

JAHRBUCH DES
FREIEN DEUTSCHEN
HOCHSTIFTS

2020



JAHRBUCH DES FREIEN DEUTSCHEN HOCHSTIFTS



JAHRBUCH DES
FREIEN DEUTSCHEN
HOCHSTIFTS

2020

HERAUSGEGEBEN VON
ANNE BOHNENKAMP



WALLSTEIN VERLAG

Berichte des Freien Deutschen Hochstifts 1861–1901

Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1902–1940

Neue Folge seit 1962

Wissenschaftlicher Beirat:

Jeremy Adler – Gottfried Boehm – Nicholas Boyle –
Konrad Feilchenfeldt – Almuth Grésillon – Fotis Jannidis –
Gerhard Kurz – Klaus Reichert – Luigi Reitani

Redaktion:

Dietmar Pravida

Freies Deutsches Hochstift
Großer Hirschgraben 23–25
60311 Frankfurt am Main

Diese Publikation wurde im Rahmen des Fördervorhabens 16TOA031
mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung
im Open Access bereitgestellt.



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

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

© 2021 bei den Autorinnen und Autoren
Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen
www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Aldus

ISBN 978-3-8353-3815-9

ISSN 0771-9463

DOI <https://doi.org/10.46500/83533815>

Inhalt

GERHARD KÖLSCH Vom ›Raisonnierenden Verzeichnis‹ zum ›Menschen-Spiegel‹. Zwei wiedergefundene Manuskripte des Dürer-Werkkatalogs von Henrich Sebastian Hüsgen	7
HUBERTUS GÜNTHER Goethe begegnet Palladio	76
BETTINA ZIMMERMANN Ein unbekannter Brief von Friedrich Schlegel an Johann Friedrich Reichardt vom 23. Juni 1796	121
DIETMAR PRAVIDA ›das Beste, was ich noch versucht habe‹. Zu Friedrich Schlegels Brief an Reichardt vom 23. Juni 1796 und zum ›Versuch über den Republikanismus‹	134
TILMAN VENZL Ludwig Tiecks Aufklärungssatire ›Denkwürdige Geschichtschronik der Schildbürger‹ im Kontext der Demokratiegeschichte	170
ANDREAS DIETZEL Exius scripsit – Moritz Müller sculpsit. Ein Schreibmeisterbuch aus dem Weimar der Goethe-Zeit	202
NEELA STRUCK Souvenirs aus Rom. Das Album der Maximiliane von Arnim	227
ANJA HEUSS Tischbein gesucht!	265
BARBARA WIEDEMANN ›dein goldenes Haar Margarete‹. Deutsche Literatur um 1800 in Paul Celans Gedichten	290

FREIES DEUTSCHES HOCHSTIFT
Aus den Sammlungen / Jahresbericht 2019

Inhalt	320
Die Faxen des ganzen Seins. Zu der Sammlung ›E.T.A. Hoffmann illustriert‹ *	321
Jahresbericht 2019	
Bildung und Vermittlung	333
Deutsches Romantik-Museum	351
Brentano-Haus Oestrich-Winkel	353
Forschung und Erschließung	355
Erwerbungen	373
Verwaltungsbericht	431
Dank	438
Adressen der Verfasser	439

* Die mit Asterisk * markierten Beiträge sind nicht Teil der Open-Access-Veröffentlichung.

GERHARD KÖLSCH

Vom ›Raisonnierenden Verzeichnis‹ zum ›Menschen-Spiegel‹

Zwei wiedergefundene Manuskripte
des Dürer-Werkkatalogs von Henrich Sebastian Hüsgen

Der Frankfurter Kunstschriftsteller und Sammler Henrich Sebastian Hüsgen (1745–1807) darf als Vorreiter einer wissenschaftlich ausgerichteten Kunstbetrachtung gelten (Abb. 1).¹ Der Sohn des aus Neuwied an den Main gezogenen Juristen und Privatiers Wilhelm Friedrich Hüsgen (1692–1766) und der Frankfurterin Sara Barbara, geborene Stern (1707–1769)² wuchs in einem wohlstuierten Milieu auf, wurde

- ¹ Zu Hüsgens Leben, seinen Kunstschriften und seiner Sammlung ausführlich: Gerhard Kölsch, Henrich Sebastian Hüsgen. Ein Frankfurter Kunstkenner der Goethezeit als Kunstsammler, in: *Jahrb. FDH* 2007, S. 1–54, mit ausführlichen Quellenangaben; ferner Franz Stephan Pelgen, Pater Joseph Fuchs OSB professor Seligenstadiensis (1732–1782). Ein Mainzer Gelehrter und die Editions-geschichte seiner archäologischen und klosterpolitischen Schriften (= Beiträge zur Geschichte der Stadt Mainz 37), Mainz 2009, S. 610–619. – Mein herzlicher Dank gilt Helmut Hinkel, Direktor der Martinus-Bibliothek Mainz für seinen Hinweis auf die Manuskripte und die Einwilligung zur Publikation sowie Damian-Emanuel Moisa für die Digitalisierung des Materials, sodann Anne Bohnenkamp, Mareike Hennig, Konrad Heumann, Dietmar Pravida, Bettina Zimmermann und Christoph Andreas für ihre Unterstützung und vielfachen Hinweise, vor allem jedoch der Adolf und Luisa Haeuser-Stiftung für Kunst und Kulturpflege, namentlich Susanne Freifrau von Verschuer, für die großzügige Förderung dieses Beitrags.
- ² Weitere Details zur Familiengeschichte: Der Großvater Lucas Huesgen (1651–1723), gebürtig in Langenberg/Rheinland, war Handelsmann gewesen und hatte 1691 in Neuwied geheiratet, wo er auch verstarb (vgl. *Mitteilungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde e.V.* 14 [1950], H. 1). – Der schriftliche Nachlass des Vaters Wilhelm Friedrich Hüsgen liegt, offenbar unbearbeitet, im Archiv der Evangelischen Brüder-Unität Herrnhut. – Das Historische Museum Frankfurt konnte 2014 im Auktionshandel ein Porträt der Mutter erwerben (Johann Philipp Behr, rückseitig signiert und 1748 datiert, Öl auf Leinwand, 60 × 80 cm, Inv. Nr. B.2014.007).

wohl durch Privatlehrer erzogen und vom Vater in die Schweiz geschickt, um eine Laufbahn als Handelsmann einzuschlagen. Er zeigte hierzu jedoch keine Neigung, kehrte ohne Lebensziel nach Frankfurt am Main zurück und widmete sich bald, vom Vermögen der Familie zehrend und seinem introvertiert-genauen Charakter folgend, dem Studium der Kunst und Kunstgeschichte. Reisen in die Gemäldegalerien von Mannheim und Düsseldorf, 1774 nach Holland und Brabant, und 1780/1781 dann nach München und Wien erweiterten seine Kunstkenntnisse und schulten seine Kennerschaft. Hüsgen konnte 1782 das Frankfurter Bürgerrecht erwerben und erhielt, wohl durch Vermittlung seines Freundes Johann Isaac Gerning, den Titel eines landgräfllich hessen-homburgischen Hofrates. Goethe und Hüsgen kannten sich im übrigen seit frühen Jahren, als beide in Hüsgens Elternhaus Schreibstunden absolviert hatten. Der Dichter zeichnete später, im vierten Buch von ›Dichtung und Wahrheit‹ ein wenig schmeichelhaftes Charakterbild des Kunstschriftstellers als eigenwilligem Spätentwickler,³ und die Lebenswege beider sollten sich noch mehrfach kreuzen – man hielt jedoch stets freundliche Distanz zueinander.

Am Beginn von Hüsgens eigenen Schriften stehen die 1776 erschienenen und 1783 fortgesetzten ›Verrätherischen Briefe von Historie und Kunst‹.⁴ Der Autor kleidete seine Ausführungen über mannigfaltige Themen zu Historie und Kunst dabei in die Form fingierter Briefe, die er an einen ungenannten Freund adressiert und zu einem flüssig lesbaren Werk vereint. Mit den 1780 herausgegebenen ›Nachrichten von Franckfurter Künstlern und Kunst-Sachen‹ wandte sich Hüsgen dann der Kunst und Geschichte seiner Heimatstadt zu.⁵ Der Band beinhaltet längere und kürzere, durch viele Fakten und Daten bereicherte, manchmal auch mit Anekdoten ausgeschmückte Abhandlungen zum Leben und Werk der Frankfurter Künstler, Kunsthandwerker und Architekten

3 WAI 26, S. 253 f.

4 [Henrich Sebastian Hüsgen,] Verrätherische Briefe von Historie und Kunst, Frankfurt am Main 1776, S. 67, sowie ders., Fortsetzung einiger verrätherischen Briefe von Historie und Kunst, Frankfurt am Main 1783.

5 Henrich Sebastian Hüsgen, Nachrichten von Franckfurter Künstlern und Kunst-Sachen enthaltend das Leben und die Wercke, aller hiesigen Mahler, Bildhauer, Kupfer- und Pettschier-Stecher, Edelstein-Schneider und Kunst-Gieser. Nebst einem Anhang von allem was in öffentlichen und Privat-Gebäuden, merckwürdiges von Kunst-Sachen zu sehen ist, Frankfurt am Main 1780.



*Abb. 1. Johann Georg Edlinger (1741–1819),
Henrich Sebastian Hüsgen, 1781, Öl auf Lw.
(FDH, Inv. Nr. IV–00495).*

vom 14. Jahrhundert bis in seine eigene Zeit. Ein umfangreicher Anhang ist den Frankfurter Sehenswürdigkeiten sowie den privaten Kunstsammlungen der Stadt gewidmet. Da Hüsgen zahlreiche Angaben erstmals schriftlich überliefert, und da vieles, über das er schreibt, mittlerweile verloren ist, sind seine »Nachrichten« ein grundlegendes Quellenwerk zur Frankfurter Kunst- und Kulturgeschichte. Eine stark erweiterte und bearbeitete Neuauflage erschien 1790 unter dem Titel

›Artistisches Magazin‹.⁶ Im Jahr 1802 gab Hüsgen dann mit dem ›Wegweiser von Frankfurt‹ einen neuartigen Reiseführer samt ausklappbarem Stadtplan heraus, der aktuelle Fakten und nützliche Angaben zu einem praktischen Nachschlagewerk verknüpft.⁷ Nur verwiesen sei auf zahlreiche kleinere Schriften zu oft ausgesprochen spezifischen Kunstthemen, die Hüsgen in Zeitschriften wie Wielands ›Neuem Teutschen Merkur‹ oder Meusels ›Miscellaneen artistischen Inhalts‹, aber auch im Selbstverlag publizierte.⁸ Den Übergang einer kennerschaftlichen Kunstschriftstellerei zur systematischen Kunstforschung markiert schließlich sein 1778 erschienenes ›Raisonnirendes Verzeichnis‹ der Tiefdrucke Albrecht Dürers – also der Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter (Abb. 2).⁹ Das ›Verzeichnis‹ beweist eine vertiefte Kenntnis des Materials und einen kritisch unterscheidenden Blick – Eigenschaften, die sich Hüsgen, wie noch zu zeigen ist, vorrangig durch das Zusammentragen und Ordnen seiner eigenen und fremder Dürer-Sammlungen angeeignet hatte.

Das ›Raisonnirende Verzeichnis‹ – Hüsgen als Dürer-Forscher

Albrecht Dürer war im Grunde nie in Vergessenheit geraten – und er musste demnach auch niemals ›wiederentdeckt‹ werden. Das Wissen über Dürers Leben, die Kenntnis seines Œuvre sowie das Urteil über

6 Henrich Sebastian Hüsgen, *Artistisches Magazin*. Enthaltend Das Leben und die Verzeichnisse der Werke hiesiger und anderer Künstler. Nebst Einem Anhang von allem Was in öffentlichen und Privat-Gebäuden der Stadt Frankfurt Merkwürdiges von Kunst-Sachen, Naturalien-Sammlungen, Bibliotheken und Münz-Cabinetten zu sehen ist: Wie auch Einem Verzeichniß aller hiesigen Künstler Portraits. Mit einer Menge historischer Nachrichten, so aus ächten Original-Quellen geschöpft sind, Frankfurt am Main 1790.

7 H[enrich] S[ebastian] Hüsgen, *Getreuer Wegweiser von Frankfurt am Main und dessen Gebiete für Einheimische und Fremde nebst einem genauen Grundriß der Stadt und einer akkuraten Charte von deren Gebiete*, Frankfurt am Main 1802.

8 Im Überblick bei Kölsch, *Henrich Sebastian Hüsgen* (Anm. 1), S. 18 f.

9 [Henrich Sebastian Hüsgen,] *Raisonnirendes Verzeichnis aller Kupfer- und Eisenstiche*, so durch die geschickte Hand Albrecht Dürers selbst verfertigt worden. Ans Licht gestellt, und in eine Systematische Ordnung gebracht, von einem Freund der schönen Wissenschaften, Frankfurt am Main 1778.



Abb. 2. H. S. Hüsgen, *Raisonnirendes Verzeichnis aller Kupfer- und Eisenstiche*, Frankfurt am Main 1778, annotiertes Handexemplar aus Hüsgens Besitz (Martinus Bibliothek Mainz, Sign. Hs 374a).

sein Kunstschaffen wandelten sich jedoch über die Jahrhunderte immer wieder – und gleichermaßen bildeten sich Topoi und Legenden über Dürer als Mensch und Künstler heraus. Dies alles kann hier nur in Eckpunkten angedeutet werden.¹⁰ Nach Giorgio Vasari, der Dürer in der zweiten, erweiterten Ausgabe seiner ›Viten‹ (1568) innerhalb der Ausführungen zu den italienischen Malern behandelt und Dürers Druckgraphik ausdrücklich lobt, und nach Karel van Manders erster eigen-

¹⁰ Siehe zuletzt den umfassenden Überblick und die schlüssige Analyse bei Anja Grebe, *Dürer. Die Geschichte seines Ruhms*, Petersberg 2013.

ständiger, um einige Legenden angereicherter Dürer-Biographie im ›Schilder-boeck‹ (Erstausgabe 1604) widmete Joachim von Sandrart dem Künstler in seiner ›Teutschen Academie‹ (Erstausgabe 1675) einen umfassenden Abschnitt. Sandrart aktualisiert hierbei zahlreiche Angaben zu Dürers Werken und zieht neue Quellen hinzu.¹¹ Zum 200. Todestag Dürers im Jahr 1728 legte sodann Heinrich Conrad Arend, Pfarrer bei Clausthal-Zellerfeld, unter dem Titel ›Gedechtnis der Ehren Albrecht Dürers‹ die erste gedruckte Monographie zu einem deutschen Künstler überhaupt vor.¹² Arend schöpft nicht nur aus den genannten Dürer-Viten, sondern kompiliert Angaben aus rund fünfzig Literaturtiteln, die er auch in Fußnoten benennt. Er beschreibt zahlreiche Kupferstiche und Holzschnitte und lässt persönliche Präferenzen, eigene Deutungen und emotionale Wertungen einfließen, bleibt insgesamt jedoch auffallend unsystematisch. Arend legte also ebenso wenig ein Werkverzeichnis nach später gebräuchlichen Maßstäben vor, wie der Nürnberger Kupferstecher Georg Wolfgang Knorr. Dieser publizierte in seiner 1759 erschienenen ›Allgemeinen Künstler-Historie‹ ein Verzeichnis der Dürer-Druckgraphik als eigenständiges Unterkapitel, wobei er 84 Kupferstiche und 110 Holzschnitte aufführt.¹³

11 Vgl. ebd., S. 149–154; zur Genese der Dürer-Werkkataloge auch: Matthias Mende, Sammeln – Ordnen – Beschreiben. Klassifizierungssysteme Dürerscher Druckgraphik vor 1800, in: Rainer Schoch, Matthias Mende, Anna Scherbaum, Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Bd. 2: Holzschnitte und Holzschnittfolgen, München 2002, S. 9–27 sowie Anja Grebe, Albrecht Dürers »Kunstabücher«. Ordnungssysteme frühneuzeitlicher Graphiksammlungen und die Anfänge des Catalogue Raisonné, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 39 (2012), S. 27–75.

12 Heinrich Conrad Arend, Das gedechtniß der ehren eines derer vollkommnesten künstler seiner und aller nachfolgenden zeiten, Albrecht Dürers [...]. Gosslar 1728 (Reprint Unterschneidheim 1978, mit erläuterndem Nachwort von Matthias Mende); vgl. auch Grebe, Dürer (Anm. 10), S. 154–157.

13 Georg Wolfgang Knorr, Allgemeine Künstler-Historie, oder berühmter Künstlere Leben, Werke, und Verrichtungen, mit vielen Nachrichten von raren alten und neuen Kupferstichen beschrieben, Nürnberg 1759; das Dürer-Verzeichnis unter dem Zwischentitel »Alberti Dureri Opera Omnia. Oder alle Werke welche von Albrecht Dürer in Kupfer gestochen, und in Holz geschnitten, aufgezeichnet und bekannt worden sind. Bey dem verflossenen dritten Jahr-Hundert, von der Erfindung der Kupferstecher-Kunst, nach der Sammlung Herrn Johann Gustav Silber-rads, I. V. D. untersucht und beschrieben«, S. 31–94. – Knorrs Liste der Kupferstiche führt auch nachgestochene Dürer-Porträts auf.

Knorr kannte alle besprochenen Blätter aus eigener Anschauung und versah seine Einträge jeweils mit einer kurzen Beschreibung und Angaben zu Monogrammen, Datierungen und Größe. Seine Aufstellung zeigt jedoch keine Systematik, sondern bildet lediglich vage Themengruppen aus – vermutlich in Entsprechung zur Ordnung der Graphiksammlung von Johann Gustav Silberrad. Knorr hatte diese als Grundlage seiner Arbeiten studiert und nennt sie auch im Zwischentitel.¹⁴ Schließlich gab der ebenfalls aus Nürnberg stammende Kaufmann und Sammler David Gottfried Schöber 1769 eine weitere Dürer-Monographie heraus, wobei er die Darstellung von Dürers Leben mit sachlich gehaltenen Beschreibungen diverser Kupferstiche und Holzschnitte des Künstlers verbindet, nun aber einem chronologischen Ansatz folgt.¹⁵ Die Einordnung der undatierten Blätter bereitete dem Autor jedoch erhebliche Schwierigkeiten, und sein Band war daher für Sammler und Kunstliebhaber ausgesprochen unbequem zu gebrauchen.

Zwanzig Jahre nach Knorr und zehn Jahre nach Schöber publizierte dann Hüsgen sein ›Raisonnierendes Verzeichnis‹ der Tiefdrucke Albrecht Dürers, das als erster kritischer Werkkatalog eines deutschen Künstlers überhaupt gelten darf. Nicht ohne Selbstbewusstsein kritisiert der Autor in seinen »Vorerinnerungen« das ältere Dürer-Verzeichnis von Knorr und beklagt: »so fehlet dabey [...] doch eine gewisse Ordnung wornach man sich im Aufschlagen und Nachsuchen richten könnte, es läuft alles durcheinander [...]«.¹⁶ Hüsgen sieht also die Notwendigkeit eines praktisch nutzbaren Kataloges, und er widmet seine Publikation »Allen Liebhabern der Schönen Künste«. Bereits der Titel seines ›Verzeichnisses‹ erhebt – wohl auch dem Streben vieler Graphiksammler folgend – einen Anspruch auf Vollständigkeit. Der Autor gibt seinem Band einen streng systematischen Aufbau: Die einhundert Einträge sind schlüssig nach Themen – religiöse Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament, Marienbilder, Apostel, Heilige, Porträts sowie »Fantasie-Stücke«, also alle profanen Darstellungen – geord-

14 So Grebe, Dürer (Anm. 10), S. 95 f.

15 David Gottfried Schöber, Albrecht Dürers, eines der größten Meister und Künstler seiner Zeit, Leben, Schriften u. Kunstwerke aufs neue und viel vollständiger, als von andern ehemals geschehen, beschrieben, Leipzig 1769. Vgl. Grebe, Dürer (Anm. 10), S. 96 f.

16 Dieses und die nachfolgenden Zitate nach Hüsgen, Verzeichnis (Anm. 9), Vorrede (o.S.).

net.¹⁷ Jeder der Einträge ist gleichartig aufgebaut: Auf den Titel und gegebenenfalls die Technik (falls es kein Kupferstich ist) folgen stets die Werkverzeichnis-Nummer, eine sachlich-genaue Beschreibung der Darstellung (teils auch mit Hinweisen zur Deutung), die Wiedergabe von Monogrammen, Jahreszahlen und Beischriften sowie die genaue Größe in Zoll. Bei fast allen Blättern listet Hüsgen auch ihm bekannte Kopien und Nachahmungen auf. Der Autor betont die Wichtigkeit einer genauen Händescheidung mit der Beobachtung, Dürers Werke seien »auch von so vielen Ausländern nachgeahmt worden, daß billig zu zweifeln ist, ob alle Stücke mit seinem gewöhnlichen Zeichen von ihm selbst herkommen«. Nach weiteren Beispielen für Kopien, Nachahmungen und die Gefahr einer Täuschung bekennt Hüsgen:

[...] wie leicht an den Originalblättern Dürers zu scheitern gewesen, sahe ich wohl ein, um desto mehrere Mühe wandte ich dahero auf die Untersuchung derselben an, ich nicht alleine, sondern zuverlässige Kenner habe bey zweifelhaften Fällen zu Rathe gezogen, und bevor wir nicht völlig darüber einstimmig waren, ehe schaltete ich ein solches Blatt nicht in die Zahl der Originalblätter Dürers.

Als Richtschnur zur Gliederung und Gestaltung seines ›Verzeichnisses‹ dienten Hüsgen letztlich, wie er zweimal hervorhebt, die »mit vielem Beyfall aufgenommene Catalogi des Herrn Gersaint über Rembrandts Werke«, also das 1751 postum herausgegebene und vorbildlich systematisch aufgebaute Verzeichnis der Druckgraphik Rembrandts aus der Feder des Pariser Kunsthändlers Edmé François Gersaint.¹⁸ Doch wäh-

17 Grebe, Albrecht Dürers »Kunstbücher« (Anm. 11), S. 56, beobachtet richtig, dass die »Fantasie-Stücke« aufsteigend nach den Blattformaten geordnet sind, wodurch »Das kleine Glück« (SMS 5) und »Das große Glück« (SMS 33) zu Beginn und am Ende des Abschnitts zu stehen kommen. Hiernach schließt thematisch passend das Gedicht ›Das Glück und Amor‹ den Band ab (deutsche Übertragung nach Cristóbal de Castillejo, gedruckt bei: Johann Friedrich von Cronegk, Schriften, Bd. 2, Leipzig 1761, S. 343). – Die Angabe der heute gebräuchlichen Titel sowie der Werkverzeichnis-Nummer erfolgt hier und im folgenden unter der Sigle SMS nach: Rainer Schoch, Matthias Mende, Anna Scherbaum, Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Bd. 1: Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter, München 2001.

18 Edmé François Gersaint, Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'œuvre de Rembrandt, Paris 1751. – Als ›Catalogue raisonné‹ bezeichnete man ursprünglich ein mit Kommentaren versehenes Werk- oder Bestandsverzeichnis,

rend Gersaint seinem Katalog eine Biographie Rembrandts voranstellt, verzichtet Hüsgen hierauf ebenso, wie auf eine bei etlichen vorangehenden Autoren übliche Auflistung der graphischen Dürer-Porträts sowie der Nachstiche seiner Gemälde und Zeichnungen.

Das ›Verzeichnis‹ wurde noch im Erscheinungsjahr 1778 von Johann Heinrich Merck im ›Teutschen Merkur‹ rezensiert.¹⁹ Er bezeichnet die Publikation als eine »sehr nützliche Arbeit« und betont: »Für den angehenden Liebhaber ist ein solches Verzeichniß ein unentbehrliches Hilfsmittel, sein Geld nicht in Koth zu verwandeln.« Am Beispiel der verbreiteten Dürer-Kopien führt Merck aus, dass er – wie auch Hüsgen – kritische Kunstanschauung und selbsterworbene Kennerschaft als Voraussetzung einer mit Verstand angelegten Kunstsammlung erachtet. Tatsächlich bot Hüsgens ›Verzeichnis‹ Sammlern und Kunstfreunden praktische Hilfe, so auch Goethe, der den Band 1780 beim Weimarer Buchhändler Heinrich Sigmund Hoffmann erwarb.²⁰ Er nutzte ihn, um die aus Zürich übersandte Dürer-Sammlung Johann Caspar Lavaters sowie jene des Herzogs Carl August von Sachsen-Weimar zu ordnen.²¹ Auch hierbei galt sein besonderes Augenmerk einer größtmöglichen Vollständigkeit und der Unterscheidung zwischen Originalen und Kopien, und die von Hüsgen vergebenen Werkverzeichnis-Nummern dienten fortan zur eindeutigen Identifizierung der einzelnen Kupferstiche in Klebebänden, aber auch in Suchlisten und bei anderer Gelegenheit.²²

Der Erfolg seines ›Verzeichnisses‹ ließ Hüsgen an eine überarbeitete und verbesserte Neuauflage, ja sogar an eine französische Übersetzung denken, »damit den übrigen europäischen Nationen auch hierinnen ein

das sich wohl ab etwa 1700 aus der Praxis des Kunsthandels entwickelte; vgl. Grebe, Albrecht Dürers »Kunstbücher« (Anm. 11), S. 55.

19 [Johann Heinrich Merck,] Rezension zu: [Henrich Sebastian Hüsgen,] Raisonierendes Verzeichnis [...], in: Der Teutsche Merkur 1778, Nr. 2, S. 86–88.

20 Hans Ruppert (Bearb.), Goethes Bibliothek. Katalog, Weimar 1958, S. 363, Nr. 2456.

21 Vgl. Markus Bertsch und Johannes Grave, »Deine Albrecht Dürer sind nunmehr schön geordnet.« Lavaters Dürer-Sammlung in Goethes Händen, in: Sammeln und Sammlungen im 18. Jahrhundert in der Schweiz, Akten des Kolloquiums Basel 16.–18. Oktober 2003, hrsg. von Benno Schubiger, Genf 2007 (= Travaux sur la Suisse des Lumières 10), S. 291–314.

22 Goethe trug im Vorsatz seines Exemplars die dem Herzog und Lavater fehlenden Graphiken mit Hüsgens Nummern ein; nach Ruppert, Goethes Bibliothek (Anm. 20).

Dienst geleistet werde«. Hierzu ersuchte er 1785 in Meusels ›Miscellaneen‹ alle Kenner und Sammler Dürers um ergänzende Mitteilungen über noch nicht erfasste Originale und Kopien und dachte nun auch an ein Verzeichnis der Dürer-Porträts sowie der graphischen Reproduktionen nach Gemälden.²³ Ebenso korrespondierte Hüsgen mit Sammlern, wie u. a. ein entsprechender Bittbrief an Lavater im selben Jahr belegt.²⁴ Über den Fortgang seiner Arbeiten an der Neuauflage ist nichts weiteres bekannt, bis Hüsgen am 15. Mai 1795 an Gerning in Weimar berichtete: »[...] mein Alb. Dürers Catalog wird täglich interessanter durch die sonderbarsten Einfälle, und erhält den Titel, Menschen Spiegel [...]«. ²⁵ Hüsgen erhoffte sich bei der beabsichtigten Publikation offenbar hohe Unterstützung, denn am 30. Juni gleichen Jahres vermeldete Gerning an Goethe: »Hüsgens umgeschaffenes Verzeichnis der Dürerischen Blätter wird Ihnen Knebel auch auf einen Tag schicken wann Sie noch Zeit haben es zu überblicken [...]«. ²⁶ Dort blieb das Manuskript erst einmal liegen, denn am 8. Januar 1796 schrieb Hüsgen selbst an Goethe:

Ich höre daß mein Manuscript betittelt der Menschen-Spiegel nunmehr in den Händen Ew. Hochwohlgeb. sich befindet, und es H. Vice Präsident Herder demselben übergeben hat; wodurch ich jetzo verleitet wurde, mich an Ew. Hochwohlgeb. mit der gehorsamsten Bitte zu wenden, mir Ihr einsichtsvolles Urtheil darüber geneigtest zu ertheilen: Ich erkenne es selbst als ein sonderbahres Geistes Product, das aber eben deswegen den Probier Stein groser litterarischer Kenner erst passiren muß, ehe ich es mit Ehren im Volckshaufen erscheinen lasen kan. ²⁷

Am 31. Januar folgte dann eine sehr knappe Notiz Gernings an Goethe: »[...] Hüsgen klagt um seinen Spiegel; senden Sie'n ihm doch w. B. zu-

23 H[enrich] S[ebastian] Hüsgen, Eine Bitte, in: Miscellaneen artistischen Inhalts 1785, H. 25, S. 50–52; das Zitat S. 51.

24 Zitiert bei Bertsch/Grave, Lavaters Dürer-Sammlung (Anm. 21), S. 308.

25 FDH, Hs-4635.

26 Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar, Sign. 28/9; vgl. Briefe an Goethe. Gesamtausgabe in Regestform, Bd. 1: 1764–1795, Red. Irmtraut Schmid, Weimar 1980, S. 406, Nr. 1/1359.

27 GSA Sign. 28/12; vgl. Briefe an Goethe, Bd. 2: 1796–1798, 1981, S. 25, Nr. 2/11.

rück! [...]«.²⁸ Reaktionen Goethes auf Hüsgens ›Menschen-Spiegel‹ sind nicht überliefert, und man darf sich fragen, ob der Dichter das Manuskript tatsächlich gelesen hat. Auch Anfang 1799 war es noch nicht gedruckt, denn Gerning führte darüber im ›Neuen Teutschen Merkur‹ aus:

[...] und so hat Hüsgen nun auch sein Albrecht Dürers Verzeichniß unter dem Titel: Menschenspiegel [...] umgearbeitet. Scharfsinnig erklärt er dabey die deutungsvollen Kompositionen Dürers mit kraftvollen Anwendungen auf die jetzige Zeit. Es ist einzig in seiner Art, und die Kunst und Lesewelt wird kein unangenehmes Geschenk dadurch erhalten.²⁹

Ein letztes Mal ist von Hüsgens ›Menschen-Spiegel‹ dann im Vorwort zu Joseph Hellers 1827 erschienenem Dürer-Werkverzeichnis die Rede, und der Bamberger Kunstschriftsteller bemerkt: »Wir haben dieser Handschrift sehr viel Belehrung zu verdanken. [...] Das Ganze beweist, daß Hüsgen ein fleißiger und kritischer Sammler war.«³⁰ Hiernach ist von Hüsgens zweitem Dürer-Verzeichnis nirgends und nie mehr die Rede. Auch die Pionierleistung seines ›Raisonnierenden Verzeichnisses‹ geriet mehr und mehr in Vergessenheit, nachdem Adam Ritter von Bartsch 1808 einen Katalog aller Tiefdrucke und Holzschnitte Dürers im siebten Band seines ›Peintre graveur‹ publiziert hatte. Der Wiener Kupferstecher und Hofbibliothekar ließ zudem im Vorwort an Hüsgens Werk wie auch an allen vorausgegangenen deutschen Dürer-Katalogen kein gutes Haar und bemängelte für das ›Verzeichnis‹ die angeblich schlechte, unverständliche Sprache und viele Fehler.³¹ Weder der Katalog von Bartsch, noch das 1932 erschienene, lange maßgebliche Werkverzeichnis aller Dürer-Graphiken des Albertina-Direktors Joseph Meder geben die Nummern von Hüsgens ›Verzeichnis‹ als Konkordanz an,³²

28 GSA, Sign. 28/12; vgl. Briefe an Goethe, Bd. 2, S. 33, Nr. 2/44.

29 [Johann Isaac Gerning,] Ueber Hr. H. Hüsgen zu Frankfurt am Mayn und seine Kunstsammlungen, in: Der Neue Teutsche Merkur 1799, Nr. 1, S. 254–257, hier: S. 257.

30 Joseph Heller, Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's, Bd. 2.2, Bamberg 1827, S. 307.

31 Adam Bartsch, Le peintre graveur, Bd. 7, Wien 1808, S. 28.

32 Joseph Meder, Dürer-Katalog. Ein Handbuch über Albrecht Dürers Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichnungen, Wien

und auch in nachfolgenden Forschungen blieb Hüsgens wegweisende Dürer-Publikation lange Zeit ausgeklammert. Erst mit dem neuen Catalogue raisonné aller Dürer-Tiefdrucke von 2001 fand der Frankfurter Kunstschriftsteller eine späte Würdigung, und Hüsgens ›Verzeichnis‹ wurde gleichermaßen als frühe Wissenschaftsquelle ausgewertet.³³

Der Fund

Nach dem Gesagten darf die Entdeckung zweier eigenhändiger Manuskripte zu Hüsgens Dürer-Verzeichnis in den Beständen der Mainzer Martinus-Bibliothek als besonders glücklicher Fund gelten. Es handelt sich um Hüsgens Handexemplar des ›Verzeichnisses‹, versehen mit zahlreichen Streichungen, Notizen und neuen Texten, und um eine auf dieser Grundlage erstellte Entwurfsfassung des ›Menschen-Spiegels‹ – also offenbar um jenes Manuskript, das Hüsgen an Goethe gesendet hatte. Tatsächlich ist die Provenienz beider Handschriften lückenlos dokumentiert: Sie sollten mit Hüsgens Sammlung und Nachlass 1808 versteigert werden, und der Auktionskatalog nennt sie unter dem Eintrag »Zwey Bücher in groß Folio, Alb. Dürer Werke [...] nebst einem Paket gedruckter und geschriebener Cataloge, zu Albrecht Dürers Werken«. ³⁴ Ein Exemplar des Kataloges aus dem Besitz der Frankfurter Konditoren- und Sammlerfamilie Prehn überliefert zudem die Notiz:

Alle Gegenstände von Albrecht Dürer als das Gemälde N° 2. Seite 24., zwey Bücher mit Dürers Werken nebst Catalog [d. s. die Handschriften; GK] u N° 951 Seite 109, dessen Zeichnung N° 17 Seite 113;

1932. – Beide Autoren erwähnten Hüsgens Forschungen an jeweils nur einer einzigen Stelle, wenn sie bei dem Blatt ›Die Missgeburt eines Schweins‹ (SMS 8) Hüsgens Quellenzitat aus einer alten Nürnberger Chronik angeben; vgl. Bartsch, *Le peintre graveur* (Anm. 31), S. 105, Nr. 95; Meder, *Dürer-Katalog*, a. a. O., S. 104, Nr. 82.

33 Schoch/Mende/Scherbaum, *Dürer* (Anm. 17), passim; vgl. auch Mende, *Sammlern – Ordnen – Beschreiben* (Anm. 11), S. 24 f.

34 Verzeichniß einer Sammlung von Gemälden, Handzeichnungen, Kupferstichen, Alterthümern, [...] welche der verstorbene Herr Hofrath H. S. Hüsgen hinterlassen, und am 9ten May dieses Jahrs und folgende Tage, dahier öffentlich versteigert werden sollen, Frankfurt am Main 1808, S. 109, Lot 951.

so wie die von Hüsgen [...] besessene Haarlocke von Dürer wurden nicht mit versteigert, sondern durch Vermittlung meines Vaters an Schloßer um f „ „ aus der Hand verkauft.³⁵

Hüsgens Dürer-Sammlung ging also geschlossen an den Frankfurter Juristen und Privatgelehrten Johann Friedrich Heinrich Schlosser. Der spätere Zettel-Katalog von Schlossers Bibliothek nennt entsprechend Hüsgens annotiertes ›Verzeichnis‹ als »mit vielfachen Abänderungen u. Zusätzen von seiner [Hüsgens] Hand versehenes, aus seinem Nachlasse erkaufte Handexemplar« und verzeichnet den ›Menschen-Spiegel‹ als »Manuscript von H.S. Hüsgen's eigener Hand, aus dessen Nachlass erkaufte«.³⁶ Schlosser verstarb im Jahr 1851, und die Druckgraphiken Dürers sowie die Dürer-Locke gelangten später über seine Witwe Sophie Schlosser, geb. Du Fay an den Frankfurter Maler Edward Steinle. Dieser verkaufte beides 1873 an die Wiener Kunstakademie. Schlossers rund 35 000 Bände umfassende Bibliothek, und damit auch Hüsgens Dürer-Manuskripte, wurden hingegen von der Witwe 1862 der Bibliothek des Mainzer Priesterseminars, der heutigen Martinus-Bibliothek, vermacht.³⁷ Bereits vier Jahrzehnte zuvor, als Joseph Heller Material für seine Dürer-Monographie sammelte, hatte ihm Schlosser beide Hüsgen-Manuskripte 1821 nach Bamberg übersendet.³⁸ Heller fertigte bei dieser Gelegenheit eine Abschrift des ›Menschen-Spiegels‹ für seine laufenden Arbeiten an.³⁹ Ein Brief Schlossers, der die Sendung begleitete, überliefert auch, warum es zu Lebzeiten Hüsgens nicht zum Druck gekommen war:

35 Ebd., Exemplar in der Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Sign. Ffm 6/28, Anhang o.S. Die Notiz stammt nach der Handschrift von Ernst Friedrich Carl Prehn, einem Sohn des Sammlers Johann Valentin Prehn; zu diesem vgl. Wolfgang P. Cilleßen u. a., *Prehn's Bilderparadies. Die einzigartige Gemäldesammlung eines Frankfurter Konditors*, Frankfurt am Main 2021.

36 Handschriftlicher Bibliothekskatalog Schlossers, Bd. 35, H. 67 (o.S.), Martinus-Bibliothek Mainz.

37 Vgl. Helmut Hinkel, *Die Schlossersche Bibliothek in der Martinus-Bibliothek*, in: *Goethekult und katholische Romantik. Fritz Schlosser (1780–1851)*, hrsg. von Helmut Hinkel, Mainz 2002, S. 207–219.

38 Schlosser an Heller, 20. Juli 1821, Staatsbibliothek Bamberg, Sign. JH.Comm.lit.5 (Schlosser, J.F. H.). Das Briefkonzept Hellers an Schlosser vom 19. Oktober 1821 erwähnt ausdrücklich zwei Manuskripte; ebd., Sign. JH.Comm.lit.4.

39 Ebd., Sign. JH.Msc.Art.80a.

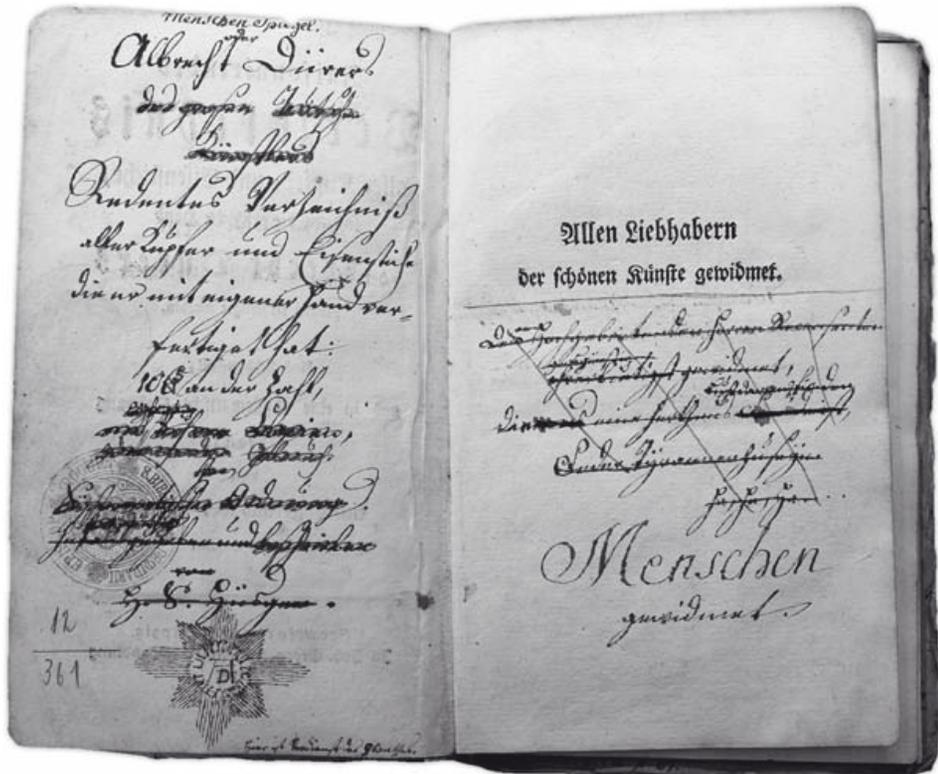


Abb. 3. Doppelseite des Handexemplars
mit ersten Textstufen zu Titel und Widmung des ›Menschen-Spiegels‹
(Martinus Bibliothek Mainz, Sign. Hs 374a).

Er war eben mit der Reinschrift des Manuskripts dieses Werkes [...] fertig, als er von dem letztverstorbenen [...] Fürsten von Ysenburg [...] Besuch erhielt. Er erzählte dem Fürsten von seinem Werk, u. äußerte, er wolle es drucken lassen, wenn er nur einen Verleger fände. Der Fürst antwortete ihm, er solle es ihm verkaufen, er wolle sein Verleger sein. Hüsgen verkaufte es dem Fürsten, erhielt das Honorar, aber der Fürst behielt das Msk. für sich. Der selige Hüsgen sah sich hierdurch zwar bezahlt, aber doch um seinen geglaubten Ruhm gebracht, – er versuchte, dem Fürsten zu erklären, daß er es nicht so gemeint habe, und daß er wen das Werk ungedruckt bleiben sollte lieber ihm das Honorar zurückerstatten, u. dagegen das Msk. zu seiner eigenen Disposition zurücknehmen wolle; – auf der anderen Seite war er zu gewissenhaft, ohne des Fürsten Wille (der wahrscheinlich seinen Kauf längst vergessen hatte) das Werk aus seinem

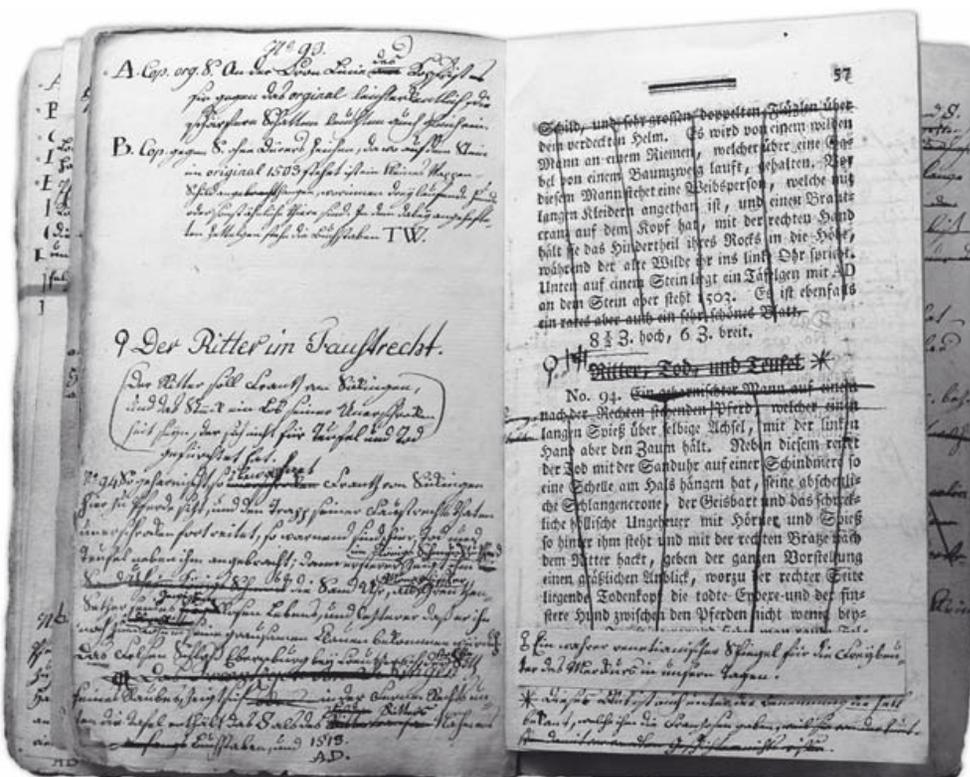


Abb. 4. Doppelseite des Handexemplars mit Textentwurf zu Dürers ›Ritter Tod und Teufel‹ (Martinus Bibliothek Mainz, Sign. Hs 374a).

Concepte abdrucken zu lassen. Wirklich war dem forchtbaren, aber guten Mann diese Sache ein Gegenstand des Schmerzes, über den ich [...] ihn mehrmals in ernstliche Klagen ausbrechen hörte.⁴⁰

Das annotierte ›Verzeichnis‹ (Abb. 2–4, 9) besteht aus einem mit Leerseiten durchschossenen und um weitere Leerseiten erweiterten Band der Druckausgabe von 1778.⁴¹ Hüsgen nutzte dieses Exemplar, um sukzessive die Zweitausgabe seines Dürer-Werkverzeichnisses vorzuberei-

40 Schlosser an Heller, 20. Juli 1821 (Anm. 38). – Der Käufer des Manuskriptes war demnach Carl von Isenburg-Birstein (1766–1820); ich danke Jürgen Eichenauer für seine Hinweise. Der Verbleib der erwähnten Reinschrift ist unbekannt.

41 Martinus Bibliothek Mainz, Sign. Hs 374a; Einband braune Pappe, Buchblock 17,5 × 11 × 2 cm, 64 gedruckte, paginierte Seiten, durchschossen mit Leerseiten, hinten weitere 15 Leerseiten eingebunden.

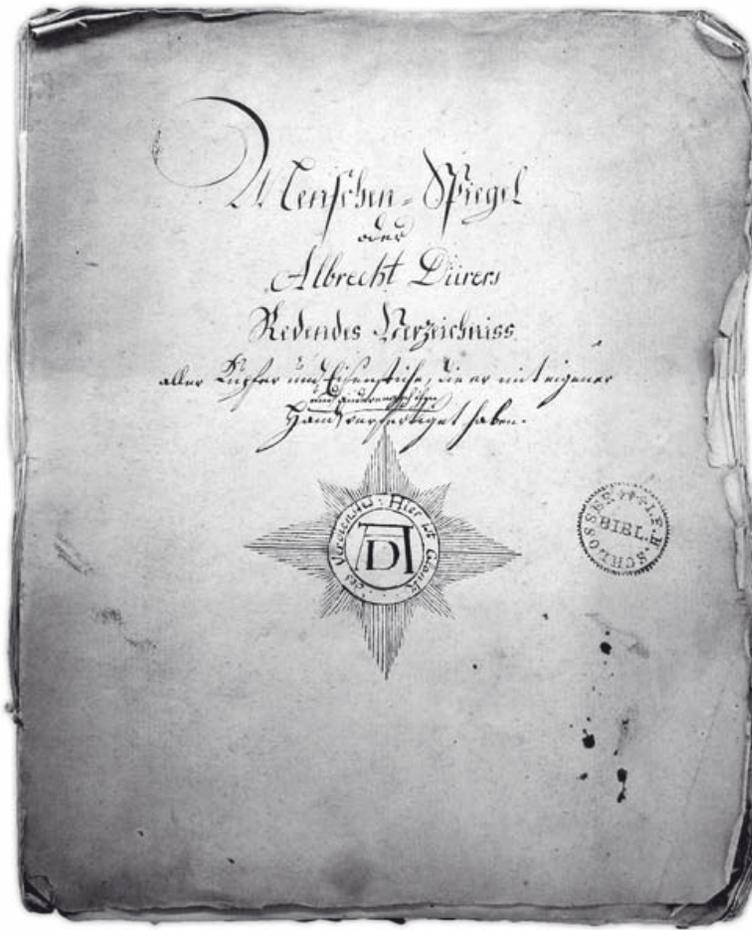


Abb. 5. H. S. Hüsgen, *Menschen-Spiegel*, um 1798, Manuskript, Titelblatt (Martinus-Bibliothek Mainz, Sign. Hs 374).

ten. Er ersetzte die Beschreibung der Graphiken durch gänzlich neue Texte, die er auf den Leerseiten, zum Teil auch auf zusätzliche, mit Siegellack eingeklebte Zettel notierte. Ebenso erweiterte er die jeweiligen Listen der Kopien und Nachahmungen um neue Positionen und erarbeitete in mehreren Stufen den neuen Titel und die Widmung der Publikation. Ein Anhang verzeichnet sechs neu hinzugefügte Graphiken, und es folgen ein »Verzeichnis der Blätter, welche andere Meister nach Alb. Dürers Gemälden oder Zeichnungen gestochen haben«, eine erläuternde Aufstellung Dürers kunsttheoretischer Schriften sowie verschiedene Exzerpte aus der Dürer-Literatur. Seine hier praktizierte Arbeitsweise hatte Hüsgen im übrigen bereits 1778 in der Vorrede zu

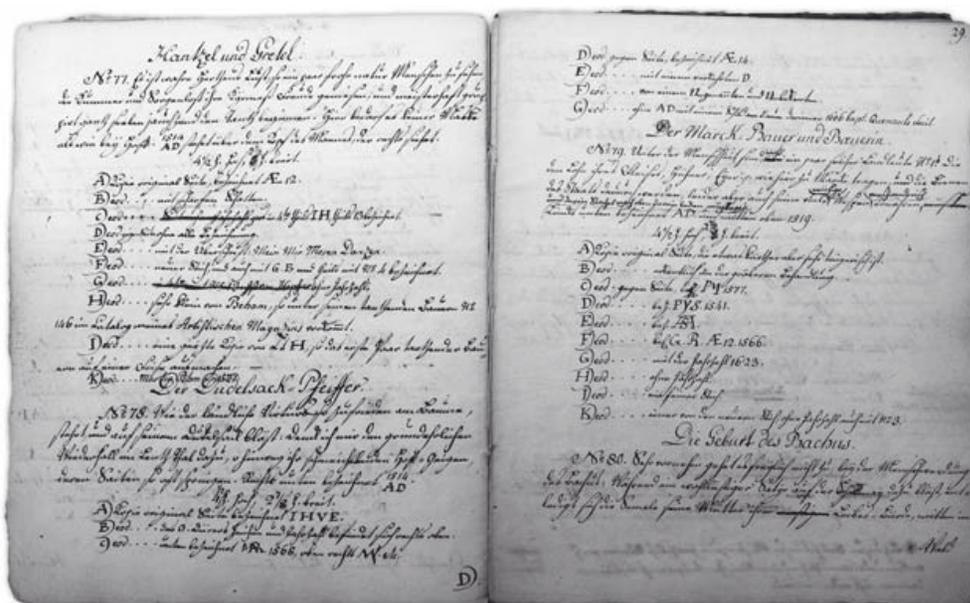


Abb. 6. Doppelseite aus dem ›Menschen-Spiegel‹
u. a. zu »Hantzel und Gretel«
(Martinus-Bibliothek Mainz, Sign. Hs 374).

seinem gedruckten ›Verzeichnis‹ beschrieben, wo er empfahl, »daß ein jeder Liebhaber und Kenner sich hinten an diesem Catalog nur etliche weisse Blätter mit anheften lassen möge«,⁴² um darauf neue Funde originaler oder kopierter Graphiken zu notieren.

Auf dieser Grundlage entstand sodann die Entwurfsfassung des ›Menschen-Spiegels‹ (Abb. 5–8).⁴³ Hüsgen übernimmt darin alle 100 Katalogeinträge samt der technischen Angaben nach der thematischen Gliederung und alten Zählung von 1778 und gibt wiederum zu jedem einzelnen Blatt alle ihm bekannten Kopien und Nachahmungen an. Als Nachtrag folgen nunmehr nur noch fünf neu verzeichnete Graphiken.

42 Hüsgen, Verzeichnis (Anm. 9), o.S.

43 Martinus-Bibliothek Mainz, Hs 374; ungebundene Sammlung gehefteter Lagen aus jeweils zwei Doppelblättern plus zwei einzelnen Doppelblättern, Blattgröße ca. 17,3 × 21,3 cm, bestehend aus: 1. Hauptteil, fol. 1^r–38^v (ab dem Blatt 3 recto alt foliiert), 2. Erster Anhang, fol. 39^r–54^v (in Bleistift recto nachfoliiert, die einzelnen Lagen jeweils unten in Rot von »13.« bis »15.« numeriert), 3. Zweiter Anhang, fol. 55^r–70^v (in Bleistift recto nachfoliiert).

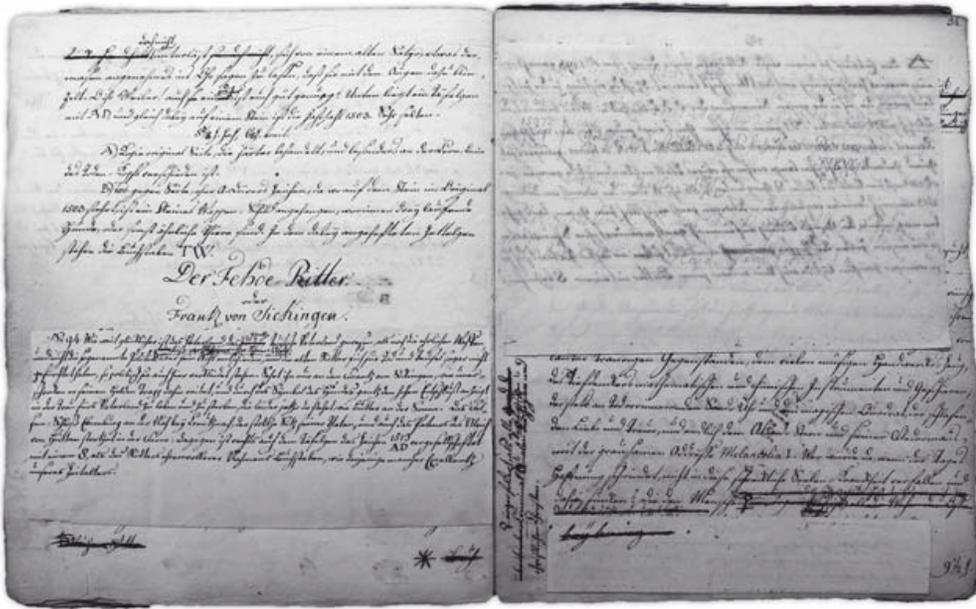


Abb. 7. Doppelseite aus dem ›Menschen-Spiegel‹
u. a. zu ›Der Fehde-Ritter. oder Frantz von Sickingen‹,
(Martinus-Bibliothek Mainz, Sign. Hs 374).

Wie im annotierten ›Verzeichnis‹, sind alle im Druck verwendeten Beschreibungen der Werke durch neue Texte ersetzt; diese basieren zum größten Teil auf den Neuentwürfen im annotierten ›Verzeichnis‹.⁴⁴ Zahlreiche Streichungen, Verbesserungen und Ergänzungen, zum Teil wieder auf fixierten oder klappbaren Klebezetteln oder in unterschiedlichen Tinten zeigen an, dass Hüsgen auch in seiner Entwurfsfassung noch lange am endgültigen Text feilte. Einige lose beiliegende, kleine Zettel mit Literaturexzerpten, die vermutlich nur einen Rest seiner ursprünglichen Arbeitsmaterialien repräsentieren, belegen gleichermaßen Hüsgens Hang und die Notwendigkeit zum Sammeln immer neuer Informationen. Die Datierung einer ebenfalls lose beiliegenden Zeichnung zu einer Vignette (siehe Abb. 25) – die noch eingehend zu

44 Nur zu Nr. 50, dem »St. Paulus« (SMS 74), Nr. 84, »Der galopierende Reuter« (SMS 10) und Nr. 94, »Der Fehde-Ritter oder Frantz von Sickingen« (SMS 69) verfasste Hüsgen im ›Menschen-Spiegel‹ gänzlich neue Texte. – Die Entwicklung der Texte vom gedruckten ›Verzeichnis‹ bis zum ›Menschen-Spiegel‹ wird unten am letztgenannten Beispiel nachgezeichnet.

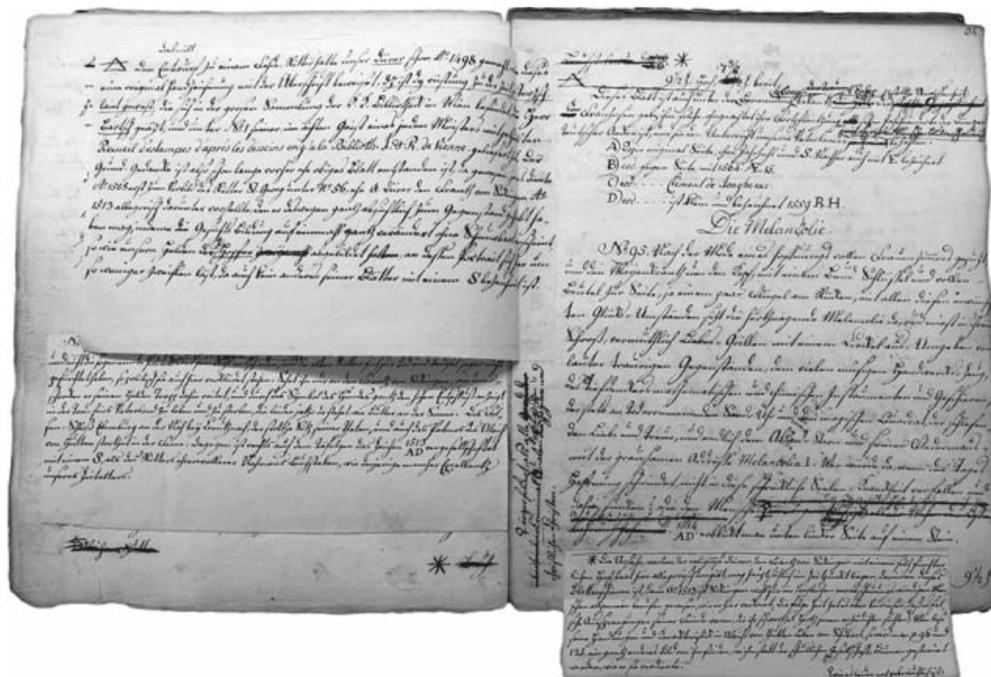


Abb. 8. Doppelseite aus dem ›Menschen-Spiegel‹
u. a. zu ›Der Fehde-Ritter. oder Frantz von Sickingen‹, ausgeklappt
(Martinus-Bibliothek Mainz, Sign. Hs 374).

besprechen ist – deutet an, dass die Arbeiten am ›Menschen-Spiegel‹ wohl 1798 im wesentlichen abgeschlossen waren. Im Anhang gibt Hüsgen ab fol. 39^r wiederum ein Verzeichnis der Reproduktionsstiche nach Gemälden, Zeichnungen und auch Holzschnitten Dürers, das er ab fol. 55^r noch einmal wiederholt. Gänzlich neu ist das Vorwort, in dem Hüsgen auch erläutert, warum er die Texte seines 1778 gedruckten ›Verzeichnisses‹ so grundlegend änderte (fol. 3^r):

Mein damaliger Vortrag mißfiel mir, und für der trockenen Art der gewöhnlichen Catalogen eckelte mir auch. Ich gerieth also auf den Zufall, ihn nicht allein unterrichtend, sondern auch unterhaltend zu machen [...]; Wer erräth nach Verlauf von drey hundert Jahren was der ehrliche Dürer öfters dadurch [d. i. die Darstellungen] andeuten wollte? Blos ohne gründliche Ursache ein Bild mehr in die Welt zu setzen, mag doch nicht seine Absicht gewesen seyn, dazu hatte der Mann zu viel Kopf [...], mithin läßt sich keines wegs vermuthen daß ein Blatt ohne Absicht erschien. [...] Die Meinige davon zu sagen

läuft nicht gegen das Gesetz dachte ich, und schritt also zum Werck; ob sie getroffen oder verfehlt, gut oder schlecht ausgefallen sind, überlasse andern.

Tatsächlich erhielt der ›Menschen-Spiegel‹ durch die neuen Erläuterungen der einzelnen Graphiken einen ausgesprochen zwitterhaften Charakter – denn Hüsgen legte mit diesem Werk zum einen eine revidierte und vermehrte Neuauflage seines wissenschaftlichen Verzeichnisses der Tiefdrucke Dürers vor, präsentierte dem Leser zum anderen jedoch auch, neben einigen historischen Erläuterungen, durchweg subjektive, meist geistvoll-assoziative, manchmal aber auch etwas bemüht wirkende Deutungen der Darstellungen Dürers. Diese beiden Seiten des ›Menschen-Spiegels‹ sollen in jeweils eigenen Abschnitten behandelt werden.

Sammeln und Ordnen

Welche Kenntnis Hüsgen von Dürers Druckgraphik im Detail besaß, lässt sich durch einen Blick auf die Entwicklung von dessen katalogisiertem Œuvre verdeutlichen. Von den genau 100 Tiefdrucken, die Hüsgen 1778 als von Dürer »selbsten gefertigte« Werke verzeichnete, gelten seit Hellers Werkverzeichnis von 1827 bis heute dieselben 96 Nummern als eigenhändig.⁴⁵ In seinem ›Menschen-Spiegel‹ trug Hüsgen dann noch fünf Eisenradierungen Dürers nach, von denen heute vier als authentische Werke anerkannt sind.⁴⁶ In seinem anno-

45 Heller, *Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's*, Bd. 2.2 (Anm. 30) verwarf aus Hüsgens Katalog: Nr. 24, »Das grosse Ecce Homo«, Nr. 27, »Die Dreyfaltigkeit«, Nr. 28, »Das jüngste Gericht« (ebd., Nr. 1126, 1651 und 1614; jeweils als Kopien von Dürer-Holzschnitten) sowie Nr. 37, »Die säugende Maria« (ebd., Nr. 2283; als Kopie eines »Dürer«-Gemäldes). – Schoch/Mende/Scherbaum, *Dürer* (Anm. 17) als heute maßgebliches Werkverzeichnis zählt 102 eigenhändige und drei fragliche Tiefdrucke.

46 Fol. 36^r–37^v: Nr. 101, »Das Ecce homo« (SMS 78); Nr. 102, »Neptun als Räuber« (heute: »Junge Frau, vom Tode bedroht«, SMS 1); Nr. 103, »Die Heilige Familie« (SMS 66) und Nr. 104, »Der bestürzte Ehemann« (heute: »Studienblatt mit fünf Figuren«, SMS 79). Dagegen wurde Hüsgens Nr. 105, »Marcus Curtius« bereits von Heller als Kopie eines 1532 datierten Kupferstiches von Heinrich Aldegrever ausgesondert; Heller, *Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's*, Bd. 2.2 (Anm. 30), Nr. 1000.

tierten ›Verzeichnis‹ erwähnte Hüsgen zudem »das große unausgemahlte Cruzifix« als nach eigenen Worten sehr seltenes Blatt, das er bereits 1785 in seiner ›Bitte‹ gesucht hatte.⁴⁷ Ob Hüsgen es jemals zu Gesicht bekam, ist nicht überliefert, er strich es jedenfalls wieder im Nachtrag des ›Menschen-Spiegels‹. Als Adam von Bartsch dann 1808 in seinem ›Peintre graveur‹ die Tiefdrucke Dürers neu katalogisierte (wobei er freilich nur von Hüsgens 1778 gedrucktem ›Verzeichnis‹ Kenntnis hatte), akzeptierte er 98 Nummern Hüsgens und fügte zehn neue hinzu.⁴⁸ Von diesen sind vier mit Hüsgens Nachträgen im ›Menschen-Spiegel‹ identisch, und von den übrigen sechs gilt heute gerade noch ein einziges Blatt als zweifelsfrei eigenhändig.⁴⁹ Darüber hinaus wird im neuesten Werkverzeichnis Dürers als zusätzliches eigenhändiges Werk nur der Kupferstich ›Der orientalische Herrscher‹ genannt.⁵⁰ Diesen hatte Johann David Passavant, wengleich als Zuschreibung an Hans Baldung Grien, erstmals 1862 als Unikum im Rijksmuseum Amsterdam publiziert. Man darf somit Hüsgen als frühem Dürer-Forscher eine erstaunlich umfassende und präzise Vorstellung vom druckgraphischen Werk des Nürnberger Künstlers attestieren.

Um zu solcher Kennerschaft zu gelangen, war für Hüsgen und seine Zeitgenossen der intensive Umgang mit Graphiken und anderen Kunstobjekten – seien es nun Originale, Kopien oder Nachahmungen gewesen – eine zwingende Voraussetzung. Hüsgen selbst beschreibt die stete Verfeinerung seiner Kunstkenntnisse im sechsten Brief seiner ›Verrätherischen Briefe‹ von 1776, um im achten Brief dann als Schlüsselerlebnis seiner eigenen Entwicklung zum Kunstkenner den Besuch im Amsterdamer Kupferstichkabinett von Johann Edler Goll van Franckenstein im Jahr 1774 zu schildern.⁵¹ Und der mit Hüsgen befreundete Johann Heinrich Merck bekennt 1778 in gleicher Weise im ›Teutschen Merkur‹ über das Kunstsammeln: »So wenig man sammeln soll, ohne

47 SMS A3, also die bis heute umstrittene ›Große Kreuzigung‹; vgl. Hüsgen, Eine Bitte (Anm. 23), S. 51.

48 Bartsch, Le peintre graveur (Anm. 31); neu waren die Katalognummern Bartsch 22 (= ›Menschen-Spiegel‹ Nr. 101), 23, 43 (ebd., Nr. 103), 62, 64, 65, 70 (ebd., Nr. 104), 81, 92 (ebd., Nr. 102) und 108.

49 SMS 90 (Bartsch 23).

50 SMS 11, mit weiterer Literatur.

51 Hüsgen, Verrätherische Briefe von Historie und Kunst (Anm. 4), S. 53–58 und S. 67.

zu studieren, so wenig läßt sich studieren ohne Sammeln, weil dieses so zu sagen der Zunder oder das Zeug ist ohne den das Feuer keine Nahrung hat.« Merck sieht die vergleichende Betrachtung als einzig gangbaren Weg, um künstlerische Qualität und echte Werke zu erkennen: »Allein um es sehen zu lernen, muß man die ganze Litaney der Kopien und schlechteren Abdrucke durchgegangen haben, sonst wird man nicht aufmerksam darauf.«⁵² Fast ein Jahrzehnt später, im Jahr 1787 beschreibt Merck dann in seinen ›Anmerkungen über einige der betrüglichen Copien von den Kupferstichen Albrecht Dürers‹ u. a. am Beispiel von Dürers berühmter ›Melancholie‹ eingehend jene kleinsten Unterschiede, mit deren Hilfe Sammler originale Graphiken von täuschend genauen Kopien oder Fälschungen unterscheiden können.⁵³ Ganz in diesem Sinne gab auch Hüsgen in seinem 1778 gedruckten ›Verzeichnis‹ bei jeder katalogisierten Graphik Dürers alle ihm bekannten Kopien und Nachahmungen an, samt den hervorstechenden Merkmalen wie Monogrammen und Datierungen. Er komplettierte diese Listen später dann in seinem annotierten ›Verzeichnis‹ und dem ›Menschen-Spiegel‹ durch alle zwischenzeitlichen Neufunde.

Nach dem Gesagten eröffnete gerade die Anlage und Ordnung einer Graphiksammlung viele Möglichkeiten, die eigene Kennerschaft zu vertiefen und zu verfeinern. Als Goethe ab 1780, wie bemerkt, die Dürersammlung Lavaters neu ordnete und sich gleichermaßen mit der Kollektion des Herzogs Carl August beschäftigte, berichtete er an Merck von genau solchen Erfahrungen: »Vor Dürern selbst und vor der Sammlung, die der Herzog besitzt, krieg ich alle Tage mehr Respekt.«⁵⁴ Der neue Klebeband für Lavater wurde nun nach Hüsgens gedrucktem ›Verzeichnis‹ geordnet und numeriert.⁵⁵ Goethe übersendete seine vollendete Arbeit im September 1780 zusammen mit einem annotierten Exemplar des ›Verzeichnisses‹ nach Zürich, und aus seinem Begleitbrief erfährt man weitere Arbeitsschritte und Details seiner sammlerischen Praxis:

52 [Johann Heinrich Merck,] Aus einem Schreiben an den H. über die Frage: wie eine Kupferstichsammlung anzulegen sey? in: Der Teutsche Merkur 1778, Nr. 2, S. 170–175, beide Zitate S. 171.

53 [Johann Heinrich Merck,] Anmerkungen über einige der betrüglichen Copien von den Kupferstichen Albrecht Dürers, in: Der Teutsche Merkur 1787, Nr. 2, S. 158–166.

54 7. April 1780; WA IV 4, S. 201.

55 Goethe an Lavater, 1. Mai 1780; ebd., S. 211.

In dem beikommenden Büchelgen [d. i. Hüsgens ›Verzeichnis‹] sind sie deutlich beschrieben. Diejenigen Blätter die du besitzt sind mit einem × gezeichnet, die andern leer gelassen und hinten am Ende ist das Verzeichniss zusammengeschrieben, von denen Originalblättern die dir noch fehlen. [...] Für eben diese fehlende Originalien und auch für die gute Kopien ist Platz gelassen und die Zahlen und Buchstaben drüber geschrieben, so dass wenn dir ein Blat unter Händen kommt du gar nicht fehlen kannst. Am besten wird sein dass du einen deiner dienstbaren Geister recht drinne initiirst dass er sichs recht bekannt mache und du ihm wenn ein Blat vorkomme es zum einrangiren und einzeichnen übergeben kannst.⁵⁶

Hüsgen dürfte gewusst haben, dass viele Dürer-Sammler sein gedrucktes ›Verzeichnis‹ nunmehr zur Ordnung ihrer Kollektion nutzten, denn er rangierte im Manuskript seines ›Menschen-Spiegels‹ die fünf neu hinzugekommenen Graphiken bewusst nicht ihrem Thema entsprechend ein, sondern nannte sie als Nachtrag. Auch sonst blieb er streng bei der alten Numerierung und führte hierzu im Vorwort aus (fol. 3^r):

Ogleich Unterabtheilungen bey den Phantasie-Stücken wegen der mytologischen Blätter Platz fänden, so unterliese es, um der Mühe willen, die ich den Sammlern in Ansehung der Abänderung der Nummern verursacht hätte, die einmahl angenommene Ordnung ist also noch die Alte [...].

Auch seine eigene Dürer-Graphik hatte Hüsgen, wie schon länger bekannt ist, in Klebebänden gesammelt, und man darf mit gutem Grund annehmen, dass er die Tiefdrucke ebenfalls nach seinem ›Verzeichnis‹ geordnet hielt. Leider macht der Auktionskatalog von 1808 hierzu keine detaillierten Angaben, sondern vermerkt lediglich: »Zwey Bücher in groß Folio, Albr. Dürer Werke, das eine mit 454, das andere mit 179 Blättern«.⁵⁷ Der genaue Umfang und die Binnenordnung seines 1807 nachgelassenen Dürer-Bestandes sind damit nicht überliefert.⁵⁸ Eine solche,

56 Goethe an Lavater, 3. September; ebd., S. 279. Vgl. auch Bertsch/Grave, Lavaters Dürer-Sammlung (Anm. 21), S. 293.

57 Katalog Frankfurt am Main 1808 (Anm. 34), S. 109, Nr. 951.

58 Der Auktionskatalog gibt also nur die Blattzahl der Bände, und nicht die Stückzahl der Dürergraphik-Sammlung Hüsgens an. Unklar bleibt demnach: Waren in den beiden Bänden noch viele leere Seiten vorhanden? Und hatte Hüsgen in bei-

stets weiter wachsende Sammlung zu ordnen, war selbstredend ein langwieriger und im Grunde nie abgeschlossener Prozess, und in Hüsgens Nachlass fanden sich neben den erwähnten Bänden auch lose Einzelblätter von und nach Dürer⁵⁹ sowie ein ganzer Vorrat leerer Bände zum Ordnen weiterer Graphiken.⁶⁰

Wie sehr das Studium verschiedener anderer Sammlungen die Grundlage seiner Kennerschaft und Kunstschriftstellerei gewesen sei, betont Hüsgen bereits in der Vorrede seines 1778 gedruckten ›Verzeichnisses‹: Zu diesem habe ihm »nicht alleine meine so nach vollständige Sammlung der Dürerischen Blätter gedient, sondern verschiedene Sammlungen meiner Freunde und der hiesigen Stadt-Bibliothek haben mir auch gute Dienste dabey geleistet [...]«. ⁶¹ Tatsächlich besaß die Frankfurter Stadtbibliothek damals drei Klebebände mit frühen Druckgraphiken, darunter einen mit den Werken Dürers. Alle drei hatte der Frankfurter Jurist und Stadtsyndicus Heinrich Kellner (1536–1589) angelegt, sie kamen später in den Besitz des Enkels Johann Maximilian zum Jungen (1596–1649) und wurden aus dessen Nachlass zusammen mit einer bedeutenden Büchersammlung für die Stadtbibliothek erworben. Im Jahr 1920 wurde der Dürer-Klebeband aufgelöst und verkauft, erhalten hat sich nur das von Hüsgen selbst beschriftete Titelblatt.⁶² Hüsgen beschreibt Kellners Dürer-Sammlung 1780 eingehend in seinen ›Nachrichten von Franckfurter Künstlern‹:

Der schöne Band worinnen solche auf Real-Papier befestigt sind, ist mit der Jahrzahl 1578. bezeichnet, die Blätter selbst folgen nach keiner gewissen Ordnung, sondern scheinen, nach der Fantasie des

den Tiefdrucke von Holzschnitten getrennt, oder aber als Originale klassifizierte Blätter von Kopien und Nachstichen?

59 Ebd., S. 49, Nr. 114, 115, 116.

60 Ebd., S. 119, Nr. 111: »Ein Paket von acht großen und kleinen Büchern, um Kupferstiche einzulegen.«

61 Hüsgen, Verzeichnis (Anm. 9), Vorrede (o. S.).

62 Vgl. Jochen Sander und Michaela Schedl, Der Frankfurter Patrizier und Jurist Heinrich Kellner. Gelehrter, Autor und Kunstsammler, in: Die Welt im BILDnis. Porträts, Sammler und Sammlung in Frankfurt von der Renaissance bis zur Aufklärung, Ausstellungskatalog Museum Giersch der Goethe-Universität Frankfurt am Main, Petersberg 2020, S. 47–55; Abb. des Titelblatts S. 49. – Ein weiterer Klebeband von 1563 ist verschollen und sein Inhalt gänzlich unbekannt; der dritte datiert 1588 und enthält 16 Zeichnungen, Druckgrafiken und Scherenschnitte aus dem 16. Jahrhundert; vgl. ebd., S. 140–143, Kat. 14.1–14.16.

ersten Besitzers ihre Plätze erlangt zu haben: Ihre Anzahl ist so stark, als mir noch nie eine Sammlung vor Augen kommen ist, bis auf wenige kleine Stücke, enthält sie alle in meinem Raisonnienden Verzeichnüss beschriebenen Original-Blätter, wie auch einige Abdrücke derjenigen Eisen-Platten, so dem Dürer ohne sein gewöhnliches Zeichen zugeeignet werden [...].⁶³

Friedrich Gwinner berichtet Jahrzehnte später, dass die Graphiken des Klebebandes in der Stadtbibliothek von Hüsgen bearbeitet und neu geordnet worden waren, kritisiert das Resultat jedoch entschieden:

Im Jahr 1794 übernahm Hüsgen deren Verzeichnung und Ordnung. Er löste die Kupferstiche von ihren Unterlagen ab und klebte sie nach der Ordnung seines eigenen gedruckten Verzeichnisses der Werke Dürers auf die nämlichen beschmutzten Blätter des Buches so geschmacklos und ungeschickt mit Kleister wieder ein, daß man den Zustand dieser sonst werthvollen Sammlung nur mit Betrübniß erblicken kann. Die Holzschnitte ließ er unberührt.⁶⁴

Wie einstmals Goethe bei seinen Ordnungsarbeiten der Dürer-Sammlungen Lavaters und des Herzogs Carl August, verzeichnete auch Hüsgen jene Graphiken, die im Bestand der Stadtbibliothek fehlten. Er notierte diese als Liste und unter den Katalognummern seines gedruckten ›Verzeichnisses‹ in den hinteren Buchdeckel seines annotierten Handexemplars (Abb. 9).⁶⁵ An gleicher Stelle sind auch Fehlbestands-

63 Hüsgen, Nachrichten von Franckfurter Künstlern (Anm. 5), S. 225 f. – Demnach kannte Hüsgen einige oder sämtliche seiner im ›Menschen-Spiegel‹ nachgetragenen fünf Eisenradierungen bereits vor 1778 aus dem Klebeband der Stadtbibliothek, publizierte diese jedoch erst nach weiterer Prüfung als Werke Dürers.

64 Ph[ilipp] Friedrich Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt am Main vom dreizehnten Jahrhundert bis zur Eröffnung des Städel'schen Kunstinstituts, Frankfurt am Main 1862, S. 518.

65 »In der Samlung der hiesigen Stadt Bibliothek fehlen folgende Blätter. 1786. / N° 24. Ecce homo von 1512. / 27. die h. Dreyfaltigkeit. / 28. das jüngste Gericht. / 37. die säugende Maria von 1529. / 43. ~~Maria mit dem schwebenden Engel.~~ [SMS 92] / 66. ~~Bilibaldus Pirckheimer.~~ [SMS 99] / 95. ~~die Melancoli.~~ [SMS 71] / 33. ~~Maria 1508.~~ [SMS 62] / 29. ~~verlohrne Sohn.~~ [SMS 9] / 46. ~~St. Philipp.~~ [SMS 100] / 95. ~~Melancolie.~~ [SMS 71] / 54. ~~St. Sebastian.~~ [SMS 94] / 59. ~~Hieron. Eisenstich.~~ [SMS 65]« – Die Streichungen wurden mit anderer Tinte sicher später durchgeführt; ob sie jedoch neu aufgefundene oder später für die Sammlung neu angeschaffte Blätter kennzeichnen sollten, ist nicht zu entscheiden.

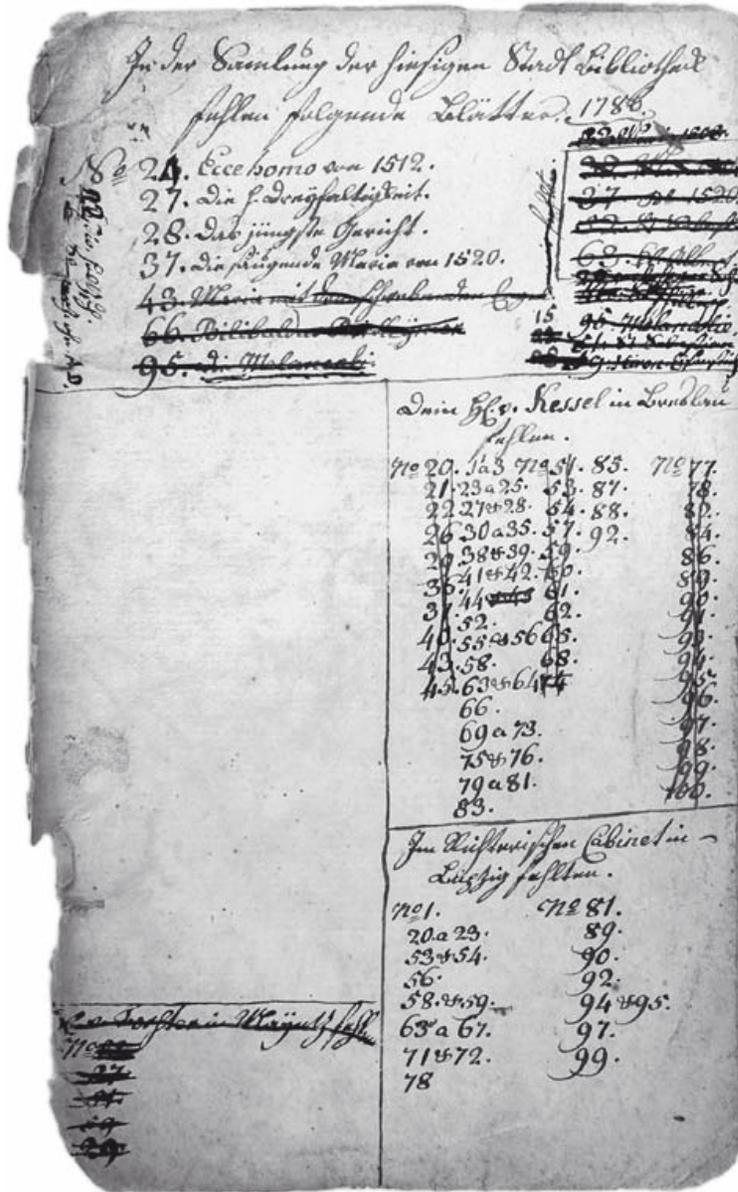


Abb. 9. Handexemplar, Notizen und Listen zu verschiedenen Dürer-Sammlungen im hinteren Buchdeckel (Martinus Bibliothek Mainz, Sign. Hs 374a).

listen von weiteren Sammlungen festgehalten. Mit diesen Listen liegen nunmehr für die Geschichte deutscher Dürer-Sammlungen im späten 18. Jahrhundert sehr aufschlussreiche Quellen vor, die der Forschung bislang gänzlich unbekannt waren. Hüsgen nennt u.a. zwei weitere

Sammler, denen er auch im Vorwort seines ›Menschen-Spiegels‹ besonderen Dank ausspricht (fol. 3^v):

Herrn Hauptmann von Kessel unter dem königl. Preußischen Infanterie Regiment von Tauenzien, und de[m] Freyherrn von Vorster in Mayntz [...], davon mir Ersterer schriftlich viele treffliche Nachrichten gütigst mittheilte, letzterer aber seine aus mehr als tausend Blätter des Alb. Dürer bestehende Sammlung, mehrere Tage zur Einsicht freundschaftlich überlasen hat.

Beim Erstgenannten, in Hüsgens annotiertem ›Verzeichnis‹ vermerkt als »Hr. v. Kessel in Breslau«, handelt es sich um Christian Friedrich Wilhelm von Kessel (1755–1823), der aus fränkischem Altadel stammte und in Oberschlesien und Breslau in Militärdiensten stand, aber bislang nicht als Kunstsammler bekannt war.⁶⁶ Ähnliches gilt für den ebendort genannten »H. v. Forster zu Mayntz«,⁶⁷ also den Freiherrn Karl Anton von Vorster (1705–1796), der als kurfürstlich Mainzischer Hof- und Regierungsrat titulierte,⁶⁸ heute jedoch vor allem als Pionier des modernen Weinbaus geläufig ist.⁶⁹ Hüsgen war mit Vorster persönlich bekannt,⁷⁰ und er erwähnt im ›Menschen-Spiegel‹ u. a. einzelne seltene Graphiken und besondere Druckzustände aus dessen Dürer-Samm-

66 Vgl. Jahrbuch des Deutschen Adels, hrsg. von der Deutschen Adelsgenossenschaft 2 (1898), S. 237 f.

67 Eintrag im hinteren Buchdeckel des annotierten ›Verzeichnisses‹: »H. v. Forster zu Mayntz fehlen«, es folgen fünf durch mehrfache Streichungen nicht eindeutig lesbare Nummern.

68 Vgl. Kurmainzischer Hof- und Staats-Kalender [...] auf das Jahr 1797, Mainz [1796], S. 97.

69 Vgl. Karl Anton von Vorster, Der Rheingauer Weinbau [...], Frankfurt am Main 1765. – An Kunstkäufen des Freiherrn nachweisen lässt sich der Erwerb fünf niederländischer und eines deutschen Barockgemäldes aus dem Nachlass des Mainzer Domprobstes Hugo von Eltz im Jahr 1785; vgl. die Datenbankeinträge im Getty Provenance Index, http://www.getty.edu/research/conducting_research/provenance_index, Suchbegriff bei Käufer: ›Vorster‹ (Zugriff 25. Februar 2020).

70 Hüsgen an Gerning, 7. Mai 1791; FDH, Hs-4628: »Nach der Meßwoche wieder meine alljährige Caravane nach Maynz von woher auch Einladung in den Engl. Garten des H. v. Vorster nach nieder Saalheim geschehen ist, ich denke also ebenfalls einige Tage dorten zuzubringen [...].« – Die Familie von Vorster hatte seit Mitte des 18. Jahrhunderts Weinberge und einen Gutshof im rheinhessischen Saulheim (mundartlich: Saalem) besessen.

lung.⁷¹ Dass er Vorsters Sammlung so gut kannte, hing direkt mit deren Entstehung zusammen, worüber Schlosser später überliefern sollte:

Der verstorbene Hüsgen hatte früher eine schöne Sammlung Dürer'scher Blätter, welche von ihm an Herrn v. Forster zu Mainz verkauft wurde. Man erzählt Wunderliches, nicht eben Rühmliches, über die Art wie er diese Sammlung zu Stande gebracht habe. Aus der Forster'schen soll das Meiste an den seligen Städel hier gelangt seyen und daher jetzt im Besitz des hiesigen Städel'schen Kunst Instituts.⁷²

Demnach darf Hüsgens erste, zu einem nicht genannten Zeitpunkt an Freiherrn von Vorster verkaufte Sammlung als Grundstock des Bestandes an Dürer-Graphiken im Städel-Museum in Frankfurt gelten.⁷³ Zugleich tritt der Kunstkenner und Kunstschriftsteller Hüsgen auch als Kunstagent hervor, der immer wieder Werke erwarb, sammelte und später auch verkaufte – sicher auch seiner angespannten Finanzlage gehorchend, die u. a. aus Schlossers Bemerkung hervorgeht: »Es war bei dem verstorbenen Hüsgen [...] ein Unglück, daß er [...] oft in Klemme gerathen seyn soll [...]. So gab er die besten Sachen aus seinen Sammlungen weg, sobald Jemand kam der sie bezahlen wollte.«⁷⁴ Dementsprechend sind auch etliche Gemälde, die Hüsgen im Lauf der Jahre nachweislich ersteigert hatte, in seinem Nachlasskatalog von 1808 nicht mehr aufgeführt.⁷⁵

71 Etwa bei Nr. 62, »St. Hubertus« (SMS 32, heute: »Der heilige Eustachius«): »In der Sammlung des Freyh. von Vorster in Mayntz befindet sich auch von diesem Blatt ein sehr schöner Abdruck auf weisem Atlaß« (fol. 22^r). Eben dieser Kupferstich auf Seide hat sich als höchst seltener Druckzustand in der graphischen Sammlung des Städel Museums Frankfurt erhalten, Inv. Nr. 31367, und es handelt sich demnach nachweislich um einen Dürerdruck aus dem Besitz von Vorster und nachfolgend Johann Friedrich Städel.

72 Schlosser an Heller, 13. November 1821; Staatsbibliothek Bamberg, Sign. JH. Comm.lit.5 (Schlosser, J.F.H.).

73 Johann Friedrich Städel's Druckgraphik-Sammlung wurde in 77 Heften verzeichnet, die sich jedoch nicht erhalten haben; vgl. Corina Meyer, Die Geburt des bürgerlichen Kunstmuseums. Johann Friedrich Städel und sein Kunstinstitut in Frankfurt am Main, Berlin 2013, S. 65, mit Quellennachweis.

74 Schlosser an Heller, 13. November 1821 (wie Anm. 72).

75 Vgl. Kölsch, Henrich Sebastian Hüsgen (Anm. 1), S. 28 f.

Wie sodann Hüsgens zweite Dürer-Sammlung entstand, was sie beinhaltete und welches Schicksal ihr beschieden war, auch darüber geben die neu entdeckten Quellen recht genau Auskunft. So berichtete Schlosser an Heller folgende Details:

Als die erste, besonders auch in Holzschnitten treffliche Sammlung verkauft war, legte Hüsgen aus übrigen Dupletten, u. neu erworbenen Blättern eine zweite, geringere Sammlung an, die sich in Betracht der Exemplare nicht auszeichnet, in Ansehung der Kupfer- u. Eisen-Stiche aber ziemlich stark war. Es fehlten, nach Bartsch, 10 bis 12 Blätter. In Ansehung der Holzschnitte, größtenteils sehr mittelmäßige Exemplare war sie höchst unvollständig, – selbst in den zusammenhängenden Suiten, z.B. der Apocalypse, der großen u. kleinen Passion, fanden sich Lücken. Diese Sammlung kaufte ich nach Hüsgens Tod von seinen Erben. [...]

Diese Sammlung des sel. Hüsgen von Kupfer- u. Eisen Stichen enthielt eine Menge Copien, gute u. schlechte, jedoch nicht weniger als mit einiger Vollständigkeit. Er sammelte alles was als Copie gelte[n] konnte, selbst wenn es erst gestern oder heute erschienen war. Als ich die Samml. kaufte, beschränkte ich mich auf täuschende oder ausgezeichnete Copien. [...] Den Rest verkaufte ich vor vielen Jahren einmal an den Kunsthändler H. Huber in Basel, der eine möglichst vollständige Sammlung, auch aller Copien, angelegt hatte, die schon damals sehr bedeutend war. Später gelangte diese Samml. an den sel. H. Hohwiesner, aus dessen Nachlaß sie das hiesige Städel'sche Institut kaufte.⁷⁶

Wie viele seiner Zeitgenossen erstrebte Hüsgen demnach eine möglichst vollständige Sammlung aller Dürer-Graphiken, und füllte vorhandene Lücken bereitwillig mit originalen Abzügen minderer Qualität sowie mit Kopien und Nachahmungen – selbst wenn diese neuesten Datums waren, wie etwa die Dürer-Nachstiche eines Johann Gottlieb Prestel, der ab 1783 in Frankfurt am Main lebte und mit Hüsgen in enger Verbindung stand.⁷⁷ Und während Hüsgens erste Dürer-Sammlung

⁷⁶ Schlosser an Heller, 13. November 1821 (wie Anm. 72).

⁷⁷ Vgl. Kölsch, Henrich Sebastian Hüsgen (Anm. 1), S. 48–52. Prestels Dürer-Nachstiche listet Georg Kaspar Nagler, Neues allgemeines Künstler-Lexicon, Bd. 12, München 1840, S. 47–50, Nr. 75–106.

insbesondere viele Holzschnitte in sehr guten Abzügen enthielt, so legte der viele Jahre mit Dürers Werkverzeichnis befasste Kunstkenner später, bei seiner zweiten Kollektion besonderes Augenmerk auf dessen Kupferstiche und Eisenradierungen. Die genaue Zusammensetzung dieser zweiten Dürer-Sammlung ist für das Jahr 1795 durch eine Liste im vorderen Buchdeckel des annotierten ›Verzeichnisses‹ bezeugt, die angibt: »Jully. 95 besaß. / 96 org. / 127 Cop. / 41 nach Zeich. u Gem. / 17 Port. D. / 75 Holtzsch. / 356.« Hüsgen führt also insgesamt 356 Graphiken auf, im einzelnen originale und kopierte Kupferstiche und Eisenradierungen, Stiche nach Zeichnungen und Gemälden sowie Dürer-Porträts, doch nur vergleichsweise wenige Holzschnitte. Welche Kupferstiche er hingegen nicht besaß, dokumentiert im einzelnen eine zweite Notiz im hinteren Buchdeckel (siehe Abb. 9): »mir fehlten. / 32. Maria 1514. / 37. d[ito] 1520 / 52. S. Sebast. / 63. kl. Albert.«⁷⁸

Die vergleichsweise stark vertretenen Kopien und Reproduktionsstiche waren für Hüsgen, wie bereits gezeigt, ein integraler, für seine Forschungen höchst nützlicher Bestandteil seiner Sammlung. Der mehr als eine Generation jüngere Johann Friedrich Heinrich Schlosser verfolgte dagegen eine ganz andere Zielsetzung, wenn er, wie zitiert, aus Hüsgens zweiter Dürer-Sammlung nur die Originale sowie »täuschende oder ausgezeichnete Copien« für sich behielt, um den Restbestand des Graphikkonvolutes an den Basler Medailleur und Kunsthändler Johann Friedrich Huber (1766–1832) zu veräußern. Hubers bedeutende Dürer-Sammlung kam sodann, wie Schlosser angibt, an den Frankfurter Bankier Clemens Aloys Hohwiesner (1772–1818). Aus dessen Nachlass wurde sie schließlich 1820 für das Städelsche Kunstinstitut ersteigert, dessen graphisches Kabinett demnach u. a. Dürer-Blätter aus Hüsgens erster und zweiter Dürer-Sammlung wieder vereint.⁷⁹ Die von

78 Hüsgen Nr. 32, 52 und 63 sind die Graphiken SMS 72, 25 und 89; Hüsgen Nr. 37 bezeichnet Heller unter Nr. 2283 als Stich nach Dürer. – Dass Hüsgen alle vier Nummern der Notiz mit dunklerer Tinte durchstrich, dürfte einen späteren Erwerb eben dieser Blätter andeuten.

79 Zu der Auktion erschienen drei Kataloge, von denen der erste Band, S. 19–28 und S. 65–102 Dürer-Werke sowie entsprechende Kopien, Nachstiche etc. verzeichnet: Christian Erdmann Gottlieb Prestel, *Catalogue raisonné de la rare et précieuse collection d'estampes [...] de feu Mr. Clemence Aloys Hohwiesner, Banquier*, Bd. 1: *Contenant les écoles allemandes et des Pays-Bas*, Frankfurt am Main 1819. – Dagegen gibt Heller, *Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's*, Bd. 2.2 (Anm. 30),

Schlosser behaltene Graphiken aus Hüsgens Besitz gingen dagegen, wie bereits vermerkt, an Edward Steinle und wurden schließlich en bloc von der Wiener Kunstakademie erworben. Eine beim Versand der Sammlung 1873 aufgesetzte Liste führt insgesamt 273 Graphiken auf, darunter 101 »Stiche« nebst 12 »Beigaben und Kopien«, denen an Holzschnitten 83 Darstellungen aus Dürers großen Serien, 66 Einzelblätter nebst 6 Kopien sowie 5 Großformate gegenüberstehen.⁸⁰ Diese Aufstellung bestätigt Schlossers Aussonderung und Verkauf zahlreicher Kopien, aber auch die zitierte Einschätzung, Hüsgen habe bei seiner zweiten Sammlung besonderes Augenmerk auf Dürers Tiefdrucke gelegt.

Da der ›Menschen-Spiegel‹ nicht gedruckt wurde, blieb Hüsgens erweitertem Dürer-Werkverzeichnis eine wissenschaftliche Resonanz verwehrt – mit Ausnahme des Bamberger Privatgelehrten und Sammlers Joseph Heller, der, wie erwähnt, Hüsgens Handschriften 1821 von Schlosser entliehen hatte und zu seinem eigenen Dürer-Werkverzeichnis nutzte.⁸¹ In Hellers eigenhändiger Abschrift des ›Menschen-Spiegels‹ wie auch in seinem Arbeitsexemplar des gedruckten ›Verzeichnisses‹ bezeugen Markierungen und vereinzelte handschriftliche Zusätze eine systematische Verwendung beider Schriften.⁸² Und wenn

S. 303, vereinfachend an, Hohwiesners Dürer-Sammlung sei ursprünglich von Hüsgen angelegt und an Vorster in Mainz verkauft worden, um sodann durch »die Hände mehrerer Liebhaber« zu gehen und schließlich an Hohwiesner und in das Städelsche Kunstinstitut zu gelangen; er vermischt also offenbar die beiden von Schlosser genannten Provenienzen.

80 Edward Steinle an einen nicht genannten Mitarbeiter der Kunstakademie, 25. Februar 1873, Archiv der Akademie der Bildenden Künste Wien; zusammengefasst nach einer von Monika Knofler übersendeten Transkription. – Das Inventarbuch des Kupferstichkabinetts in der Akademie vermerkt indes für 290 Graphiken eine Provenienz aus Hüsgens Sammlung, eine Durchsicht der betreffenden Graphiken auf Merkmale oder Hinweise zu ihrer Provenienz steht noch aus; frdl. Mitteilung von René Schober.

81 Zu Hellers Leben und seinen Forschungen vgl. zuletzt Franziska Ehrl, Eine Freundschaft, eine Reise, eine Sammlung. Joseph Hellers (1798–1849) Nachlaß in der Staatsbibliothek Bamberg, in: Jahrbuch für Buch- und Bibliotheksgeschichte 3 (2018), S. 53–71.

82 Im Arbeitsexemplar des ›Verzeichnisses‹ von 1778 (Staatsbibliothek Bamberg, Sign. JH.Bg.o.185) sind u.a. bei jedem Katalogeintrag die korrespondierenden Bartsch-Nummern nachgetragen, während von Heller ausgesonderte Graphiken durchgestrichen, zum Teil auch kommentiert werden; die von Bartsch gemachten

Heller, wie oben zitiert, den besonderen Nutzen von Hüsgens Vorarbeiten herausstreicht, so wird er hiermit in erster Linie an dessen erweitertes Werkverzeichnis sowie die Werklisten im Anhang gedacht haben, die beide in seinen eigenen Œuvre-Katalog von 1827 einfließen. Dieser verzeichnet unter 2555 Nummern Dürers Hoch- und Tiefdrucke sowie Graphiken hiernach in so großer Zahl, wie kein Autor vor oder nach Heller. Sein Verzeichnis gilt daher bis heute als Referenzwerk aller Kopien, Nachahmungen, Nachstiche und Fälschungen der Graphiken Dürers.⁸³ Für seine Studien zog Heller aber auch eine eigene Graphiksammlung heran, deren Art und Zusammensetzung genau diesem Zweck entsprach: Heller hatte u. a. eine ganze Reihe originaler Dürer-Druckgraphiken erworben, denen er jeweils alle ihm erreichbaren Kopien und Nachahmungen an die Seite stellte. Wie bereits für Merck, Hüsgen und viele Zeitgenossen, so war auch für Heller eine vergleichende Betrachtung dieser Objekte unverzichtbar, um Kennerschaft zu entwickeln und seine wissenschaftliche Urteilskraft zu schärfen. Doch während die angeführten, älteren Sammlungen alle verstreut wurden oder in größeren, graphischen Kabinetten aufgegangen sind, hat sich Hellers Graphiksammlung komplett und geschlossen in der Staatsbibliothek Bamberg erhalten (vgl. Abb. 10).⁸⁴ Ihre Betrachtung

Zusätze zum Werkkatalog finden sich als Anhang exzerpiert. Hellers Abschrift des ›Menschen-Spiegels‹ (Anm. 39) weist u. a. Unterstreichungen bzw. Haken bei vielen Werkverzeichnis-Nummern und aufgelisteten Kopien sowie im Anhang auf (in rotem Buntstift sowie in Bleistift); vereinzelt wurden auch Kopien mit Künstlernamen annotiert.

83 Heller, *Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's*, Bd. 2.2 (Anm. 30).

84 Die heutige Montage der Graphiken datiert, vor allem nach der Materialqualität der Trägerkartons, wohl nicht in Hellers Zeit, sondern später und wurde vielleicht unter dem Bibliotheksdirektor Michael Stenglein (amt. 1848–1874) gefertigt. Alle Originale Dürers besitzen jeweils eigene Passepartouts, während entsprechende Kopien etc. auf einem oder mehreren Kartonbögen gruppenweise montiert sind. Ihre Anordnung folgt in der Regel Hellers Werkverzeichnis, für nicht vorhandene Blätter wurde Platz gelassen. Die gesamte Präsentation zielt also auf einen wechselweisen Vergleich von Original und Kopie und zeigt sich entwicklungs- und geschichtlich fortschrittlicher als eine starre Montage im Klebeband; vgl. auch Hanna Lehner, ›Cut and Paste‹ in der Frühen Neuzeit. Aspekte von Geschichte, Materialität und Funktion des Klebebands, in: *Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde* N.F. 26 (2019), S. 11–38. – Hellers Graphiksammlung wird seit 2017 im Rahmen eines DGF-Projektes digital erschlossen und ist online abrufbar unter dem Permalink: www.bamberger-schaetze.de/heller (Zugriff 3. März



Abb. 10. Montagebogen mit vier Kopien und Nachahmungen von Albrecht Dürers Kupferstich ›Der Dudelsackpfeifer‹: 1. Radierung, monogrammiert »AC«; 2. Umrissradierung, monogrammiert »C.M. s.«; 3. Leonhard Schlemmer (1772–1845), Kupferstich von 1821; 4. Lambert Hopfer (1. H. 16. Jh.), Radierung, sämtlich aus der Sammlung Joseph Heller (Staatsbibliothek Bamberg, Sign. I D 18b-bc).

bietet noch heute die Möglichkeit, die bereits von Hüsgen praktizierte Methode eines kennerschaftlichen ›Sammelns und Ordnen‹, auch als Entwicklungsschritt hin zur modernen Kunstwissenschaft zu verstehen.

2020); vgl. auch: Joseph Heller und die Kunst des Sammelns. Ein Vermächtnis im Herzen Bambergs, Begleitband zur Ausstellung der Staatsbibliothek Bamberg, Bamberg 2020. – Ich danke der Projektleiterin Johanna Ehrl für zahlreiche Hinweise.

*Der ›Menschen-Spiegel –
ein »moralisch-politisches Lesebuch«*

Hüsgens ›Menschen-Spiegel‹ mit seinen oft assoziativen Deutungen der Tiefdrucke Dürers wurde von Johann Heinrich Friedrich Schlosser sehr treffend als »moralisch-politisches Lesebuch« umschrieben.⁸⁵ Welche Entwicklung Hüsgens Ausführungen hierbei nahmen, wird bereits aus der Findung seines neuen Titels deutlich. Firmierte die gedruckte Ausgabe von 1778 noch als »Raisonnirendes Verzeichnis aller Kupfer- und Eisenstiche, so durch die geschickte Hand Albrecht Dürers selbst verfertigt worden«, so entwarf Hüsgen im nächsten Schritt in seinem annotierten ›Verzeichnis‹ den Buchtitel »des großen Teutschen Künstlers Redentes Verzeichniß aller Kupfer und Eisenstiche die er mit eigener Hand verfertigt hat«. Diesem wurde dann noch der Zusatz »Menschen Spiegel« vorangestellt (siehe Abb. 3), und in der Entwurfsfassung resultierte daraus schließlich: »Menschen-Spiegel oder Albrecht Dürers Redendes Verzeichniss aller Kupfer und Eisenstiche, die er mit eigener Hand und andere nach ihm verfertigt haben« (siehe Abb. 5). Beiden Fassungen als Vignette beigegeben ist ein Medaillon in Ordensform mit dem Dürer-Monogramm »AD« und der umlaufenden Devise »Hier ist Glantz Des Verdienstes« – ganz so, als wolle Hüsgen dem verehrten Künstler hiermit symbolhaft eine hohe Auszeichnung verleihen.⁸⁶

Auch die Widmung der Dürer-Werkverzeichnisse zeigt eine wendungsreiche Entwicklung. Die 1778 gedruckte Ausgabe hatte Hüsgen »Allen Liebhabern der schönen Künste gewidmet«. In seinem annotierten ›Verzeichnis‹ findet sich dann zunächst der – ironisch gemeinte? – Entwurf »Denen Hochgebietenden Herren Recensenten großzünftig ehrerbietigst gewidmet«, der dann gänzlich gestrichen und durch ein lapidares »Menschen gewidmet« ersetzt wurde (siehe Abb. 3). Der ›Menschen-Spiegel‹ behält diese kurze Formulierung bei, vermerkt jedoch noch für Satz und Druck die Anweisung: »Hierher den Diogenes mit der Laternen in Holzschnitt oder Kupferstich«. Hüsgen dachte also an ein im 17. und 18. Jahrhundert recht geläufiges Motiv, das die in der

85 Schlosser an Heller, 20. Juli 1821 (wie Anm. 38).

86 Die achtstrahlige Rahmung entspricht einem Großkreuz zu Verdienstorden, wie es seit Anfang des 18. Jahrhunderts üblich war; es sind jedoch weder für die Form, noch für die Devise direkte Vorbilder benennbar. Ich danke Lars Adler für seine Hinweise.

Anekdote berichtete Suche eines antiken Philosophen nach dem wahren und ehrlichen Menschen illustriert. Und ganz passend hierzu, stellt die Entwurfsfassung dem Werkverzeichnis noch ein Zitat nach Lessing als Devise voran: »Die Menschen sind nicht immer, was sie scheinen, doch selten etwas besseres. Nathan der Weise« (fol. 5^v).⁸⁷

Titel, Widmung und Devise des ›Menschen-Spiegels‹ sind durchaus programmatisch zu verstehen und sollen den Leser darauf einstimmen, Dürers Graphiken als Charakterspiegel aller Menschen zu begreifen. Die assoziative Beschreibung und Deutung zahlreicher Darstellungen, die Ableitung von Sinn und Bedeutung aus der Form, ja überhaupt die Vorstellung, dass sich Wesen und Charakter einer Figur aufgrund äußerer Merkmale methodisch ablesen lasse, steht in der Tradition einer physiognomischen Charakterlehre, wenn nicht sogar direkt von Lavaters ›Physiognomischen Fragmenten‹. Bezeichnenderweise trug auch eine zeitgleiche populäre Schrift zur Physiognomik den Titel ›Menschen-spiegel.⁸⁸ Bei Hüsgens Devise aus Lessings ›Nathan‹ wie generell bei seiner Kritik an Missständen der Zeit und dem oft erkennbaren Streben nach ›Humanität‹ klingt vielleicht auch Gedankengut der Freimaurer an, zumal diese in Frankfurt am Main mit der Loge ›Zur Einigkeit Nr. 11 im Orient‹ von 1742 eine früh gegründete und wirkungsstarke Repräsentanz besaßen.⁸⁹

Der Katalog der Dürer-Graphiken im ›Menschen-Spiegel‹ behält die alte Gliederung des gedruckten ›Verzeichnisses‹ bei, die einzelnen Abschnitte sind jedoch mit kommentierenden oder deutenden Überschriften versehen: Hüsgen charakterisiert Darstellungen zum Alten Testament als »Blätter morgenländischer Geschichten« (fol. 6^r), ruft beim

87 1. Akt, 6. Auftritt.

88 [J.P. Fischer,] *Der Menschenspiegel, oder praktisches Handbuch, für jene, welche die Menschen auf der Stelle aus den Gesichtszügen zu beurtheilen wünschen [...]*, 3 Teile, Prag 1792–1798. – Der Titel lässt sich sonst u. a. bei religiösen Erbauungsbüchern sowie bei einer Kompilation historischer Biographien nachweisen, vgl. Josua Opitz, *Menschen Spiegel. Das ist: Von des Menschen stande, Natur vnd Wesen [...]*, o.O. 1577 (und weitere Auflagen) sowie Karl Friedrich Benkowitz, *Menschenspiegel oder Denkwürdige Szenen aus der Welt- und Menschen-Geschichte älterer und neuerer Zeiten*, Berlin 1795.

89 Bislang ließ sich weder für Hüsgen, noch für seinen Freund Johann Isaac Gerning oder dessen Vater die Mitgliedschaft in einer Freimaurerloge nachweisen. Ich danke Hans Koller, Archivar der Loge Zur Einigkeit Frankfurt am Main, für seine freundliche Auskunft.

Neuen Testament aus: »Voltaire hier bedarf man deiner nicht!« (fol. 7^r) und fragt bei den Mariendarstellungen suggestiv: »Mütter! Liebt ihr alle so furchtlich eure Kinder?« (fol. 13^v). Und auf seine Aufforderung bei den Aposteln »O weicht nicht von ihrer göttlichen Lehre!« (fol. 18^r) folgt bei den Heiligendarstellungen die Deutung »Alte Treue für Tugend und Religion« (fol. 19^r), während Dürers Bildnisdrucke als »merkwürdige Portraite großer und edler Menschen aus der Geschichte« (fol. 22^v) apostrophiert werden. Und wenn Hüsgen schließlich bemerkt, er habe die »Phantasie- und Mytologische Stücke« allesamt »durch lange Erfahrung geprüft« (fol. 26^v), so betrifft dies sicher die Frage ihrer Echtheit, aber auch die Betitelung und Deutung der Darstellungen. Letztgenanntes war dem Autor, wie er in der Vorrede seines ›Menschen-Spiegels‹ bekennt, vielfach schwer gefallen, ganz im Gegensatz zu der Auslegung der religiösen Graphiken Dürers. Tatsächlich behielt Hüsgen die Titel fast aller religiösen Blätter aus seinem 1778 gedruckten ›Verzeichnis‹ bei,⁹⁰ während er zahlreiche Phantasiestücke im ›Menschen-Spiegel‹ neu benannte – und auffallend viele Blätter nun als Mythologien ansah und entsprechend interpretierte. So wurde aus Hüsgens Nr. 85, vormals »Der kniende Ritter« nunmehr »Der Perseus«, aus Nr. 97, der »Entführung« sodann »Pluto und Proserpina« und aus Nr. 100, der »Grossen Fortuna« schließlich »Die Pandora«.⁹¹ Die Blätter Nr. 80, 96 und 98, im gedruckten ›Verzeichnis‹ eher allgemein umschreibend als »Der kleine Satyr«, »Der Meermann« und »Der große Satyr« betitelt, brachte Hüsgen nun mit bestimmten mythologischen Gestalten in Verbindung und wollte darin »Die Geburt des Bachus«, »Glaucus entführt die Syme« und »Die zörnende Diana« sehen, während er Nr. 81, früher »Mann, Frau und Hirsch«, tatsächlich zutreffend als »Apollo und Diana« bestimmen konnte.⁹²

Wie assoziativ Hüsgen bei der Beschreibung und Deutung vieler Graphiken vorgeht, zeigen geradezu exemplarisch zwei Blätter aus dem Nachtrag: Dürers frühen Kupferstich ›Junge Frau, vom Tode bedroht‹

90 Einzig Hüsgen Nr. 50, vormals »St. Matthias«, bestimmt er im ›Menschen-Spiegel‹ nunmehr richtig als den ›Apostel Paulus‹ (SMS 74).

91 Im einzelnen: SMS 42, heute: ›Das kleine Pferd‹; SMS 83, heute: ›Die Entführung auf dem Einhorn‹; SMS 33, heute: ›Nemesis‹ oder ›Das große Glück‹.

92 Im einzelnen: SMS 44, heute: ›Satyr und Nymphe‹; SMS 21, heute: ›Das Meerwunder‹; SMS 22, heute: ›Hercules am Scheideweg‹, ›Die Eifersucht‹ oder ›Der große Satyr‹ sowie SMS 38.

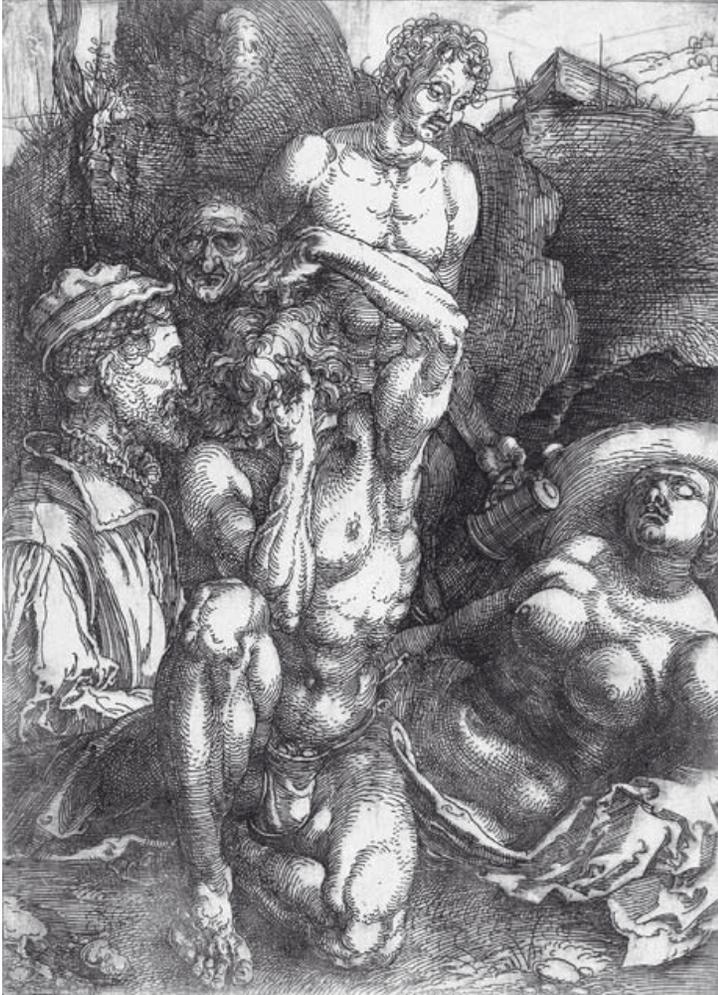


Abb. 11. Albrecht Dürer, Studienblatt mit fünf Figuren (›Die Verzweifelnde‹), um 1515, Eisenradierung (Rijksmuseum Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. Nr. RP-P-OB-1233).

(SMS 1) erklärt Hüsgen unter Nr. 102 und dem Titel »Neptun als Räuber« nunmehr mit den Worten (fol. 36^v): »Neptun der feuchte Gott soll es seyn, der so unverschämt war, eine geputzte Dame auf dem Land zu rauben, die er hier auf seinem Schooß fest hält, und ihr Schön thut. Ihrer Geberden und Bildung nach scheint ihr Hertz aber nichts davon zu fühlen [...]«. Und geradezu anrührend mutet sein Versuch an, Dürers aus verschiedenen Einzelmotiven kompiliertes ›Studienblatt mit fünf Figuren‹ (SMS 79, Abb. 11), nun betitelt mit »Der bestürzte Ehemann«, als dramatische Familienszene zu erläutern (Nr. 105; fol. 37^r–37^v):

Ja, ja der Karpfen ist doch blau, blau ist er ruft sie, und starr in Ohnmacht sinkt sie nach der lincken Seite hingestreckt, daß Hertz gute Weib, die zärtliche Mutter! Ihr alter Ehemann vor ihr auf den Knien liegend, kratzt sich des Widerspruchs wegen reumüthig hinter den Ohren, und der Sohn eilt mit einem labenden Krug der Unglücklichen zu Hülfe, während zwey andere Freunde tröstend dabey stehen, und den traurigen Familien Zufall meisterlich gruppieren.⁹³

Hüsgens Intention, Dürers Graphiken als Spiegel des menschlichen Charakters zu lesen, wird bereits bei der allerersten Katalognummer erkennbar, wenn er in dem Kupferstich ›Adam und Eva‹ (SMS 39) das Motiv der Ursünde traditionell-moralisch wertet (fol. 6^r): »Hier stehen sie unser aller Stamm Eltern am Rande der Unschuld, als Eva der erz Verführerin, der falschen Schlange, Edens symbolischen Apfel schamlos abnimmt.« Die zahlreichen Tiere der Komposition deutet Hüsgen als symbolische Darstellungen menschlicher Eigenschaften und leitet daraus ab:

[...] die falsche Ratte, die diebische Maus, der furchtsame Haas, der dumme Ochs, der stolze Hirsch, der geschwätzig Papagey und auch die leichtsinnige Gemse, scheinen alle gewählt zu seyn, um die Haupt-Charaktere aufzuzeigen, womit die ersten Menschen behaftet gewesen sind und ihr Vermächtnis uns beglückt hat wie die Folge es zeigen wird.

Die bemerkenswerte, auch aus der physiognomischen Lehre bekannte Gleichsetzung von Tieren mit dem menschlichen Charakter findet sich auch bei Hüsgens Nr. 87, dem Blatt »Die Mißgeburt eines Schweins« (SMS 8; fol. 31^r): »Van Dyck und Rigaud waren große Seelen-Mahler, wer kann dieses widersprechen? Porta und Lavater große Physonomisten, wer erkennt sie nicht dafür? Und doch übertrifft sie unser A. Dürer mit seiner Mißgeburt, dem ächten Bild der Seele so vieler Menschen.«⁹⁴

93 Die Darstellung wurde zuvor von Knorr, *Allgemeine Künstler-Historie* (Anm. 13), S. 66, Nr. 79 sowie Schöber, *Albrecht Dürer* (Anm. 15), S. 117 als »Sterbende« beschrieben, jedoch nicht weiter gedeutet. Heller, *Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's*, Bd. 2.2 (Anm. 30), S. 479f., Nr. 77 gibt dem Blatt den Titel »Das Bad«, dieser nach ebd. übernommen aus dem Inventar des Nürnberger Sammlers Paulus Behaim von 1618.

94 Hüsgen nimmt hier u. a. Bezug auf den Arzt Giovanni Battista della Porta, dessen 1591 erschienene ›Physiognomik‹ ausführt, dass jede Tierart eine ihren Eigen-

Durchweg positiv wertete Hüsgen im ›Menschen-Spiegel‹ drei kleine Kupferstiche mit Volkstypen, in denen Dürer ärmliche Menschen aus niederen Ständen dargestellt hatte.⁹⁵ So schilderte Hüsgen unter Nr. 79 den »Marck-Bauer und Bäuerin« (SMS 88; fol. 29^r) als »Landleute [...] die den Lohn ihres Fleißes, Hühner, Eyer. p. wie hier zu Markte tragen, und die Diener des Staats dadurch werden, leider aber auch seine viele müßige Wespen verschwenderisch ernähren, und deren Stachel nach oben darein lecken müssen.« Eine entsprechende Deutung findet Hüsgen auch bei seiner Nr. 78, dem »Dudelsack-Pfeiffer« (SMS 76; fol. 28^v): »Wie der ländliche Virtuos zufrieden am Baume stehet, und auf seinem Dudelsack bläst: Denk ich mir den grundehrlichen Wiederhall im Lentz Thal dazu, o hinweg ihr schmeichelnden Hoff-Geigen, deren Seiten so oft springen.« Mit der Ablehnung eines dekadenten Hoflebens und dem Misstrauen gegenüber der Obrigkeit, mit der Verklärung des Landlebens und der Suche nach einfachen, guten und ehrlichen Menschen greift Hüsgen hier Motive auf, die zuvor bereits der Strömung des Sturm und Drangs eigen gewesen waren. Und das Ideal eines Naturmenschentums klingt auch bei dem Kupferstich ›Das tanzende Bauernpaar‹ (SMS 77; Abb. 12) an, den Hüsgen als Nr. 77 unter dem Titel »Hantzel und Gretel« kommentiert (fol. 28^v): »Es ist wahre Hertzens Lust, so ein Paar frohe natur Menschen zu sehen, die Kummer und Sorgenloß ihre Kyrmeß Freude genießen, und meisterhaft gruppiert gantz freuden jauchzend den Tantz beginnen. Hier bedaft es keiner Maske als wie bey Hof.« Und sicher erinnerte sich Hüsgen hierbei auch an ganz andere Darstellungen, die ihm wohlvertraut waren: In Frankfurt am Main und Umgebung hatten Maler wie Johann Conrad Seekatz und Johann Georg Trautmann gegen Mitte des 18. Jahrhunderts zahlreiche Bauern-, Zigeuner- und Jahrmarktszenen geschaffen (vgl. Abb. 13). Diese knüpfen formal an niederländische Genrebilder des Goldenen Zeitalters an, fassen diese jedoch ganz im Sinne eines freundlichen

schaften und Leidenschaften entsprechende Gestalt besitze. Vgl. Daniela Lachs, Tierphysiognomien bei Lavater, in: *Biblos* 62 (2013), H. 2, S. 49–58. – Hüsgen besaß bezeichnenderweise das Tafelwerk ›Têtes de différents animaux‹ von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Neapel 1796, das verschiedene Tiere mit ›vermenschlichtem‹ Ausdruck darstellt; vgl. Katalog Frankfurt am Main 1808 (Anm. 34), S. 110, Nr. 12.

95 Vgl. den Kommentar bei Schoch/Mende/Scherbaum, Dürer (Anm. 17), S. 194.



Abb. 12. Albrecht Dürer, *Das tanzende Bauernpaar*, 1514, Kupferstich (Rijksmuseum Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. Nr. RP-P-OB-1257).

Naturmenschentums à la Rousseau und in oft verharmlosender Weise als »natürliche und unschuldige Vorstellungen« auf.⁹⁶

Im Gegensatz dazu, zeigt Hüsgen – der selbst ledig und kinderlos geblieben war – gegenüber Frauen bisweilen entschiedenes Misstrauen: Wie bereits zitiert, sieht er Eva traditionskonform als die Verführerin,

⁹⁶ Goethe in »Dichtung und Wahrheit« über Genreszenen von Seekatz; WA I, 26, S. 137. – Zu dem Themenkreis eingehend: Detlef Hoffmann, »Man wird sagen, dass dies recht bürgerlich sei«. Bemerkungen zu einigen Bildern von Johann Conrad Seekatz, in: Darmstadt in der Zeit des Barock und Rokoko, Ausstellungskatalog Stadt Darmstadt 1980, Bd. 1, S. 245–265.



Abb. 13. Johann Conrad Seekatz (1719–1768), Kirchweihszene (Ausschnitt), um 1759/63, Öl auf Leinwand (FDH, Inv. Nr. IV–1978–004, Dauerleihgabe der Adolf und Luisa Haeuser-Stiftung für Kunst und Kulturpflege Frankfurt am Main).

oder er beschreibt unter Nr. 83 »Die Frau auf dem Turnier-Pferd« (SMS 16; fol. 30^r) als »pfauenstolze« und morallose Verführerin des sie begleitenden Landsknechtes. Auch bei der »Fortuna« (»Das kleine Glück«, SMS 5) ruft Hüsgen geradezu warnend aus (Nr. 69; fol. 28^v): »Nacktig zur Verführung steht sie deswegen da, auf der unstillen Kugel, die ewig schwangere Fortuna! [...] O Weib! O trügerisches Weib! und doch verblendest du, die Sterblichen aller Classen und Nationen.« Hüsgens vorurteilsbeladener Blick auf das schöne Geschlecht kulminiert schließlich in seiner Deutung von Dürers ikonographisch rätsel-



Abb. 14. Albrecht Dürer, *Die Hexe*, um 1500, Kupferstich
(Rijksmuseum Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. Nr. RP-P-OB-1229)

haftem Kupferstich ›Die Hexe‹ (SMS 28; Abb. 14).⁹⁷ Hüsgen ergänzt bereits den Titel zu »Agnes Dürern oder die Hexe« und führt hierzu aus (Nr. 75; fol. 28^r):

Über den erlangten weiblichen Sieg, mit der edlen Ehstands Ceule, dem Spinnrocken in der rechten Hand, verkehrt auf ihrem Hörner Träger davon zu jagen, noch ehe das Hagelwetter, ihre strafbahre Blöse trifft, vergnügen sich dermaßen vier liebes Genien, daß sie gantz Freuden truncken sind. Auf die Art gibts noch immer Hexen.

97 Vgl. den Kommentar bei Schoch/Mende/Scherbaum, Dürer (Anm. 17), S. 86.

Zu unterst erblickt man das A mit einem verkehrten D, als ob unser Meister damit auf sein eigen unartiges Weib deuten wollte, deren Taufnahmen Agnes gewesen ist, und sich mithin auch ohne Zauberey bestätigtiget.

Hüsgens Interpretation verbindet Motive des Hexenglaubens mit dem klassischen Topos der Weiberlisten, er greift vor allem jedoch die Legende des bösen Eheweibs Agnes Dürer auf.⁹⁸ Bereits in einer anonymen kurzen Biographie aus dem frühen 17. Jahrhundert wurde Dürers Ehefrau als »ein kiffend eiffer-, zannksuchtig geitzig waib bei dero er wenig freud und gute tag gehabt [...]« geschildert.⁹⁹ Joachim von Sandrart griff dieses Urteil in seiner ›Teutschen Akademie‹ auf und schmückte die Erzählung weiter aus, indem er berichtet, Dürer sei aus ehelicher Not heraus alleine zu seiner Reise in die Niederlande aufgebrochen, und nach der Rückkehr habe das ungemindert böse Verhalten der Gattin seinen allzu frühen Tod bedingt.¹⁰⁰ Die Legende wurde durch Sandrart glaubhaft, verstetigt und verbreitet und in der Folge von allen wichtigen Dürer-Biographen wie Heinrich Conrad Arend, Georg Wolfgang Knorr oder David Gottfried Schöber wiederholt. Auch Hüsgen spinnt die Legende weiter fort, indem er diese mit einem thematisch ihm passend erscheinenden Kupferstich Dürers verknüpft, ja sogar eine entsprechende Deutung des tatsächlich eigentümlichen Monogramms als ›Beweis‹ anführt. Seine Auslegung der ›Hexe‹ als Agnes Dürer zeigt beispielhaft Methodik und Quellen seiner Kunstbetrachtung, die im ›Menschen-Spiegel‹ freilich auch einen manchmal eigenwillig-bemühten Charakter annehmen konnte.

Das Prinzip der Physiognomik, den Charakter eines Menschen nach dessen Aussehen zu beschreiben, realisierte Hüsgen am konsequentesten für Dürers Porträtgraphiken. Hierbei attestierte er den Dargestellten durchweg positive Eigenschaften. So wird etwa der bereits bei Zeitgenossen höchst umstrittene Kardinal und Mainzer Erzbischof Albrecht von Brandenburg in dem Kupferstich ›Der große Kardinal‹

98 Vgl. Corine Schleif, Das pos weyb Agnes Frey Dürer: Geschichte ihrer Verleumdung und Versuche der Ehrenrettung, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 86 (1999), S. 47–79.

99 Ebd., S. 56, mit Quellenbeleg.

100 Joachim von Sandrart, Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste, Bd. 1,3, Nürnberg 1675 (und weitere Auflagen), S. 225.

(SMS 97) als herausragenden Förderer der bildenden Künste charakterisiert (Nr. 64; fol. 23^r–23^v):

Nicht allein die höhere Geburt, sondern auch die großmüthige Seele zeichnen den Albertus von Brandenburg unter den Churfürsten von Mayntz aus. Was thate dieser Herr für die glänzenden Künste, als er den Schatz der Mayntzer Dohm-Kirche mit so vielen Kostbarkeiten beschenckte? Davon nur das prächtige Verzeichniß-Buch hier erwehnen will, für dessen treffliche Mignatur Gemälde dieser Churfürst, dem Nicolaus Glockenthon 500 Gulden zahlen liese. Hätte sich dieser Herr aber dencken können? daß eben die Dohm-Kirche, die Er so sehr schätzte, und worinnen Er seine Ruhstätte vermögen zweyer herrlicher Mausoleen fand, im Jahr 1793 von Preußisch Brandenburgischen Bomben in Brand geschossen und nach Jahrhunderten seine Asche dadurch noch erschüttert würde? O Wandel der Zeiten! Hätte Er Sich aber auch Clubisten dencken können?

Hüsgen führt also als Beispiel das ›Hallesche Heiltum‹ an, jenen von Albrecht aus Halle nach Mainz verbrachten Hort von Reliquien und Goldschmiedekunst, der ab 1541 den Mainzer Domschatz bereicherte. Das Hallesche Heiltum wurde in einer von Hüsgen ebenfalls genannten Bilderhandschrift, dem sogenannten Aschaffener Codex verzeichnet, allerdings nicht, wie irrig angegeben, durch den Nürnberger Buchmaler Nikolaus Glockendon. Auf Hüsgens Erwähnung der beiden »Mausoleen« des Kardinals¹⁰¹ folgt sodann sein Hinweis auf die Teilerstörung des Doms bei der Belagerung von Mainz im Jahr 1793,¹⁰² womit der Autor einen Bogen zu seiner eigenen Epoche schlägt. Wie an verschiedenen Stellen im ›Menschen-Spiegel‹ auch, charakterisiert er seine Gegenwart als eine Zeit der Unkultur, um die Vergangenheit vor dieser Folie zu glorifizieren. Und mit der abschätzigen Erwähnung der Klubisten – also den außerhalb von Frankreich lebenden Jakobinern, die

¹⁰¹ Albrecht erhielt neben seinem tatsächlichen Grab im Westchor des Mainzer Doms ein reich skulptiertes Epitaph im nördlichen Seitenschiff.

¹⁰² Hüsgen hatte, ebenso wie Goethe, die Beschießung von Mainz mit eigenen Augen verfolgt und einen Bericht darüber verfasst; die heute nur in der Staatsbibliothek Bamberg und im GSA Weimar erhaltene Druckschrift blieb von der Forschung jedoch bislang unbeachtet: Henrich Sebastian Hüsgen, Empfindungen eines ächten Deutschen bey der Belagerung der Stadt Maynz im Jahre 1793 in Form eines Briefes, Frankfurt am Main 1793.

als Initiatoren der Mainzer Republik von März bis Juli 1793 gelten – wird Hüsgens entschiedene Ablehnung der Französischen Revolution sichtbar. Das Lob einer historischen Person und die Abscheu vor Zeitgenossen prägen gleichermaßen den Kommentar zu Dürers Porträt von Philipp Melanchthon (SMS 101), wobei Hüsgen aus edlen Zügen direkt dessen edlen Charakter ablesen will (Nr. 67; fol. 25^r):

Ausdruck einer hertz guten Bildung ist wohl bey wenig großen Männern so erkennbar als bey dem Melanchthon, dem Dencker für Menschen-Wohl. Man durchgehe alle seine Züge, wie sie von der edelsten Stimmung seiner Seele zeugen, man durchgehe sie, und halte den Pastor G... und Consorten daneben [...], und dann wird man finden, was dieses für kohlschwartzte Herren an Leib und Seele sind.¹⁰³

Und beim Kupferstich-Porträt von Willibald Pirckheimer (SMS 99) stimmt Hüsgen unter gleichen Vorzeichen ein wahres Hohelied auf die Freundschaft an (Nr. 66; fol. 24^v):

O alt Teutsche Freundschaft! wo bist du geblieben? Im Hain wo die alten Barden ihre Lieder sangen, da wandelt vielleicht dein Schatten noch! Doch muß die Redliche einmahl zurück gekommen seyn, als Pirckheimer und Dürer diese Zierden des Teutschen Vaterlandes lebten, in deren treuen Brust gemeinschaftlich biedere Hertzen schlugen, die so selten bey großen Leuten sind. Sehet es nur an das Bildnis dieses berühmten Gelehrten, ob seiner Rechtschaffenheit nicht verdiente ein Busen-Freund unseres A. Dürers gewesen zu seyn? den er biß in Tod liebte und hoch schätzte; dagegen er dessen Andencken durch die trefliche Grabschrift verewigte, die man auf dem St. Johannes Kirchhof zu Nürnberg von ihm antrifft. [...] Und [Pirckheimer] muß sehr gleichend gewesen seyn, weil ihn der Künstler mit dem reinsten Grabstichel der Freundschaft auf die Kupferplatte brachte.

Die tatsächlich innige Freundschaft des Nürnberger Malers mit dem Patrizier und Humanisten Pirckheimer war, ganz ähnlich wie die Legende des bösen Eheweibs Agnes Dürer, ein fester Bestandteil vieler

103 Das Kürzel »Pastor G...« gibt Hüsgen in seinem annotierten »Verzeichnis« noch klar als »Pastor Götz« an. Es handelt sich offenbar um Johann Melchior Goeze, den Gegner Lessings im sog. Fragmentenstreit.

Dürer-Biographien gewesen und wurde u. a. von Sandrarts ›Teutscher Academie‹ tradiert.¹⁰⁴ Auch Pirckheimers in Latein verfasste ›Elegia‹ und weitere Texte auf Dürers Tugenden wirkten durch den Sammeldruck seiner ›Opera‹ von 1610 beflügelnd auf das Vorstellungsbild von Dürers Person und Charakter.¹⁰⁵ Doch vor allem die Publikation einiger Briefe von Dürer an Pirckheimer in Christoph Gottlieb von Murrs ›Journal‹ eröffneten seit 1781 dem Lesepublikum einen ganz unmittelbaren Eindruck von der Freundschaft beider.¹⁰⁶ Hüsgens emphatische Ausführungen besitzen aber auch einen ganz persönlichen Hintergrund, denn der Kunstschriftsteller unterzeichnete im Jahr 1795 einen Brief an seinen »Ersten Hertzens Freund« Johann Isaac Gerning tatsächlich mit dem Pseudonym »Bilibaldus Pirckheymer«¹⁰⁷ – und tauchte somit vielleicht sogar bereits in jenes Rollenspiel ein, das eine nachfolgende Künstlergeneration dann leidenschaftlich kultivieren sollte und das auch mit Bildwerken wie den einander zugeeigneten Gemälden ›Sulamith und Maria‹ von Franz Pforr und ›Italia und Germania‹ von Johann Friedrich Overbeck seinen Niederschlag fand.¹⁰⁸

Hüsgens Formulierung »Pirckheimer und Dürer diese Zierden des Teutschen Vaterlandes« lenkt den Blick auch darauf, dass der Autor, ganz der Tradition der Dürer-Literatur folgend, den Nürnberger Maler als leuchtendes Beispiel der deutschen Kultur und Geschichte sah. Bereits in seiner oben erwähnten, 1785 publizierten ›Bitte‹ um weitere Informationen zu Druckgraphiken Dürers apostrophiert Hüsgen den Nürnberger Maler als »Vater der Künste« und spricht von der besonderen Ehre, welche »es für die Nation ist, den Reichtum der Werke dieses

104 Sandrart, Teutsche Academie (Anm. 100), S. 225.

105 Vgl. Grebe, Dürer (Anm. 10), S. 135 f.

106 [Christoph Gottlieb von Murr,] Acht Briefe Albrecht Dürers an Wilibald Pirckheimer aus Venedig 1506, in: Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur 10 (1781), S. 3–34.

107 Hüsgen an Gerning, 25. Juli 1795; FDH, Hs-4636. – Die zitierte Anrede findet sich in verschiedenen seiner Briefe, etwa am 20. Juli 1795; Hs-4638.

108 Leider sind sämtliche Gegenbriefe Gernings verloren und es bleibt offen, ob diese auch mit »Albrecht Dürer« unterzeichnete. – Franz Pforr gab auch mit dem Pseudonym »Albrecht Mainstädter« seiner Verehrung Dürers Ausdruck. Zum Freundschaftskult unter Künstlern vgl. Frank Büttner, Bilder als Manifeste der Freundschaft und der Kunstanschauung zwischen Aufklärung und Romantik in Deutschland, in: Johann Friedrich Overbeck. Italia und Germania, München 2002 (= Kulturstiftung der Länder – Patrimonia 224), S. 15–36.



Abb. 15. Agostino Veneziano, *Lo Stregozzo*, um 1500, Kupferstich (Exemplar im Rijksmuseum Amsterdam, Inv. Nr. RP-P-OB-1229).

berühmten Mannes, der so vielen zu einem Muster diene, bekannt zu machen«. ¹⁰⁹ Und ganz folgerichtig vergleicht Hüsgen Dürer im ›Menschen-Spiegel‹ als den ersten deutschen Künstler mit Raffael, dem Genius aus Italien – und versucht diesen Paragone bei seiner Beschreibung der ›Hexe‹ (SMS 28) sogar für Dürer zu entscheiden, wenn er eine Erfindung des Deutschen als Vorbild einer Raffael-Graphik angibt (Nr. 75; fol. 28^r): »Dieses Blatt hatte der große Raphael vor sich, als er den Traum schilderte, und daraus gantz unverändert die Gegenstände machte, wodurch sein Bild so karackteristisch wurde. Der Italiänische liese sich also den Teutschen Raphael zum Muster dienen.« Hüsgen meinte hierbei offenbar den Kupferstich ›Lo Stregozzo‹ von Agostino Veneziano (Abb. 15), also einem in Venedig und Rom tätigen Stecher, der tatsächlich zunächst u. a. Druckgraphiken von Dürer kopierte und später in der Werkstatt von Marcantonio Raimondi arbeitete. ¹¹⁰

¹⁰⁹ Hüsgen, *Eine Bitte* (Anm. 23), S. 50f.

¹¹⁰ Der Hinweis auf die Graphik ›Lo Stregozzo‹ ist Martin Sonnabend zu verdanken; als Vorlage der vielfach rätselhaft bleibenden Darstellung wurden Werke von Raffael, Giulio Romano, Baldassare Peruzzi oder Girolamo Genga diskutiert. – Zum komplexen, in der Kunst nach 1800 virulenten Thema ›Dürer und Raffael‹ vgl. zuletzt: *Sterbliche Götter. Raffael und Dürer in der Kunst der deutschen Romantik*, hrsg. von Michael Thimann und Christine Hübner, Ausstellungskatalog Kunstsammlung der Universität Göttingen/Casa di Goethe Rom,

Wie das von Hüsgen vertretene, patriotisch ausgerichtete Geschichtsbewusstsein bereits zuvor Eingang in die Kunst gefunden hatte, lässt sich am Beispiel von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein en détail verfolgen. Dieser war 1781 aus Rom nach Zürich gezogen und durch Lavater mit Johann Jakob Bodmer in Kontakt gekommen. Bodmer, der sich mit der mittelhochdeutschen Literatur befasst hatte und die Beschäftigung mit der Vergangenheit als patriotische Tat begriff, wusste Tischbein für Themen aus der ›mittelalterlichen‹ Geschichte zu begeistern. So schrieb der junge Maler Anfang 1782 aus Zürich an Merck: »aus Göthens Götz könnte man viele schöne Bilder machen« – und schritt gleich zur Tat, indem er eine Reihe von Zeichnungen und schließlich, durch Mercks Vermittlung im Auftrag von Herzog Carl August, auch ein Gemälde zum ›Götz von Berlichingen‹ ausführte, das schließlich in Goethes Besitz kam.¹¹¹ Signifikant ist, dass Tischbein dabei nicht von einer tatsächlich historischen Überlieferung ausging, sondern sich darauf beschränkte, »das in einem literarischen Werk entworfene Geschichtsbild, das den Blick bereits auf handelnde und empfindende Personen konzentriert, sichtbar zu machen«.¹¹² Hüsgen, der sich selbst als »verschiedener Patriotischen Gesellschaften Ehrenmitglied« bezeichnete,¹¹³

Petersberg 2015, insbes. den Beitrag von Michael Thimann, Raffael und Dürer. Ursprung, Wachstum und Verschwinden einer Idee in der deutschen Romantik, S. 9–41.

111 Vgl. Frank Büttner, Wilhelm Tischbeins ›Konradin von Schwaben‹, in: Kunstsplitter. Beiträge zur nordeuropäischen Kunstgeschichte. Festschrift für Wolfgang J. Müller zum 70. Geburtstag überreicht von Kollegen und Schülern, Husum 1984, S. 100–119, hier: S. 103–105, das Zitat nach S. 104, mit Quellenachweis.

112 Ebd., S. 105.

113 Etwa 1780 auf dem Titelblatt zu Hüsgen, Nachrichten von Franckfurter Künstlern (Anm. 5). – Hüsgen war nachweislich seit 1778 Mitglied der von 1775 bis 1781 bestehenden ›Société Patriotique de Hesse-Hombourg‹, die mit zahlreichen weiteren Patriotischen Gesellschaften in Europa kooperierte; vgl. Jürgen Voss, Die Société Patriotique de Hesse-Hombourg (1775–1781). Der erste Versuch einer europäischen Koordinationsstelle für wissenschaftlichen Austausch, in: ders., Deutsch-französische Beziehungen im Spannungsfeld von Absolutismus, Aufklärung und Revolution, Berlin 1992 (= Pariser historische Studien 36), S. 153–175, zu Hüsgens Mitgliedschaft S. 163, mit Quellennachweis; zuletzt auch Barbara Dölemeyer, Die ›Société patriotique de Hesse-Hombourg‹. Ein früher Versuch europäischen Wissensaustauschs, in: Jahrbuch Hochtaunuskreis 2015, S. 18–24.



Abb. 16. Albrecht Dürer, *Die sechs Kriegersleute*, um 1495/96, Kupferstich (Rijksmuseum Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. Nr. RP-P-OB-1255).

ging später einen gleichsam umgekehrten Weg, wenn er Werke Dürers unter patriotischen Vorzeichen auslegte und darin Darstellungen bekannter Heroen des Mittelalters sehen wollte. So beschrieb er den Kupferstich ›Die sechs Kriegersleute‹ (SMS 4; Abb. 16), der heute meist als Darstellung einer Landsknechtsgruppe gilt,¹¹⁴ in seinem 1778 gedruckten ›Verzeichnis‹ noch unter dem Titel »Die Räuber-Bande« als »Dürern selbstn [...], welcher auf einer Reise von Räubern oder entflohenen Soldaten überfallen worden, die er durch mündliche vernünftige Vorstellungen auf bessere Wege zu leiten versucht [...].«¹¹⁵ Zwei Jahrzehnte später interpretiert er das Blatt im ›Menschen-Spiegel‹ dann als »Wilhelm Tell als Gefangener« (Nr. 88, fol. 31^r–32^f):

¹¹⁴ Schoch/Mende/Scherbaum, Dürer (Anm. 17), S. 34 f.

¹¹⁵ Hüsgen, Verzeichnis (Anm. 9), S. 52, Nr. 88.

Ich bin aber nunmehr überzeugt, daß unser A. Dürer, den Wilhelm Tell dadurch vorstellen wollte, wie er von einer bewaffneten Kriegsknechten und einem befedeten Rottmeister bewacht, in einer wilden felsigen Gegend hier Halt macht, um A[nno] 1387 über den Urner See als Gefangener nach Küsnach geführt zu werden: Von welchem seine redende Stellung harter Behandlung wegen, der nah liegende See und das abzuwartende im Perspektiv zu bemerkende Schiff umso mehr überführen, der alles dieses zum historischen Aufschluß als ein sprechender Commanter dienen, und zugleich unwandelbare Treue fürs Vaterland beweisen kann, die man leider in unseren Tagen mit der Laternen, wie einstens Diogenes die Menschen suchen muß.

Von Zeitgenossen Hüsgens wurde Wilhelm Tell, der legendäre Freiheitskämpfer, als ebenso bedeutend für das helvetische Nationalbewusstsein angesehen, wie die Überlieferung der drei Eidgenossen beim Schwur auf dem Rütli. Diese Tat galt als heroischer Gründungsakt der ›Alten Eidgenossenschaft‹, und wurde u.a. von Lavater und Bodmer patriotisch verklärt und als Vorbild propagiert. Der Rütli Schwur fand mit dem Gemälde, das Johann Heinrich Füssli 1780 für das Zürcher Rathaus ausführte, seine sicher eindrucksvollste Visualisierung – doch bereits zuvor dürften die erstmals 1767 und dann noch mehrfach erschienenen ›Schweizerlieder‹ Lavaters zur Verbreitung der Ikonographie beigetragen haben, enthält deren Druck doch eine Vignette von Johann Rudolf Holzhalb mit drei etwas steif beieinander stehenden Schwurgenossen.¹¹⁶ Vielleicht hatten auch Maria Catharina und Johann Gottlieb Prestel diese oder eine ähnliche Darstellung im Sinn, als sie 1780 ihren Faksimile-Nachstich der Dürer-Zeichnung ›Drei Kriegsknechte‹ aus dem Praunschen Kunstkabinett mit dem Rütli Schwur in Verbindung brachten und entsprechend beschrifteten (Abb. 17).¹¹⁷ Auch

¹¹⁶ Vgl. Goethe und die Kunst, hrsg. von Sabine Schultze, Ausstellungskatalog Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main – Kunstsammlungen zu Weimar/Stiftung Weimarer Klassik, Ostfildern 1984, S. 260–262, Kat. 185 (Petra Maisak) mit allen Angaben zu Füsslis Gemälde und Abb. der Vignette.

¹¹⁷ Vgl. Claudia Schwaighofer, Die Kunst der Nachahmung – Dürer, Carracci und Parmigianino in den Reproduktionsgraphiken der Nürnbergerin Maria Katharina Prestel (1747–1794), Stuttgart 2006, S. 149 f., Nr. 25, mit allen Angaben. – Die Dürer-Zeichnung im Kupferstichkabinett Berlin gilt heute als Darstellung der drei Soldaten unter dem Kreuz Christi.

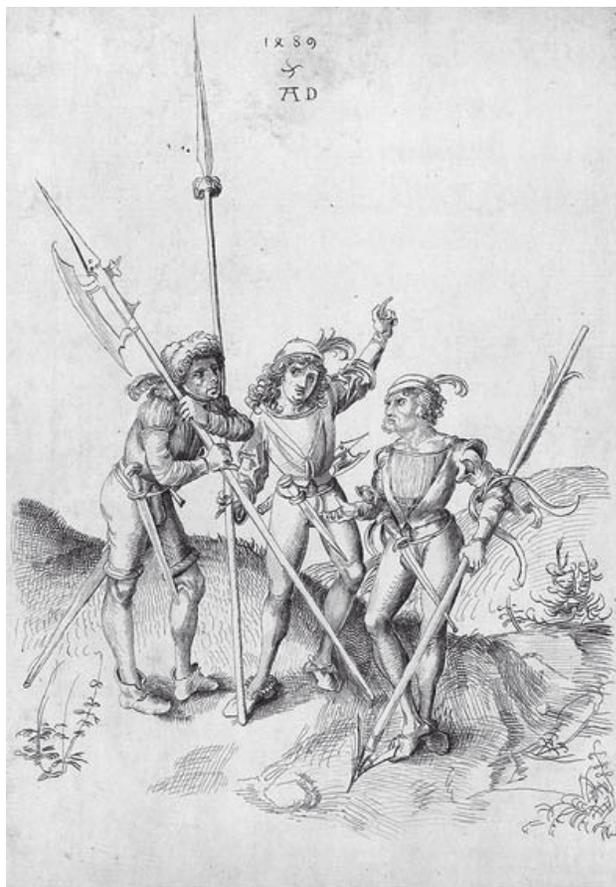


Abb. 17. Maria Catharina Prestel (1747–1794), Rütlichwur, 1780, verschiedene Tiefdruck-Techniken, nach der Zeichnung ›Drei Kriegersleute‹ von Albrecht Dürer (Kupferstichkabinett Berlin), Blatt 1 im ›Kleinen Kabinett‹ (Rijksmuseum Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. Nr. RP-P-OB-77.427).

Hüsgen griff diese Deutung auf und kommentierte die Prestel-Graphik 1785 in seinem ›Freymüthigen Catalog‹ sodann aus gleicher Perspektive: »Wie Werner Stauffacher, Walther Fürst und Arnold von Melchthal sich im Jahr 1307 wegen der Schweizer Freyheit nach Altem Schrot und Korn unter freyem Himmel verbinden, und es heiliger hielten als – jetzo die Schwüre unter dem Dach.«¹¹⁸ Und da später auch Christoph

¹¹⁸ Henrich Sebastian Hüsgen, Freymüthiger Catalog über 36 schöne Blätter in 8^{vo} und 4^{to} welche Herr Johann Gottlieb Prestel auf Zeichnungs Art meisterhaft in Kupfer gebracht [...], Frankfurt am Main 1785 (erschieden auch in Meusels Miscellaneen artistischen Inhalts 26 [1785], S. 67–74), Nr. 1 (o.S.).



Abb. 18. Albrecht Dürer, *Ritter, Tod und Teufel*, 1513, Kupferstich (Rijksmuseum Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. Nr. RP-P-OB-1269).

Gottlieb von Murr in seinem Katalog der Sammlung Praun von 1797 und Joseph Heller in seinem 1827 gedruckten Dürer-Werkverzeichnis an dem Bildtitel von Prestel und Hüsgen festhielten,¹¹⁹ wurde Dürers Zeichnung bis ins späte 19. Jahrhundert als ›Rütlichwur‹ identifiziert.

Schließlich lässt sich auch am Beispiel des Kupferstichs ›Ritter, Tod und Teufel‹ (SMS 69, Abb. 18) darlegen, welcher windungsreichen Weg

¹¹⁹ Christoph Gottlieb von Murr, *Description du Cabinet de Monsieur Paul de Praun à Nuremberg*, Nürnberg 1797, S. 107f., Nr. 14; Joseph Heller, *Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's*, Bd. 2.1, Bamberg 1827, S. 87, Nr. 15.

Hüsgen bis zu seinen Beschreibungen im ›Menschen-Spiegel‹ zurücklegte und aus welchen Quellen sich diese speisten. Tatsächlich konnte bislang kein Kunstschriftsteller oder Kunstwissenschaftler das Thema des Dürer-Stichs zweifelsfrei klären,¹²⁰ und der heute allgemein übliche Titel geht auf Hüsgens 1778 gedrucktes ›Verzeichnis‹ zurück. Dürer selbst hatte den Stich in seinem Tagebuch der niederländischen Reise lediglich als »Reuter« erwähnt, und in der Folge waren sich viele Autoren über Titel und Inhalt uneins gewesen. So erwähnt etwa Joachim von Sandrart das Blatt als »Der christliche Ritter«,¹²¹ Georg Wolfgang Knorr benennt es auffallend sachlich als »ein geharnischter Mann zu Pferd«¹²² und David Gottfried Schöber spekuliert, Dürer habe mit seinem »geharnischten Reuter [...] die gemeine Beschaffenheit des Soldatenlebens anzeigen wollen«.¹²³ Hüsgens eingehende Beschreibung von 1778 orientiert sich zunächst gänzlich an Motiven, die auf dem Blatt zu entdecken sind:

Ritter, Tod, und Teufel.

Nº 94. Ein geharnischter Mann auf einem nach der Rechten stehenden Pferd, welcher einen langen Spieß über selbige Achsel, mit der linken Hand aber den Zaum hält. Neben diesem reitet der Tod mit der Sanduhr auf einer Schindmere so eine Schelle am Hals hängen hat, seine abscheuliche Schlangencrone, der Geisbart und das schreckliche höllische Ungeheuer mit Hörnern und Spieß so hinter ihm steht und mit der rechten Bratze nach dem Ritter hackt, geben der ganzen Vorstellung einen gräßlichen Anblick, worzu der rechter Seite liegende Totenkopf die todte Eydexe und der finstere Hund zwischen den Pferden nicht wenig beytragen. Im Hintergrund siehet man rauhe Felsen mit Hecken und Gesträuch neben einem weitläufigen Berg-Schloß in der Ferne, so meines erachtens die Wohnung des Ritters nach der Natur vorstellen soll, wie auch daß der Ritter selbst nach dem Leben gebildet, das Beywesen aber Sinnbilder und Folgen seiner gottlosen Lebensart seynd und daher seiner Zeit ein durchtriebener Gast, ja vielleicht von einer noch jetzt lebenden großen adlichen

120 Vgl. Schoch/Mende/Scherbaum, Dürer (Anm. 17), S. 169–173.

121 Sandrart, Teutsche Academie (Anm. 100), S. 223.

122 Knorr, Allgemeine Künstler-Historie (Anm. 13), S. 48 f., Nr. 18.

123 Schöber, Albrecht Dürers (Anm. 15), S. 87

Familie der Vor-Vater wohl mag gewesen seyn. Das auf dem Täfelgen vor der Jahrzahl 1513 AD stehende ungewöhnliche S. macht mich dahero auf die Deutung des Nahmens vermuthen, dessen Auslegung andern überlasse.¹²⁴

Der neue Textentwurf im annotiertem ›Verzeichnis‹ sieht den Ritter später als eine konkrete Person und versucht sich in einer moralisierenden Wertung deren gottlosen Verhaltens, auch mit Bezug auf Hüsgens eigene Zeit (bei S. 57):

Der Ritter im Faustrecht.

(Der Ritter soll Frantz von Sickingen, und das Stück ein Lob seiner Unerschrockenheit seyn, der sich nicht für Teufel und Tod gefürchtet hat.)

N^o 94. So geharnischt, so ~~unerschrocken~~ bewehret Frantz von Sickingen hier zu Pferde sitzt, und den Trapp seiner Faustrechts Thaten unerschrocken fort reitet, so warnend sind hier Tod und Teufel neben ihm angebracht; deren ersterer im Königs Schmuck zu Pferd zeigt ihm die Sand Uhr, als Moralischer Grentzen-Setzer seines zügel gewissenlosen Lebens, und letzterer daß er ihn noch zum edel Ritter Lohn in seine grausame Clauen bekommen würde ein wahrer venetianischer Spiegel für die Freybeuter des Merckurs in unsern Tagen. Das Felsen Schloß Ebernburg bey Creutznach der stoltze Sitz seines Raubes, zeigt sich ~~aber~~ in der Ferne. Rechts unten die Tafel enthält das S als des ~~Ritterlichen helden~~ Ritters Nahmens ~~anfangs~~ Buchstaben, und 1519. AD.

Dieses Blat ist auch unter der Benennung die Hell bekant, welche ihm die Franzosen geben, ~~weil sie von der teutschen damit verwandten Geschichte nichts wissen.~~

Und im Konzept des ›Menschen-Spiegels‹ führt Hüsgen dann diesen Ansatz fort, unterlegt seine Deutung mit einem patriotischen Grundton, beklagt den Zerfall einstiger Werte in der Gegenwart und liefert eine eingehende Begründung dafür, warum es sich um Franz von Sickingen handeln soll (fol. 33^r–34^r):

¹²⁴ Hüsgen, Verzeichnis (Anm. 9), S. 57 f.

Der Fehde-Ritter. oder Frantz von Sickingen.

N^o 94. Wie weit glücklicher ist das Vaterland, das biedere gantze Teutsche Vaterland gewesen, als noch die ehrlichen Waffen und nicht die sogenannte Politick biß ans rechte Rhein-Ufer über sein Wohl entschieden, und die alten Ritter sich für Tod und Teufel sogar nicht gefürchtet haben, so politisch sie auch hier verkleidet stehen. Sehet ihn nur an den Frantz von Sickingen, wie unerschrocken er seinen Helden Trapp dahin reitet, und durch das Symbol des Hundes gantz den hohen Entschluß anzeigt, in der Treu fürs Vaterland zu leben und zu sterben, die leider jetzt da stehet, wie Butter an der Sonne. Das Felsen-Schloß Ebernburg an der Nah bey Creutznach, der stoltze Sitz seiner Thaten, und auch das Patmos des Ulrich von Hutten strotzet in der Ferne: dagegen ist rechts auf dem Täfelgen das Zeichen 1513 AD vergesellschaftet mit einem S, als des Ritters ehrenvollerer Nahmens Buchstaben, wie derjenige mahncher Excellenz unseres Zeitalters.

Den Entwurf zu einem Fehde-Ritter hatte unser Dürer schon A[nno] 1498 gemacht, wie dieses eine original Handzeichnung mit der Überschrift beweiset, dz ist dy rüstung zu der zeit in Teutschlant gewest. die sich in der großen Sammlung der K.K. Bibliothek in Wien befindet, die Herr Bartsch geätzt, und unter N^o 1 seiner, im ächten Geist eines jeden Meisters mitgetheilten *Recueil d'estampes d'après les desseins orig. à la Biblioth. J.v. R. de Vienne.* geliefert hat. Der Grund-Gedanke ist also schon lange vorher ehe obiges Blatt entstanden ist, da gewesen, ja es diente A^o 1508 erst zum Vorbild des Ritters St. Georg unter N^o 56, ehe A. Dürer den Frantz von Sickingen A^o 1513 allegorisch darunter vorstellte, den er deswegen gantz absichtlich zum Gegenstand gehabt haben mag, indeme die Gesichts Bildung auf einmahl gantz verändert ohne Schnurbart erscheint, so wie unsere Helden die G Hopfer zweymahl abgebildet haben, an dessen Portrait sich hier um so weniger zweifeln läßt, da auch kein anderes seiner Blätter mit einem S bezeichnet ist.

Dieses Blatt ist auch unter der Benennung bekannt, ~~der Traum die Hölle~~ *le Songe l'Enfer* die Unwissenheit der Frantzosen gabe ihm solche, ohngeachtet ihre Fortpflanzung alle schon Jahrhunderte der Dünger Teutscher Ancker ist, und sie den Unterricht unseres Vaterlandes so theuer mit so vielem Menschen Blut verschwenderisch bezahlen.



Abb. 19. Adam von Bartsch (1757–1821), *Cavalier Allemand du XV^e Siecle*, 1785, Radierung nach der Zeichnung »Der Reiter« von Albrecht Dürer (Albertina Wien; Exemplar im British Museum London, Inv. Nr. 1852,0214.510).

Der Gedanke, es handle sich bei Dürers Figur um den traditionell als Fehderitter bekannten Franz von Sickingen, findet sich etwa gleichzeitig auch in Christoph Gottlieb von Murrs Beschreibung des Praunschen Kunstkabinetts – jedoch ohne eine weitere Begründung.¹²⁵ Hüsgen führt hingegen nicht nur an, dass in dem Kupferstich Dürers bekanntes Monogramm durch ein »S« als Hinweis auf den Namen »Sickingen«

¹²⁵ Murr, *Description du Cabinet* (Anm. 119), S. 75 f., Nr. 67: »[...] Il est vraisemblable qu'Albert Durer voulut représenter le chevalier François von Sickingen [...].«



Abb. 20. Albrecht Dürer, *Der hl. Georg zu Pferd*, 1505/08, Kupferstich (Rijksmuseum Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv. Nr. RP-P-OB-1214).

ergänzt worden sei,¹²⁶ sondern liefert weitere Argumente durch eine vergleichende Betrachtung, die als Ansatz einer kunsthistorischen Werkanalyse *avant la lettre* gelten darf. Er erkennt zunächst richtig Dürers Wiener Zeichnung ›Der Reiter‹ aus dem Jahr 1498 als frühe Vorarbeit zu der Rittergestalt in besagtem Kupferstich und gibt an, diese Darstellung durch den Nachstich Adam von Bartschs zu kennen (Abb. 19). Hüsgen zitiert auch die genaue Beschriftung der Zeichnung nach Bartsch, und er bemerkt, dass der Schnurrbart des gezeichneten ›Rit-

126 Schoch/Mende/Scherbaum, *Dürer* (Anm. 17), S. 170 schlagen als Auflösung ›Salus‹ für ›Jahr des Heils‹ vor.



Abb. 21. Eberhard Kieser (geb. 1583), Franz von Sickingen zu Pferd, um 1620, Radierung nach dem Kupferstich ›Der hl. Georg zu Pferd‹ von Albrecht Dürer (Staatsbibliothek Bamberg, Sign. I C 42c).

ters« im Kupferstich fehlt. Er führt sodann auch Dürers Kupferstich ›Der heilige Georg zu Pferd‹ (SMS 41, Abb. 20) von 1505/1508 an, der tatsächlich als Ableitung der Wiener Zeichnung gelten darf. Und schließlich kannte Hüsgen auch den leicht modifizierten Nachstich dieser Heiligendarstellung von Eberhard Kieser (Abb. 21), der durch seine Beischrift explizit als ein Porträt Franz von Sickingens ausgewiesen ist.¹²⁷ Dies alles dürfte Hüsgen in seiner neuen Identifizierung von

¹²⁷ Heller, Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's, Bd. 2.2 (Anm. 30), S. 448, Nr. 747. – Erwähnt bei Hüsgen, Verzeichnis (Anm. 9), S. 30, sowie in Hüsgens ›Menschen-Spiegel‹, fol. 20^r.



Abb. 22. Franz Pffor (1788–1812), Franz von Sickingen, wohl 1808/09, Bleistift, nach der Radierung von Eberhard Kieser, montiert auf S. 42 o. r. in einem Klebeband aus dem Besitz von Ludwig Georg Vogel (Schweizerisches Nationalmuseum – Landesmuseum Zürich, Inv. Nr. LM-68606.62).

›Ritter, Tod und Teufel‹ bestärkt haben, er unterlässt jedoch klugerweise den Zirkelschluss, Kiesers ›Franz von Sickingen‹ als weiteren Beleg hierfür anzuführen. Wie so oft frappiert auch hier Hüsgens breite Kenntnis verschiedenster Objekte, und nur diese Kennerschaft versetzte ihn in die Lage, diesen und vergleichbare komplexe Sachverhalte schlüssig darzulegen.

Franz von Sickingen sollte im 19. Jahrhundert und insbesondere im preußisch-protestantischen Milieu dann zu einer national-politischen Idealfigur stilisiert werden, und den authentischen oder vermeintlichen

Porträts und Darstellungen des ›letzten Ritters‹ galt bald nach 1800 ein gesteigertes Interesse.¹²⁸ So kopierte etwa Franz Pforr, der durch seine Kindheit in Frankfurt am Main und seinen Vater, den Pferdemaier Johann Georg Pforr in der geistigen Umgebung Hüsgens aufgewachsen war, den erwähnten Sickingen-Stich von Kieser in einer Umrisszeichnung (Abb. 22). Die wohl 1808/1809 in Wien entstandene Darstellung dürfte Pforr in erster Linie als Kostümstudie gedient haben, die offenbar eigenhändige Bezeichnung »Franz v. Sickingen« bezeugt aber auch ein Interesse an der mutmaßlich dargestellten Person.¹²⁹ Auch Dürers ›Ritter, Tod und Teufel‹ wurde noch später mit Franz von Sickingen in Verbindung gebracht, beispielsweise 1827 von Joseph Heller, der diese Identifizierung für »gar nicht unwahrscheinlich« befand,¹³⁰ oder noch 1860 in einer französischen Lebensbeschreibung des Ritters, die mit einer Nachbildung von Dürers Stich samt Beischrift »Frantz de Sickingen« illustriert wurde.¹³¹

Dürers »patriotisches Denkmal«

Hüsgens patriotische Begeisterung für Dürer kulminierte in einem kuriosen Objekt seiner eigenen Sammlung: einer Haarlocke, die laut zugehörigem Testat von dem Nürnberger Maler stammt (Abb. 23–24). In das Dokument hatte sich 1559 als erster der Straßburger Stadtchronist Sebald Bühler eingetragen, dem nachfolgend fast alle Besitzer des

128 Vgl. Stefan Heinz und Andreas Tacke, *Geschichte ist die Religion unserer Zeit. Franz von Sickingen in der Bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, in: *Ritter! Tod! Teufel? Franz von Sickingen und die Reformation*, hrsg. von Wolfgang Breul, Ausstellungskatalog Landesmuseum Mainz, Regensburg 2015, S. 79–88 sowie ebd., S. 264–272, Kat. 7.2–7.6.

129 Das Blatt gelangte, zusammen mit zahlreichen weiteren Kostümstudien Pforrs, in den Besitz des Schweizer Malers und Pforr-Freundes Ludwig Vogel und wurde später in ein Klebealbum eingefügt; vgl. Heinrich Thommen, *Ludwig Vogels Kopien und die Entdeckung von Franz Pforrs »Costümsammlung«* im Klebealbum LM 68606 des Schweizerischen Landesmuseums, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 62 (2005), Heft 2, S. 91–130.

130 Heller, *Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's*, Bd. 2.2 (Anm. 30), S. 502 f., Nr. 94.

131 Ernest de Bouteiller, *Histoire de Frantz de Sickingen, chevalier allemand du seizième siècle*, Metz 1860, S. 214; Abb. in: *Katalog Mainz 2015* (Anm. 128), S. 81.



*Abb. 23. Haarlocke Albrecht Dürers,
in der Montierung von Edward Steinle, geschliffenes Glas, Silber, Leder
(Akademie der bildenden Künste Wien, Universitätsbibliothek).*

Erinnerungsstücks gleich taten.¹³² Bühler gibt an, dass die Locke nach dem Tod des Malers »zu einer gedechtnus« abgeschnitten und an den Dürer-Schüler Hans Baldung Grien in Straßburg übersendet worden sei. Generationen später, unter dem Datum des 12. Januar 1798 vermerkte Hüsgen in dem Testat, die Locke sei

[...] an die Herren von Holtzhausen gelangt, die sie viele Jahre von Voreltern her besesen, durch deren Güte ich solche erhielt, und von mir zu besserer Verwahrung die gegenwärtige Einrichtung dazu getroffen wurde, die ich jedem künftigen Besitzer zur guten Erhaltung umso mehr bestens empfehle, da es die einzigen körperlichen Überreste eines alten verdienstvollen Teutschen sind, der dich noch von jenseits des Grabes mit dem Zuruf beehret, Landsmann!

¹³² Vgl. Lothar Schmitt, Dürers Locke, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 66 (2003), H. 2, S. 261–272, mit Transkription des Testates sowie zuletzt Hans Baldung Grien. Heilig unheilig, hrsg. von Holger Jacob-Friesen, Ausstellungskatalog Kunsthalle Karlsruhe 2019, S. 100f., Kat. 17 (Julia Carrasco).

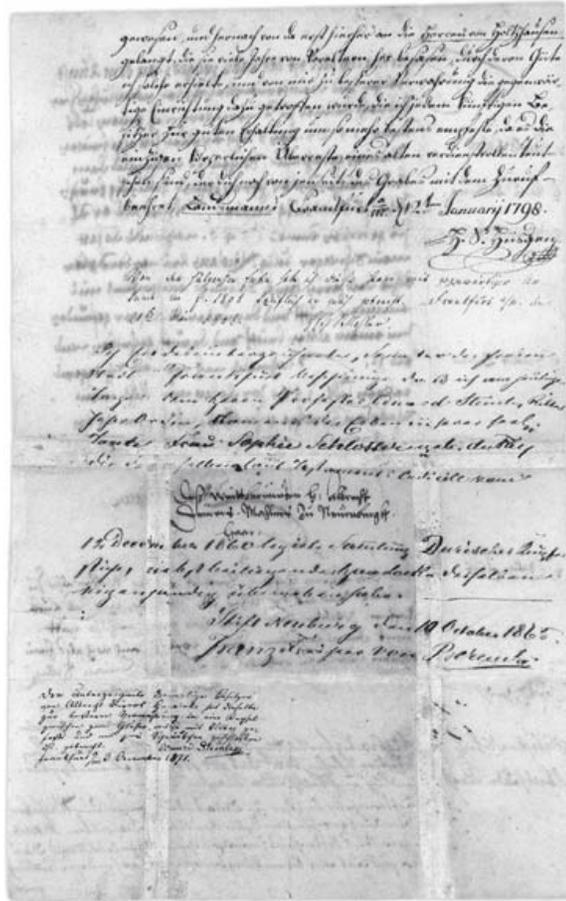


Abb. 24. Testat zur Haarlocke Albrecht Dürers, 1559–1871, Handschrift, Außenseite, zuoberst Eintrag von H. S. Hüsgen (Akademie der bildenden Künste Wien, Universitätsbibliothek).

Der Text besagt also, dass Hüsgen ein neues Behältnis für die Locke anfertigen ließ, und der Auktionskatalog von 1808 erwähnt dieses als »Eine Capsel, worinnen die Haare von A. Dürer, nebst Attestat darüber befindlich, obenauf eine Vase, worin das wohlgetroffene Bildniß des A. Dürer sehr schön in Holz geschnitten«. ¹³³ Die Haarlocke ging, wie bereits geschildert, nach Hüsgens Tod an Johann Friedrich Heinrich Schlosser und schließlich an Edward Steinle, der sich als letzter 1871 in das Testat eintrug. Steinle ließ auch eine Neufassung der Locke sowie ein Behältnis für beide Objekte fertigen: Das Testat liegt seitdem aus-

133 Katalog Frankfurt am Main 1808 (Anm. 34), S. 6, Nr. 76.

gebreytet in einer sehr flachen Deckelschachtel aus Leder, und ein darauf montiertes Etui enthält die zwischen zwei Glasscheiben und in einem Silberrahmen montierte Haarlocke.

Welche besondere Bedeutung Hüsgen der Locke beimaß, geht aus seiner Einleitung zum ›Menschen-Spiegel‹ hervor (fol. 3^r–4^r):

[...] so sehe mich doch genötiget hier einer Entdeckung zu erwehnen, die als Beytrag zur Geschichte dieses berühmten Künstlers von gleichem Werth für sein Vaterland, zu achten, was die Hirnschale des Raphael Urbin als Reliquie für die Akademia in Rom ist. Seit einiger Zeit verwahre ich nehmlich in meinem Kunst und antiquitæten Cabinet eine Locke braun röhliches Haar unseres würdigen Alb. Dürers, deren ich aus Hochachtung und patriotischem Gefühl zu ihrer ferneren Erhaltung folgende Einkleidung gegeben habe: Da ich mich zum Glück just im Besitz einer Portrait Büchse befande, darinnen des von ihm selbst in Holtz erhaben geschnitzte Profil Portrait dieses Mannes mit der Umschrift befindlich ist Alberti Dvreri Aetatis Suae LVI. So liese diese 4 $\frac{1}{4}$ Zoll breite Büchse, wie sie hier zu Ende in verjüngtem Maaß als Vignette folgt, Vasenförmig dadurch machen, einen Fuß, der auf dem Deckel einer Schublade befestiget ist, darunter anzubringen, die ihn zum Boden-Gestalt, zugleich aber zu Aufbewahrung bemeldeter Haare, und der alten Documente dienet, so ich dazu erhalten habe, und folgende unverwerfliche Zeugnisse abschriftlich davon ablege, wie sie wörtlich in verschiedenen alten Handschriften sich dabey befinden [...].

Hüsgen schlägt also abermals den Gedankenbogen zwischen Dürer und Raffael und setzt das Haarbüschel des Deutschen mit einer überaus berühmten Künstlerreliquie des Italieners gleich: dem vermeintlichen Schädel Raffaels, der seit Ende des 17. Jahrhunderts in der römischen Accademia di San Luca verwahrt wird (und der sich bei Öffnung von Raffaels Grab im Jahr 1833 dann als der falsche herausstellen sollte). Der ›Raffael‹-Schädel wurde nachweislich seit dem frühen 18. Jahrhundert in besonderer Weise verehrt¹³⁴ – ganz ähnlich, wie auch die Dürer-Locke bei Hüsgen letztlich den Charakter einer säkularen Reliquie er-

134 Vgl. Christine Hübner, »Die Exuvien eines der schönsten Menschen, in jedem Sinne«. Die Schädel Raffaels zwischen Reliquienkult und Anthropologie, in: Katalog Göttingen/Rom 2015 (Anm. 110), S. 73–91

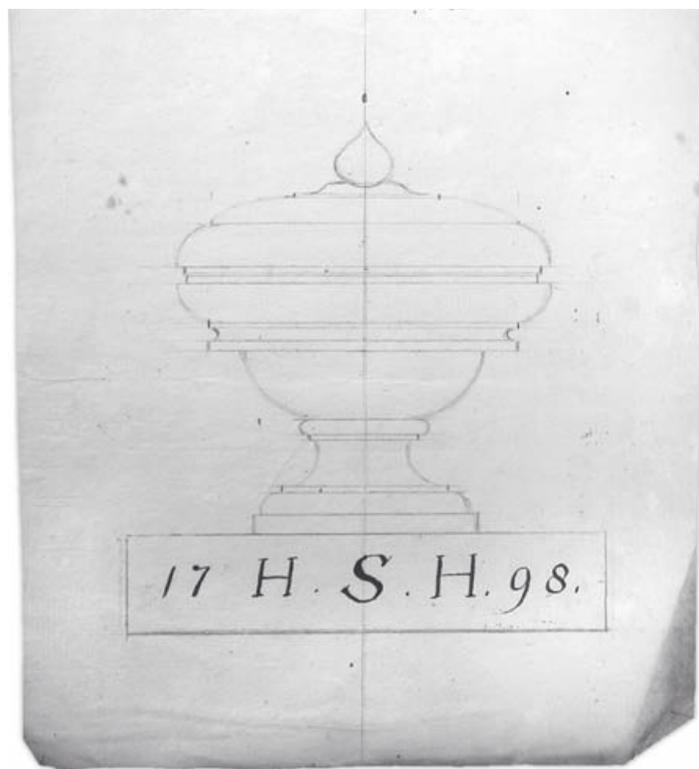


Abb. 25. Hüsgens Behältnis zur Haarlocke Albrecht Dürers, 1798, Vorzeichnung zu einer Vignette, Bleistift, 19 × 17,5 cm, lose Beilage im Manuskript des ›Menschen-Spiegel‹ (Martinus-Bibliothek Mainz, Sign. Hs 374).

hielt.¹³⁵ Doch während der ›Raffael‹-Schädel einer zumindest begrenzten Öffentlichkeit zugänglich war – junge Künstler der Akademie sollten ihn in wiederkehrenden Zeremonien mit ihren Zeichenwerkzeugen berühren, und auch Goethe konnte den Schädel Anfang März 1788 besichtigen und einen Gipsabguss für Herzog Carl August besorgen – blieb die Dürer-Locke zunächst in Künstlerbesitz, und dann in privaten Kunstkabinetten stets der allgemeinen Aufmerksamkeit entzogen. Dies dürfte der Grund dafür gewesen sein, dass Hüsgen seinen kostbaren Besitz 1799 im ›Neuen Teutschen Merkur‹ publizierte und als »patrioti-

135 Vgl. Petra Maisak, »Köstliche Reste«. Säkularer Reliquienkult und Rituale der Verehrung in der Goethezeit, in: »Köstliche Reste«. Andenken an Goethe und die Seinen, Ausstellungskatalog Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum 2002, Frankfurt am Main 2002, S. 9–17.

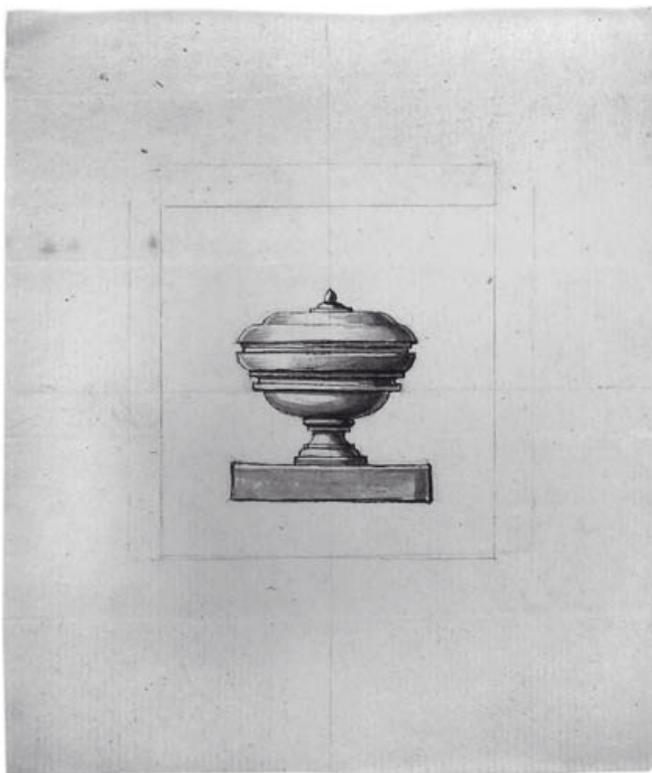


Abb. 26. Hüsgens Behältnis zur Haarlocke Albrecht Dürers, Bleistift, grau laviert, 11,5 × 9,6 cm, lose Beilage im Manuskript des ›Menschen-Spiegels‹ (Martinus-Bibliothek Mainz, Sign. Hs 374).

sches Denkmal« apostrophierte,¹³⁶ wobei er, wie auch in der Einleitung zum ›Menschen-Spiegel‹, das Testat zu ihrer Provenienz in wesentlichen Teilen zitierte.

Wie das von Hüsgen für die Locke geschaffene Behältnis aussah, lässt sich nunmehr durch zwei dem Manuskript des ›Menschen-Spiegels‹ lose beiliegende Zeichnungen belegen (Abb. 25–26), die als Vorlage zu einer Vignette in der Druckausgabe gedacht waren: Eine Umrisskizze in Bleistift und eine kleinere, grau lavierte Darstellung zeigen beide einen breiten, kastenförmigen Sockel, auf dem sich ein in geschwungenen Formen gedrechseltes, etwas gedrungen proportioniertes

136 H[enrich] S[ebastian] Hüsgen, Albrecht Dürers patriotisches Denkmal, in: Der Neue Teutsche Merkur 1799, Bd. 2, S. 260–262 (erschieden auch in: Johann Georg Meusel, Neue Miscellaneen artistischen Inhalts, H. 10, 1799, S. 205–209).



*Abb. 27. Matthes Gebel (um 1500–1574),
Medaille mit dem Altersbildnis Albrechts Dürers (Avers), 1527, Bronzeguss
(Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Münzkabinett,
Inv. Nr. Med6827).*

Deckelgefäß befindet. Hüsgen bezeichnet dieses als »Vase«, doch die Formgebung erinnert gleichermaßen an Denkmäler in Urnenform, wie sie auch als Staffage in Landschaftsgärten im späten 18. Jahrhundert beliebt waren.¹³⁷ Das Behältnis war nach der zitierten Beschreibung $4\frac{1}{4}$ Zoll, also etwa 10 cm breit,¹³⁸ und der Sockel enthielt eine kleine Schublade. Diese ist in der Umrisszeichnung in Feder »17 H. S. H. 98« bezeichnet, was auch die Entstehungszeit eingrenzt.¹³⁹ In der Schublade

137 Etwa das Denkmal für Leopold von Braunschweig-Wolfenbüttel im Schlosspark Tiefurt.

138 Grundlage der Umrechnung hier das Frankfurter Zoll zu 2,37 cm.

139 Diese Angaben sollten vermutlich nur auf der gedruckten Vignette erscheinen und befanden sich nicht auf dem Objekt.

lag die Haarlocke, wohl eingeschlagen in das gefaltete Testat.¹⁴⁰ Deutlich erkennbar ist ein abnehmbarer Deckel, und auch der Auktionskatalog von 1808 gibt an, dass sich das in Holz geschnittene Dürer-Bildnis *in der ›Vase‹* befand. Es handelte sich laut ›Menschen-Spiegel‹ um ein mutmaßlich von Dürer selbst geschaffenes Profilporträt mit der Umschrift »Alberti Dvreri Aetatis Suae LVI«, also ein Bildnis im Alter von 56 Jahren. Hüsgen greift hierbei die lange tradierte, aber sicher falsche Vorstellung auf, Dürer selbst sei auch als Bildschnitzer tätig gewesen.¹⁴¹ Seine detaillierte Beschreibung zeigt indes, dass es sich bei dem genannten Holzrelief um ein Derivat der 1527 von Matthes Gebel geschaffenen Medaille handelte, die Dürers Altersbildnis im Profil zeigt und eine fast identische Umschrift aufweist (Abb. 27).¹⁴²

Wenn Hüsgen das durch ein Testat als echt bezeugte, körperliche Überbleibsel eines verehrten Künstlers und dessen authentisches Konterfei in einem repräsentativen Gefäß vereinte, das sich frei in einem Sammlungsraum aufstellen ließ, so liegt hier der Vergleich zu christlichen Reliquiaren nahe, die gleichermaßen oft Darstellungen der Heiligen aufweisen, durch Authentiken bezeugt sind und ostentativ in Sakralräumen präsentiert werden.¹⁴³ Das zeitgenössische Phänomen eines säkularisierten Heiligen- und Reliquienkultes findet in der so präsen-

140 Das mehrfach geknickte Testat lässt sich zu einem rechteckigen Papierbrief zusammulegen, dessen Oberseite bezeichnet ist: »des weittberühmten H: Albrecht Dürers. Mahlers zu Nürnberg. Haar.« (nach Schriftvergleich und Tintenfarbe durch Josias Schonher, 1597); die Besitzereinträge beginnen hingegen auf der Rückseite. Die Locke wurde also offenbar zunächst lediglich in dem Papierbrief aufbewahrt, bis Hüsgen dann »zu besserer Verwahrung« das hölzerne Behältnis anfertigen ließ. – Ich danke Martin Kreuz für seine genauen Angaben.

141 Zur Frage vermeintlicher Dürer-Plastiken vgl. Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock, Ausstellungskatalog Liebieghaus Museum alter Plastik, Frankfurt am Main 1981.

142 Matthias Mende, Dürer-Medaillen. Münzen, Medaillen, Plaketten von Dürer, auf Dürer, nach Dürer, Nürnberg 1983, Nr. 32. – Die Medaille fand breite künstlerische Nachfolge, etwa auch in einem 1428/1429 von Erhard Schön gedruckten Holzschnitt (British Museum London, Inv. Nr. 1895,0122.740).

143 Auch Schillers mutmaßlicher Schädel wurde nach der Exhumierung 1826 zunächst im Holzsockel von Danneckers marmorner Schillerbüste in der Großherzoglichen Bibliothek zu Weimar verwahrt, bevor Goethe diesen in sein Haus am Frauenplan bringen ließ; vgl. Albrecht Schöne, Schillers Schädel (Abdruck der Rede vom 17. November 2001), in: Katalog Frankfurt am Main 2002 (Anm. 135), S. 148–156, hier: S. 149.

tierten Dürer-Locke jedenfalls signifikanten Ausdruck. Und schließlich unterstreicht Hüsgen die Einmaligkeit des Objekts, indem er die Haarlocke als »die einzigen körperlichen Überreste eines alten verdienstvollen Teutschen« hervorhebt. Dies traf zu seiner Zeit tatsächlich zu, denn die einst ebenfalls existente (aber Hüsgen vielleicht unbekannt?) Totenmaske Dürers war zunächst in Besitz des Malers Frederik van Valckenborch gewesen und in die Kunstkammer des bayerischen Kurfürsten Maximilian I. gelangt, um dann 1729 beim Brand der Münchener Residenz unterzugehen.¹⁴⁴

*

Überblickt man Hüsgens Schriften zu Albrecht Dürer, so zeigt sich der Autor von einer jeweils verschiedenen Seite: Mit dem ›Raisonnierenden Verzeichnis‹ von 1778 legte ein durch die Praxis des Sammeln und Ordnen erfahrener Kunstkenner einen systematischen Werkkatalog vor, der zur Grundlage der weiteren Erforschung dieses Künstlers wurde. Im ›Menschen-Spiegel‹ griff Hüsgen rund zwei Jahrzehnte später dann die Systematik und das Datengerüst dieses Katalogs auf, ersetzte seine sachlichen Beschreibungen der einzelnen Darstellungen jedoch durch häufig freie und assoziative, oft phantasievolle, manchmal auch eigenwillig oder bemüht wirkende Nacherzählungen und Deutungen des Bildinhalts. Hierbei führt er Traditionslinien und manche Topoi aus zwei Jahrhunderten Dürer-Literatur fort und findet zu moralischen Wertungen, wobei die patriotisch-nationale Grundhaltung der Zeit unverkennbar ist. Hüsgens oft subjektive Position und seine emotional unterlegte Sprache verweisen auf die Schreib- und Briefkultur seiner Generation, dürften aber gleichermaßen in einer gewandelten und zunehmend literarisierten Wahrnehmung und Besprechung von Gemälden und Kupferstichen gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurzeln.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Dürer wurde nach Bericht seines Zeitgenossen Christoph Scheurl drei Tage nach dem Begräbnis exhumiert, um die Totenmaske anzufertigen; vgl. Hans Rupprich, *Dürers schriftlicher Nachlass*, Bd. 1, Berlin 1956, S. 297 f. Zur weiteren Geschichte der Totenmaske vgl. Bernhard Decker in: *Katalog Frankfurt am Main 1981* (Anm. 141), S. 445 f.

¹⁴⁵ Vgl. u. a. Oliver Kase, *Mit Worten sehen lernen. Bildbeschreibungen im 18. Jahrhundert*, Petersberg 2010; Margrit Vogt, *Von Kunstworten und -werten. Die Entstehung der deutschen Kunstkritik in Periodika der Aufklärung*, Berlin 2010.

Zur gleichen Zeit, als Hüsgen sein Manuskript des ›Menschen-Spiegels‹ ausarbeitete, legten im Übrigen Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck mit ihren poetischen Schriften ›Herzergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders‹ (1796/1797), ›Franz Sternbalds Wanderungen‹ (1798) und ›Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst‹ (1799) den Grundstein zu einem neuen, enthusiastischen Kunstverständnis und der kulthaften Verehrung Dürers und Raffaels bei einer jüngeren Generation von Künstlern und Kunstliebhabern.¹⁴⁶ Vieles zu Hüsgen und Dürer konnte im gegebenen Rahmen nur exemplarisch angedeutet werden – und eine komplette Edition des ›Menschen-Spiegels‹ wäre wünschenswert, um Hüsgens wissenschaftliche und kunstschriftstellerische Auseinandersetzung mit Dürers Leben und Werk in Gänze zu dokumentieren, um sie detailliert aufzuarbeiten und in der Kunstkritik und Kunstbeschreibung seiner Zeit genauer zu verorten.

Bildnachweis

- Abb. 1, 13: Freies Deutsche Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum (Fotos: Ursula Edelmann; David Hall).
 Abb. 2–9, 25–26: Martinus Bibliothek Mainz (Fotos: Gerhard Kölsch).
 Abb. 10, 21: Staatsbibliothek Bamberg (Fotos: Gerald Raab).
 Abb. 11–12, 14–18, 20: Rijksmuseum Amsterdam, Rijksprentenkabinet.
 Abb. 19: British Museum London.
 Abb. 22: Schweizerisches Nationalmuseum – Landesmuseum Zürich.
 Abb. 23–24: Akademie der bildenden Künste Wien, Universitätsbibliothek.
 Abb. 27: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (Foto: Georg Janßen).

¹⁴⁶ Die Literatur hierzu ist Legion; eine Zusammenfassung bietet der Katalogtext in: Katalog Göttingen/Rom 2015 (Anm. 110), S. 106, Kat. 2 (Michael Thiemann).

HUBERTUS GÜNTHER

Goethe begegnet Palladio

Der vorliegende Beitrag handelt darüber, wie Goethe seine Begegnung mit Palladios Werk während seiner ersten Reise nach Italien im Herbst des Jahres 1786 darstellt. Goethe schildert diese Begegnung in Briefen, die er zu Beginn der Reise täglich an Charlotte von Stein schickte, um festzuhalten, was er erlebte hatte und welche Gedanken ihm dabei kamen. Er hat die Briefe nachträglich redigiert und als Tagebuch in den Bericht von der ›Italienischen Reise‹ eingefügt, den er viel später, erst im Jahr 1816, als den zweiten Teil seiner Autobiographie ›Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit‹ publiziert hat. Es geht im vorliegenden Beitrag mehr darum, wie, auf welche Weise Goethe berichtet, als was er im einzelnen anführt. Es soll gezeigt werden, dass der Bericht, obwohl er nur aus einer Serie von Notizen zusammengesetzt ist, die in den Briefen bzw. im Tagebuch verstreut sind, wie ›Dichtung und Wahrheit‹ im Ganzen, ein dichterisches Werk mit einer einheitlichen Komposition bildet, ein »biographisches Poem«, wie Goethe seine Autobiographie genannt hat.¹ Um ein dichterisches Werk zu schaffen, musste Goethe die Realität teilweise seiner Konzeption anpassen. Wir können nur dann erkennen, welche Konzeption hinter Goethes Schöpfung stand, wenn wir erst den Abweichungen von der Realität nachgehen. Wir folgen damit letztlich Goethes eigener Ansicht: »Natur- und Kunstwerke lernt man nicht kennen wenn sie fertig sind; man muss sie im Entstehen aufhaschen, um sie einigermaßen zu begreifen«.²

Goethes Verhältnis zur Architektur Palladios wurde schon oft untersucht,³ und man hat ausdrückliche Zeugnisse von Goethe selbst als

1 Brief vom 17. Dezember 1811 an Sulpiz Boisserée, WA IV 22, S. 220. Die Entstehung von Goethes Werken in Dokumenten, hrsg. von Momme Mommsen, Bd. 2, Berlin 1958, S. 405.

2 Goethe an Carl Friedrich Zelter, 4. August 1803, WA IV 16, S. 265 f.

3 Herbert von Einem, Goethe und Palladio (1956), in: ders., Goethe-Studien, München 1972, S. 132–155. Harald Keller, Goethe, Palladio und England (1971), in: ders., Blick vom Monte Cavo. Kleine Schriften, Frankfurt am Main 1984, S. 235–264.

Beweis dafür angeführt, dass seine Darstellung nicht ganz der Wahrheit entspreche.⁴ Es wurden auch teilweise der an Ort und Stelle entstandene und der von Goethe publizierte Text miteinander verglichen.⁵

Günther Martin, Goethe und Palladio – Fiktion klassischer Architektur, in: *Jahrb. FDH* 1977, S. 61–82. Christof Thoenes, Incontro a Vicenza: sguardi su Palladio nel Viaggio in Italia di Goethe, in: *Palladio nel Nord Europa: libri, viaggiatori, architetti*, a cura di Guido Beltramini, Milano u.a. 1999, S. 205–210, und in: *Studi in onore di Renato Cevese. Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, a cura di Guido Beltramini, Adriano Ghisetti Giavarina, Vicenza 2000, S. 459–471. Klaus Jeziorkowski, Die Grammatik der Architektur. Zum Rhythmus bei Palladio und Goethe, in: *Überschreitungen. Dialoge zwischen Literatur- und Theaterwissenschaft, Architektur und Bildender Kunst. Festschrift für Leonhard M. Fiedler zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Jörg Sader und Anette Wörner, Würzburg 2002, S. 29–37. Daniel L. Purdy, The building in »Bildung«: Goethe, Palladio, and the architectural media, in: *Goethe Yearbook* 15 (2008), S. 57–74. Jan Büchsen-schuß, Goethe und die Architekturtheorie, Hamburg 2010, S. 47–63. Generell über Goethe zur Architektur in Italien: Heinrich Niederer, Goethes unzeitgemäße Reise nach Italien 1786–1788, in: *Jahrb. FDH* 1980, S. 55–107. Horst Claussen, »Die herrlichste Idee, die ich nun nordwärts mitnehme«. Goethe und die Architektur in Italien, in: *Kat. Goethe in Italien. »... auf klassischem Boden begeistert«*, hrsg. von Jörn Göres, Mainz 1986, S. 94–98. Norbert Miller, *Der Wanderer. Goethe in Italien*, München 2002. Harald Tausch, Goethe und Cassas. Zur Architektur in der »Italienischen Reise«, in: *Rom – Europa. Treffpunkt der Kulturen: 1780–1820*, hrsg. von Paolo Chiarini und Walter Hinderer, Würzburg 2006, S. 59–102. Hubertus Günther, Goethes Begegnung mit Palladio, in: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal* 2011, https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/240/1/G%C3%BCnther_Palladio.pdf. Der zuletzt genannte Aufsatz konzentriert sich auf die kunsthistorischen Aspekte der Begegnung, während im vorliegenden Beitrag eine Analyse der dichterischen Qualitäten im Mittelpunkt steht.

- 4 Jörg-Ulrich Fechner, »zugleich völlig wahrhaft und ein anmuthiges Märchen«: Goethes »Italienische Reise« – keine Reisebeschreibung!, in: *Italienische Reise. Reisen nach Italien*, hrsg. von Italo Michele Battafarano, Gardolo di Trento 1988, S. 231–257. Italo Michele Battafarano, *Die im Chaos blühenden Zitronen. Identität und Alterität in Goethes »Italienischer Reise«*, Bern u.a. 1999, S. 11–22. Für manche Berichte aus Rom wurde aufgezeigt, worin die Differenz von Dichtung und Wahrheit besteht; so Ursula Donat, *Goethes »Italienische Reise« als Kunstwerk*, Diss. Freiburg im Breisgau 1981; Tausch, *Goethe und Cassas. Zur Architektur in der »Italienischen Reise«* (Anm. 3).
- 5 Erich Schmidt, *Einleitung zu: Tagebücher und Briefe Goethes aus Italien von Frau von Stein und Herder*, Weimar 1886 (= *Schriften der Goethe-Gesellschaft* 2), S. VII–XXXIV. Gustav Adolf Wauer, *Die Redaktion von Goethes »Italienischer Reise«*, Diss. Leipzig 1904. Melitta Gerhard, *Die Redaktion der Italienischen Reise im Lichte von Goethes autobiographischem Gesamtwerk*, in: *Jahrb. FDH* 1930,

Die Untersuchungen führten zu Beobachtungen der Art, dass Hinweise auf das persönliche Verhältnis zu Charlotte von Stein retuschiert, Belangloses oder Wiederholungen gestrichen oder die Sprache dem Altersstil angepasst wurde etc. Aber soweit ich weiß, wurde bisher nicht konkret aufgezeigt, wo Goethe die Wahrheit substantiell umgedichtet hat, und worin das poetische Element von Goethes Bericht über seine Begegnung mit Palladio eigentlich bestehen soll.

*Goethes Begeisterung für Palladio
vor der Begegnung mit ihm*

Goethe reiste im September 1786 über den Brenner nach Italien, Rom war sein Ziel, aber von Verona aus nahm er einen Umweg über Vicenza und Padua nach Venedig. Vicenza beeindruckte ihn dermaßen, dass er seinen Aufenthalt dort um einige Tage verlängerte.⁶ Eine Woche verbrachte er schließlich in Vicenza, 17 Tage in Venedig, für Verona reichten nur drei Tage, zwei für Padua. Goethe brannte darauf, Palladios Bauten zu sehen. Sie waren der Grund für seinen Besuch in Vicenza, in Venedig nahm er sich reichlich Zeit für sie. Anschließend, als er in Bologna Raffaels Bild der Hl. Cäcilie sah, nannte er Palladio neben Raffael den einzigen Menschen, den er als wahrhaft »groß« bezeichne.⁷

Der Neo-Palladianismus blühte in Europa, als Goethe nach Italien reiste. Aber kein Reisebericht zeugt von einer Auseinandersetzung mit Palladio, die auch nur annähernd so intensiv gewesen wäre wie diejenige Goethes, selbst nicht diejenigen von der Reise des Fürsten Franz von Anhalt-Dessau, die dessen Architekt und Mentor Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, ein Protagonist des Neopalladianismus in Deutschland, und sein kultivierter Stiefonkel Georg Heinrich von Be-

S. 131–150. Manfred Link, *Der Reisebericht als literarische Kunstform von Goethe bis Heine*, Diss. Köln 1963. Donat, *Goethes ›Italienische Reise‹ als Kunstwerk* (Anm. 4), S. 201–207. Gerhard Schulz, *Wann und wo entsteht ein klassischer Nationalautor? Zu Goethes ›Italienischer Reise‹*, in: *Geschichtlichkeit und Aktualität. Studien zur deutschen Literatur seit der Romantik. Festschrift für Hans-Joachim Mühl zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Klaus-Detlef Müller, Tübingen 1988, S. 51–68.

6 *Tagebuch der italienischen Reise vom 22. September 1786*, WA III 1, S. 221.

7 *Tgb* 19. Oktober 1786 (Bologna), ebd., S. 309.

renhorst verfassten (1765).⁸ Goethe gibt keinerlei Hinweis darauf, wie seine schwärmerische Begeisterung für Palladio zustande kam. Er erwähnt nur beiläufig, dass er schon vier Jahre vor Antritt seiner Italien-Reise Palladios Architekturtraktat kaufen wollte.⁹ In der Herzoglichen Bibliothek von Weimar befanden sich viele Bücher über Architektur, darunter Palladios Architekturtraktat in mehreren Auflagen, aber selten ist dokumentiert, ob die Bücher schon vor Goethes Abreise nach Italien dazu gehörten.¹⁰ Sicher ist nur, dass Goethe, bevor er seine Italien-Reise antrat, Ottavio Bertotti Scamozzis hervorragend illustriertes Werk über Palladios Bauten (1776–1783) kannte, das sich in der Herzoglichen Bibliothek befand, zumindest dessen beide erste Bände, in denen die Vicentiner Bauten dargestellt sind.¹¹

- 8 Vgl. die Berichte von der Italienreise 1765–1766: Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, *Kunsthistorisches Journal einer fürstlichen Bildungsreise nach Italien 1765/66*, hrsg. von Ralf-Torsten Speler, München und Berlin 2001, S. 96 f. Die *Grand Tour* des Fürsten Franz von Anhalt-Dessau und des Prinzen Johann Georg durch Europa, aufgezeichnet im Reisejournal des Georg Heinrich von Berenhorst 1765 bis 1768, hrsg. von Antje Losfeld und Christophe Losfeld, Halle 2012, S. 23 f.
- 9 Tgb 30. September 1786, WA III 1, S. 250.
- 10 Elise von Keudell, *Goethe als Benutzer der Weimarer Bibliothek*, Weimar 1931. Hans Ruppert, *Goethes Bibliothek. Katalog*, Weimar 1958. Von Keudell aufgeführte Werke in der Weimarer Bibliothek: Gesamtausg. Seb. Serlio 1619; Vinc. Scamozzi, *Idea*, deutsch 1678; Vitruv Ed. G. Philandrier; J.J. Volkmann, *Historisch-kritische Nachrichten von Italien*, erweiterte Ed. 1785. Heute sind in der Weimarer Bibliothek vorhanden (abgesehen von Goethes Büchern): A. Palladio, *I quattro libri*, 1. Ed. 1570 und 2. Ed. 1581; Vic. Scamozzi, *Idea della architettura*, Nürnberg 1678 (deutsch), Amsterdam 1658, 1661, 1665 (niederländisch); Ottavio Bertotti Scamozzi, *Il forestiere istruito*, 2. Aufl. 1780; ders., *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*, 1776 (erste 2 Bde.), franz. Ed. 1776–1781 (4 Bde.); J.J. Volkmann, *Historisch-kritische Nachrichten von Italien*, 1. Ed. 1770–1771 und 2. erweiterte Ed. 1777–1778; dutzende Vitruv-Ausgaben aus der Zeit von 1550 bis 1830. Ich danke Stefan Höppner, Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar, für seine Unterstützung bei meinen Bibliotheks-Recherchen.
- 11 Ottavio Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*, Vicenza 1776–1783. Hendrik Hellersberg, »Er gab mir einige Anleitung«. Ottavio Bertotti Scamozzi und Goethe – Neue Aspekte zu Goethes Palladio-Rezeption, in: *Jahrb. FDH* 2005, S. 37–55, bes. S. 40 f., 43 (Hellersbergs Angabe, Bertottis »Fabbriche« sei eine Neuedition von Palladios »Quattro libri« ist falsch; unrichtig ist auch die Identifizierung auf S. 44 von Scamozzis Werk, das Goethe im Brief an Gabriel Jonathan Schlußner anführt, mit Bertottis »Fabbriche«; gemeint ist Vincenzo Scamozzis »Idea della architettura universale«, 1615).

Wesentlich für Goethes Palladio-Begeisterung war offenbar der Hof des Fürsten Franz von Anhalt-Dessau, der das früheste Zentrum des Neo-Palladianismus auf dem europäischen Kontinent bildete.¹² Der Fürst hatte Vicenza zusammen mit Erdmannsdorff schon lange vor Goethe besucht. Erdmannsdorff hatte 1769–1773 das Schloss des Fürsten in Weimar und dann andere Bauten dort im Palladianischen Stil errichtet, das Wörlitzer Amtshaus gestaltete er sogar in direkter Anlehnung an Palladios Villa Emo. Im Bibliothekszimmer des Schlosses sind prominente Schriftsteller dargestellt, darunter zwei von den Autoren der alten Schriften über Architektur: Vitruv und Palladio.¹³ Erdmannsdorff besaß eine umfassende Bibliothek über Architektur. Darin befanden sich die meisten einschlägigen Bücher von Belang, die seit der Renaissance bis zu seiner Zeit erschienen waren: die beiden ersten Editionen von Palladios ›Quattro libri‹, neun Vitruv-Ausgaben oder -Kommentare von 1521 bis 1758, frühe Ausgaben von Albertis ›De re aedificatoria‹ und vieles mehr.¹⁴ Erdmannsdorff hat selbst begonnen, Vitruv zu übersetzen.¹⁵ August Rode, seit 1771 einer der Höflinge von Anhalt-Dessau, verfertigte die vorzügliche Vitruv-Übersetzung, die 1796 erschien und bis in neuere Zeit immer wieder aufgelegt worden ist. Der Neo-Palladianismus war am Hof von Anhalt-Dessau mehr als eine Mode, er bildete gewissermaßen ein Symbol für die international

12 Keller, Goethe, Palladio und England (Anm. 3). Dieter Dolgner, Dessau-Wörlitz und die Architektur des Weimarer Klassizismus, in: Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff 1736–1800, Leben, Werk, Wirkung, [Red.: Doris Hempel,] Wörlitz 1987, S. 117–130. Zu Wörlitz vgl. jetzt Erhard Hirsch, Dessau-Wörlitz. Aufklärung und Frühklassik, Dössel o.J.; ders., Experiment Fortschritt & praktizierte Aufklärung. Franz von Anhalt-Dessau zum 250. Geburtstag, Dessau 1990; ders., Kleine Schriften zu Dessau-Wörlitz, Dössel 2011; ders., Von deutscher Frühklassik, Dössel 2016. Hubertus Günther, Anglo-Klassizismus, Antikenrezeption, Neugotik in Wörlitz, in: Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft, hrsg. von Frank-Andreas Bechtold, Stuttgart 1996, S. 131–161.

13 Zu den Beständen der Wörlitzer Bibliothek vgl. Der Blick ins Innere. Das Verzeichnis der fürstlichen Bibliothek zu Wörlitz 1778, hrsg. von Karin von Kloeden unter Mitarbeit von Ute Pott und Uwe Quilitzsch, Dessau 2008.

14 Ralf-Torsten Speler (geb. 1946 in Dessau), Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff. Begründer der klassizistischen Baukunst in Deutschland, Diss. (masch.) Halle 1981, S. 79–93.

15 August Rode, Leben des Herrn Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, Dessau 1801, S. 10f.

geprägte Gesinnung der Aufklärung.¹⁶ Wie Weimar, so war auch der Hof von Anhalt-Dessau ein geistiger Magnet. Goethe war erstmals als junger Student dort, weil Winckelmann erwartet wurde (1768).

Zwischen den Höfen von Weimar und Anhalt-Dessau bestanden enge freundschaftliche Beziehungen.¹⁷ Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach reiste in Begleitung von Goethe oft nach Wörlitz, wo Franz von Anhalt-Dessau am liebsten residierte, und Franz von Anhalt-Dessau kam mit Erdmannsdorff oft nach Weimar. Goethe selbst hat »die Freundschaft der beiden Fürsten und die öftern wechselseitigen Besuche« angesprochen.¹⁸ Er besuchte Wörlitz schon vor seiner Italienischen Reise fünfmal, manchmal drei Wochen lang. Er berichtete begeistert über Wörlitz,¹⁹ rühmte Franz von Anhalt-Dessau und seinen durch Erdmannsdorff und Winckelmann geleiteten »Geschmack in der Baukunst«.²⁰ Carl August ließ 1782 sogar einen Gedenkstein für Franz von Anhalt-Dessau im Park an der Ilm setzen. Bei aller Freundschaft waren die Auffassungen, die hinter dem Mäzenatentum der beiden Fürsten standen, allerdings sehr unterschiedlich. Weimar war idealistisch künstlerisch geprägt, Goethe erlebte Italien auf seiner privaten Reise in den Süden als Arkadien der hohen Kunst; Wörlitz war politisch aufgeklärt ausgerichtet, der Blick war hier auf England und die Schweiz als Vorbild für den Liberalismus gerichtet, auf England zudem als Vorbild für die Architektur. In der fürstlichen Bibliothek von Wörlitz war der »Vitruvius Britannicus« (1717–1725), der die britische Palladio-Nachfolge vor Augen führt.

16 Maiken Umbach, *Federalism and Enlightenment in Germany, 1740–1806*, London & Rio Grande, Ohio 2000, S. 59–90.

17 Wilhelm Hosäus, Großherzog Carl August und Goethe in ihren Beziehungen zu Herzog Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau (zum 3. Dez. 1876), in: *Dessau und Weimar. Zum 250. Geburtstag von Johann Wolfgang von Goethe*, hrsg. von Thomas Weiss, Wörlitz 1999, S. 19–42. Keller, *Goethe, Palladio und England* (Anm. 3). Hans-Dietrich Dahnke und Regine Otto, [Art.] *Dessau/Wörlitz*, in: *Goethe Handbuch*, Bd. 4/1, hrsg. von Hans-Dietrich Dahnke, Stuttgart und Weimar 1998, S. 186 f. Erhard Hirsch, »So viel neues um mich herum«, in: *Mitteilungen der Pückler-Gesellschaft N.F.* 15 (2000), S. 3–43.

18 Entwurf eines Aufsatzes über »Die Pflanzencultur im Großherzogthum Weimar«, WA II 6, S. 229 f.

19 Brief an Charlotte von Stein vom 14. Mai 1778, WA IV 3, S. 223.

20 *Dichtung und Wahrheit* II 8, WA I 27, S. 183.

*Erster Akt der Begegnung mit Palladio:
Die Beurteilung der Bauten nach selbstgeschnitzten Maßstäben*

Gewöhnlich berichtet Goethe in der ›Italienischen Reise‹ nach der Ankunft in den Städten, die er besuchte, zunächst, wie üblich in damaligen Reiseberichten, was er während der Fahrten dorthin auf dem Land gesehen hatte, anschließend über das Verhalten der Leute auf den Straßen und Plätzen der Städte, erst danach über die besichtigten Bauten, zudem über anderes wie Besuche, akademische Sitzungen, in Venedig oft über das Auftreten des Senats, viel über Theateraufführungen u.a. Den ersten Tag in Vicenza, wo seine Begegnung mit Palladio ihren Anfang nimmt, stellt er ganz anders dar. Er bringt zum Ausdruck, wie viel Sehnsucht ihn trieb, Palladios Bauten endlich mit eigenen Augen zu sehen. Im Brief an Charlotte von Stein überspringt er zunächst die Reise von Verona nach Vicenza und berichtet von ihr erst anschließend an den Gang durch die Stadt; in der ›Italienischen Reise‹ gibt er vor, noch während der Fahrt einen separaten Bericht von dem, was er auf der Fahrt erlebte, verfasst zu haben.²¹ In beiden Texten konfrontiert er den Leser nach der Ankunft in Vicenza unvermittelt mit seiner ersten Begegnung mit Palladio. Atemlos fasst er zusammen: »Vor einigen Stunden bin ich hier angekommen und habe schon die Stadt durchlaufen, das Olympische Theater und die [übrigen] Gebäude des Palladio gesehen.«²²

Die Aussagen, die auf den ersten Satz vom Rundgang durch Vicenza folgen, sollte man nicht zu genialen Erleuchtungen stilisieren, nur weil sie von Goethe stammen. Im Brief an Charlotte von Stein verweist Goethe auf Bertottis Corpus der Bauten Palladios in der Herzoglichen Bibliothek von Weimar. In der ›Italienischen Reise‹ fällt ihm stattdessen zuerst ein, es gebe ein »artiges Büchlein« über Vicenza. Das ist sicher Bertottis Vicenza-Führer (1761).²³ Er wird in dem gewichtigen Italien-Führer des Johann Jakob Volkmann erwähnt, den Goethe nach Italien

21 Tgb 19. September 1786, WA III 1, S. 213–216. It. Reise 19. September 1786, WA I 30, S. 77–79.

22 Tgb 19. September 1786, WA III 1, S. 213. It. Reise 19. September 1786, WA I 30, S. 77.

23 Ottavio Bertotti Scamozzi, Il forestiere istruito delle cose più rare di architettura, e di alcune pitture della città di Vicenza, Vicenza 1761.

mitgenommen hatte.²⁴ Goethe besaß Bertottis Führer damals jedoch noch nicht, und er hätte auch kaum bei der hastigen ersten Besichtigung von Vicenza geholfen, denn er gibt nicht an, wo die behandelten Bauten stehen. Goethe wird, wie es seinerzeit für wohlsituierte Reisende üblich war, einen ortskundigen Führer angestellt haben, um sie zu finden. Anscheinend soll der Hinweis auf Bertottis Vicenza-Führer demonstrieren, wie gut Goethe mit Reiseliteratur ausgerüstet war. Allerdings, die flotte Qualifizierung des Führers als »artiges Büchlein« soll eher ausdrücken, wie laienhaft Goethes Verfassung beim ersten Durchlaufen von Vicenza noch war, als den Wert des Führers zu qualifizieren. Das Buch ist exzellent und nicht nur »artig«, der Autor war der beste Palladio-Kenner seiner Zeit.

Anschließend an die Mitteilung der Existenz des »artigen Büchleins« heißt es: Man erkenne den großen Wert von Palladios Bauten erst, wenn man sie real statt nur in Abbildungen sehe – das ist ein Allgemeinplatz. Goethe wird ihn noch mehrfach in Rom wiederholen.²⁵ Er mag sich hier unwillkürlich auf Winckelmanns nachdrückliche Warnung davor beziehen, antike Plastiken nach Abbildungen zu beurteilen.²⁶ Er war ein Verehrer Winckelmanns. Die Warnung davor, Plastiken nach Abbildungen zu beurteilen, war und ist noch immer völlig begründet – solche Abbildungen können wirklich sehr täuschen; Goethes Vorbehalt ist dagegen nicht einmal ganz stichhaltig, denn die Risse in Bertottis Büchern vermitteln neben Ansichten auch Einblicke in das Innere von Palladios Bauten, und das konnte Goethe nicht ohne weiteres persönlich in Augenschein nehmen. Schließlich folgt: Palladio »ist ein recht innerlich

24 Johann Jakob Volkmann, *Historisch-kritische Nachrichten von Italien, welche eine Beschreibung dieses Landes, der Sitten, Regierungsform, Handlung, des Zustandes der Wissenschaften und insonderheit der Werke der Kunst enthalten*, 3 Bde., Leipzig 1770–1771, hier: Bd. 3, S. 672. Hellersberg, Scamozzi und Goethe (Anm. 11), S. 43.

25 Goethe blendet oft ein, dass Abbildungen nicht so gut sind wie die Naturansicht, zum Apoll von Belvedere: It. Reise 9. November 1786, WA I 30, S. 212: »Denn wie von jenen Gebäuden [Pantheon, Peterskirche] die richtigsten Zeichnungen keinen Begriff geben, so ist es hier mit dem Original von Marmor gegen die Gypsabgüsse, deren ich doch sehr schöne früher gekannt habe.« Ebenso zu Paestum, It. Reise 23. März 1787, WA I 31, S. 71 f.

26 Elisabeth Décultot, *Winckelmanns Lese- und Exzerpierenkunst*, in: *Lesen, Kopieren, Schreiben. Lese- und Exzerpierenkunst in der europäischen Literatur des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von ders., Berlin 2014, S. 133–159.

und von innen heraus großer Mensch gewesen«. Diese Meinung war in der Blütezeit des Palladianismus ebenfalls trivial. Ich denke, Goethe hat dieses zusammenhanglose Gestotter bewusst eingeführt. Er gibt hier das gleiche wieder, was Heinrich von Kleist in seinem Essay ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ (1805) beschreibt: Goethe ist durch den ersten Eindruck von Palladios Bauten ebenso überwältigt, wie die historischen Persönlichkeiten, die Kleist als Beispiele anführt, konsterniert waren durch die unerwarteten Ereignisse, zu denen sie plötzlich Stellung beziehen sollten. Wie Kleists Akteure weiß er auf Anhieb nicht recht, was er sagen soll, und füllt wie sie die Zeit, die er braucht, um einen passenden Gedanken zu fassen, mit einer Reihe von Trivialitäten.

Wie bei Kleists Protagonisten, schlägt dann plötzlich der ›Gedankenblitz‹ ein, um eine Formulierung Goethes zu gebrauchen:

Die höchste Schwierigkeit, mit der dieser Mann wie alle neuern Architekten zu kämpfen hatte, ist die schickliche Anwendung der Säulenordnungen in der bürgerlichen Baukunst; denn Säulen und Mauern zu verbinden, bleibt doch immer ein Widerspruch. Aber wie er das untereinander gearbeitet hat, wie er durch die Gegenwart seiner Werke imponiert und vergessen macht, dass er nur überredet! Es ist wirklich etwas Göttliches in seinen Anlagen, völlig wie die Force des großen Dichters, der aus Wahrheit und Lüge ein Drittes bildet, dessen erborgtes Dasein uns bezaubert.

Mit dem legeren Ton dieses Passus (Säulen und Mauern sind »untereinander gearbeitet« wie zwei Sorten von Teig) ist wie mit dem ›artigen Büchlein‹ die Spontaneität der Eingebung simuliert. In Wahrheit war Goethe die Idee, dass Wand und Säule widersprüchlichen ästhetischen Prinzipien unterworfen sind und deshalb eigentlich kaum zu einander passen, schon vertraut, als er seine Eloge auf Erwin von Steinbach verfasste (1773), und er hielt zeitlebens daran fest.²⁷ Neu war seine Beurteilung Palladios unter diesem Gesichtspunkt, zumindest ist sie vorher nicht überliefert. Den Gedanken an Palladios Überredungskunst oder

27 Von deutscher Baukunst (1772), WA I 37, S. 143 f.; Kommentar von Herbert von Einem in: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, Bd. 12: Schriften zur Kunst, Hamburg 1953, S. 561 f.

Täuschung sollte Goethe ebenfalls später beibehalten²⁸ und sogar noch steigern. In seinem Manuskript über die Baukunst (1795) heißt es, der griechische Tempel sei eine »Fiction«, weil er die Eigenschaften des Holzbaus zum Schein auf den Steinbau übertrage, und indem in neuerer Zeit die Gestaltung der alten sakralen und öffentlichen Architektur auf Wohnbauten übertragen werde, sei »eine doppelte Fiktion und zweifache Nachahmung« entstanden, mit dem Schluss:

Hierinne hat niemand den Palladio übertroffen, er hat sich in dieser Laufbahn am freiesten bewegt, und wenn er ihre Grenzen überschritt, so verzeiht man ihm doch immer, was man an ihm tadelt. Diese Lehre von der Fiction, von ihren geistigen Gesetzen ist nöthig, um gewissen Puristen zu begegnen, die auch in der Baukunst gern alles zu Prosa machen möchten.²⁹

Ich bin aus mehreren Gründen so ausführlich auf den einleitenden Passus eingegangen. Erstens wollte ich mit seinem Beispiel vor Augen führen, dass sich Goethe nicht, wie normale Reiseführer oder Reisebeschreibungen seiner Zeit, darauf beschränkt, Fakten zu rekapitulieren, sondern seine Fähigkeit als Dichter dazu einsetzt, um den Auftakt seiner Begegnung mit Palladio als persönliches Erlebnis lebendig zu inszenieren. Zweitens kündigt sich hier an, mit welcher Haltung Goethe Palladio begegnet: Es geht in erster Linie um den Künstler Palladio und darum, was Palladio bei der Schöpfung seiner Werke gedacht hat. Goethe fasst das in die Worte: »Natur- und Kunstwerke lernt man nicht kennen wenn sie fertig sind; man muss sie im Entstehen aufhaschen, um sie einigermaßen zu begreifen.« Palladios Gedanken sind für Goethe präsent, obwohl sie vor zwei Jahrhunderten gefasst wurden, sie stehen über der Zeit. Vor allem geht es in dem behandelten Passus auch um Goethe selbst. Darauf weist er indirekt hin, indem er eine Parallele zwischen dem Architekten und dem Dichter zieht. Wenn Palladio mit

28 Brief vom 22. Februar 1797 an den Jenaer Arzt Gabriel Jonathan Schleußner zu Palladios ›Quattro libri‹: »Palladio ist geistreich und gratiös und wohl in schicklicher Anwendung architektonischer Fiktionen der erste«, WA IV 12, S. 47. Rainer Ewald, *Goethes Architektur. Der Poeten Theorie und Praxis*, Weimar 1999, S. 28.

29 Goethe, *Baukunst 1795*, WA I 47, S. 72; Kommentar von Herbert von Einem in: *Hamburger Ausgabe (Anm. 27)*, Bd. 12, S. 578–580. Büchschuß, *Goethe und die Architekturtheorie (Anm. 3)*, S. 257–263.

der Force des großen Dichters »aus Wahrheit und Lüge ein Drittes bildet«, macht er letztlich das gleiche wie Goethe, der in seiner Autobiographie Dichtung und Wahrheit miteinander vermengt, und damit eine Fiktion schafft, im Unterschied zur nüchternen Prosa, gegen die Goethe Palladio in seinem Manuskript über Baukunst verteidigt.

In Vicenza urteilt Goethe noch nach den Kriterien, die er aus Weimar mitgebracht hat, ohne Italien mit eigenen Augen gesehen zu haben. Das bekennt er kurz vor seiner Abreise aus Vicenza im Brief an Charlotte von Stein:

An der Architecktur geh ich denn immer so hin, mit meinem selbst-geschnitzten Maasstab und reiche weit, freylich fehlt mir viel, in-deß wollen wir damit vorlieb nehmen und nur brav einsammeln. Die Hauptsache ist daß alle diese Gegenstände, die nun schon über 30 Jahre auf meine Imagination abwesend gewürckt haben und also alle zu hoch stehn, nun in den ordentlichen Cammer und Haus Ton der Coexistenz herunter gestimmt werden.³⁰

In der Publikation der ›Italienischen Reise‹ fehlt dieses Bekenntnis. Mehrfach hat Goethe beim Redigieren des Textes für die Publikation die Erwähnung solcher Bildungslücken eliminiert; es ging ihm am Ende wohl zu weit, sie öffentlich zu bekennen. Auch ohnedies stellt sich heraus: Die Begegnung mit Palladios Bauten in Vicenza hat nur zu dem spontanen, noch unpräzisen Urteil geführt, das Goethe gleich beim ersten Rundgang durch Vicenza abgab, nämlich dass Palladio verstand, Wand und Säulen so geschickt miteinander zu verbinden, dass man nicht merkt, wie unterschiedlich die Prinzipien ihrer Gestaltung sind.

Über die Beurteilung der Architektur hinaus fällt Goethe allerdings noch mehr zu Palladio in Vicenza auf. Einerseits macht er die schöne Erfahrung, dass Palladio nicht nur für ihn, sondern in der ganzen Stadt präsent ist. Er spricht in Vicenza mit Bertotti über Palladio, er nimmt an Diskussionen der Accademia Olimpica über Palladio teil, er erfährt, wie populär Palladios vermeintliches Wohnhaus ist, sogar in Padua zieht der Name Palladio sofort von allen Seiten lebhaftes Interesse auf sich; das erlebt Goethe in einer Buchhandlung in Padua. Das kleine Haus, das Palladio für sich als Wohnung in Vicenza errichtet haben soll, ist ihm

30 Tgb 24. September 1786, WA III 1, S. 227.

wichtig, weil es seiner Meinung nach zeigt, wie bescheiden der große Architekt war.³¹ Die Bescheidenheit passt zu der »edlen Simplizität«, die Volkmann Palladio nachrühmt.³² Dabei hätte Goethe leicht merken, zumindest in der Publikation korrigieren können, dass Palladio das Haus nicht für sich, sondern für den Rechtsanwalt Pietro Cogollo gebaut hat. Das steht bereits in Bertottis *Vicenza-Führer*,³³ und Bertotti konnte es ihm persönlich sagen, als sie sich trafen. Goethe behielt es anscheinend als dichterisches Element in seiner Reisebeschreibung bei, um die Person Palladios zu vergegenwärtigen.

Andererseits führte die Begegnung mit der realen Situation von Palladios Bauten zu der traurigen Erfahrung, wie sehr die äußeren Umstände das künstlerische Genie beeinträchtigten. Diese Behinderung wurde in der Epoche der Weimarer Klassik immer wieder beklagt, im Jahr vor Goethes Abreise nach Italien auch in einer Dessauer Schrift,³⁴ aber Goethe tat sich als »Zeitablehnungsgenie« besonders hervor, fand Heinrich Heine.³⁵ Lauthals klagt Goethe, dass Palladios Projekte oft nicht zur Vollendung gelangten:

Betrachtet man nun hier am Orte die herrlichen Gebäude, die jener Mann auführte, und sieht, wie sie schon durch das enge, schmutzige Bedürfnis der Menschen entstellt sind, wie die Anlagen meist über die Kräfte der Unternehmer waren, wie wenig diese köstlichen Denkmale eines hohen Menschengenies zu dem Leben der Übrigen passen, so fällt einem denn doch ein, daß es in allem andern ebenso ist;

31 Tgb 21. September 1786, ebd., S. 219. It. Reise 21. September Abends, WA I 30, S. 81.

32 Volkmann, *Historisch-kritische Nachrichten von Italien* (Anm. 24), Bd. 3, S. 672.

33 Scamozzi, *Il forestiere* (Anm. 23), S. 81 f.

34 Generell zum Widerstand der äußeren Bedingungen gegen das Genie des Architekten vgl. etwa Volkmann, a. a. O., Bd. 3, S. 676. Erdmannsdorff, *Kunsthistorisches Journal* (Anm. 8), S. 97. *Untersuchungen über den Character der Gebäude, über die Verbindung der Baukunst mit den schönen Künsten, und über die Wirkungen, welche durch dieselbe hervorgebracht werden sollen*, Leipzig 1788, aber zur Publikation in Dessau 1785 bestimmt, Vorwort (Eigensinn des Bauherrn, Bedürfnis der Baukasse). Vgl. die Einführung von Hanno-Walter Kruft zum Reprint, Nördlingen 1986.

35 Brief an Varnhagen von Ense 28. Februar 1830; Heinrich Heine, *Säkular-Ausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse*, Bd. 20: *Briefe 1815–1831*, bearb. von Fritz H. Eisner, Berlin und Paris 1970, S. 389.

denn man verdient wenig Dank von den Menschen, wenn man ihr inneres Bedürfniß erhöhen, ihnen eine große Idee von ihnen selbst geben, ihnen das Herrliche eines wahren edlen Daseins zum Gefühl bringen will.³⁶

Auch anderen fiel auf, wie selten Palladios Bauten vollendet wurden. Wilhelm Heinse etwa schrieb 1784: »die Gebäude gleichen fast immer nur angefangenen Ideen«. ³⁷ Volkmann verband damit sogar den überspitzten Verdacht, Palladio habe seine Landsleute übermäßig zum Bauen gedrängt, um sie in den Bankrott zu treiben.³⁸

Zudem stellt Goethe fest, wie heruntergekommen Palladios Bauten waren: Der Reisende »erwartet alle die Gegenstände von denen er so vieles hat reden hören, nicht zu finden, wie der Himmel und die Umstände wollen, sondern so rein wie sie in seiner Imagination stehen und fast nichts findet er so, fast nichts kann er so genießen. Hier ist was zerstört, hier was angekleckt, hier stinckts, hier rauchts, hier ist Schmutz pp., so in den Wirthshäusern, mit den Menschen pp.«³⁹ Auch andere stießen sich damals daran, dass Städte, Straßen, Häuser und sogar vornehme Palazzi in Italien heruntergekommen und schmutzig waren.⁴⁰

Das »schmutzige Bedürfnis der Menschen« hatte nach der Meinung von Goethe und anderen auch dadurch Schaden gestiftet, dass Bauten in eine alte städtische Umgebung eingefügt werden mussten, die ihrer unwürdig war. Goethe fand, der Erscheinung der Basilica sei abträglich, dass sie neben dem mittelalterlichen Rathaus steht, »einem alten, mit

36 It. Reise 19. September 1786, WA I 30, S. 53. Tgb 19. September 1786, WA III 1, S. 214.

37 Wilhelm Heinse, *Ardinghello und die glückseligen Inseln*, 1784, hrsg. von Max Baeumer, Stuttgart 1975, S. 28. Gerhard Sauder, *Fiktive Renaissance: Kunstbeschreibungen in Wilhelm Heinses Roman ›Ardinghello‹*, in: *Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*, hrsg. von Silvio Vietta, Stuttgart u. a. 1994, S. 61–73.

38 Volkmann, *Historisch-kritische Nachrichten von Italien* (Anm. 24), Bd. 3, S. 676. Schon Vincenzo Scamozzi hat einen Hinweis darauf, dass viele Vicentiner Bauten Palladios nicht zur Vollendung gelangten, in den Diskurs seines Vaters zur Edition der Werke Serlios von 1600 eingefügt.

39 Tgb 25. September 1786, WA III 1, S. 231.

40 Beispielsweise im Fall von Verona und Venedig: *Die Grand Tour des Fürsten Franz von Anhalt-Dessau* (Anm. 8), S. 17, 27 f.

ungleichen Fenstern übersäten, castellähnlichen Gebäude [...], welches der Baumeister zusammt dem Thurm gewiß weg gedacht hat«. ⁴¹ Heinse meinte, die Basilica gleiche »doch nur einer Schminke, die einer alten Matrone aufgetragen wäre«, weil Palladios Arkaden einem mittelalterlichen Bau vorgeblendet sind. ⁴² Das übergeht Goethe. Erdmannsdorff fiel auf: »Schließlich ist die ganze Stadt voller schöner Gebäude, und man bedauert es nur, sie meistens an enge Straßen verschwendet zu sehen, wo sie sich nicht in ihrer ganzen Herrlichkeit präsentieren können.« ⁴³

Das Teatro Olimpico zog allgemein das meiste Interesse auf sich, deshalb hebt es Goethe bei seinem ersten Rundgang durch Vicenza besonders hervor. Man bewunderte, dass es als einziger Bau seiner Gattung das antike römische Theater, so wie es Vitruv beschreibt, imitiere. Aber auch in diesem Fall passte das »schmutzige Bedürfnis der Menschen« nicht zum Ideal. Goethe kommentiert als praktizierender Theaterintendant und Theaterautor – während seiner Begegnung mit Palladio schrieb er das Drama ›Iphigenie auf Tauris‹:

Das Olympische Theater ist [...] ein Theater der Alten realisirt. Es ist unaussprechlich schön. Aber als Theater, gegen unsre ietzigen, kommt es mir vor wie ein vornehmes, reiches, wohlgebildetes Kind, gegen einen klugen Kaufmann der weder so vornehm, so reich, noch so wohlgebildet ist; aber besser weiß was er mit seinen Mitteln anfangen kann. ⁴⁴

Bei aller Bewunderung urteilten damals viele, unter anderem auch Erdmannsdorff, das Teatro Olimpico sei nicht für die moderne Bühnenpraxis geeignet. ⁴⁵

41 It. Reise 19. September 1786, WA I 30, S. 78 f.

42 Heinse, Ardinghello (Anm. 37), S. 28. Wilhelm Heinse, Die Aufzeichnungen. Frankfurter Nachlass, Bd. 1: Texte 1768–1783, hrsg. von Markus Bernauer u. a., München 2003, S. 1261.

43 Erdmannsdorff, Kunsthistorisches Journal (Anm. 8), S. 97.

44 Tgb 19. September 1786, WA III 1, S. 214. It. Reise 19. September 1786, WA I 30, S. 78.

45 Erdmannsdorff, a. a. O., S. 96. So auch schon Enea Arnaldi, Idea di un teatro nelle principali sue parti simile a' teatri antichi all'uso moderno accomodato, Vicenza 1762.

Goethe hielt es für nötig, den widrigen Einfluss der Realität auszublenzen, um den reinen Geist des Künstlers wiederzubeleben:

Der Genuß auf einer Reiße ist wenn man ihn rein haben will, ein abstrakter Genuß, ich muß die Unbequemlichkeiten, Widerwärtigkeiten, das was mit mir nicht stimmt, was ich nicht erwarte, alles muß ich bey Seite bringen, in dem Kunstwerck nur den Gedancken des Künstlers, die erste Ausführung, das Leben der ersten Zeit da das Werck entstand herausuchen und es wieder rein in meine Seele bringen, abgeschieden von allem was die Zeit, der alles unterworfen ist und der Wechsel der Dinge darauf gewürckt haben. Dann hab ich einen reinen bleibenden Genuß und um dessentwillen bin ich gereißt, nicht um des augenblicklichen Wohlseyns oder Spases willen.⁴⁶

Goethe übertrug seine Haltung auf Palladio, indem er ihm unterstellte, er hätte am liebsten die alten Strukturen des Platzes um die Basilica übersehen.

Palladio war ein ideales Beispiel für Goethes Überzeugung, dass, wie er zum unvollendeten Kölner Dom schrieb, die großartigen künstlerischen Konzeptionen »zu den irdischen Mitteln dergestalt außer Verhältniß waren, daß sie nothwendig in der Ausführung stocken mußten«. ⁴⁷ Aber Palladio war auch exemplarisch für das Genie, das seine künstlerische Idee gegen alle äußeren Zwänge durchsetzt. So nahm Goethe die Villa Rotonda wahr (Abb. 1–2). Der Bau steht in malerischer Lage auf der Spitze eines Hügels, von der aus man die ganze Umgebung überblickt, und ist ohne viel Rücksicht auf die praktischen Bedürfnisse gestaltet, die im Wohnbau in der Stadt und auf dem Land nötig und üblich waren. Er hat quadratischen Grundriss und sieht an allen vier Seiten gleich aus. Er hat auf allen Seiten Eingänge, denen Säulenportiken vorgeblendet sind. Die Durchgänge, die von den Eingängen ausgehen, zerschneiden den Wohnbereich in vier Teile. Das Zentrum des Baus bildet eine hohe Rotunde, die über zwei Stockwerke reicht und von einer Kuppel bekrönt wird. Volkmann fand, die Villa sehe einer Kirche ähnlich. ⁴⁸ Tatsächlich gehörten die Kuppel und das Ideal des allseits gleichen Zentralbaus nicht in den Bereich des Wohnbaus, sondern

46 Tgb 25. September 1786, WA III 1, S. 232.

47 Dichtung und Wahrheit II 9, WA I 27, S. 279.

48 Volkmann, Historisch-kritische Nachrichten von Italien (Anm. 24), Bd. 3, S. 682.



Abb. 1. Allegorie der Architektur mit Grundriss und Aufriss der Villa Rotonda; Andreas Palladius, Von der Civil- oder bürgerlichen Bau-Kunst, hrsg. von Georg Andreas Böckler, Dresden 1798, Titelblatt.

in den Bereich des Sakralbaus.⁴⁹ Die Rotonda ist eigentlich ein Paradigma für die ›doppelte Fiktion‹ von Palladios Architektur im Sinn Goethes.

Auf dem Titelblatt der 1698 erschienenen deutschen Ausgabe von Palladios ersten beiden Büchern ist die Allegorie der Architektur zusammen mit der Rotonda als realisierter Idealarchitektur abgebildet

49 Wolfgang Lotz hat darauf hingewiesen, dass eine Kuppel im Profanbau erstmals an der Rotonda auftritt; ders., La Rotonda: edificio civile con cupola, in: Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio 4 (1962), S.69–76.

(siehe Abb. 1).⁵⁰ Erdmannsdorf bewunderte: »Das ist vielleicht in dieser Art und Weise ganz das, was man sich an Schönerm für das Äußere ersinnen kann, und das Innere ist nicht weniger angenehm.«⁵¹ Vermutlich wurde seine Bewertung in England angeregt oder dadurch bestärkt, dass Colen Campbell die Rotonda in Mereworth Castle in der Grafschaft Kent, wie Erdmannsdorff formuliert, »originalgetreu nachgebildet« hat (1722–1725). Volkmann beschreibt die Rotonda ausführlich, ohne sie besonders zu rühmen. Für normale Besucher von Vicenza war die Rotonda anscheinend nicht besonders spektakulär. In vielen Reiseberichten der Goethe-Zeit wird sie nicht einmal erwähnt.⁵² Sie faszinierte Goethe also nicht einfach, weil sie seinerzeit allgemein eine besondere Attraktion gewesen wäre, sondern weil sie ihm als Muster für die Verwirklichung einer genialen Idee ohne Rücksicht auf praktische Bedingungen erschien. Im Brief an Charlotte von Stein betont Goethe forsch:

hier konnte der Baumeister machen was er wollte und er hats bey nahe ein wenig zu toll gemacht. Doch hab ich auch hier sein herrliches Genie zu bewundern Gelegenheit gefunden. Er hat es so gemacht um die Gegend zu zieren, von weitem nimt sich's köstlich aus, in der Nähe habe ich einige unterthänige Scrupel.⁵³

In der Publikation bleibt Goethe dabei zu bewundern, »wie nun das Gebäude von allen Punkten der Gegend in seiner Herrlichkeit gesehen wird«, und auf die Diskrepanz zwischen formalem Ideal und realen Bedürfnissen hinzuweisen, aber er überträgt den saloppen Ton des Briefes in eine ungewöhnlich gemessene Sprache und weitert den Text zu einer ausführlichen Beschreibung des Baus und seiner Lage aus, wie er sie in Vicenza sonst nicht abgegeben hat.⁵⁴ Die Skrupel unterdrückt er. Er

50 Die Baumeisterin Pallas, oder der in Teutschland erstandene Palladius, kommentierte und illustrierte Übersetzung der ersten zwei Bücher von Andrea Palladios ›I quattro libri dell'architettura‹, hrsg. von Georg Andreas Böckler, Nürnberg 1698.

51 Erdmannsdorff, Kunsthistorisches Journal (Anm. 8), S. 97 (18. Oktober 1765).

52 Goethes Vater Johann Caspar (1740 in Vicenza) nennt sie nicht, ebenso wenig dessen Reiseführer von Johann Georg Keyßler (1740–1741), auch nicht Wilhelm Heinse (1784) oder Johann Wilhelm von Archenholz (1785) und sogar August von Sachsen-Gotha-Altenburg (1777), obwohl er im Jahr vor der Italien-Reise, die ihn nach Vicenza führte, eine palladianische Villa in Gotha hatte bauen lassen.

53 Tgb 20. September 1786, WA III 1, S. 218.

54 It. Reise 21. September 1786 Abends, WA I 30, S. 82.

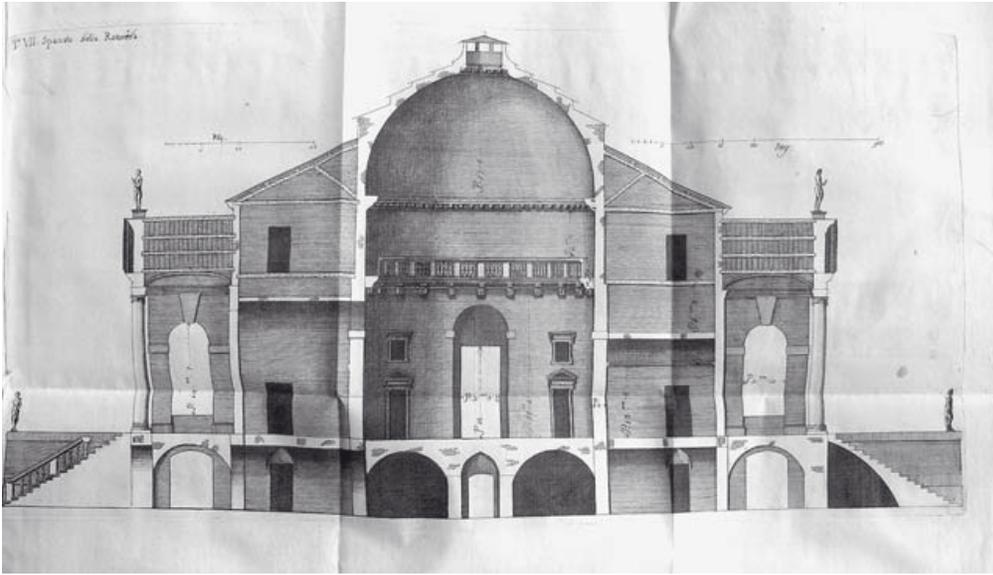


Abb. 2. Villa Rotonda, Querschnitt, Ottavio Bertotti Scamozzi, *Il forestiere istruito*, 2. Auflage, Vicenza 1780.

hebt vielmehr hervor, dass die Disposition nach einem gleichmäßigen geometrischen Muster ausgerichtet sei. »Der Raum den die Treppen und Vorhallen einnehmen ist viel größer als der des Hauses selbst: denn jede einzelne Seite würde als Ansicht eines Tempels genügen«.

Die Besichtigung der Rotonda erscheint in der publizierten Fassung des Textes als Höhepunkt des Aufenthaltes in Vicenza: »Vielleicht hat die Baukunst ihren Luxus niemals höher getrieben«, meint Goethe. Auch ihre malerisch in die Landschaft eingebettete Lage hebt er hervor: »Und wie nun das Gebäude von allen Punkten der Gegend in seiner Herrlichkeit gesehen wird, so ist die Aussicht von daher gleichfalls die angenehmste.« Goethe wandert mehrfach zur Rotonda hinaus. Sie sollte sogar seine Dichtung inspirieren. Das zeichnete sich schon in Vicenza ab: Er schrieb an Charlotte von Stein, er habe sich sogleich entschlossen, Vicenza zur Heimat der Mignon zu machen, des heimatlosen Mädchens, das er in der romantischen Dichtung ›Wilhelm Meister‹ auftreten lässt.⁵⁵ Deshalb verlängerte er seinen Aufenthalt in Vicenza. Aber von all dem lässt die redigierte Fassung des Textes der ›Italieni-

55 Tgb 22. September 1786, WA III 1, S. 224.

schen Reise« nichts ahnen. Hier soll nicht von Goethes Bericht über seine Begegnung mit Palladio abgelenkt werden. Deshalb stellen wir den Einfluss der Rotonda auf Goethes Dichtung zunächst zurück.

*Zweiter Akt der Begegnung mit Palladio:
Die Wiederbelebung von Palladios Geist
durch die ›Quattro libri dell'architettura‹*

In Padua kauft Goethe Palladios ›Quattro libri dell'architettura‹, nicht eine originale Ausgabe, sondern den Reprint in Kupferstich-Technik, den Joseph Smith 1768 publiziert hatte. Damit beginnt er, Palladios Bauten erst recht zu verstehen, schreibt er sogleich an Charlotte von Stein: »[...] jetzt studier ich's und es fallen mir wie Schuppen von den Augen, der Nebel geht auseinander und ich erkenne die Gegenstände.«⁵⁶ Mehrfach berichtet er dann Charlotte von Stein aus Venedig von seiner Lektüre des Traktats, die den Effekt habe: »Mit der Baukunst geht es täglich besser.«⁵⁷ Er tut so, als wenn er den Inhalt der ›Quattro libri‹ bisher nicht gekannt hätte. Der geistige Umbruch, den der Kauf von Palladios Traktat bewirkt haben soll, scheint mir allerdings mehr in den Bereich der Dichtung als der Wahrheit zu gehören. In den Bibliotheken der Fürsten von Weimar und Wörlitz und derjenigen Erdmannsdorffs gab es ja reichlich Exemplare von Palladios ›Quattro libri‹. Sie wurden selbstverständlich im Zentrum des Palladianismus studiert, und der Weimarer Hof konnte sich vor den Dessauern kaum ohne jede Ahnung davon sehen lassen, am wenigstens Goethe vor Erdmannsdorff. Die Herrschaften von Weimar und Dessau unterhielten sich nicht nur darüber, wie ihnen gebratene Tauben in den Mund flogen. Es ist ausdrücklich überliefert, dass Goethe und Franz von Anhalt-Dessau oft miteinander über Architektur gesprochen haben, und die Gespräche beschränkten sich nicht auf den Austausch von höflichen Floskeln, es kam zur Diskussion unterschiedlicher Meinungen.⁵⁸ Franz von Anhalt-

56 Tgb 30. September 1786, ebd., S. 250.

57 Tgb 1. und 5. Oktober 1786, ebd., S. 251, 267 (Zitat).

58 Friedrich Reil, Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau nach seinem Wesen und Wirken, Dessau 1845, 26 f. Hosäus, Carl August und Goethe in ihren Beziehungen zu Anhalt-Dessau (Anm. 17), S. 35–37, Anm. 14.

Dessau beurteilte die Gotik anders als Goethe, aber als Kunstkenner und Freund der Altertümer, meinte er, habe Goethe ihm näher gestanden, in manchen Stücken sei er ihm sogar überlegen gewesen.⁵⁹

Auch weniger prominente Architekten in den benachbarten Gebieten kannten sich gut mit Palladio aus. So gibt der sächsische Oberbaukommissar Christian Traugott Weinlig in seinen ›Briefen über Rom‹ 1768 beiläufig einen gediegenen Überblick über die Architekturtheoretiker der Renaissance einschließlich Palladio. Die Briefe wurden 1784, also zwei Jahre vor Goethes Aufenthalt in Vicenza, im Druck veröffentlicht.⁶⁰ In der publizierten Fassung der ›Italienischen Reise‹ hat Goethe die Nachricht eliminiert, dass ihm erst die ›Quattro libri‹ die Augen für Palladios Bauten geöffnet hätten. Vielleicht schien ihm das selbst zu wenig glaubwürdig, oder er fürchtete, mit einer so eklatanten Bildungslücke einen schlechten Eindruck in der Öffentlichkeit zu hinterlassen. Auch ohnedies zeichnet sich in der ›Italienischen Reise‹ ab, dass Goethe nach dem Kauf der ›Quattro libri‹ einen entscheidenden Fortschritt in der Auseinandersetzung mit Palladios Bauten macht. Nachdem er in Vicenza nur seine Ideale mit Palladio verbinden konnte, kommt er in Venedig endlich zu konkreten Urteilen über Palladios Gestaltung.

Die Kirchen Palladios, die das Stadtbild von Venedig markant prägen, fanden in der Goethe-Zeit volle Bewunderung. Volkmann bezeichnet S. Giorgio Maggiore als »eine der schönsten, wo nicht die vornehmste Kirche in Venedig«. ⁶¹ Goethe behandelt den Redentore so ausführlich wie in Vicenza allein die Rotonda (Abb. 3). ⁶² Im Unterschied zu Volkmann streift er die Innenräume der Kirchen nur flüchtig. Der eigentliche Zweck der Sakralarchitektur interessiert ihn wenig. Er konzentriert sich auf die Gestaltung der Fassaden. Auch Volkmann hat sie eingehend analysiert. ⁶³ Trotz seiner Bewunderung für S. Giorgio Maggiore kritisiert er einiges an der Disposition. Goethe erwähnt das, geht aber nicht weiter darauf ein. Zur Fassade des Redentore schreibt

59 Reil, a. a. O., S. 282.

60 Christian Traugott Weinlig, Briefe über Rom verschiedenen die Werke der Kunst, die öffentlichen Feste, Gebräuche und Sitten betreffenden Inhalts, 3 Bde., Dresden 1781–1787, hier: Bd. 2 (1784), S. 1–3 (12. Mai 1768).

61 Volkmann, Historisch-kritische Nachrichten von Italien (Anm. 24), Bd. 3, 569.

62 Tgb 2. und 3. Oktober 1786, WA III 1, S. 254 f., 257–259. It. Reise 3. Oktober 1876, WA I 30, S. 111.

63 Volkmann, a. a. O., Bd. 3, S. 569, 572.

Volkmann, ihre »Säulen« – gemeint sind Pilaster – mit dem Giebel darüber gäben »der Kirche das Ansehen eines römischen Tempels«. In den ›Quattro libri‹ werden die beiden Kirchen nicht behandelt, denn als das Werk erschien, war der Bau von S. Giorgio Maggiore gerade erst begonnen worden und der Redentore noch nicht einmal geplant. Aber Goethe entdeckte, dass Palladio im vierten Buch, über die antiken Tempel, christliche Gotteshäuser generell anspricht.⁶⁴ Im Vorwort versichert Palladio mit warnendem Unterton, nur wenn Kirchen so schön und nobel wie irgend möglich gestaltet seien, seien sie würdig, Gott geweiht zu werden. Dagegen rühmt er die antiken Tempel uneingeschränkt, von höchster Schönheit und den Göttern angemessen zu sein. Dann beschreibt er ausführlich ihre Formen. Abschließend bemerkt er, die Christen hätten in ihren Kirchen die äußeren Säulenportiken der Tempel nach dem Vorbild der Basiliken in den Innenraum verlegt.

Angeblich lösen diese Passagen des ›Vierten Buchs‹, bestärkt vielleicht durch Volkmanns Beobachtung, dass der Redentore einem antiken Tempel gleiche, bei Goethe den Schluss aus, dass Palladio eigentlich das Anliegen hatte, entgegen dem, was sich im Lauf der Zeit eingebürgert hatte, die Antike so original wiederzubeleben, wie es unter den widrigen modernen Bedingungen möglich war:

Palladio war durchaus von der Existenz der Alten durchdrungen und fühlte die Kleinheit und Enge seiner Zeit, wie ein großer Mensch, der sich nicht hingeben, sondern das Übrige so viel als möglich nach seinen edlen Begriffen umbilden will. Er war unzufrieden, wie ich aus gelinder Wendung seines Buches schließe, daß man bei christlichen Kirchen nach der Form der alten Basiliken zu bauen fortfahre, er suchte deßhalb seine heiligen Gebäude der alten Tempelform zu nähern; daher entstanden gewisse Unschicklichkeiten, die mir bei Il Redentore glücklich beseitigt, bei St. Giorgio aber zu auffallend erscheinen.⁶⁵

Wieder bestätigt sich also die traurige Erfahrung, die Goethe bereits in Vicenza gemacht hatte, dass die hohen Vorstellungen des Genies durch die Realität behindert wurden. Aber inzwischen haben die ›Quattro

64 Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Venezia 1570, lib. 4, S. 3, 10.

65 It. Reise 3. Oktober 1786, WA I 30, S. 111.



Abb. 3. Il Redentore, Venedig (Foto: privat).

libri« Goethe in Stand gesetzt, konkret zu erkennen, wie Palladio auf die Bedürfnisse der Bauherrn einging.

Nach einigen Tagen ist Goethes geistige Entwicklung so weit fortgeschritten, dass ihm Palladios Geist wie lebendig erscheint. Darauf bezieht sich der Titel des vorliegenden Beitrags ›Goethe begegnet Palladio‹:

Wenn ich nun so bei mir überlegte, in wie fern ich Recht oder Unrecht hätte gegen einen solchen außerordentlichen Mann, so war es, als ob er dabei stünde und mir sagte: Das und das habe ich wider Willen gemacht, aber doch gemacht, weil ich unter den gegebenen Umständen nur auf diese Weise meiner höchsten Idee am nächsten kommen konnte.

Mir scheint, so viel ich auch darüber denke, er habe bei Betrachtung der Höhe und Breite einer schon bestehenden Kirche, eines ältern Hauses, wozu er Façaden errichten sollte, nur überlegt: Wie gibst du diesen Räumen die größte Form? Im Einzelnen mußt du, wegen eintretenden Bedürfnisses, etwas verrücken oder verpfuschen,

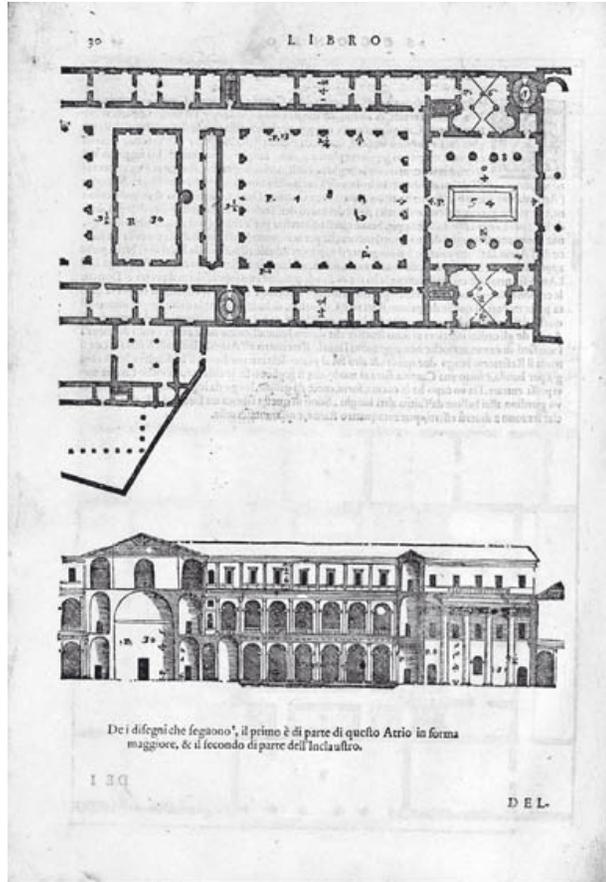


Abb: 4. Convento della Carità, Längsschnitt und Grundriss;
 Andrea Palladio, *I quattro libri*, Venedig 1570, lib. 2, S. 30.

da oder dort wird eine Unschicklichkeit entstehen, aber das mag sein, das Ganze wird einen hohen Stil haben und du wirst dir zur Freude arbeiten.

Und so hat er das größte Bild, das er in der Seele trug, auch dahin gebracht, wo es nicht ganz paßte, wo er es im Einzelnen zerknittern und verstümmeln mußte.⁶⁶

Den absoluten Höhepunkt seiner Begegnung mit Palladio erreicht Goethe im Angesicht des Convento della Carità (Abb. 4–5). Palladio legt in den ›Quattro libri‹ anschaulich dar, dass er plante, dem Konvent die

66 It. Reise 6. Oktober 1786, ebd., S. 125 f., vgl. den kurzen Passus Tgb 5. Oktober 1786, WA III 1, S. 267.

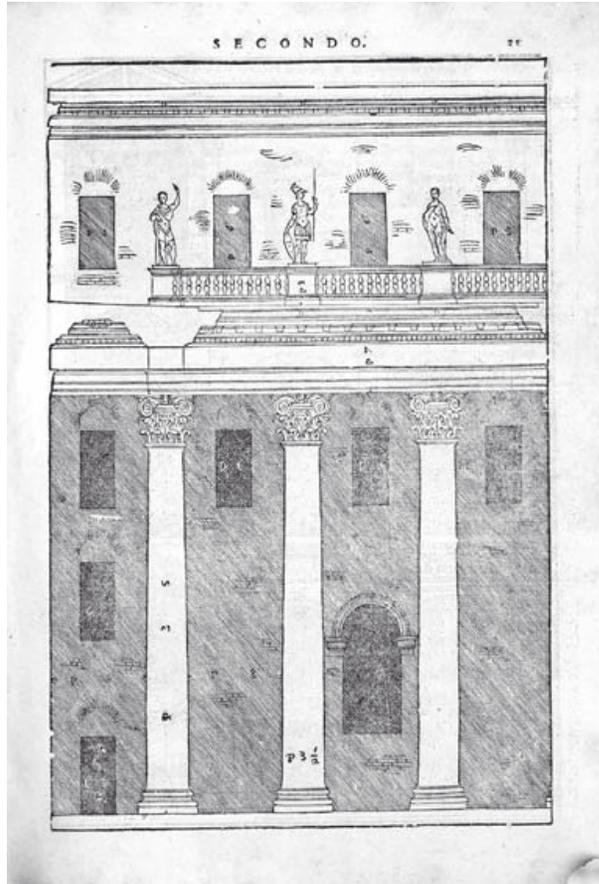


Abb. 5. Atrium des Convento della Carità, Längsschnitt;
 Andrea Palladio, *I quattro libri, Venedig 1570, lib. 2, S. 31.*

gleiche Gestalt zu geben, die nach seiner Vorstellung das Haus eines reichen antiken Römers hatte, so wie es Vitruv beschreibt.⁶⁷ Das Projekt wurde nur ungefähr zur Hälfte ausgeführt, und der realisierte Teil wurde 1630 durch einen Brand beschädigt.⁶⁸ Volkmann beachtet die Architektur nicht; er rät zu einem Besuch des ehemaligen Konvents nur, weil dort ein berühmtes Bild Tizians zu sehen war; heute zieht das Akademiemuseum dort Besucher an.⁶⁹

67 Palladio, *I quattro libri dell'architettura* (Anm. 64), lib. 2, S. 29–32.

68 Elena Bassi, *The Convento della Carità. Corpus Palladianum 6*, Pennsylvania Park & London 1973.

69 Volkmann, *Historisch-kritische Nachrichten von Italien* (Anm. 24), Bd. 3, S. 566.

Goethe war angeblich durch die Lektüre von Palladios Traktat auf den Convento della Carità aufmerksam geworden.⁷⁰ Noch bevor er die Kirchen besichtigt, eilt er als erstes mit dem größten Verlangen sogleich dorthin, und danach finden wir ihn oft dorthin »zu den großen Gedanken des Palladio wallfahrtend«.⁷¹ Goethe interessieren die Bilder, von denen Volkmann hier spricht, überhaupt nicht. Ausschließlich die Architektur zieht ihn an. Während sich Palladio beim Bau seiner Kirchen dem anpassen musste, was üblich war, hatte er beim Convento della Carità, stellt Goethe enthusiastisch fest, »freie Hand [...] und [durfte] seinem Geist unbedingt folgen«, konnte ohne alle Einschränkungen die Antike rezipieren.⁷² Die nonkonformistische Rezeption der Antike, die im eklatanten Kontrast zu der bunten und verwinkelten Umgebung Venedigs quasi Zeit und Raum sprengt, beeindruckt Goethe noch mehr als die ideale Gestaltung der Rotonda. Allerdings stößt er auch jetzt wieder auf das schädliche Werk der Realität. Massiv übertrieben klagt er: »Ich hoffte ein Wunderwerk zu finden, aber ach, es ist kaum der zehnte Teil ausgeführt.« Goethe hatte erfahren:

Der Künstler hatte nicht nur voraus gesetzt, daß man das jetzige Kloster abreißen, sondern auch anstoßende Nachbarshäuser kaufen werde, und da mögen Geld und Lust ausgegangen sein. Du liebes Schicksal, das du so manche Dummheit begünstigt und verewigt hast, warum ließest du dieses Werk nicht zu Stande kommen!⁷³

Doch auch der ausgeführte Teil scheint Goethe Palladios »himmlischen Genius würdig«, und mehr: »Wäre das Kloster fertig geworden, so stünde vielleicht in der ganzen gegenwärtigen Welt kein vollkommeneres Werk der Baukunst.« Diesen Superlativ bekräftigt er noch einmal, und immer wieder bewundert er bei den Berichten von seinen Besuchen im Convento della Carità Palladios »innerlichen Sinn fürs Große«.

Das Erlebnis des Convento della Carità beeindruckt Goethe so, dass er ausnahmsweise beschreibt, welchen Ablauf sein Besuch in der Anlage nimmt, wie er von der mittelalterlichen Kirche aus durch die einzelnen Räume und den Hof geht, und was er auf seinem Weg sieht:

70 Tgb 2. Oktober 1786, WA III 1, S. 254. It. Reise 2. Oktober 1786, WA I 30, S. 108.

71 Tgb 11. Oktober 1786, WA III 1, S. 292.

72 It. Reise 6. Oktober 1786, WA I 30, S. 126.

73 It. Reise 2. Oktober 1786, ebd., S. 110f.

Die Kirche stand schon, aus ihr tritt man in ein Atrium von korinthischen Säulen, man ist entzückt und vergißt auf einmal alles Pfaffenthum. An der einen Seite findet man die Sacristei, an der andern ein Capitelzimmer, daneben die schönste Wendeltreppe von der Welt [...]. Aus dem Vorhof tritt man in den innern großen Hof. Von dem Gebäude, das ihn umgeben sollte, ist leider nur die linke Seite aufgeführt, drei Säulenordnungen über einander [...].⁷⁴

Mit dem Atrium hatte Palladio einen wahrhaft imposanten Raum geschaffen. Wie es Vitruv für das antike Haus beschreibt, führte ein ungedeckter Gang zwischen zwei Portiken mit kolossalen Säulen in den Hof des Konvents (siehe Abb. 5). Die Säulen waren über zehn Meter hoch. Da dieser Raum keinerlei Rücksicht auf die sakrale Tradition nahm, wäre es an sich nicht verwunderlich, dass Goethe in ihm auf einmal alles Pfaffenthum vergessen hat, wie er sagt, wenn er wirklich in ihm gestanden hätte. Aber das hat er nicht, denn das Atrium war längst nicht mehr vorhanden, als er den Convento della Carità betrat; es war vor mehr als hundert Jahren durch den Brand von 1630 zerstört worden. Wie es aussah, ist nur durch die Illustrationen in den ›Quattro libri‹ und durch die Beschreibung in Vasaris ›Viten‹ überliefert.⁷⁵

Es ist unwahrscheinlich, dass die Erscheinung von Palladios Geist vor Goethes innerem Auge die Erinnerung an die Realität derart radikal verdrängt hätte, dass das Atrium wirklich als Trugbild auferstanden wäre. Dazu war Goethe zu oft im Convento della Carità und zu aufmerksam bei seinen Rundgängen dort. Zudem war er, wie sein Bericht zeigt, über die Geschichte des Konvents informiert worden. Die Präsenz des Atrium hat Goethe offenbar bewusst entgegen der Wirklichkeit eingefügt, um herauszustreichen, wie weit sich Palladio über die Zwänge der Zeit hinweggesetzt hatte. Obwohl die Verkehrung der Realität eklatant ist, war wohl nicht zu fürchten, dass sie stark auffällt. Ich habe jedenfalls über die Zeiten hinweg keinen Hinweis auf sie gefunden, auch nicht in modernen Kommentaren zur ›Italienischen Reise‹.

Goethe fand den Rückhalt für seine Verkehrung der Realität nicht in der Erinnerung an Venedig, sondern in der Begegnung mit Wörlitz.

74 It. Reise 2. Oktober 1786, ebd., S. 109 f.

75 Palladio, *I quattro libri dell'architettura* (Anm. 64), lib. 2, S. 30 f. Giorgio Vasari, *Le opere*, a cura di Gaetano Milanesi, Firenze 1906, Bd. 7, S. 529.



Abb. 6. Schloss Wörlitz, Hof-Atrium (Foto: privat).

Erdmannsdorff hat das ehemalige Atrium des Convento della Carità im Zentrum des Schlosses von Wörlitz nachgebildet, in reduzierten Dimensionen zwar und mit Varianten, aber immer noch eindrucksvoll und eigentlich auf Anhieb auffallend für denjenigen, der die ›Quattro libri‹ kennt, auch wenn die kunsthistorischen Kommentare zu dem Schloss darüber schweigen (Abb. 6). Diese Paraphrase des Atrium fällt aus der Architektur ihrer Zeit heraus. Sie setzte nicht nur einen besonderen Akzent im Palladianismus des 18. Jahrhunderts, sondern war darüber hinaus klassisch antikisch, weil sie letztlich auf Vitruvs Beschreibung des antiken Hauses zurückgeht. Die Vorstellung davon, wie dieser Text zu verstehen sei, hatte sich nicht wesentlich seit der Renaissance



*Abb. 7. Johann Wolfgang von Goethe
Zeichnung des Schlosses in Würchwitz, Bleistift und Tusche, laviert
(CGZI, 197; Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar, Inv. Nr. 962 B).*

gewandelt.⁷⁶ Goethe kannte natürlich das Würchwitz Schloss. Schon 1776 hat er es besichtigt, wie er im Tagebuch notiert; er hat es sogar gezeichnet (Abb. 7). In den Berichten an Charlotte von Stein über seine Besuche im Convento della Carità erwähnt er das ehemalige Atrium nicht. Da erinnert er sich stattdessen daran, dass sie in Dessau, so schreibt er, gemeint ist Würchwitz (im Fürstentum Dessau), die gleiche Bautechnik wie Palladio im Convento della Carità angewandt hätten.⁷⁷ So sehr hatte ihn die Würchwitz Architektur beeindruckt, dass er sogar im Angesicht von Palladios großartigstem Werk an sie dachte.⁷⁸

76 Vgl. etwa die Vitruv-Edition von Berardo Galiani, Napoli 1758 (2. Aufl. 1790), Taf. 22.

77 Tgb 11. Oktober 1786 Abends, WA III 1, S. 293.

78 Goethe verwandelt auch in Rom eine Illustration in erlebte Anschauung: Bei einem Besuch im Senatorenpalast sieht er auf den Campo vacchino und beschreibt den Anblick nach einem Stich von 1824. It. Reise Februar 1788, WA I 32, S. 283 f. Victor Plahte Tschudi, Goethe in the Hall and His Journeys in a Printed Rome, in: *Architectural Histories* 3 (2015), no 1, art. 21, S. 1–17, hier: S. 9. <http://doi.org/10.5334/ah.cx>

Die Wörlitzer Paraphrase des Atrium und nicht erst der Kauf der ›Quattro libri‹ wird Goethe dazu getrieben haben, den Convento della Carità als erstes in Venedig zu besichtigen, wenn seine Angabe überhaupt wahr ist, und er muss arg enttäuscht gewesen sein, als er feststellte, dass das Atrium nicht mehr existierte. Erdmannsdorf berücksichtigt den Convento della Carità in seinem Reisetagebuch nicht; vermutlich war er für ihn ohne das Glanzstück, das Atrium, nicht attraktiv genug. In Rom hat er dagegen eine Paraphrase von Vitruvs Atrium aus der Renaissance, den Eingang in den Palazzo Farnese, gründlich studiert.⁷⁹

Zudem kann Bertotti Goethe in Vicenza auf den Convento della Carità hingewiesen und ihm dessen Geschichte erklärt haben, wenn ihm nicht schon Erdmannsdorff in Wörlitz zuvorgekommen war. Bertotti scheint Goethe überhaupt beeinflusst zu haben. Er berichtet in seinem Corpus der Bauten Palladios ganz in Goethes Sinn darüber, wie Palladio gegen alle Widerstände seiner Zeit seinen Willen durchgesetzt habe, ein Haus in der Art der Antike zu bauen, und holt dann wie Goethe generell zu einer Klage über den Schaden aus, den die Realität anrichte: Da alle verständigen Architekten aus Vitruvs Traktat wüssten, wie antike Bauten ausgesehen hätten, könnten heute viele Bauten in der Art der Antike entstehen, wenn nicht die Sitten und Umstände der Zeiten, die notwendig den Fortschritt der Künste beeinflussten, die Architektur behindert hätten.⁸⁰ Auch Bertottis Kommentare zu Palladios Kirchen kommen Goethes Gedanken nahe. Vor seiner Behandlung von Palladios Kirchen zitiert Bertotti Palladios Hinweis auf den Unterschied zwischen christlichen Basiliken und antiken Tempeln, mit der Ergänzung: Der sakrale Ritus habe Palladio gezwungen, sich von der Form der antiken Tempel und den Säulenportiken abzuwenden, aber die Fassaden seiner Kirchen hätten trotzdem die Großartigkeit der antiken Tempel und die Innenräume deren Proportionen bewahrt, sodass man mit Recht sagen könnte, dass Palladio den römischen Tempeln gleichgekommen wäre

79 Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, *Architektonische Studien in Rom gezeichnet*, hrsg. durch die Chalcographische Gesellschaft zu Dessau 1797, 4. Heft, Taf. 4–6. Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff 1736–1800 (Anm. 12), Hirsch, Abb. 27–30.

80 Ottavio Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*, 4 Bde., Vicenza 21796, hier: Bd. 4, S. 40–46, Abb. 24–26.

oder sie sogar überboten hätte, wenn sich die Zeitumstände dem nicht entgegengestellt hätten.⁸¹ Die Ähnlichkeit von Bertottis Kommentaren mit denjenigen in Goethes Tagebuch legt den Verdacht nahe, dass Goethe Bertottis Corpus schon vor seiner Anreise nach Italien gelesen hatte und dass der Besuch bei Bertotti für seine Fortbildung im Ganzen wichtiger war als die Lektüre von Palladios ›Quattro libri‹ in Venedig. Der Umstand, dass Goethe nicht eigens auf das hinweist, was er von Bertotti gelernt hat, spricht kaum gegen diesen Gedanken. Er meinte: »Was da ist, das ist mein! [...] ob ich es aus dem Leben oder aus dem Buche genommen, das ist gleichviel, es kam bloß darauf an, daß ich es recht gebrauchte!«⁸²

*Dritter Akt der Begegnung mit Palladio:
Vitruv lässt die Baukunst aus ihrem Grab steigen*

Am Ende seines Aufenthalts in Venedig erreicht Goethe eine weitere Steigerung seines geistigen Reifeprozesses. Dazu verhilft ihm der Kauf von Vitruvs Architekturtraktat, der neuen Übersetzung ins Italienische mit Kommentaren und Illustrationen von Berardo Galiani (1758–1759).⁸³ Goethe ist glücklich, endlich, wie er schreibt, »den alten Schriftstellern wieder näherzutreten«. Angeblich hatte er bisher keine Gelegenheit dazu. Überhaupt habe er seit Jahren keine lateinische Literatur mehr gelesen, schreibt er.⁸⁴ Aber hier fließt wohl wieder die Dichtung ein. Es ist unglaublich, dass Goethe Vitruvs Traktat, die Grundlage aller Architekturtheorie der Neuzeit, vorher nicht gekannt hätte. Er war längst mit klassischer Architekturtheorie vertraut, er hatte schon 1772 gegen Vitruvs Lehre von der Urhütte polemisiert.⁸⁵ 1795 kommentierte

81 Ebd., S. 8 f.

82 Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Neu hrsg. von H.H. Houben, 8. Originalauflage, Leipzig 1909, S. 111 (Eintrag vom 18. Januar 1825).

83 Tgb 4., 9. und 10. Oktober 1786, WA III 1, S. 263, 288, 290. It. Reise 12. Oktober 1786, WA I 30, S. 151.

84 Tgb 10. Oktober 1786, WA III 1, S. 290. It. Reise 12. Oktober 1786, WA I 30, S. 151.

85 Goethe, Von deutscher Baukunst (1772), WA I 37, S. 139–151; Kommentar Herbert von Einem in: Hamburger Ausgabe (Anm. 27), Bd. 12, S. 561 f. Büchschuß, Goethe und die Architekturtheorie (Anm. 3), S. 28 und S. 80–83.

er die wichtigen Architekturtheoretiker der Renaissance von Serlio bis Scamozzi,⁸⁶ 1797 war er in der Lage, ohne bedeutenden Anlass einen umfassenden Überblick über die Klassiker der Architekturtheorie aus dem Ärmel zu schütteln.⁸⁷ In den Bibliotheken der Fürsten von Weimar und Wörlitz und in derjenigen Erdmannsdorffs war Vitruvs Traktat, wie gesagt, in vielen Ausgaben präsent. Wieder stellt sich die Frage, wie soll man sich denn die Begegnung mit den Dessauern vorstellen, wenn Goethe keine Ahnung von so wichtigen Architekturtheoretikern wie Vitruv und Palladio gehabt hätte.

Goethe liest seinen neuen Vitruv am Abend des gleichen Tages, an dem er ihn gekauft hatte. Wieder beschreibt er, wie sein Verständnis allmählich wächst. Zuerst merkt er, dass der Text zu schwer sei, um ihn auf Anhieb zu verstehen, und ein eingehendes Studium erfordere. Später wird die Lektüre konkrete Früchte tragen. Vorab liest er Vitruv »mehr aus Andacht als zur Belehrung«.⁸⁸ Jetzt wird ihm die Antike gegenwärtig. Im Angesicht dieses großen Moments wird Goethes Rhetorik vollmundig wie in Balladen seiner Zeit:

Die Baukunst steigt vor mir wie ein alter Geist aus dem Grabe hervor, sie heist mich ihre Lehren wie die Regeln einer ausgestorbenen Sprache studiren, nicht um sie auszuüben oder mich in ihr lebendig zu freuen, sondern nur um die ehrwürdige, für ewig abgeschiedne Existenz der vergangenen Zeitalter in einem stillen Gemüth zu verehren.⁸⁹

Palladios Buch über die antiken Tempel und Vitruvs Traktat bilden für Goethe, schreibt er, die rechte Einleitung, um Rom sinnvoll zu sehen bzw. der Antike angemessen zu begegnen.⁹⁰ Vitruvs Abhandlung über Tempel, Stadtplanung und öffentliche Bauten hat er angeblich zwei Wochen nach ihrer Erwerbung gelesen. Mit dem neuen geistigen Rüst-

86 Briefe vom 16. November und 30. Dezember 1797 an Heinrich Meyer; Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer, hrsg. von Max Hecker, Bd. 1, Weimar 1917, S. 148–150, 168 f. Ewald, Goethes Architektur (Anm. 28), S. 314–320.

87 Brief vom 22. Februar 1797 an Gabriel Jonathan Schleußner auf dessen Anfrage danach, was zu einer Architektur-Bibliothek gehören sollte, WA IV 12, S. 43–50. Ewald, Goethes Architektur (Anm. 28), S. 26–30.

88 It. Reise 12. Oktober 1786, WA I 30, S. 150.

89 Tgb 10. Oktober 1786, WA III 1, S. 289 f.

90 It. Reise 6. Oktober 1786, WA I 30, S. 126.

zeug besichtigt er zum ersten Mal einen antiken Tempel, den Minervatempel in Assisi, dessen Säulenportikus erhalten ist, weil eine Kirche in die Cella gebaut wurde. Inzwischen hatte sich die vage Verehrung der vergangenen Zeitalter zu einer klaren Sicht erhellt. Im Brief an Charlotte von Stein beschreibt, zeichnet und erklärt er einen ungewöhnlichen Zug des Portikus.⁹¹ Die Säulen stehen hier zwischen den Stufen der Eingangstreppe auf Postamenten, die den Höhenunterschied ausgleichen, statt wie üblich ohne Piedestale auf dem Podest des Tempels hinter den Stufen. Goethe erklärt diese Disposition plausibel damit, dass ursprünglich nicht genügend Platz vor dem Tempel zur Verfügung gestanden habe, um die Treppe ganz vor dem Portikus anzulegen. Ausgehend von dieser Beobachtung wird Goethe 1795 in seinem Manuskript über die Baukunst behandeln, wie Sockel, Podeste und Treppen gebildet werden sollen.⁹² Zur Beurteilung dessen zieht er Palladios Buch über die antiken Tempel heran und bemerkt, dass dort der Minervatempel von Assisi fälschlich so wiedergegeben ist, als stünden die Säulen mit Piedestalen auf dem Podest des Tempels hinter der Treppe. Im publizierten Text der ›Italienischen Reise‹ ist die Entdeckung dieses Fehlers in die Besichtigung des Tempels integriert.⁹³ Gegenüber Charlotte von Stein war noch keine Rede davon. Jetzt prangert Goethe an, die falsche Darstellung des Portikus schaffe »ein garstiges, palmirenisches Ungeheuer«. So entsteht der Eindruck, dass er nach der Lektüre von Vitruvs Traktat die Prinzipien der Architektur besser als Palladio verstanden hat.

Der Ausfall gegen das ›palmirenische Ungeheuer‹ bezieht sich allem Anschein nach darauf, dass Robert Wood in seinem Buch über ›The Ruins of Palmyra‹ (1753) die meisten Säulen von Portiken in Palmyra mit Piedestalen oder kubischen Blöcken auch über Treppen oder Podesten von Tempeln darstellt. Demnach hat sich Goethe schon vor der Italienreise über die römische Stadt im fernen Syrien kundig gemacht. Das ist durchaus denkbar, denn Franz von Anhalt-Dessau und Erdmannsdorff besaßen Woods Buch über Palmyra und ahmten einige

91 Tgb 26. Oktober 1786, WA III 1, S. 323 f.

92 WA I 47, S. 67–76.

93 It. Reise [26. Oktober 1786 Abends], WA I 30, S. 184.

dekorative Elemente daraus am Schloss von Wörlitz nach.⁹⁴ Aber es ist höchst unwahrscheinlich, dass Goethe nicht vorher Vitruv gelesen hätte.

So endet die Begegnung mit Palladio. Gleich nach seiner Ankunft in Rom weiht Goethe Karl Ludwig von Knebel ein: Er lese Vitruv, damit ihn der Geist der alten Zeit anwehe, und bestätigt, was er sich schon in Venedig gedacht hätte, dass Palladios Abbildungen der antiken Tempel mit der Rekonstruktion von deren ursprünglichen Zustand die rechte Einleitung für die Besichtigung der Antiken seien. Schließlich beschwört er vollmundig den Effekt, dass durch die Lektüre »der alte Phoenix Rom wie ein Geist aus einem Grabe« steige.⁹⁵ Aber seit der Ankunft in Rom trägt Goethe einen anderen Zugang zur Architektur zur Schau als bei der Begegnung mit Palladio. Im publizierten Text der ›Italienischen Reise‹ erwähnt er Palladio und Vitruv fortan nicht mehr. Die römischen Tempel, für deren Betrachtung Palladio so hilfreich sein soll, spricht Goethe nicht mehr an. Bramantes Tempietto ignoriert er, obwohl er dessen Standort, das Kloster S. Pietro in Montorio, besucht hat. Er ging dort nur hin, um Raffaels Hochaltarbild anzusehen, während ihm die Bilder im Convento della Carità nicht der Rede wert waren. Dabei ist der Tempietto neben dem Convento della Carità der einzige Bau der Renaissance, der vollständig die Antike rezipieren sollte, und setzt sich mit seinem frei stehenden Säulenportikus ebenso nonkonformistisch wie der Convento della Carità über alles hinweg, was seinerzeit üblich war. Zudem ist er wegen seiner direkten Rezeption der Antike in Palladios Buch über die antiken Tempel und in andere Traktate der Renaissance über antike Architektur aufgenommen. Der alte Phoenix Rom, der angeblich aus dem Grabe steigt, vermittelt Goethe fortan nur so etwas Schemenhaftes wie »die sinnlich geistige Überzeugung, daß hier das Große war, ist und sein wird«.⁹⁶

94 Der Blick ins Innere (Anm. 13), Nr. 3.89. Speler, Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff (Anm. 14), S. 79–93. Zur Nachahmung der Motive aus Palmyra vgl. Weltbild Wörlitz (Anm. 12), Nr. 37, 39. Vgl. zudem Winckelmanns Auseinandersetzung mit Palmyra; Harald Tausch, »Die Architektur ist die Nachtseite der Kunst«. Erdichtete Architekturen und Gärten in der deutschsprachigen Literatur zwischen Frühaufklärung und Romantik, Würzburg 2006, S. 109–112, 115–117.

95 Brief an Karl Ludwig von Knebel vom 17. November 1786, WA IV 8, S. 57.

96 It. Reise Dezember 1787, Bericht, WA I 32, S. 176.

Goethe blieb bis ins hohe Alter ein enthusiastischer Verehrer Palladios,⁹⁷ aber interessant an seinen Berichten über Bauten in der ›Italienischen Reise‹ sind fortan vor allem die Kommentare zu den großgriechischen Tempeln in Paestum und Sizilien, die fast ein halbes Jahrtausend vor Vitruv entstanden. Die Begegnung mit der bis ins 18. Jahrhundert weitgehend ignorierten altgriechischen Architektur führte zunächst zu allgemeinem Erschrecken über ihre primitiven Formen – selbst die klassischen Tempel in Athen stießen auf Ablehnung.⁹⁸ Erst um die Zeit, als Goethe Paestum und Sizilien besuchte, entwickelte sich allmählich das Verständnis für den zyklonischen, archaischen Stil dieser Bauten im Unterschied zu dem verfeinerten, eleganten römischen Stil, an dem sich die Architektur seit der Renaissance einschließlich Palladio orientiert hatte. Goethe führt vor, wie auch er zunächst befremdet ist von den »stumpfen, kegelförmigen, enggedrängten Säulenmassen«, aber schließlich mit einiger Mühe den Wert des archaischen Stils als Ausdruck des Geistes seiner Zeit versteht.⁹⁹ Er merkt, dass die abweisende Reaktion nur dadurch ausgelöst wird, dass man an eine gefälligere Bauweise gewohnt sei. Diese Einsicht geht über die im Weimarer Künstlerkreis gültige Anerkennung der Bedingtheit von Urteilen über Kunst¹⁰⁰ hinaus. Sie entspricht dem grundlegenden Umbruch im Kunstverständnis,

97 Sulpiz Boisserée, Tagebuch-Eintrag 8. August 1815 zu Goethe: »Italienische Reise. Freude an der Architektur. Rein persönliche Leidenschaft für Palladio, bis ins Krasseste, nichts als Palladio und nichts als Palladio. Freilich lebt er in Vicenza und Venedig in seinen Werken und Würksamkeit noch im lebendigsten Andenken.« Sulpiz Boisserée, Tagebücher, hrsg. von Hans-J. Weitz, Bd. 1, 1808–1823, Darmstadt 1978, S. 241. Eduard Firmenich-Richartz, Die Brüder Boisserée, Bd. 1, Jena 1916, S. 403.

98 Hubertus Günther, Begegnung mit Fremden. Die Auseinandersetzung mit griechischer Architektur von der Renaissance bis zum Beginn des Klassizismus, in: Das neue Hellas. Griechen und Bayern zur Zeit Ludwigs I., hrsg. von Reinhold Baumstark, München 1999, S. 149–170. Ders., Kult der Primitivität im Klassizismus, in: Von der Geometrie zur Naturalisierung, hrsg. von Richard Saage, Tübingen 1999 (= Hallesche Beiträge zur europäischen Aufklärung 10), S. 62–108.

99 It. Reise 23. März 1787, WA I 31, S. 72.

100 Claudia Keller, Goethes und Meyers »Italien-Projekt« (1795–1797), in: Johann Heinrich Meyer – Kunst und Wissen im klassischen Weimar, hrsg. von Alexander Rosenbaum, Johannes Rößler und Harald Tausch, Göttingen 2013, S. 157–174, bes. S. 167–169.

der sich damals anbahnte, denn sie bedeutet allgemein, dass stilistische Ideale nicht von einer zeitlosen Norm bestimmt sind, wie man vordem als selbstverständlich vorausgesetzt hat, sondern nur von der Gewohnheit abhängen.

Nach seiner Rückkehr aus Italien publizierte Goethe sogleich einen Artikel über die großgriechischen Tempel in Süditalien (1788).¹⁰¹ Dann sorgte er dafür, dass – statt Palladios Stil – der altgriechische Stil, den er in Süditalien kennengelernt hatte, an den Neubauten in Weimar adaptiert wurde: Die Säulen am Unterbau des ›Römischen Hauses‹ im Park an der Ilm (Abb. 8) sind ebenso archaisch und massig wie diejenigen in Paestum, die Säulen im Stadtschloss übernehmen die elegantere, heute als ›klassisch‹ bezeichnete Form, die auf der Athener Akropolis vorherrscht.¹⁰² Dafür lieh Goethe 1794, 1795 und 1798 aus der Weimarer Bibliothek die bahnbrechenden Werke, mit denen Julien-David Le Roy und James Stuart & Nicholas Revett die altgriechische Architektur bekannt gemacht hatten,¹⁰³ und sorgte dafür, dass Herzog Carl August eigens Vertreter des neomodischen Klassizismus berief, der sich an der altgriechischen Architektur orientierte: den jungen Johann August Arens, den Goethe schon in Rom für den Bau des ›Römischen Hauses‹ im Park an der Ilm bemüht hatte, dann Friedrich von Thouret und Heinrich Gentz. Der Überblick über die Klassiker der Architekturtheorie, den Goethe 1797 gab, beginnt mit der Literatur zu den altgriechischen Bauten. Jetzt entstand die Architektur in dem avantgardistischen Stil, der sich neuerdings in Europa ausbreitete, nicht mehr wie

101 Baukunst, in: Der Teutsche Merkur 1788, IV (Oktober), S. 38–45; WA I 47, S. 60–64.

102 Ewald, Goethes Architektur (Anm. 28). Rolf Bothe, Dichter, Fürst und Architekten. Das Weimarer Residenzschloss vom Mittelalter bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts, Ostfildern-Ruit 2000. Hubertus Günther, Stilpluralismus in Wörlitz: Verwendung und Bedeutung der Stile, in: Heiterkeit und Munterkeit der Durchsichten. Festschrift für Erhard Hirsch zum 70. Geburtstag, Dessau 1999, S. 12–30.

103 Julien-David Le Roy, Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce, Paris 1758. Hanno-Walter Kruft, Geschichte der Architekturtheorie, München 1985, S. 236f. James Stuart & Nicholas Revett, The Antiquities of Athens, Bde. 1–2, London 1762–1787. Keudell, Goethe als Benutzer der Weimarer Bibliothek (Anm. 10), Nr. 43, 55, 120.



*Abb. 8. Unterbau des »Römischen Hauses« im Park an der Ilm, Weimar
(Foto: privat).*

früher in Wörlitz, sondern in Weimar. Der Hof von Weimar hatte den Hof von Wörlitz überflügelt.

Palladio beeinflusste fortan Goethes Dichtung direkter als sein Kunstverständnis. Es war die Villa Rotonda, die, wie oben angekündigt, seine Phantasie beflügelte. Im ersten Teil seiner Autobiographie (1809–1811 verfasst) beschreibt Goethe, wie er im kindlichen Alter von sieben Jahren Freude an Architektur zu entwickeln begann, das war, wie er an Charlotte von Stein schrieb,¹⁰⁴ dreißig Jahre vor seinem Besuch in Vicenza. Damals schuf er im Spiel Phantasie-Architektur, Lusthäuser, aus Pappe.¹⁰⁵ Anschließend, schreibt er, erfand er zur Unterhaltung seiner Kameraden einen abwechslungsreichen Traum. Dieser Traum führt ihn in einen Zaubergarten, und in dessen Mitte sieht er ein Schlösschen von Feen, das an allen vier Seiten Säulenportiken hat. Er tritt ein. Ein Gang führt ihn von einem der Portiken in einen hohen Saal, der von

104 Tgb 24. September 1786, WA III 1, S. 227.

105 Dichtung und Wahrheit I 2, WA I 26, S. 75.

einer Kuppel bekrönt wird. Anschließend spielt er in einer der Wohnungen der Feen. Sie umfasst zwei Zimmer. Da vier Feen in dem Schlösschen wohnen, muss es wohl vier solcher Wohnungen geben. Das Schlösschen gleicht ganz der Villa Rotonda, aber die Angaben über seine Disposition sind so unauffällig im Text verstreut, dass man kaum darauf aufmerksam wird.¹⁰⁶

Die Idee, die Rotonda in den Zaubergarten zu übertragen, passt zu Goethes Gedanken, Palladio habe sie frei von praktischen Bindungen gebaut, um die Gegend zu zieren. Ihre ideale Gestaltung mit gleicher Ansicht von allen Seiten und einer Kuppel als zentraler Bekrönung war selbst für die Beschreibung von Phantasiebauten in der Literatur ungewöhnlich,¹⁰⁷ aber sie hat im 18. Jahrhundert breite Nachfolge an Gartenhäusern gefunden. Ein Beispiel dafür in Weimar bildet der Pavillon im Oppelschen Garten, ganz nah bei Goethes Haus (um 1730/40). Ihre malerische Lage in der Landschaft hat die Rotonda mit den Zierbauten im Wörlitzer Park gemein. Der erdichtete Traum erinnert an den Tenor des Briefes von 1778, in dem Goethe Charlotte von Stein über den Park berichtet. Er war gerührt, »wie die Götter dem Fürsten erlaubt haben einen Traum um sich herum zu schaffen. Es ist wenn man so durchzieht wie ein Märchen das einem vorgetragen wird [...]«. ¹⁰⁸

In dem bis 1910 unveröffentlichten Roman-Fragment ›Wilhelm Meisters theatralische Sendung‹, an dem er 1777 bis 1785 arbeitete, führte Goethe die Begegnung mit Mignon ein, einem schätzungsweise zwölf bis dreizehn Jahre alten Mädchen, das aus vornehmen italienischem Haus stammte, aber in eine vagabundierende Theatergruppe entführt wurde. Ursprünglich war er unsicher, was er Mignon zum Vaterland geben sollte, Vicenza oder Verona, die Stadt, die vielleicht mehr als alle anderen mit Liebe verbunden war, die Heimat von Romeo und Julia. Nachdem er die Rotonda gesehen hatte, entschied er, wie gesagt,

106 Hubertus Günther, Palladios Villa Rotonda als Märchenschloss Goethes, in: Ein Dialog der Künste. Beschreibungen von Architektur in der Literatur der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, hrsg. von Barbara von Orelli-Messerli, Petersberg 2012, S. 68–81.

107 Gerhard Goebel, Poeta faber. Erdichtete Architektur in der italienischen, spanischen und französischen Literatur der Renaissance und des Barock, Heidelberg 1971.

108 Brief vom 14. Mai 1778, WA IV 3, S. 222 f.

Mignon müsse in Vicenza aufgewachsen sein.¹⁰⁹ Das dritte Buch des Romans ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹, den Goethe aufbauend auf ›Wilhelm Meisters theatralischer Sendung‹ verfasste und 1795–1796 publizierte, beginnt mit dem berühmten Lied der Mignon: »Kennst Du das Land, wo die Zitronen blühn«. In der zweiten Strophe erscheint die Rotonda als Mignons Elternhaus. Sie wird nicht genau beschrieben, sondern wie großartige Bauten, Tempel oder Paläste, in der altgriechischen Literatur mit der vagen Assoziation an Glanz und Säulen besungen: »Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach | Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach.« Goethe machte die Rotonda wohl nicht allein wegen ihrer idealen Gestaltung zum Elternhaus der Mignon, sondern auch wegen ihrer idealen Lage mit dem Überblick über gesamten Landbesitz des Eigners und wegen der stoischen Inschriften, die über den Portiken prangen.

Zusammenfassung und Ausblick

Unser Beitrag sollte zeigen: Die Schilderung der Begegnung mit Palladio bildet ein in sich geschlossenes literarisches Werk. Die täglichen Berichte über die Reise, die an Charlotte von Stein gingen, waren von vornherein nur auf diese Begegnung beschränkt. Vom weiteren Verlauf der Reise hat Goethe ihr nicht berichtet. Vor seiner Ankunft in Vicenza kündigte er an, ihr das Tagebuch, in dem er die Begegnung mit Palladio festhalten werde, gleich nach deren Abschluss zu senden,¹¹⁰ und das Versprechen hat er eingehalten. Goethe hatte sein an Ort und Stelle geschriebenes Tagebuch über die Begegnung auch von vornherein zur Publikation bestimmt und gleich mit der Redaktion des Textes für die Publikation begonnen.¹¹¹ Das unredigierte Manuskript wollte er

¹⁰⁹ Tgb 22. September 1786, WA III 1, S. 224.

¹¹⁰ Brief vom 18. September 1786 aus Verona an Charlotte von Stein, WA IV 8, S. 23.

¹¹¹ Zur Sendung seines Tagebuchs, in dem er die Begegnung mit Palladio festgehalten hatte, an Charlotte von Stein führt er aus, er habe angefangen, es durchzugehen und es für die Abreise herzurichten, es sollte nun zusammengeheftet werden (Tgb 10. Oktober 1786, WA III 1, S. 289). Vier Tage später schickt er es ab und bittet sie, es schon einmal so redigiert abzuschreiben, dass er es nach seiner

zunächst »den Freunden zum Urtheilsspruch« zusenden, aber dann scheute er davor zurück.¹¹²

Obwohl der Bericht von der Begegnung mit Palladio auf den ersten Blick wie eine Sammlung spontaner Notizen wirkt, die nur in chronologischer Abfolge in den als Tagebuch deklarierten Text der ›Italienischen Reise‹ eingestreut sind, liegt ihm eine einheitlich konzipierte Komposition zugrunde. Darin unterscheidet er sich eklatant von der Sammlung einzelner Begebenheiten in anderen Berichten über die Besichtigung von Palladios Bauten auf Reisen, wie etwa diejenigen von Goethes Vater Johann Caspar (1740) oder von Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff. Wie wir ansatzweise gesehen haben, nimmt der Bericht über die Begegnung mit Palladio auch einen deutlich anderen Tenor an als die folgenden Teile der ›Italienischen Reise‹. Die prägnante Auseinandersetzung mit der Architektur bricht in Rom brüsk ab. Sie flackert bei den Exkursionen nach Süditalien und Sizilien noch einmal auf, geht dann aber in eine ganz andere Richtung.

Nach der Maxime: »Ein Factum unseres Lebens gilt nicht, insofern es wahr ist, sondern in so fern es etwas zu bedeuten hatte«,¹¹³ hat Goethe die Wahrheit seiner Konzeption angepasst. Wir sind auf etliche Stellen gestoßen, die von der Realität abweichen. Aber es lässt sich nicht immer scharf zwischen Fiktion und Fakten unterscheiden, fand Goethe: »Die strenge Grenze doch umgeht gefällig | Ein Wandelndes, das mit und um uns wandelt« (Urworte. Orphisch). Dementsprechend bezeichnete er

Rückkehr korrigieren könne (14. Oktober 1786, WA IV 8, S. 30 f., vgl. WA III 1, S. 296). Als Goethe endlich den Text für die Publikation der ›Italienischen Reise‹ herrichtet, ist er hauptsächlich mit Rom beschäftigt (Brief vom 17. Mai 1815 an Carl Friedrich Zelter, WA IV 25, S. 330). Die Begegnung mit Palladio war anscheinend schon vorher hinreichend gestaltet. Herbert von Einem, *Die italienische Reise*, in: ders., *Goethe-Studien* (Anm. 3), S. 50–71, bes. S. 65 f.

¹¹² It. Reise 12. Oktober 1786, WA I 30, S. 149. Ferdinand van Ingen, *Goethes ›Italienische Reise‹. Ein fragwürdiges Modell*, in: *Italienische Reise. Reisen nach Italien* (Anm. 4), S. 177–230. Carsten Rohde, *Spiegeln und Schweben. Goethes autobiographisches Schreiben*, Göttingen 2006, S. 98 f. Zur Entstehungsgeschichte vgl. die Einführung zur Ausgabe der ›Italienischen Reise‹, in: *Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Bd. 15, hrsg. von Andreas Beyer und Norbert Miller, München und Wien 1992, S. 669–700.

¹¹³ Eckermann, *Gespräche mit Goethe* (Anm. 82), S. 392 (Eintrag vom 30. März 1831).

seine ganze Autobiographie als eine »Art von Fiction«, in der Dichtung und Wahrheit miteinander verschmelzen,¹¹⁴ und schrieb zur ›Italienischen Reise‹, sie sei »zugleich völlig wahrhaft und ein anmuthiges Märchen«.¹¹⁵ Was für die ›Italienische Reise‹ gilt, muss wohl auch für die Briefe gelten, die von der Begegnung mit Palladio berichten: Denn, obwohl sie in vielen Einzelheiten vom Text der ›Italienischen Reise‹ abweichen, stimmen sie im großen Ganzen mit der publizierten Fassung weitgehend überein. Demnach hat Goethe sie von vornherein auf seine Komposition hin konzipiert. Er schreibt dazu: »Schon jetzt find ich manches in den geschriebenen Blättern das ich näher bestimmen, das ich erweitern und verbessern könnte. Es mag stehen als denckmal des ersten Eindrucks, der, wenn auch nicht immer wahr, uns doch köstlich und werth ist.«¹¹⁶

Der Bericht von der Begegnung mit Palladio ergibt eine kohärente Geschichte. Die Handlung beginnt in Vicenza und schließt in Venedig mit dem kleinen Nachspiel in Assisi. Die einzelnen Szenen folgen einem einheitlichen Entwicklungsprozess: Goethe führt vor, wie sein Verständnis von Palladios Gedanken im Lauf der Zeit schrittweise heranwächst. Er stellt hier, ebenso wie in seiner ganzen Autobiographie, dar, auf welche Weise er sich durch die Auseinandersetzung mit der Außenwelt eine »Welt- und Menschenansicht« gebildet hat.¹¹⁷ Der Prozess von Goethes Reifung bei der Begegnung mit Palladio gliedert sich in drei Phasen: Anfangs beurteilt Goethe die Architektur noch naiv nach seinen »selbstgeschnitzten Maßstäben«, dann vermitteln ihm die ›Quattro libri‹ eine Anschauung, die so lebendig ist, als stünde Palladios Geist neben ihm. Durch das Studium von Vitruvs Traktat wird Goethes Bild von der gesamten Baukunst antiker Art schließlich so vollkommen, als stiege ihr Geist aus dem Grab vor ihm auf. Die beiden ersten Phasen kulminieren in der Betrachtung der Villa Rotonda und des Convento della Carità. Trotz seines geistigen Fortschritts braucht Goethe seine grundlegenden Ideen nicht zu revidieren. Alles werde nur bestimmter, entwickle sich weiter, schreibt er mehrfach voll Stolz während der ›Ita-

114 Brief vom 11. Januar 1830 an Ludwig I. von Bayern (Konzept), WA IV 50, S. 60.

115 Brief vom 17. Mai 1815 an Carl Friedrich Zelter, WA IV 25, S. 330.

116 Tgb 10. Oktober 1786, WA III 1, S. 289. It. Reise 12. Oktober 1786, WA I 30, S. 149.

117 Dichtung und Wahrheit I, Vorwort, WA I 26, S. 7.

lienischen Reise.¹¹⁸ Er bleibt dabei, dass man Kunstwerke erst versteht, wenn man die Ideen, die hinter ihrer Gestaltung stehen, begreift. Er hält daran fest, dass der geniale Künstler seine Werke nach Idealen möglichst unabhängig von praktischen Bedürfnissen und Bedingungen seiner Zeit konzipieren will. Unverändert gilt stets für ihn, dass Wand und Säule nicht zueinander passen. Diese Beobachtung war originär, und sie ist wichtig für das Verständnis der formalen Gestaltung der Renaissance-Architektur. Die idealistische Betrachtung Palladios findet sich dagegen schon bei Bertotti, Volkmann oder anderen.

Obwohl Goethe in der Publikation der ›Italienischen Reise‹ die ausdrücklichen Hinweise auf seine anfängliche Unkenntnis eliminiert hat, stellt er sich bei seiner Begegnung mit Palladio weniger gebildet dar, als er wirklich war. Das kann man auch als eine Geste der Bescheidenheit auffassen. Wir haben bemerkt, dass er Bescheidenheit als eine Tugend Palladios ansah. Diese Tugend hatte eine lange Tradition in der Literatur. Ein schönes Beispiel dafür bildet Baldassare Castigliones Buch über den ›Cortegiano‹, weil dort die Selbstzurücknahme der Bescheidenheit entspricht, die zum eleganten Auftreten des Edelmanns gehören soll. Immer wieder haben Autoren das Verdienst an ihren Werken mit Vorgängern, Lehrern oder anderen rhetorisch geteilt. In den Traktaten in Dialogform legen die Autoren ihre Ideen oft anderen in den Mund. Der stoische Philosoph Justus Lipsius tritt in seinem damals berühmten Traktat ›De constantia‹ sogar als Lernender auf statt als der Lehrende, der er in Wirklichkeit war. Die Literaten setzten dabei natürlich voraus, dass ihre Leser die Geste der Bescheidenheit als rhetorische Form erkannten und nicht wörtlich nahmen. Vielleicht ging auch Goethe davon aus.

Die Schilderung des Reifungsprozesses im Lauf der Begegnung mit Palladio weist Parallelen mit dem Bildungsroman auf, der sich gleichzeitig in Deutschland verbreitete. Goethe selbst hat mit ›Wilhelm Meisters Lehrjahren‹ (1795/96) ein Muster dieser Gattung geschaffen. Wilhelm Meister bestätigt ausdrücklich, »[...] mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht«. Sein Reifungsprozess gliedert sich in drei Phasen wie derjenige Goethes bei der Begegnung mit Palladio.

¹¹⁸ Tgb 25. September und 27. Oktober 1786, WA III 1, S. 232, 327. Brief an den Freundeskreis in Weimar vom 1. November 1786, WA IV 8, S. 38.

Das Leitmotiv der Geschichte von Goethes Begegnung mit Palladio ist die Suche nach dem Geist, der über die Zeiten hinweg in Palladios Werken leben soll. Goethe wollte verstehen, was sich Palladio bei seinen Schöpfungen vorgestellt hat. Als Fazit seiner Erfahrungen gibt er an: »Ein Kunstwerck hingegen hat seine Vollkommenheit ausser sich, das ›Beste‹ in der Idee des Künstlers, die er selten oder nie erreicht [...].«¹¹⁹ Seine eigenen Empfindungen vor Palladios Werken seien ihm weniger wichtig, fügt er an. Es sei leicht, vor großen Werken etwas zu empfinden und zu phantasieren. Schwer werde es, wenn man die Werke nicht nach dem Eindruck, den sie auf uns machen, sondern nach ihrem inneren Wert beurteilen will. Der innere Wert entspricht dem Geist Palladios. Goethe stellte sich vor, wie das künstlerische Genie Palladio seine großartige Vision einer Wiederbelebung der Antike ohne Rücksicht auf äußere Bedingungen im Streit mit den Widrigkeiten der Realität zu verwirklichen trachtete. Schiller hat Goethes Haltung dementsprechend charakterisiert: »Von der schönen Architectur nimmt er an, daß sie nur Idee sey, mit der jedes einzelne Architecturwerk mehr oder weniger streite. Der schöne Architect arbeitet wie der Dichter, für den IdealMenschen, der in keinem bestimmten, folglich auch keinen bedürftigen Zustand sich befindet [...].«¹²⁰

Goethe glaubte, sich so gut in Palladio hineinversetzen zu können, weil er in ihn einen seelenverwandten Geist sah. Palladio leistete seiner Meinung nach in der Architektur etwas ähnliches wie er selbst beim Verfassen seiner Autobiographie, nämlich die Verschmelzung von ›Dichtung und Wahrheit‹. Die Unabhängigkeit von den aktuellen Moden, die er bei Palladio annahm, entsprach der Einschätzung seines eigenen Naturells. Der Idealismus, den er Palladio unterstellte, entsprach seiner eigenen Haltung. Überdies passte Palladios Klassizismus gut zu dem Drama der ›Iphigenie auf Tauris‹, das Goethe, aufbauend auf dem gleichnamigen Drama des Euripides, während seiner Begegnung mit

119 Brief vom 23. Dezember 1786 an Herzogin Luise von Weimar aus Rom, WA IV 8, S. 97.

120 Schiller, Brief an Wilhelm von Humboldt 9. November 1795; Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 28: Briefwechsel. Schillers Briefe. 1.7.1795–31.10.1796, hrsg. von Norbert Oellers, Weimar 1969, S. 100f.. Schillers Charakterisierung von Goethes Haltung ist ausführlich besprochen von Alste Horn-Oncken, Über das Schickliche. Studien zur Geschichte der Architekturtheorie, Göttingen 1967, S. 9–28.

Palladio verfasste. Goethe identifizierte sich gern mit den Helden seiner Dichtung. Wilhelm Meister hat er 1782 als sein dramatisches Ebenbild bezeichnet; zu seinem Schauspiel ›Torquato Tasso‹ hat er gesagt: »Ich hatte das Leben Tasso's, ich hatte mein eigenes Leben, und indem ich zwei so wunderliche Figuren mit ihren Eigenheiten zusammenwarf, entstand in mir das Bild des Tasso [...].«¹²¹

Die Wahlverwandtschaft zwischen dem Architekten und dem Dichter deutet indirekt auch an, dass sich Goethe bewusst war, bis zu einem gewissen Grade seine eigenen Vorstellungen in Palladio hineinzuprojizieren. Er formuliert seine Urteile über Palladio zwar recht apodiktisch, kommentiert aber seine Autobiographie mehrfach mit Bemerkungen der Art, »daß der Mensch in der Gegenwart ja vielmehr noch in der Erinnerung die Außenwelt nach seinen Eigenheiten bildend modelle.«¹²² Das soll der Titel ›Dichtung und Wahrheit‹ aussagen. Da der Bericht von der Italienischen Reise als zweiter Teil des Zyklus ›Aus meinem Leben‹ erschienen ist und daher in engem Zusammenhang mit ›Dichtung und Wahrheit‹ steht, muss für ihn wohl das gleiche gelten. Goethe verteidigte, dass Einbildungskraft walten müsse, um Rückerinnerung zu ermöglichen, mit der Begründung: »Bringt ja selbst die gemeinste Chronik nothwendig etwas von dem Geiste der Zeit mit, in der sie geschrieben wurde.«¹²³ Diese Erkenntnis ist berühmt als Reaktion des Dr. Faustus auf die Freude seines Famulus Wagner, »sich in den Geist der Zeiten zu versetzen«: »Was ihr den Geist der Zeiten heißt, das ist im Grund der Herren eigener Geist, in dem die Zeiten sich bespiegeln.«

Goethe grenzt seine Autobiographie deutlich gegen die Geschichtsschreibung ab:

Dem Geschichtsschreiber ist nicht zu verargen, daß er sich nach Resultaten umsieht; aber darüber geht die einzelne That sowie der ein-

121 Brief an Charlotte von Stein vom 24. Juni 1782, WA IV 5, S. 352. Eckermann, Gespräche mit Goethe (Anm. 82), S. 504 (6. Mai 1827). Rohde, Spiegeln und Schweben (Anm. 112), S. 108, 229. Rolf Selbmann, Dichterberuf: Zum Selbstverständnis des Schriftstellers von der Aufklärung bis zur Gegenwart, Darmstadt 1994, S. 43–65.

122 Tag- und Jahreshefte 1811, WA I 36, S. 62.

123 Brief an Carl Friedrich Zelter vom 15. Februar 1830 zu ›Dichtung und Wahrheit‹, WA IV 46, S. 242.

zelle Mensch verloren. [...] Alles wahrhaft Biographische, wohin die zurückgebliebenen Briefe, die Tagebücher, die Memoiren und so manches andre zu rechnen sind, bringen das vergangene Leben wieder hervor, mehr oder weniger wirklich oder im ausführlichen Bilde. Man wird nicht müde, Biographien zu lesen so wenig als Reisebeschreibungen: denn man lebt mit Lebendigen. Die Geschichte, selbst die beste, hat immer etwas Leichenhaftes, den Geruch der Todtengruft. Ja man kann sagen, sie wird immer verdrießlicher zu lesen, je länger die Welt steht: denn jeder Nachfolgende ist genöthigt, ein schärferes, ein feineres Resultat aus den Weltbegebenheiten herauszublumieren, da denn zuletzt, was nicht als *caput mortuum* liegen bleibt, im Rauch aufgeht.«¹²⁴

Die spontane Reaktion des Althistorikers Barthold Georg Niebuhr auf die Publikation der ›Italienische Reise‹ unterstreicht die Differenz zwischen Biograph und Historiker. In der Überzeugung, »daß ein ächter und sicherer Kunstsinn schlechterdings ohne den historischen nicht seyn kann«, hielt Niebuhr Goethe vor, er habe viele Kunstwerke nicht erwähnt, regte sich über Goethes Kunstanschauungen auf, schüttelte den Kopf über den ›wunderlichen Rausch‹ der ›Italienischen Reise‹.¹²⁵ Trotz der ausdrücklichen Unterscheidung zwischen Biographie und Geschichtsschreibung, wollte er nicht hinnehmen, dass Goethe in erster Linie nicht über italienische Verhältnisse und italienische Kunst berichten wollte, sondern von seinem eigenen Leben, seinen Erlebnissen, Eindrücken und Gedanken erzählte, dass es Goethe um seine Begegnung mit Palladio ging und nicht um Palladios kunsthistorische Stellung. Er wollte nicht verstehen, dass Goethe seine blühende Begeisterung für Palladio zu einer Zeit publiziert hatte, als der Palladianismus längst überholt war, als alle, die das Veneto besucht hatten, nach Niebuhrs Erfahrung darin einig waren, dass an Palladios Bauten nichts sei, »was wir rein und wahrhaft schön nennen möchten«. Aber Goethe wollte gerade

124 Entwurf einer Vorrede zu Dichtung und Wahrheit III, WA I 28, S. 358.

125 Niebuhr an Friedrich Carl von Savigny, 16. Februar 1817; Barthold Georg Niebuhr, Briefe. Neue Folge, 1816–1830, Bd. 1/1: Briefe aus Rom (1816–1823), hrsg. von Eduard Vischer, Basel 1981, S. 147. Hendrik Birus, Goethes ›Italienische Reise‹ als Einspruch gegen die Romantik, in: Europäische Begegnungen – Die Faszination des Südens. Acta Ining 2000, hrsg. von Stefan Krimm und Ursula Triller, München 2001, S. 116–134.

zeigen, wie unabhängig er vom Geschmack der Zeit sei. Seine Eigenständigkeit befähigte ihn auch, originäre Gedanken zu fassen, die in die Zukunft vorauswiesen, wie früher zu Erwin von Steinbach und später zu den Tempeln in Paestum.

Die Grundlage für die Unterscheidung zwischen Poesie und Geschichtsschreibung bildete damals wie heute und auch für Goethe die ›Poetik‹ des Aristoteles.¹²⁶ Demnach schildert der Historiker die Wirklichkeit, wie sie sich im Einzelnen abgespielt hat, während der Dichter die Wirklichkeit so darstellt, wie sie generell hätte sein können. Die gehobenen Dichter, die Tragödienschreiber, bilden wie die Portraitmaler die individuelle menschliche Gestalt ab und machen sie zugleich ähnlich und schöner. Die Dichtung steht über der Geschichtsschreibung, denn indem sie darüber redet, wie Menschen von besonderer Qualität nach Angemessenheit und Notwendigkeit handeln, kann sie moralische Verhaltensregeln vermitteln, meint Aristoteles.

126 Goethe, Nachlese zu Aristoteles' Poetik, in: Über Kunst und Alterthum VI, H. 1 (1827), S. 84–94; WA I 41/2, S. 247–251.

BETTINA ZIMMERMANN

Ein unbekannter Brief von Friedrich Schlegel
an Johann Friedrich Reichardt
vom 23. Juni 1796

Pillnitz. Den 23^{ten} Jun 96.

Ich war eben im Begriff, meinem er vorigen Brief «einen zweiten» mit einer zwe neuen Bitte nachzuschicken, als ich heute gleich den Ihrigen vom 19^{ten} erhielt. Es betrübt mich sehr, daß meine Hoffnung, Ihnen die Herrlichkeiten von Pillnitz zeigen zu können, nicht erfüllt werden wird. Indessen muß sich mich die schöne Aussicht auf Giebichenstein schadlos halten. Wenn es aber auch ~~um des Willen~~ sonst nicht nothwendig wäre, meinem Aufenthalt bey Ihnen ein kurzes Ziel zu setzen, so würde ich es schon um des Willen thun, weil ich sehr dann es doch eher wagen darf, Ihr gütiges Anerbieten, mich auf einige Tage unter Ihre Hausgenossen aufzunehmen, anzunehmen. Ich hoffe Ihnen vorher aber noch mehr als einmal zu schreiben.

Ich würde gleich heute die Anzeige der Horen mitsenden, und meine Ant|wort noch einige Tage aufschieben, wenn ich nicht vermuthete, daß Sie in diesen Tagen mein Packet von Jena unter meinem Nahmen schon bekommen haben oder noch bekommen werden, «und Ihnen das Warum zu sagen hätte». Doch erfolgt die Anzeige der H. gewiß sehr bald. Ich werde mit dem 2^{ten} St. den Anfang machen, da mein Vorgänger im 3^{ten} St. Deutschl. bis dahin gekommen ist. Das 4^{te} St. «von Deutschl.» habe ich noch nicht gesehn. Ich werde die Anzeige aber etwas kurz einrichten, da ich über manche Aufsätze nicht viel zu sagen weiß. Mit dem Lessing bin ich stark beschäftigt. Die Kritik der System. Aesthetika weiß ich vor der Hand in keine andre Form zu bringen, als die einer Revision.

Nun die Bitte, welche das Packet betrifft. Es enthält einen Lieblings-aufsatz von mir, der auf eine Sandbank gerathen ist, und den «ich» herzlich gern wieder flott machen möchte,| Sie wissen es ja wohl schon, daß das Niethammersche Journal in den letzten Zügen liegt, oder vielmehr schon wirklich ~~in den letzten Zügen liegt~~. «den Geist aufgegeben hat.»

30 Es ist ein Versuch über den Begriff des Republikanismus. Veranlaßt durch die Kantische Schrift zum ewigen Frieden. – So billig auch der ja republikanisch auch der Geist der K. Schr. ist, so scheint er mir doch Grundsätze u. Begriffe zu enthalten, die irrig und antirepublikanisch sind. Das Resultat meines Versuchs ist der antikantische Satz: daß
 35 jede Republik nothwendig demokratisch sey. Den Anfang macht eine Kritik des Kantischen Begriffs von Republ., meine eigne Entwicklung, nebst beyläufiger Bestimmung andrer polit. Begriffe, des Despotismus, Diktatur, provisorische Regierung, Autokratie, Monarchie pp. Insurreckzion pp.

40 Mehrere meiner Freunde halten ihn| für das Beste, was ich noch versucht habe. Ich will auch nicht läugnen, daß ich auf einige Gedanken darin, einen gewissen Werth lege. Mit dem Geist u den Grundsätzen des Aufsatzes werden Sie zufrieden sein, das hoffe ich zuversichtlich. Nur ein Umstand macht mich zweifelhaft, ob Sie ihn für Deutschl.
 45 brauchbar finden werden. Es sind einige Ausdrücke aus der Kunstsprache der krit. Phil. darin. Da er für das Nieth. Journ. bestimt war, so hielt ichs für Pedanterey, dort eine andre Sprache reden zu wollen, als alle andren Mitarbeiter. Doch habe ich ihn mehrern mitgetheilt, die mit der kr. Ph. unbekannt [wa>]sind, aber sich für Politik interessiren; und
 50 sie haben ihn verständlich gefunden.

An den ausgestrichnen Stellen werden Sie errathen, daß er ursprünglich eine| Rezension war. Auf dem langen Umwege über Neustrelitz blieb sie so lange, daß mir unterdessen Fichte mit einer Rec. bey Niethammer, der nichts von der meinigen wußte, zuvorgekommen die
 55 nun schon abgedruckt war⁷. Er bat mich nachher, [eine->]ihn die Rec. in eine Abhandlung umzuschmelzen. Da ich auch das gethan habe, hörte das Journ. auf.

Ich hoffe, daß er die Censur passiren wird, weil ich mich allen Anspielungen auf Zeitbegebenheiten sorgfältig enthalte. Ich würde mich
 60 gern erb erbieten ihn in gutes ächtes Deutsch zu umzusetzen (doch werden [s>]Sie finden, daß der Kunstwörter, welche nicht französisch, u. so unentbehrlich, als allgemein geläufig sind, so gar viel nicht sind): aber ich fürchte mich, meine politischen Ideen eher wieder in Anregung zu bringen, bis ich Ihnen meine ganze Musse widmen kann. Ich würde
 65 dann so viel zu bessern, zuzusetzen finden, daß am| Ende aus dem Aufsatz ein Buch werden würde. Vielleicht ist auch die wissenschaftl. Sprache eine Schutzwehr gegen die Censur.

Wollen Sie ihn aufnehmen, finden aber einige Aenderungen, die Sie nicht etwa durch blosses Ausstreichen (wozu ich Ihnen gern Vollmacht gebe) selbst machen können, nothwendig, so bitte ich ihn bei Sich zu behalten bis zu meiner Ankunft. Ich will denn versuchen, was ich thun kann. Mein \lceil Nahme \rceil glaube ich wird darunter stehn. Wenigstens war es meine Absicht, daß er mitgedruckt werden sollte. 70

Um die Rezension des Schillerschen Allm. für 97 bin ich so frei, im voraus zu bitten. Ich habe schon sehr merkwürdige Mscr. dazu gesehn. 75

Ich habe Michaelis vor ein paar Tagen für die Op. bl. einen Aufsatz: Ein| paar Recensenten der Horen; geschickt. Nähmlich der in den \lceil philos. \rceil Annalen u. in der schönen Bibliothek. Ich hätte es nicht gethan, wenn ichs ihm nicht versprochen gehabt hätte. Bey solchem $[+>]$ Vieh kann $\{ja\ man>\}$ man ja nichts thun, als mit der Knute darein schlagen. Ein niedriges Geschäft! – Weit mehr Spaß würde es mir machen den Göthens wegen der harmonischen Ausbildung der Adlichen auf eine lustige Art zu Leibe zu gehn. Ich werde Sie mündlich um Ihren Rath bitten. 80

Sehr erfreulich ist es mir, daß das Honorar, welches Sie mir gütigst bestimmen, so reichlich ist, daß ich dadurch völlig gesichert \lceil bin \rceil , nicht in die Versuchung oder Nothwendigkeit zu gerathen, um des leidigen Geldes willen, andere Arbeiten der Theilnahme an dem von mir geehrten u. geliebten Deutschl. vorzuziehen zu müssen. 85

Erhalten Sie mir selbst Ihre freundschaftliche Gewogenheit, und er- 90
innern Sie auch Wolf zu Zeiten an seinen unbekanntem Verehrer.

Ganz der Ihrige
Friedrich Schlegel.

* * *

Editorische Zeichen:

	Seitenwechsel
Text ₁ ^ Text ₂	unsichere Worttrennung
Text	Durchstreichung
\lceil Text \rceil	Einfügung über der Zeile
$[$ Text ₁ $>]$ Text ₂	Überschreibung
$\{$ Text ₁ Text ₂ $>\}$ Text ₂ Text ₁	Umstellung

Erläuterungen:

- 6 Giebichenstein] Reichardt lebte seit 1794 in Giebichenstein bei Halle.
- 17 Anzeige der H.] [Friedrich Schlegel,] Die Horen. [II.–V. Stück], in: Deutschland, 7. Stück, 1796, S. 74–97.
- 22 Lessing] Vgl. Friedrich Schlegel, Über Lessing, in: Lyceum der schönen Künste, 1. Bd., 2. Teil, 1797, S. 76–128.
- 28 das Niethammersche Journal] Das von Friedrich Immanuel Niethammer herausgegebene ›Philosophische Journal einer Gesellschaft Teutscher Gelehrten‹. Es erschien 1795–1796 in vier Bänden bei Salomo Michaelis in Neustrelitz.
- 30 Versuch über den Begriff des Republikanismus. Veranlaßt durch die Kantische Schrift zum ewigen Frieden.] Unter diesem Titel gedruckt in: Deutschland, 7. Stück, 1796, S. 10–41.
- 53 Fichte mit einer Rec. bey Niethammer] Johann Gottlieb Fichte, Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf von Immanuel Kant, in: Philosophisches Journal einer Gesellschaft Teutscher Gelehrten, 4. Bd., 1796, 1. Heft, S. 81–92.
- 74 Rezension des Schillerschen Allm. für 97] [Friedrich Schlegel,] Musenalmanach für das Jahr 1797, in: Deutschland, 10. Stück, 1796, S. 83–102.
- 82 den Göthens wegen der harmonischen Ausbildung der Adlichen] Reichardt hatte in seiner Rezension des ersten Heftes der ›Horen‹ über Goethes ›Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten‹ gespottet: »Der Autor spricht über den Adel und Adelstolz [...]. Unter den handelnden Personen sind alle, die in ganzen Kutschen und Halbchaisen, begleitet von schwerbeladenen Brankards [Packwagen], fahren, und alle, die bald hernach auf dem Gute der Baronessin anständige Besuche abstatten, vortrefliche Leute und wie sich versteht, mit dem Onkel *Geheimerrath* dem alten System zugethan.« (Deutschland, 1. Stück, 1796, S. 59 f.)
- 91 Wolf] Der Altphilologe Friedrich August Wolf, den Schlegel auf seiner Reise nach Jena in Halle zu besuchen gedachte, vgl. seinen Brief Böttiger vom 21. Juni 1796 (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 3. Abt, Bd. 23, hrsg. von Ernst Behler, Paderborn u. a. 1987, S. 513).

Schilling. Am 2. October 1806.
 Ich war eben im Begriff zu schreiben
 ein wenig Brief mit einem ganz neuen
 nicht gefalteten, als ich sah, dass Sie
 von 19ten verfehlt. Ich habe nicht
 meine Aufmerksamkeit, wenn Sie
 Schilling gehen, so kann es
 nicht sein. Ich habe mich
 aus fast acht Jahren
 ohne Unterbrechung
 notwendig sein, meine
 Schilling zu schreiben, so
 ist es, so wie Sie
 ich habe ab, das
 Schilling, die
 unter Ihnen
 zu schreiben. Ich habe
 nachempfinden
 Schilling, die
 in Genuß

recht schmerzliches Auge auf mich, wenn ich
 nicht an dem Punkte, dass Sie in diesem Augen-
 blick fast von Jacea mutter wieder, das
 wenn man behaupten könnte, dass man
 ein Thema der Wissenschaft ist das bittere
 Gutachten, nachdem, das verleiht die
 Augen der G. nicht sehr hell. Ich ver-
 stehe mit dem 2ten N. den Anfang wieder,
 da mein Augen in das N. Dunkel. Das
 durch in ypharimus ist. Das 4te N. haben
 ich nicht mehr gesehen. Ich würde die Augen
 aber nicht mehr wissen, da ich aber noch
 die Hälfte nicht mehr gesehen wird. Mit
 dem Anfang bin ich stark beschäftigt. Die
 Kritik der Physik auf die Kritik wird ich
 nur die Zeit in einem andern Jahre ist
 wenig, ist die meine Quintessenz.
 Wenn die Kritik, welche die Natur
 enthält. Es enthält eine Linderung
 und hat von mir, das ist eine Kunde
 beim geschickten ist, wenn die fünfzig Jahre
 anders, dass man nicht mehr,

Sie werden als in voll 1840 der das
 Nachrichten Journal in dem letzten
 Jahr liegt, und ich würde Ihnen mit
 dem Glück beglückwünschen.
~~die in dem letzten Jahr liegt.~~

Es ist ein Vertrag über den Vertrag
 der Republik bestanden. Anders der Vertrag
 der Republik bestanden zum ersten mal. - Die
 billig sind die in republikanisch und das
 Geist der H. Off. ist, so scheint es mir
 auf Grund des Vertrags zu sein,
 die in dem anti-republikanisch sind.
 Das Resultat meiner Vertrag ist das:
 auf dem Republikanisch bestanden
 die Vertrag macht mich bestanden
 der Republikanisch bestanden von Republikanisch, bestanden
 eines Fortsetzung, bestanden bestanden
bestanden bestanden bestanden, bestanden
 der bestanden, bestanden, bestanden
bestanden, bestanden, bestanden
bestanden.

Maximilianus bestanden bestanden

Sie sind. Erstes, was ich nach dem Tode
 erfahren mußte, daß ich ein
 einziges Kind der Welt, eines einzigen
 Lagers. Mit dem Tode des Herrn Grafen
 der Erbfolge wurde Sie bestimmt, Sie
 die Tochter des Fürsten. Wie ein
 Verstand versteht sich für selbst, ob dies
 ist die die Welt. Ansehen Sie
 den. Es sind einige Andeutungen der
 Königin in der Zeit. Mit dem
 Da war die die Welt. Die Welt
 war, so sieht sich die Paraden, das
 eines andern Grafen unter, so will, als
 allen andern Mitarbeitern. Das habe ich
 ich ansehe nicht, Sie mit der
 die. Es im Betracht der, aber Sie
 Sie die Welt, Sie die Welt
 möglich ist zu sein.

Ein die die Welt, die Welt
 die die Welt, die Welt

Angenehm war. Und dem Augenblicke
 über den ich mich nicht blies ich so lange, dass
 mir im Hand N. 1. steht mit einer P. bei
 Witzmann, der ein Brief von der Vereinigung
 (der ein 1/2 an abgezeichnet war
 darüber, die Vereinigung war). Er hat ein
 Brief, ^{in der} steht in einer Abhandlung im 10. Bande
 von. Da ich mich zu raten habe, lieber
 zu sein. auf.

Ich hatte doch in der Einleitung geschrieben
 wird, weil ich mich allen Aufstellungen und
 der 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20.
 wieder mich ganz nach dem Inhalt, so in
 dem ersten Buche die 1/2 der 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20.
 der 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20.
 alle meine Gedanken sind, so wie sie sind (wie).
 aber ich verstehe mich, meine Gedanken sind
 dann aber wieder in der 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20.
 zum Teil, die ich über meine ganz 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20.
 nur kann. Ich verstehe dann, so wie, so
 auch von, 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20.

haben aus dem Ansehen in dem andern
 wieder. Wohlmeinend ist auch die Welt an
 Schatz. Dennoch eine Welt wie diese die
 Laster.

Wollen Sie es art unfer, steht unter
 meines Ansehens, die die unfernten
 die Welt ist ein, einmal einmal einmal einmal
 das zum Wohlstand geben, einmal einmal
 keine, notwendig, so leicht ist es bei
 die zu befehlen, hat die meisten Ansehens
 das mit dem unfernten, und ist einmal
 kein. ^{Wohlmeinend} einmal einmal einmal einmal
 das. Wohlmeinend wie ein einmal einmal
 das in dem einmal einmal einmal einmal.

Wie die einmal einmal einmal einmal
 das. die einmal einmal einmal einmal
 die einmal einmal einmal einmal
einmal einmal einmal einmal.

die einmal einmal einmal einmal
 das einmal einmal einmal einmal.

ganz Neues, auch die Gattung, verändert.
 Die Freiheit der in dem Buche des 2 in der
 Bibliothek. Ich habe, es nicht gut, es,
 wenn ich es nicht anders zu haben
 habe. Ein solches, es nicht kann in mir
 nicht sein, als mit der besten
 Absicht. Ein wichtiges Werk! —
 Ich habe auch wohl wieder mit mir
 die Freiheit, was die Sache betrifft,
 die Freiheit der Freiheit mit einem
 Buch zu haben, es nicht. Ich habe die
 Freiheit im Buche zu haben.

Ich habe auch wohl wieder mit mir
 die Freiheit, was die Sache betrifft,
 die Freiheit der Freiheit mit einem
 Buch zu haben, es nicht. Ich habe die
 Freiheit im Buche zu haben.

Handwritten text in cursive script, likely a letter or document. The text is mostly illegible due to fading and bleed-through from the reverse side. The visible words include:
Gang...
Gang...
Hs-31266
Malt

Der hier zum ersten Mal veröffentlichte Brief, zwei Doppelblätter im Oktavformat (18,9 × 11,4 cm) mit acht beschriebenen Seiten (Abb. 1–8),¹ befand sich unidentifiziert in einem Sammelkonvolut eines amerikanischen Händlers und konnte über ein deutsches Antiquariat erworben werden. Die Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe wird ihn als Nachtrag aufnehmen. Eine detailliertere Kontextualisierung des Schreibens folgt auf den nachfolgenden Seiten 134–169 dieses Jahrbuchs. Für die Unterstützung bei der Transkription danken wir PD Dr. Anke Lindemann von der Kritischen Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Der Ankauf konnte dank einer großzügigen Spende von Frau Anke Sessler (Frankfurt am Main) finanziert werden.

Abb. 1 (S. 125): Friedrich Schlegel, Brief an Johann Friedrich Reichardt vom 23. Juni 1796 (FDH Hs-31266), Doppelblatt 1, Seite 1

Abb. 2 (S. 126): Doppelblatt 1, Seite 2

Abb. 3 (S. 127): Doppelblatt 1, Seite 3

Abb. 4 (S. 128): Doppelblatt 1, Seite 4

Abb. 5 (S. 129): Doppelblatt 2, Seite 1

Abb. 6 (S. 130): Doppelblatt 2, Seite 2

Abb. 7 (S. 131): Doppelblatt 2, Seite 3

Abb. 8 (S. 132): Doppelblatt 2, Seite 4

¹ Hs-31266.

DIETMAR PRAVIDA

»das Beste, was ich noch versucht habe«

Zu Friedrich Schlegels Brief an Reichardt
vom 23. Juni 1796 und zum
›Versuch über den Republikanismus‹

Kurze Zeit nach dem Privatbrief an Johann Friedrich Reichardt vom 23. Juni 1796, der in diesem Jahrbuch erstmals publiziert wird (siehe S. 121–133), erschien – wohl nach Mitte Juli – Friedrich Schlegels erste Veröffentlichung in dessen Zeitschrift ›Deutschland‹. Es handelt sich um die Rezension von Schillers ›Musenalmanach für das Jahr 1796‹. Sie ist in Briefform gehalten, an denselben Adressaten gerichtet und trägt den Titel ›Brief an den Herausgeber Deutschlands, Schillers Musen-Almanach betreffend‹. Ihr geht das Motto »Fungar vice cotis« voran.¹ Zitiert wird damit aus der Horazischen *Ars poetica*: »Ergo fungar vice cotis, acutum | reddere quae ferrum valet, exsors ipsa secandi; | munus et officium, nil scribens ipse, docebo«, »Ich will also als Schleifstein dienen, der Eisen schärft, aber selbst nicht schneidet. Amt und Pflicht [sc. des Dichters] werde ich lehren, ohne dass ich selber [Dichtung] schriebe«.² Den ersten Lesern kam die Besprechung durch einen noch ganz unbekanntem Autor als eine Anmaßung vor. Da alle unter ihnen

1 Deutschland. Ein Journal, hrsg. von Johann Friedrich Reichardt, Jg. 1796, Bd. 2, 6. Stück, S. 348–360; KA 2, S. 3–9, hier: S. 3.

Für die mehrfach zitierten Ausgaben werden folgende Siglen gebraucht:

AA Kant's gesammelte Schriften, hrsg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1902 ff.

GA J.G. Fichte-Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, hrsg. von Reinhard Lauth und Hans Jacob, Stuttgart-Bad Cannstatt 1962 ff.

KA Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, München, Paderborn, Wien 1966 ff.

NA Schillers Werke. Nationalausgabe, begr. von Julius Petersen und Gerhard Fricke, Weimar 1943 ff.

2 Horaz, *Ars poetica* 304–306.

den Bezug zum lateinischen Original erkannt haben werden, dürfte das Zitat und die mit ihm beanspruchte Rolle des »Schleifsteins« ebenso anmaßend geklungen haben.³ Die dadurch beanspruchte Asymmetrie besteht jedoch nicht zwischen belehrten Dichtern und einem Lehrer der Dichtkunst, der selbst kein Dichter ist – schließlich handelt sich nicht um eine Poetik. Vielmehr geht es um die Asymmetrie zwischen einer konsekrierten Autorität, die der Kritik unterzogen wird, und einem Kritiker, der keine Rücksichten nimmt und von Ergebnissadressen völlig absieht. Dies mochte als eine Herausforderung des kritisierten Herausgebers Friedrich Schiller und seiner Zeitschrift erscheinen, die eine dominierende und durchaus normative Rolle gegenüber der Öffentlichkeit beanspruchten.⁴ Doch dürfte die mit dem Zitat verbundene Anspielung auf den ursprünglichen horazischen Kontext in den Augen des Kritikers eine ganz aufrichtig gemeinte Selbstpositionierung gewesen sein: Der Rezensent wetzt zwar das kritische Messer, unternimmt dies aber nicht aus einer Position gesicherter Autorität im zeitgenössischen literarischen Betrieb heraus.

Horaz selbst war ein großer Dichter, was immer er auch in einer Versepistel von sich behaupten mag, in der er sich als Verfasser bloßer Versepisteln geriert.⁵ Und der von Horaz selbst an dieser Stelle zitierte Isokrates war ein großer Rhetoriklehrer, auch wenn er nach eigener Einschätzung seines Stimmorgans wegen kein guter Redner war.⁶

3 Von Schlegels anmaßendem Ton spricht (entschuldigend) der mit Schlegel persönlich bekannte Christian Gottfried Körner in einem Brief an Schiller, 22.7.1796, NA 36 I, S. 283. Zum Ganzen vgl. Oscar Fambach, Schiller und sein Kreis in der Kritik seiner Zeit. Die wesentlichen Rezensionen aus der periodischen Literatur bis zu Schillers Tod, begleitet von Schillers und seiner Freunde Äußerungen zu deren Gehalt. In Einzeldarstellungen mit einem Vorwort und Anhang: Bibliographie der Schiller-Kritik bis zu Schillers Tod, Berlin 1957 (= Ein Jahrhundert deutscher Literaturkritik 2), S. 269–275.

4 Vgl. Michael Böhler, Die Freundschaft von Schiller und Goethe als literatursoziologisches Paradigma, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 5 (1980), S. 33–67, hier: S. 46–53.

5 Vgl. C.O. Brink, Horace on Poetry, I: The Ars poetica, Cambridge 1971, S. 336 ad loc.; siehe auch dass., II: Epistles Book II. The Letters to Augustus and Florus, 1982, S. 591.

6 Vgl. (Pseudo-)Plutarch, Vitae decem oratorum 4 = Moralia 838 e, über Isokrates: καὶ πρὸς τὸν ἐρόμενον διὰ τί οὐκ ὦν αὐτὸς ἰκανὸς ἄλλους ποιεῖ, εἶπεν [sc. Isocrates] ὅτι καὶ αἱ ἀκόναί αὐταὶ μὲν τέμνειν οὐ δύναται τὸν δὲ σίδηρον τμητικὸν ποιοῦσιν.

Friedrich Schlegel hingegen war zum Zeitpunkt des Erscheinens der Rezension noch weit davon entfernt, solche Selbstverleugnungen inszenieren zu können: »Mein Name ist noch völlig unbekannt«, schreibt er am 7. Mai 1796 – nicht lange vor dem Erscheinen der Rezension – an Carl August Böttiger.⁷ Auch in anderen gleichzeitigen Briefen an Schiller, Wieland und an diverse Herausgeber von Zeitschriften, denen er seine Beiträge anbot, trat er zunächst durchaus noch als der antichambrierende Anfänger in der Schriftstellerei auf, der er tatsächlich noch war. Dass Schlegel seine Besprechung in aller Unbefangenheit nicht als freche Herausforderung betrachtet hat, geht auch daraus hervor, dass er Schiller noch zu einem Zeitpunkt einen Beitrag für die ›Horen‹ ankündigte und durchaus auf häufigere Mitarbeit hoffte, als die Besprechung bereits geschrieben war und er wohl auch schon mit einer Publikation in Reichardts Zeitschrift rechnete. Entsprechend äußerte er sich auch in einem Brief an den erfahreneren und deshalb besorgten Bruder August Wilhelm Schlegel.⁸

I.

Friedrich Schlegel hatte sich im Sommer 1793 nach drei Jahren des Studiums der Rechte in Göttingen und Leipzig – bei dem er aber neben den alten Sprachen und der Ästhetik auch »Moral, Theologie, Physiologie, kantische Philosophie, Politik mit ganzem Ernst vorgenommen« hatte⁹ – zu einem Leben als freier Schriftsteller entschieden.¹⁰ Nach einem weiteren Jahr des Lesens, Sammelns und Exzerprierens ging er seit seiner Übersiedelung nach Dresden im Januar 1794 daran, seine schriftstellerischen Pläne auszuführen. Zunächst im Bereich der grie-

»Und zu dem, der ihn fragte, weshalb er andere als Redner aufzutreten lehre, wo er doch selbst dazu nicht in der Lage sei, antwortete er: Auch Schleifsteine können nicht schneiden, bringen aber Eisen dazu, zu schneiden.«

⁷ KA 23, S. 298.

⁸ An Schiller, 2.5.1795 und 20.7.1796, KA 23, S. 297 und S. 322 zu dem den ›Horen‹ zugedachten Aufsatz ›Cäsar und Alexander. Eine welthistorische Vergleichung‹, der zu Lebzeiten Schlegels nicht erschien (KA 7, S. 26–55; erstmals 1846 veröffentlicht); an August Wilhelm Schlegel, 11.6.1796, KA 23, S. 309.

⁹ An August Wilhelm Schlegel, 3.4.1793, KA 23, S. 88.

¹⁰ An denselben, 2.6.1793, KA 23, S. 99 f.; vgl. ebd., S. 420, Anm. 8.

chischen Literatur, der seine allerersten Publikationen gegen Ende dieses Jahres gewidmet waren und die ihn noch bis 1798 intensiv beschäftigen sollten. Seine ersten Schriften erschienen seit Oktober und November 1794 in der von Wilhelm Gottlieb Becker herausgegebenen ›Leipziger Monatsschrift für Damen‹ (›Über die weiblichen Charaktere in den griechischen Dichtern‹) und in der von Johann Erich Biester herausgegebenen ›Berlinischen Monatsschrift‹ (›Von den Schulen der griechischen Poesie‹ und ›Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie‹). »um etwas Geld zu verdienen«, plante er seit Frühjahr 1795 eine größere Zahl von Zeitschriftenpublikationen, die er der ›Berlinischen Monatsschrift‹, dem ›Neuen Teutschen Merkur‹ (redigiert von Carl August Böttiger) und den ›Friedens-Präliminarien‹ (herausgegeben von Ludwig Ferdinand Huber) zudachte.¹¹ Nur ein Teil der eingesandten Beiträge erschien: »Ich habe die Zeit damit verdorben, große Abhandlungen für Biester auszuarbeiten, die nicht nach seinem Geschmack sind.«¹² Einige der veröffentlichten Texte wurden gekürzt oder mit Anmerkungen des Herausgebers versehen, und Schiller bestätigte nicht einmal den Empfang eines für die ›Horen‹ geschickten Aufsatzes, nachdem er zuvor dessen Einsendung angeregt hatte. Am besten waren Schlegels Beziehungen noch zu Carl August Böttiger, der dank der Vermittlung Wilhelm Gottlieb Beckers einiges Interesse an Schlegels griechischen Studien genommen hatte, ihn aber mit Anregungen zu Übersetzungen der griechischen Redner auf Gebiete leitete, die ihm nicht am nächsten lagen. Schlegel war von Schulden aus den ausschweifenden Monaten seiner Leipziger Studienzeit im Jahr 1793 geplagt, die für seine ärmlichen Verhältnisse sehr hoch waren. Sie hielten ihn seit 1794 in Dresden fest, das er nicht ohne vorherige Befriedigung seiner wichtigsten Leipziger Gläubiger verlassen konnte, ohne seine in Dresden lebende Schwester Charlotte Ernst, die für ihn gebürgt hatte, zu kompromittieren. Er war auf Honorare angewiesen. Spätestens seit Mitte 1795, nach den ersten Ablehnungen umfangreicherer Beiträge durch Biester, war es für ihn dringend nötig geworden, einen Publikationsort zu finden, wo er nicht immer von neuem den Herausgeber umwerben und auf Ablehnungen gefasst sein musste. Im Sommer 1796 fand er diesen Publikationsort zunächst ohne sein eigenes Zutun in Johann

11 An denselben, 7.4. 1795, KA 23, S. 208.

12 An denselben, 17.8.1795, KA 23, S. 246.

Friedrich Reichardts Zeitschrift ›Deutschland‹, die seit Januar 1796 bei Johann Friedrich Unger in Berlin erschien und nur bis zum Ende des ersten Jahrgangs existierte.¹³

Den Kontakt hatte der Neustrelitzer Verleger Salomo Michaelis hergestellt.¹⁴ Dieser firmierte seit 1794 als Hofbuchhändler und veröffentlichte in den Jahren 1796–1797 einige Werke der Klassik, des Jenaer Idealismus und der frühesten Romantik: so Schillers Musenalmanach für das Jahr 1796 (1795 erschienen), die ersten vier Bände von Friedrich Immanuel Niethammers ›Philosophischem Journal‹ (Band 1–3, 1795; Band 4, 1796) sowie das erste Buch Friedrich Schlegels, ›Die Griechen und Römer‹ (1797). Letzteres war der erste und einzige Teil eines auf drei Bände angelegten Werks, in dem der Aufsatz ›Über das Studium der griechischen Poesie‹ enthalten ist.¹⁵ Schlegel hatte Michaelis im November 1794 in Leipzig kennengelernt und mit ihm in der Folge den Verlag seiner künftigen Werke abgemacht.¹⁶ Michaelis muss den jungen Schlegel sehr geschätzt und in ihm einen politischen, dem revolutionären Frankreich gegenüber aufgeschlossenen Gesinnungsgenossen gesehen haben. Er hatte ihm zugesagt, mit dem in Raten während der folgenden Messtermine anfallenden Honorar die Gläubiger abzulösen.

13 Zu der Zeitschrift vgl. v.a. Sylvia Kall, »Wir leben jetzt recht in Zeiten der Fehde«. Zeitschriften am Ende des 18. Jahrhunderts als Medien und Kristallisationspunkte literarischer Auseinandersetzung, Frankfurt am Main [u.a.] 2004 (= Bochumer Schriften zur deutschen Literatur 62), S. 223–301.

14 Zu Salomo Michaelis (1766–1844) vgl. neben den in Anm. 46 genannten Beiträgen: Hans Witte, Auch ein Schillerverleger. Hofbuchhändler Salomon Michaelis in Neustrelitz und seine höfischen Beziehungen, nach Papieren des Neustrelitzer Hauptarchivs in: Jahrbücher des Vereins für Mecklenburgische Geschichte und Altertumskunde 87 (1923), S. 1–26; Günter Schulz, Der Verleger des Musenalmanachs für das Jahr 1796. Salomo Michaelis in Neustrelitz. Neue Quellen über das Geschäftsverhältnis zu Schiller und Niethammer, in: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft 18 (1956), S. 258–281; Dieter Martin, Typographische Polemik. Zu Joseph Görres' ›Schriftproben von Peter Hammer‹, in: Heidelberger Jahrbücher 51 (2007), S. 415–439, hier: S. 436 f. (zu Michaelis' späterer Polemik gegen die Heidelberger Romantik); Adolph Knigge, Briefwechsel mit Zeitgenossen 1765–1796, hrsg. von Günter Jung und Michael Rüppel, Göttingen 2015, S. 353 (Kurzbiographie).

15 Die ›Geschichte der Poesie der Griechen und Römer‹, die ursprünglich als zweiter Teil vorgesehen war, erschien 1798 separat bei Unger in Berlin.

16 An August Wilhelm Schlegel, November 1794, KA 23, S. 216.

Im Dezember 1795 lag dem Verlag das Manuskript von ›Die Griechen und Römer‹ vor. Die Drucklegung verzögerte sich, nachdem im Frühjahr 1796 zehn Bogen ausgedruckt waren. Bis zum Herbst oder Winter 1796 lag der ungesetzte Rest des Manuskripts beim Verlag. Das Werk erschien erst 1797, Anfang Januar dieses Jahres verfügte Schlegel über ein Exemplar.¹⁷ Doch gab Michaelis bereits zuvor einen Satz der zehn gedruckten Bogen an einen anderen politischen und literarischen Gesinnungsgenossen weiter, an Johann Friedrich Reichardt. Dieser ließ sich von dem Text beeindrucken und veröffentlichte 1796 im Februarheft seiner Zeitschrift ›Deutschland‹ eine Passage daraus über Goethe. Als Autor wurde August Wilhelm Schlegel angegeben, und diese Angabe fand erst im nachfolgenden Heft eine Berichtigung.¹⁸ Reichardt kannte zu diesem Zeitpunkt weder den Verfasser, noch hatte er ihn um seine Erlaubnis zum Abdruck gebeten.

Dieser Druck wird in Schlegels erhaltenen Briefen zwar nicht erwähnt,¹⁹ doch scheint er der Anlass für die Kontaktaufnahme gewesen zu sein. August Wilhelm Schlegel hielt sich im April 1796 in Leipzig auf und traf dort auch Reichardt, wie aus Friedrich Schlegels Brief an den Bruder vom 27. Mai hervorgeht:²⁰

17 An August Wilhelm Schlegel, 23.12.1795, KA 23, S. 265; an Hardenberg, 16.7.1796, ebd., S. 321; an Körner, 30.1.1797, ebd., S. 343.

18 Deutschland 1796, Bd. 1, 2. Stück, 258–261: »Göthe. Ein Fragment von A.W. Schlegel« = KA 1, S. 259–262; die Korrektur der Autorangabe steht am Ende des 3. Stücks; vgl. die Drucknachweise in KA 1, S. 204 und S. 259. Im Erstdruck von ›Die Griechen und Römer. Historische und kritische Versuche über das Klassische Alterthum. Erster Band‹ (Neustrelitz 1797) findet sich die betreffende Passage auf den Seiten 76–80, Bogen E 2, also dem fünften Bogen.

19 Aber vgl. Caroline Schlegel an Luise Gotter, 25.12.1796, in: Caroline. Briefe aus der Frühromantik. Nach Georg Waitz vermehrt hrsg. von Erich Schmidt, Bd. 1, Leipzig 1913, S. 412.

20 Schlegels Briefe zwischen dem 27. Mai und dem 16. Juli 1796 datieren fast alle aus Pillnitz in der sächsischen Schweiz, wo in den Jahren 1794–1796 auch Friedrich Schlegel die Sommermonate zu verbringen pflegte. Ludwig Emanuel und Charlotte Ernst besaßen dort ein Haus, das als Sommeraufenthalt benutzt wurde. Siehe den Brief an Hardenberg, Ende Juli 1794, KA 23, S. 203; die Anmerkung dazu auf S. 460, Anm. 7, scheint fraglich: Es handle sich bei dem in diesem Brief geschilderten »Bauernhaus« nicht um das Ernstsche Haus (in der Literatur ist oft von einem »Landgut« die Rede), sondern um ein von Friedrich Schlegel gemietetes Anwesen; Schlegel war in diesen Monaten arm wie eine Kirchenmaus.

Auch wäre ich begierig gewesen, von Deiner Bekanntschaft mit Reichardt zu hören. Wie er Dir gefällt; ob du mir rätst, an Deutschland mehr Antheil zu nehmen; *wie er sich über mich geäußert* (denn Mich. drückte sich in dieser Hinsicht so stark aus, daß ichs für Uebertreibung hielt); ob Du glaubst, daß er einiges Honorar giebt. Giebt er das letzte, so möchte ich wohl einige Kleinigkeiten einrücken lassen. Außerdem nur die Rez. des Allm. als *Brief mit meinem Nahmen*. Dieß zur Nachricht. [...]

Hast du nicht absehn können, warum Mich. eigentlich sich so bestrebt, mich mit Deutschland in Verbindung zu setzen? – Er schickt mir die drey ersten Stücke von D., die andern würde mir Reichardt schicken. R. würde mir schreiben; er hätte mich nach Giebichenst. eingeladen; er hätte ihm die 10 ersten Bogen meines Msc im eigentlichen Sinn gestohlen, und sie [Friedrich August] Wolf in H. gegeben pp., sey entzückt von meiner Rezension pp.²¹

Die Besprechung des Musenalmanachs lag bereits im Manuskript vor.²² Friedrich Schlegel hatte sie während August Wilhelm Schlegels Aufenthalt in Dresden im April mit dem Bruder besprochen. Reichardt reagierte zustimmend auf Friedrich Schlegels Wunsch, »die Rez. des Allm. als *Brief mit meinem Nahmen*« zu drucken, obwohl er selbst den Schillerschen Almanach schon im Rahmen einer Sammelbesprechung rezensiert hatte.²³ Daher konnte der ›Brief an den Herausgeber Deutschlands, Schillers Musen-Almanach betreffend‹ auch nur als Brief an den Herausgeber erscheinen. Schlegel war dies nicht unlieb, da er damit in seinem eigenen Namen auftreten durfte. Bei einer Rezension wäre das wegen der seinerzeit üblichen Anonymität nicht möglich gewesen, woran ihm jedoch – hier wie sonst – lag.²⁴ Mit Anfang Juni 1796 setzte ein reger Briefwechsel ein, von dem sich aber nur einige Schreiben Schlegels erhalten haben. Offenbar forderte Reichardt zu einer regelmäßigen Teilnahme an ›Deutschland‹ auf. Schlegel bat vermutlich darum, künftig die Rezension der Schillerschen ›Horen‹ übernehmen

21 KA 23, S. 302.

22 Siehe auch den Brief Körners an Schiller, 22.7.1796, NA 36 I, S. 283.

23 Deutschland 1796, Bd. 1, 3. Stück, S. 402–411.

24 Siehe den Brief an Niethammer, 27.3.1796, KA 23, S. 294: »Ich hasse die Anonymität, und so sonderbar es klingt ich würde anonym nicht so freymüthig urtheilen können.«

zu dürfen, von denen Reichardt schon den Jahrgang 1795 und das erste Stück des Jahrgangs 1796 ausführlich referiert hatte.²⁵

Schlegel hatte bereits im November 1795 eine Auseinandersetzung mit Schillers Zeitschrift ›Die Horen‹ geplant. Er hatte vor, sie in Niethammers ›Philosophischem Journal‹ zu veröffentlichen und begann schon im Frühjahr 1796 mit der Niederschrift.²⁶ Es ist anzunehmen, dass er diesen Plan wieder aufgriff, allerdings, da ›Deutschland‹ und das ›Philosophische Journal‹ sehr verschiedenartige Zeitschriften sind, in sehr veränderter Weise. In ›Deutschland‹ erschienen seine Rezensionen als Fortsetzung der Reichardtschen Besprechung und umfassen von den ›Horen‹ des Jahrgangs 1796 den Band V (ab dessen 2. Stück) bis VIII.²⁷

Weiterhin bietet Schlegel Reichardt in dem Brief vom 23. Juni auch einen Aufsatz über Lessing an, der dann aber erst 1797 in Reichardts ›Lyceum‹, dem Nachfolger von ›Deutschland‹, unabgeschlossen erschien. Wie so mancher von Schlegels Aufsätzen wurde er nie richtig vollendet. Schlegel arbeitete im Sommer 1796 daran und meinte gegen Ende Juli, er stehe kurz vor dem Abschluss.²⁸

Zu Schlegels ältesten Arbeitsgebieten gehörte die Ästhetik.²⁹ Auch hier wollte er seit 1796 endlich die Ergebnisse seiner Bemühungen zusammenfassen und publizieren. Ein Teil davon war im Briefwechsel mit August Wilhelm Schlegel entwickelt worden; Anfang Januar 1796 schreibt er an seinen Bruder:

Es ist sehr möglich, daß ich noch diesen Winter die Skizze einer Aesthetik und Poetik für das Philos. Journal entwerfe, oder vielmehr nur die seit anderthalb Jahren vorhandenen Materialien in Ordnung bringe. Sage dieß Karoline: denn die Folge davon ist, daß die Politik wenigstens einige Monate aufgeschoben bleibt.³⁰

25 Deutschland 1796, Bd. 1, 1. Stück, S. 55–90; 2. Stück, S. 241–256; 3. Stück, S. 373–381, 383–386 (Wiederabdruck bei Fambach [Anm. 3], S. 225–252).

26 An Niethammer, 29.11.1795 und 16.3.1796, KA 23, S. 259 und S. 292.

27 Deutschland 1796, Bd. 3, 7. Stück, S. 74–97; 8. Stück, S. 217–221; Bd. 4, 10. Stück, S. 67–70; 12. Stück, S. 350–361.

28 An August Wilhelm Schlegel, 28.7.1796, KA 23, S. 325.

29 Zu Schlegels frühen Überlegungen zur Philosophie der Kunst vgl. Anm. 61 sowie Heinz-Dieter Weber, Friedrich Schlegels »Transzendentalpoesie«. Untersuchungen zum Funktionswandel der Literaturkritik im 18. Jahrhundert, München 1973 (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 12), S. 168–183.

30 An August Wilhelm Schlegel, 2.1.1796, KA 23, S. 269.

Politik und Poetik waren konkurrierende Projekte, von denen, wie man weiß, Poetik und Ästhetik – letzteren Namen gab Schlegel schließlich auf – nach 1797/98 zumindest für eine Weile die Oberhand gewannen. (Die politische Philosophie wollte er zu dieser Zeit in einer kommentierten Übersetzung der Politik des Aristoteles oder der ›Gesetze‹ des Platon angehen.³¹) Über seinen Plan informiert er Niethammer am 16. März:

[...] so erbiere ich mich Ihnen [...] eine *Revision der Aesthetik seit Kant* zu liefern, worin ich mich aber auf die Schriften dieses Inhalts von Kant, Heydenreich, Mainong [sc. Maimon] und Schiller einschränken würde, nebst den wenigen beyläufigen aesthet. Bemerkungen in Reinholds, Schmidts und Fichtes Schriften.³²

Wie bei anderen schließlich Reichardt unterbreiteten Plänen waren es also auch hier ursprünglich für das ›Philosophische Journal‹ vorgesehene Beiträge, die er dann mit dem Brief vom 23. Juni 1796 in der Zeitschrift ›Deutschland‹ zu publizieren beabsichtigte. Die Rede von der ›Revision‹ der Ästhetik findet sich in beiden angeführten Schreiben. Es wird hier deutlich, wie sehr die Tätigkeit für ›Deutschland‹ zumindest anfangs ein Ersatz für die eigentlich gewünschte Teilnahme an Niethammers philosophischem Organ war. Dennoch hielt Schlegel an seinen in erster Linie philosophischen Absichten fest, auch an dem durch die Eigenart von Niethammers Journal gegebenen Duktus einer kritischen Fortentwicklung der frühidealistischen Diskussion seit Kant in Form eines Literaturberichts.³³ (Eine solche kritisch-historische ›Revi-

31 An Böttiger, 26.1.1796, KA 23, S. 277 f.

32 KA 23, S. 292.

33 Schlegel hat die vier ersten Bände des ›Philosophischen Journals‹ besprochen: [Rez.] Neu-Strelitz: in der neuprivilegierten Hofbuchh.: *Philosophisches Journal* einer Gesellschaft Teutscher Gelehrten. Herausgegeben von F.J. Niethammer, Prof. der Philol. zu Jena. 1795. Erster Band. 393 S. Zweyter Band. 341 S. Dritter Band. 370 S. Zweyter Jahrgang. 1796. Vierter Band. 444 S., in: Allgemeine Literatur-Zeitung 1 (1797), Nr. 90 vom 21. März, S. 713–720; Nr. 91 vom 22. März, S. 721–728; Nr. 92 vom 23. März, S. 729–735; KA 8, S. 12–32, u. d. T. ›Rezension der vier ersten Bände von F.J. Niethammers Philosophischem Journal‹. Siehe dazu Andreas Arndt, [Art.] Philosophie, in: Friedrich Schlegel-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von Johannes Endres, Stuttgart und Weimar 2017, S. 189–213, hier: S. 195–197.

sion« in einem Durchgang durch die Werke der Vorgänger ergibt sich auch aus Schlegels eigenem theoretischen Ansatz, doch liegt der unmittelbare Anstoß wohl doch am intendierten Publikationsort und den dort üblichen Formen.) Es steht zu vermuten, dass ›Deutschland‹ dafür nicht der richtige Ort war, wie Reichardt schon dadurch deutlich machte, dass er Schlegel für den Republikanismus-Aufsatz dann kein Honorar versprach.

Schlegel war längst entschlossen, Dresden zu verlassen und nach Jena zu ziehen, sobald er seine dringendsten Schulden beglichen hatte. Reichardt lud ihn schon in seinem ersten (nicht erhaltenen) Schreiben (vor dem 7. Juni 1796) dazu ein, ihn in Giebichenstein zu besuchen, wo er seit 1791 ein Landgut besaß.³⁴ Schon in demselben Brief, jedenfalls aber vor dem 11. Juni sandte er Schlegel die (nicht erhaltene) Nachricht, »daß mein Brief für *das 6te Stück* in die Druckerey geschickt sey«, d. h. der ›Brief an den Herausgeber Deutschlands, Schillers Musen-Almanach betreffend‹.³⁵ Ebenso vor dem 11. Juni hatte August Wilhelm Schlegel seine (nicht erhaltene) briefliche Einschätzung Reichardts gegeben. Auf seine Bedenken wegen der bevorstehenden Kritik an Schillers Musenalmanach antwortet Friedrich Schlegel am 11. Juni:

Reichardt glaube ich, beurtheilst Du sehr richtig. Sein Charakter kann mir sehr gleichgültig seyn, und eine Verbindung ist mir [Friedrich August] Wolfs wegen nicht unlieb [...]. – Ist es zu spät, so kannst Du dich nicht beklagen, weil Du die Sache lange genug gewußt und Dir das leicht denken konntest, daß ich mich nennen würde (vor Schiller wäre es doch nicht geheim geblieben, da es K. [sc. Körner] wußte), sobald es nicht in Form einer Rec. blieb.³⁶

Danach kam ein weiterer (nicht erhaltener) Brief Reichardts, der in einem Brief Schlegels an seinen Bruder vom 15. Juni erwähnt wird, in dem wieder von Plänen eines Besuchs bei Reichardt die Rede ist. Reich-

34 An Böttiger, 7.6.1796, KA 23, S. 307f. Vgl. Erich Neuß, »Das Giebichensteiner Dichterparadies«. Johann Friedrich Reichardt und die Herberge der Romantik, Halle 1932 (= Hallische Nachrichten-Bücherei 9).

35 An August Wilhelm Schlegel, 11.6.1796, KA 23, S. 308. Siehe auch den Brief an denselben vom 15.6.1796, ebd., S. 310: Reichardt »hatte mir geantwortet, der Brief sey schon für's 6te Stück in die Druckerey geschickt; zu Ostern ist aber erst das 3te fertig gewesen«.

36 KA 23, S. 308 f.

ardt hatte zum wiederholten Mal vorgeschlagen, er könne mit seiner Kutsche Schlegel aus Pillnitz abholen. In demselben Schreiben vom 15. Juni erwähnt Schlegel auch das Manuskript des ›Versuchs über den Republikanismus‹ von Niethammer, dem es ursprünglich zur Publikation im ›Philosophischen Journal‹ zugesandt worden war. August Wilhelm Schlegel möge es zurückerbitten und an Reichardt senden.³⁷ In dem bisher unbekanntem Brief vom 23. Juni 1796 geht Friedrich Schlegel näher darauf ein.

Reichardts (nicht erhaltene) Antwort lässt sich aus dem zeitlich nachfolgenden Brief Friedrich Schlegels vom 11. Juli 1796 an Reichardt erschließen. Wieder ist von den Modalitäten eines geplanten ersten Treffens in Halle die Rede, sowie von dem Kennenlernen Friedrich August Wolfs, der mit Reichardt eng verbunden war. Der Brief enthält auch die Ankündigungen einer Arbeit über Schillers ästhetische Arbeiten und des Lessing-Aufsatzes.³⁸ Schlegel weist eigens darauf hin, dass er auf Honorare angewiesen ist, doch schreibt er:

Jedoch versteht sich's von selbst, daß ich den Versuch über den Republikanismus sehr gern am liebsten in Deutschland gedruckt sähe, wenn auch in diesem Journal kein Honorar gegeben wird.

Dies ist angesichts der Äußerungen am Ende des neuen Briefes vom 23. Juni nicht so zu verstehen, dass Reichardt generell nichts zahlte. Vielmehr hatte er den Aufsatz über den Republikanismus zwar akzeptiert, war aber wohl nicht bereit, für diesen Artikel Honorar zu entrichten. Der Grund dürfte darin liegen, dass Kants Schrift ›Zum ewigen Frieden‹ zuvor bereits in der Zeitschrift rezensiert worden war.³⁹ Zuletzt bittet Schlegel darum, eine August Wilhelm Schlegel betreffende Passage aus dem ›Brief an den Herausgeber Deutschlands‹ zu entfernen. Friedrich Schlegel muss Reichardt zuvor schon einmal darum gebeten haben, da er seinem Bruder bereits am 11. Juni davon berichtet hatte.⁴⁰

37 KA 23, S. 311.

38 Ebd., S. 320f.

39 Deutschland 1796, 1. Bd., 2. Stück, S. 263–268. Die Rezension folgt direkt auf das »Göthe«-Fragment (siehe Anm. 18).

40 KA 23, S. 308. Siehe auch den Brief August Wilhelm Schlegels an Reichardt, 20.6.1796, und dessen Antwort vom 23.6.1796, in: Briefe von und an August Wilhelm Schlegel, gesammelt und erläutert durch Josef Körner, Bd. 1, Zürich [u. a.] 1930, S. 30 und S. 32.

Schlegel reiste am 21. oder 22. Juli von Dresden nach Leipzig ab.⁴¹ Zu dem geplanten Besuch in Giebichenstein kam es nicht. Stattdessen begegneten sich Schlegel und Reichardt in Leipzig dreimal zwischen dem 24. und 27. Juli.⁴² Schlegel berichtet von diesen Treffen in einem Brief an August Wilhelm Schlegel vom 28. Juli. Erst durch die persönliche Bekanntschaft war ihm deutlich geworden, dass er durch seine Verbindung mit Reichardt in den Anschein einer Gegnerschaft zu den Dioskuren in Weimar und Jena geraten konnte:

Mit Reichardt bin ich hier einen Abend, einen Morgen und einen Mittag zusammengewesen. Was die Geschäfte betrifft, so bin ich mit ihm sehr wohl zufrieden [...]. – Uebel ist nur daß er eine Art Haß gegen die zu haben scheint, die auch über ihn gegen Dich so ungünstig geurtheilt haben. Es muß da etwas vorgefallen seyn, das wir nicht wissen.

Willst und kannst Du erklären, daß ich in keine Faktion mit ihm mich je einlassen, oder mich dazu werde misbrauchen lassen; daß ich nur deswegen mit ihm in Verbindung stehe, weil ich seine *procedés* als Herausgeber eines Journals unverbesserlich finde etc., so kannst Du es mit Wahrheit und vielleicht mit Vortheil für mich thun. Ich möchte nicht gern in Jena auf der Liste der *gens suspects* stehen [...]. – Ist es möglich mit Schiller in einem leidlichen Verhältniß zu bleiben, so wünschte ichs sehr. – Vielleicht kannst du Gebrauch davon machen, daß ich wieder die beiden Recensionen der Horen in der Bibliothek und den Annalen geschrieben.⁴³

Gleichlautend heißt es in dem unlängst von Hermann Patsch erstmals veröffentlichten Brief an Körner vom 2. August, der aus Dürrenberg datiert, wo Schlegel bei Hardenberg Station machte:

Nach *Halle* bin ich nicht gereißt, weil ich bey R's Abwesenheit nicht in seinem Hause wohnen mochte [...]. Es ist auch so vielleicht besser, daß ich nicht in grader Linie von Giebichenstein nach Jena komme: denn ich möchte mich dort durchaus nicht als einen Verbündeten

41 Siehe die Briefe an Hardenberg, 16. und 23.7.1796, KA 23, S. 321 und S. 323.

42 So die Angabe in KA 23, S. 500, Anm. 16, wo aber »Juni« zu lesen steht.

43 KA 23, S. 324. Siehe auch die Briefe an August Wilhelm Schlegel vom 11.6.1796 und an Caroline Schlegel vom 2.8.1796, ebd., S. 309 und S. 327.

Reichardts ankündigen. Ich für mein Theil kann nicht anders als zufrieden mit ihm seyn; auch mag ich nicht all zu schnell über das andre urtheilen. [...] Es muß etwas mir unbekanntes vorgefallen seyn, was zwischen ihm und den Häuptern von Jena u. Weimar Anstoß gegeben hat.

Ich werde zwar noch dezent vorderhand mit ihm in Verbindung bleiben: aber ich werde sehr auf meiner Hut seyn, daß er meine Freymüthigkeit zu seinen Absichten nicht mißbrauchen kann, und werde auch sein Lob nie über die Gränze leiten u. zur Frechheit verführen lassen.⁴⁴

Die in beiden Briefen (wie auch in dem neuen Brief vom 23. Juni) genannte Verteidigung gegen die Angriffe auf die ›Horen‹ in der ›Allgemeinen deutschen Bibliothek‹ und in den ›Annalen der Philosophie und des philosophischen Geistes‹ muss tatsächlich erschienen sein. Sie war für eine von Salomo Michaelis herausgegebene und verlegte Zeitschrift bestimmt, die den Titel ›Oppositionsblatt‹, ›Oppositionsblätter‹ oder vielleicht auch ›Die Flüchtlinge‹ trug.⁴⁵ Das Blatt war schon für Jakob Minor im 19. Jahrhundert nicht mehr auffindbar und muss als verschollen gelten.⁴⁶ Dennoch ist das Verhältnis Friedrich Schlegels zu Schiller, das seit der ersten Bekanntschaft im Mai 1792 nicht gut gewesen war,⁴⁷ wegen der in Reichardts Zeitschrift erschienenen Rezensionen unwiderruflich zerbrochen.⁴⁸

Am selben Tag, von dem der zuletzt zitierte Brief an Körner datiert, also am 2. August, schreibt Schlegel an Caroline Schlegel: »Der Repu-

44 Hermann Patsch, Zwischen den »Fakzionen«. Friedrich Schlegels Brief an Christian Gottfried Körner vom 2. August 1796, in: *Athenäum* 17 (2007), S. 79–92, hier: S. 86 f.

45 Siehe die Briefe an August Wilhelm Schlegel, 27.5. und 28.7.1796, KA 23, S. 303 und S. 324.

46 Vgl. KA 2, S. XIII, Anm. 2. Zum ›Oppositionsblatt‹ vgl. Jakob Minor, Die Flüchtlinge. Ein verschollenes Oppositionsblatt, in: Festgabe zum 100jährigen Jubiläum des Schottengymnasiums gewidmet von ehemaligen Schottenschülern, [hrsg. von Heinrich Ritter v. Wittek,] Wien 1907, S. 202–208 (S. 207 zu Friedrich Schlegel); Paul Hocks und Peter Schmidt, Literarische und politische Zeitschriften (1789–1805), Stuttgart 1975 (= Sammlung Metzler 121), S. 74.

47 Siehe den Brief an August Wilhelm Schlegel, 17.5.1792, KA 23, S. 51.

48 Siehe den Brief Schillers an August Wilhelm Schlegel, 31.5.1797, NA 29, S. 80. Vgl. dazu Fambach (Anm. 3), S. 296–305.

blikanismus ist glücklich durch die Censur geschlüpft.«⁴⁹ Am 7. August kam Friedrich Schlegel in Jena an.⁵⁰ Zwei Tage darauf lernte er Johann Gottlieb Fichte kennen.⁵¹ Jetzt erklärte er seine Beschäftigung mit der Antike für abgeschlossen⁵² und wandte sich der neueren Literatur zu, sowie der philosophischen Spekulation.⁵³ Das erste Produkt der neuen Epoche ist die Rezension von Friedrich Heinrich Jacobis Roman ›Woldemar‹ in dessen zweiter Fassung, die gegenüber Schlegels Arbeiten aus der Zeit davor einen Einschnitt markiert. Sie lag spätestens am 30. September als frühestes Ergebnis des ersten Jenaer Aufenthalts abgeschlossen vor.⁵⁴ Aus derselben Jenaer Zeit stammen die ersten Hefte zur Philosophie, die Schlegels Neuanatz in der Jenaer Konstellation aufweisen.⁵⁵

Der Republikanismus-Aufsatz erschien im siebten Stück von ›Deutschland‹. Zuvor waren im sechsten Stück der ›Brief an den Herausgeber Deutschlands, Schillers Musen-Almanach betreffend‹ sowie umfangreiche Auszüge aus dem großen Aufsatz ›Über das Studium der griechischen Poesie‹ gedruckt worden. In der Folge erschien eine Reihe von Besprechungen und Aufsätzen in ›Deutschland‹, bis die Zeitschrift zu Ende des Jahres 1796 eingestellt wurde. Schlegel arbeitete bis zu seinem endgültigen öffentlichen Bruch mit Reichardt im November 1797 auch an dem Nachfolger mit, an dem ebenfalls von Reichardt herausgegebenen und bei Unger verlegten ›Lyceum‹.⁵⁶

49 KA 23, S. 328.

50 Siehe den Brief Schillers an Goethe, 7.8.1796, NA 28, S. 280; Schillers Kalender, NA 41 I, S. 39 (unter dem 7.8.1796). Vgl. Ernst Behler, Friedrich Schlegels erster Aufenthalt in Jena. Vom 6. August 1796 bis zum 3. Juli 1797, in: *Modern Language Notes* 102 (1987), S. 544–569 (der »6. August« im Titel wird in dem Aufsatz nicht motiviert).

51 An Hardenberg, 9.8.1796, KA 23, S. 328; an Körner, 21.–30.9.1796, ebd., S. 333.

52 An Körner, 21.–30.9.1796, KA 23, S. 333.

53 An Hardenberg, 1.12.1796, KA 23, S. 339 f.; an Körner, 30.1.1797, ebd., S. 343.

54 An Körner, 21.–30.9.1796, KA 23, S. 332. Zur Datierung der Woldemar-Rezension vgl. Manfred Frank, *Unendliche Annäherung. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*, Frankfurt am Main 1997 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1328), S. 869, Anm. 5 (nach Guido Naschert).

55 Vgl. Guido Naschert, Friedrich Schlegel über Wechselweis und Ironie (Teil 1–2), in: *Athenäum* 6 (1996), S. 47–90; 7 (1997), S. 11–36.

56 Da Schlegels Beiträge zu ›Deutschland‹ in der Kritischen Ausgabe über verschiedene Bände verstreut sind, seien hier die Druckorte zusammengestellt. Leider

II.

Unter Friedrich Schlegels Arbeiten aus der Zeit vor dem ersten Jenaer Aufenthalt ist von den Studien zur Geschichte der antiken Dichtung immerhin ein größerer Teil bekannt. Ein Bruchteil des Geplanten ist im Druck erschienen, doch ist ein anderer Teil des bereits Ausgearbeiteten verlorengegangen: so eine Abhandlung »Sophokles. Fragment aus der Attischen Tragödie« und Fortsetzungen, die er für die ›Berlinische Monatsschrift‹ schrieb, die dort aber nicht erschienen sind,⁵⁷ sowie ein Buchmanuskript »*Geschichte der Attischen Tragödie*«, das längst vorlag – »mein Konvolut ist eine Hand hoch« –, als er es im Juni 1796 für Wiewlands ›Attisches Museum‹ bearbeiten wollte.⁵⁸

lassen sich die Erscheinungsmonate nicht einfach von den Nummern der Stücke ablesen (siehe Anm. 35). Es lohnt vielleicht der Erinnerung, dass die Rezensionen anders als die Aufsätze anonym erschienen sind und dass es sich hier um – wenn auch recht sichere – Zuschreibungen handelt (vgl. dazu Jakob Minor, Vorrede, in: Friedrich Schlegel 1794–1802. Seine prosaischen Jugendschriften, hrsg. von J. Minor, Bd. 2, Wien 1882, S. III–XII, hier: S. III–VII):

- Bd. 1, 2. Stück, S. 258–261: ›Göthe. Ein Fragment von A.W. Schlegel‹ (Berichtigung der Autorangabe am Ende des 3. Stücks)
- Bd. 2, 6. Stück, S. 348–360: ›An den Herausgeber Deutschlands, Schillers Musen-Almanach betreffend‹
- Bd. 2, 6. Stück, S. 393–415: Auszüge aus ›Über das Studium der griechischen Poesie‹ bis zur Darstellung des Ideals des Schönen bei Sophokles (vgl. Anm. 18)
- Bd. 3, 7. Stück, S. 10–41: ›Versuch über den Begriff des Republikanismus‹
- Bd. 3, 7. Stück, S. 74–91: [Rez.] Die Horen. II.–V. Stück
- Bd. 3, 8. Stück, S. 185–213: [Rez.] Friedrich Heinrich Jacobi, Woldemar
- Bd. 3, 8. Stück, S. 217–221: [Rez.] Die Horen. Sechstes Stück
- Bd. 3, 9. Stück, S. 326–336: [Rez.] Herders Humanitätsbriefe. 7. 8. Sammlung
- Bd. 4, 10. Stück, S. 49–66: ›Der deutsche Orpheus. Ein Beitrag zur neuesten Kirchengeschichte‹
- Bd. 4, 10. Stück, S. 67–70: [Rez.] Die Horen. Siebentes Stück
- Bd. 4, 10. Stück, S. 83–102: [Rez.] Musenalmanach für das Jahr 1797
- Bd. 4, 11. Stück, S. 124–156: ›Über die homerische Poesie‹
- Bd. 4, 11. Stück, S. 225–227: [Rez.] Fülleborns kleine Schriften
- Bd. 4, 12. Stück, S. 350–361: [Rez.] Die Horen. Achtes Stück. Neuntes bis Elftes Stück. Zwölftes Stück.

57 An August Wilhelm Schlegel 4.7.1795, KA 23, S. 237.

58 An Böttiger, 21.6.1797, KA 23, S. 315.

Von den mit gleicher Intensität betriebenen Studien zur theoretischen Philosophie, zur Ästhetik (die vergleichsweise noch am besten überliefert sind) und zur Politik wurde hingegen kaum etwas ausgearbeitet oder gedruckt. Manuskripte und Notizbücher aus dieser Zeit bis 1796 sind nur relativ wenige überliefert.⁵⁹ Dem Aufsatz ›Über den Republikanismus‹ kommt so eine wichtige Stellung in Schlegels Jugendwerk zu. Er ist – neben den Briefen an den Bruder Wilhelm, der aber philosophisch nicht primär interessiert war, und der ›Vorrede‹ zu ›Die Griechen und Römer‹⁶⁰ – der wichtigste einigermaßen sicher datierbare

59 Zur Überlieferung der Schlegelschen Notizbücher vgl. KA 11, S. XVI–XXI sowie KA 1, S. LXIV–LXVIII und KA 18, S. XLIV–XLV. Siehe jetzt auch KA 15/3: Hefte zur antiken Literatur, hrsg. von Thomas Schirren und Armin Erlinghagen, 2020.

60 Die Vorrede (bei der es sich zumindest buchtechnisch um eine Vorrede zum ganzen Band, nicht speziell zum Studium-Aufsatz handelt, wie es alle gängigen Editionen suggerieren) findet sich in dem 1797 erschienenen Band ›Die Griechen und Römer‹ (Anm. 18) auf separaten Bögen und mit römischen Seitenzahlen III–XXIII, danach das Inhaltsverzeichnis auf unpaginierter Seite [XXIV], Bogensignatur * für den Halbbogen Seite III–VIII und erneut * für den Bogen Seite IX–[XXIV], darauf folgt die unpaginierte Seite [1] mit dem Zwischentitel »I. Ueber das Studium der griechischen Poesie« und mit der Bogensignatur A.

Die letzte Fassung der Abhandlung entstand vor, die Vorrede aber nach Schlegels Lektüre von (eventuell Teilen von) Schillers dreiteiliger Abhandlung ›Über naive und sentimentalische Dichtung‹. Die Teile sind: (1.) ›Über das Naive‹: Horen 1795, 11. Stück, S. 43–76, erschienen am 24.11.1795; (2.) ›Die sentimentalischen Dichter‹: 1795, 12. Stück, S. 1–55, erschienen zu Ende Dezember 1795; (3.) ›Beschluß der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung, nebst einigen Bemerkungen einen charakteristischen Unterschied unter den Menschen betreffend‹: 1796, 1. Stück, S. 75–122, erschienen am 22.1.1796 (die Publikationsdaten nach Friedrich Schiller, Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 8: Theoretische und ästhetische Schriften, hrsg. von Rolf-Peter Janz unter Mitarbeit von Hans Richard Brittnacher, Gerd Kleiner und Fabian Störmer, Frankfurt am Main 1992, S. 1421).

Schlegel las Schillers Abhandlung seit Anfang Januar 1796, wie seinem Brief an August Wilhelm Schlegel vom 15.1.1796 zu entnehmen ist (KA 23, S. 272 f.); der letzte vorherige Brief an denselben Adressaten datiert vom 2.1.1796, danach erst dürfte Schlegel die drei Aufsätze zu lesen begonnen haben. Als frühestes Datum für die Entstehung der Vorrede ergibt sich also Mitte Januar 1796, als allerspätestes Datum der Herbst desselben Jahres vor dem Abschluss des Drucks von ›Die Griechen und Römer‹ (aber mit höchster Wahrscheinlichkeit noch vor der Umsiedlung nach Jena zu Anfang Juli 1796). Vgl. Ernst Behler in KA 1, S. CLXVI–CLXVII und S. CLXXI–CLXXIII.

Zeuge für Schlegels philosophische Position zwischen Herbst 1795 und Frühjahr und Sommer 1796 bis vor den ersten Jenaer Aufenthalt.⁶¹ Zudem ist es der einzige Text zu seiner frühen politischen Philosophie, der in einigen Andeutungen auch Schlegels Ansichten zur antiken Demokratie enthält.

Der neu gefundene Brief an Reichardt vom 23. Juni 1796 enthält die ausführlichsten Äußerungen Schlegels zum ›Versuch über den Republikanismus‹, die bislang bekannt geworden sind. Darin liegt der besondere Wert des Schreibens für die Kenntnis des jungen Friedrich Schlegel in den letzten Tagen vor der Jenaer Frühromantik, die mit Friedrich Schlegels Ankunft in Jena und dem gemeinsamen Leben mit August Wilhelm und Caroline Schlegel begann. Da der Brief wie der Aufsatz an der Schwelle der Frühromantik stehen, können beide dazu dienen, den Standpunkt des Verfassers zu diesem Zeitpunkt zu lokalisieren. Schlegel selbst spricht am 23. Juni von »eine[m] *Lieblingsaufsatz* von mir«, und gewiss mit Recht. Ein Jahr später aber schreibt er von seiner soeben erschienenen Rezension der ersten vier Bände von Niethammers ›Philosophischem Journal‹ in der ›Allgemeinen Literatur-Zeitung‹, es handle sich um sein »*Debut* auf dem philosophischen Theater«. ⁶² Zu diesem Zeitpunkt brachte Schlegel den ›Versuch über den Republikanismus‹ selbst nicht mehr in Anschlag. Zu viel hatte sich seither verändert, und zwar bereits zum Erscheinungstermin dieses Beitrags, der ursprünglich doch in demselben ›Philosophischen Journal‹ hatte erscheinen sollen, das er 1797 besprach. Auch die Diskussionslage hat sich mit dem unmittelbar auf den Republikanismus-Aufsatz folgenden Erscheinen von Kants und Fichtes großen rechtsphilosophischen Werken und der umfangreichen daran anschließenden Diskussion wesentlich verändert, Schlegel nimmt in der Niethammer-Rezension ausführlich darauf Bezug. Entsprechend steht der Aufsatz in den stets nach thematischen Gesichtspunkten geordneten maßgeblichen Schlegel-Ausgaben neueren Datums unter den politisch-historischen Bei-

61 Zu Friedrich Schlegels früher philosophischer Position vgl. Walter Jaeschke und Andreas Arndt, *Die Klassische Deutsche Philosophie nach Kant. Systeme der reinen Vernunft und ihre Kritik 1785–1845*, München 2012, S. 222–230 (von Andreas Arndt).

62 An Hardenberg, 5.5.1797, KA 23, S. 363.

trägen, nicht unter den *Philosophica*; in diesem Sinn ist er in der Literatur dann auch die längste Zeit behandelt worden.

Schlegels Beschäftigung mit dem Republikanismus hat eine längere Vorgeschichte. Im Herbst 1793 – zur Zeit des Beginns seiner intensivsten Arbeit an den antiken Autoren – fasste Schlegel bereits historische und politische Gegenstände ins Auge: »Geschichte und Staatswissenschaft sind keine unbedeutende Aussicht in dem Entwurf meines künftigen Lebens«. ⁶³ Es mag ein Zufall sein, dass er im unmittelbaren Zusammenhang auch Kants Schrift ›Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis‹ erwähnt, die Kants erste Ausführungen zu seiner Rechtsphilosophie enthält. Sie war einen Monat zuvor im Septemberheft 1793 der ›Berlinischen Monatsschrift‹ erschienen. ⁶⁴ Schlegel hatte Kant schon seit 1792 studiert ⁶⁵ und konnte daran anschließen, als dieser seit 1793 die rechtsphilosophischen Texte seines Spätwerks erscheinen ließ. Die Schrift ›Über den Gemeinspruch‹ entwickelt zwar die grundlegenden Ideen von Kants vertragsrechtlichem Ansatz und enthält Ausführungen zum Staats- und Völkerrecht, gebraucht den Ausdruck ›Republikanismus‹ jedoch nicht. Vielleicht wurde Schlegel zunächst vielmehr von dem Aufsatz ›Einige Nachrichten von den Ideen der Griechen über Staatsverfassung‹, der im Juni 1793 in der ›Berlinischen Monatsschrift‹ erschien, zum Widerspruch angeregt. Der von Johann Erich Biester stammende Beitrag war gegen die Verfassungsentwicklung im Frankreich des Jahres 1793 gerichtet, die er mit der athenischen Demokratie in Verbindung brachte. ⁶⁶ Ergebnis dieser Beschäftigung war Schlegels »Abhandlung: über antiken und modernen Republikanismus«, die »nach Neujahr« 1794 an die Zeitschrift ›Friedens-Präliminarien‹ gesandt wurde, ⁶⁷ in der u. a. auch Arbeiten Georg Forsters postum und zahlreiche Betrachtungen zu den

63 An August Wilhelm Schlegel, 23.10.1793, KA 23, S. 144.

64 Immanuel Kant, Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis, in: Berlinische Monatsschrift 22 (1793), September, S. 201–284; AA 8, S. 273–313.

65 Siehe den Brief an August Wilhelm Schlegel, 17.5.1792, KA 23, S. 51, zur Beschäftigung mit Moral und Metaphysik.

66 Johann Erich Biester, Einige Nachrichten von den Ideen der Griechen über Staatsverfassung, in: Berlinische Monatsschrift 21 (1793), Junius, S. 507–537.

67 An August Wilhelm Schlegel, 4.7.1795, KA 23, S. 237

Vorgängen in Frankreich erschienen. Sie blieb ungedruckt und ist verschollen.

Kant behandelt den Republikanismus erstmals in der kleinen Schrift ›Zum ewigen Frieden‹, die im September 1795 erschien, wo er auch seine Theorie der Staatsformen skizziert. (Einzelne Antizipationen finden sich bereits in mehreren früheren Arbeiten seit der ›Kritik der reinen Vernunft‹ von 1781, wo sie aber nur nebenher zur Sprache kommen und noch nicht selbständig entwickelt werden.) Nach dem Erscheinen der Friedensschrift zur Herbstmesse 1795 bot Schlegel Ende November desselben Jahres dem Herausgeber des ›Philosophischen Journals‹, Friedrich Immanuel Niethammer, an, eine Rezension dazu zu schreiben.⁶⁸ Da Niethammer Schlegels Einsendung – die über den Verleger Michaelis gesandt worden war – erst mit großer Verspätung erhielt, wurde Kant in derselben Zeitschrift von Fichte besprochen.⁶⁹ Daher bat Niethammer in einer nicht erhaltenen Antwort um Rücksichtnahme auf diese Veröffentlichung. Schlegel schrieb ihm am 16. März 1796: »Ich habe nur Anfang und Ende und ein paar Stellen in der Mitte zu ändern nöthig gefunden, und es scheint mir nichts in meinem Aufsätze zu seyn, was mit der Rec. im 1ten Heft in Kollision käme.«⁷⁰ Eine weitergehende Umarbeitung, die Niethammer gefordert hatte, lehnte er ab. Er beschwerte sich darüber, dass ihm Niethammer nicht, wie zuvor erbeten, die Besprechung umgehend zurückgeschickt habe, nachdem er sie wegen der Fichteschen Besprechung in der zunächst eingereichten Form nicht mehr habe abdrucken können. Wie aus dem Brief an Reichardt vom 23. Juni 1796 hervorgeht, blieb der überarbeitete Aufsatz dann ungedruckt, weil das ›Philosophische Journal‹ 1796 mit dem vierten Band vorläufig eingestellt wurde. Die Zeitschrift wurde 1797 zwar bei einem Jenaer Verleger und mit Fichte als neuem Mitherausgeber fortgesetzt, doch war diese Weiterführung im Sommer 1796 noch nicht absehbar.

68 An Niethammer, 29.11.1795, KA 23, S. 258.

69 [Johann Gottlieb Fichte,] Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf von Immanuel Kant, in: Philosophisches Journal einer Gesellschaft Teutscher Gelehrten, hrsg. von F. I. Niethammer, 1796, 4. Bd., H. 1, S. 81–92; GA I,3, S. 221–228.

70 KA 23, S. 291.

Bereits Fichte hatte darauf hingewiesen, dass eine Vorstellung von Kants Schrift zum Erscheinungstermin seiner eigenen Besprechung nicht mehr nötig sei.⁷¹ Die intensive Diskussion über Kants Aufsatz hatte sofort nach dessen Erscheinen eingesetzt.⁷² Schlegel musste daran gelegen sein, den Text so schnell wie möglich zu publizieren. Von einer weiteren eingreifenden Überarbeitung für den Druck in ›Deutschland‹ ist nirgends die Rede. Niethammer hat die Handschrift August Wilhelm Schlegel frühestens nach dem 27. Mai, spätestens aber nach dem 15. Juni ausgehändigt. Dieser sandte sie von Jena aus nach Halle an Reichardt.⁷³ Friedrich Schlegel hatte keine Gelegenheit mehr, größere Eingriffe vorzunehmen, allenfalls konnte er bei seinem Besuch in Halle im Juli noch einige Änderungen anbringen. Der Republikanismus-Aufsatz muss also im wesentlichen zwischen September und Ende November 1795 entstanden und danach noch einmal durch einige Streichungen am Beginn des Beitrags in die heute vorliegende Fassung gebracht worden sein.

Auch nach seiner Kant-Rezension hatte Schlegel vor, seine Ansichten in weiteren Aufsätzen zu entwickeln. Am 27. Mai 1796 schreibt er an den Bruder: »Ich werde zu gleicher Zeit etwas Populäres *über den Republikanismus* schreiben. [...] Ich will Dirs nicht läugnen, daß mir der Republikanismus noch ein wenig näher am Herzen liegt, als die göttliche Kritik, und die allergöttlichste Poesie.«⁷⁴ Obwohl das Briefdatum vor dem des neuen Briefes liegt, dürfte hier von einer späteren, eventuell den ungedruckten (und verschollenen) früheren Aufsatz von 1793 aufgreifenden Publikation zum Thema die Rede sein, die sich aber nicht realisiert hat. Schlegel erwähnt dieses Vorhaben auch in dem neuen Brief an Reichardt vom 23. Juni.

71 GA I,3, S. 221 f.

72 Vgl. Ewiger Friede? Dokumente einer deutschen Diskussion um 1800, hrsg. von Anita Dietze und Walter Dietze, Leipzig und Weimar 1989 (= Bibliothek des 18. Jahrhunderts); Immanuel Kant, Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis – Zum ewigen Frieden, hrsg. von Heiner F. Klemme, Hamburg 1992 (= Philosophische Bibliothek 443), S. LXVIII–LXIX: Bibliographie der zeitgenössischen Rezensionen.

73 Siehe die Briefe an August Wilhelm Schlegel, 27.5. und 15.6.1796, KA 23, S. 302 und S. 311.

74 KA 23, S. 304 f.

III.

Kants ›Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf‹ ist eine rechtsphilosophische Abhandlung mit einem ironischen Eingang und in der fingierten Form eines völkerrechtlichen Vertrages mit Präliminar- und Definitivartikeln, einem Zusatz und zwei Anhängen über das Verhältnis von Politik und Moral.⁷⁵ Schlegels Besprechung hat die Form seiner früheren Rezensionen, so der Condorcet-Rezension im ›Philosophischen Journal‹, die er zugleich mit der ersten Fassung des Republikanismus-Aufsatzes an Niethammer gesandt hatte,⁷⁶ und der Rezension der Herderschen Humanitätsbriefe im neunten Stück von ›Deutschland‹: Anstelle einer zusammenfassenden Inhaltsangabe, wie sie in zeitgenössischen Besprechungen sonst weithin üblich ist, führt der Aufsatz von Anfang an eine kritische Auseinandersetzung mit dem zu besprechenden Text. Die Diskussion knüpft fortlaufend an Zitate an, die im Großen und Ganzen entlang des Textes ausgehoben und mit Reihe kritischer Bemerkungen versehen werden, aus denen Schlegel seine eigene Konzeption entwickelt (für die Herder-Rezension gilt das jedoch nicht in gleichem Maß). Dabei werden die Elemente des besprochenen Werks aufgenommen und in einen neuen Zusammenhang einfügt, dessen argumentative Rechtfertigung nur angedeutet oder knapp skizziert wird. So wird auch die erste Fassung der Kant-Rezension ausgesehen haben.

Wegen der Umarbeitungen folgt Schlegel in dem publizierten Text aber nicht dem Fortgang des Kantischen Traktats, sondern konzentriert sich zunächst auf Kants Ausführungen zum Begriff des Republikanismus im ersten Definitivartikel. Er greift aber auf den gesamten besprochenen Text zurück, behandelt die weiteren Fragen zur Staats- und Staatsformenlehre und zur Gewaltenteilung in ständiger Auseinandersetzung mit Kants Vorgaben. Im folgenden kann nur ein zentraler

75 Immanuel Kant, *Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf*, Königsberg 1795; AA 8, S. 343–386 (Text nach der »Zweiten vermehrten Auflage« 1796, die um einen weiteren Zusatz, einen Geheimartikel über die Rolle der Philosophen, ergänzt wurde, den Schlegel nicht gekannt hat).

76 *Über Condorcet: Esquisse d'un Tableau historique des Progrès de l'esprit humain. Ouvrage posthume de Condorcet*, in: *Philosophisches Journal einer Gesellschaft Teutscher Gelehrten* 1795, Bd. 3, H. 2, S. 161–172; KA 7, S. 3–10. – *Versuch über den Republikanismus*, veranlaßt durch die Kantische Schrift zum ewigen Frieden, ebd., S. 11–25.

Punkt behandelt werden, der Schlegels Auseinandersetzung mit Kants Äußerungen zur Demokratie betrifft und den Ausführungen in dem Brief vom 23. Juni 1796 entspricht; auf die unmittelbar daran anschließenden und in der Literatur vielfach behandelten Fragen, insbesondere nach der Legitimität von Revolutionen, nach dem aktuellen Zeitbezug zur Entwicklung der Französischen Revolution und ihrer Auswirkungen um 1795/96 sowie nach der Geschichtsphilosophie, soll hier nur am Rande eingegangen werden.

Mit den einzelnen Aufstellungen Kants geht Schlegel nicht gerade zimperlich um und kritisiert (vermeintlich) unzureichende Definitionen, (vorgeblich) zirkelhafte Bestimmungen (wie die des Verhältnisses von ursprünglichem Vertrag und Republikanismus) und zahlreiche einzelne Behauptungen. Er setzt dagegen eigene Verfahren der begriffologischen Bestimmung und der geschichtsphilosophischen Dynamisierung der kantischen Termini, wobei sein argumentatives Vorgehen knapp ausfällt. Es kommt Schlegel bei seiner Auseinandersetzung zugute, dass Kants begriffliche Festlegungen und seine Argumentation ihrerseits so knapp ausgefallen sind, dass sich viele seiner Aussagen leicht gegeneinander ausspielen lassen.⁷⁷ Da Schlegel sein Verständnis des Republikanismus schon vor dem Erscheinen der Kantischen Schrift entwickelt hatte, konnte er auch mit einer eigenständigen Konzeption auftreten. Doch lässt sich seine ursprüngliche Auffassung vor der Kenntnisnahme von Kants Werk im einzelnen nicht mehr ermitteln oder wäre allenfalls durch eine genauere Auswertung seiner literaturhistorischen Schriften zur griechischen Literatur im Umriss zu erschließen.⁷⁸

77 Zu Schlegels Kant-Kritik vgl. etwa Jure Zovko, »Der Republikanismus ist notwendig demokratisch«. Bemerkungen zur Schlegels Kant-Kritik, in: ders., Friedrich Schlegel als Philosoph, Paderborn 2010, S. 53–64. Eine wesentliche Beanstandung Schlegels, seine Kritik an Kants Unterscheidung von Republikanismus und Despotismus durch das Vorhandensein oder Fehlen der Gewaltenteilung, und die von Schlegel bemerkte Unvereinbarkeit dieser Bestimmung mit der anderen Bestimmung des Republikanismus aus den Prinzipien von Gleichheit und Freiheit (vgl. KA 7, S. 13), findet sich auch in der jüngeren Kant-Forschung wieder, so bei Wolfgang Kersting, Wohlgeordnete Freiheit. Immanuel Kants Rechts- und Staatsphilosophie, Frankfurt am Main 1993 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1097), S. 421.

78 Siehe etwa Dorit Messlin, Antike und Moderne. Friedrich Schlegels Poetik, Philosophie und Lebenskunst, Berlin und New York 2011 (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 68 [302]), S. 145–169.

Die erheblich ausführlicheren Darstellungen in Kants ›Metaphysik der Sitten‹ (in zwei Teilen, Anfang 1797 und Sommer 1797 erschienen) und ›Der Streit der Fakultäten‹ (1798) waren noch nicht verfügbar.

Schlegel verfasste seinen Aufsatz im Herbst 1795 zu einem Zeitpunkt, zu dem er gerade begonnen hatte, Fichtes Schriften zu lesen: Fichte wird zuerst in einem Brief von Mitte August 1795 erwähnt.⁷⁹ Genannt werden hier der in demselben Jahr in zweiter Auflage erschienene ›Beitrag zur Berichtigung des Urtheile des Publikums über die französische Revolution‹ sowie die 1794 publizierte Schrift ›Einige Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten‹.⁸⁰ Schlegels Aufnahme von Fichtes Philosophie machte sich sogleich in seinen theoretischen Ausführungen innerhalb der brieflichen Diskussionen mit August Wilhelm Schlegel zur Poetik bemerkbar. Doch kannte Schlegel zum Zeitpunkt des Republikanismus-Aufsatzes weder Fichtes Rezension des ›Ewigen Friedens‹ noch dessen ersten Teil der ›Grundlage des Naturrechts nach Principien der Wissenschaftslehre‹. Letztere wird seit Rudolf Haym oft in diesem Zusammenhang genannt, Schlegel nahm sie aber erst wenig später zur Kenntnis.⁸¹ Von fichteanischem Duktus ist Schlegels gegen Kant gewendete Kritik an der Zufälligkeit der Systematik und Begriffsbestimmungen und dem Fehlen übergeordneter Prin-

79 An August Wilhelm Schlegel, 17.8.1795, KA 23, S. 248.

80 [Johann Gottlieb Fichte,] Beitrag zur Berichtigung der Urtheile des Publikums über die französische Revolution, o. O. [Danzig] 1793 (Schlegel benutzte vermutlich die »Zweite um nichts veränderte Auflage«, o. O. [Danzig] 1795); ders., Einige Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten, Jena 1794. Zu mutmaßlichen Anregungen Schlegels durch Fichtes ›Beitrag‹ vgl. Ernst Behler, Die Auffassung der Revolution in der deutschen Frühromantik (1972), in: ders., Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie, Paderborn 1988, S. 66–85, hier: S. 74.

81 Rudolf Haym, Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes, Berlin 1870, S. 220 (wo aber nicht eigentlich von Einfluss die Rede ist). Der erste Teil der ›Grundlage des Naturrechts nach Principien der Wissenschaftslehre‹ erschien Ende März 1796, der zweite Teil im Herbst 1797 (vgl. GA I,3, S. 296 f.), beide zu spät für die Entstehung des Republikanismus-Aufsatzes, obwohl Schlegel den ersten Teil im April 1796 sogleich zur Kenntnis nahm (Brief an Niethammer, 22.4.1796, KA 23, S. 296, wo er um den Rezensitionsauftrag dazu bittet); genauer gelesen hat er ihn erst im Mai 1796 (Brief an August Wilhelm Schlegel, 27.5.1796, KA 23, S. 300). Zu den ihm seit Herbst 1795 sonst noch bekannten Schriften Fichtes vgl. den Brief an Niethammer, 29.11.1795, KA 23, S. 258.

zipien. Er greift damit Fichtes Behauptung auf, Kant habe nur gültige Resultate gegeben, es aber an deren Begründungen vermissen lassen.

Daher unternimmt Schlegel den »Versuch einer *Deduktion des Republikanismus* und einer *politischen Klassifikation a priori*«;⁸² die Klassifikation bleibt im folgenden ausgespart. (In einer einige Monate früheren Schrift zur Ästhetik, die wohl noch vor dem gründlichen Studium von Fichtes erster ›Wissenschaftslehre‹ liegt, verfolgt Schlegel ein viel eher kantisch klingendes Deduktionsprogramm im Sinn eines Rechtsnachweises, der einen bestimmten Begriff – den der Schönheit – als objektiven legitimiert, so wie Kant es in der ›Kritik der reinen Vernunft‹ gehandhabt hatte.⁸³) Schlegel schreibt:

Durch die Verknüpfung der höchsten praktischen Thesis (welche das Objekt der praktischen Grundwissenschaft ist) mit dem theoretischen Datum des Umfangs und der Arten des menschlichen Vermögens, erhält der reine praktische Imperativ so viel spezifisch verschiedene Modifikationen, als das gesamte menschliche Vermögen spezifisch verschiedene Vermögen in sich enthält; und jede dieser Modifikationen ist das Fundament und das Objekt einer besonderen praktischen Wissenschaft. Durch das theoretische Datum, daß dem Menschen, außer den Vermögen, die das rein isolierte Individuum als solches besitzt, auch noch im Verhältnis zu andern Individuen seiner Gattung, das *Vermögen der Mitteilung* (der Tätigkeiten aller übrigen Vermögen) zukomme; daß die menschlichen Individuen durchgängig im *Verhältnis* des gegenseitigen *natürlichen Einflusses* wirklich stehen, oder doch stehen können, – erhält der reine praktische Imperativ eine *neue spezifisch verschiedene Modifikation*, welche das Fundament und Objekt einer neuen Wissenschaft wird. Der Satz: das Ich soll sein; lautet in dieser besondern Bestimmung: *Gemeinschaft der Menschheit soll sein, oder das Ich soll mitgeteilt werden.*⁸⁴

82 KA 7, S. 14. Vgl. dazu Friederike Rese, Republikanismus, Geselligkeit und Bildung. Zu Friedrich Schlegels ›Versuch über den Begriff des Republikanismus‹, in: Athenäum 7 (1997), S. 37–71.

83 Vgl. das Manuskript ›Von der Schönheit in der Dichtkunst. III‹ aus dem Jahr 1795, KA 16, S. 6–14, hier: S. 10 f. Zur Datierung vgl. ebd., S. XIV–XV. Die Angaben in Guido Nascherts Chronologie von Schlegels Publikationen 1796/1797 sind hier wenig hilfreich; vgl. Naschert, Friedrich Schlegel über Wechselerweis und Ironie 2 (Anm. 55), S. 35 f.

84 KA 7, S. 14 f.

Man darf das wohl als eine Skizze eines philosophischen Systems ansehen, wenngleich sie nur für dessen praktischen Zweig entworfen ist, der Schlegel in dieser Zeit vor allem beschäftigte. Er geht von der Einteilung der Philosophie in einen theoretischen und einen praktischen Teil aus. (Es ist anzunehmen, dass er – wie dann auch in den Aufzeichnungen der philosophischen Hefte 1796/97 – über diesen beiden noch die Wissenschaftslehre im Sinne Fichtes ansetzt.) Im Prinzip folgt er damit der Gliederung der spätantiken Aristoteles-Kommentatoren, die eine theoretische und eine praktische Philosophie annahmen, und diese letztere wieder in Ethik, Ökonomie und Politik untergliederten.⁸⁵ Doch übernimmt er diese Unterteilung nicht einfach, sondern leitet sie systematisch her und modifiziert die traditionelle weitere Untergliederung. Die Grundlage der praktischen Philosophie ist der »reine praktische Imperativ« (wohl nach Kants »Grundlegung zur Metaphysik der Sitten«, wo aber nur vom »praktische[n] Imperativ« die Rede ist⁸⁶). Er wird spezifiziert durch die Verknüpfung der »höchsten praktischen Thesis«, die da lautet: »Das Ich soll sein«,⁸⁷ mit den einzelnen psycho-

85 Vgl. etwa Ammonios Hermeiou, in Porphyrii isagogen sive quinque voces, p. 11,21–12,11 Busse (Commentaria in Aristotelem Graeca, vol. 4, pars 3, ed. Adolfus Busse, Berlin 1891, p. 1–128); dazu Klaus Kremer, Der Metaphysikbegriff in den Aristoteles-Kommentaren der Ammonios-Schule, Münster 1960 (= Beiträge zur Geschichte der Philosophie und Theologie des Mittelalters 39/1), S. 17–26. – Kant, Kritik der Urteilskraft, Vorrede, AA 5, S. 170.

86 Vgl. AA 4, S. 429.

87 KA 7, S. 14 f. Dieselbe Formulierung findet sich – nunmehr mit betont kritischer Haltung ihr gegenüber – in den aus der Zeit des ersten Jenaer Aufenthalts 1796 datierenden Fragmenten in KA 18, S. 519, Nr. 17 und S. 520, Nr. 22. – Rese, Republikanismus, Geselligkeit und Bildung (Anm. 82), S. 38–40, führt Schlegels Ausführungen auf Fichtes »Über die Bestimmung des Gelehrten« (1794) zurück, wo der Satz »Der Mensch soll seyn« (GA I,3, S. 23–68, hier: S. 29) eine wichtige Rolle spielt. Auf eine andere Parallelstelle verweisen Andreas Arndt und Jure Zovko (Friedrich Schlegel, Schriften zur kritischen Philosophie 1795–1805, hrsg. von A. Arndt und J. Zovko, Hamburg 2007 = Philosophische Bibliothek 591, S. 225, Anm. 3), und zwar auf den »Beitrag zur Berichtigung des Urteils über die französische Revolution« (GA I,1, S. 203–404, hier: S. 310): »ich soll ein Ich – ein selbstständiges Wesen, eine Person seyn«. Die kantianische Position des »Beitrags« verrät von der späteren Wissenschaftslehre noch kaum eine Andeutung, und der Bezug auf die »Bestimmung des Gelehrten« liegt sachlich näher. Doch nennt Friedrich Schlegel beide Werke zusammen als die ersten von ihm gelesenen Fichte-Texte in dem Brief an August Wilhelm Schlegel vom 17.8.1795, KA 23, S. 248 (siehe Anm. 80).

logischen Vermögen, die Kants Theorie (in der ›Kritik der reinen Vernunft‹ und sonst) annimmt. Schlegel nennt an anderer Stelle »Ästhetik, Moral, Politik« als Teile der praktischen Philosophie.⁸⁸

Da also auch die Ästhetik zur praktischen Philosophie zählt, darf in der Vorrede zu ›Die Griechen und Römer‹ vom »ästhetischen Imperativ« und von der Deduktion ästhetischer Begriffe die Rede sein.⁸⁹ Die ›Vorrede‹, die seit Anfang 1796 entstand und mithin unmittelbar nach dem Republikanismus-Aufsatz datiert, teilt mit diesem eine ganze Reihe von auffälligen und wohl nur hier zu findenden Formulierungen (etwa: »Immer aber hat das Interessante in der Poesie nur eine provisorische Gültigkeit, wie die despotische Regierung«⁹⁰). Sie muss daher in denselben gedanklichen Zusammenhang von Schlegels philosophischer Entwicklung im Jahr 1796 vor der Übersiedlung nach Jena gestellt werden.⁹¹

Entsprechend gibt es im Republikanismus-Aufsatz in der Ethik einen ethischen und in der Politik einen politischen Imperativ, welcher letztere lautet: »*Gemeinschaft der Menschheit soll sein*«, d.h. der Staat. In weiteren Schritten – und unter Bezugnahme auf die notwendige Vereinbarkeit von ethischem und politischem Imperativ – gelangt Schlegel zur politischen Freiheit, der politischen Gleichheit, dem allgemeinen Willen als »Grund aller besondern politischen Tätigkeiten«, mithin zum Republikanismus. Die rechtsphilosophische Konstruktion des Gesellschaftsvertrags, die Kant entfaltet hat, entfällt in diesem Deduktionsunternehmen.

Kant unterscheidet in seiner Skizze der Staatsformenlehre im ersten Definitivartikel zwischen der »Form der Beherrschung« nach der Zahl der herrschenden Personen einerseits und der »Form der Regierung«

88 Vom Wert des Studiums der Griechen und Römer, KA 1, S. 621–642, hier: S. 635.

89 Vorrede, KA 1, S. 205–216, hier: S. 214.

90 Ebd.; vgl. KA 7, S. 15.

91 Es wäre aber erst noch zu klären, ob die von der Schillerschen Abhandlung ›Über Anmut und Würde‹ ausgehenden Anregungen für die Vorrede auch zu erheblichen Unterschieden zum Republikanismus-Aufsatz geführt haben (siehe Anm. 60). Parallelen zwischen Republikanismus- und Studium-Aufsatz wurden schon früh gesehen, wobei aber zwischen Vorrede und Studium-Abhandlung kein Unterschied gemacht wird, so bei Haym, *Die romantische Schule* (Anm. 81), S. 220. Siehe ferner Bernd Bräutigam, *Eine schöne Republik. Friedrich Schlegels Republikanismus im Spiegel des Studium-Aufsatzes*, in: *Euphorion* 70 (1976), S. 315–339.

oder »die auf die Konstitution [...] gegründete Art, wie der Staat von seiner Machtvollkommenheit Gebrauch macht«, andererseits.⁹² Zur ersteren gehören die Begriffe Autokratie (d. i. Monarchie), Aristokratie und Demokratie, je nachdem ob einer, viele oder alle herrschen, zur zweiten Republikanismus und Despotismus, je nachdem ob die exekutive und legislative Gewalt voneinander getrennt ausgeübt werden oder nicht. Im Prinzip sind die verschiedenen Formen der Herrschaftsform und der Regierungsform kombinierbar, denn eine Monarchie oder eine Aristokratie kann für Kant republikanisch sein, wenn in ihr die Gewaltenteilung praktiziert wird, und despotisch, wenn das nicht der Fall ist. Aber für die »Demokratie im eigentlichen Verstande des Worts« gilt, dass sie notwendigerweise despotisch ist, indem sie ihrem Wesen nach eine uneingeschränkte Ausübung der legislativen Gewalt mit sich bringe, »da alle über und allenfalls auch wider Einen (der also nicht miteinstimmt), mithin alle, die doch nicht alle sind, beschließen«.⁹³ (In der Klammer bezieht sich Kant auf die Mehrheitsabstimmung als Form der politischen Willensbildung in einer direkten Demokratie.)

Dass Kant bei seiner Darstellung der Demokratie die antike, genauer wohl die athenische Demokratie im Blick hat ergibt sich aus dem letzten Satz im ersten Definitivartikel, der nach einem Gedankenstrich an den voranstehenden Text angehängt ist: »Keine der alten sogenannten Republiken hat dieses [sc. das repräsentative System], und sie mußten sich darüber auch schlechterdings in den Despotism auflösen, der unter der Obergewalt eines Einzigen noch der erträglichste unter allen ist«.⁹⁴ Kant – dessen Ausführungen zur Demokratie durch Biesters bereits erwähnten Aufsatz ›Einige Nachrichten von den Ideen der Griechen über Staatsverfassung‹ angeregt wurden⁹⁵ – nimmt damit eine im 18. Jahrhundert verbreitete, wenn auch nicht gerade alleine vorherrschende Unterscheidung von Republik und Demokratie auf. Sie findet sich etwa auch bei den amerikanischen Verfassungsvätern, vor allem in

92 AA 8, S. 352.

93 Ebd. Diese Kritik findet sich ähnlich bereits in der Antike bei Xenophon, *memorabilia Socratis* I 2,40–46. Siehe dazu Egon Flaig, *Die Mehrheitsentscheidung. Entstehung und kulturelle Dynamik*, Paderborn 2013, S. 429 f.

94 AA 8, S. 353.

95 Vgl. Kant, *Loses Blatt F 12*, AA 23, S. 167, Z. 3–4, und Heiner Klemmes Anmerkung in: Kant, *Über den Gemeinspruch – Zum ewigen Frieden* (Anm. 72), S. 133.

der berühmten, von James Madison verfassten zehnten Nummer der ›Federalist Papers‹ vom 22. November 1787.⁹⁶ Diese Abhandlung war wesentlich dafür verantwortlich, dass die Vereinigten Staaten von Amerika sich ihrer Verfassungsurkunde nach als Republik verstehen und nicht als Demokratie, von welcher im Verfassungstext keine Rede ist.

Die Kritik der athenischen Demokratie geht bereits auf die Antike zurück. Alle Autoren der klassischen politischen Philosophie – von dem sogenannten alten Oligarchen über Platon, Aristoteles, Xenophon, Polybios bis hin zu Plutarch – sind der antidemokratischen Tradition zuzurechnen.⁹⁷ Nur die Tragiker und die durch Aristophanes allein repräsentierte Alte Komödie sowie einige unter den zehn kanonischen Rednern bilden dazu ein Gegengewicht. Ihre Werke entstanden zu einer Zeit, als sich die athenische Polis noch auf ihrem Höhepunkt befand, und im Hinblick auf ein athenisches Publikum, das der Göttin Demokratieia huldigte.⁹⁸ Das Bild, das in den Schriften der politischen Philo-

96 Alexander Hamilton, James Madison, John Jay, *The Federalist Papers*, edited with an introduction and notes by Lawrence Goldman, Oxford 2014, S. 48–55. Zur Begriffs- und Ideengeschichte vgl. – neben dem zitierpflichtigen Aufsatz zur Verwendung des Ausdrucks ›Demokratie‹ von R. R. Palmer, *Notes on the Use of the Word ›Democracy‹ 1789–1799*, in: *Political Science Quarterly* 68 (1953), S. 203–226 – etwa Philipp Hölzing, *Republikanismus und Kosmopolitismus. Eine ideengeschichtliche Studie*, Frankfurt am Main und New York 2011; Marc André Wiegand, *Demokratie und Republik. Historizität und Normativität zweier Grundbegriffe des Verfassungsstaates*, Tübingen 2017. – In Deutschland hat Johann Heinrich Campe in seinem ›Zweiten Versuch deutscher Sprachbereicherung oder neue starkvermehrte Ausgabe des ersten‹ (Braunschweig 1792, S. 56 f., innerhalb des alphabetischen Wortverzeichnisses, S. 29–98), die positive Verwendung des Terminus ›Demokratie‹ in Thomas Paines ›Rights of Man‹ (1791/92) aufgegriffen; davon seien – wie Oliver Hidalgo sagt – auch Fichte und Schlegel in ihren Rezensionen der Friedensschrift angeregt worden. Vgl. O. Hidalgo, *Die Antinomien der Demokratie*, Frankfurt am Main und New York 2014, S. 48 (Hinweis von Gerhard Kurz).

97 Vgl. Jennifer Tolbert Roberts, *Athens on Trial. The Antidemocratic Tradition in Western Thought*, Princeton 1994.

98 Vgl. A. E. Raubitschek, *Demokratia*, in: *Hesperia* 31 (1962), S. 238–263; Martin P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion*, Bd. 1: *Die Religion Griechenlands bis auf die griechische Weltherrschaft*, München ³1967 (= *Handbuch der Altertumswissenschaft*, Abt. 5, Teil 2), S. 733, Anm. 2. Der förmliche Kult der Demokratieia ist allerdings erst für das 4. Jahrhundert v. Chr. – nach dem Höhepunkt der athenischen Demokratie im vorangegangenen Jahrhundert – bezeugt.

sophie von Athen gezeichnet wurde, diente lange Zeit – so bei Madison und bei Kant – als das eigentliche Gegenbild der verfassungspolitischen Entwürfe der Neuzeit, dem Rom und – so wohl noch bei Fichte⁹⁹ – Sparta bzw. der Mythos, den sich schon die Antike von Sparta gebildet hatte, als Vorbilder galten. Es scheint ein Verdienst Friedrich Schlegels zu sein, dass er anhand seiner literarischen Studien zur antiken Tragödie und Komödie – noch bevor er sich mit Platons und Aristoteles' Werken zur Philosophie der Politik wirklich eingehend befasst hatte, die er damals zu übersetzen beabsichtigte – offenbar ein unvergleichlich vorteilhafteres Bild von direkter Demokratie und Mehrheitswahl in Athen gewann, als seine deutschsprachigen Zeitgenossen es hatten.¹⁰⁰

Schlegel betrachtet Kants Behauptung, die Demokratie sei notwendig despotisch, als »unerwiesene[s] Paradox« und bemüht sich im Gegenteil zu zeigen, dass der »Republikanismus [...] notwendig demokratisch« sei.¹⁰¹ Er entwickelt diese Ansicht aus seiner Deduktion des Republikanismus, indem er zeigt, dass in der Republik »der *allgemeine Wille* der Grund aller besondern politischen Tätigkeit« sei.¹⁰² Da der allgemeine Wille »im Gebiete der Erfahrung nicht vorkommen kann«,¹⁰³ lässt sich die erforderliche Übereinstimmung zwischen allgemeinem

99 Vgl. Elizabeth Rawson, *The Spartan Tradition in European Thought*, Oxford 1969, S. 317 f. zu Fichte; doch bedürfte der Zusammenhang einer eingehenderen Darstellung.

100 Auf Ambivalenzen in Schlegels frühen Bemerkungen zur griechischen Demokratie verweist Peter D. Krause, »Vollkommene Republik«. Friedrich Schlegels frühe politische Romantik, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 27 (2002), H. 1, S. 1–31, hier: S. 5 f. Zum zeitgenössischen Bild vgl. etwa Luciano Guerci, *Libertà degli antichi e libertà dei moderni. Sparta, Atene e i « philosophes » nella Francia del Settecento*, Napoli 1979; Wilfried Gawantka, *Die sogenannte Polis. Entstehung, Geschichte und Kritik der modernen althistorischen Grundbegriffe: der griechische Staat, die griechische Staatsidee, die Polis*, Stuttgart 1985; Ulrich Schindel, *Demosthenes im 18. Jahrhundert. Zehn Kapitel zum Nachleben des Demosthenes in Deutschland, Frankreich, England, München* 1963 (= *Zetemata* 31). Siehe auch Oswyn Murray, *A lost school of history: ancient Greece in the age of reform*, in: Edward Bulwer Lytton, *Athens. Its Rise and Fall. With Views of the Literature, Philosophy, and Social Life of the Athenian People*. Bicentenary edition, ed. by O. Murray, London 2004, S. 1–34.

101 KA 7, S. 17.

102 Ebd., S. 15.

103 Ebd., S. 16.

Willen und Willen der einzelnen nur approximativ erreichen.¹⁰⁴ Anstelle der unrealisierbaren Einheit müsse notwendig eine »Fiktion« angenommen werden, nämlich dass ein empirischer Wille »als Surrogat des absolut allgemeinen Willens« gelte.¹⁰⁵ Dieser empirische Wille, der als Surrogat des allgemeinen dient, kann aber nur der »*Wille der Mehrheit*« sein. Die Bedingungen für aktive Staatsbürgerschaft sind bei Schlegel erheblich weniger restriktiv als bei Kant,¹⁰⁶ was dem Republikanismus-Aufsatz ein Ansehen gibt, das politisch weitaus liberaler zu sein scheint, als Kants rechtsphilosophische Abhandlungen. Schlegel lässt Formen eingeschränkter Repräsentation durchaus zu, sofern diese von allen einzelnen gewollt werden (so das Patriziat), während andere Formen der Einschränkung der Herrschaft aller, die dieser Bedingung nicht genügen, illegitim sind (so die Erbaristokratie).

Im ganzen liegen Schlegels und Kants Auffassungen aber in diesem Punkt vielleicht weniger weit auseinander, als es scheinen mag. Zum einen redet Kant von der »Demokratie im eigentlichen Verstande des Worts«, die für ihn ihrem Begriff nach keine Repräsentation zulässt. Schlegel bemerkt hingegen, dass auch die antike Demokratie nicht ganz ohne Repräsentation auskam,¹⁰⁷ was aber auch Kant aus Biesters Aufsatz bekannt war. Er möchte bei dem von Kant gemeinten Phänomen lieber – mit einem Ausdruck aus der traditionellen Terminologie der

104 Von unablässiger, beständiger oder fortschreitender ›Annäherung‹ spricht auch Kant in dem von Schlegel rezensierten Text; vgl. AA 8, S. 378 und S. 386.

105 KA 7, S. 17. Auch Kant redet vom ›Surrogat‹, im Zusammenhang seiner Forderung nach einer Föderation der Staaten, die die Stelle der eigentlich von der Vernunft geforderten, aber unrealisierbaren Weltrepublik vertritt; vgl. AA 8, S. 357.

106 KA 7, S. 17. Dies scheint die einzige Stelle des Republikanismus-Aufsatzes zu sein, wo der Text sich – der Sache nach, nicht unbedingt in der Absicht des Verfassers – nicht auf den Friedenstraktat, sondern auf den Aufsatz ›Über den Gemeinspruch‹ bezieht (vgl. AA 8, S. 295 f.); und bei den später in dem Aufsatz folgenden Ausführungen zur Geschichtsphilosophie scheint Kants Aufsatz ›Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht‹ (Berlinische Monatsschrift 4, 1784, November, S. 385–411; AA 8, S. 15–31) mit vorausgesetzt zu sein, ohne dass Schlegel diesen ihm sicher bekannten Text (vgl. Vom Wert des Studiums der Griechen und Römer, KA 1, S. 629 f., Anm. 2) ausdrücklich nennt.

107 KA 7, S. 18. Vgl. Ulrich Thiele, Repräsentation und Autonomieprinzip. Kants Demokratiekritik und ihre Hintergründe, Berlin 2003 (= Beiträge zur Politischen Wissenschaft 126), S. 26–37.

Verfallsformen in der Verfassungstypologie – von Ochlokratie sprechen, wie es auch Kant an anderer Stelle tut.¹⁰⁸ Kant seinerseits entwickelt nirgends eine detaillierte Theorie der politischen Repräsentation, so dass seine Ausführungen nicht völlig bestimmt sind.¹⁰⁹ – Zum anderen sieht auch Kant, wie vor ihm John Locke und Rousseau,¹¹⁰ die Mehrheitswahl vor, wie Schlegel hätte wissen können, da er Kants Aufsatz ›Über den Gemeinspruch‹ gelesen hatte.¹¹¹ – Schließlich hat Kant in seinen rechtsphilosophischen Schriften zwar die Regelung der äußeren Freiheit durch ein erzwingbares Recht nicht bloß für Menschen und Teufel vorgesehen, sondern für eine Forderung der Vernunft gehal-

108 KA 7, S. 19. Vgl. Kant, *Loses Blatt F 23*, AA 23, S. 163–167, hier: S. 165 f., wo zwischen repräsentativen und nicht-repräsentativen Demokratien unterschieden wird, und ders., *Die Metaphysik der Sitten, Rechtslehre*, 2. Teil, § 51, Anm., AA 6, S. 339, wo die Ochlokratie als »Verfälschung« der Demokratie bestimmt wird. Siehe dazu Karlfriedrich Herb und Bernd Ludwig, *Kants kritisches Staatsrecht*, in: *Jahrbuch für Recht und Ethik* 2 (1994), S. 431–478, hier: S. 461 f.

109 Zur Entwicklung von Begriff und Theorie der Repräsentation vgl. Eberhard Schmitt, *Repräsentation und Revolution. Eine Untersuchung zur Genesis der kontinentalen Theorie und Praxis parlamentarischer Repräsentation aus der Herrschaftspraxis des Ancien Régime in Frankreich (1760–1789)*, München 1969 (= *Münchener Studien zur Politik* 10), wo aber überall, wo von dem einflussreichen Artikel ›Représentants‹ in der ›Encyclopédie‹ die Rede ist, Holbach statt Diderot als Verfasser einzusetzen wäre (vgl. Herbert Dieckmann, *L'« Encyclopédie » et le Fonds Vandeul [1951]*, in: ders., *Studien zur europäischen Aufklärung*, München 1974 = *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste* 22, S. 58–72, hier: S. 71). Zu Kants indirekten Beziehungen zu einem maßgeblichen Theoretiker, dem Abbé Sieyès, die gerade anlässlich der Friedensschrift geknüpft wurden, vgl. u. a. Jean Delinière, *K.F. Reinhard introducteur de Kant auprès de Sieyès*, in: *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande* 12 (1980), S. 481–496; Alain Ruiz, *Neues über Kant und Sieyès. Ein unbekannter Brief des Philosophen an Anton Ludwig Théremin (März 1796)*, in: *Kant-Studien* 68 (1977), S. 446–453; ders., *À l'aube du kantisme en France. Sieyès, Karl Friedrich Reinhard et le traité « Vers la paix perpétuelle » (hiver 1795–1796). Avec le texte inédit de l'adaptation française du traité par Reinhard*, in: *Cahiers d'études germaniques* 4 (1980), S. 147–193; 5 (1981), S. 119–153.

110 Vgl. Karlfriedrich Herb, *Rousseaus Theorie legitimer Herrschaft. Voraussetzungen und Begründungen*, Würzburg 1989 (= *Epistemata. Reihe Philosophie* 55), S. 206–208 (zum ›Contrat social‹) und S. 277, Anm. 363 (zum ›Second Treatise on Government‹).

111 Vgl. AA 8, S. 296.

ten.¹¹² Zumindest an einer Stelle der späten ›Anthropologie in pragmatischer Hinsicht‹ von 1798 hat aber auch er – wie Schlegel¹¹³ – die Möglichkeit von Gesetz und Freiheit ohne die Zwangsgewalt des öffentlichen Rechts erwogen, zwar nur als für Menschen unrealisierbares, aber doch denkbare Konstrukt; mehr beansprucht auch Schlegel nicht.¹¹⁴

Es scheint also möglich, die von Schlegel akzentuierten Gegensätze an einigen Stellen zu glätten. Ihn hätten solche Anmerkungen aber vermutlich nicht beeindruckt. Zwar war er zuletzt doch Philologe und ein genauerer, den Wortlaut eher respektierender Kant-Leser als etwa Fichte. Dessen Anspruch, er – Fichte – sage, was dem Geiste nach auch Kant sage, nur mit besseren Argumenten, teilte Schlegel wohl nur für kurze Zeit – während welcher der Republikanismus-Aufsatz entstand. Schon zur Zeit der Niethammer-Rezension beurteilte er diese Haltung mit einiger Skepsis.¹¹⁵ Andererseits verachtete Schlegel die kantianische Orthodoxie und deren Festhalten am kantischen Buchstaben, das es gerade auch im Bereich der Rechtsphilosophie gab.¹¹⁶ Dennoch findet sich noch in der Jenaer Zeit einmal die Frage »Sollte Kants Buchstabe nicht mehr werth seyn als sein Geist?«¹¹⁷ In diesem Sinn muss auch der kritische Rückbezug von Schlegels Äußerungen in dem Republikanismus-Aufsatz auf Kants Buchstaben legitim sein.

¹¹² Vgl. ebd., S. 366. Siehe dazu Bernd Ludwig, Will die Natur unwiderstehlich die Republik? Einige Reflexionen anlässlich einer rätselhaften Textpassage in Kants Friedensschrift, in: Kant-Studien 88 (1997), S. 218–228; Reinhard Brandt, Antwort auf Bernd Ludwig: Will die Natur unwiderstehlich die Republik?, ebd., S. 229–257; Bernd Ludwig, Bemerkungen zum Kommentar Brandts: Will die Natur unwiderstehlich die Republik?, in: Kant-Studien 89 (1998), S. 80–83.

¹¹³ Vgl. KA 7, S. 12.

¹¹⁴ Vgl. Kant, Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, 2. Teil, E: Grundzüge der Schilderung des Charakters der Menschengattung, AA 7, S. 330. Auf diese Stelle verweist Heiner Klemme in: Kant, Über den Gemeinspruch – Zum ewigen Frieden (Anm. 72), S. XXVI.

¹¹⁵ Rezension der vier ersten Bände von F.J. Niethammers Philosophischem Journal, KA 8, S. 26 f.

¹¹⁶ Zur Rezeption der kantischen Rechtslehre vgl. etwa Hans-Christof Kraus, Theodor Anton Heinrich Schmalz (1760–1831). Jurisprudenz, Universitätspolitik und Publizistik im Spannungsfeld von Revolution und Restauration, Frankfurt am Main 1999 (= Studien zur europäischen Rechtsgeschichte 124).

¹¹⁷ Philosophische Fragmente II, KA 18, S. 63, Nr. 431.

In der Tat liegt im Republikanismus-Aufsatz ein grundlegender Gegensatz zu Kant vor, der sogar weit tiefer ist als es Schlegel selbst in seinen Bemerkungen Reichardt gegenüber in dem Brief vom 23. Juni festhält. Schlegel kritisiert an Kants Schrift, dass sie nichts über die »historische[] Notwendigkeit oder Möglichkeit« einer demokratisch verfassten Republik sagt, also nichts darüber, wie sie durch politisches Handeln, durch »politische[] Geschichte«, erreicht werden kann.¹¹⁸ Er wendet sich gegen Kants Ablehnung eines Rechts auf Revolution, und er versucht – wie es in dem Brief vom 23. Juni heißt – eine »beyläufige[] Bestimmung anderer polit. Begriffe, des Despotismus, Diktatur, provisorische Regierung, Autokratie, Monarchie pp Insurreckzion pp.« zu geben. Dabei wendet er sich nicht selten mit kantischen Mitteln gegen Kant, insbesondere indem er die bereits erwähnte geschichtsphilosophische Dynamisierung kantischer Termini betreibt.¹¹⁹ Aus dem Umstand, dass Freiheit auch für Kant eine Idee ist, die sich nur in unendlicher Approximation realisieren lässt, folgert er, dass auch der Begriff der Freiheit eine geschichtsphilosophische Einteilung in Stadien der progressiven Annäherung (im Sinne eines Minimums, eines Mediums – also eines »mittleren Wertes«, wie Johann Heinrich Lambert sagen würde¹²⁰ – und eines Maximums) zulässt.¹²¹ Davon findet sich bei Kant keine Spur. Da Schlegel die Stadien der geschichtlichen Realisierung in die Begriffsdefinitionen selbst mit aufnimmt, müssen sich ihm auch die Modi der approximativen Realisierung – etwa durch Revolution – ganz

118 KA 7, S. 23.

119 Siehe etwa Matthias Schöning, [Art.] Geschichte und Politik, in: Friedrich Schlegel-Handbuch (Anm. 33), S. 238–263, hier: S. 240–246.

120 Z. B. Johann Heinrich Lambert, Pyrometrie oder vom Maaße des Feuers und der Wärme, Berlin 1779, wo von zyklischen Wertverläufen gehandelt wird.

121 KA 7, S. 12. Die genaue wissenschaftsgeschichtliche Herkunft von Schlegels Rede von ›Progression‹, ›Minimum‹, ›Maximum‹ und ›Medium‹ muss wohl – trotz Erich Kleinschmidts Studie ›Die Entdeckung der Intensität. Geschichte einer Denkfigur im 18. Jahrhundert‹ (Göttingen 2004) und dem vermutlich triftigen Hinweis auf Johann Heinrich Lambert – erst noch ermittelt werden. Es ist kein Problem, die ersten drei Termini in zeitgenössischen mathematischen Abhandlungen zur Analysis oder in Lexika ausfindig zu machen, aber Texte, in denen alle vier Termini zusammen auftreten und in einem dem Gebrauch Schlegels analogen Sinn verwendet werden, sind nicht so leicht zu finden (und auch sachlich ist Schlegels Rede vom »Medium« im Zusammenhang der Stelle schwer nachzuvollziehen).

anders darstellen als es bei Kant der Fall ist. Geht es Kant primär um die rechtsphilosophische Idee der Republik, an der sich die Staaten der Wirklichkeit messen lassen, so Schlegel um die politische Realisierung der Idee mit politischen Mitteln und im Rahmen eines historischen Prozesses, dessen Stadien geschichtsphilosophisch bestimmt werden.¹²²

Kant hatte eine rechtsphilosophische Konstruktion im Anschluss an die naturrechtlich-kontraktualistische Tradition der Frühen Neuzeit und der Aufklärungsphilosophie gegeben, die mit der Figur des ursprünglichen Kontrakts als einer Idee der Vernunft arbeitet, »die aber ihre unbezweifelbare (praktische) Realität hat: nämlich jeden Gesetzgeber zu verbinden, daß er seine Gesetze so gebe, als sie aus dem vereinigten Willen eines ganze Volks haben entspringen können«. ¹²³ Angesichts der seine Konzeption der Staatslehre völlig beherrschenden Rolle

122 Siehe dazu auch Wiegand, *Demokratie und Republik* (Anm. 96), S. 61–63, der allerdings den Republikanismus-Aufsatz mit der ›Metaphysik der Sitten‹ vergleicht. – Kant hat zumindest von der Existenz von Schlegels Aufsatz gewusst, wie eine Notiz in seinem Nachlass zeigt, mit der er den bibliographischen Nachweis des Beitrags festhielt (Loses Blatt E 26, AA 18, S. 666, Refl. 6340). Klaus Reich vermutete, Kant habe in seinen späteren geschichtsphilosophischen Arbeiten auf Schlegels Kritik an seinen früheren Ausführungen reagiert, und die in der Schrift ›Der Streit der Fakultäten‹ erstmals entwickelte Lehre vom ›Geschichtszeichen‹ sei das Ergebnis von Kants Auseinandersetzung mit Schlegels Republikanismus-Aufsatz. Vgl. Klaus Reich, Einleitung und Nachwort in ›Immanuel Kant, Der Streit der Fakultäten‹ (1959), in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Manfred Baum, Udo Rameil, Klaus Reisinger und Gerhard Scholz, Hamburg 2001, S. 272–286, hier: S. 278–282. Skeptisch dazu Reinhard Brandt, *Zum ›Streit der Fakultäten‹*, in: *Neue Autographen und Dokumente zu Kants Leben, Schriften und Vorlesungen*, hrsg. von R. Brandt und Werner Stark, Hamburg 1987 (= *Kant-Forschungen* 1), S. 31–78, hier: S. 45–58; ders., *Universität zwischen Selbst- und Fremdbestimmung. Kants ›Streit der Fakultäten‹*. Mit einem Anhang zu Heideggers ›Rektoratsrede‹, Berlin 2003 (= *Deutsche Zeitschrift für Philosophie. Sonderbd.* 5), S. 137–140. – Über Reich hinausgehend nehmen Herb und Ludwig, *Kants kritisches Staatsrecht* (Anm. 108), S. 468–472, sogar eine weitreichende Einwirkung von Schlegels Aufsatz auf Kants Staatslehre in der ›Metaphysik der Sitten‹ von 1797 an (den Hinweis auf diesen Aufsatz verdanke ich Gerhard Kurz, der vielfach dafür bedankt sei). Gegen derartige – überzeugend klingende – entwicklungsgeschichtliche Differenzierungen wendet sich Georg Geismann, *Kant und kein Ende*, Bd. 3: *Pax Kantiana oder Der Rechtsweg zum Weltfrieden*, Würzburg 2012, S. 74, Anm. 175, ohne Namensnennung, aber wohl mit Bezug auf diesen Beitrag.

123 Kant, *Über den Gemeinspruch*, AA 8, S. 297.

des Rechts ist für die Politik nur die Rolle einer »angewandten Rechtslehre« vorgesehen, wie es in dem ersten Anhang zur Friedensschrift, »Über die Mißhelligkeiten zwischen der Moral und der Politik, in Absicht auf den ewigen Frieden«, heißt.¹²⁴ Dieser Begriff der »angewandten Rechtslehre« wird denn auch von Schlegel am bündigsten abserviert.¹²⁵ In den späteren Aufzeichnungen der philosophischen Hefte in den Jahren 1796/97 und folgende wird der juristische Aspekt von Kants Denken¹²⁶ dann immer wieder besonders scharf angegriffen. Im Anschluss an den oben (bei Anmerkung 84) zitierten Absatz zur »Deduktion des Republikanismus« heißt es:

Diese abgeleitete praktische Thesis ist das Fundament und Objekt der Politik, worunter ich nicht die Kunst verstehe, den Mechanismus der Natur zur Regierung der Menschen zu nutzen (S. 71), sondern (wie die griechischen Philosophen) eine praktische Wissenschaft, im Kantischen Sinne dieses Worts, deren Objekt die Relation der praktischen Individuen und Arten ist.

Schlegels sämtliche Ausführungen zur Friedensschrift sehen von dem vertrags-, staats- und völkerrechtlichen Rahmen weitestgehend ab, den Kant entworfen hatte. Mit Schlegels soeben zitierter Äußerung wird auch klar, warum das so ist: Schlegel deduziert in seiner praktischen Philosophie aus einer obersten praktischen Forderung eine »politische Philosophie« – der Ausdruck fällt bei Schlegel tatsächlich¹²⁷ –, die er

124 AA 8, S. 370. Vgl. Gideon Stiening, Empirische oder wahre Politik? Kants kritische Überlegungen zur Staatsklugheit, in: »... jenen süßen Traum träumen«. Kants Friedensschrift zwischen objektiver Geltung und Utopie, hrsg. von Dieter Hüning und Stefan Klingner, Baden-Baden 2018, S. 259–276.

125 Vgl. KA 7, S. 24.

126 Siehe dazu Christian Ritter, Der Rechtsgedanke Kants nach den frühen Quellen, Frankfurt am Main 1971 (= Juristische Abhandlungen 10). – Zu dem entschiedenen rechtsphilosophischen Charakter der Kantischen Staatslehre vgl. Geismann, Pax Kantiana (Anm. 122), passim; zu den Abweichungen davon im Nachkantianismus und den nicht immer ersprießlichen Folgen vgl. ders., Fichtes »Aufhebung« des Rechtsstaates, in: Fichte-Studien 3 (1991), S. 86–117. In dieselbe Kerbe schlägt die allerdings problematische Darstellung von Jens Eisfeld, Erkenntnis, Rechtserzeugung und Staat bei Kant und Fichte, Tübingen 2015.

127 KA 7, S. 18. In dem Brief an Niethammer vom 16.3.1796 spricht Schlegel von dem »System der Politik an dem ich arbeite« (KA 23, S. 291), analog zu seiner Rede von seinem System der Ästhetik.

zumindest zu dieser Zeit noch in Anlehnung an antike Vorbilder, d. h. an Platon und Aristoteles, entwickeln wollte. Bei Kant ist dafür kein Platz vorgesehen. Damit scheinen bei Schlegel auch die naturrechtliche und liberale Rechtsphilosophie der Neuzeit und ihre auf Sicherung äußerer individueller Freiheit bedachte Betonung der Rechte zugunsten von Leitbegriffen wie Bildung oder Sittlichkeit zu entfallen. Der Preis dafür könnte trotz der unübersehbaren Vorteile, die Schlegels Modernisierung, Dynamisierung und Flexibilisierung der Begriffsbestimmungen Kants aufweist, hoch gewesen sein.¹²⁸ Schlegel war zu diesem Zeitpunkt von einem politischen Antiliberalismus wohl noch sehr weit entfernt, und es ist auch nicht absehbar, welche Elemente der preisgegebenen rechtsphilosophischen Tradition sich in sein »System der Politik« doch noch hätten integrieren lassen. Trotzdem darf man in Schlegels ›Versuch über den Republikanismus‹ wohl einen genuinen Ausgangspunkt der ›politischen Romantik‹ sehen,¹²⁹ die man nicht nur mit ihren späten, hochkonservativen Erscheinungsformen zu verbinden braucht.

128 Es ist nicht ohne Interesse, dass auch die frühe Entwicklung Friedrich Carl von Savignys von einer Auseinandersetzung mit Kants Philosophie ausging; vgl. Dieter Nörr, *Savignys philosophische Lehrjahre. Ein Versuch*, Frankfurt am Main 1994 (= *Studien zur europäischen Rechtsgeschichte* 66).

129 Dies ist auch das Ergebnis der Untersuchung von Krause, »Vollkommene Republik« (Anm. 100).

TILMAN VENZL

Ludwig Tiecks Aufklärungssatire ›Denkwürdige Geschichtschronik der Schildbürger‹ im Kontext der Demokratiegeschichte

›Du sprichst ja gar nichts von den Franzosen?‹, fragt der damals 19-jährige Ludwig Tieck seinen Freund Wilhelm Heinrich Wackenroder im Winter 1792/93 und fährt fort:

Ich will nicht hoffen, daß sie Dir gleichgültig geworden sind, daß Du wirklich Dich nicht dafür interessirst? O, wenn ich izt ein Franzose wäre! Dann wollt' ich nicht hier sitzen, dann – – – Doch leider, bin ich in einer Monarchie geboren, die gegen die Freiheit kämpfte, unter Menschen, die noch Barbaren genug sind, die Franzosen zu verachten [...]. O, in Frankreich zu sein, es muß doch ein groß Gefühl sein, unter Dumouriez zu fechten und Sklaven in die Flucht zu jagen, und auch zu *fallen*, – was ist ein Leben ohne Freiheit? [...] Frankreich ist jetzt mein Gedanke Tag und Nacht, – ist Frankreich unglücklich, so verachte ich die ganze Welt und verzweifle an ihrer Kraft [...].¹

Dieser Brief ist ein bekanntes Beispiel dafür, dass die Französische Revolution für den jungen Tieck wie für die meisten Romantiker eine ›entscheidende[] Erfahrung[]‹² bildete. Bereits in den zuvor entstandenen, aber nicht edierten Theaterstücken ›Der letzte Betrug ist

- 1 Ludwig Tieck an Wilhelm Heinrich Wackenroder, zwischen 20. Dezember 1792 und 7. Januar 1793, in: Wilhelm Heinrich Wackenroder, Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, 2 Bde., hrsg. von Silvio Vietta und Richard Littlejohns, Heidelberg 1991, Bd. 2, S. 102–116, hier: S. 114. – Dieser Aufsatz ist während eines von der Alexander-von-Humboldt-Stiftung geförderten Forschungsaufenthalts entstanden.
- 2 Klaus Peter, Einleitung, in: Die politische Romantik in Deutschland. Eine Textsammlung, hrsg. von dems., Stuttgart 1985, S. 9–73, hier: S. 16.

schlimmer als der erste« und ›Der Gefangene‹ verspottete er die obrigkeitliche Gesinnung des deutschen Philisters beziehungsweise assoziierte das »Schicksal Frankreichs« mit dem Kampf für »Freiheit« und gegen »Despotismus«. ³ Während des Göttinger Studienseesters 1792/93 arbeitete er an einem ebenfalls nicht erhaltenen Aufsatz mit dem Titel ›Über die Möglichkeit der Gleichheit aller Stände‹. ⁴ Und in seinen Briefen dieser Jahre polemisierte er gegen »unsre bürgerliche Verfassung«, ⁵ empörte sich über »Dumouriers Niederträchtigkeit«, ⁶ bekannte sich zu den »Ideen von Freiheit und Gleichheit« und zeigte sich trotz der jüngsten militärischen »Unglücksfälle [] der Franzosen« gewiss, dass »die Ketten der Despoten [...] endlich reissen« müssen, »weil sie die Menschheit damit zu eng zusammenschüren«. ⁷ Tieck diagnostiziert in dieser Zeit auch, dass »[g]ewiß [...] mehr Freiheitsmenschen oder Jakobiner in Deutschland [sind,] als man glaubt«, ⁸ und

- 3 Ein kurzer Textauszug aus dem ›Gefangenen‹ findet sich bei Achim Hölter, Die kreative Beziehung Reichardts zu Ludwig Tieck, in: Johann Friedrich Reichardt und die Literatur. Komponieren, Korrespondieren, Publizieren, hrsg. von Walter Salmen, Hildesheim, Zürich, New York 2003, S. 405–430, hier: S. 409, einer aus ›Der letzte Betrug ist schlimmer als der erste‹ bei Gonthier-Louis Fink, »Was ist ein Leben ohne Freiheit?«. Ludwig Tieck und die Französische Revolution, in: Les romantiques allemands et la Révolution française. Colloque international organisé par le Centre de Recherches »Images de l'Étranger«, Strasbourg, 2–5 novembre 1989. Actes du colloque éd. par Gonthier-Louis Fink, Strasbourg 1989 (= Collection recherches germaniques 3), S. 79–101, hier: S. 88.
- 4 Vgl. Alfons Fedor Cohn, Wilhelm von Burgsdorff, in: Euphorion 14 (1907), S. 533–565, hier: S. 538, und Tieck an Wackenroder, zwischen 20. Dezember 1792 und 7. Januar 1793, in: Wackenroder, Sämtliche Werke und Briefe (Anm. 1), Bd. 2, S. 102–116, hier: S. 110.
- 5 Tieck an Wackenroder, 12. Juni 1792, ebd., S. 55.
- 6 Gotthold Klee, Tiecks Reise von Berlin nach Erlangen 1793, von ihm selbst berichtet, in: Forschungen zur deutschen Philologie. Festgabe für Rudolf Hildebrand zum 13. März 1894, Leipzig 1894, S. 180–194, hier: S. 185. – Gemeint ist der Hochverrat des Generals Charles-François Dumouriez, der zu den Österreichern überlief. Vgl. Jean-Pierre Bois, Dumouriez. Héros et proscrit. Un itinéraire militaire, politique et moral entre l'Ancien Régime et la Restauration, Paris 2005, S. 324–331.
- 7 Klee, Tiecks Reise von Berlin nach Erlangen 1793 (Anm. 6), S. 182.
- 8 Ludwig Tieck, Reisebrief von Ludwig Tieck, in: Briefe von Chamisso, Gneisenau, Haugwitz, W. von Humboldt, Prinz Louis Ferdinand, Rahel, Rückert, L. Tieck u. a., nebst Briefen, Anmerkungen und Notizen von Varnhagen von Ense, Leipzig 1867 (= Aus dem Nachlaß Varnhagen's von Ense), Bd. 1, S. 189–242, hier: S. 213.

spricht von seinem »Demokratismus«⁹ sowie von seinem Eifer, seine Gesprächspartner zu »Demokraten« zu machen.¹⁰

So eindeutig Tiecks ebenso vages wie pauschales Bekenntnis zur Demokratie, die er durch die Ereignisse in Frankreich offenbar vorangebracht sah, auch ausfällt: Nach 1793 finden sich im (allerdings nicht verlässlich edierten) Korrespondenzwerk des »phlegmatische[n] Briefsteller[s]«¹¹ keine politisch dieserart exponierten Äußerungen mehr.¹² Tiecks Auseinandersetzung mit der Französischen Revolution und ihrer demokratischen Dimension findet fortan stattdessen in seinen literarischen Texten statt.¹³ Besondere Bedeutung kommt hierbei der 1796 entstandenen ›Denkwürdigen Geschichtschronik der Schildbürger in zwanzig lesenswürdigen Kapiteln‹ zu, der die Forschung zentrale Bedeutung für Tiecks Stellung zur Französischen Revolution beimisst. In dieser erzählerischen »Um- und Neugestaltung«¹⁴ der damals ebenso wie heute in ihren Grundzügen bekannten Ereignisse im fiktiven Narrenstaat Schilda hat Tieck einige Kapitel eingelassen, die in der Stofftradi-

- 9 Ludwig an Sophie Tieck, 23. Dezember 1792, in: *Letters to and from Ludwig Tieck and his Circle*, collected and ed. by Percy Matenko, Edwin H. Zeydel und Bertha M. Masche, Chapel Hill 1967, S. 318–321, hier: S. 320.
- 10 Klee, *Tiecks Reise von Berlin nach Erlangen 1793* (Anm. 6), S. 183.
- 11 Jochen Strobel, *Der Briefschreiber*, in: *Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Claudia Stockinger und Stefan Scherer, Berlin und Boston 2011, S. 165–176, hier: S. 165.
- 12 Vgl. Fink, »Was ist ein Leben ohne Freiheit?« (Anm. 3), S. 84.
- 13 Zu Tiecks Auseinandersetzung mit der Französischen Revolution vgl. neben den im folgenden genannten Beiträgen auch Hans-Wolf Jäger, *Trägt Rotkäppchen eine Jakobiner-Mütze? Über mutmaßliche Konnotate bei Tieck und Grimm*, in: *Literatursoziologie*, Bd. 2: *Beiträge zur Praxis*, hrsg. von Joachim Bark, Stuttgart u. a. 1974, S. 159–180; Klaus Oettinger, »Was ist ein Leben ohne Freiheit?« *Jakobinertendenzen beim frühen Tieck*, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 57 (1975), S. 412–425; Helmut Koopmann, *Ein Roman gegen die Revolution. Ludwig Tieck, ›Der junge Tischlermeister‹*, in: ders., *Freiheitssonne und Revolutionsgewitter. Reflexe der Französischen Revolution im literarischen Deutschland zwischen 1789 und 1840*, Tübingen 1989 (= *Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte* 50), S. 171–202, und Paul Michael Lützeler, *Revolution as a Theme in the Historical Novel of European Romanticism*, in: *The French Revolution and the Age of Goethe*, ed. by Gerhart Hoffmeister, Hildesheim, Zürich, New York 1989 (= *Germanistische Texte und Studien* 31), S. 145–158.
- 14 Heinz-Günter Schmitz, *Das »Volksbuch« von den Schildbürgern. Beobachtungen zur Wirkungsgeschichte*, in: *Daphnis* 33 (2004), S. 661–681, hier: S. 673, der einen Abriss der Rezeptionsgeschichte des sogenannten ›Volksbuchs‹ liefert.

tion keine Vorlage haben: Infolge der willkürlichen Regierungspraxis des Bürgermeisters Caspar, der als Fleischermeister seiner »ansehnliche[n] Statur« (S. 338) wegen gewählt worden war, werden zunächst Forderungen nach den »Menschenrechte[n]« (S. 345 f.) laut, bis in Reaktion auf Masseninhaftierungen schließlich die »Revolution« (S. 347) losbricht.¹⁵ Die Schildbürger verständigen sich sodann darauf, dass »[j]edes Regiment« (S. 351) abzulehnen und vielmehr die »reinste Demokratie« als Ausdruck »höchste[r] Freiheit« einzuführen sei (S. 352 f.). Diese Entwicklungen münden schließlich in die Selbstauflösung des Staats: »Schilda ist seitdem verlassen und auch keine Ruinen sagen uns mehr, wo es gestanden hat. So vergänglich ist die menschliche Größe und alles erreicht sein Ende [...].« (S. 379 f.)

Die hier deutlich werdende Ridikülierung revolutionärer und demokratischer Prozesse ist – so meine These – als kritische Auseinandersetzung mit den sich im Frankreich der 1790er-Jahre ausbildenden demokratischen Praxisformen zu verstehen, die vor allem im Prinzip überständig gegliederter parlamentarischer Repräsentation sowie im Prinzip »moderner Wahlen«¹⁶ zum Ausdruck kommt. Tiecks Text stellt, anders als die Forschung fast geschlossen meint, keine Abrechnung mit der Französischen Revolution und ihren demokratischen Tendenzen dar, sondern ist vielmehr als eine Reflexion der damals einsetzenden Gewöhnung an die Demokratie als Lebensrealität im Medium der Literatur zu begreifen. Mein Interesse zielt somit über das Verständnis der »Denkwürdigen Geschichtschronik« als Einzeltext in seinen historischen Bezügen hinaus. Denn hier lässt sich eine spezifisch literarische Umgangsweise mit den demokratischen Tendenzen dieser Zeit beobachten, die sich von der verbreiteten Ausblendung politischer Praxis

15 Die Seitenangaben im Text beziehen sich stets auf den Erstdruck: Ludwig Tieck, Denkwürdige Geschichtschronik der Schildbürger in zwanzig lesenswürdigen Kapiteln, in: [ders.,] Volksmärchen herausgegeben von Peter Leberecht, Berlin 1797, Bd. 3, S. 227–382.

16 Ich verwende den Begriff der »modernen Wahl« im Sinne von Barbara Stollberg-Rilinger, die von einer »recht klare[n] Zäsur« zwischen »vormoderne[n] und modernen Wahlen« seit der Französischen Revolution ausgeht, da erst dann der Anspruch auf »[a]llgemeine, gleiche und gemeine Wahlen« erhoben wurde, der freilich in der Praxis nicht eingelöst wurde. Vgl. dies., Symbolik und Technik des Wählens in der Vormoderne, in: Kultur und Praxis der Wahlen. Eine Geschichte der modernen Demokratie, hrsg. von Hedwig Richter und Hubertus Buchstein, Wiesbaden 2017, S. 31–62, hier: S. 32 und 50.

sowie umgekehrt von der politischen Tätigkeit anderer Romantiker unterscheidet. Anhand dieses Beispiels soll ferner für die Erkenntnis-potentiale demokratiehistorisch informierter Untersuchungsperspektiven geworben werden, die den jeweiligen Text nicht anachronistisch am Ideal der liberalen Repräsentativdemokratie evaluiert, sondern auf sein Reflexionspotential demokratiehistorischer Konstellationen und Problemstellungen befragt.

Um meine These schrittweise zu erläutern und schließlich zu erhärten, werde ich zunächst Tiecks Wirkungsabsicht eines satirischen Angriffs auf die Berliner Spätaufklärung um Friedrich Nicolai herausarbeiten und deren erzählerische Ausgestaltung zumindest punktuell beschreiben (Abschnitt I). Dass die Passagen zur Revolution in Schilda ebenfalls die Berliner Spätaufklärer zum Ziel haben, wird im Kontext der in den 1790er Jahren geführten Debatte über den Zusammenhang von Aufklärung und Revolution ersichtlich: Tieck spielt im Medium der Literatur süffisant durch, wie eine Revolution im Zeichen des – mit einem Wort Friedrich Schlegels – »alte[n] Aufklärungsberlinism« aussehen würde (Abschnitt II).¹⁷ Im Ergebnis meiner Neuinterpretation wird auch das gängige Narrativ fraglich, dass sich in der ›Denkwürdigen Geschichtschronik‹ eine Abwendung Tiecks von der Französischen Revolution manifestiere. In dem Text lässt sich vielmehr eine Veränderung seiner Auseinandersetzung mit den Dynamiken in Frankreich beobachten, die ihm nicht mehr zu einer genuin politischen Antwort, sondern nun zum selbstbezüglichen literarischen Spiel Anlass geben. In diesem drückt sich eine durchaus zeittypische Distanz zu den sich allmählich und widerspruchsvoll herausbildenden Formen demokratischer Praxis aus (Abschnitt III).

I. Aufklärungssatire

Tieck veröffentlichte die ›Denkwürdige Geschichtschronik der Schildbürger in zwanzig lesenswürdigen Kapiteln‹ im dritten Band seiner

17 Friedrich an August Wilhelm Schlegel, 31. Oktober 1797, in: Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe, Bd. 24: Die Periode des Athenäums. 25. Juli 1797 – Ende August 1799. Mit Einleitung und Kommentar hrsg. von Raymond Immerwahr, Paderborn u. a. 1985, S. 29–35, hier: S. 30.

›Volksmährchen‹, die 1797 im Verlag Carl August Nicolais, des Sohns von Friedrich Nicolai, erschienen. Bereits diese knappen äußerlichen Informationen deuten an, dass das Narrenbuch im Umfeld von Tiecks »Wende von der Aufklärung zur Romantik« zu verorten ist.¹⁸ Einerseits verblieb Tieck bis 1798,¹⁹ also bis ins Jahr der ›Erfindung der Romantik‹,²⁰ im Publikationsnetzwerk und geistigen Umfeld Friedrich Nicolais: Unter anderem in seinen Beiträgen für die ›Straußenfedern‹ realisierte er in Orientierung vor allem an Karl Philipp Moritz die anthropologischen Erzählverfahren der Spätaufklärung, die bei ihm die Kritik an Schwärmertum, Geniesucht und Empfindelei, aber auch die Verunsicherung subjektiver Gewissheiten und die Instabilität von Subjektpositionen einschließt.²¹ Andererseits widmete Tieck sich seit dem gemeinsam mit Wackenroder verbrachten Erlanger Sommersemester 1793 intensiv alten Traditionsbeständen der deutschen Literatur und arbeitete sich zu einem Kunst- und Literaturverständnis im Zeichen einer Aufwertung des Wunderbaren und quasi-religiöser Kunstfrömmigkeit vor. Die Studie ›Über Shakespeare’s Behandlung des Wunderbaren‹, die fiktiven ›Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders‹ und das Kunstmärchen ›Der blonde Eckbert‹ bilden die einschlägigen Beispiele für seinen dichterischen Beitrag zum »doppelte[n] Ursprung« der Romantik.²² Tiecks zunehmende Opposition zu Nicolai, die er im 1799 erschienenen ›Prinz Zerbino‹ erstmals öffentlich bekundete, eskalierte bekanntlich im Rahmen der allgemeinen Fehde von Aufklärern und Romantikern beziehungsweise von Anti-Romantikern

18 Jürgen Brummack, *Poetologische und kritische Schriften von 1792 bis 1803*, in: Ludwig Tieck. *Leben – Werk – Wirkung* (Anm. 11), S. 325–341, hier: S. 325.

19 Vgl. Annette Antoine, *Literarische Unternehmungen der Spätaufklärung. Der Verleger Friedrich Nicolai, die Straußenfedern und ihre Autoren*, Würzburg 2001 (= *Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft* 365), S. 224 f.

20 Helmut Schanze, *Erfindung der Romantik*, Stuttgart 2018, S. 2.

21 Vgl. u. a. Claudia Stockinger, *Pathognomisches Erzählen im Kontext der Erfahrungsseelenkunde. Tiecks Beiträge zu Nicolais Straußenfedern*, in: *Die Prosa Ludwig Tiecks*, hrsg. von Detlef Kremer, Bielefeld 2005 (= *Münstersche Arbeiten zur internationalen Literatur* 1), S. 11–34, und Detlef Kremer, *Frühes Erzählen (Auftragsarbeiten, Kunstmärchen)*, in: *Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung* (Anm. 11), S. 496–514.

22 Christoph Brecht, *Die gefährliche Rede. Sprachreflexion und Erzählstruktur in der Prosa Ludwig Tiecks*, Tübingen 1993 (= *Studien zur deutschen Literatur* 126), S. 2.

und Anti-Aufklärern.²³ Die ›Volksmärchen‹ führten indes noch nicht zum Bruch mit Nicolai, obgleich bereits diese Sammlung immerhin auch den ›Blonden Eckbert‹ und den ›Gestiefelten Kater‹ enthält.

Wie vor allem Alexander Košenina gezeigt hat,²⁴ führt Tieck in der ›Denkwürdigen Geschichtschronik‹ seine zunehmende Distanzierung von den ästhetischen und literaturpolitischen Grundsätzen der Berliner Spätaufklärung vor: In der der eigentlichen Schildbürgerhandlung vorgelagerten Einführung, die den Großteil des ersten Kapitels einnimmt, gibt sich Tiecks Erzähler zunächst noch als Anhänger der Aufklärung aus, dessen Ungenügen er aber im unbedarften Ton naiver Fremd- und Selbstentlarvung zunehmend deutlich werden lässt. Obgleich er sich mit der ›Denkwürdigen Geschichtschronik‹ vorgeblich um die »Geschichte« als »ernsthafte[] Wissenschaft« bemüht (S. 233), hat der Erzähler vornehmlich die eigene Karriere im Sinn. Durch die Demonstration »seine[s] Verstand[s]« (S. 234) will er nämlich seinen Onkel, der »alle[m] Unernsthaftige[n] und Poetische[n]« (S. 237) skeptisch gegenüberstehe, als »Beschützer und Gönner« gewinnen (S. 234). Da sich mit dem un-

23 Vgl. u.a. Rainer Schmitz, »Poetenblut düng' unsern Platten Grund«. Der deutsche Dichterkrieg, 1799–1804, in: Die ästhetische Prügeley. Streitschriften der antiromantischen Bewegung, hrsg. von dems., Göttingen 1992, S. 247–313; Wolfgang Albrecht, Das Angenehme und das Nützliche. Fallstudien zur literarischen Spätaufklärung in Deutschland, Tübingen 1997 (= Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung 23), S. 233–298, und mit besonderem Fokus auf Tieck Steffen Martus, Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George, Berlin und New York 2007 (= Historia hermeneutica 3), S. 371–444.

24 Bei den Bezügen zur Berliner Aufklärung stütze ich mich vor allem auf Alexander Košenina, ›Denkwürdige Geschichtschronik der Schildbürger‹ oder Tiecks Abrechnung mit der Berliner Aufklärung, in: »lasst uns, da es uns vergönnt ist, vernünftig seyn! –«. Ludwig Tieck (1773–1853), hrsg. von Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin, Bern u.a. 2004 (= Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik N. F. 9), S. 45–58. Vgl. aber bereits die Hinweise von Ernst Ribbat, Ludwig Tieck. Studien zur Konzeption und Praxis romantischer Poesie, Kronberg im Taunus 1978, S. 165–168; Fink, »Was ist ein Leben ohne Freiheit?« (Anm. 3), S. 91 f., und Werner Wunderlich, Ludwig Tiecks Schildbürgerchronik. Der doppelte Spiegel, in: Mittelalter-Rezeption II. Gesammelte Vorträge des 2. Salzburger Symposiums »Die Rezeption des Mittelalters in Literatur, bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts«, hrsg. von Jürgen Kühnel u.a., Göttingen 1982 (= Göttinger Arbeiten zur Germanistik 358), S. 493–514.

zeitigen Tod dieses Onkels allerdings die Aussichten des Erzählers auf »bürgerliche[] Geschäfte[]« zerschlagen haben (S. 237), macht er seine Aufklärungskritik im Rahmen eines Berichts über seine Quellenstudien in der Folge explizit. Beim auf Nicolais ›Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz« anspielenden Versuch, »über die Geographie dieses Landes, Volksmenge, Anzahl der Feuerstellen u. s. w.« Informationen zu sammeln, hätten ihm die »angesehensten Bibliotheken«, die »vielen Buchhändler[]« und die auf den Buchmessen »einschlagende[n] Bücher«, wie namentlich Michael Ignatius Schmid's ›Geschichte der Deutschen«, nicht weitergeholfen (S. 238 f.). Stattdessen sei er bei einem »kleinen unansehnlichen Buchhändler« fündig geworden (ebd.), der sich von den »aufgeklärten Männern« als »verderbliches Mitglied des Staats«, als vermeintlicher »Sittenverderber« bedroht fühlt und sogar befürchtet, dass die von ihm vertriebenen »Volks geschichten [...] den Bauern [...] mit Gewalt« weggenommen werden könnten (S. 240 f.). Auch der Erzähler steht dem Volksbegriff der Volksaufklärung im Zeichen des Kampfs gegen Aberglauben und Unvernunft skeptisch gegenüber, wobei er auf Christian Gotthilf Salzmann's ›Bothen aus Thüringen« anspielt.²⁵

In diesem Kontext fällt eine im Gesamtzusammenhang der ›Denkwürdigen Geschichtschronik« beiläufig scheinende Formulierung, durch die Tiecks satirische Darstellungsabsicht – mit einem Begriff Jörg Schönerts – ›darstellend-transparent« gemacht wird.²⁶ Dass »Menschen das Volk am liebsten erziehn möchten, die das Volk nicht kennen und selbst der Erziehung bedürfen«, bezeichnet der Erzähler als eine lächerliche Selbstüberhebung der Aufklärer, »recht im Sinne der Schildbürger« (S. 241 f.). In der ›Denkwürdigen Geschichtschronik« aktualisiert Tieck

25 Zum Volksbegriff der Volksaufklärung vgl. u. a. Reinhart Siegert, Der Volksbegriff in der deutschen Spätaufklärung, in: Pädagogische Volksaufklärung im 18. Jahrhundert im europäischen Kontext. Rochow und Pestalozzi im Vergleich, hrsg. von Hanno Schmitt, Rebekka Horlacher und Daniel Tröhler, Bern, Stuttgart, Wien 2007 (= Neue Pestalozzi-Studien 10), S. 32–56.

26 Jörg Schönert, Theorie der (literarischen) Satire. Ein funktionales Modell zur Beschreibung von Textstruktur und kommunikativer Wirkung, in: Textpraxis. Digitales Journal für Philologie 2 (2011), S. 1–42, hier: S. 36. Die folgende Untersuchung von Tiecks satirischer Verfahrensweise orientiert sich grundsätzlich an Schönerts Ausführungen, ohne deren Register vollständig zu ziehen.

den utopiekritischen Gehalt, der dem Schildbürgerstoff eignet,²⁷ demgemäß im Sinne einer Demaskierung der, wie er später sagen sollte, »seichte[n] Aufklärungssucht«.²⁸ Indem er die Narrenposen der Schildbürger mit unmissverständlichen Anspielungen auf Vertreter der Aufklärung versieht, verkehrt er die damals gültige Funktionalisierung des Stoffs, die auf eine Entlarvung unaufgeklärter Unvernunft zielte, gleichsam in ihr Gegenteil:²⁹ Lächerlich wird bei Tieck die im Zeichen gesunden Menschverstands stehende und mit »reformerisch-sozialpraktischen«³⁰ Anliegen verbundene »unspekulative lebenspraktisch[]«³¹ ausgerichtete Spätaufklärung, die er auf eine Attitüde des sich souverän dünkenden selbstgerechten Bescheidwissens zurückführt.

Im Schlussteil des ersten und in den folgenden Kapiteln liefert der Erzähler einen vorgeblich historischen Abriss des Staats Schilda, wobei er immer wieder auf die Spätaufklärung anspielt.³² Das Geschehen nimmt seinen Anfang am bekannten Grundproblem: Aufgrund ihrer überlegenen »Weisheit« wurden die Schildbürger zu gefragten Ratgebern in fremden Reichen, was nicht nur den »Verstand aller übrigen Länder in Mißkredit« brachte, sondern auch zu einer Vernachlässigung des Staats Schilda führte (S. 251). Nachdem die in alle Himmelsrichtungen zerstreuten Männer aus diesem Grund von ihren Frauen zurückbeordert werden, beschließen sie nach einer kontrovers verlaufenden Versammlung, fortan »thöricht [zu] scheinen, um klug zu bleiben, unsre Widersacher [zu] hintergehn, und unsern eigenen Verstand vollkommen [zu] machen« (S. 277). Die ebenso selbstgewisse wie selbstgerechte Überhebung der Schildbürger, die »nicht nur im theoretischen Theile der Klugheit [...], sondern auch im praktischen« brillierten (S. 250), lässt das Wirkungsprogramm der Spätaufklärer als weltfremde Borniertheit erscheinen. Dies wird von Tieck im anschließenden Ge-

27 Vgl. etwa Werner Röcke, Utopie und Skepsis. Literarische Inszenierungen von Utopie-Kritik und Anti-Utopie im Roman des 16. Jahrhunderts, in: Utopie im Mittelalter. Begriff – Formen – Funktionen, hrsg. von Heiko Hartmann, Berlin 2013 (= Das Mittelalter 18/2), S. 153–166.

28 Ludwig Tieck, Vorrede zur zweiten Auflage, 1813, in: ders., Schriften, 28 Bde., Berlin 1828–1854, Bd. 6, S. 3–6, hier: S. 4.

29 Vgl. Wunderlich, Ludwig Tiecks Schildbürgerchronik (Anm. 24), S. 493 f.

30 Albrecht, Das Angenehme und das Nützliche (Anm. 23), S. VII.

31 Horst Möller, Vernunft und Kritik. Deutsche Aufklärung im 17. und 18. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1986 (= Edition Suhrkamp 1269), S. 38.

32 Vgl. Wunderlich, Ludwig Tiecks Schildbürgerchronik (Anm. 24), S. 496 f.

schehen weiter entfaltet, das viele der bekannten Schwänke umfasst: den Rathausbau, einschließlich der hierfür nötigen Holzanlieferung und der Lösung des Beleuchtungsproblems, die Zubereitung von Schmalzgebäck in Wasser, die Wahl eines neuen Schultheißen, den Besuch des benachbarten Königs, die verschränkten Beine, den Wettstreit der Kuckucks und die gescheiterte Kriegshandlung.

Die satirische Kritik bezieht sich unter anderem auf das praxisbezogene Empiriedenken der Spätaufklärung, auf deren »kriechende[] praktische[] Vernunft« (S. 274). In diesem Sinne werden die für den Rathausbau bereits herbeigebrachten Bäume nochmals unnötigerweise auf einen Hügel getragen, um sich am Wunder der Schwerkraft, am »Verstand eines so groben Klotzes« (S. 282), zu weiden. Die verwegene Idee, Licht körbewise ins fensterlose Rathaus zu tragen, verdankt sich einer Analogiebildung zu den Erziehungsbestrebungen mittels des Mediums Buch, mit dem ja auch »Licht und Aufklärung ordentlich Ballenweise nach dunkeln Gegenden geschickt« würden (S. 308). In diesem Zusammenhang zeigt sich die Neigung der Schildbürger, die eigenen vermeintlich lebensklugen, tatsächlich jedoch höchst unsinnigen und erfolglosen Handlungen, die nicht selten mit gemüthlicher Schlemmerlust assoziiert sind, als Erkenntnisfortschritt auszugeben: »[M]an versucht ein Ding auf allen Wegen, bis es zuletzt gerathen muß; ist es schon diesmal nicht gerathen, so geräth es vielleicht ein andermal: es wäre ja doch eine feine nützliche Kunst gewesen [...].« (S. 315 f.)

In der ›Denkwürdigen Geschichtschronik‹ wird auch das Kunst- und Literaturverständnis der Spätaufklärung zum Gegenstand abwertender, satirisch überspitzer Darstellung. So verfällt durch die Erwähnung des »schlechten Dichter[s] [...] mit Namen Gottschalk«, der einen »großen Mann« besingen wollte und dabei »alles verdorben« habe (S. 322 f.), der unter dem Pseudonym Gottschalk Necker veröffentlichende Daniel Jenisch der Kritik, der 1794 das Epos ›Borussias in zwölf Gesängen‹ zu Ehren Friedrichs II. vorgelegt hatte. Wie Jenisch so gehörten auch August Wilhelm Iffland und August von Kotzebue zur Partei der entschiedenen Anti-Romantiker.³³ Nicht zuletzt auf sie dürfte die Ridikülisierung der ›emotionalistischen‹³⁴ Theaterästhetik in Gestalt der

33 Vgl. Schmitz, »Poetenblut düng' unsern Platten Grund« (Anm. 23).

34 Vgl. u. a. die einschlägige Studie von Alberto Martino, Emotionalismus und Empathie. Zur Entstehung bürgerlicher Kunst im 18. Jahrhundert, in: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins 81 (1977), S. 117–130.

rührseligen Familiengemälde gemünzt sein, die aus der Feder eines gewissen »Augustus« (S. 332) respektive »Hans Knopfmacher[s]« (S. 333 f.) stammen und über deren alltägliche und schematische Plots die Schildbürger »edle[] Thränen [...] haufenweise« vergießen und die sie dem »Lustspiel«, dem »Trauerspiel« und erst recht dem »Marionettentheater« vorziehen (S. 328 f.).

Indem Tieck 1828 rückblickend davon spricht, dass er »Thorheit [...] aus übertriebener Weisheit« kritisieren wollte,³⁵ betont er, dass es sich bei der ›Denkwürdigen Geschichtschronik‹ wie bei vielen Werken dieser Zeit vor allem – so Albert Meier – um einen »satirische[n] Angriff[] auf das aufklärerische Denken« handelt.³⁶ Da Tieck zur Zeit seiner ›Volksmärchen‹ ästhetische Alternativen über Verfahren der Provokation und der Abgrenzung exploriert,³⁷ ist die der abgelehnten ›Objektnorm‹ implizit entgegengesetzte positive ›Gegennorm‹ nur sehr vage zu rekonstruieren.³⁸ Am ehesten ist sie als Strategie »mutwillig[er] Verwirrung« zu fassen,³⁹ die feste Beurteilungspositionen unterminiert und die man womöglich als dichtungspraktische, auf planvoller Konfusion basierende Vorform romantischer Ironie ansehen kann.⁴⁰ So verzichtet Tiecks Erzähler darauf, anlässlich des Gesprächs mit dem desperaten Buchhändler ein Konzept von Volkspoesie zu entwickeln,

35 Ludwig Tieck, Vorbericht zur zweiten Lieferung, in: ders., Schriften (Anm. 28), Bd. 6, S. V–LIV, hier: S. XXIII.

36 Albert Meier, Poetik der Berliner Spätaufklärung, in: Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung (Anm. 11), S. 23–35, hier: S. 33.

37 Vgl. Peter-Henning Haischer, Das Märchen als Provokation. Ludwig Tiecks ›Volksmärchen herausgegeben von Peter Leberecht‹, in: Fabula 55 (2014), S. 118–134, v. a. S. 132 f.

38 Vgl. zu den Begriffen Schönert, Theorie der (literarischen) Satire (Anm. 26), passim, etwa S. 10 f.

39 Ingrid Strohschneider-Kohrs, Zur Poetik der deutschen Romantik II. Die romantische Ironie, in: Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive, hrsg. von Hans Steffen, Göttingen 1967 (= Kleine Vandenhoeck-Reihe 250), S. 75–97, hier: S. 89.

40 Vgl. zur Ironie bei Tieck etwa Marika Müller, Die Ironie. Kulturgeschichte und Textgestaltung, Würzburg 1995 (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft 142), S. 66–73; Manfred Frank, Romantische Ironie als musikalisches Verfahren. Am Beispiel von Tieck, Brahms, Wagner und Weber, in: Athenäum 13 (2003), S. 163–190; Markus Ophälders, Ironie bei Tieck und Solger, in: Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung (Anm. 11), S. 365–376.

das dem Erziehungsanspruch der Volksaufklärung entgegengestellt werden könnte. Stattdessen polemisiert er gegen die allegorische Mythentheorie in der Tradition Antoine Baniers,⁴¹ die den historischen Kern von Mythen herauszuarbeiten versucht und hierdurch »am Ende nothwendig Geschichte und Poesie zerstören müsse«. Die Alternative, die »Geschichte der Schildbürger« als Dokument der »Geschichte und Poesie« zu werten und demgemäß auf die historische Existenz ihres Staats zu schließen (S. 245 f.), ergreift der Erzähler allerdings nur scheinbar, da seine Assoziation von Schildbürgern und Berliner Aufklärern ja ihrerseits auf einem allegorischen Verfahren basieren. Die Verwirrung wird noch dadurch gesteigert, dass dem vorgeblich geheimen, jedoch transparent gemachten Verfahren der indirekten satirischen Kritik wiederum das poetische Eigenrecht des Stoffs entgegengestellt wird, mit dem aufklärerische Lesegewohnheiten und Leseinstitutionen unterwandert werden sollen. So will der Erzähler die

alten Volksbücher zum Teil um[]schreiben und sie spitzbübischer Weise sogar in die öffentlichen Lesebibliotheken [...] bringen, damit selbst aufgeklärte und wahrhaftig nicht schlecht fühlende Mamsells sie mit lesen und sie eine der andern empfehlen möchte, ohne zu merken, daß es so alte verlegene Waare sei. (S. 244)

Die Schildbürger verkörpern also nicht nur die zum baren Blödsinn degenerierte Vernunft, sondern nicht minder auch die im alten Volksbuch angelegte Dignität der Poesie. Aufgrund der derartig aufgezogenen Konfusion der Erzählergesinnung schillert auch die die ›Denkwürdige Geschichtschronik‹ beschließende »Nutzanwendung« (S. 380), die Maßnahmen gegen die nach ihrem Exodus allenthalben und nirgendwo anzutreffenden Schildbürger empfiehlt, zwischen Scherz und Ernst. Ist die abschließende Empfehlung an den Leser, wie die »Stadt Hamburg [...] nach Sonnenuntergang« die »Thore« zu verschließen und »kaum noch fremde Briefe« anzunehmen, »weil sie Verräther seyn könnten«, glaubwürdig oder doch eher lächerliche Paranoia (S. 381 f.)?

41 Vgl. zur Mythentheorie Antoine Baniers im Kontext ihrer Zeit Lucas Marco Gisi, *Einbildungskraft und Mythologie. Die Verschränkung von Anthropologie und Geschichte im 18. Jahrhundert*, Berlin 2007 (= *Spectrum Literaturwissenschaft* 11), S. 194 f.

II. *Révolution en miniature*

War der junge Tieck, wie eingangs aufgezeigt, ein enthusiastischer Anhänger der Französischen Revolution, stand der alte an den Hof Friedrich Wilhelms IV., des »Romantiker[s] auf dem Throne«,⁴² berufene Dichterstürst, der zum Geheimen Rat ernannt und mit dem *Pour le mérite* ausgezeichnet wurde, den Demokratisierungstendenzen im Zuge der Märzrevolution ablehnend gegenüber.⁴³ Tiecks erster Biograph Rudolf Köpke, der aus vertraulichen Gesprächen schöpfen konnte und sich um den Nachruhm des Dichters verdient machte, versuchte aus der historischen Rückschau auch die Demokratie- und Revolutionsbegeisterung des jungen Tieck zu eskamotieren. Dieser habe sich, hierbei sein wahres »Wesen« verkennend, zeitweise »wol einen Demokraten genannt«,⁴⁴ sei aber, »[a]ls die Zeiten des Schreckens« kamen, »[v]or diesen Gräueln [zurückge]schaudert[]« und in die »Kreise[] des innern Lebens« zurückgekehrt, »die er eigentlich nie verlassen hatte«. ⁴⁵ Köpkes Insinuation, dass sich Tieck infolge der Hinrichtung Ludwigs XVI. und der *terreur* von der Französischen Revolution abgewandt habe, wurde mit Verweis auf die Briefe zwar längst widersprochen.⁴⁶ Doch seine Darstellung von Tiecks politischem Gesinnungswandel wirkt insofern in der Forschung bis heute nach, als man seither stets eine mehr oder minder plötzliche Abkehr Tiecks von der Revolution vorausgesetzt und nur den Moment neu zu bestimmen versucht hat.

42 David Friedrich Strauß, *Der Romantiker auf dem Throne der Cäsaren*, Mannheim 1847. Vgl. hierzu Jörg Meiner und Jan Werquet, *Politik, Kunst, Ideal. König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen als »Staatskünstler« zwischen Urkatastrophe und Restauration*, in: *Friedrich Wilhelm IV. von Preußen. Politik – Kunst – Ideal*, hrsg. von dens., Berlin 2014, S. 11–17, v.a. S. 11 f.

43 Vgl. Roger Paulin, *Ludwig Tieck. A Literary Biography*, Oxford 1985, S. 344 f., und ders., *Ludwig Tieck*, Stuttgart 1987 (= Sammlung Metzler 185), S. 113 f.

44 Rudolf Köpke, *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mittheilungen*, 2 Bde., Leipzig 1855, hier: Bd. 1, S. 169.

45 Ebd., S. 95.

46 Vgl. v.a. Fink, »Was ist ein Leben ohne Freiheit?« (Anm. 3), und Ernst Ribbat, *Die Französische Revolution im Werk Ludwig Tiecks*, in: *Deutsche Romantik und Französische Revolution. Internationales Kolloquium Karpacz*, 28. September – 2. Oktober 1987, hrsg. von Gerard Kozielek, Wrocław 1990 (= *Germanica Wratislaviensia* 80), S. 109–119.

In diesem Zusammenhang kommt der ›Denkwürdigen Geschichtschronik‹ zentrale Bedeutung zu, ist doch der Exodus der Schildbürger und die Auflösung ihres Staats nicht zuletzt das Ergebnis des revolutionären Umsturzes, was im Entstehungsjahr 1796 offensichtlich als Anspielung auf die Französische Revolution zu verstehen ist. Zwar urteilt Ernst Ribbat 1978, dass Tieck die Revolution Schildas und damit auch diejenige Frankreichs »als ein geschichtlich legitimes Phänomen« erscheinen lasse.⁴⁷ Doch die Forschung hat sich weitgehend darauf verständigt, dass Tieck die revolutionären Entwicklungen in Frankreich habe kritisieren wollen: Richard Brinkmann spricht beispielsweise 1974 davon, dass »die Revolutionsideen der Franzosen und die Deutschen als ihre albernen Nachbeter verspottet werden«,⁴⁸ während Werner Wunderlich 1982 meint, Tieck »mokier[e] sich [...] über die republikanische Idee« und warne »vor Anarchie und Ziellosigkeit«. ⁴⁹ Gonthier-Louis Fink sieht 1989 »den Despotismus der Republik« gebrandmarkt,⁵⁰ Achim Hölter 2003 die »Revolution skeptisch ironisiert«⁵¹ und Alexander Košenina im selben Jahr die »Französische Revolution« als »Institution[] der Aufklärungsgesellschaft vorgeführt«. ⁵²

Die politischen Passagen der ›Denkwürdigen Geschichtschronik‹ passen allerdings teilweise durchaus in den Rahmen der Aufklärungssatire, insofern nämlich Bezüge zum sogenannten ›aufgeklärten Absolutismus‹ hergestellt werden.⁵³ Beim Schildbürgerstaat handelt es sich um eine von einem Schultheißen geführte Monarchie, die, obgleich »Wahlreich«, Korruption hervortreibt, die ihrem Herrscher große Machtvollkommenheit verleiht und in der »Toleranz« gepredigt und »Verfolgung« ausgeübt wird (S. 319f.). Der hier allenfalls lose Bezug auf

47 Ribbat, Ludwig Tieck (Anm. 24), S. 166.

48 Richard Brinkmann, Deutsche Frühromantik und Französische Revolution, in: Deutsche Literatur und Französische Revolution. Sieben Studien, Göttingen 1974 (= Kleine Vandenhoeck-Reihe 1395), S. 172–191, hier: S. 174.

49 Wunderlich, Ludwig Tiecks Schildbürgerchronik (Anm. 24), S. 505 f.

50 Fink, »Was ist ein Leben ohne Freiheit?« (Anm. 3), S. 92.

51 Hölter, Die kreative Beziehung Reichardts zu Ludwig Tieck (Anm. 3), S. 411.

52 Alexander Košenina, Der gelehrte Narr. Gelehrtensatire seit der Aufklärung, Göttingen 2003, S. 288.

53 Heutzutage spricht man bekanntlich eher von ›Reformabsolutismus‹. Vgl. etwa Walter Demel, [Art.] Reformabsolutismus, in: Enzyklopädie der Neuzeit, hrsg. von Friedrich Jaeger, Bd. 10, Stuttgart und Weimar 2009, Sp. 785–794.

die preußische Staatseinrichtung, in der aufklärerisches Selbstverständnis und autoritäre Herrschaftspraxis bekanntlich keinen Widerspruch darstellten,⁵⁴ wird im Rahmen der Wahl des Fleischermeisters Caspar zum neuen Bürgermeister zunehmend deutlich. Nicht nur hat er mit seiner Leibesfülle äußerliche Ähnlichkeit mit Friedrich Wilhelm II., der den Beinamen ›Dicker Wilhelm‹ führte.⁵⁵ Auch die Aspiration seiner Frau auf Standeserhöhung dürfte auf die in den Augen der Zeitgenossen skandalöse Nobilitierung Wilhelmine Enckes, der Liebblingsmätresse des preußischen Königs, zur Gräfin Lichtenau gemünzt sein. Indem Caspar sich selbst exotischen Luxus gönnt, aber zugleich den Import ausländischer Waren so weit wie möglich reduziert, wird ebenso auf die *douceur de vie* Friedrich Wilhelms wie auf die handelspolitischen Lehren des Kameralismus angespielt.⁵⁶ Dass Caspar erst die »Einfuhre alles fremden Verstandes«, der »gar leicht gefährliche Folgen haben« könne (S. 344), verbietet und auf die zunehmende Empörung, die Entstehung einer »schwüle[n] Luft« und das Raisonement über »Menschenrechte« mit Massenverhaftungen reagiert (S. 345 f.), dürfte auf die Zensurverschärfungen anspielen, die seit dem Tod Friedrichs II. vorgenommen und die im Zuge der Französischen Revolution noch intensiviert wurden.⁵⁷

Erst die weiteren Geschehnisse in Schilda verlassen diesen Anspielungshorizont. Dies gilt für die Passagen, in denen die Schildbürger eine Basisdemokratie installieren und sodann einen kläglich scheiternden Invasionskrieg beginnen, um »im Namen der ganzen Menschheit« (S. 370) andere Länder von der republikanischen Sache zu überzeugen. Wenngleich ein wie auch immer gelagerter Bezug auf die Französische

54 Vgl. beispielsweise den einschlägigen Aufsatz von Günter Birtsch, Aufgeklärter Absolutismus oder Reformabsolutismus?, in: Aufklärung 9 (1996), H. 1, S. 101–109.

55 Vgl. zu Friedrich Wilhelm II. den Überblick von David E. Barclay, Friedrich Wilhelm II. (1786–1797), in: Preußens Herrscher. Von den ersten Hohenzollern bis Wilhelm II., hrsg. von Frank-Lothar Kroll, München 2009 (= Beck'sche Reihe 1683), S. 179–196, zum Beinamen S. 183.

56 Vgl. Thomas Simon, »Gute Policey«. Ordnungsbilder und Zielvorstellungen politischen Handelns in der Frühen Neuzeit, Frankfurt am Main 2004 (= Studien zur europäischen Rechtsgeschichte 170), S. 406–411.

57 Vgl. Bodo Plachta, Zensur, Stuttgart 2006 (= Universal-Bibliothek 17660), S. 87–90.

Revolution hier sicherlich unstrittig ist, passt ihre Ridikülisierung doch kaum zur Karikatur der Berliner Spätaufklärer. Denn der Kreis um Friedrich Nicolai stand dem friderizianischen Staat bekanntlich mit Bewunderung, der Französischen Revolution hingegen spätestens seit der Gewalteskalation im September 1792 mit Skepsis gegenüber.⁵⁸ Daher läuft die These einer Verschränkung von Aufklärungs- und Revolutionssatire auf die Schlussfolgerung hinaus, dass Tieck – so Alexander Košenina – durch einen diffusen Bezugsrahmen letztlich die satirische »Pointe« seiner ›Denkwürdigen Geschichtsschönik‹ ruiniere.⁵⁹ Die Annahme einer derart unstimmgigen doppelten Kritik passt allerdings kaum zu Tiecks später formulierter Konzeption einer ›unbedingten Satire‹, die statt einer eklektischen Zusammenstellung einzelner »Thorheiten« dem »eigentlichen Zusammenhang der Dinge« Rechnung tragen will.⁶⁰ Einer derartigen Lesart widerspricht auch die bekannte Rezension August Wilhelm Schlegels aus dem Debütband des ›Athenäum‹:

Ich gebe den Verfasser verloren: er wird sich niemals von den Streichen, die er ausgetheilt hat, erholen können. [...] Besonders, da er es mit den Schildbürgern durch seine *Geschichtsschönik* derselben unheilbar verdorben hat, und wie ein Korsar kecklich in die Häfen dieser angesehenen Nazion eingelaufen ist, die durch ihr Schutz- und Trutz-Bündniß mit den ebenfalls zahlreichen Philistern noch furchtbarer wird. Sie werden es ihm schon einzutränken wissen, und den Spaß auf eine Art verstehn, daß es ihm vergehn soll, welchen zu machen.⁶¹

58 Vgl. zu diesem Themenkomplex Horst Möller, *Aufklärung in Preußen*. Der Verleger, Publizist und Geschichtsschreiber Friedrich Nicolai, Berlin 1974 (= Einzelveröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin 15), S. 518–591.

59 Vgl. Košenina, ›Denkwürdige Geschichtsschönik der Schildbürger‹ (Anm. 24), S. 56.

60 Vgl. Ludwig Tieck, *Bemerkungen über Parteilichkeit, Dummheit und Bosheit*, bei Gelegenheit der Herren Falk, Merkel und des Lustspiels *Camäleon* (1800), in: ders., *Nachgelassene Schriften*. Auswahl und Nachlese, 2 Bde., Leipzig 1855, Bd. 2, S. 35–93, hier: S. 50f. Vgl. zu Tiecks Satireverständnis v.a. Jürgen Brummack, *Satirische Dichtung*. Studien zu Friedrich Schlegel, Tieck, Jean Paul und Heine, München 1979 (= *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste* 53), S. 69, und Brummack, *Poetologische und kritische Schriften* (Anm. 18), S. 333 f.

61 August Wilhelm Schlegel, *Beyträge zur Kritik der neuesten Litteratur*, in: *Athenäum* 1 (1798), H. 1, S. 141–177, hier: S. 169.

Dem Kommentar dieses ›ersten Lesers‹ ist privilegiertes hermeneutisches Potential zuzusprechen,⁶² zumal August Wilhelm Schlegel damals bereits persönlichen Kontakt zu Tieck pflegte und seinerseits, wie auch sein jüngerer Bruder Friedrich, mit dem Kreis um Nicolai im Streit lag.⁶³ Dass August Wilhelm Schlegel den satirischen Gehalt von Tiecks ›Denkwürdiger Geschichtschronik‹ ausschließlich auf die Spätaufklärung bezieht, führt zu der Frage, ob sich die Passagen zur Schildaer Revolution nicht vielleicht doch in die Aufklärungssatire fügen? Um in diesem Sinne die eigentliche satirische Wirkungsabsicht genauer zu fassen und von eher akzidentiellen Aspekten zu trennen, werde ich nochmals an Tiecks Äußerungen zur Revolution ansetzen.

Am 5. März 1793 erkundigte sich Tieck bei Wackenroder, was »man denn in Berlin von der Hinrichtung Ludwigs« halte,⁶⁴ und erhielt zur Antwort: »Die Hinrichtung des Kön. v. Frkr. hat ganz Berlin von der Sache der Franzosen zurückgeschreckt; aber mich grade nicht. Ueber ihre Sache denke ich wie sonst.«⁶⁵ Tieck, der ohne regelmäßige Lektüre der über die Revolutionsereignisse berichtenden »Zeitungen« nach eigener Aussage »nicht glücklich« war,⁶⁶ interessierte sich offenbar sehr für die Reaktionen auf die Radikalisierung der Französischen Revolution innerhalb der gebildeten Öffentlichkeit Berlins, und das heißt natürlich in erster Linie der geselligen Zirkel.⁶⁷ Noch im fiktiven

62 Vgl. Lutz Danneberg, *Das Sich-Hineinversetzen und der *sensus auctoris et primorum lectorum*. Der Beitrag kontrafaktischer Imaginationen zur Ausbildung der *hermeneutica sacra* und *profana* im 18. und am Beginn des 19. Jahrhunderts*, in: *Theorien, Methoden und Praktiken des Interpretierens*, hrsg. von Andrea Albrecht u. a., Berlin und Boston 2015 (= *Linguae & Litterae* 49), S. 407–458.

63 Vgl. u. a. Wolfgang Frühwald, *Der Zwang zur Verständlichkeit. August Wilhelm Schlegels Begründung romantischer Esoterik aus der Kritik rationalistischer Poetologie*, in: *Die literarische Frühromantik*, hrsg. von Silvio Vietta, Göttingen 1983 (= *Kleine Vandenhoeck-Reihe* 1488), S. 129–148, hier: S. 129–131; Albrecht, *Das Angenehme und das Nützliche* (Anm. 23), S. 256–276, und Claudia Stockinger, *Der Jenaer Kreis und die frühromantische Theorie*, in: *Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung* (Anm. 11), S. 50–68.

64 Tieck an Wackenroder, um den 1. März 1793, in: *Wackenroder, Sämtliche Werke und Briefe* (Anm. 1), Bd. 2, S. 132 f., hier: S. 133.

65 Wackenroder an Tieck, 5. März 1793, ebd., S. 134–137, hier: S. 136 f.

66 Tieck an Wackenroder, zwischen 20. Dezember 1792 und 7. Januar 1793, ebd., S. 102–116, hier: S. 114.

67 Roger Paulin, *Tieck in Berlin*, in: *Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung* (Anm. 11), S. 13–22, informiert über die von Tieck frequentierten Berliner Zirkel. – Bei-

Kunstgespräch ›Kritik und deutsches Bücherwesen‹ von 1828 wird deutlich, wie genau er die Diskussionen in diesen Kreisen verfolgt hatte: Er weist dort nämlich den Gedanken entschieden zurück, dass die Französische Revolution von einer »Anzahl von Schriftstellern« ausgelöst worden sei.⁶⁸ Tieck spielt mit diesen Worten auf den in den 1790er Jahren hitzig diskutierten mutmaßlichen Zusammenhang von Aufklärung und Revolution an, der ein »Zentralproblem der Aufklärungsdebatte in Deutschland« bildete.⁶⁹ Diese Debatte lässt die erratisch scheinende Verknüpfung von Berliner Spätaufklärung und Revolutionsgeschehen in der ›Denkwürdigen Geschichtschronik‹ als satirisch funktionales Kalkül verständlich werden.

Wie Wolfgang Albrecht rekonstruiert hat, wurde seit dem Ausbruch der Revolution vielerseits die »Verschwörungs- und Drahtzieherthese« formuliert,⁷⁰ dass unter der Ägide der Aufklärer »revolutionäre Bestrebungen in Deutschland« vor sich gingen. Durch diese Unterstellung sollten »Aufklärungsbewegung und Säkularisierungsprozeß verdächtig« gemacht werden.⁷¹ Auch in der exklusiven Berliner Mittwochsgesellschaft, der Tiecks damaliger Förderer Friedrich Nicolai angehörte, wurden diese Vorwürfe natürlich registriert und diskutiert. Da ihre Mitglieder statt aktiven Widerstands vielmehr politische Reformen im Einvernehmen mit den Fürsten anstrebten, waren sie Horst Möller zufolge eifrig darum bemüht, »die Ungefährlichkeit der Aufklärung für Preußen herauszustellen«.⁷² Als sich die Debatte über den Zusammenhang von Aufklärung und Revolution zwischen 1794 und 1796 schließ-

spielsweise im Salon Johann Friedrich Reichardts schöpfte Tieck Hölter (Die kreative Beziehung Reichardts zu Ludwig Tieck [Anm. 3], S. 408) zufolge wahrscheinlich seine »Sympathie für die Französische Revolution«. Zu Reichardts Haltung zur Revolution vgl. Walter Salmen, Johann Friedrich Reichardt. Komponist, Schriftsteller, Kapellmeister und Verwaltungsbeamter der Goethezeit, 2. Aufl., Hildesheim, Zürich, New York 2002, S. 177–179.

68 Ludwig Tieck, Kritik und deutsches Bücherwesen. Ein Gespräch, in: ders., Kritische Schriften. Zum erstenmale gesammelt und mit einer Vorrede herausgegeben, Leipzig 1848–1852, Bd. 2, S. 133–170, hier: S. 138.

69 So im Titel von Wolfgang Albrecht, Aufklärung, Reform, Revolution oder »Bewirkt Aufklärung Revolutionen«? Über ein Zentralproblem der Aufklärungsdebatte in Deutschland, in: Lessing Yearbook 22 (1991), S. 1–75.

70 Ebd., S. 51.

71 Ebd., S. 20.

72 Möller, Aufklärung in Preußen (Anm. 58), S. 578.

lich zuspitzte,⁷³ sah sich Nicolai indes zu einer öffentlichen Gegen-darstellung veranlasst. So heißt es in der Vorrede zum neunten Band seiner ›Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz‹, an exponierter Stelle also, im Ton der für ihn typischen »rabiante[n] Polemik«:⁷⁴

Daß mir meine Freymüthigkeit und Wahrheitsliebe sonst schon immer, und besonders auch durch diese Reisebeschreibung, viele Feinde und Gegner zugezogen hat, ist bekannt. Es würde eine undankbare und vergebliche Arbeit seyn, wenn ich alle Beschuldigungen und üble Nachreden hier anführen und widerlegen sollte, welche ohnmächtiger Stolz und ohnmächtige Rache wider mich erdachten. Weil aber – was Extradummes auch schön ist – so will ich die dümmste anführen, welche auch die hämischste seyn würde, wenn sie nicht so gar sehr dumm wäre. Es ist die: daß nicht nur überhaupt durch Aufklärung Aufruhr befördert werde, sondern daß besonders die *Berliner*, wozu die Feinde aller vernünftigen Aufklärung mir die Ehre thun auch mich zu rechnen, die *französische Revolution* nicht nur billigten, begünstigten, und wo möglich auch in Deutschland weiter ausbreiten möchten; sondern daß sie sogar dieselbe *veranlaßt* hätten.⁷⁵

Obgleich Tieck zur Berliner Mittwochsgesellschaft keinen Zugang hatte,⁷⁶ war er zumal als Autor der ›Straußenfedern‹ mit den Positionen dieser öffentlich wirksamen »Clearingstelle preußischer Spätaufklärung«⁷⁷ zweifellos vertraut. Wahrscheinlich dürfte er sogar die zitierte Stellungnahme Nicolais gekannt haben, die nur ein Jahr vor der Niederschrift

73 Vgl. Albrecht, *Aufklärung, Reform, Revolution* (Anm. 69), S. 44.

74 York-Gothart Mix, *Lucri bonus odor* oder *Wie aufgeklärt war Friedrich Nicolai? Konstituenten kultureller Selbst- und Fremdwahrnehmung in den Reiseberichten über Franken von Nicolai, Wackenroder und Tieck*, in: *Friedrich Nicolai und die Berliner Aufklärung*, hrsg. von Rainer Falk und Alexander Košenina, Hannover 2008, S. 339–358, hier: S. 357.

75 Friedrich Nicolai, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781. Nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten*, 12 Bde., Berlin und Stettin 1783–1796, hier: Bd. 9, S. VI f.

76 Vgl. Paulin, *Tieck in Berlin* (Anm. 67), S. 20.

77 Günter Birtsch, *Die Berliner Mittwochsgesellschaft*, in: *Formen der Geselligkeit in Nordwestdeutschland, 1750–1820*, hrsg. von Peter Albrecht, Hans Erich Bödeker und Ernst Hinrichs, Tübingen 2003 (= *Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung* 27), S. 423–439, hier: S. 438.

der ›Denkwürdigen Geschichtschronik‹, in der Tieck immerhin wiederholt auf die ›Beschreibung einer Reise‹ anspielt, veröffentlicht wurde.

Aus alledem ergibt sich, dass eine Assoziation der Aufklärung, zumal in ihrer Berliner Spielart, mit den Revolutionsereignissen in Frankreich ein beträchtliches Provokationspotential barg und dass sich Tieck darüber vollkommen im Klaren war. Meine bereits eingangs annoncierte Interpretationsthese lässt sich vor diesem Hintergrund genauer fassen: Tieck lässt die die Berliner Spätaufklärer repräsentierenden Schildbürger eine Revolution proben, an der die »Seichtigkeit [...] des sogenannten gesunden Menschenverstandes«⁷⁸ deutlich wird und die deshalb zur Travestie der Französischen Revolution gerät. Das satirische Angriffsziel bilden mithin auch in den Passagen zur Schildaer Revolution die Berliner Aufklärer, die Tieck entgegen seiner besseren Einsicht als Revolutionsverursacher erscheinen lässt, die die ausgelöste Dynamik sodann nicht zu kontrollieren vermögen. Die hiermit verbundene ridikülisierende Darstellung revolutionärer und demokratischer Prozesse steht im Dienst dieser die ›Denkwürdige Geschichtschronik‹ organisierenden satirischen Gestaltungsabsicht, von der nicht auf eine Kritik an der Französischen Revolution einschließlich ihrer Demokratisierungstendenzen geschlossen werden kann. Daher kann an diesem Text auch kein »Umschwung« in Tiecks Haltung zur Französischen Revolution mit dem Sturz Robespierres am 9. Thermidor festgemacht werden, wie Gonthier-Louis Fink vorgeschlagen hat.⁷⁹

In der ›Denkwürdigen Geschichtschronik‹ geht die Radikalisierung der Schildbürger zu Revolutionären zwar aus einer despotischen Regierungspraxis hervor, die jedoch aus der Wahl Caspars zum Schultheiß und insofern aus ihrer eigenen »immer tiefer[en]« Verstrickung »in das Gebiet der Thorheit« resultiert (S. 337). Somit erscheint die auch in den Augen vieler Spätaufklärer schlechte Regierungspraxis Friedrich Wilhelms II. gerade als das Ergebnis der damit lächerlich gemachten Begeisterung für den friderizianischen Staat. Wie die Spätaufklärer unter der preußischen Zensur zu leiden hatten – Friedrich Nicolai musste beispielsweise die ›Allgemeine deutsche Bibliothek‹ nach Kiel umziehen –, so wandern die Schildbürger für ihre Kritik am *status quo* reihenweise ins Gefängnis. Da die vernünftige Unvernunft der Spät-

78 Tieck, Vorbericht zur zweiten Lieferung (Anm. 35), S. XXXII.

79 Vgl. Fink, »Was ist ein Leben ohne Freiheit?« (Anm. 3), S. 90.

aufklärung in Schilda nun aber in Reinform vorherrscht, führt sie in eine allerdings peinlich verlaufende kontrafaktisch imaginierte Berliner Revolution.⁸⁰ Wie wenig diese Vorgänge mit der Französischen Revolution gemein haben, zeigt sich nicht zuletzt an der grundsätzlich verschiedenen Ausgestaltung der jeweiligen demokratischen Praxisformen.

Die französischen Verfassungen von 1791, 1793 und 1795 sahen die damals noch neue Form der repräsentativen Demokratie vor, die auch durchaus realisiert wurde und hierbei große Wahlbeteiligung verzeichnete.⁸¹ Den Schildbürgern geht es hingegen darum, sich der »Mühe des Wählens« (S. 338) und »[j]edes Regiment[s]« zu entledigen (S. 351), weshalb sie die »reinste Demokratie« anstreben (S. 353). Ihre Demokratie läuft im Sinne des alten, längst nicht mehr alternativlosen verfassungstypologischen Verständnisses auf eine Herrschaft aller über alle hinaus,⁸² woraus sich ein struktureller Gegensatz zu den Freiheitsrechten der einzelnen Bürger ergibt. Zwar schien sich für manche Zeitgenossen, zumal unter dem Eindruck der *terreur*, das revolutionäre Frankreich in eine derartige Richtung zu entwickeln.⁸³ Doch bei den Schildbürgern handelt es sich gerade nicht um eine unter dem Druck der Ereignisse entstandene politische Praxis, sondern um eine welt-

80 Vgl. mit weiterer Literatur Andrea Albrecht und Lutz Danneberg, *First Steps Toward an Explication of Counterfactual Imagination*, in: *Counterfactual Thinking / Counterfactual Writing*, hrsg. von Dorothee Birke, Michael Butter und Tilman Köppe, Berlin und New York 2011 (= *Linguae & Litterae* 12), S. 12–29.

81 Vgl. Malcolm Crook, *Elections and Democracy in France, 1789–1848*, in: *Re-Imagining Democracy in the Age of Revolutions. America, France, Britain, Ireland 1750–1850*, ed. by Joanna Innes and Mark Philip, Oxford 2013, S. 83–97, hier: S. 89–91, sowie im größeren Kontext ders., *Elections in the French Revolution. Apprenticeship in Democracy, 1789–1799*, Cambridge 1996.

82 Einen aktuellen Überblick über das Demokratiekonzept liefert Jörn Leonhard, *Another ›Sonderweg?‹ The Historical Semantics of »Democracy« in Germany*, in: *Democracy in Modern Europe. A Conceptual History*, ed. by Jussi Kurunmäki, Jeppe Nevers and Henk te Velde, New York, Oxford 2018, S. 65–87, zum Wandel während der Französischen Revolution S. 66–70.

83 Das prominenteste Beispiel bilden sicherlich Edmund Burkes ›*Reflections on the Revolution in France*‹, das »im zeitgenössischen Kontext wie eine Bombe einschlug« (Richard Saage, *Demokratietheorien. Historischer Prozess – theoretische Entwicklung – soziotechnische Bedingungen. Eine Einführung*, Wiesbaden 2005, S. 131). Ein Einfluss dieser Schrift auf Tieck konnte bislang allerdings nicht wahrscheinlich gemacht werden, zumal sich auch in der fragmentarischen Abhandlung Tiecks ›*Über das Erhabene*‹ allenfalls eine »Spur« Burkes findet (Brummack, *Poetologische und kritische Schriften* [Anm. 18], S. 326).

fremde gelehrte Kopfgeburt, die wohl eher auf eine Ridikülierung von Friedrich Nicolais Forderung zielt, »daß die deutsche gelehrte Republik ihrer ganzen Natur nach, eine vollkommene Demokratie seyn muß«. ⁸⁴ Hierauf lässt auch der Umstand schließen, dass die Schildbürger »Diogenes de[n] Zweite[n]« auf den Plan rufen, um dem durchreisenden benachbarten König zu demonstrieren, »daß sie ganz freie Männer wären« (S. 353). Als dieser neue Diogenes sich nicht an den bekannten Plot hält, sondern die Gunst der Stunde für ein Gnadengesuch um »tausend Thaler« nutzt (S. 358), empören sich die Schildbürger in einem obrigkeitshörigen Ton, der ihrer vorgeblich radikalen Gesinnung Hohn spricht: »Herr König, wir schwören's Euch zu, aus der Sonne solltet Ihr ihm gehn, weiter war nichts unter uns abgeredet.« (S. 359) Der sich in der Folge entspinnde Invasionskrieg gegen das benachbarte Reich scheitert so kläglich, dass man schwerlich an den Verlauf des Ersten Koalitionskriegs denken kann, in dem sich die französischen Revolutionstruppen bekanntlich als überlegen erwiesen hatten. ⁸⁵ Auch eine Revolution will gekonnt sein, und Tieck lässt keinen Zweifel daran, dass die Spätaufklärer, nicht zuletzt in Berlin, hier an ihre Grenzen stoßen.

III. Ludwig Tieck als ›Lehrling‹ der Demokratie?

In der ›Denkwürdigen Geschichtschronik‹ spielt Tieck auf das historisch offensichtlich falsche und insofern kontrafaktische Szenario einer preußischen Revolution aus dem Geist der Spätaufklärung an. Derartige satirische und später zunehmend offen polemische Angriffe auf den Kreis um Friedrich Nicolai hatten zentrale Bedeutung nicht nur für Tieck im Besonderen, sondern auch für die Integration der Frühromantik als ›Strömung‹ im Allgemeinen. ⁸⁶ Diese Attacken sind in der ›Denk-

84 Nicolai, Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz (Anm. 75), Bd. 4, S. 928.

85 Zu den strukturellen Ursachen hierfür vgl. etwa Michael Sikora, Die französische Revolution der Heeresverfassung, in: Die preußische Armee. Zwischen Ancien Régime und Reichsgründung, hrsg. von Peter Baumgart, Paderborn u. a. 2008, S. 135–163.

86 Zum Begriff der Strömung vgl. Michael Titzmann, [Art.] Epoche, in: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Bd. 1, hrsg. von Klaus Weimar, Berlin und New York 1997, S. 476–480, hier: S. 479.

würdigen Geschichtschronik« mit keinem positiven literarischen Gegenkonzept verbunden, sondern zielen auf die Irritation konventioneller Schreibhaltungen. Dies ist bereits im Verwirrspiel angelegt, das Tieck mit der für die ›Volksmärchen‹ insgesamt bestimmenden Herausgeberfiktion betreibt. In seiner Erzählung ›Peter Lebrecht. Eine Geschichte ohne Abenteuerlichkeiten‹, wo diese Sammlung »wunderbare[r] und abenteuerliche[r] Geschichten«⁸⁷ annonciert wird, hatte Tieck einen aufklärerischen Erzähler konzipiert, der die eigenen Prämissen durch »selbstreferentielle Abschweifungen« fortwährend relativiert.⁸⁸ Dieser Peter Leberecht zeichnet nun als fiktiver Herausgeber der ›Volksmärchen‹-Sammlung verantwortlich,⁸⁹ wobei er das Oszillieren zwischen einer aufklärerischen Position und deren ironischer Brechung bereits durch seine doppelte Einleitung zum Programm erhebt. Der ›Ernsthaften Vorrede‹, die die Sammlung nur für eine nicht »recht gescheut[e] [...] Stimmung«⁹⁰ empfiehlt, folgt eine ›Scherzhafte Vorrede‹, die an die »wunderliche[n] Stimmungen im Menschen«⁹¹ appelliert und eine Reise in ein »Land« verspricht, »wo Poesie und romantische liebenswürdige Albernheit zusammen wohnen«.⁹²

Die ›Denkwürdige Geschichtschronik‹ ist somit in den für Tieck typischen Gesamtzusammenhang der »Absolutheit des Literarischen« ein-

87 Ludwig Tieck, Peter Lebrecht. Eine Geschichte ohne Abenteuerlichkeiten. Zweiter Theil, 1795, in: ders., Werke in vier Bänden, hrsg. von Marianne Thalmann, Bd. 1, München 1963, S. 133–189, hier: S. 147.

88 Meier, Poetik der Berliner Spätaufklärung (Anm. 36), S. 27.

89 Die minimale Namensänderung von ›Lebrecht‹ zu ›Leberecht‹ ist, sofern sie überhaupt als planvoll gelten kann, womöglich darauf zurückzuführen, dass Tieck das Pseudonym, wie er später bekundete, eigentlich ablegen wollte. Vgl. Ludwig Tieck, Vorbericht zur dritten Lieferung, in: ders., Schriften (Anm. 28), Bd. 11, S. VII–XC, hier: S. XXXV: »Die nächsten Plane waren, den angefangenen Lovell zu vollenden und die Phantasieen auszuarbeiten, die bald darauf unter dem Titel der ›Volksmärchen‹ erschienen. Auch diesen letztern mußte nach dem Verlangen des Verlegers der Name P. Lebrecht vorgedruckt werden. Ungern nur gab ich nach, denn dieses Büchelchen, welches manchen gefiel, war nicht nach meinem Sinn, es war wie in eines andern Namen im jugendlichen Leichtsinne hingeschrieben.«

90 Ludwig Tieck, Ernsthafte Vorrede, in: ders., Volksmärchen (Anm. 15), Bd. 1, S. V–XII, hier: S. VIII f.

91 Ludwig Tieck, Scherzhafte Vorrede, ebd., S. XIII–XVI, hier: S. XIII.

92 Ebd., S. XV.

gebettet,⁹³ jene sich aus der poetischen Übercodierung ergebende konsequente literarische Selbstthematisierung, die weltbezogene und nicht zuletzt politische Deutungen verkompliziert. Dies lässt sich auch anhand zweier Texte der 1790er Jahre ersehen, in denen Tieck ebenfalls auf die Französische Revolution anspielt. Im wohl 1795 entstandenen Stück ›Hanswurst als Emigrant‹ beispielsweise,⁹⁴ das erst postum veröffentlicht wurde, lässt Tieck einen vorgeblich ehemaligen Deputierten des französischen Nationalkonvents auftreten, der »mit Dumouriez zu den Oestreichern übergegangen« und »von fürstlichem Geblüt« sei.⁹⁵ Dieser ehemalige Revolutionär entlarvt nicht nur seine eigene opportunistische Herrschsucht und die soziale Ungerechtigkeit in Preußen, sondern er entpuppt sich schließlich auch als Hanswurst, der durch den Paratext zugleich als Tiecks »Autoren-Signet« erscheint.⁹⁶ Und im 1797 veröffentlichten ›Gestiefelten Kater‹ lässt sich jene berühmte Stelle, in der Hintz den Popanz auffrisst, schwerlich mit Jacques Wolf als Überwindung der *terreur* identifizieren:⁹⁷ »Freiheit und Gleichheit! – Das Gesetz ist aufgefressen! Nun wird ja wohl der Tiers état Gottlieb zur Regierung kommen.«⁹⁸ Ob das Verwirrspiel der Poesie hier einen etwaigen politischen Gehalt gleichsam auflöst,⁹⁹ als ästhetische

93 Ernst Ribbat, Sprachverwirrung und universelle Poesie. Ludwig Tiecks Absolutierung der Literatur, in: Ludwig Tieck. Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit, hrsg. von Walter Schmitz, Tübingen 1997, S. 1–16, hier: S. 12.

94 Die Datierung ergibt sich daraus, dass im Stück die Rede auf die 1795 gegründeten ›Horen‹ kommt, aber der im selben Jahr aufgelöste National-»Convent« (S. 110) der französischen Revolution noch zu bestehen scheint. Vgl. Ludwig Tieck, Hanswurst als Emigrant. Puppenspiel in drei Acten, in: ders., Nachgelassene Schriften (Anm. 60), Bd. 1, S. 76–126, hier: S. 92.

95 Ebd., S. 95.

96 Jürgen Brummack, Narrenfiguren in der dramatischen Literatur der Romantik, in: Das romantische Drama. Produktive Synthese zwischen Tradition und Innovation, hrsg. von Uwe Japp und Claudia Stockinger, Tübingen 2000 (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 103), S. 45–64, hier: S. 51.

97 Vgl. Jacques Wolf, Les Allusions politiques dans le ›Chat botté‹ de Ludwig Tieck, in: Revue Germanique 5 (1909), S. 158–201, hier: S. 169 f.

98 Ludwig Tieck, Der gestiefelte Kater, in: ders., Schriften in zwölf Bänden, Bd. 6: Phantasia, hrsg. von Manfred Frank, Frankfurt am Main 1985, S. 490–566, hier: S. 556.

99 Vgl. Bernd Auerochs, Ludwig Tieck: ›Der gestiefelte Kater‹. Übermut und innere Freiheit, in: Dramen des 19. Jahrhunderts. Interpretationen, Stuttgart 1997 (= Universal-Bibliothek 9631), S. 15–38, hier: S. 30 f.

»Strukturanalogie«¹⁰⁰ zu den revolutionären Ereignissen in Frankreich aufzufassen ist oder aber von einer politische aufzuschlüsselnden »Ethik der Ironie«¹⁰¹ im Anschluss an Friedrich Schlegels Aufsatz ›Vom aesthetischen Werth der Griechischen Komödie‹ auszugehen ist,¹⁰² ist in der Forschung umstritten.

Während Tieck sich also in seinen bis zumindest ins Jahr 1793 in dieser Hinsicht aussagekräftigen Briefen als Anhänger der Revolution zu erkennen gibt, ist seine Stellung zu den französischen Geschehnissen spätestens seit 1795 rätselhaft und in den literarischen Texten lediglich als implizit zu erschließendes »Nebenprodukt« der Aussage greifbar.¹⁰³ Daher ist sicherlich Achim Hölter zuzustimmen, dass die explizite Auseinandersetzung mit der Französischen Revolution nicht Tiecks »leitende Perspektive« war und gegenüber dem Thema der »fundamentale[n] Verunsicherung der Wirklichkeitswahrnehmung« zurücktritt.¹⁰⁴ Doch wie überzeugend ist es, die Haltung des jungen Tieck im Anschluss an diese Beobachtung als letztlich »zitathaft, unecht« zu entschärfen und somit als vorübergehende Verstrickung eines im Grunde unpolitischen Menschen auszuklammern?¹⁰⁵ Immerhin steht es außer Frage, dass Tieck die Französische Revolution trotz aller Vorbehalte gegen ihre destruktiven Potentiale noch im Jahr 1828 als »größte[s] Ereigniß der neuesten Jahrhunderte« würdigte, die auch die

100 Ulrike Dedner, *Deutsche Widerspiele der Französischen Revolution. Reflexionen des Revolutionsmythos im selbstbezüglichen Spiel von Goethe bis Dürrenmatt*, Tübingen 2003 (= *Hermaea N.F.* 101), S. 64, die hierbei zurückgreift auf Karl Heinz Bohrer, *Deutsche Romantik und Französische Revolution. Die ästhetische Abbildbarkeit des historischen Ereignisses*, in: ders., *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*, Frankfurt am Main 1994 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1055), S. 8–31.

101 Ulrich Breuer, *Ethik der Ironie? Paratextuelle Programmierungen zu Friedrich Schlegels Idee der Komödie und Ludwig Tiecks ›Der gestiefelte Kater‹*, in: *Athenäum* 23 (2013), S. 49–75, hier: S. 75.

102 Jetzt zu zitieren nach der Neuedition von Armin Erlinghagen, *Das Universum der Poesie. Prolegomena zu Friedrich Schlegels Poetik. Historisch-kritische Edition der Leipziger Manuskripte, mit dem Faksimile der Leipziger Manuskripte I & II*, Paderborn u. a. 2012 (= *Schlegel-Studien* 3), S. 109–120.

103 Brummack, *Satirische Dichtung* (Anm. 60), S. 66.

104 Achim Hölter, *Ludwig Tieck*, in: *Romantik. Epoche – Autoren – Werke*, hrsg. von Wolfgang Bunzel, Darmstadt 2010, S. 123–137, hier: S. 126 f.

105 Hölter, *Die kreative Beziehung Reichardts zu Ludwig Tieck* (Anm. 3), S. 410.

»bessere Kritik« sowie »Poesie und Kunst« erweckt habe.¹⁰⁶ Während der junge Tieck die Französische Revolution also als welthistorisches Geschehen begriff, das einer politischen Positionsnahme bedurfte, abstrahierte er sie zunehmend zu einem allgemein gesellschaftlichen und auch die Literatur betreffenden Epochenumbruch. Angesichts dieser distanzierten Beobachtungshaltung stellt sich weniger die Frage nach Tiecks politischer Gesinnung als vielmehr diejenige nach dem in seinen literarischen Texten gegebenen Reflexionspotential der historischen Konstellationen und Prozesse. Somit erscheint auch die ›Denkwürdige Geschichtschronik‹ als der wahrscheinlich wichtigste literarische Text Tiecks zur Französischen Revolution unter veränderten Vorzeichen.

Zwar geht es hier, wie dargelegt, vornehmlich um einen satirischen Angriff auf die Berliner Spätaufklärer, in der sich die für Tieck typische »Einstellung auf Negativität« manifestiert.¹⁰⁷ Doch in seinem Gebrauch der zeitgenössischen Debatte über die Französische Revolution zur satirischen Wirkung werden – mit Jörg Schönert gesprochen – auf der »Strategie-Ebene« der konkreten »Gestaltung« des Texts potentiell lächerliche Züge revolutionären Geschehens indirekt deutlich.¹⁰⁸ Mag Tieck auch nicht auf eine politische Stellungnahme abzielen, so ist die Frage nach dem Gehalt seiner Darstellung der demokratischen Praktiken in der Welt des Texts, die unter In-Rechnung-Stellung von dessen poetischer Codierung, fiktionalem Charakter und intertextuellen Bezügen zu erschließen war,¹⁰⁹ doch sinnvoll zu stellen.¹¹⁰ Dieser Bedeutungsaspekt der ›Denkwürdigen Geschichtschronik‹, der sich durchaus im Rahmen des dem »historischen Adressaten prinzipiell [M]itteil-

106 Tieck, Kritik und deutsches Bücherwesen (Anm. 68), S. 155.

107 Martus, Werkpolitik (Anm. 23), S. 389.

108 Schönert, Theorie der (literarischen) Satire (Anm. 26), S. 14.

109 Die Bedeutung der ästhetischen Machart bei der politischen Interpretation frühromantischer Texte betont am Beispiel von Novalis auch Matthias Löwe, »Politische Romantik« – Sinnvoller Begriff oder Klischee? Exemplarische Überlegungen zum frühromantischen »Staatsorganismus«-Konzept und seiner Rezeptionsgeschichte, in: Athenäum 21 (2011), S. 189–202.

110 Zum Begriffspaar »relevanter« und »sinnvoller« Fragen an einen Text vgl. Lutz Danneberg, Fiktion und Interpretation, in: Fiktion, Wahrheit, Interpretation. Philologische und philosophische Perspektiven, hrsg. von Eva-Maria Konrad u. a., Münster 2013, S. 125–150, hier: S. 138.

bar[en] und [V]erständig[en]« bewegt,¹¹¹ lässt sich erschließen, wenn man fragt, wodurch und inwiefern genau die Schildaer Revolution eigentlich zur Travestie der großen Französischen Revolution gerät.

Eine zentrale Rolle hierfür spielt die Neigung der Schildbürger zu »Berathschlagungen« (S. 259), da der unglückliche Vorschlag, fortan »Narren zu scheinen« (S. 276), überhaupt erst aus einer derartigen »allgemeine[n] Versammlung« hervorgeht (S. 261). Von Bedeutung ist ferner das Wahlsystem in Schilda, das die »Rathsherr[n]« zu Bestechung und Einschüchterung verleitet, sodass »immer ein[] Mann auf den Thron« gelangt, »den die Bürgerschaft gewiß nicht gewählt haben würde, wenn sie freie Faust gehabt hätte« (S. 320). Im Ergebnis verfallen die Schildbürger auf die Idee, sich so lange wie möglich die »Mühe des Wählens« zu ersparen. Deshalb wählen sie den Fleischer Caspar, der aufgrund seiner Konstitution »im Amte länger aus[zu]dauern« verspricht, zum neuen Schultheißen und stellen hiermit die Weichen für die Revolution (S. 338). Anstatt aber im Anschluss eine »neue[] Wahl« zu veranlassen (S. 350), entschließen sich die Schildbürger, abermals nach einer öffentlichen Beratung, die »reinste Demokratie« einzuführen (S. 353), die schließlich in die Selbstauflösung des Staats mündet.

In der ›Denkwürdigen Geschichtschronik‹ werden mit der politischen Versammlung und dem allgemeinen Männerwahlrecht also zwei Momente pervertiert, die in der Entfaltung der Revolution seit der Einberufung der Generalstände am 8. August 1788 eine zentrale Rolle spielten.¹¹² Dass Tieck die lächerliche Dimension des Revolutionsgeschehens ausgerechnet in derartigen demokratischen Praxisformen erblickt, passt zu der von Hans-Joachim Mähl konstatierten »Ablehnung des *Institutionalismus*« in der Frühromantik.¹¹³ In ähnlicher Weise wertet Friedrich Schlegel im 369. ›Athenäum‹-Fragment den »Deputierte[n]« gegenüber dem »das politische Ganze in seiner Person« dar-

¹¹¹ Danneberg, *Das Sich-Hineinversetzen* (Anm. 62), S. 443.

¹¹² Vgl. Edna Lemay, [Art.] *Generalstände*, in: *Lexikon zum aufgeklärten Absolutismus in Europa. Herrscher, Denker, Sachbegriffe*, hrsg. von Helmut Reinalter, Wien und Köln 2005, S. 275–277.

¹¹³ Hans-Joachim Mähl, *Der poetische Staat. Utopie und Utopiereflexion bei den Frühromantikern*, in: *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, hrsg. von Wilhelm Voßkamp, Stuttgart 1982, Bd. 3, S. 273–302, hier: S. 288.

stellenden »Repräsentant[en]« ab,¹¹⁴ während er in einer Notiz aus dem Jahr 1799 die »Constitution« als »die lächerliche Seit d[er] franz[ösi-schen] Revol[ution]« bezeichnet.¹¹⁵ Und Novalis polemisiert in »Glauben und Liebe« gegen die »armselige[n] Philister«, die die »Republik« mit »Primair- und Wahlversammlungen, Direktorium und Räte[n], Munizipalitäten und Freiheitsbäume[n]« identifizieren.¹¹⁶ Der frühromantischen Beschäftigung mit der Französischen Revolution, die bei Friedrich Schlegel und Novalis im Zeichen der »unendlichen Perfektibilität« steht,¹¹⁷ ist daher eine »Distanz zur politischen Sphäre« und eine Neigung zu abstrakten »geschichts- und kulturphilosophische[n] Perspektiven« bescheinigt worden,¹¹⁸ der jede »verfassungsrechtliche Konkretheit« abgehe.¹¹⁹

Dies führt Ludwig Stockinger zu der These, dass die Ernüchterung der Frühromantiker über die Französische Revolution maßgeblich mit der Etablierung des Direktoriums nach dem Sturz Robespierres zusam-

- 114 Friedrich Schlegel, Athenäums-Fragment 369, in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801), hrsg. von Ernst Behler, Paderborn u. a. 1967, S. 232. Vgl. zu diesem Themenkomplex im größeren Zusammenhang und mit weiterer Literatur Bärbel Frischmann, Friedrich Schlegel und die Revolution, in: Romantik und Revolution. Zum politischen Reformpotential einer unpolitischen Bewegung, hrsg. von Klaus Ries, Heidelberg 2012 (= Ereignis Weimar-Jena 31), S. 141–159.
- 115 Friedrich Schlegel, Philosophische Fragmente. Zweite Epoche. I, Nr. 602, in: Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe, Bd. 18: Philosophische Lehrjahre 1796–1806, Teil I, hrsg. von Hans Eichner, Paderborn u. a. 1963, S. 243.
- 116 Friedrich von Hardenberg, Glauben und Liebe und Politische Aphorismen, in: Novalis. Schriften, Bd. 2, hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Stuttgart u. a. 1965, S. 473–503, hier: S. 490 f. Vgl. umfassend Matthias Löwe, Idealstaat und Anthropologie. Problemgeschichte der literarischen Utopie im späten 18. Jahrhundert, Berlin und Boston 2012 (= Communicatio 44), S. 261–393.
- 117 Vgl. Ernst Behler, Unendliche Perfektibilität. Europäische Romantik und Französische Revolution, Paderborn u. a. 1989, S. 237–306.
- 118 Markus Schwering, Politische Romantik, in: Romantik-Handbuch, hrsg. von Helmut Schanze, Stuttgart 2003, S. 479–509, hier: S. 482.
- 119 Gérard Raulet, Monarchie, Republik und Demokratie. Die unbequeme Botschaft der politischen Romantik (und eine aktuelle Debatte), in: Patriotismus – Kosmopolitismus – Nationalismus. Entstehung und Entwicklung einer deutschen Gemengelage 1756–1815. Vierzehn Studien zu Ehren von Françoise Knopper, hrsg. von Thomas Bremer, Wolfgang Fink und Thomas Nicklas, Halle an der Saale 2013 (= Wissensdiskurse im 17. und 18. Jahrhundert 3), S. 247–260, hier: S. 252.

menhängt. Diese Etappe der geschichtlichen Entwicklung, die man als Weg entweder zu einer »Republik mit einer normalen Funktionsweise von repräsentativen Institutionen«¹²⁰ oder zu einem »autoritäre[n] Staat des Großbürgertums« gewertet hat,¹²¹ versöhnte bekanntlich viele Aufklärer mit der Revolution.¹²² Die Frühromantiker habe die Annäherung an – so Stockinger – ein »normale[s] politische[s] System« im Sinne des »Politikverständnis[ses] des Frühliberalismus« hingegen tief enttäuscht.¹²³ Obgleich sich diese These für Tieck der fehlenden Zeugnisse wegen nicht bestätigen lässt, deutet eine von Rudolf Köpke überlieferte Äußerung aus der Nachmärzzeit, die Ernst Ribbat an den »Stammtisch[]« hat denken lassen,¹²⁴ in eine ähnliche Richtung:

Ist etwa unser politischer Zustand so sehr viel besser geworden als früher? Etwa seit das Reden, Deliberiren und Parlamentiren in den Kammern nicht abreißen will, was dem Lande ein ungeheures Geld kostet? Und nun gar die sogenannten Demokraten! Ich habe in meiner Jugend auch Demokraten gekannt, aber das waren ganz andere Leute! Was für einen moralischen Kern hatten die nicht! Aber diese Burschen von heute! Sie bilden sich ein, Alles würde besser werden, wenn man sie nur gewähren ließe! Sie sind beleidigt, wenn man sie nicht gleich als einen neuen Moses oder Solon ansehen will! Und was hört man von ihnen? Aus aller Mund stets dieselbe triviale Weisheit!¹²⁵

Tiecks Schelte richtet sich gegen die Demokratisierungsbewegungen um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Von den »sogenannten« Demokraten dieser Zeit hebt er die Demokraten zu seiner Jugendzeit positiv ab, womit er offensichtlich diejenigen während der Französischen Revolution im Auge hat. Dass Tieck die Abgrenzung zwischen diesen beiden Typen

120 Hans-Ulrich Thamer, *Die Französische Revolution*, München 2004 (= Beck'sche Reihe 2347), S. 107.

121 Saage, *Demokratietheorien* (Anm. 83), S. 129.

122 Vgl. Albrecht, *Aufklärung, Reform, Revolution* (Anm. 69), S. 46–55 und 58.

123 Ludwig Stockinger, *Die Auseinandersetzung der Romantiker mit der Aufklärung*, in: *Romantik-Handbuch* (Anm. 118), S. 79–106, hier: S. 93.

124 Ribbat, *Die Französische Revolution im Werk Ludwig Tiecks* (Anm. 46), S. 110.

125 Köpke, *Ludwig Tieck* (Anm. 44), Bd. 2, S. 246.

des Demokraten mit Bezug auf das Parlament vornimmt, das er in ge-läufiger Weise als Bühne eitler Politikeregos und als Ort fruchtloser Debatten diskreditiert,¹²⁶ erklärt sich im historischen Zusammenhang.

Von den revolutionären Ereignissen in Frankreich ging bekanntlich auch in Deutschland ein Wandel des Konzepts der Demokratie aus. Bis dahin eine veraltete, lediglich im gelehrten Zusammenhang interessierende Verfassungsform meinend, wurde Demokratie nun zu einem »Erwartungsbegriff«¹²⁷ mit neuen Bedeutungsfacetten. Während der Revolutionsjahre ist aber zunächst vor allem eine, wie Pierre Rosanvallon gezeigt hat, große Begriffsverwirrung zu konstatieren.¹²⁸ Der Begriff ›Demokrat‹ wurde hingegen, als Gegenbegriff zu ›Aristokrat‹, recht konsequent im Sinne eines Unterstützers der Revolution verwendet,¹²⁹ und das heißt in erster Linie für Anhänger des Prinzips der Volkssouveränität als Kern der revolutionären Ideale. Da die politische Ausgestaltung dieses normativen Anspruchs im Verlauf der Revolution bekanntlich hochumstritten war, bezeichnet der Demokratiehistoriker Malcolm Crook das Frankreich dieser Zeit als »political laboratory«.¹³⁰ Die konkrete Umsetzung basierte schließlich auf der repräsentations-theoretischen Fiktion einer »Mutation des empirisch realen Deputierten in einen Repräsentanten des Gesamtvolkes«, die in Deutschland Harm-Hinrich Brandt zufolge weithin als »unrealistische Vorstellung«

126 Vgl. als historischen Überblick etwa Remieg Aerts, *An Unrewarding Task. Criticism of Parliament and Anti-Parliamentarianism. A Historical Review*, in: *Parlamentarismuskritik und Antiparlamentarismus in Europa*, hrsg. von Marie-Luise Recker und Andreas Schulz, Düsseldorf 2018 (= Beiträge zur Geschichte des Parlamentarismus und der politischen Parteien 175), S. 25–42, sowie diesen Band insgesamt.

127 Reinhart Koselleck u. a., [Art.] Demokratie, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 1, hrsg. von Otto Brunner, Werner Conze und dems., Stuttgart 1972, S. 821–899, hier: S. 850, und ders., *Begriffsgeschichte und Sozialgeschichte*, in: ders., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main 1979, S. 107–129, hier: S. 118.

128 Vgl. Pierre Rosanvallon, *L'histoire du mot démocratie à l'époque moderne*, in: *La Pensée politique* 1 (1993), S. 11–29, hier: S. 20 f.

129 Vgl. ebd., S. 17 f.

130 Vgl. Crook, *Elections and Democracy in France* (Anm. 81), S. 86.

verworfen wurde und als »Einfallstor« der bis heute nicht verstummten »Parlamentarismuskritik« diene.¹³¹

Die Stoßrichtung der zitierten Äußerung Tiecks, in der er die mit einem ›moralischen Kern‹ ausgestatteten Demokraten zur Zeit seiner Jugend von den Parlamentariern um die Mitte des 19. Jahrhunderts abhebt, wird vor diesem Hintergrund im historischen Prozess verständlich: Mit dem Übertritt der Demokratie – so Joanna Innes und Mark Philp – »from Book to Life«¹³² beginnt ein Prozess, den man als ›Lehrjahre‹ beziehungsweise als ›Schule‹ der Demokratie bezeichnet hat.¹³³ Anders als es das landläufige Narrativ der zunehmenden Emanzipation der politisch entmündigten Mehrheit besagt, begegnete die Bevölkerungsmehrheit den Möglichkeiten politischer Mitwirkung weitgehend mit Desinteresse, sodass beispielsweise Wahlen weniger erkämpft denn als Mitte der Disziplinierung von der Herrschaftselite forciert wurden.¹³⁴ Insgesamt zeichnet die moderne Demokratiegeschichte einen verwickelten, progressive wie retrograde Entwicklungen einschließenden Prozess nach, in dessen Verlauf sich erst allmählich eine demokratische Kultur konsolidierte.¹³⁵ Den demokratischen Praktiken wie Wahlen oder Parlamentsarbeit, die sich im Zuge der erstmaligen Etablierung demokra-

131 Harm-Hinrich Brandt, Neoständische Repräsentationstheorie und das frühkonstitutionelle Wahlrecht, in: Wahlen und Wahlrecht. Tagung der Vereinigung für Verfassungsgeschichte in Hofgeismar vom 10.3.–12.3.1997, hrsg. von Wilhelm Brauneder, Berlin 2001 (= Der Staat. Beiheft 14), S. 133–174, hier: S. 140.

132 So der Titel von Joanna Innes und Mark Philp, ›Democracy‹ from Book to Life. The Emergence of the Term in Active Political Debate, to 1848, in: Democracy in Modern Europe (Anm. 82), S. 16–41.

133 Vgl. u.a. die Titel von Malcolm Crook, Elections in the French Revolution (Anm. 81), und Margaret Lavinia Anderson, Practicing Democracy. Elections and Political Culture in Imperial Germany, Princeton 2000, oder auch Hedwig Richter und Hubertus Buchstein, Einleitung. Eine neue Geschichte der Wahlen, in: Kultur und Praxis der Wahlen (Anm. 16), S. 1–27, hier: S. 20.

134 Vgl. allgemein Hedwig Richter, Moderne Wahlen. Eine Geschichte der Demokratie in Preußen und den USA im 19. Jahrhundert, Hamburg 2017, sowie knapp und zugespitzt dies., Desinteresse und Disziplinierung. Die Anfänge der Demokratie im frühen 19. Jahrhundert im internationalen Vergleich – Frankreich, Preußen und USA, in: Geschichte und Gesellschaft 44 (2018), S. 336–366.

135 Vgl. zuletzt etwa Anja Kruke und Philipp Kufferath, Einleitung: Krisendiagnosen, Meistererzählungen und Alltagspraktiken. Aktuelle Forschungen und Narrationen zur Demokratiegeschichte in Westeuropa, in: Archiv für Sozialgeschichte 58 (2018), S. 3–20.

tischer Strukturen in einem europäischen Flächenstaat während der Französischen Revolution ausbildeten, stand Tieck wie auch andere Frühromantiker offenbar skeptisch gegenüber.

Auch wenn der ›Denkwürdigen Geschichtschronik der Schildbürger in zwanzig lesenswürdigen Kapiteln‹ keine politische Position direkt entnommen werden kann, lässt sich dieser Text im Rahmen der skizzierten Konstellation als kritische Reflexion der entstehenden demokratischen Praktiken verstehen. Zwar zielt Tiecks satirische Darstellungsabsicht in erster Linie auf eine Ridikülierung der Berliner Aufklärer, wofür er die Debatte über den Zusammenhang von Aufklärung und Revolution aufruft. Doch die fiktionale Welt des Texts lässt sich auch auf ihren politischen Aussagewert befragen, insofern die Fehleranfälligkeit von Wahlen und die Nachteile parlamentarischer Arbeit offengelegt werden. Dass Tieck gerade hier die lächerlichen Züge der Französischen Revolution lokalisiert, zeigt seine Skepsis gegenüber den sich herausbildenden demokratischen Praxisformen, die ihm gegenüber den politischen Idealen dieser Zeit wohl als banale Verflachung erschienen. Ein selbstverständliches Element der Demokratie als umfassende »Lebensform«,¹³⁶ die auf Instanzen der Meinungsbildung, Konsensherbeiführung und Entscheidungslegitimation angewiesen ist, hat er in ihnen (noch) nicht sehen können.

136 Hans Vorländer, *Demokratie. Geschichte, Formen, Theorien*, München ²2010 (= Beck'sche Reihe 2311), S. 92.

ANDREAS DIETZEL

Exius scripsit – Moritz Müller sculpsit

Ein Schreibmeisterbuch aus dem Weimar der Goethe-Zeit

Gegenstand dieses Beitrags ist eine vor gut 200 Jahren geschaffene, aber wohl nie veröffentlichte Kupferstichfolge, die der Lehre und dem Erlernen des Schönschreibens in Weimar dienen sollte. Von diesem Werk hat sich, soweit ersichtlich, weltweit lediglich ein, nicht ganz vollendetes Exemplar in privater Hand erhalten. Es ist der Forschung deshalb bislang unbekannt geblieben. Das schriftgeschichtlich reizvolle und künstlerisch ansprechende Buch kann auf der Basis der ermittelten Quellen¹ einem Schreiber, einem Stecher und wohl auch einem Drucker zugeordnet werden, die damals alle in Weimar tätig waren. Es dürfte sich um das einzige jemals in Weimar entstandene Schreibmeisterbuch² handeln.

Deutsche Schreibmeisterbücher vom 16.–19. Jahrhundert

Die Beherrschung des Schreibens als neben Lesen und Rechnen besonders wichtiger Kulturtechnik war im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation der Frühen Neuzeit in vielen Lebensbereichen immer bedeutsamer geworden. Der damit stark ansteigende Bedarf an der Erteilung von Schreibunterricht wurde vor allem von Schreib- und Rechenmeistern gedeckt, die an den teils städtischen, teils privaten

1 Für wertvolle Unterstützung bei der Beschaffung von Quellen danke ich herzlich Maren Wenz, Leiterin der Bibliothek der Clifford Chance Deutschland LLP, Joachim Seng und Dietmar Pravida.

2 Dieser Begriff für ein Unterrichtsmittel der Schreibkunst ist gebräuchlicher als »Schreibmusterbuch«, »Schreiblehrbuch« oder »Schreibvorlagen«; vgl. den Titel des Werks von Werner Doede, *Bibliographie deutscher Schreibmeisterbücher von Neudörffer bis 1800*, Hamburg 1958, der in seiner Einführung alle Begriffe synonym verwendet.

»Teutschen Schulen« für städtische Bürger den Unterricht im deutschen Schreiben und Lesen sowie im Rechnen gaben, der an den Lateinschulen nicht oder nicht hinreichend praxisbezogen erteilt wurde.³ Beim Schreibunterricht standen die sich im Lauf des 16. Jahrhunderts herausbildenden »deutschen Schriften«⁴ (also Kurrentschrift, Kanzleischrift und Frakturschrift) im Vordergrund, die je nach beabsichtigter Nutzung und damit je nach Lernziel nicht nur als schlichter gehaltene Grundschriften, sondern auch als aufwendigere, kalligraphisch gestaltete Kunstschriften gelehrt wurden.⁵ Dabei benutzten die Schreibmeister in der Regel selbst verfasste Schreibvorlagen, die etwa seit der Mitte des 16. Jahrhunderts auch im Druck vervielfältigt wurden.⁶ Schreibmeisterbücher hatten teils den Charakter von methodisch unterlegten, Erläuterungen enthaltenden Schreibanleitungen, teils den Charakter von Schreibvorschriften, die nur der Abschrift dienten.⁷ Beide Gattungen enthielten in der Regel die vier in der deutschen Schreibpraxis des 16.–19. Jahrhunderts vorrangigen Schriften,⁸ also Kurrentschrift,⁹

3 Vgl. etwa Peter O. Büttner, *Schreiben lehren um 1800*, Hannover 2015, S. 42–44.

4 Diese Definition (und Ausführungen zu den dafür jeweils gebräuchlichen Federn) etwa bei Johann Friedrich Stäps, *Des Schreibe-Meisters, Johann Stäpsens in Leipzig, nach einer netten Dreßdner Hand eingerichtete Fundamental Vorschriften*, Leipzig 1741, im »Discours vom Schreiben, zwischen einem Maitre und einem Discipul«, S. 3 f.

5 Büttner, *Schreiben lehren um 1800* (Anm. 3), S. 45 f.

6 Ebd., S. 46–48; Doede, *Bibliographie deutscher Schreibmeisterbücher* (Anm. 2), S. 5–28 zur Geschichte der Schreibmeisterbücher und S. 37–122 zu den (damals) bekannten Werken deutscher Sprache; zur Entwicklung des Schreibmeisterbuchs von handgeschriebenen Vorlagen über in Holzschnitt und später in Kupferstich gedruckte Werke von 1500 bis 1800 vgl. *Meister der Schreibkunst aus drei Jahrhunderten*, hrsg. von Peter Jessen, Stuttgart ²1936 (¹1923), S. 6–11.

7 Büttner, a. a. O., S. 48 f. zu dieser grundlegenden Differenzierung und zu den verschiedenen Typen von Schreibmeisterbüchern.

8 Ebd., S. 49 f.

9 Die deutsche Kurrentschrift war von der Mitte des 16. Jahrhunderts bis etwa zur Mitte des 20. Jahrhunderts im ganzen deutschen Sprachraum die übliche Gebrauchs- und Geschäftsschrift; sie wurde und wird teils auch als gotische Schrift bezeichnet, da die Kurrentschrift im frühen 16. Jahrhundert aus einer gotischen Kursivschrift, der Kanzleibastarda, entwickelt wurde (vgl. dazu etwa Karl Glad, *Deutsche Schriftfibel Anleitung zur Lektüre der deutschen Kurrentschrift des 17.–20. Jahrhunderts*, Graz 1976, S. 10–12 sowie Büttner, a. a. O., S. 49 f.).

Kanzleischrift,¹⁰ Frakturschrift¹¹ und Lateinische Schrift.¹² (Die Kenntnis der kursiven, also wie die Kurrentschrift mit verbundenen Buchstaben geschriebenen Lateinischen Schrift war auch für diejenigen wichtig, die nur mit deutschen Texten zu tun hatten, da sie für die Wiedergabe fremdsprachiger Begriffe und Textteile benutzt wurde.) Im Laufe des 17. Jahrhunderts treten häufig französische und italienische Ausprägungen der Lateinischen Schrift hinzu,¹³ gegen Ende des 18. Jahrhunderts dann auch die immer populärer werdende eng-

- 10 Eine treffende Beschreibung der Kanzleischrift findet sich bei Johann Merken, *Liber Artificiosus Alphabeti Maioris, oder: neu inventirtes Kunst- Schreib- und Zeichenbuch*, ... Elberfeld 1782, der dort auf S.7 folgendes ausführt: »Deren Namen und Ursprung vom Kanzeliren, aus hohen herrschaftlichen Schreibcomptoiren von den Kanzelisten, welche sich dieser geschwinden Druckart zu Auszierung, oder zu den Titulaturen ihrer Schriften bedienen, herzuleiten, ist anders nichts als eine geschwind geschriebene Art kleiner, etwas gekrümmter Fraktur, welche bei der ersten oder obersten Linie eines schönen Briefs, Kontrakt-Prob- oder an vornehme Personen gerichtete Recommandationsschreiben, zur Auszierung gebraucht wird.« Die Kanzleischrift mit ihren unverbundenen Buchstaben wurde für Reinschriften wichtiger Dokumente verwendet und schrieb sich wesentlich langsamer als die Kurrentschrift, aber schneller als die Frakturschrift.
- 11 Der Begriff der Frakturschrift kennen wir heute als Bezeichnung der Druckschrift, die, aus der Textura entwickelt, vom frühen 16. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum ganz vorherrschend für den Druck deutschsprachiger Texte war. Weniger bekannt ist hingegen, dass die ebenfalls aus unverbundenen Buchstaben bestehende Frakturschrift auch »durch ein steifes Drucken mit der Feder« (Merken, a. a. O., S. 7) als Schreibschrift zur besonderen Hervorhebung von Texten und Textteilen diene. Sie ist eng mit der Kanzleischrift verwandt und ebenso wie diese für heutige Leser leichter als die Kurrentschrift lesbar, »jedoch meist aufrecht stehend, größer und fetter geschrieben« (Büttner, a. a. O., S. 50).
- 12 Die Lateinische Schrift in ihrer in Deutschland verwendeten Form wurde im 16. Jahrhundert entwickelt; als Druckschrift ist sie uns heute unter dem Namen Antiqua bekannt (Büttner, a. a. O., S. 50); so wurde sie seit dem frühen 19. Jahrhundert teils auch in ihrer handschriftlichen Ausprägung bezeichnet (so etwa Johann Heinrich Mädler, *Lehrbuch der Schönschreibekunst* auch zum Selbstunterricht zu gebrauchen, Berlin 1826, S. 67).
- 13 Vgl. etwa die von Doede, *Bibliographie deutscher Schreibmeisterbücher* (Anm. 2) unter Nrn. 39, 43, 59, 67, 68, 75, 77, 79, 84, 85, 93, 94 und 97 verzeichneten Schreibmeisterbücher.

lische Variante der Lateinischen Schrift¹⁴ sowie vereinzelt auch sonstige Schriften.¹⁵

Das 17. und 18. Jahrhundert bringen eine bemerkenswerte Vielzahl von Schreibmeisterbüchern hervor, die vielfach auch einen bestimmten regionalen Schriftgebrauch widerspiegeln.¹⁶ Dabei blieb für die Autoren wie schon im 16. Jahrhundert bis ins spätere 18. Jahrhundert die Vermittlung reicher kalligraphischer Verzierungen wichtig, mit denen Schriften ausgeschmückt wurden, die entweder einen für den Rechtsverkehr besonders wichtigen Inhalt hatten (wie etwa Urkunden und Lehrbriefe) oder sich an für den Absender besonders wichtige Empfänger richteten (wie etwa Bittgesuche und Empfehlungsschreiben).¹⁷ Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts treten die allgemein noch immer beliebten kalligraphischen Ausschmückungen geschriebener Texte allmählich zurück und machen einer Lehrweise Platz, die sich stärker an einer vom Inhalt und Empfänger unabhängigen Nutzung der Schrifttypen orientiert.¹⁸ In der Zeit um 1800 bemühten sich die Schreiblehrer also zunehmend um eine Synthese von praktischer Brauchbarkeit einer Schrift (auch zu zügigem Schreiben)¹⁹ und von deren dennoch anspre-

14 Vgl. Mädler, Lehrbuch der Schönschreibekunst (Anm. 12), S. 9 (»Früher als die Deutschen stellten die Engländer gute Muster [der lateinischen Cursivbuchstaben] auf, daher auch noch jetzt in England fast Jeder eine schöne Hand schreibt«) und die bei Doede, a.a.O., unter den Nrn. 210, 214, 222, 238, 253 und 256 verzeichneten Schreibmeisterbücher, der dann auf S. 26 auf »die bald nach der Jahrhundertwende [1800] in dichter Folge herausgebrachten, den veränderten Bedürfnissen angepaßten englischen und amerikanischen ›Schreib-Lehr-Systeme« verweist.

15 Wie etwa das griechische und das hebräische Alphabet.

16 Schon 1958 werden bei Doede, a.a.O., für das 17. und 18. Jahrhundert etwa 240 Schreiblehrbücher deutscher Sprache nachgewiesen; mittlerweile sind noch deutlich mehr bekannt geworden.

17 Büttner, Schreiben lehren um 1800 (Anm. 3), S. 51; Mädler, a.a.O., S. 8 spottet schon 1826, dass »man glaubte das höchste Ziel der Kalligraphie erstrebt zu haben, wenn man im Stande war, ganze menschliche Figuren oder ausgeführte Landschaften in das Innere eines Buchstabens zu setzen, oder Reiter, Pferde, Adler u.s.w. durch einen einzigen Zug darzustellen«.

18 Büttner, a.a.O., S. 51, 55–59.

19 So wird etwa in den von Doede, a.a.O., unter Nr. 225 und Nr. 234 verzeichneten Schreibmeisterbüchern von Johann Wilhelm Kessler und Christian Gottlob Rossberg 1787 bzw. 1793 schon im Titel betont, dass es sich um Anweisungen handelt, die das »Schön- und Geschwindschreiben« lehren.

chendem Bild.²⁰ In einem stärker zusammenwachsenden deutschen Staatenbund setzte sich die Erkenntnis durch, dass, auch zur Erleichterung des Wirtschaftsverkehrs, eine von regionalen Eigenarten freie, »deutliche, gefällige, leichte und im wesentlichen übereinstimmende Handschrift« im allgemeinen Interesse liege.²¹

Mit der breiten Durchsetzung der allgemeinen Schulpflicht zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurden die Schreibmeister faktisch allmählich durch pädagogisch ausgebildete Lehrer ersetzt; als Berufsbezeichnung verlor sich der Begriff etwa um 1830.²² Mit den Schreibmeistern verschwanden allmählich auch die der Lehre dienenden Schreibmeisterbücher,²³ die durch meist wesentlich schlichter gestaltete Lehrmittel für den Schreibunterricht an den nun in der Regel staatlich oder kirchlich getragenen Schulen ersetzt wurden. Die Kalligraphie als eine Form künstlerischen Ausdrucks blieb erhalten, verlor aber mit der Ausnahme schriftbezogener Berufe stark an praktischer Bedeutung.

Formale und inhaltliche Analyse

Formale Analyse. Das einzige feststellbare Exemplar der Kupferstichfolge besteht aus 20 im Querformat gedruckten Blättern, die auf Kleinquartformat²⁴ geschnitten sind. Ein bei Schreibmeisterbüchern häufig anzutreffender Kupferstichtitel liegt hier nicht vor; damit fehlt es (wie auch an anderer Stelle der Folge) an jeglichen Angaben zu Verleger oder Drucker, Verlags- oder Druckort und zum Entstehungsjahr. Der durch

20 Büttner, a. a. O., S. 56 f.

21 Mädler, a. a. O., S. VI und S. 16–18.

22 Büttner, a. a. O., S. 57.

23 Zu den spätesten bekannten klassischen Schreibmeisterbüchern zählen etwa die Werke von Johann Heinrich Mädler, *Lehrbuch der Schönschreibekunst auch zum Selbstunterricht zu gebrauchen*, Berlin 1826, und J. Schungart und J. J. Lorenz, *Vorlag-Blätter zu Erlernung der Schönschreibekunst*, Karlsruhe 1835, sowie die zahlreichen Werke von Johann Heinrigs (1781–1861), an dessen besonders umfangreichem, über mehr als vier Jahrzehnte reichenden Werk der sich im 19. Jahrhundert vollziehende Wandel gut nachvollziehen lässt (näher zu diesem: *Der Kalligraph Johann Heinrigs. Begleitheft zur Ausstellung des Kölnischen Stadtmuseums*, hrsg. von Werner Neite, Köln 1989).

24 Hier mit einer Höhe von 18,7 cm und einer Breite von 23,6 cm.

die gut erkennbaren Plattenränder markierte Druckspiegel der Blätter ist von unterschiedlicher Größe,²⁵ überwiegend aber etwa 14,5 cm hoch und etwa 18,5 cm breit. Alle Blätter sind, wie beim Kupferstich als Tiefdruckverfahren zu erwarten, nur einseitig bedruckt. Das durchgängig verwendete Papier ist von velinartiger Struktur und lässt im Durchlicht vielfach das Wasserzeichen »AF« erkennen.²⁶ Dieses Wasserzeichen kann dem Papiermacher Abraham Fues der Papiermühle Obere Dom bach in Bergisch Gladbach zugeordnet werden.²⁷ Sämtliche Stiche liegen in guten, klaren und dunklen Abzügen vor. Auf den in der Binde folge ersten drei Blättern ist der obere Teil des Druckspiegels leer gelassen; dort sind im Streiflicht jeweils die zusätzlichen Plattenränder von flachen rechteckigen Kästchen erkennbar, die dazu bestimmt waren, eine Überschrift für den Inhalt der Kupfertafel aufzunehmen.²⁸ Jedenfalls diese drei Kupfertafeln harrten also noch ihrer völligen Fertigstellung.

16 der 20 Blätter der Kupferstichfolge tragen in der Platte links unten die Angabe des Schreibers (und Zeichners) »Exius« und 13 von diesen rechts unten auch die Angabe des Stechers »Müller«. Auf zwei der Tafeln (Nr. 15 und 16) wird der Name des Stechers mit dem Vornamen »Moritz«, also in der Form »Moritz Müller« genannt. Ein Blatt (Nr. 17) trägt in der Platte unten mittig die auf den Anfangsbuchstaben der Nachnamen verkürzte Angabe beider Urheber.²⁹ Drei Tafeln tragen gar keine Bezeichnung der Urheber, wurden aber nach der Art ihrer Ausführung und ihrem Inhalt von denselben Urhebern zur selben Zeit geschaffen.

25 Zwischen gut 11 cm Höhe und knapp 20 cm Breite.

26 Gut sichtbar auf den Blättern 2, 3, 6, 7, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 18 und 20 der Folge.

27 So die freundliche Auskunft von Andrea Lothe, Deutsches Buch- und Schriftmuseum der Deutschen Nationalbibliothek Leipzig, Papierhistorische Sammlungen, vom 19. August 2020; diese Sammlung enthält ein 1806 beschriftetes, geripptes Papier mit nahezu gleichem Wasserzeichen, das dieser Mühle zugeordnet werden kann; auf die Nutzung von Papieren dieser Mühle in Thüringen kann der Umstand hindeuten, dass sich dieses Wasserzeichen in einem Brief von Ottilie Henckel von Donnersmarck an Johann Wolfgang von Goethe nachweisen lässt, den diese am 3. Januar 1817 im Weimar schrieb (verwahrt im Goethe-Museum Düsseldorf, Anton- und Katharina-Kippenberg-Stiftung, Inv. Nr. NW 2462/2008).

28 Belegt wird dies durch die entsprechend positionierten Bezeichnungen der (lediglich) vier Blätter, die eine Überschrift tragen, nämlich die Blätter 4, 7, 9 und 10.

29 »E & M f.«, für »Exius et Müller fecerunt« stehend.

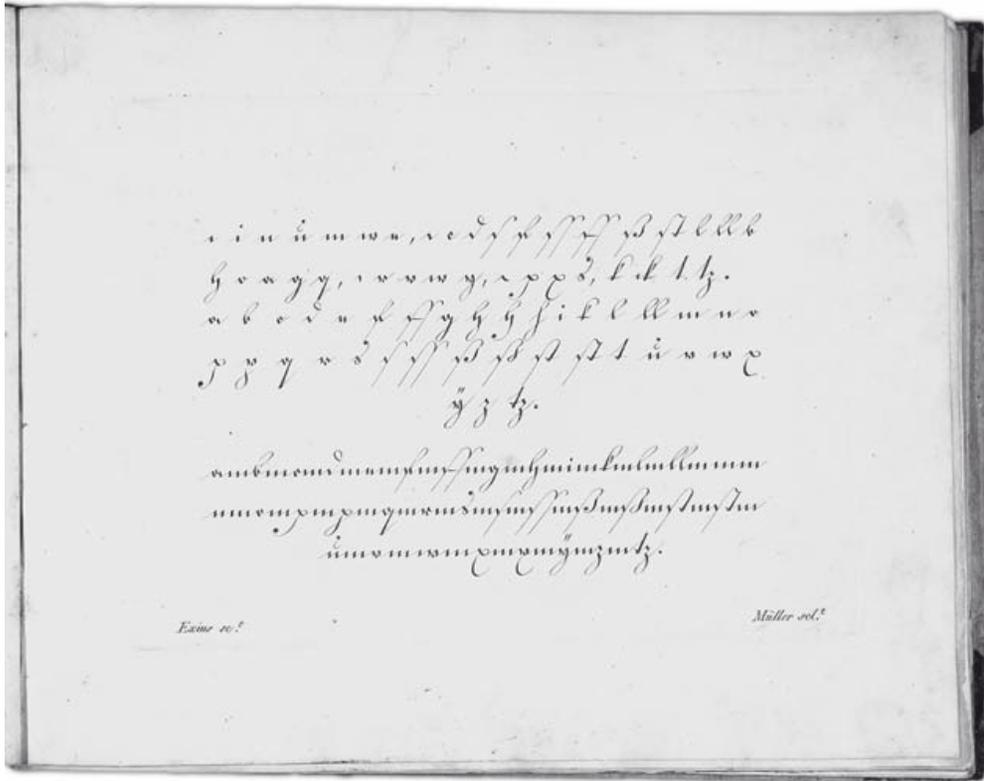


Abb. 1. D. S. W. Exius und Moritz Müller-Steinla, Schreibmeisterbuch, Blatt 1: Minuskeln Kurrentschrift (Privatbesitz).

Die Kupferstichfolge ist in einen einfachen, wohl für den schulischen Gebrauch vorgesehenen mittelbraunen Halblederband gebunden, dessen einfarbiges, heute beige verfärbtes Bezugspapier ursprünglich hellgrün war. Eine querovale Aussparung im Bezugspapier des Vorderdeckels ist mit einem zinnoberroten Schild unterlegt, das mit umlaufenden silberfarbenen Prägerosetten verziert wurde. Das Schild trägt, ebenfalls in silberfarbener Prägung, den Namen »Ernst Gustav Schmidt« und darunter die Jahreszahl »1819«.

Inhaltliche Analyse. Das von Exius und Moritz Müller geschaffene Schreibmeisterbuch besteht zu mehr als der Hälfte aus als Schreibvorlagen konzipierten und ausgeführten Alphabeten. Zwölf Kupfertafeln zeigen entweder die Minuskeln oder die Majuskeln oder beide Buchstabenarten von insgesamt vier verschiedenen Schriftarten: Kurrentschrift (Abb. 1), Kanzleischrift (Abb. 2), Lateinische Schrift (Abb. 3) und



Abb. 2. Blatt 4: Majuskeln Kanzleischrift.

Englische Schrift (Abb. 4).³⁰ Dabei werden neben den Buchstaben in alphabetischer Folge vielfach auch Grundstriche, Buchstabenkombinationen (wie *ck*, *st* und *tz*) oder Varianten zur Schreibweise einzelner Buchstaben abgebildet. Obgleich es sich dem klassischen Zweck eines Schreibmeisterbuchs entsprechend bei der Wiedergabe sämtlicher Schriften um Schönschriften handelt, steht doch bei den meisten Tafeln das Ziel der Vermittlung einer im praktischen Leben nützlichen, also leserlichen und gleichmäßigen Handschrift im Vordergrund. Bei einer Reihe von Stichen werden die Schriftbeispiele aber durch dekorative, nicht mit dem Text verknüpfte Verzierungen ergänzt.³¹ Bei zwei Blättern, die ornamental gestaltete Ziermajuskeln in Kurrentschrift wiedergeben,

³⁰ Diese zwölf Tafeln finden sich auf den Blättern 1–7, 9–12 und 15; die Blätter 9 und 15 zeigen zusätzlich Anwendungsbeispiele in Textform.

³¹ Dies gilt für die Blätter 14–20.

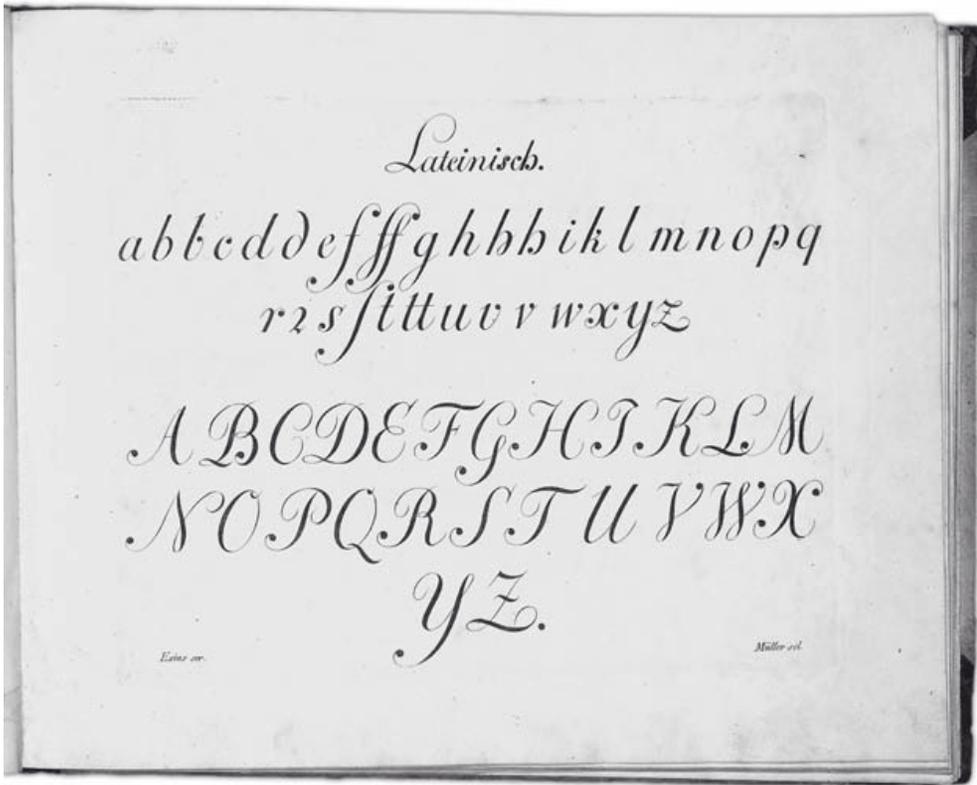


Abb. 3. Blatt 7: Lateinische Schrift.

überlagert der dekorative Zweck sogar den informativen Gehalt der Buchstaben (Abb. 5).³²

Zehn Kupfertafeln zeigen textliche Anwendungsbeispiele für die zuvor behandelten vier Schriftarten.³³ Dabei steht die auf acht dieser Tafeln zusammen mit der Kanzleischrift benutzte Kurrentschrift im Vordergrund.³⁴ Die Kanzleischrift wird ihrem tendenziell stärker dekorativen, der Hervorhebung dienenden Charakter entsprechend nur für die ersten Zeilen der Textbeispiele verwendet, bei denen die Kurrentschrift mit ihr kombiniert wird; der überwiegende Teil dieser Beispiele ist also in Kurrentschrift gehalten.³⁵

32 Blätter 11 und 12.

33 Die Blätter 8–9 und 13–20; die Blätter 9 und 15 zeigen zusätzlich Alphabete.

34 Nur die Blätter 8 (Lateinische Schrift) und 9 (Englische Schrift) dienen der Praktizierung anderer Schriftformen.

35 Blätter 15–20.

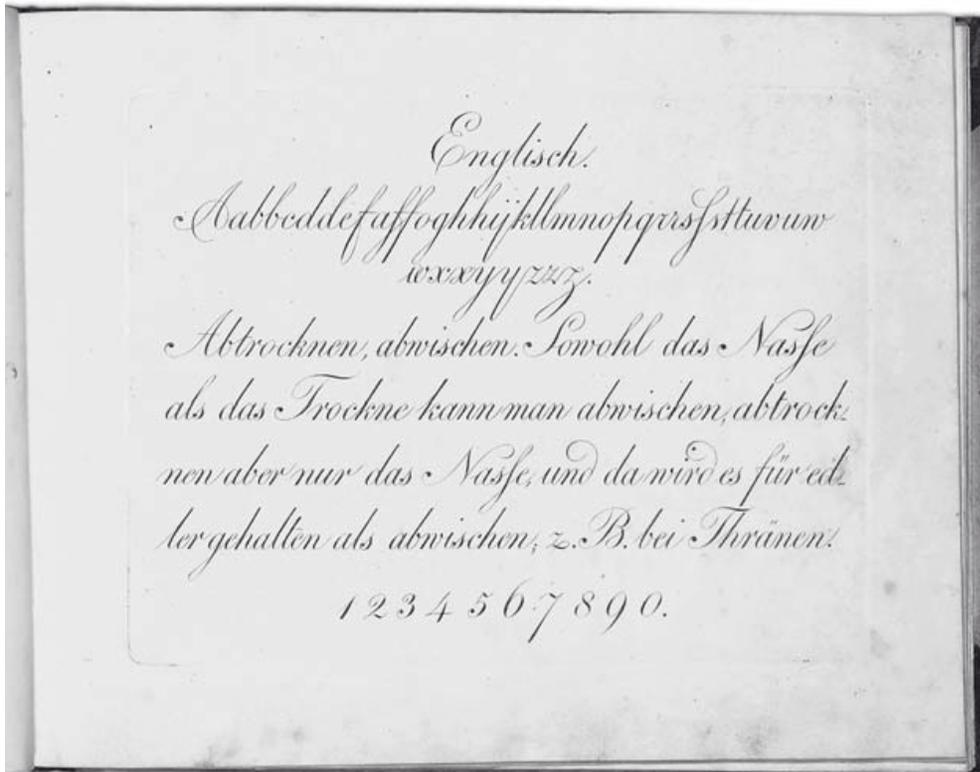


Abb. 4. Blatt 9: Englische Schrift.

Inhaltlich bestehen die Anwendungsbeispiele fast durchgängig aus der Wiedergabe von (meist der Rechtschreibung dienenden) Sprachregeln. Nur in einem Fall dient ein »Denk- und Wahlspruch« als Textbeispiel (Abb. 6).³⁶ Da nirgends ein Autor der zehn Texte genannt wird, liegt in Übereinstimmung mit der Praxis vieler Schreibmeisterbücher zunächst die Vermutung nahe, dass die Texte vom Schreiber stammen. Eine Prüfung verwendeter Wortfolgen beweist aber, dass Exius die Texte durchgängig von anderen, von ihm nicht offengelegten Autoren übernommen hat. Dabei hat er sich deren Texte vielfach wörtlich oder mit minimalen Änderungen bedient oder den Inhalt dieser Texte ohne wesentliche Abweichungen paraphrasiert. Im einzelnen lassen sich folgende Übernahmen belegen:

36 Blatt 16 mit dem Sinnspruch »Kein Tag ohne Linie«.



Abb. 5. Blatt 11: Ornamental gestaltete Ziermajuskeln in Kurrentschrift.

- Die meisten der von Exius verwendeten Texte stammen aus dem Werk ›Anweisung zur deutschen Sprache. Zum Gebrauch beim Unterrichts der ersten Anfänger‹ von Johann Friedrich Heynatz, das 1785 in Berlin erschienen ist. Insgesamt sieben Mustertexte sind dieser Sprachlehre mit einigen Kürzungen und geringfügigen sprachlichen Anpassungen nahezu wörtlich entnommen (Abb. 7).³⁷
- Ein weiterer von Exius benutzter Text ist einem anderen Werk von Heynatz entnommen, nämlich dem 1795 in Berlin erschienenen ersten Band des ›Versuch eines möglichst vollständigen synonymischen Wörterbuchs der Deutschen Sprache‹.³⁸

³⁷ Blatt 8 übernimmt Text von S. 135 f., Blatt 13 von S. 139, Blatt 14 von S. 135 f., Blatt 15 von S. 91, Blatt 17 von S. 141 f., Blatt 19 von S. 139 und Blatt 20 von S. 142 f.

³⁸ Blatt 9 übernimmt Text von S. 67.



Abb. 6. Blatt 16: Textbeispiel mit dem Sinnspruch »Kein Tag ohne Linie«.

- Für einen zusätzlichen Text hat sich Exius einer weiteren Sprachlehre bedient, nämlich der von Johann Ernst Stutz verfassten ›Deutsche Sprachlehre‹, die 1790 in Potsdam erschienen ist.³⁹
- Schließlich hat Exius für einen der Mustertexte eine »Kurze Schulerede« aus dem zweiten Band der ›Sammlung vollständiger Predigtentwürfe auf alle Sonn- und Festtage im ganzen Jahre; wie auch auf verschiedene Fälle des menschlichen Lebens‹ von Johann Baptist Deppisch benutzt, der in Bamberg und Würzburg 1793 publiziert wurde.⁴⁰

39 Blatt 18 übernimmt Text von S. 474 und 476.

40 Blatt 16 wurde von S. 547f. in Inhalt und Wortwahl inspiriert; obwohl Exius evangelisch-lutherisch gewesen sein dürfte (siehe den folgenden Abschnitt), hielt er es wohl für vertretbar, den weltlichen, schulbezogenen Teil des katholischen Werks zu nutzen.



Abb. 7. Blatt 20: Mustertext nach J. F. Heynatz, *Anweisung zur deutschen Sprache*, Berlin 1785, S. 142f.

Seltenheit. Publizierte Schreibmeisterbücher sind, jedenfalls wenn sie vollständig sind, meist nur in einer geringen Zahl von Exemplaren überliefert.⁴¹ Ungewöhnlich ist allerdings, dass die hier untersuchte Kupferstichfolge weltweit in keiner öffentlichen Bibliothek erfasst ist.⁴² Von Exius ist, anders als von Steinla, sogar überhaupt kein von ihm geschaffenes Werk dokumentiert. Als Erklärung für den unikalen Charakter der Folge liegt nahe, dass diese vermutlich Konzept blieb und niemals veröffentlicht wurde.

41 Vgl. dazu Doede, *Bibliographie deutscher Schreibmeisterbücher* (Anm. 2), der für viele Titel nur wenige Standortnachweise geben kann; heute werden im Karlsruher Virtuellen Katalog (KVK) weitere, aber oft noch immer wenige Exemplare verzeichnet.

42 Sie war im September 2020 weder im KVK noch im WorldCat nachweisbar.

Schreiber, Stecher und Drucker

Die untersuchte Kupferstichfolge von Schreibmeistervorlagen wurde in Weimar von dem Kammerrevisor und Schreibmeister Exius geschrieben, von dem Kupferstecher Steinla (zur Zeit der Entstehung noch Müller) gestochen und möglicherweise auf Veranlassung des Verlegers Bertuch und seines Sohns, aber nur probenhalber, gedruckt. Die vielfältigen Belege und Indizien für diese Ergebnisse werden im folgenden im einzelnen geschildert.

Schreiber. Zu Exius' Leben gibt es nur eine einzige substantielle gedruckte Quelle, nämlich eine kurze Biographie, die, von unbekannter Hand verfasst, in dem von Friedrich August Schmidt herausgegebenen Reihenwerk ›Neuer Nekrolog der Deutschen‹ zu finden ist.⁴³ Seine Jugend verbrachte der aus einfachen Verhältnissen stammende, am 3. Februar 1756 zu Guthmannshausen im Herzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach⁴⁴ geborene und auf den Namen David Samuel Wendelin getaufte Exius zunächst dort und dann, nach dem frühen Tod seines Vaters, bei seinem Großvater, einem »Mädchenschullehrer« in Buttstädt in der Nähe von Weimar. Dort »folgte er [...] der Schule bis Prima und legte den Grund zu seiner spätern schönen Handschrift«; da er »vornehmlich Rechnen und Schreiben« gelernt hatte, schrieb er nach seiner Schulzeit und seinem Ortswechsel nach Weimar »zuerst für Advocaten«.⁴⁵ Später war Exius als Schreiber im Rentamt Oberweimar und dann ab 1789 für die herzogliche Weimarische Kammer tätig, der er zunächst als Kopist und im weiteren Verlauf seines Lebens als Kanzellist, Kalkulator und Revisor diente.⁴⁶ Daneben arbeitete er von 1808 bis zu seinem Tod 1834 im Nebenamt auch als Rechen-

43 12. Jg. (1834), Erster Teil, Weimar 1836, S. 340–342.

44 Heute Ortsteil der Thüringer Landgemeinde Buttstädt.

45 Neuer Nekrolog der Deutschen 12 (1834), S. 340.

46 Ebd., S. 340 f.; nach Martin Keßler, Johann Gottfried Herder – der Theologe unter den Klassikern, Berlin und New York 2007, Teil I, S. 217, war Exius schon seit 1785 in verschiedenen Ämtern in Weimar tätig, zunächst als Kammerrevisionsakzessist.

und Schreibmeister am Weimarer Gymnasium.⁴⁷ Ergänzend heißt es zu Exius: »... er lernte Zeichnen und Malen, und gab später sogar Unterricht in dieser Kunst«. ⁴⁸ Die aufgeführten beruflichen Tätigkeiten, insbesondere als Schreiblehrer am Weimarer Gymnasium, sowie die Hervorhebung seiner »schönen Handschrift« erlauben den Schluss, dass Exius sämtliche Schrifttafeln im Rahmen seiner Lehrtätigkeit konzipiert und geschrieben hat.⁴⁹ Dabei hat er sich für die Mustertexte, wie oben ausgeführt, dreier sprachlehrbezogener Werke sowie einer Sammlung von Predigten (aber auch Schulreden) bedient, die Teil seiner Handbibliothek als Schreiblehrer gewesen sein dürften.

Stecher. Das Leben von Moritz Steinla ist recht gut dokumentiert, hat er doch als Kupferstecher ein substantielles und schon von seinen Zeitgenossen anerkanntes künstlerisches Werk hinterlassen. Getauft wurde der am 21. August 1791 in Steinlah⁵⁰ geborene Künstler auf den Namen Franz Anton Erich Moritz Müller.⁵¹ Seinen besonders verbreiteten und daher zu Verwechslungen Anlass gebenden Nachnamen änderte er am 10. März 1817 in Weimar in Anlehnung an seinen Geburtsort und unter Beibehaltung seines Rufnamens in Moritz Steinla.⁵²

47 Otto Francke, Regesten zur Geschichte des Gymnasiums zu Weimar, Weimar 1887, S. 25; Kerrin Klinger, Zwischen Gelehrtenwissen und handwerklicher Praxis. Zum mathematischen Unterricht in Weimar um 1800, Paderborn 2014, S. 82 (mit einigen Details zur Tätigkeit von Exius auf S. 83, 91, 94 und 103); für seine ersten Jahre als (auch später nur) »außerordentlicher Lehrer« ist überliefert, dass er »in Tertia, Quarta und Quinta« Schreibunterricht erteilte (Otto Francke, Geschichte des Wilhelm-Ernst-Gymnasiums in Weimar, Weimar 1916, S. 189, 262); nach Keßler, a. a. O. war Exius schon seit 1807 im Lehramt tätig.

48 Neuer Nekrolog der Deutschen 12 (1834), S. 341.

49 Darauf deutet auch der Umstand hin, dass es Anfang des 19. Jahrhunderts keinen weiteren Träger des Namens Exius gab, der in einer überlieferten Weise hervorgetreten wäre.

50 Steinlah ist heute ein Ortsteil von Haverlah in der Nähe von Salzgitter.

51 Rudolph Zaunick, Aus dem Leben und Wirken des Dresdner Kupferstechers Moritz Müller genannt Steinla (1791–1858), insbesondere von seinem paläontologischen Sammeln und Forschen, in: Jahrbuch des Staatlichen Museums für Mineralogie und Geologie zu Dresden 1962, S. 265–328, hier: S. 267.

52 Vgl. ebd., S. 267 f.; verwechselt werden konnten seine Arbeiten vor allem mit denen seines ebenfalls in Weimar als Kupferstecher tätigen Bruders Friedrich Theodor Müller (1797–1858) sowie mit denen des nicht verwandten Weimarer Kupferstechers Johann Christian Ernst Müller (1766–1824).

Nach dem frühen Tod des Vaters, eines Pfarrers, im Jahre 1797 musste sich Moritz Müller schon »in jungen Jahren ... seinen Lebensunterhalt selbst verdienen«. ⁵³ Bei seinem Onkel, dem als Schriftgestalter bis heute bekannten Justus Erich Walbaum, der zugleich Schriftgießer, Kupferstecher, Metallgraveur und Stempelschneider war, lernte er die Kunst des Kupferstichs. ⁵⁴ Als dieser 1803 seine Schriftgießerei auf Vorschlag des Verlegers Friedrich Justin Bertuch nach Weimar verlegte, nahm er die »völlig mittellose« Mutter von Moritz Müller mit ihren beiden minderjährigen Söhnen in sein Haus auf. ⁵⁵ Auf Vermittlung seines Onkels war Moritz Müller schon in seiner Jugend für das Landes-Industrie-Comptoir von Bertuch als Kupferstecher tätig. ⁵⁶ Zugleich war er Schüler der 1776 auf Initiative von Bertuch gegründeten, seit 1807 von Johann Heinrich Meyer geleiteten und über Jahrzehnte von Goethe beaufsichtigten Fürstlichen Freien Zeichenschule in Weimar. ⁵⁷ In einer anlässlich des Tods von Moritz Steinla verfassten Darstellung heißt es zu seiner ersten künstlerischen Tätigkeit: »Seine beengten Verhältnisse machten seine Studien gleich zu Arbeiten und zwangen ihn, *Schrift*, Landkarten und Kupfer für Bilderbücher zu

- 53 H[ans] M[ax] Humburg, Der Kupferstecher Moritz Müller-Steinla und seine Zeitgenossen, in: Die Diözese Hildesheim in Vergangenheit und Gegenwart (Zeitschrift des Vereins für Heimatkunde im Bistum Hildesheim) 43 (1973), S. 77–97, hier: S. 78.
- 54 Näheres zu Walbaum etwa bei Gustav Bohadti, Justus Erich Walbaum Ein Lebensbild des Graveurs, Stempelschneiders und Schriftgiessers, Berlin 1964.
- 55 Humburg, Moritz Müller-Steinla (Anm. 53) S. 78 sowie Walter Steiner und Uta Kühn-Stillmark, Friedrich Justin Bertuch. Ein Leben im klassischen Weimar zwischen Kultur und Kommerz, Köln, Weimar und Wien 2001, S. 81.
- 56 Humburg, a. a. O., S. 78; Zaunick, Moritz Müller (Anm. 51), S. 267, Anm. 5 (dort wird Steinlas erstes Bittgesuch an den sächsischen König vom 16. November 1825 zitiert, in dem er schreibt: »[...] schon als Knabe der eigenen Kraft überlassen, bot sich mir in dem früh sich entwickelnden Talente zu den bildenden Künsten das Mittel dar, um meinen Unterhalt zu gewinnen, in dem das Industrie-Comptoir zu Weimar [...] mich mit Arbeiten beschäftigte«) und S. 280 (»Was einst der junge Moritz Müller, wohl zumeist anonym an erster künstlerischer Lohnarbeit geschaffen, ist kaum noch aus dem Verlags-Corpus von BERTUCHS Weimarer Landes-Industrie-Comptoir herauszufinden«).
- 57 Carl Bertuch, Sohn Friedrich Justin Bertuchs, bezeichnet Moritz Müller im Journal für Luxus, Mode und Gegenstände der Kunst 28 (1813), S. 614, als »braven Zögling der Weimarischen Zeichen-Akademie« (siehe Anm. 71); zu dieser Zeichenschule Steiner/Kühn-Stillmark, Friedrich Justin Bertuch (Anm. 55), S. 50–53.

stechen. Als er mit *Bertuch* in Weimar in Verbindung kam, gerieth er in eine bessere Lage [...].⁵⁸

Über diese Verbindung geben ein Brief Moritz Müllers an Friedrich Justin Bertuch von 1811 und sechs weitere Briefe aus den Jahren 1810–1815 aus Dresden Auskunft, die er an Carl Bertuch, den Sohn und designierten Nachfolger von Friedrich Justin Bertuch, richtete.⁵⁹ Diesen lässt sich entnehmen, dass Müller bereits vom Frühjahr 1810 bis zum Herbst 1811 Schüler (nicht aber Student) der Kunstakademie in Dresden war.⁶⁰ Bei diesem Schritt zu seiner künstlerischen Weiterbildung hat ihn Carl Bertuch wesentlich unterstützt, der ihn den dortigen Professoren empfahl und ihm durch Aufträge zu Stecherarbeiten den Aufenthalt wirtschaftlich ermöglichte.⁶¹ Zurück in Weimar stand er im Kontakt mit Johann Heinrich Meyer, dem mit Johann Wolfgang von Goethe befreundeten Maler und Kunstschriftsteller.⁶² Mit Ausnahme eines weiteren, etwa einmonatigen Studienaufenthalts in Dresden im Sommer 1812⁶³ lebte Müller wohl jedenfalls noch bis zum Sommer 1815 in Weimar. Auch in diesen Jahren erhielt er regelmäßig Aufträge von Bertuchs Verlagen, wohl vor allem für das ›Bilderbuch für Kinder‹⁶⁴

58 [Art.] Moritz Steinla, in: *Ergänzungs-Conversationslexikon der neuesten Zeit auf das Jahr 1858/59*, hrsg. von Franz Steger, Leipzig und Meißen 1858–1859, S. 313–314, hier: S. 313 (die erste Hervorhebung wurde hinzugefügt); dazu auch Steiner/Kühn-Stillmark, *Friedrich Justin Bertuch* (Anm. 55), S. 128, wo Steinla als einer der »hochbegabte[n], sogar im Hause ausgebildete[n] Fachleute« bezeichnet wird, die Bertuch nicht halten konnte.

59 Überliefert als Teil des Bertuch-Froriep-Nachlasses im Goethe- und Schiller-Archiv Weimar unter GSA 6/2947; nur der vierte Brief vom 7. Juni 1811 ist an Friedrich Justin Bertuch gerichtet; leider enthält dieser an Briefen überaus reiche Nachlass keine Briefe von oder an Exius.

60 Belegt durch die im GSA verwahrten Briefe Nr. 1 vom 20. Juni 1810, Nr. 2 vom 30. Juli 1810, Nr. 3 vom 10. Oktober 1810, Nr. 4 vom 7. Juni 1811 und Nr. 5 vom 30. September 1811.

61 Nachgewiesen durch die in der vorigen Anmerkung bezeichneten Briefe Nr. 1–4.

62 Brief Nr. 5 (S. 3 vorletzter Absatz): »Ich hoffe auch diesen Winter in Hinsicht des Studiums nicht stille zu stehn, obgleich Hr. Hofr. Meyer hier nicht Lust zum Actstellen zu haben schien, so versprach er doch daß alle Abend auf der Akademie ein geheitztes Zimmer sein solle, wo er bereit seyn wolle sich über Kunst zu unterhalten, od. andere Studien vorzunehmen.«

63 Die Absicht belegt durch Brief Nr. 5, der tatsächliche Aufenthalt durch Brief Nr. 6 vom 19. Juli 1812.

64 Ein Auftrag ist durch die Briefe Nr. 1 und Nr. 2 belegt, wo von der »Kupferplatte zu meiner Bilderbuchs Tafel« und der fertigen »Bilderbuchtafel« die Rede ist;

und für das ›Journal des Luxus und der Moden‹.⁶⁵ Im letzten erhaltenen Brief an Carl Bertuch vom August 1815 bedauert Müller, er habe »von Weimar fort gehen [...] müssen ohne von Ihnen mein lieber Herr Landkammerrath Abschied nehmen zu können, der Sie mich doch [am] allermeisten u. besten immer mit Rath und Tath unterstützt haben«. ⁶⁶ Bemerkenswerterweise heißt es dort weiter, dass er seit »Ew. Wohlgeboren Abwesenheit vom Weimar«⁶⁷ in seiner andauernden Tätigkeit für das Landes-Industrie-Comptoir »fast nichts als Schrift zu stechen gehabt habe«. (Müller galt also bei diesem wichtigsten Verlag der Bertuchs als besonders befähigt für das Stechen von Schrift, vermutlich auf den zahlreichen bildlichen Kupfertafeln, mit denen die Werke des Verlags ausgestattet wurden.) Im weiteren schildert Müller, den diese Tätigkeit erkennbar künstlerisch nicht mehr befriedigte, dass er sich auf die Porträtmalerei verlegt habe und er »auf [die] Idee gekommen [sei,] die nun vester Vorsatz ist, diese leichtere u. angenehmere Art das Brot zu verdienen, als der Kupferstecher, zu wählen«. ⁶⁸

Warum sich Müller dann später dann doch wieder ganz der Kupferstecherei widmete, ist nicht bekannt. Mangels weiterer überlieferter Briefe aus den Jahren 1815–1818 muss auch offenbleiben, ob er tat-

Bertuch gab Schülern und Absolventen der Weimarer Fürstlichen Freien Zeichenschule mit dem »Bilderbuch für Kinder« die »günstige Gelegenheit [...], sich üben und ausbilden zu lassen«; Uwe Plötner, »Du fühlst, wie leicht und amüsant diese Arbeit ist ...«. Friedrich Justin Bertuchs »Bilderbuch für Kinder« (1790–1843), in: Friedrich Justin Bertuch (1747–1822). Verleger, Schriftsteller und Unternehmer im klassischen Weimar, hrsg. von Gerhard R. Kaiser und Siegfried Seifert, Tübingen 2000, S. 533–546, hier: S. 541.

65 Von Moritz Müller erwähnt in Brief Nr. 1, gegen Ende; dieses reich illustrierte Journal erschien unter wechselnden Titeln von 1786–1827; näher dazu Doris Kuhles, Das ›Journal des Luxus und der Moden‹ (1786–1827). Zur Entstehung seines inhaltlichen Profils und seiner journalistischen Struktur, in: Kaiser/Seifert, Friedrich Justin Bertuch, a.a.O., S. 489–500; Arbeiten Moritz Müllers lassen sich dort durch seine wechselnden Signaturen (anfänglich signierte er »F.M. Müller«, seinen ersten und letzten Vornamen nutzend) beispielsweise für die Hefte von Dezember 1809, Februar 1812 sowie April und Juni 1813 nachweisen.

66 Brief Nr. 7 vom 10. August 1815, S. 1.

67 Carl Bertuch nahm vom September 1814 bis September 1815 als Vertreter seines Vaters als Mitglied der Verleger-Deputation der deutschen Verlagsbuchhändler am Wiener Kongress teil; dazu Steiner/Kühn-Stillmark, Friedrich Justin Bertuch (Anm. 55), S. 182–188.

68 Brief Nr. 7, S. 1.

sächlich schon 1815, wie der Brief vom August 1815 nahelegt, oder doch erst 1818 nach Dresden übersiedelte, wo er am 1. Juni in das Matrikel der studierenden Künstler der königlich Sächsischen Akademie der Künste aufgenommen wurde.⁶⁹ Bekannt ist dann ein langer Aufenthalt in Italien von 1825 bis 1831, nach welchem Müller, seit 1817 mit Namen Steinla, nach Dresden zurückkehrte, wo er 1837 zum Professor der Kupferstecherkunst an dieser Akademie berufen wurde und 1858 starb.⁷⁰

Steinla blieb Weimar zeitlebens verbunden; insbesondere lag ihm an dem auch für sein Fortkommen wertvollen Kontakt zu Johann Wolfgang von Goethe, der schon vor 1813 auf ihn aufmerksam geworden war. Steinla hatte nämlich auf Anregung Goethes das 1813 im Landes-Industrie-Comptoir erschienene Werk von Johann Heinrich Meyer ›Ueber die Altar-Gemälde von Lucas Cranach in der Stadt-Kirche zu Weimar‹ (damals noch als Moritz Müller) als Kupferstecher illustriert; die beiden Stiche zu diesem von Goethe auch für seine Privatbibliothek erworbenen Werk waren von Carl Bertuch öffentlich gepriesen worden.⁷¹ Dokumentiert sind etwa ein Besuch von Steinla bei Goethe am 30. Juli 1819⁷² und ein Brief Steinlas (mit beigelegtem Kupferstich) an Goethe vom 1. November 1823.⁷³ Bekannt ist auch, dass sich mehrere

69 Letzteres annehmend Zaunick, Moritz Müller (Anm. 51), S. 268, Anm. 8, der aber den Inhalt der im GSA Weimar erhaltenen Briefe nicht kannte (vgl. ebd., S. 267, Anm. 4); auf den Ortswechsel jedenfalls nach März 1817 hindeutend auch die bei Zaunick (ebd., S. 267 f.) wiedergegebene Namensänderungsbescheinigung, in der bei seiner Bezeichnung mit Beruf und Namen das Wort »hieselbst« hinzugefügt wurde.

70 Ebd., S. 273–274 und S. 277.

71 Vgl. dazu Steiner/Kühn-Stillmark, Friedrich Justin Bertuch (Anm. 55), S. 82; Zaunick, Moritz Müller (Anm. 51), S. 268–270; Humburg, Moritz Müller-Steinla (Anm. 53), S. 82–84 und Hans Ruppert, Goethes Bibliothek. Katalog, Weimar 1958, Nr. 2419 sowie die Würdigung der »ebenso kraftvolle[n], als zarte[n] Behandlung der Radiernadel« durch Müller von Carl Bertuch, [Rez.] Über die Altar-Gemälde von Lucas Cranach in der Stadt-Kirche zu Weimar von Heinrich Meyer, in: *Journal für Luxus, Mode und Gegenstände der Kunst* 28 (1813), S. 610–615, hier: S. 614 f.

72 Dazu Johann Wolfgang von Goethe, *Tagebücher* Bd. VII,2: 1819–1820. Kommentar, hrsg. von Edith Zehm, Sebastian Mangold und Ariane Ludwig, Stuttgart und Weimar 2014, S. 766 f.

73 Abdruck bei Zaunick, Moritz Müller (Anm. 51), S. 269 f. und Humburg, Moritz Müller-Steinla (Anm. 53), S. 93.

Arbeiten von Steinla in Goethes Sammlung von Kupferstichen befanden⁷⁴ und dass Steinla in Rom mit Goethes Sohn August und später mit dessen Frau Ottilie und dessen Söhnen in Kontakt stand.⁷⁵

In dem umfangreichen, vor allem über 70 Kupferstiche umfassenden künstlerischen Werk von Steinla finden sich, soweit dies bislang dokumentiert ist, keine mit dem Namen gekennzeichneten Belege für seine Arbeit als Schriftstecher.⁷⁶ Dennoch kann nicht zweifelhaft sein, dass es sich bei der hier untersuchten Folge von Kupferstichen durchgängig, also auch soweit die Blätter nicht mit »Moritz Müller« oder »Müller« bezeichnet sind, um vor der Namensänderung entstandene Arbeiten von Steinla aus seiner Weimarer Zeit handelt. Dafür sprechen insbesondere folgende Umstände: Steinlas zweimal genannter Vorname Moritz identifiziert ihm eindeutig, da die anderen bekannten Kupferstecher seiner Zeit mit seinem damaligen Nachnamen Müller andere Vornamen trugen; Steinla erlernte die Kupferstecherkunst bei seinem Onkel, der als Schriftgestalter in Weimar bekannt wurde; seinen ursprünglichen Namen Moritz Müller trug er nur noch in Weimar, wo er auch ohne Mühe mit dem ganz Weimar verhafteten Schreibemeister Exius zusammenwirken konnte; Steinla hat in seinen frühen Jahren, in denen er sich als Künstler noch entwickelte, zunächst im Bereich der Gebrauchsgrafik und dabei insbesondere auch als Schriftstecher gearbeitet; alle Blätter sind trotz der unterschiedlichen verwendeten Schriftarten in einem einheitlichen künstlerischen Duktus gehalten.

Drucker und Verleger. Die Honorierung der Arbeit von Schreiber und Stecher sowie die Beschaffung der Kupferplatten und des für den Tiefdruck geeigneten Papiers für die Arbeit an der Kupferstichfolge dürften mit erheblichen Kosten verbunden gewesen sein. Da sowohl Exius als auch Moritz Müller zu der in Frage stehenden Entstehungszeit in sehr bescheidenen wirtschaftlichen Verhältnissen lebten,⁷⁷ liegt ein

74 Nachweise bei Zaunick, a. a. O., S. 268–270 und Humburg, Moritz Müller-Steinla, a. a. O., S. 84–86.

75 Vgl. Zaunick, a. a. O., S. 270, 274 und Humburg, Moritz Müller-Steinla, a. a. O., S. 85.

76 Die umfangreichste Übersicht zu seinem Schaffen als Kupferstecher noch immer bei Zaunick, Moritz Müller (Anm. 51), S. 287–297.

77 Zu Exius vgl. Neuer Nekrolog der Deutschen 12 (1834), S. 340: »[Exius] legte, bei dem geringen Verdienste, vielleicht auch bei einer nicht ganz geregelten Lebens-

im Selbstverlag unternommener (und damit zwar honorarfreier, aber wegen der nötigen Kupferplatten dennoch mit erheblichen Kosten verbundener) Publikationsversuch von Exius allein oder gemeinsam mit Müller eher fern, obwohl nicht ausgeschlossen werden kann, dass das Vorhaben zwar in Angriff genommen wurde, die Ausführung aber an unzureichenden Mitteln oder aus anderen Gründen scheiterte.

Näher liegt ein verlegerisches Engagement von Friedrich Justin Bertuch, der sich zu der in Betracht kommenden Entstehungszeit in Weimar schon seit über zwei Jahrzehnten mit bestem Erfolg als Unternehmer auf vielfältigen Gebieten, vor allem aber als großer Verleger (und seit 1803 auch als Drucker) betätigte.⁷⁸ Bertuch kannte Exius jedenfalls als Bruder in der Freimaurerloge Anna Amalia zu den drei Rosen, der Exius seit 1810 und Bertuch schon von 1776–1783 und, nach einem Vierteljahrhundert der Inaktivität der Loge, von 1808–1810 sogar als Meister vom Stuhl und dann bis zu seinem Tod 1822 angehörte.⁷⁹ Auch sein Sohn Carl Bertuch, ebenfalls Mitglied dieser Loge, kannte Exius, wie dadurch belegt wird, dass diese beiden gemeinsam mit weiteren Logenbrüdern am 25. Januar 1813 den Sarg von Christoph Martin Wieland zu Grabe trugen.⁸⁰ Es ist zudem möglich, dass sich Friedrich Justin Bertuch und Exius auch schon zuvor im Rahmen ihrer jeweiligen Tätigkeiten für den Weimarer Herzog Carl August kennenlernten.⁸¹ Bertuch kannte auch Moritz Müller, da dieser mindestens seit 1810 über mehrere Jahre für sein Landes-Industrie-Comptoir als Kup-

ordnung, schon damals den Grund zu seiner Schuldenlast, welche er während seiner ganzen Lebenszeit nicht abzuwerfen vermochte»; zu Müller-Steinla vgl. Zaunick, Moritz Müller (Anm. 51), S. 267, Anm. 5 und Humburg, Moritz Müller-Steinla (Anm. 53), S. 78 sowie die Angaben von Müller in seinen in Anm. 60 und 63 bezeichneten Briefen Nr. 1 (S. 1) und Nr. 6 (S. 3).

78 Dazu umfassend Katharina Middell, »Die Bertuchs müssen doch in dieser Welt überall Glück haben«. Der Verleger Friedrich Justin Bertuch und sein Landes-Industrie-Comptoir um 1800, Leipzig 2002.

79 Zu Exius vgl. Neuer Nekrolog der Deutschen 12 (1834), S. 341 und zu Bertuch Steiner/Kühn-Stillmark, Friedrich Justin Bertuch (Anm. 55), S. 168–170.

80 Wieland's Todtenfeier in der Loge Amalia zu Weimar am 18. Februar 1813, Weimar 1813, S. 9.

81 Bertuch war von 1775–1796 für Herzog Carl August tätig, Exius von 1789–1833; vgl. Neuer Nekrolog der Deutschen 12 (1834), S. 341.

ferstecher tätig war.⁸² Auch sein Sohn Carl Bertuch kannt und schätzte Müller, dessen Arbeit für das Landes-Industrie-Comptoir er 1813 sogar öffentlich würdigte.⁸³ Im Rahmen dieser Zusammenarbeit könnte das (für Vater und Sohn Bertuch im Vergleich zu ihren großen Verlagsprojekten wenig bedeutsame) verlegerische Projekt der Herausgabe eines Schreibmeisterbuchs für den Gebrauch am Weimarischen Gymnasium durch das Landes-Industrie-Comptoir entwickelt worden sein. Der Beweis für diese Vermutung lässt sich für mich aber noch nicht führen.⁸⁴

In Betracht kommt schließlich noch, dass der oft für Bertuch tätige Onkel Müllers, Justus Erich Walbaum, das Publikationsvorhaben von Exius mit seinem Neffen als Stecher wirtschaftlich unterstützte, da er am Thema der Schriftgestaltung in besonderem Maße interessiert war. Dafür gibt es allerdings keine konkreten Anhaltspunkte.

Am wahrscheinlichsten dürfte also sein, dass die beiden Bertuchs die Herausgabe der Kupferstichfolge im Landes-Industrie-Comptoir erwogen, das dann die Kosten des gescheiterten Publikationsvorhabens getragen haben könnte.⁸⁵ Letztlich muss dies aber offenbleiben, auch weil derzeit nicht bekannt ist, woran es lag, dass die Kupferstichfolge nie ganz fertiggestellt wurde und ihre Veröffentlichung unterblieb.

82 Müller bittet Carl Bertuch in den an ihn gerichteten Briefen wiederholt, ihn dem »Herrn Legations-Rath«, also Friedrich Justin Bertuch, zu empfehlen, vgl. die Schlüsse der Briefe Nr. 1, Nr. 3 und Nr. 6; Brief Nr. 4 ist als einziger der sieben Briefe an Friedrich Justin Bertuch gerichtet.

83 Vgl. Anm. 71.

84 Insbesondere wird das Werk nicht in dem von Uta Kühn-Stillmark bearbeiteten Verzeichnis »Die Verlagswerke von Friedrich Justin Bertuch im Landes-Industrie-Comptoir und im Geographischen Institut zu Weimar (1791–1822)« erwähnt, das im Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar elektronisch geführt wird (so die freundliche Auskunft von Erdmann von Wilamowitz-Moellendorff, GSA, vom 12. August 2020).

85 Dieser für die Zeit ungewöhnlich große Verlag verfügte außer über eine Vielzahl von Pressen für den Buchdruck 1804 auch über »eine Kupferdruckerei von 9 bis 12 Pressen« (Intelligenzblatt des Journals des Luxus und der Moden, Jg. 1804, Nr. 7, zitiert nach Gustav Bohadti, Friedrich Johann Justin Bertuch. Jugend- und Altersgenosse jener großen Männer, die an Weimars Namen den höchsten Ruhm deutscher Literatur geknüpft haben, Berlin und Stuttgart 1970, S. 115).

Zeitliche Bestimmung und inhaltliche Einordnung

Zeitliche Bestimmung. Die Bestimmung der Entstehungszeit der hier behandelten Kupferstichfolge wird dadurch erleichtert, dass die Blätter in einen vom Eigentümer (bzw. in dessen Auftrag vom Buchbinder) auf das Jahr 1819 datierten Einband gebunden wurden, der nach einer Analyse seiner Merkmale und seiner Alterungsspuren auch sehr gut zu der angegebenen Zeit passt. Zudem wurde der Bindezusammenhang ersichtlich nie gelöst, so dass auch eine Remboîtage ausgeschlossen werden kann. Damit steht das Jahr 1819 als *Terminus ante quem* fest.

Eine weitere zeitliche Eingrenzung gestattet hier die Besonderheit, dass der Stecher der Folge auf allen bezeichneten Blättern seinen ursprünglichen Namen verwendet, also Müller oder Moritz Müller. Die Änderung seines Namens in Steinla nahm er am 10. März 1817 vor. Da ihm sehr an der Namensänderung lag, um Verwechslungen zu vermeiden, ist auch anzunehmen, dass Steinla seine Signatur unverzüglich nach der sogleich wirksamen Namensänderung anpasste. Damit liegt ein weiterer, etwas früherer *Terminus ante quem* vor.

Mögliche *Termini post quos* können an der Tätigkeit des Schreibers und des Stechers der Folge festgemacht werden. Exius war seit 1808 auch als Rechen- und Schreibmeister am Weimarer Gymnasium tätig. Man darf vermuten, dass er, zuvor allein in der herzoglichen Kameralverwaltung tätig, durch seine Lehrtätigkeit dazu angeregt wurde, Blätter mit Musterschriften zu erschaffen, die als Schreibvorlagen und damit als Lehrmittel dienen konnten. Von Müller ist bekannt, dass er seit mindestens 1810 als Stecher für Bertuchs Landes-Industrie-Comptoir arbeitete. Da »seine beengten Verhältnisse [...] seine Studien gleich zu Arbeiten [machten] und [...] ihn [zwangen], Schrift [...] zu stechen«,⁸⁶ ist gut denkbar, dass er schon zuvor mit anderen wie etwa Exius zusammenarbeitete. Im Jahr 1808 wurde Müller 17 Jahre alt; da er gerade wegen seiner wirtschaftlichen Nöte nicht nur seine Ausbildung zum Kupferstecher, sondern auch seine ersten Brotarbeiten sehr früh begonnen haben dürfte, ist ein Zusammenwirken mit Exius schon für dieses Jahr durchaus denkbar.

Im Ergebnis lässt sich die Entstehung der untersuchten Kupferstichfolge auf die Zeit zwischen etwa 1808 und Frühjahr 1817 eingrenzen.

86 Ergänzungs-Conversationslexikon 1858/59 (Anm. 58), S. 313.

Zu klären bleibt, warum das einzige bekannte Exemplar dieses Weimarer Schreibmeisterbuchs trotz seiner mutmaßlich 1819 schon einige Zeit zurückliegenden Entstehungszeit in diesem Jahr gebunden und mit dem Namen Ernst Gustav Schmidt gekennzeichnet wurde. Hierzu lässt sich auf der Basis des bereits mehrfach zitierten Nekrologs für Exius eine Vermutung aufstellen. Es heißt dort nämlich, dass Exius nur ein ihn überlebendes Kind hatte; diese (wohl kurz nach Exius' Heirat 1792 geborene) Tochter war »mit dem Stabsfourir Schmidt zu Weimar verheirathet«. ⁸⁷ Es ist also denkbar, dass es sich bei dem erhalten gebliebenen Exemplar um dasjenige von Exius selbst handelte, der es 1819 für seinen Schwiegersohn hat binden lassen und diesem geschenkt hat. Näher liegt, dass Exius aus der ehelichen Verbindung seiner Tochter einen Enkel mit Namen Ernst Gustav hatte, der Empfänger eines für ihn gebundenen Exemplars war. Beide Vermutungen bleiben aber spekulativ, da sich die Vornamen des Stabsfourirs Schmidt und seiner etwaigen Kinder jedenfalls nicht aus gedruckten Quellen entnehmen lassen. ⁸⁸

Inhaltliche Einordnung. Das Werk weckt deshalb besonderes Interesse, weil es sich, soweit bislang bekannt, um das einzige Exemplar des einzigen je in Weimar unternommenen Versuchs eines Schreibmeisterbuchs handelt. Nach dem Ergebnis der Untersuchung handelt es sich um eine Arbeit aus der Spätzeit dieser Art von Lehrmitteln, die zugleich als eines von wenigen Schreibmeisterbüchern auch Elemente einer Sprachlehre aufweist. Unternommen wurde der Versuch von einem zu seiner Zeit mit einem Alter von wohl schon merklich über 50 Jahren bereits älteren Schreibmeister, der dabei mit einem jungen, noch in seiner künstlerischen Aus- und Fortbildung befindlichen Kupferstecher zusammenwirkte. Nach der ermittelten Identität des Schreibers David Samuel Wendelin Exius und seiner beruflichen Tätigkeit auch als Schreib- und Rechenmeister liegt nahe, dass das Werk für den Unterricht am Weimarer Gymnasium konzipiert wurde. Es mangelte zu dieser Zeit

87 Neuer Nekrolog der Deutschen 12 (1834), S. 341.

88 Im ersten je erschienenen Adressbuch Weimars von 1839 wird der Stabsfourir Schmidt genannt, aber nicht näher bezeichnet; vgl. Carl Gottfried Kästner, Allgemeines Adressbuch der Residenzstadt Weimar für das Jahr 1839, neu hrsg. von Hubert Erzmänn und Jens Riederer, Weimar 2013, S. 38.

nämlich an einem Lehrbuch der Schönschreibekunst, das »für Schulen berechnet, und auch dem unbemittelten Lehrer zugänglich wäre«. ⁸⁹ In seiner wenn auch verhaltenen Betonung dekorativer Elemente war das Schreibmeisterbuch möglicherweise schon konzeptionell etwas aus seiner Zeit gefallen, was daran gelegen haben mag, dass der Schreiber sein Neuerungen oft nur zögerlich aufnehmendes Handwerk noch tief im 18. Jahrhundert erlernt hatte. Trotz des von Exius gewählten, durch Einschluss der englischen Schreibschrift etwas moderneren Schriftenkanons könnte das Konzept deshalb als nicht mehr zeitgemäß bewertet worden sein. Zudem entsprach es nicht den neu aufgekommenen didaktischen Anforderungen an Schreiblehrbücher. ⁹⁰ Aus diesen Gründen dürfte die Realisierung des bis zum Probedruck gediehenen Publikationsprojekts letztlich unterblieben sein. Dennoch bereichert das Werk auch so unser Wissen um die Arbeit seines Schreibers, Stechers sowie mutmaßlichen Druckers und erhofften Verlegers, damals alle in Weimar tätig, und wirft damit zusätzliches Licht auf einige interessante »Nebenfiguren der klassischen Zeit in Weimar«. ⁹¹

89 Mädler, *Lehrbuch der Schönschreibekunst* (Anm. 12), S. V; auf S. VI f. ergänzt Mädler 1826: »... es gab bisher zwar eine große Menge guter und brauchbarer Vorschriften, besonders für den höheren Schreibunterricht, allein der theoretische Theil war in der That nur wenig angebaut, und dieses Wenige war für den Schulunterricht im Allgemeinen nicht sonderlich brauchbar. Einige größere Werke schreckten den Unbemittelten durch ihren Preis zurück; bei andern vermißte man entweder im Kalligraphen den Schulmann, oder im Schulmanne den Kalligraphen; [...] und so sah sich der Lehrer vergebens nach einem Leitfaden um, der ihm im ganzen Laufe des kalligraphischen Unterrichts treu zur Seite stehe und Schritt vor Schritt mit ihm fortgehe, mit steter Rücksicht auf das Bedürfnis der Bürgerschule.«

90 Es fehlt nämlich an den zu Beginn des 19. Jahrhunderts von den Schulpädagogen erstmals geforderten methodischen Ausführungen zum Schreibunterricht, wie sie dann etwa bei Mädler, a. a. O., S. 18–65 zu finden sind.

91 So der Titel eines 1935 in Weimar erschienenen Werks von Fritz Fink zu Friedrich Justin Bertuch und mehreren seiner Weimarer Zeitgenossen.

NEELA STRUCK

Souvenirs aus Rom

Das Album der Maximiliane von Arnim
und andere Erinnerungen an die große Italienreise
(1851/52)

I. Vierzehn Tage im römischen Karneval

Im Rom des Jahres 1852 herrschte der Ausnahmezustand der Karnevalszeit, als August Kestner (1777–1853) folgendes scherzhaftes Billet an Maximiliane von Arnim, genannt Maxe (1818–1894), richtete (Abb. 1):

Nur flüchtig konnt ich die betrübte Bothschaft lesen, mein gnädiges Fräulein, daß ich erst am Mittewochen das Glück haben soll, Sie nebst Frau von Arnim¹ zu empfangen, u das Opfer der Hexenkünste seyn muß, die Sie in den schönen Augen eines heiligen Mannes kennengelernt haben. Erst nachdem mein Besuch vorüber war, ward ich ergriffen von den Gefahren durch welche Ihre gütigen Besuche bedroht sind, u schicke Ihnen hierin einen munteren Genius als Amulet, den Sie dem Freund unverdorben entgegen halten müssen, wenn er Ihnen auch am Mittewochen begegnen sollte.²

Das kleine Medaillon oder vielleicht eine antike Münze, das oder die der 75-jährige ehemalige hannoversche Legationsrat am Heiligen Stuhl beilegte, solle vor dem »mal occhio«, dem womöglich Unheil bringenden Blickkontakt mit einem Prälaten schützen – wobei offenbar an eine ganz bestimmte Person gedacht war. Maxe selbst berichtet am 16. Februar 1852 in ihrem Tagebuch von dieser Bedrohung:

- 1 Gemeint ist hier Elise von Arnim, geb. von Prillwitz (1827–1854), die Ehefrau des Diplomaten Harry von Arnim (1824–1881), einem Vetter Maxes, der zu jener Zeit Legationssekretär am Heiligen Stuhl war.
- 2 Freies Deutsches Hochstift, Kunstsammlungen, Inv. Nr. III–15039, Mappe XXI, Blatt 24.

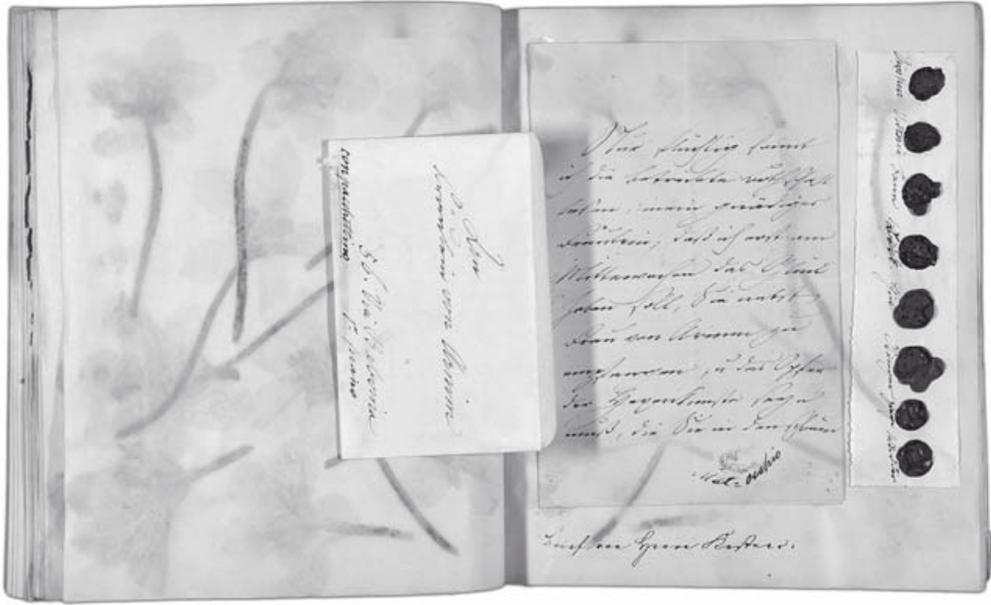


Abb. 1. Billet August Kestners
im Album der Maxe von Arnim, Februar 1852.

der Monsignore ... mit dem tiefen Blick der dem den er fixiert Unglück bringt. mir war recht bang er sah mich so viel so scharf an – u ich war froh als ich die Lehne vom Kanapee abbrach – hoffend daß ich durch dies Unglück einem größren entgehe – er ist übrigens ein sehr schöner wie mir scheint sehr weltlicher Mann dieser Monsignore!³

Der römische Karneval bildete einen Höhepunkt jedes Romaufenthaltes und war insbesondere bei protestantischen Reisenden, die mit dem Katholizismus der Ewigen Stadt fremdelten, besonders beliebt. Auch für Maxe brachte das vierzehn Tage andauernde, ausgelassene Treiben eine Zeit besonderer Sorglosigkeit. Täglich beschloss sie das von ihr geführte Reisetagebuch mit den Berichten über das allabendliche Treiben auf dem Corso. Maxe und ihre Entourage verfolgten es unter reger Teilnahme an den Scherzen von einem eigens dafür an-

3 Freies Deutsches Hochstift, Handschriftenabteilung, Hs-28340,1, pag. [32]. Das Thema kehrt in den Tagebuchaufzeichnungen wieder; vgl. Hs-28340,1, pag. [44], beim Ball bei Torlonia am 18.2.1852.

gemieteten Balkon: »hellst wurden alle Fenster u Balcons geschmückt mit bunten Tüchern alle Straßen voll Blumen [...] den ganzen Corso entlang ungefähr wie unser Friedrichstraße unabsehbare Menschenmassen«,⁴ schreibt sie atemlos in ihren Aufzeichnungen. Gleichlautendes berichtete wenige Jahre zuvor auch schon Charles Dickens:

etwas so Heiteres, Lebendiges und Buntes, als der Anblick war, der sich hier darbot, läßt sich wohl schwerlich denken. Von allen den unzähligen Balkonen, von den entferntesten und höchsten nicht weniger, als von den niedrigsten und nächsten, flatterten hochrothe, hellgrüne, blaue, weiße und goldene Behänge in dem hellen Sonnenscheine. [...] Die Häuser schienen buchstäblich umgewendet zu sein, und ihr ganzes heiteres Innere der Straße zugewendet zu haben.⁵

Obwohl er sich von dem katholischen Rom in all seinen Facetten abgestoßen fühlte, konnte er sich der Faszination des festlichen Anblicks bei seinem Karnevalserleben des Jahres 1845 nicht entziehen.

Während der Karnevalszeit verdichtete sich Maxes in der römischen Gesellschaft geknüpftes Netzwerk und verwandelte die Tage zwischen dem 14. und dem 24. Februar 1852 zu einer hektischen Folge von Bällen und Teestunden, Landpartien und Besichtigungen. Gesellschaftliche und konfessionelle Zwänge schienen vorübergehend aufgehoben, die gesellschaftliche Ordnung umgekehrt, auch die Sitten und Umgangsformen gelockert. Jener Brief des alten August Kestner gehört zu den Aufmerksamkeiten, wie der ein oder anderen scherzhaften Notiz, die Maxe in dieser Zeit erhielt und die sie als Souvenir von der Reise heimbrachte.⁶ Von den zahlreichen Kontakten, die Maxe in Rom knüpfte, war der zu August Kestner dabei zweifellos einer der bedeutsamsten. Nicht nur in seiner ehemaligen diplomatischen Funktion als hannoverscher Legationsrat am Heiligen Stuhl sondern mehr noch als Liebhaber

4 Hs-28340,1, pag. 20.

5 Charles Dickens, *Pictures from Italy*, ed. by Kate Flint, London 1998 (zuerst 1846), S. 123 f., die Übersetzung nach Charles Dickens, *Bilder aus Italien*, Grimma 1846 (= Europäische Bibliothek der neuen belletristischen Literatur II/1), S. 210.

6 Eine Kontrastfolie hierzu bildet der missbilligende Tadel, den Maxe wegen ihres scherzhaft-flirtenden Verhaltens von ihrem Vetter Louis Brentano einstecken musste. Dazu finden wir im Tagebucheintrag vom 24.2.1852 die Bemerkung: »Louis lächerliche Bemerkung über meinen Scherz mit Kestner als schmeichle es meiner Eitelkeit wie dumm sagte ich nur«; Hs-28340,1, pag. 64 und [65].

und Sammler, Freund der Künste und der Künstler und als Mitbegründer der Römischen Hyberboreer sowie des Istituto di Corrispondenza Archeologica kam Kestner eine Schlüsselstellung für die Begegnung kulturaffiner Reisender mit der römischen Kunst- und Kulturszene zu.⁷ Unmittelbar anschaulich wird Kestners erstaunliche Multiplikatorfunktion in Künstlerkreisen etwa an der Episode der Vittoria Caldoni: Kestner entdeckte die junge Frau aus Albano (Abb. 2)⁸ und präsentierte sie in Modellsitzungen in der Villa Malta der internationalen Künstlergemeinschaft als Modell, mit dem Ergebnis, dass von der Forschung heute über hundert künstlerische Auseinandersetzungen mit

- 7 Zur Sammlung August Kestners und zu seiner Bedeutung für die Begründung archäologischer Forschungseinrichtungen vgl. Anne Viola Siebert, Vom Salon ins Museum. Die Sammlung des Hannoverschen Legationsrates August Kestner (1777–1853) und die Anfänge des Museum August Kestner, in: *Historische Anthropologie* 23 (2015), S. 274–289; dies., »... so bringen wir noch in Hannover so viel zusammen, um den Geschmack zu wecken«. August Kestner als Kunstkenner und Sammler in Rom (1817–1853), in: *Kunstmarkt und Kunstbetrieb in Rom (1750–1850). Akteure und Handlungsorte*, hrsg. von Hannelore Putz und Andrea Fronhöfer, Berlin und Boston 2019 (= Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom 137), S. 211–239.
- 8 August Kestner (zugeschr.), Vittoria Caldoni, Bleistiftzeichnung, 269 × 200 mm (Blatt), 398 × 304 mm (Untersatzblatt), FDH, Inv. Nr. III–13056. Die Zeichnung gelangte 1950 als Schenkung von Dr. Oswald Goetz (1896–1960), Chicago, USA ins Haus. Goetz war 1921–1938 Direktionsassistent am Städelschen Kunstinstitut Frankfurt, wo er 1938 als »Nichtarier« entlassen wurde. Seit 1939 lebte Goetz in den USA, wo er 1940–1951 Kurator am Art Institute of Chicago war; vgl. Ulrike Wendland, *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler*, Teil 1: A–K, München 1999, S. 207 f. Es handelt sich um die Umrisszeichnung eines Profilbildnisses der Vittoria Caldoni, das Kestner nach eigenen Angaben selbst während der von ihm organisierten Porträtsitzungen mit dem Modell angefertigt und – teils sehr viel später noch – mehrfach und unter anderem auch für Einträge in Stammbücher oder Alben wiederholt hat (vgl. August Kestner, *Römische Studien*, Berlin 1850, insbes. S. 88–93, sowie Amrei I. Gold, *Der Modellkult um Sarah Siddons, Emma Hamilton, Vittoria Caldoni und Jane Morris. Ikonographische Analyse und Werkkatalog*, Diss. (masch.), Universität Münster 2009, Kat. 13, S. 145, Kat. 41–42, S. 148). In einen solchen Kontext verweisen auch Montierung und Widmung des im Hochstift befindlichen Blattes. Lithographiert von Filippo Casabene ist dieses Idealbildnis Kestners ›Römischen Studien‹ von 1850 vorangestellt.



Abb. 2. August Kestner (zugeschrieben), Vittoria Caldoni,
Bleistiftzeichnung, mit eigenh. Bildunterschrift:

Das ewig Schöne, das die Griechen uns lehrten, erschien in unseren Tagen in dieser Bürgerin, geboren in Albano bey Rom, um das Jahr 1806. Im Jahr 1819 entdeckte ich sie u. erwarb eine Freundin in ihr. Im Jahr 1828 war dieser Inbegriff ihres Gesichts das Schönste, was ich jemals gethan. Darum soll es zum Eigenthum gewidmet seyn Dem, dessen Name gleich unvergänglich im Schönen ist.

Rom im Sommer 1849

Unser heiligstes Gefühl
Liebt nicht Worte laut und viel:
Eine zarte Linie nur
Ist der Schönheit Wunderspur.

G. Aug. Ch. Kestner.
Sohn Johannes Christians und
der Charlotte Kestner.

K.

ein- und demselben Modell nachgewiesen werden konnten.⁹ Kestner war überdies passionierter Sammler und hatte eine stattliche Sammlung antiker Kleinkunst, Gemmen, Tonlampen und Tesseræ, Kleinplastiken in Marmor und Bronze sowie Gemälde, Majolika und Musikinstrumente aus der Renaissance zusammengetragen. Seine Amtsräume im Palazzo Tomati in der Via Gregoriana 42 hatten sich kurz vor seinem Tod 1853 bereits zu einem veritablen Museum entwickelt, in dem er interessierten Gästen seine Schätze zeigte.

Wie bedeutungsvoll Maxe die Bekanntschaft mit dem alten Kestner erschien, zeigt ein Brief, den sie gegen Ende ihres römischen Aufenthaltes, am 22. Februar 1852, an ihre Mutter und Schwestern in Berlin schickte:

Ich bin in einem zarten Verhältnis mit dem alten Kestner mit dem ich Briefchen wechsele – was das für ein wunderbar Überbleibsel alter Zeit ist – könnt ihr euch denken, er wird hier schrecklich verwöhnt, ich habe es nicht gethan, u nun verwöhnt er mich – so geht's!¹⁰

Maxe von Arnim hielt sich zu diesem Zeitpunkt bereits seit zweieinhalb Monaten in der Ewigen Stadt auf. Louis Brentano (1811–1895) und seine Frau Marie, geb. von Guaita (1815–1859) hatten sie eingeladen, sie auf einer Italienreise zu begleiten, die zwischen 19. Oktober 1851 und 25. Mai 1852 von Frankfurt am Main über die Schweiz, Ligurien und Florenz nach Rom und weiter bis nach Neapel, Sorrent und Paestum führte. Zu der neunköpfigen Reisegesellschaft gehörten die zehnjährige Tochter Marie Brentano sowie Georg Berna (1836–1865), Marias Sohn aus erster Ehe mit dem Frankfurter Seidenhändler Johann Anton Berna (1813–1836). Als Hauslehrer für Georg Berna war zudem ein Gymnasiallehrer, Dr. Anton Eberz, dabei, sowie eine Zofe, ein Hausdiener und die stets übellaunige französische Gouvernante, Fräulein »Lutterode« (Lütterode).

Für Maxe von Arnim bedeutete die Reise eine vorübergehende Ablenkung von ihren Sorgen. Kurz zuvor war Georg Brentano (1775–

9 Vgl. Ulrike Koeltz, Vittoria Caldoni. Modell und Identifikationsfigur des 19. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 2010 (= Europäische Hochschulschriften XXVIII/436) sowie Gold, Der Modellkult (Anm. 8). Kestner selbst will 44 Bildnisse gesehen haben; vgl. Kestner, Römische Studien (Anm. 8), S. 86.

10 Maximiliane von Arnim an Armgart, Bettine und Gisela von Arnim, Rom, 22. Februar 1852; Hs-14423, S. 4.

1851) verstorben. Maxe hatte zusammen mit ihrer Schwester Armgart fünf Jahre ihrer Kindheit bei dem Frankfurter Onkel verbracht, und bis zuletzt hatten die Schwestern ihn in seinem Alter gepflegt. Hinzu kam die unglückliche Verlobung mit Georg von der Groeben (1817–1894), dessen Eltern der Standesunterschiede wegen seit Jahren ihre Zustimmung zu einer Heirat verweigerten. Maxe war im Alter von 33 Jahren in einer Sackgasse angelangt und stand vor einer ungewissen Zukunft – in der langen Tradition deutscher Italienreisen ein keinesfalls unüblicher Zeitpunkt für den Aufbruch gen Süden.

So ist es nicht verwunderlich, dass eine gemischte Gefühlslage ihre umfangreichen Aufzeichnungen der Reise bestimmt und deren Reiz ausmacht: Begeisterung über das Gesehene und Erlebte mischt sich mit Sorge vor dem Kommenden, Stolz über die angeeigneten Kenntnisse mit Ungeduld oder Frust über die eigenen schöpferischen Talente, Sicherheit im gesellschaftlichen Umgang mit privaten Zweifeln. Maxes Erinnerungen an die große Italienreise werden in dem folgenden Text erstmals in ihrer medialen Vielfalt überblicksartig vorgestellt und in dem breiten Spektrum deutscher Italienreisen des 19. Jahrhunderts kontextualisiert.

II. Erhaltene und verlorene Erinnerungen

Die Eckdaten der Reise sowie einige besonders erwähnenswerte Vorkommnisse und Begegnungen vor allem des römischen Aufenthalts sind seit langem bekannt. Johannes Werner widmete ihnen ein eigenes Kapitel in seiner 1937 erschienenen Biographie Maxe von Arnims.¹¹ Nach eigenen Angaben griff er dabei auf eine »ausführliche Beschreibung« Maxes zurück, die auf ihrem an Ort und Stelle verfassten Reisetagebuch basierte. Das Tagebuch wiederum sei »so umfangreich, daß schon ein knapper Auszug aus ihm den Rahmen unseres Buches sprengen würde«.¹² Werner, der sein Werk als »Mosaik« bezeichnete, bediente sich seines Quellenmaterials äußerst eklektisch und mit einer Haltung, die man kaum anders denn als editorische Skrupellosigkeit

¹¹ Johannes Werner, Maxe von Arnim. Tochter Bettinas / Gräfin von Oriola 1818–1894. Ein Lebens- und Zeitbild aus alten Quellen geschöpft, Leipzig 1937, S. 190–198: »Die große Reise nach Italien vom 19. Oktober 1851 bis 25. Mai 1852.«

¹² Ebd., S. 190.

bezeichnen kann.¹³ Aus den Aufzeichnungen Maxe von Arnims griff er vornehmlich zwei besonders herausragende Reiseerlebnisse heraus, die er in längeren Passagen zitiert: eine Privataudienz bei Papst Pius IX. und einen Besuch bei dem Maler Johann Friedrich Overbeck.¹⁴ Er versäumte es nicht, in diesem Zusammenhang darauf hinzuweisen, dass Maxes Bericht insbesondere für die kunsthistorische Forschung interessante Details enthalten dürfte.¹⁵ Dass eine Auswertung dennoch bislang unterblieben ist, hat jedoch vielleicht einen einfachen Grund: Wie in anderen Fällen Werner'scher Publikationen auch, ist das Material, aus dem er seine Monographie speiste, heute verschollen.¹⁶ Obwohl er angibt, dass sein Buch »Auf dem in Schloß Büdesheim aufbewahrten umfangreichen schriftlichen Nachlass der Gräfin Oriola« beruhe,¹⁷ lassen sich die von Werner verwendeten Quellen heute in keinem der erhaltenen Teile des Nachlasses Maxe von Arnims mehr nachweisen; wahrscheinlich sind sie 1943 zerstört worden.¹⁸

Über diesen bedauerlichen Umstand ist in den Hintergrund gerückt, dass zwar der von Werner erwähnte zusammenhängende Reisebericht in den überlieferten Nachlässen nicht mehr auffindbar zu sein scheint, dass sich hingegen in dem noch bis in die 1970er Jahre hinein auf Schloss Büdesheim aufbewahrten Teil des Nachlasses Maxe von Arnims vielfältige Erinnerungen von der großen Italienreise erhalten haben.

13 Vgl. hierzu Holger Ehrhardt, Johannes Werner (1864–1937): eine Recherche, in: Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft 15 (2003), S. 139–155.

14 Werner, Maxe von Arnim (Anm. 11), S. 193–195.

15 Ebd., S. 194.

16 Vgl. Ehrhardt, Johannes Werner (Anm. 13), S. 150–153, insbes. S. 152 f.; Konrad Feilchenfeldt, Der Nachlass Maximiliane von Arnims, in: Dies Buch gehört den Kindern. Achim und Bettine von Arnim und ihre Nachfahren. Beiträge eines Wiepersdorfer Kolloquiums zur Familiengeschichte, hrsg. von Ulrike Landfester und Hartwig Schultz, Berlin 2001, S. 232–250, hier: S. 233 f., sowie Hartwig Schultz, »Allerlei demokratisches Gelichter«. Der Jahresbericht Maxe von Arnims zum Revolutionsjahr, in: »Die echte Politik muß Erfinderin sein«. Beiträge eines Wiepersdorfer Kolloquiums zu Bettina von Arnim (Festschrift Clara von Arnim zum 90. Geburtstag am 14. August 1999 gewidmet), hrsg. von Hartwig Schultz, Berlin 1999, S. 361–371, hier: S. 361 f.

17 Werner, Maxe von Arnim (Anm. 11), S. 8.

18 So Feilchenfeldt, Der Nachlass Maximiliane von Arnims (Anm. 16), S. 246; Ehrhardt, Johannes Werner (Anm. 13), S. 152 f.

Dieser Bestand gelangte im Jahr 1977 als sog. »Sommerhoff-Nachlass« in den Besitz des Freien Deutschen Hochstifts und gehört heute teils zum Bestand der Kunstsammlungen, teils zu dem der Handschriftenabteilung. Das zur Italienreise gehörige Konvolut besteht aus einem Skizzenbuch, zwei Tagebüchern sowie einem Album mit Souvenirs, das sich in weiten Teilen als ein kleines Herbarium mit getrockneten Pflanzen präsentiert. Eine Reihe von Briefen von der Reise, die keinen Teil des Sommerhoff-Nachlass bilden, wird ebenfalls in der Handschriften-Sammlung des Hochstifts aufbewahrt.¹⁹

Die erhaltenen Schriftzeugnisse und Memorabilien erlauben es, neue Einblicke in die großen und kleinen Erlebnisse der Reise zu gewinnen. Von besonderem Interesse sind dabei nicht nur die zahlreichen, die kurze Darstellung Werners ergänzenden Informationen. Die Reiseerinnerungen erhellen sich überdies wechselseitig, denn die Tagebücher erklären die Zeichnungen sowie die gesammelten Memorabilien, während letztere wiederum den Tagebuchtext illustrieren. Vor allem in dem Netzwerkmedium des Albums, das wesentlich auf einer »nonverbalen Semantik der Dinge« basiert,²⁰ entsteht so das Bild einer Romreise zur Mitte des 19. Jahrhunderts, das über die Aussagekraft eines geschriebenen Berichts hinausreicht.

Die Tagebücher

Die beiden Tagebücher Maxe von Arnims aus der Zeit der italienischen Reise sind bislang unveröffentlicht und auch noch nicht ausgewertet

19 Die Briefe, die Maxe von Arnim von der Reise an ihre Familie in Berlin sandte, gehören zum Nachlass der Irene Forbes-Mosse, der 1960 in das Hochstift gelangte. Insgesamt haben sich hier 16 der Reise zuzuordnende Briefe von der Hand Maxes erhalten. Sie tragen die Inv.-Nrn. Hs-14393 bis 14407 sowie Hs-14423. Auch befindet sich unter den Beständen des Hochstifts ein Briefkonvolut von der Hand Marie von Guaitas, aus dem sich interessante Einblicke in die vorangegangene Reise von 1844 ergeben; Hs-30458. Vgl. zu diesen Briefen erstmals David Liuzzo, Die Wiederentdeckung einer Frankfurter Brentano – Marie Brentano, geb. von Guaita, in: Frankfurter Frauengeschichte(n), hrsg. von Evelyn Brockhoff und Ursula Kern, Frankfurt am Main 2017 (= Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst 77), S. 122–133. Liuzzo (S. 133) geht davon aus, dass sich von den Reiseerinnerungen Maxe von Arnims nichts erhalten habe.

20 Vgl. hierzu ausführlich den Sammelband: Album. Organisationsform narrativer Kohärenz, hrsg. von Anke Kramer und Annegret Pelz, Göttingen 2013, Einleitung, S. 7–22, hier: S. 13.

worden.²¹ Das erste Büchlein mit Pappereinband im Oktavformat enthält auf 153 dicht mit Bleistift beschriebenen Seiten das Reisetagebuch Maxes vom 12. Februar bis 17. März 1852. Hieran schließt sich der Inhalt des zweiten Notizbüchleins selben Formats an, das auf weiteren 159 dicht beschriebenen Seiten sowie Notizen auf dem vorderen und hinteren inneren Einbanddeckel mit dem weiteren Verlauf des Aufenthalts in Neapel, der in Sorrent verbrachten Osterzeit und der Rückreise nach Rom den Zeitraum vom 18. März bis zum 24. April 1852 umfasst.

Die Einträge der beiden erhaltenen Tagebücher decken gerade einmal eineinhalb Monate der Reise ab. Der Umfang schon dieses kleinen Ausschnitts verdeutlicht, wie umfangreich Maxes Tagebuchaufzeichnungen der gesamten Reise insgesamt gewesen sein müssen. Es dürfte vier oder fünf weitere Notizbücher gegeben haben. Allerdings hat es, wie im Vorangegangenen bereits erwähnt, den Anschein, als habe Maxe auf der Grundlage ihres Tagebuchs später noch einen eigenen Reisebericht ausgearbeitet; Werner spricht von »einer ausführlichen Beschreibung, deren besonderer Reiz darin besteht, daß sie aus dem jeweils an Ort und Stelle geführten Tagebuch zusammengestellt ist [...]«. ²²Anhand der erhaltenen Tagebücher kann nicht endgültig geklärt werden, ob sich Werner auf letzteren oder aber direkt auf Maxes Tagebucheinträge stützte, da bezeichnenderweise keine der von ihm wörtlich zitierten Passagen in den Zeitraum der beiden noch erhaltenen Tagebücher fällt. ²³ Aus den Briefen, die Maxe während dieser Monate nach Hause an ihre Familie schickte, wird deutlich, dass das so ausführliche Tage-

21 Hs-28340,1 und 2. Mein herzlicher Dank gilt Konrad Heumann und Bettina Zimmermann, die mich auf die Existenz dieser beiden Notizbücher aufmerksam gemacht und mir bei der Lektüre besonders unleserlicher Stellen geholfen haben.

22 Werner, Maxe von Arnim (Anm. 11), S. 190.

23 Die erste kurze Textstelle, die Werner wörtlich zitiert, gibt einen Besuch in der Skulpturensammlung des Vatikans wieder, den man am 21. Januar 1852 bei Fackellicht unternahm – die Datierung wird aus einer Sepiazeichnung in Maxes Album ersichtlich (vgl. Abb. 12). Hierauf folgt eine längere Passage über eine Privataudienz beim Papst, die am Neujahrstag 1852 stattfand. Sodann findet sich ein ausführlich geschilderter Besuch in Johann Friedrich Overbecks Atelier vom 14. Dezember 1851 und schließlich erneut eine längere wörtlich zitierte Passage vom 5. Mai 1852, die Gefahren der Rückreise über Terni und Perugia betreffend. Alle vier Daten liegen außerhalb des Zeitraums 12.2.–24.3.1852, den die im Hochstift erhaltenen Tagebücher abdecken.

buch, das sie führte, nicht für sie allein gedacht war. Es diene vielmehr auch dem Zweck, die Familie unmittelbar an den Erlebnissen der großen Italienreise teilhaben zu lassen. Immer wieder thematisiert Maxe in ihren Briefen nach Hause die Übersendung des Tagebuchs, so etwa am 25. Januar 1852: »Ich werde mein Tagebuch erst in einigen Tagen abschicken, da ich so wenig Zeit habe daß ich [...] mich einen Tag krank melden muß um es zu schreiben«,²⁴ oder am 22. Februar 1852: »Liebe Armg. Mutter u Giesel. Mein Tagebuch liegt seit dem 30 Jan. ich finde keine Zeit zum Schreiben – es thut mir leid ist aber nicht zu ändern.«²⁵ Die Niederschrift ihrer Erlebnisse bezeichnet sie in diesen Briefen einmal sogar als eine Last, eine Aufgabe, die sie von weiteren Vergnügungen fernhalte:

Wie viel Tage habe ich nun wieder aufzuholen, wie viel Schönes habe ich gesehn – u so flüchtig die Zeit! die Tage gehen wie eine Lawine, u wenn ich sie nicht bald abwickle, so erdrückt mich die Beschreibung – Ihr könnt es wirklich als ein Liebeszeichen ansehen, daß ich dieser großen Mühe mich unterwerfe, da die Minuten kostbar sind – u während ich schreibe versäume ich immer irgend einen Genuß.²⁶

Ob der Intimität der Schilderungen bittet die Schreiberin ihre Mutter und Schwestern, das Tagebuch nur dem engsten Freundes- und Verwandtenkreis zugänglich zu machen:

in Bezug auf mein Tagebuch hoff ich doch sehr daß vieles den ferner stehenden vorenthalten bleibt – du wünschest es noch länger zu behalten – ich glaube daß es dir G gewiß so lang lassen wird als du es den Geschwistern Verwandten u etlichen auserlesenen Freunden vorlesen willst. Nur wünsche ich daß er es zuletzt als sein Eigenthum erhält, da er Freude daran hat, u es mich glücklich macht wenn ich ihm eine Freude machen kann.²⁷

24 Maximiliane von Arnim an Armgart von Arnim, Rom, 22.–25. Januar 1852; Hs-14397, S. 3.

25 Maximiliane von Arnim an Armgart, Bettine und Gisela von Arnim, Rom, 22. Februar 1852; Hs-14423, S. 1. Und am Ende desselben Briefes: »Mein Tagebuch kommt später«; ebd., S. 4.

26 Maximiliane von Arnim an Armgart von Arnim, Rom, 22.–25. Januar 1852; Hs-14397, S. 1.

27 Ebd.

Und dann erneut im darauf folgenden Brief:

Über mein Tagebuch habe ich dir ja schon in meinem letzten Brief meinen Willen ausgesprochen – ließ es nur im kleinen Kreis vor u nur vor denen die mich gut kennen, es ist nicht für Fremde geschrieben, denn es ist immer alles durcheinander u oft unklar u kindisch u unbedeutend wie ich zu gar kein Umständen daraus verwenden kann nicht einmal um den Styl zu bessern – u wenn du es genug gelesen so überlaß es dem Georg dem ich's schenke! Aber zu lesen gieb es ihm früher u laß dir's dann wieder geben sonst muß er zu lang warten.²⁸

Letzten Endes war das Tagebuch also für den Verlobten Georg von der Groeben bestimmt. Ob die Bücher je in dessen Hände gelangten, oder ob sie angesichts der kurz nach Ende der Reise gelösten Verlobung im Besitz der Arnims verblieben, ist ungeklärt. Mindestens eines ihrer Tagebücher hat Maxe zu einem unbekanntem Zeitpunkt vor Januar 1852 per Post geschickt, und dieses war in der Tat für Georg von der Groeben bestimmt. Ab dem Februar 1852 geriet sie in den Vergnügungen des Karnevals aber zunehmend in Verzug mit dem Schreiben und zögerte die versprochenen weiteren Sendungen hinaus: Womöglich lässt sich hiermit plausibel erklären, warum sich im Bestand des Hochstifts lediglich die beiden den Zeitraum 12. Februar bis 24. April 1852 betreffenden Notizbüchlein erhalten haben, nicht aber sämtliche Tagebücher der Reise zusammen aufbewahrt und überliefert wurden.

Angesichts der Besorgnis der Schreiberin, den angemessenen Adressatenkreis ihres Textes betreffend, erscheint es jedenfalls plausibel, dass Maxe nach ihrer Rückkehr den detaillierten, teils Intimitäten teils auch einfach viel Klatsch und Tratsch enthaltenden Tagebuchtext zu einem zusammenhängenden, auf die besonders interessanten Erlebnisse zusammengeschriebenen Reisebericht überarbeitet haben mag.

Das Skizzenbuch

Maxes regelmäßige Tagebuchaufzeichnungen werden begleitet von ebenso regelmäßigen Stunden des Zeichnens. 42 gebundene und eine lose Zeichnung von ihrer Hand haben sich in einem der italienischen

28 Maximiliane von Arnim an Armgart von Arnim, Rom, 14. Februar 1852; Hs-14398, S. 3 und 4.

Reise zugehörigen, grau-braunen Skizzenbuch mit den Maßen 18,7 × 25,7 cm erhalten.²⁹ Sichtbar trägt das Skizzenbuch die Spuren des Gebrauchs: Maxe hielt es in der Hand, drehte es, um sowohl quer- als auch hochformatige Zeichnungen zu Papier zu bringen. Die in dem Band enthaltenen Ansichten spiegeln vornehmlich die Anreise über die Schweiz und Ligurien, sodann etliche florentinische Sujets sowie schließlich Ansichten von Rom und der Umgebung, wie beispielsweise gleich mehrere Zeichnungen von einem Ausflug nach Frascati. Da die südlich von Rom gelegenen Reiseziele Neapel, Sorrent und Paestum gänzlich fehlen, ist anzunehmen, dass das eine erhaltene Skizzenbuch nicht das einzige war und weitere auf der Reise entstanden sein könnten und verloren gegangen sind.

Die Zeichnungen des Skizzenbuchs ermöglichen es, das Itinerar der Reiseroute über das bereits Bekannte hinaus um zahlreiche Angaben zu konkretisieren. So entnehmen wir den Zeichnungen auf den Seiten 1 bis 14, dass der Weg von der Schweiz nach Ligurien über Airolo, Bellinzona und Lugano, Como und Pavia führte. Von dort reiste man nach Genua und weiter entlang der ligurischen Riviera, über Rapallo, Sarzana und die Maremma nach Florenz (Seiten 16 bis 22).³⁰ Auch über die Besichtigungen geben die Zeichnungen Aufschluss, so insbesondere über das in Florenz absolvierte, recht klassisch anmutende Programm, das den Giardino di Boboli (Seite 25 rechts und 26 links, unten 28 links), den Dom Santa Maria del Fiore mit dem Campanile Giotto (Seite 26 links oben), den Arno (Seite 35 rechts) sowie Fiesole (Seite 30 links bis Seite 33 rechts) umfasste.

Einen zweiten Schwerpunkt des Skizzenbuches neben Florenz bildet der Comer See. Über insgesamt vier Doppelseiten hinweg (Seite 6 links bis Seite 13 rechts), die in einzelne Kompartimente variierender Größe unterteilt wurden, gibt Maxe hier ein Spektrum der über die Ufer des Sees verteilten Orte und Anwesen, darunter etwa Blevio («Plebio», Seite 7 rechts) und die Villa Pasta, von Como aus rechts am Ufer des

29 Das Skizzenbuch ist unter der Sammel-Inventarnummer des Sommerhoff-Nachlasses III-15039 mit dem Zusatz »Nr. XI graues Skizzenbuch Nr. 3« inventarisiert. Einige knappe Angaben zum italienischen Skizzenbuch enthält auch der Jahresbericht 1978/79, in: Jahrb. FDH 1980, S. 432 f.

30 Bei Maxe (Inv. Nr. III-15039, Nr. XI, Seite 17 rechts) kommt Sarzana vor Rapallo (Seite 20, links, »Raballo«).

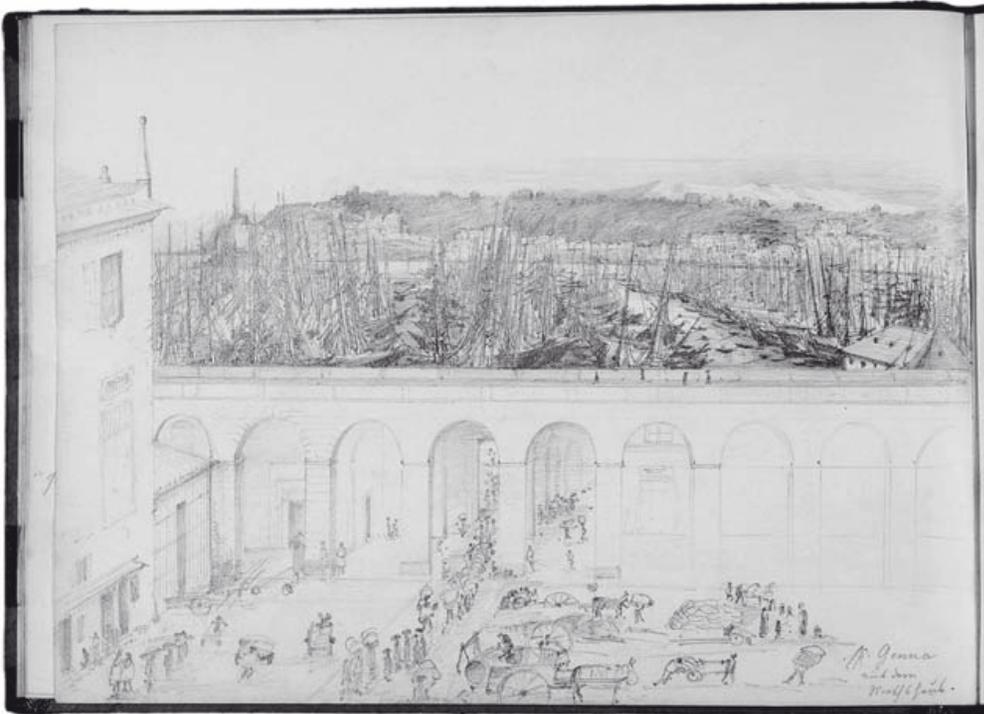


*Abb. 3. Ansicht aus der Umgebung von Florenz,
Skizzenbuch der Maxe von Arnim, November-Dezember 1851,
Feder und Pinsel in Braun über Bleistift.*

Sees entlang gelegen, sodann Torno mit der Villa Pliniana (Seite 8 links), die Villa Mylius Vigoni in Menaggio (Seite 10 links) oder die Villa Sommariva (Seite 12 links).

Das Gros der Zeichnungen ist mit Bleistift ausgeführt worden, nur in einem Ausnahmefall, einer wohl in Florenz angefertigten Parklandschaft mit Zypressen (Abb. 3), bedecken dicke Tusche- oder Tintenflecken, aus denen heraus mit energischem Strich Laubwerk und Schattierungen entwickelt wurden, den Vordergrund. Überdies hat Maxe den Mittelgrund zart laviert.

Charakteristisch für den Zeichenstil Maxes ist der nervös anmutende Strich mit stockenden und hakelnden, häufig absetzenden Konturen. Dabei variieren die Blätter zwischen flüchtigen, fast fahrig hingeworfenen Skizzen und mit mehr Sorgfalt ausgeführten Zeichnungen, bei denen sie dem Bleistift ein größeres Spektrum der Ausdrucksmöglichkeiten abzugewinnen vermag. Eine »aus dem Wirtshaus« heraus ge-



*Abb. 4. Blick auf den Hafen von Genua,
im Vordergrund die Piazza Caricamento und die Terrazze di marmo,
Skizzenbuch der Maxe von Arnim, November 1851, Bleistiftzeichnung.*

zeichnete Ansicht des Hafens von Genua (Seite 16 links; Abb. 4) zeigt von den mit festem Druck gezeichneten Masten der Segelboote bis hin zum weichen, teilweise gewischten Strich des Hintergrunds einen differenzierten Umgang mit dem Zeichenmittel, der auch ein Gefühl für die räumliche Wiedergabe der Ansicht offenbart. Die Ansicht muss aus einem Gasthaus in einem der an der Piazza Caricamento gelegenen Palazzi heraus entstanden sein³¹ und erweist sich insbesondere in der ungewöhnlichen Zweiteilung, die die *Terrazze di marmo* erzeugen, als interessant. Diese überdachten Arkaden, die sich als Straße und Promenade mit 13 Metern Breite entlang dem Hafenbecken auf über 400 Meter Länge erstreckten, wurden erst 1844 eingeweiht und dürften

³¹ Das die Piazza linkerhand begrenzende Bauwerk ist der Palazzo San Giorgio. In welchem Hotel man in Genua Quartier bezog, ist, da die Tagebücher dieses Reiseabschnitts nicht vorliegen, nicht bekannt.



*Abb. 5. Schirmpinien,
Bleistiftzeichnung aus Maxes italienischen Skizzenbuch.*

daher für die Reisegesellschaft von besonderem Interesse gewesen sein. Auf Maxes Zeichnung bilden sie eine helle Barriere zwischen dem hektischen Treiben der Händler auf der Piazza Caricamento und dem Gewirr der Masten im Yachthafen dahinter.

Eine sorgfältige Ausführung zeichnet auch einige der Pflanzenzeichnungen wie beispielsweise die Studie einer Schirmpinie (Seite 37 rechts; Abb. 5) aus. Hier gelingt es Maxe, Licht und Schatten im Blattwerk überzeugend zu gestalten.

Doch nicht der Blick in das Skizzenbuch allein, erst die gemeinsame Lektüre mit dem Reisetagebuch ermöglicht es, nachzuvollziehen, dass Zeichnen für Maxe in erster Linie eine Form des geselligen Beisammenseins war. In Berlin hatte sie mit ihren Schwestern Armgart und Gisela erst die Freitagsakademien, sodann ab 1843 gemeinsam mit den Schwestern Marie und Nina Olfers den Kaffeterkreis begründet, wo man sich beim Malen, Zeichnen, Musizieren, Komponieren, Erdichten und Erfinden von Theaterstücken wöchentlich auszutauschen und spielerisch zu überbieten suchte.³² Trotz der gelegentlichen Anleitung durch Künstler wie August Kopisch (1799–1853) oder August Wilhelm Ferdinand Schirmer (1802–1866), seit 1843 Professor an der Berliner Akademie, standen dabei das anspruchsvolle kreative Miteinander und die Gesellschaft immer im Vordergrund.

So ist auch auf ihrer Italienreise das Zeichnen keinesfalls allein eine Form der Wahrnehmung für Maxe sondern stets auch eine Form der Geselligkeit. Sie hält nicht nur Landschaften und Architektur fest sondern sie zeichnet (und karikiert) die Mitglieder ihrer Reisegesellschaft und die Menschen, denen sie unterwegs begegnen (siehe unten). Zu ihrer Begleitung für die Zeichenausflüge wird der junge Georg Berna, mit dem sie unzählige Stunden beim Zeichnen im Freien verbringt. Am 16. Februar 1852 etwa notierte Maxe in ihrem Tagebuch: »Den 16. Besuch bei Hansens wo ich mit Georg auf dem tarpeischen Felsen zeichnete.³³ [...] mein Zeichnen macht mich melancholisch, ich kann gar

32 Die Freitagsakademien wurden seit 1838 im Garten ihrer Tante Betty in der Berliner Friedrichstraße abgehalten, vgl. Werner, Maxe von Arnim (Anm. 11), S. 63; zum Kaffeterkreis vgl. ebd., S. 102–107; Bettines Töchter, Maxe, Armgart und Gisela von Arnim (1818–1894, 1821–1880, 1827–1889), Ausst.-Kat. Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt am Main 1990, S. 11–14 sowie insbes. Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske, hrsg. von Werner Busch und Petra Maisak, Ausst.-Kat. Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum, Frankfurt am Main, und Hamburger Kunsthalle, Petersberg 2013, bes. S. 376–378 (Claudia Bamberg) und S. 386 f. (Bettina Zimmermann).

33 Hs-28340,1, pag. [28]. Der Eintrag erlaubt es, einige der Zeichnungen auf den Tag genau zu datieren: Gleich drei Zeichnungen lassen sich dieser Notiz zuordnen: Ein Blatt des Skizzenbuches zeigt den erwähnten tarpeischen Felsen, die südliche Spitze des Kapitols und legendären Ort des Verrats an den Latinern (III-15039, Nr. XI graues Skizzenbuch Nr. 3, Seite 57, rechts). Sodann folgen zwei Zeichnungen, die in »Hansens Garten« entstanden sind, und zwar eine »Aussicht aus Hansens Garten nach Caracalla Rom« (Seite 59, rechts) sowie »Hansens Garten

nichts [...] lerne auch nicht mehr das fühl ich immer mehr; unsre Kräfte verließen uns bald gänzlich Georg ging an den Fuß des Capitols kaufte für 1 Bajoc Ricotta f 1. Salami u 1 Brod wir hielten ein delicat Frühstück [...].³⁴ Ob in der Frustration, die dabei anklingt, auch eine gewisse Koketterie an die Adresse der zeichenbegabten Schwestern und Mutter zu Hause mitschwingt, oder ob sie wirklich von ihrer eigenen Kunstfertigkeit enttäuscht war – ein Effekt, der sich bei Reisenden in Rom nur allzu häufig einstellte – sei dahingestellt. Wenngleich Maxe immer gern bereit war, das Zeichnen hinter andere Unternehmungen zurückzustellen, zeigt sich doch an anderer Stelle, dass es ihr durchaus am Herzen lag. Insbesondere ermöglichte es ihr ein Innehalten und Verweilen, was, wie sie häufiger beklagt, durch die Rastlosigkeit ihres Veters Louis erschwert wurde. So schreibt sie am 22. März von der Fahrt nach Pozzuoli, wie sehr sie es bedauere, dass ihr so wenig Zeit zum Zeichnen übrig geblieben sei:

Georg hatte unsren einzigen Rettungsanker – das Perspektiv vergessen – denn wenn Louis da durch sieht hält er immer länger aus; u gewöhnlich sorgen wir dafür daß es ja da ist u fragen ihn immer nach diesem und jenem Ort den er im Gebirge aufsuchen soll.³⁵

Neben der eigenen künstlerischen Betätigung nimmt auch der Austausch über die Zeichnungen anderer einen hohen Stellenwert für Maxe ein. Wiederholt berichtet sie im Tagebuch davon, dass man bei Besuchen oder Teestunden Zeichnungen betrachtet habe.³⁶ Besonders beeindruckt zeigt Maxe sich dabei von den Zeichnungen einer »Miss Lindsay«, der von August Kestner protegierten, 16-jährigen Tochter

Aussicht nach dem Aventin« (Seite 61, rechts). Die Identifizierung dieser »Hansens«, bei denen Maxe auch an anderen Tagen verkehrte, ist nicht ohne weiteres möglich. Allein Friedrich Noack verzeichnet sieben Hansens – zumeist Dänen – von denen ein »Eduard Hansen, Maler aus Gotha« in Frage käme, der sich laut Noack bis 1. August 1854 in Rom aufhielt; vgl. Friedrich Noack, *Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters*, 2 Bde., Neudruck der Ausgabe Stuttgart 1927, Aalen 1974, Bd. 2, S. 236. Doch darf nicht nur im Kreis der in Rom ansässigen Künstler nach der Gesellschaft gesucht werden, in der die Reisegruppe verkehrte.

34 Hs-28340,1, pag. [28] und [29].

35 Hs-28340,2, pag. [32].

36 Hs-28340,1, pag. 15 u. pag. [41].

May der Familie Lindsay, mit der Kestner 1852 verkehrte.³⁷ Maxe schwärmt ihrer Mutter und Schwestern von ihren »genialen« Zeichnungen vor und erwähnt, dass ganz Rom sie als neues Talent hofiere, nicht ohne in der ihr eigenen Art zu schließen: »Kestner hatte aus Begeisterung Gedichte zu einzelnen Zeichnungen gemacht die wir leider mit anhören mußten!«³⁸ Auch in dieser Episode zeigt sich schön, wie das Zeichnen eingebettet in die Konversation und in diesem Fall begleitet durch die Dichtung einen festen Bestandteil in der Salonkultur des 19. Jahrhunderts einnahm. Maxe selbst verfasste gern erklärende Gedichte zu den Zeichnungen ihrer Schwestern.

Dass Maxe auch den Ehrgeiz besaß, ihre Zeichenkünste zu verbessern, zeigt sich darin, dass sie private Unterrichtsstunden bei einem Künstler namens »Corodi« nahm. Da Maxe ein besonderes Interesse an der Landschaftsmalerei hatte, ist wohl anzunehmen, dass es sich bei ihrem römischen Lehrer um den Schweizer Landschaftsmaler Salomon Corrodi (1810–1892) handelte.³⁹

Doch trotz dieser Bemühungen fühlt man sich beim Betrachten der meisten ihrer Zeichnungen an das erinnert, was Goethe (durchaus selbstkritisch mit Blick auf das eigene künstlerische Schaffen) über den Dilettanten und seine besondere Vorliebe für die Landschaftszeichnung und insbesondere für Mondscheine oder ähnliche Sujets geschrieben hat.⁴⁰ Mehr noch, Maxe selbst inszeniert sich bewusst als eine Dilettantin, wenn sie rückblickend in ihren Lebenserinnerungen über ihre Versuche auf dem Gebiet der Ölmalerei schreibt:

[...] während ich riesengroße Landschaften auf die Leinwand schmetterte, mit Vorliebe Sturmwetter, Mondschein oder Sonnenuntergang. Des öfteren kam Professor Schirmer, lobte unseren Eifer, kritisierte und gab guten Rat. Ich war für solchen leider wenig empfänglich.

37 August Kestner und seine Zeit 1777–1853. Das glückliche Leben des Diplomaten, Kunstsammlers und Mäzens in Hannover und Rom, aus Briefen und Tagebüchern zusammengestellt von Marie Jorns, Hannover 1964, S. 453.

38 Hs–28340,1, pag. [42], [43]. Weder von den Zeichnungen noch von den Gedichten lässt sich etwas im Nachlass Kestners im Kestner-Museum auffinden (freundliche Mitteilung von Anne Viola Siebert, Hannover).

39 Hs–28340,1, pag. 15, [33], [58], [75]. 6 scudi sind in Maxes Ausgabenregister im Einband des Bändchens unter dem Stichwort »Corodi« vermerkt.

40 Vgl. Petra Maisak, Johann Wolfgang Goethe. Zeichnungen, Stuttgart 2001, S. 14.

Einmal, als ich gerade die Landschaft mit der großen Kiefer im Sonnenlicht auf der Staffelei hatte, nahm er mir Pinsel und Palette aus der Hand und gab meinem mit so viel Liebe gemalten Himmel eine dunklere Tönung. Ich war entsetzt darüber, und kaum war er fort, lief ich nach einem Wischtuch und wischte alles, was er gemalt hatte, herunter [...].⁴¹

Das Album

Die Niederschrift des Reisetagebuchs und die Anfertigung von Zeichnungen waren nicht die einzigen Formen, mit denen Maxe die soeben durchlebten Reiseereignisse zu bleibenden Erinnerungen zu machen suchte. Ihre tägliche Schreibearbeit und die Zeichenausflüge wurden begleitet von einem ausgeprägten Sammeleifer, mit dem sie Erinnerungsstücke unterschiedlichster Art zusammentrug: Aufbewahrt wurden Aufmerksamkeiten in Form von Briefen und Einladungen. Listen in ihrem Tagebuch zeugen auch von gezielt getätigten Souvenirkäufen. Zur täglichen Ausbeute gehörten ferner Steine,⁴² Pflanzen und Blumen sowie antike Fundstücke und Buntmarmor von antiken Säulen. In manchen Fällen handelte es sich im wahrsten Sinne um Beutestücke, etwa wenn Maxe, um sich die »schäusliche Enttäuschung« einer Besichtigung von San Nicola in Carcere zu versüßen, ein Stück Giallo Antico aus einer zerbrochenen Säule einpackte.⁴³ Entlang der Via Appia Antica suchte die Reisegesellschaft fröhlich in den Gräbern nach Altertümern:

[Wir] gingen so wohl eine Meile weit mit Steinen bepackt – bald hatte der eine bald der andre einen köstlichen Fund gethan u warf den ersten Stein fort um den zweiten tragen zu können. Georg voll Staunen über ein Stück Inschrift was er kaum fortbringen konnte, eigentlich darf man dort nicht suchen doch thut es jeder, u wir gingen

41 Zit. nach Werner, *Maxe von Arnim* (Anm. 11), S. 128.

42 Das Anlegen einer mineralogischen oder geologischen Sammlung als Erinnerung an die besichtigten Orte war gängig: Steinsammlungen waren erwerblich oder selbst zusammenstellbar. Im 19. Jahrhundert war die Mode so weit verbreitet, dass beispielsweise ein Reisenecessaire von 1820 neben den verschiedenen Utensilien zur Körperpflege auch Hämmer, Zangen und Bohrer enthält, um die ersehnten Souvenirs der Natur zu entnehmen; vgl. *Der Souvenir. Erinnerung in Dingen von der Reliquie zum Andenken*, hrsg. vom Museum für Angewandte Kunst, Frankfurt unter Leitung von Andreas Beyer, Helmut Gold, Günter Oesterle und Ulrich Schneider, Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 2006, S. 127.

43 Tagebucheintrag vom 22.2.1852; Hs-28340,1, pag. [59].

doch mit etwas bösem Gewissen herum – aber wir mußten viel lachen – ich suchte so sehr nach einer hübschen Marmorhand u H.M. rief immer wär ich nur noch frei, dann dürften sie meine nicht verschmähen!⁴⁴

Die fast fieberhafte Jagd nach antiken Trouvaillen, die auch heute nichts von ihrer Aktualität eingebüßt hat,⁴⁵ beflügelte zugleich eine auf Antiken spezialisierte Souvenirbranche, der auch Maxe nicht zu widerstehen wusste.⁴⁶ Besonders anschaulich wird dies an einem Tagebucheintrag vom 29. Februar 1852, kurz vor der Abreise aus Rom. Direkt im Anschluss an einen Besuch bei August Kestner – dessen stattliche Sammlung antiker Kleinplastik ihr übriges getan haben mag, um Maxes Sehnsucht zu befeuern – machte sie eine ihrer Eroberungen:

Ich ging u ging und kam vor einen alten Vasenladen vor dem ich schon oft mit Sehnsucht gestanden kann ich denn hier abreisen ohne mein Verlangen nach einem kleinen ganz kleinen antiken Väschen zu befriedigen – lang blieb ich nicht stehen ich ging hinein u wirklich eroberte ich mir die kl Vase die ich schon öfters in Händen gehalten u sie immer zu theuer findend wieder fortgesetzt; für 1 ½ Scudi mit [...] schleppt ich sie nach Haus, wo sie der Gegenstand der Bewunderung u Kritik wurde nun kann ich ruhig abreisen denn ich hab ein antikes Väschen! Diese Leidenschaft zu den lieben Trümmern zu jedem kleinen alten grauen Steinchen das in irgend einer alten Mauer gesessen, werdet ihr garnicht begreifen wie sie sich das mit jedem Tag steigert, so etwas begreift sich erst wenn man hier einige Zeit gewesen.⁴⁷

44 Hs-28340,1, pag. [17]. »H.M.« ist wohl mit »Herrmann Meier« aufzulösen, allerdings wurden die Meiers, mit denen Brentanos in Rom verkehrten, bislang nicht näher identifiziert.

45 Schon Montaigne erwähnt, dass die Mitnahme von Mauerteilen vom Haus der Muttergottes in Loreto verboten sei; Tagebuch einer Reise Michel de Montaignes durch Italien, die Schweiz und Deutschland in den Jahren 1580 und 1581, Paris 1774, Stuttgart 1963, S. 235.

46 Zu ihren Einkäufen gehören: eine »Photographie vom Forum«, »2 Mosaikbroschen und Knöpfchen«, eine »Gemme mit drei Engeln«, »1 Vase«, eine »Messinglampe«; Hs-28340,1, Einband innen sowie Schmutztitel. Zu dem florierenden Souvenirgeschäft mit Nachbildungen antiker Plastik und Keramik vgl. Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 2006 (Anm. 42), S. 149–155.

47 Tagebucheintrag 29.2.1852; Hs-28340,1, pag. 80–[82]. In der Anredeform zeigt sich hier auch direkt, dass das Tagebuch an die Familie zu Hause adressiert war.

Das Ordnen der Fundstücke erfolgte, wie die schriftliche Fixierung der Reise auch, in den Abendstunden. Wiederholt lesen wir diesbezüglich in Maxes Tagebuch: »Zu Haus ordneten wir unsre Pflanzen u Steine u gingen zu Bett«,⁴⁸ oder am 22. Februar 1852, dem ersten Todestag von Georg Brentano, an dem sich die Familie dem sonstigen Trubel der römischen Gesellschaft entzog: »es war der Todestag von Onkel Georg – wir klebten unsere getrockneten Blumen auf«.⁴⁹ Während sich von den antiken und vermeintlich antiken Souvenirs der Reise nichts erhalten hat, sind die getrockneten und gepressten Pflanzen noch heute in einem Album mit Goldschnitt vorhanden. Als kleines Herbarium überliefert es uns zahlreiche Details hinsichtlich des Itinerars der Reise.

Das Album misst 21,3 × 17,5 cm, ist mit dunkelbraunem, gepresstem Leder überzogen und hat einen grünen Lederrücken.⁵⁰ Insgesamt umfasst es 35 Albumblätter mit getrockneten Blumen, von denen die meisten mehr oder weniger kunstvoll auf der Seite arrangiert und eingeklebt sind – zwischen einigen wenigen Seiten liegen die getrockneten Blumen lose ein. Alle Pflanzen sind mit genauen topographischen Bezeichnungen ihrer Fundorte versehen, doch fehlen leider Datierungen. Dennoch erlaubt es das Album, die von der Reisegruppe besuchten Orte und Sehenswürdigkeiten zu rekonstruieren.

So enthält das zweite Albumblatt getrocknete Pflanzen von ausgesuchten Punkten auf der Reiseroute durch die Schweiz, etwa »die letzten Kornblumen von Porta Italica. Airolo« oder Lorbeer vom Monte Ceneri, dem Pass im Kanton Tessin, über den man also den Weg von Airolo nach Lugano nahm.⁵¹ Auch vom Comer See, namentlich der Villa Pliniana in Torno, der Villa Melzi in und der Villa Serbelloni oberhalb von Bellagio sowie der Villa Sommariva, in der sich unter anderem eine Kopie von Leonardo da Vincis Mona Lisa bewundern ließ, wurden Pflanzen gesammelt, mit feinen Papierstreifen auf der Albumseite be-

48 Tagebucheintrag 15.2.1852; Hs-28340,1, pag. [28].

49 Tagebucheintrag vom 22.2.1852; Hs-28340,1, pag. [63]. Ebenso am 30.2.1852; ebd., pag. [88].

50 Inv. Nr. III-15039, Mapped XXI.

51 Inv. Nr. III-15039, Mapped XXI, Blatt 2. Eine dritte Pflanze entbehrt einer präzisen Ortsangabe. Die Bezeichnung neben ihr lautet: »Erster Ölweig von Georg im Fahren abgebrochen«.



Abb. 6. Veilchen, Anemonen und Frauenhaarfarn aus Tivoli
im Album der Maxe von Arnim.

festigt und einzeln bezeichnet.⁵² Da der Comer See und seine Sehenswürdigkeiten erst auf mehrere Blätter mit Pflanzen aus Rom und der Umgebung folgen,⁵³ zeigt sich rasch, dass Maxes Album keine chronologische Ordnung ihrer Reiseerlebnisse bietet. Dies erhellen auch die auf Como folgenden Blätter 7 bis 11, auf denen sich Fundstücke von Ausflügen nach Frascati und Tivoli abwechseln.⁵⁴ Zu den einigermaßen sicher identifizierbaren Pflanzen aus »Tivoli. von den Cascaten« (Blatt 7) gehören Veilchen, Anemonen sowie Frauenhaarfarn bzw. Venushaar (*Adiantum*) (Abb. 6). Von einer »Wanderung in der

52 Inv. Nr. III-15039, Mappe XXI, Blatt 6.

53 Inv. Nr. III-15039, Mappe XXI, Blatt 3 enthält »Veilchen aus Villa Panfili (!) Doria« und »Pfeffer aus Villa Malta«; Blatt 4 enthält neben einem mit »Incognitum« markierten Zweig Weidenkätzchen aus Tusculum in den Albaner Bergen südöstlich von Rom; Blatt 5 schließlich kombiniert auf einer Seite eine bislang nicht identifizierte Blüte aus »a le tre fontane« – wohl dem Kloster oder dem angrenzenden Park gleichen Namens südlich von Rom – mit einem Veilchen aus der Villa Albani sowie Fingerkraut (*Potentilla*) von der Via Appia.

54 Inv. Nr. III-15039, Mappe XXI, Blatt 7–11. Blatt 7: »Tivoli von den Cascaten«; Blatt 8: »Wanderung in der Umgegend von Frascati«; Blatt 9: »Tivoli. Cascaten«; Blatt 10: »Frascati. In der Nähe des Camaldulenser (!)«; Blatt 11: »Erinnerung an die Eselspartie in Frascati«.

Umgegend von Frascati« (Blatt 8) stammen Krokus (*Crocus*) oder Zeitlose (*Colchicum*), Anemone, Efeu (*Hedera helix*), möglicherweise Stein-Eiche (*Quercus ilex*), und Blätter vom Alpenveilchen (*Cyclamen*), Schötchen vom Hellerkraut (*Thlaspi*) sowie Leberblümchen (*Hepatica*) oder Zimbelkraut (*Cymbalaria muralis*) (Abb. 7).⁵⁵

Der Ausflug nach Tivoli ist auch eines der seltenen Beispiele, in denen sich Album und Tagebuch gegenseitig konkret erhellen, also der vorhandene Tagebuchzeitraum unmittelbar auf eine der Albumseiten bezogen werden darf. Mehr noch, wir können nicht nur anhand des bereits zitierten Tagebucheintrags die Entstehung des Albumblattes 7 exakt auf den Abend des 15. Februar 1852 datieren, sondern darüber hinaus auch die Erlebnisse und Erinnerungen, die sich an jede einzelne Pflanze knüpfen, nachvollziehen. In Maxes Tagebuch vom 15. Februar 1852 heißt es:

um 8 Uhr nach Tivoli in zwei Wagen [...] welche Gegend welche Schluchten u Wasserfälle le cascade le cascade u le cascadinelle sahen wir alle – leider war der Himmel bedeckt in der alten Sybille kehrten wir ein nach einer schönen Fahrt wo wir viel Landvolk zu Pferde begegneten die Italienerinnen wie die Männer reitend oft mit dem Mann auf einem Pferd und das Kind dabei, auch an einer einsamen Kirche vorbei wo alle Italiener ihre Campagnapferde angebunden u theils vor der Kirche im Felde knieten um die Messe zu hören, es waren viel räuberische Gesichter dabei, vor ein paar Tagen waren hier zwei Wagen die eine Lustfahrt nach Tivoli machten angefallen worden, u ich glaube es war ein Glück für uns daß grade Messe gelesen wurde! wir sahen nun in Tivoli mit einem Führer u 4 Esel die schönsten Punkte stiegen in Schluchten kletterten auf gefährliche Höhen, u suchten überall mit Lebensgefahr die schönsten Kräuter u Pflanzen – wir fanden die schönsten Blumen alles was man bei uns in Töpfen und im Treibhaus zieht, das schöne Venushaar bedeckte die Felsen – Lorbeer wuchs dicht u hoch überall wild, die

55 Dank für die botanischen Bestimmungen der Pflanzen gilt Clemens Bayer vom Palmengarten, Frankfurt am Main, Garten, Wissenschaft und Pädagogik, und seinen Kolleginnen und Kollegen. Anzumerken ist jedoch, dass eine sichere Bestimmung auch den Fachwissenschaftlern in Ermangelung vollständiger Pflanzenreste nicht immer ohne weiteres möglich ist.



Abb. 7. Getrocknete Blumen und Pflanzen von einer Wanderung in der Umgegend von Frascati im Album der Maxe von Arnim.

Mandelbäume blühen, [...] dann stiegen wir zu Esel einige Herrn unserer Bekanntschaft fanden sich auch noch ein u nun ging es durch die wunderbare Gegend bergauf – ich schwatzte mit meinem Esel-führer italienisch Georg gesellte sich dazu – der Esel-führer war ein muntre Bursch v 15 Jahren hatte einen Veilchenstrauß an der Mütze u erzählte uns am Morgen früh habe er schon viel Veilchen gebrochen u sie seinem Schatz gebracht, die habe ihm das Sträußchen an die Mütze gesteckt – ich er staunte mich daß er schon ein Schatz habe – o sagte er quando si ha quindici anni si prende mogli in nostro paese! [Oh, mit 15 Jahren wählt man sich hierzulande seine Ehefrau!] Georg kaufte ihm den Strauß für 1 bajoc ab und schenkt ihn mir wir aßen bei der Rückkehr im Freien zu Mittag am Vestatempel, Georg fand Zeit zum Zeichnen; ich aber leider nicht – wir hatten noch Zeit die alte Villa d'Este zu sehen, wo Tasso mit den beiden Eleonoren gewandelt ich erinnerte mich lebhaft an Schirmers Bild das in Charlottenhof hängt – welche himmlische Aussicht u wie traurig u verfallen das Schloss – so fällt alle menschliche Größe in Asche zusammen der Garten verwildert aber herrlich die alten Cypressen u alles übersaet mit duftenden Veilchen so daß man in wenig Minuten so viel hatte daß man Mühe hatte sie zu tragen! – Göttlich schien mir's nur die Frau Lütterrode war wieder einzig in ihrer Art

als sie voll Ärger sagte – was soll man an dem alten uneingerichteten Schloß sehen u Veilchen kann man in Rom genug kaufen [...] sie war und ist überhaupt in schrecklichster Laune findet alles scheußlich hat keine Ruhe immer vorn her nirgend sich aufhaltend – da soll man genießen da ist Louis Unruhe Gold dagegen beim Heimweg hatten wir den Himmel in schönstem Abendglanz – die Sonne ging grade hinter dem St Peter unter. Zu Haus ordneten wir unsre Pflanzen u Steine u gingen zu Bett.⁵⁶

Der Eintrag deutet den Erwartungs- sowie den Bildungshorizont an, mit dem Maxe an die Sehenswürdigkeiten Italiens herantrat: Wie bei so vielen Rombesuchern vor ihr, Johann Wolfgang von Goethe zumal,⁵⁷ ist ihr Italienbild um die Mitte des 19. Jahrhunderts, bereits durch hunderte, ja tausende Gemälde, Ölskizzen und Kupferstiche ebenso wie durch die Literatur vorgeprägt. So farbig war diese im Voraus schon bestimmte Erwartung, dass die einzelne Erfahrung stets die Gefahr der Enttäuschung barg,⁵⁸ so wenn Maxe am ersten Tag des Karnevals erüchtert notiert, »ich wurde in einer beziehung ganz enttäuscht fast keine Nationaltrachten keine Costüme u die Engländer am vorlautesten«. ⁵⁹ Auch in dem Moment, in dem sie den Garten der Villa d'Este betritt, überlagert sich die eigene Anschauung des Ortes mit dem Gedanken an ein Gemälde ihres Lehrers in Berlin, erinnert sie sich »lebhaft an Schirmers Bild das in Charlottenhof hängt« und das ihr vielleicht von einem ihrer Besuche bei Hofe präsent war. Ein Gemälde von August Wilhelm Ferdinand Schirmer (1802–1866; Abb. 8), das sich

56 Tagebucheintrag vom 15.2.1852; Hs–28340,1, pag. [24–28].

57 Als Goethe Ende Oktober 1786 endlich in Rom eintraf, war das durch Gemälde, Reproduktionsgraphik und Souvenirs geschürte Fernweh bereits übermächtig groß geworden: »Alle Träume meiner Jugend seh' ich nun lebendig; die ersten Kupferbilder, deren ich mich erinnere (mein Vater hatte die Prospective von Rom auf einem Vorsaale aufgehängt), seh' ich nun in Wahrheit, und alles, was ich in Gemälden und Zeichnungen, Kupfern und Holzschnitten, in Gyps und Kork schon lange gekannt, steht nun beisammen vor mir, wohin ich gehe, finde ich eine Bekanntschaft in einer neuen Welt; es ist alles wie ich mir's dachte und alles neu.« (Italienische Reise I, Rom, den 1. November 1786; WA I 30, S. 199)

58 Vgl. hierzu umfassend Golo Maurer, *Italien als Erlebnis und Vorstellung. Landschaftswahrnehmung deutscher Künstler und Reisender 1760–1870*, Regensburg 2015.

59 Tagebucheintrag vom 15.2.1852; Hs–28340,1, pag. [21].



*Abb. 8. August Wilhelm Ferdinand Schirmer,
Aussicht von einer Terrasse der Villa d'Este, 1833
(Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg,
Berlin/Potsdam.*

heute im Besitz der Preußischen Schlösser und Gärten befindet, lässt sich in seiner stimmungsvollen, lichterfüllten Atmosphäre unschwer als dasjenige identifizieren, das Maxe vor Augen stand.⁶⁰ Die Komposition, die in der Bildmitte von einigen hoch in den Himmel aufragenden Schirmpinien überfangen wird, zielt ganz auf Weite: Während das Auge in der rechten Bildhälfte bergan zu dem auf dem Hügel gelegenen Tivoli geführt wird, öffnet sich im linken Bildteil die Komposition und zieht den Blick über den Anine hinweg bis zu den Bergen. An der Balustrade der Terrasse im Bildvordergrund lehnt ein Grüppchen bestehend

⁶⁰ August Wilhelm Ferdinand Schirmer, *Aussicht von einer Terrasse der Villa d'Este*, 1833, Öl auf Leinwand, 110 × 145 cm, Berlin / Potsdam, SPSP Berlin-Brandenburg, Inv. Nr. GK I 5885 (Bildnummer AKG163503).

aus einem Mandolinenspieler und zwei Frauen in Tracht, die seinem Spiel inmitten von leise plätschernden Brunnen lauschen. Diese Figurenkonstellation ist es wohl auch, über die Maxe den Park der Villa zusätzlich zu der visuellen Erinnerung mit ihrer literarischen Erfahrung verknüpft: Sie versetzt die zwei Leonoren aus Goethes ›Torquato Tasso‹ von der Villa Belriguardo bei Ferrara in die ebenfalls von einem Mitglied der Familie Este errichtete Villa in Tivoli. Auch hierbei mögen ihr wiederum Beispiele der bildenden Künste vor Augen gestanden haben, bei denen sich im 19. Jahrhundert das Leben Tassos als Bildgegenstand außerordentlicher Beliebtheit erfreute (Abb. 9).⁶¹

Eine solche Überlagerung eigener Reiseerfahrung mit visuellen und literarischen Vorprägungen, vor allem aber die damit verbundene Historisierung des Landschaftserlebens, ist ein für die Reiseerfahrung vor allem des deutschen Bildungsbürgertums um die Mitte des 19. Jahrhunderts vollkommen typisches Phänomen: Die italienische Renaissance in Gestalt des Hofdichters Tasso wird auf die eigene Wahrnehmung des Parks der Villa d'Este projiziert.⁶² Mit ihr einher geht der elegische Tonfall, der die deutsche Italienerfahrung seit der Jahrhundertmitte begleitet, die Melancholie angesichts der Vergänglichkeit vergangener Größe, »welche himmlische Aussicht u wie traurig u verfallen das Schloss – so fällt alle menschliche Größe in Asche zusammen«. Komik – Werner spricht in diesem Zusammenhang vom »novellistischen Reiz« des Tagebuchs⁶³ – erwächst dabei aus dem Kontrast von Maxes schwärmerischer Sicht und dem nüchternen, ja übellaunigen Blick der französischen Gouvernante, die, völlig unempfänglich für den Charme des Ortes, die Villa als alt und verfallen und das Pflücken der Blumen als unnütze Zeitverschwendung abtut.

61 Vgl. hierzu sowie zur Rezeption Tassos in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts allgemein Hubertus Kohle, *Das Tassobild der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts*, in: *Torquato Tasso und Deutschland. Die Rezeption im 18. und 19. Jahrhundert*, hrsg. von Achim Aurnhammer, Berlin und New York 1995 (= *Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte* 3 [237]), S. 301–316. Das hier gezeigte Beispiel stammt von Carl Ferdinand Sohn, *Tasso an einer Quelle dichtend, belauscht von den beiden Leonoren*, 1839, Kunstmuseum Düsseldorf; vgl. ebd., S. 308 und Abb. 7.

62 Vgl. Maurer, *Italien als Erlebnis und Vorstellung* (Anm. 58), S. 22 f., 318.

63 Werner, *Maxe von Arnim* (Anm. 11), S. 191.



*Abb. 9. Carl Ferdinand Sohn,
Tasso an einer Quelle dichtend, belauscht von den beiden Leonoren, 1839
(Kunstmuseum Düsseldorf).*

Mit Tivoli und Frascati⁶⁴ besuchte die Reisegruppe nicht nur die reizvollsten, bei Touristen bis heute wegen ihrer besonderen Mischung aus Natur- und Kulturerlebnis beliebten Ausflugsziele in der Umgebung Roms. Auch die Überreste der alten Etruskerstadt Veji, im Norden Roms, bei Isola Farnese gelegen, wurden eingehend besichtigt.⁶⁵ Überdies befolgte die Reisegesellschaft offenbar die in der zeitgenössischen Reiseliteratur ausgesprochenen Empfehlungen für die schönsten Spaziergänge innerhalb der Stadt und in ihrer unmittelbaren Umgebung, wie beispielsweise diejenige aus Försters Handbuch für Reisende in

64 Zwei weitere Pflanzenreste geben Aufschluss über die Sehenswürdigkeiten, die man in Frascati besuchte: So erfahren wir durch einen Zweig mit Weidenkätzchen, dass man neben dem Kamaldulenserklöster auch die Ruinen der alten Latinerstadt Tusculum besucht hatte (Inv. Nr. III-15039, Mappe XXI, Blatt 4 und 10).

65 Inv. Nr. III-15039, Mappe XXI, Blatt 12-14.

Italien: »in den Frühstunden fahre er [der Rombesucher] vors Thor nach Villa Albani, Pamfili, Monte Mario, oder gehe über die Passeggiata des Monte Pincio«. ⁶⁶

Im Garten der Villa Albani etwa pflückte Maxe erneut Veilchen für ihre Sammlung. ⁶⁷ Die Villa gehörte wegen ihrer besonderen Lage mit Aussicht auf das Gebirge sowie wegen ihrer reichen Antikensammlungen, an deren Katalogisierung Johann Joachim Winckelmann erheblichen Anteil hatte, zu einem der bevorzugten Ausflugsziele vor den Toren Roms. Ebenfalls von einem oder mehreren Spaziergängen gen Süden vor die Tore der Stadt zeugen unter anderem Fingerkraut (*Potentilla*) von der Via Appia sowie ein bislang nicht identifiziertes Kraut aus dem nahe der Abtei »a le tre fontane« gelegenen, gleichnamigen Park. ⁶⁸ Besonderer Beliebtheit erfreute sich auch die Villa Doria Pamphilj im Süden von Sankt Peter mit ihren weitläufigen Parkanlagen, den terrassierten Gärten und der interessanten Antikensammlung. Vermutlich besuchte Maxe die Villa sogar mehrmals, denn neben einem weiteren Veilchen ⁶⁹ erinnert überdies eine ganze Seite mit getrockneten Anemonen an den Garten der Villa (Abb. 10). ⁷⁰ In der Villa Malta auf dem Pincio oberhalb der Spanischen Treppe schließlich pflückte Maxe Pfeffer. Die Villa bot nicht nur eine fantastische Aussicht über die Ewige Stadt, sondern war zur Mitte des 19. Jahrhunderts auch lange als besonderer Ort für die deutsche Italiensehnsucht etabliert. ⁷¹ Hierfür waren nicht allein die räumliche Nähe zum Kloster San Isidoro – dem Wohnsitz der Nazarener – sondern auch die illustren Gäste, die die Villa Malta im Laufe der Jahre bewohnt hatten, verantwortlich, unter ihnen Johann Gottfried Herder, Friederike Brun oder Wilhelm von Humboldt.

Die klassischen touristischen Ziele bestimmen auch die Reisekoordinaten im Süden des Landes, wo man Neapel, Sorrent, Castellamare, Amalfi und Salerno besichtigte und bis hinunter nach Paestum ge-

⁶⁶ Ernst Förster, Handbuch für Reisende in Italien, 3. Aufl., München 1846, S. 411.

⁶⁷ Inv. Nr. III-15039, Mappe XXI, Blatt 5.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Inv. Nr. III-15039, Mappe XXI, Blatt 3.

⁷⁰ Inv. Nr. III-15039, Mappe XXI, Blatt 23.

⁷¹ Vgl. hierzu Ferdinand Gregorovius, Die Villa Malta in Rom und ihre deutschen Erinnerungen, in: ders., Wanderjahre in Italien (1888), Einführung von Hanno-Walter Kruft, München 1967, S. 249–272.



*Abb. 10. Anemonen aus der Villa Doria Pamphilj
im Album der Maxe von Arnim.*

langte (Blatt 43–61). Lediglich durch ein Zweiglein erfahren wir, dass die Gruppe auch dem Mühlthal im Hinterland von Amalfi – von allen Sehenswürdigkeiten wohl der Ort mit der jüngsten Entdeckungsgeschichte und dennoch um 1850 bereits fest im touristischen Kanon verankert – einen Besuch abstattete.⁷²

Besondere Sorgfalt hinsichtlich des Arrangements der Pflanzen zeichnet für diesen Abschnitt der Reise das den Ausgrabungsstätten von

72 Inv. Nr. III–15039, Mappe XXI, Blatt 57. In die 1846er Ausgabe von Georg Försters Handbuch für Italienreisende ist das Mühlthal, das erst in den 1820er Jahren »entdeckt« bzw. als Motiv reisender Künstler erschlossen wurde, bereits unter die »Empfehlenswerthe[n] Spaziergänge« aufgenommen: »[...] Das Mühlenthal mit 14 Papiermühlen, bis zum Eisenhammer (2 Stunden flussaufwärts), bietet eine ganze Scala von der üppigsten südlichen Vegetation mit Fernsichten aufs Meer und die calabrischen Gebirge, bis zu fast thüringischen Waldpartien. Die alte Burg über der Stadt, das Castello du Putone; Scala und Ravaello, zwei alte, wegen der hohen Lage und seltenen Bauart interessante Städtchen über Amalfi, 2 Stunden [...]« (Ernst Förster, Handbuch für Reisende in Italien [Anm. 66], S. 157).



Abb. 11. Getrocknete Blumen aus Pompeji
im Album der Maxe von Arnim.

Pompeji gewidmet Blatt aus (Abb. 11): Neben einer Zeichnung des Fußbodenmosaiks »Cave Canem« vom »Haus des tragischen Dichters« – dem bis heute wohl beliebtesten Souvenirschlager aus Pompeji – finden sich hier alle gesammelten Pflanzen den verschiedenen Sehenswürdigkeiten zugeordnet. Verschiedene Sorten des Frauenhaarfarns (*Adiantum*) stehen für den Isis-Tempel und die Villa des Diomedes, die Thermen sowie den Venustempel. Für das Haus des Castor und Pollux steht Klee. Vom Jupitertempel ist ein Gras, möglicherweise Hafer (*Avena*) in die Sammlung eingeflossen, vom Forum eine Kugelblume (*Globularia*), sodann die Blätter einer Lupine von der Bäckerei und einem nicht näher spezifizierten Marmorgrab, die Blüten von Dickblattgewächsen (*Crassulaceae*) von der Basilica, vom »Comico Teatro«, von dem kleinen Theater (Odeion) ein Steinkraut (*Alyssum*) und vom »Tulonia Waschhaus« ein Rötengewächs (*Rubiaceae*), möglicherweise Meister (*Asperula*).⁷³

73 Die Pflanzen, die vom Haus des Fauns und vom Pantheon gepflückt wurden, konnten nicht identifiziert werden.



*Abb. 12. Bei Fackelschein im Vatikan, 21. Januar 1852,
Pinselzeichnung im Album der Maxe von Arnim.*

In Maxes Album wird die Erinnerung an die besuchten Orte in der Form der dort gepflückten Pflanzen vielfältig ergänzt um kleine eigenhändige Zeichnungen, die besondere Ereignisse (Abb. 12) oder Bekanntschaften auf der Reise (Abb. 13) festhalten. Daneben stehen ganz typische Hotelsouvenirs sowie »Ereignissouvenirs«, etwa eine Einladungskarte zum Ball bei Fürst und Fürstin Torlonia am 18. Februar 1852. Kleine Briefchen wie die eingangs zitierte Notiz von August Kestner (siehe Abb. 1) runden das Spektrum ab, so dass insgesamt weniger von einem reinen Herbarium als vielmehr von einem Souvenir-Album zu sprechen ist. Die Bedeutung der Souvenir-Kultur für das Reisen im 19. Jahrhundert ist dabei vor dem Hintergrund bürgerlichen Reisens zu betrachten und führte vielfach zu bildnerisch anspruchsvollen Erinnerungsalben, die am ehesten dem älteren Medium des Stammbuches vergleichbar sind.⁷⁴ Bekannte Beispiele hierfür wären

⁷⁴ Zu denken wäre hier an die Stammbücher in Kassettenform, wie sie für die Stammbücher von Frauen im 19. Jahrhundert typisch waren, vgl. Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 2006 (Anm. 42), S. 223. Zur Entwicklung des Album Ami-

das Album der Familie Rehberg, das 26 Zeichnungen, Aquarelle und Gouachen von Künstlern versammelt, mit denen man in Rom verkehrte,⁷⁵ oder das Album der Familie Mylius in Mailand, zusammengestellt 1852,⁷⁶ um nur zwei der vom Kontext beziehungsweise hinsichtlich der Entstehungszeit besonders passenden Exemplare zu nennen.⁷⁷ Zwar unterscheidet sich das Album Maxes von den genannten grundlegend, insofern es weder denselben hohen Grad der Ausarbeitung noch künstlerische Arbeiten Dritter aufweist. Hinsichtlich seiner Motivation jedoch – das Erlebte und vor allem die geschlossenen Bekanntschaften in kleinen Memorabilien unterschiedlichster Art fest- und lebendig zu halten – entspricht es diesen durchaus.

Insbesondere zu dem Album der Rehbergs ergibt sich überdies eine interessante Parallele hinsichtlich der Entstehungsumstände, denn auch für die Italienreise der Familie Rehberg 1829–1830 spielte August Kestner eine zentrale Rolle, weit mehr noch, er finanzierte und organisierte diese Reise in weiten Teilen.⁷⁸ Wohl verdanken die Rehbergs Kestner die Kontakte zu den in Rom ansässigen Künstlern und wohl auch die als Freundschaftsgaben gestalteten Zeichnungen, die sie später in ihrem italienischen Album zusammenführten. Von Interesse ist in unserem

corum vom Matrikelbuch über das Stammbuch vgl. Werner Wilhelm Schnabel, *Das Album Amicorum. Ein gemischtmediales Sammelmedium und einige seiner Variationsformen*, in: Kramer/Pelz, *Album* (Anm. 20), S. 213–239.

75 Vgl. Johannes Myssok, *Deutsche Künstler in Rom um August Kestner und Berthel Thorvaldsen. Das Rehberg-Album*, Münster 2012.

76 Inv. Nr. III-12998.

77 Fanny Hensels »Reise-Album 1839–1849« führt als Erinnerung an die mit ihrem Mann, dem Maler Wilhelm Hensel unternommene Reise 18 eigene und entweder in Italien entstandene oder von den dortigen Eindrücken inspirierte Kompositionen zusammen. Die Vignetten von der Hand ihres Mannes begleiten die Noten und Liedtexte auf jeder Seite; vgl. »O glückliche, reiche, einzige Tage«. Fanny und Wilhelm Hensels italienische Reise. mit einem Faksimile der 18 Bildseiten aus dem »Reise-Album 1839–1849«, hrsg. von Hans-Günter Klein, Wiesbaden 2006. Ein weiteres Beispiel wäre das Album, in dem der Künstler Franz Ludwig Catel und seine Ehefrau als Gastgeschenke erhaltene Zeichnungen zusammenführten und das sich wie ein who is who der internationalen Künstlergemeinde in Rom liest; vgl. Franz Ludwig Catel e i suoi amici a Roma. Un album di disegni dell'Ottocento, hrsg. von Elena di Majo, Ausst.-Kat. Rom, Galleria Nazionale d'Arte Moderna 1996.

78 Zu Kestners Rolle für die Reise und das Reise-Album der Familie Rehberg vgl. Myssok, *Deutsche Künstler in Rom* (Anm. 75), insbes. S. 9–14.



Abb. 13. »In der Gesellschaft von Herrn Marstaller«,
 Karikaturen der Contessa Polydoro und des Principe Corsini,
 Federzeichnungen im Album der Maxe von Arnim.

Kontext vor allem die Tatsache, dass begleitend zu dem Album der Familie Rehberg auch ein Herbarium angelegt wurde, von den Töchtern der Familie, in dem Pflanzen der besuchten, zumeist klassischen Besichtigungsstädten eingeklebt wurden und das bis heute zusammen mit dem Erinnerungsalbum aufbewahrt wird.⁷⁹ Während es angesichts der weiten Verbreitung des Blumensammelns und Pressens im 19. Jahrhundert zu weit gehen würde, die beiden Herbarien direkt auf den Einfluss Kestners zurückzuführen, ergibt sich hier doch eine erstaunliche Parallele,⁸⁰ und man kann es nur bedauern, dass Maxe und die Brentanos Kestner so viele Jahre später erst, kurz vor seinem Tod 1853 in Rom antrafen, denn womöglich hätten auch sie sonst noch weit mehr von seinen Künstlerkontakten profitieren können.

79 Zum Herbarium vgl. Myssok, *Deutsche Künstler in Rom* (Anm. 75), S. 6, 10 sowie Abb. 8–9 auf S. 13 f.

80 Herzlicher Dank gilt Anne Viola Siebert vom Museum August Kestner in Hannover, die mich auf das Herbarium aufmerksam gemacht hat.

III. Schluss

In der Flut der Reiseberichte, die die deutsche Italiensehnsucht über die Jahrhunderte hervorgebracht hat, entziehen sich die Erinnerungen Maxe von Arnims in vielerlei Hinsicht einer klaren Zuordnung. Von Interesse sind sie als Reisebericht einer Frau und darin ganz dem 19. Jahrhundert zugehörig, verbinden sodann aber die Perspektive der unverheirateten Frau – mit der gewisse Freiheiten einhergingen – mit dem Blick einer nicht mehr ganz jungen Frau. Maxe verfügte zum Zeitpunkt ihrer Reise über eine umfassende literarische und musische Vorbildung, hatte wie bereits bemerkt, gemeinsam mit ihren Schwestern in Berlin einen Salon, den Kaffeter, geführt und zeichnet sich insbesondere auch in gesellschaftlichen Dingen durch eine bemerkenswerte Gewandtheit und Stilsicherheit aus, die nicht zuletzt auf ihre Kontakte zum Berliner Hof zurückzuführen sein mag. So besteht ein Teil des Reizes ihrer Berichterstattung dann auch in einem – sicherlich gewollt – »weltmännischen« Tonfall, in dem sie über die faux-pas ihrer Mitreisenden berichtet, ihre durchaus genauen Beobachtungen vorträgt sowie mitunter auch ausnehmend bissige Bemerkungen macht. Von ganz ähnlichem Witz erweisen sich hier die von ihr gezeichneten Figurendarstellungen in Skizzenbuch und Album, die fast immer zum karikaturhaften tendieren und die häufig von einer charmanten oder komischen Sicht auf die Begebenheiten und Begegnungen geprägt sind (siehe Abb. 13).⁸¹

Wie gesehen wurde, nutzte sie die Reise, um ihre Zeichenkünste weiter auszubilden, zugleich aber nahm sie Italienischunterricht und sang überdies im Singverein der Olympia Malcolm (1811–1886), seit 1849 Gattin des preußischen Gesandten Karl Georg Ludwig Guido von Usedom (1805–1884).⁸²

Und doch entzieht sich die Reise aufgrund von Maxes Herkunft zugleich einer klaren Zuweisung an die Bildungsreise des Großbürger-

81 »In der Gesellschaft Marstallers« meint hier den Bankier und preußischen Konsul Anton Marstaller (1815–1865), in dessen Gesellschaft man verkehrte. Weitere Beispiele für den Witz in Maxes Reisezeichnungen wären ein Blatt, das die Durchquerung der Maremma zeigt, bei der die Männer Frauen und Kinder huckepack durch die Sümpfe tragen (Inv. Nr. III–15039, Nr. XI, Seite 22 links) oder eine Seite mit Skizzen von der Besteigung des Vesuv (Inv. Nr. III–15039, Mappe XXI).

82 Hs–28340,1, pag. [18], [19], [52], [73].

tums, die im 19. Jahrhundert die vormals dem Adel vorbehaltene Grand Tour des 17. und 18. Jahrhunderts ablöste. Vielmehr verbanden sich durch die Konstellation der Arnim-Brentano'schen Reisegruppe die finanziellen Möglichkeiten der reichen Kaufleute mit den gesellschaftlichen Kontakten und der Nähe zum Hof, die Maxe aus Berlin mitbrachte, auf das Vorteilhafteste und man knüpfte insbesondere in Rom ein bemerkenswertes Netzwerk: Die Einladung beim Fürsten Torlonia gehörte ebenso hierher wie die Begegnung mit einer Bekanntschaft vom Berliner Hof im Vorzimmer zur päpstlichen Audienz bei Papst Pius IX. oder die Einladung zum Dinner bei der Fürstin Liegnitz, die Maxe allein vorbehalten war.⁸³ Der Kontakt zum preußischen Gesandtenpaar Usedom wiederum entstand wohl über Maxes Vetter Harry von Arnim (1824–1881), zu jener Zeit Legationssekretär Preußens am Heiligen Stuhl, und dessen Ehefrau Elise von Arnim, geb. von Prillwitz (1827–1854).⁸⁴ Manch touristisches Vergnügen wie der nächtliche Besuch bei Fackelschein in den vatikanischen Museen (siehe Abb. 12) war von solchen Beziehungen und einer gut gefüllten Reisekasse abhängig, auch wenn gerade diese Betrachtung der Skulpturen im Fackelschein zur Mitte des 19. Jahrhunderts bereits ihren Weg in die gängigen Reiseführer gefunden hatte.⁸⁵ Dann aber wieder gehörte es für die im eher unkonventionellen, künstlerischen Haushalt ihrer Mutter Bettine groß gewordene Maxe wie selbstverständlich zum Guten Ton, zwar mit äußerster Präzision den Diamantenschmuck der adligen Damen auf den Bällen festzuhalten,⁸⁶ sodann aber doch über den großen Künstlerball

83 Auguste von Liegnitz (1800–1873), zweite Frau von Friedrich Wilhelm III., König von Preußen.

84 Immer wieder berichtet Maxe in ihrem Tagebuch von schwierigen Situationen zwischen den Brentanos und den Arnims, die aus gesellschaftlichen Ungeschicklichkeiten der Brentanos sowie aus einer von ihr als arrogant beschriebenen Haltung Harry von Arnims resultierten.

85 »Um die Statuen im Capitol und im Vatican bei Kerzenbeleuchtung zu sehen, bedarf es einer Erlaubniss des Maggiordomo des Papstes, die auf Eingabe des resp. Gesandten ertheilt und gewöhnlich auf 15 Personen gestellt wird. Man zahlt in Summe den Dienern im Capitol 6, im Vatican 8 Sc. Die Erlaubniss selbst kostet 12 Scudi«; Ernst Förster, Handbuch für Reisende in Italien, 4. Aufl., München 1848, S. 461

86 Tagebucheintrag vom 18.2.1852: »man sah mit unter die tollsten englischen Toiletten neben den elegantesten, die Torlonia hatte für 100,000 Fund Diamanten um den Hals«; Hs-28340,1, pag. [44]. Ähnlich am 23.2.1852; ebd., pag. 64 f.

zu schreiben, »[...] amüsierte mich mehr dort als auf irgend einer der vornehmen Feten«. ⁸⁷

Das in Rom geknüpftete Netzwerk – die Einbindung in die preußischen Diplomatenkreise innerhalb der römischen Gesellschaft um 1850, sodann der Kontakt zum alten Kestner mit seinem unveränderten Eifer, junge Talente entdecken zu wollen, die Audienz bei Papst Pius IX., oder auch der Atelierbesuch beim alten Overbeck im Palazzo Cenci im römischen Ghetto – machen die Lektüre von Maxes Aufzeichnungen reizvoll und lohnend. Besonders interessant aber ist ihr Reisebericht in der Vielfalt seiner materiellen Überreste, die ein anschauliches Bild von der Reise- und Salonkultur des 19. Jahrhunderts und der in ihr kultivierten Geselligkeit geben. ⁸⁸ Überdies stehen Maxes Skizzenbuch und ihr italienisches Album exemplarisch für ein sehr viel größeres, mehrere hundert Blatt umfassendes Konvolut zeichnerischer Gelegenheitsarbeiten von Maxe, Armgart und Gisela von Arnim, das in Alben, Kassetten, Skizzenbüchern oder in losen Blattsammlungen in der Graphischen Sammlung verwahrt wird und dessen Aufarbeitung nun im Rahmen eines von der Art Mentor Foundation, Lucerne finanzierten Drittmittelprojektes erfolgt. Nicht zuletzt hierfür bietet die Italienreise Maxes wertvolle Informationen, geben ihre Zeichnungen doch eindeutige Anhaltspunkte für die Zuschreibung der Zeichnungen innerhalb der häufig kollektiv geschaffenen Alben der Bettine-Töchter.

87 Tagebucheintrag vom 21.2.1852; Hs-28340,1, pag. [57].

88 Die Sichtung und Öffnung des bislang unbearbeiteten Materials wurde im Rahmen eines Gemeinschaftsprojektes des Arbeitskreises selbständiger Kultur-Institute e.V. (AsKI) unternommen, das unter dem Thema »Alle Wege führen nach Rom« die Kulturinstitutionen unter seinem Dach in einem virtuellen Ausstellungsprojekt zusammenführt (vgl. <https://www.wege-nach-rom.de>). Der Tagebuchtext Maxes erklingt hier vorerst nur als Audio-Aufnahme und in Auszügen – eine vollständige Erschließung bleibt späteren Bearbeitungen vorbehalten. – Mareike Hennig, Konrad Heumann, Nina Sonntag, Bettina Zimmermann und allen Kolleginnen und Kollegen des Freien Deutschen Hochstifts, die mich bei der Erschließung des Materials unterstützten, gilt herzlicher Dank.

ANJA HEUSS

Tischbein gesucht!

Der Germanist Ernst Beutler (1885–1960) leitete von 1925 bis 1960 das Freie Deutsche Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum. Über mehrere Jahrzehnte hinweg und unter wechselnden politischen Rahmenbedingungen sorgte er für Kontinuität in der Bildungsarbeit und einen systematischen Aufbau der Sammlung. Begonnen hatte er seine Tätigkeit in der Weimarer Republik; in der Zeit des Nationalsozialismus setzte er den Aufbau der Sammlung fort und begleitete den Wiederaufbau nach 1945. Dabei zeichneten ihn nicht nur wissenschaftliche Kompetenz, sondern auch eine gewisse Beharrlichkeit in der Verfolgung seiner Ziele aus. Dies zeigt sich bei dem folgenden Beispiel: Zwanzig Jahre lang versuchte er, ein »Familienbild« von Johann Heinrich Tischbein d.Ä. zu erwerben, das 1937 überraschend im Pariser Kunsthandel aufgetaucht war. Sowohl in der Zeit des Nationalsozialismus als auch in der Bundesrepublik Deutschland unternahm er mehrere Anläufe, um dieses Gemälde zu finden und zu erwerben. Um es vorwegzunehmen: Es gelang ihm nicht. Das Gemälde galt bis vor kurzem als verschollen. Der Vorgang zeigt exemplarisch, wie sich ein Museumsdirektor in der Zeit des Nationalsozialismus bei einem anfangs ganz normalen Erwerbungsprozess nolens volens immer tiefer verstrickte in einem Unrechtssystem, das nicht zuletzt auch von Kunsthistorikern und Kunsthändlern mitgetragen wurde – und dessen Leidtragende jüdische Sammler und Händler waren.

Bei dem Gemälde handelt es sich um ein »Selbstporträt mit seinen beiden Töchtern« von Johann Heinrich Tischbein d.Ä. (1722–1789).¹ Der Künstler war seit 1753 Hofmaler in Kassel und seit 1777 Direktor der Maler- und Bildhauerakademie; in der Literatur wird er daher auch der »Kasseler Tischbein« genannt. Johann Heinrich Tischbein war in erster Ehe mit Marie Sophie Robert († 1759) und in zweiter Ehe mit

¹ Zu Tischbein vgl. Louis Katzenstein, Johann Heinrich Tischbein, in: Allgemeine Deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 38, Leipzig 1894, S. 362–371.

deren Schwester Anne Marie Pernette († 1764) verheiratet. Aus der ersten Ehe entstammten die beiden Töchter Wilhelmine Friederike (1759–1820) und Wilhelmine Caroline Amalie (1757–1839); seine erste Ehefrau war bei der Geburt der zweiten Tochter verstorben.

Das Gemälde entstand 1774 in Kassel und befand sich lange in Familienbesitz; die Familie hatte es in die Wand in ihrer Wohnung in der Bellevuestraße 10 eingelassen. Es stellt eine bürgerliche, musisch begabte Familie in häuslichem Habitus und Lebensgröße dar (Abb. 1): Die Töchter sind im Hauskleid, der Vater im grauen Hausrock dargestellt. Der Vater steht vor einer Staffelei, stützt sich auf eine Stuhllehne und hält Pinsel und Palette in der Hand, als ob er gleich zu malen beginnen würde. Die ältere Tochter, die selbst eine sehr begabte Malerin und Zeichnerin war, hält in der rechten Hand die Vorzeichnung zu diesem Gemälde, in der linken jedoch eine Rötel-Zeichnung, die auf ihre eigene Begabung hinweist. Skulpturen und Bücher zeugen von den vielseitigen musischen Interessen der Familie, eine Stickarbeit jedoch auf den häuslichen weiblichen Bereich. Das Gemälde stellte wahrheitsgetreu das Wohnzimmer der Familie Tischbein samt Ausblick der Bellevuestraße in Kassel dar und war auch dort in die Wand eingelassen.

Als Ernst Beutler Kenntnis von diesem Gemälde erhielt, recherchierte er in der Bibliothek des Hauses und wurde schnell fündig: Das Gemälde war bereits im 18. Jahrhundert von Josef Friedrich Engelschall ausführlich beschrieben worden.² Nach einer anderen Quelle war das Bild direkt auf die Wand gemalt worden.³ Für Ernst Beutler, der auf die Provenienz seiner Werke stets großen Wert legte, waren diese Quellen äußerst wertvoll, da sie die Authentizität garantierten.

Bereits in der frühesten Beschreibung in der ›Neuen Bibliothek der Schönen Wissenschaften und der freyen Künste‹ im Jahr 1778 wurde auf die naturgetreue Darstellung hingewiesen, die den Besucher der Familie Tischbein in ihrem Wohnzimmer täuschen oder zumindest

2 Vgl. [Anonymus,] Nachricht von einem Familiengemälde von Herrn Tischbein in Cassel. Schreiben an einen Freund, in: Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste 22, Nr. 1, 1778, S. 166–171, und Joseph Friedrich Engelschall, Johann Heinrich Tischbein, ehemaliger Fürstlich Hessischer Rath und Hofmaler als Mensch und Künstler dargestellt, Nürnberg 1797, S. 49 und S. 121–124.

3 Carl Christian Heinrich Rost, Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler über die vornehmsten Kupferstecher und ihre Werke: vom Anfange dieser Kunst bis auf gegenwärtige Zeit, chronologisch und in Schulen geordnet, Bd. 2, Zürich 1796, S. 160.



*Abb. 1. J. H. Tischbein d. Ä., Familienbildnis;
Öl auf Leinwand, ursprüngliche Maße 200 × 160 cm;
erworben 1940 für das »Führermuseum Linz«,
Munich Central Collecting Point Nr. 8942,
2018 in deutschem Privatbesitz
(Bild: Artcurial).*

überraschen sollte. Es ist allerdings nicht überliefert, ob die Familie das Gemälde zum Scherz als »lebendes Bild« nachstellte, wie es damals der Mode entsprach. Engelschall beschreibt das Gemälde folgendermaßen:

Die Fläche stellt das Wohnzimmer Tischbeins in seinem ehemaligen Hause in der Bellevuestrasse zu Kassel vor. [...] In der Mitte [...] steht eine Repositur mit Büchern, oben darauf die Büste des Laokoon. Weiter zur Rechten ist ein Fenster mit zugezogenem Vorhang, daneben ein Schrank mit einer Glashür angebracht. Dann folget die Seitenwand mit einem Fenster, durch welches eine schöne Aussicht, die man in dem Tischbeinischen Hause wirklich hat, auf eine täuschende Art nachgeahmt ist. Aussen vor diesem Fenster steht ein Nelkenstock [...]. Im Vorgrunde zur Rechten des Gemäldes sitzt Tischbeins älteste Tochter auf einem mit grünem Sammet bezogenen Stuhle, an einem Tisch, auf welchem mehrere Zeichnungen liegen. Sie hält in der linken auf dem Tische ruhenden Hand eine Zeichnung mit Röthel, und in der rechten eine andere, welche in schwarzer Kreide auf blauem Papier die Skizze dieses Familiengemäldes darstellt, und folgende Unterschrift hat:

Erster Entwurf meines Familiengemäldes, und von mir ausgeführt 1774.

I.H. Tischbein.⁴

Von diesem Motiv des Familienbildes gab es mindestens vier Versionen. Der Kunsthistoriker Georg Biermann stellte 1914 fest, dass sich eine kleinformatige Version im Besitz der Nachfahren des Malers befand (Abb. 2).⁵ Diese kleinere Version mit den Maßen 67 × 56 cm entspricht in ihrer Darstellung weitgehend dem »Kasseler« Bild, wie Beutler feststellen konnte.⁶ Sie wurde jedoch ergänzt durch die Porträts der beiden verstorbenen Ehefrauen in memoriam sowie eine Darstellung der my-

4 Engelschall, Johann Heinrich Tischbein (Anm. 2), S. 121 f.

5 Georg Biermann, *Deutsches Barock und Rokoko*. Herausgegeben im Anschluß an die Jahrhundert-Ausstellung deutscher Kunst 1650–1800, Bd. 1, Darmstadt 1914, S. 170: Format 70 × 60 cm, im Besitz des Direktors Tischbein in Hannover. Vgl. auch Anna-Charlotte Flohr, *Johann Heinrich Tischbein d. Ä. (1722–1789) als Porträtmaler*. Mit einem kritischen Werkverzeichnis, Diss. Frankfurt am Main 1996, hier: S. 116 und S. 246, G 174 mit Abb.

6 Ernst Beutler, *Vier Gruppenbilder der Familie Tischbein*, in: *Goethe-Kalender* 32 (1939), S. 233–243, hier: S. 241.



Abb. 2. J.H. Tischbein d. Ä.,
Der Künstler und seine Töchter (1774). 67 × 56 cm;
auf der Zeichnung in der Hand der Tochter
signiert mit »Tischbein pinxit 1774«; 1938 in Privatbesitz,
heute im Niedersächsischen Landesmuseum Hannover,
Inv. Nr. PAM 976 (Bild: Landesmuseum-Hannover/Artothek).

thologischen Szene des »Menelaos und Paris«, die an der rückwärtigen Wand hängen. Da diese zweite Version auf der Skizze signiert ist mit »Tischbein pinxit 1774«, ist anzunehmen, dass sie kurz nach dem großformatigen Gemälde ausgeführt wurde.

Ernst Beutler wurde 1937 im Rahmen einer Ausstellung in Kassel auf die großformatige Version aufmerksam. In Kassel fand vom 23. bis 31. Oktober dieses Jahres auf Wunsch und unter Förderung des Gauleiters und Staatsrats Karl Weinrich die Gaukulturwoche Kurhessen statt. Sie wurde von der Gauleitung Kurhessen der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei, dem Reichspropagandaamt Kurhessen in Zusammenarbeit mit den Landesleitungen der Reichskulturkammer, der NS-Gemeinschaft Kraft durch Freude, der Wehrmacht und dem Reichsarbeitsdienst veranstaltet.⁷ Im Rahmen dieser Kulturwoche sollte auch eine Ausstellung im Hessischen Landesmuseum Kassel mit dem Titel »Die kurhessische Familie« organisiert werden.⁸ Ziel der Ausstellung war es, hessische Familien-Bildnisse und Stammbäume zu zeigen. Die Mitglieder der Familie Tischbein sollten dabei »möglichst umfassend bildlich gezeigt werden«.⁹ Die Anregung zu diesem Thema hatte womöglich der Direktor des Landesmuseums, Kurt Luthmer (1891–1945), selbst gegeben, der bereits 1934 mit einer Publikation über die Malerfamilie Tischbein hervorgetreten war.¹⁰ Es gelang dem Museumsdirektor, Porträts aus Berlin, Paris, Dessau, Düsseldorf, Frankfurt und Darmstadt als Leihgaben zu erhalten.¹¹

7 Museumslandschaft Hessen Kassel – Archiv Kassel (im folgenden: MHK-Archiv Kassel), Ordner: Wechselnde Ausstellungen, Bd. 11, S. 44. Für die Übersendung der relevanten Dokumente danke ich ganz herzlich Herrn Dr. Günther Kuss, MHK Kassel.

8 MHK-Archiv Kassel, Ordner: Schenkungen, Erbschaften, Überweisungen, Leihgaben, Bd. 12, S. 85.

9 Schreiben der Staatlichen Kunstsammlungen in Kassel an Zimmermann, 23.10.1937; Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin (im Folgenden: Zentralarchiv), Signatur SMB-ZA, I-GG 258, p. 3.

10 Kurt Luthmer, Die hessische Malerfamilie Tischbein. Verzeichnis ihrer Mitglieder und eine Auswahl ihrer Werke. Dem Verein für hessische Geschichte und Landeskunde zu seiner Hundertjahrfeier, Kassel 1934.

11 Vgl. den Artikel: Die Ausstellung ›Aus kurhessischen Familien‹ im Landesmuseum, in: Kurhessischer Erzieher, 81. Jg., Nr. 41 vom 25. November 1937; MHK-Archiv Kassel, Ordner: Schenkungen, Erbschaften, Überweisungen, Leihgaben, Bd. 13, S. 84



*Abb. 3. J.H. Tischbein d. Ä., Familienbild, 200 × 187 cm;
Nationalgalerie Berlin, A I 423: 1945 im Flakturm Zoo vermutlich verbrannt
(Bild: Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv,
SMB-ZA, V/Slg. Künstler, Tischbein, Johann H. d. Ä.).*

Die Ausstellung wurde am letzten Tag der Gaukulturwoche, d.h. am 31. Oktober 1937 eröffnet und sollte nur 4 Wochen dauern. Die Vorbereitungen zu dieser Ausstellung waren außerordentlich kurz: Zwei Wochen zuvor, am 15. Oktober 1937, baten die Staatlichen Kunstsammlungen in Kassel die Nationalgalerie Berlin um ein Familienbild von Tischbein als Leihgabe. Es handelte sich dabei um eine weitere großformatige, spätere Version (Abb. 3): Wieder ist der Maler Tischbein zentral vor der Staffelei dargestellt; umrahmt wird er von nun seinen

beiden erwachsen gewordenen Töchtern und seinen beiden Schwiegersöhnen; an die Stelle der verstorbenen Ehefrauen sind nun die Ehemänner getreten. Die Gruppe wird umrahmt von einem Fenster, durch das sie der Beschauer direkt anblickt. Der Fensterbogen wird von einem Vorhang verziert, der wie ein Theatervorhang wirkt. Die Räumlichkeit hat nicht mehr den Charakter eines Wohnzimmers; die Personen stehen nun im Mittelpunkt, die Attribute wurden reduziert.¹²

Paul Ortwin Rave (1893–1962), der Leiter der Nationalgalerie, teilte mit, dass das Gemälde gerade als Dauerleihgabe an das Deutsche Museum in Berlin abgegeben worden sei; Luthmer müsse daher seine Bitte an Geheimrat Heinrich Zimmermann (1886–1971), den Direktor der Gemäldegalerie im Deutschen Museum und im Kaiser-Friedrich-Museum, richten. Nun wurde die Zeit wirklich knapp; das Landesmuseum in Kassel erneuerte seine Bitte telefonisch am 23. Oktober 1937 – eine Woche vor Ausstellungseröffnung – und erhielt die Nachricht, das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin besitze sowohl das gewünschte großformatige Familienbildnis als Dauerleihgabe der Nationalgalerie, als auch ein kleinformatiges Familienbildnis aus der eigenen Sammlung (Abb. 4). Zusätzlich wies Zimmermann daraufhin, er habe ein drittes »lebensgrosses Selbstporträt von Johann Heinrich Tischbein mit seinen beiden Töchtern aus Paris zur Ansicht«.¹³ Dieses dritte Familienbildnis (Abb. 1) befand sich seit dem 28. Mai in Berlin als Leihgabe der Galerie Wildenstein in Paris. Zimmermann hatte einen Erwerb ins Auge gefasst, jedoch nach der Zurverfügungstellung des großformatigen Gemäldes aus der Nationalgalerie davon Abstand genommen. Er fügte hinzu:

Ich selbst kaufe es nicht, da wir von der Nationalgalerie ein ähnliches Stück bekommen haben. Meiner Ansicht nach ist es das wichtigste Bild, das Johann Heinrich Tischbein gemalt hat. Die Kunsthandlung Wildenstein in Paris hat es in Kommission von irgendeinem grossen französischen Sammler, der es abgeben will. Wildenstein ist bereit, es auf dem Tauschwege zu überlassen.

12 Vgl. Flohr, Johann Heinrich Tischbein d.Ä. als Porträtmaler (Anm. 5), S. 266, G 214.

13 Schreiben Zimmermann an Luthmer, 22.10.1937; Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, Sign. SMB-ZA, I-GG 258, p. 29. Dasselbe Schreiben ist auch vorhanden in: MHK-Archiv Kassel, Ordner: Schenkungen, Erbschaften, Überweisungen, Leihgaben, Bd. 12, S. 162.



Abb. 4. J.H. Tischbein d. Ä.: Selbstporträt mit seiner Ehefrau Marie. Die Skizze im Hintergrund stellt das Motiv »Paris im Kampf gegen Menelaos« dar, das auf einem der Familienbilder (Abb. 3) ausgeführt ist (Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, Inv. Nr. 1697; Bild: bpk / Gemäldegalerie, SMB / Jörg P. Anders).

Da Johann Heinrich Tischbein in Ihrer Galerie seiner Bedeutung entsprechend noch nicht vertreten ist, frage ich bei Ihnen an, ob Sie Interesse hätten. Anderenfalls würde ich das Stück umgehend wieder nach Paris zurückgehen lassen.¹⁴

Kurt Luthmer vertraute Zimmermanns Urteil und ließ sich alle drei Familienbildnisse, darunter den »Pariser Tischbein«, aus Berlin schicken. Sie trafen am 28. Oktober 1937, drei Tage vor der Eröffnung, ein.¹⁵ Die Ausstellung wurde bis zum 6. Dezember verlängert.¹⁶ Zimmermann unterrichtete die Galerie Wildenstein in Paris darüber, dass das Gemälde nach Kassel geschickt worden war und Herr Luthmer sich von dort mit ihnen in Verbindung setzen würde.¹⁷

Am 30. November 1937 wandte sich die Galerie Wildenstein an Zimmermann und fragte im Namen des nicht genannten Besitzers des Gemäldes, ob in Kassel nun Interesse an dem Bild bestehe. Andernfalls bitte man um Rücksendung nach Paris.¹⁸ Eine Notiz in den Verwaltungsakten der Gemäldegalerie in Berlin belegt, dass sich alle drei Gemälde Ende Januar 1938 noch in Kassel befanden. Erst am 3. Februar 1938 wurden die beiden Berliner Bilder zurückgeschickt, das Pariser Bild blieb in Kassel zurück.

Ernst Beutler erhielt erst kurz nach der Schließung der Ausstellung Kenntnis davon.¹⁹ Er besuchte Luthmer Anfang Februar 1938 und bekundete sein Interesse an dem Gemälde.²⁰ Da Kassel nicht über die finanziellen Mittel verfügte, dieses »importanteste« Bild zu erwerben,

¹⁴ Ebd.

¹⁵ MHK-Archiv Kassel, Ordner: Schenkungen, Erbschaften, Überweisungen, Leihgaben, Bd. 12, S. 174.

¹⁶ Mitteilung Luthmer an Beutler, 27.1.1938; FDH, Hausarchiv, Sonderakte XX 20. Das große Familienbildnis aus dem Eigentum der Nationalgalerie wurde mit 10 000 RM versichert, das kleine Familienbildnis aus dem Eigentum der Gemäldegalerie mit 3 000 RM. Das Pariser Familienbildnis wurde mit 12 000 RM versichert.

¹⁷ Zentralarchiv, Signatur SMB-ZA, I-GG 258, ohne Paginierung.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Vgl. Luthmer an Beutler, 27.1.1938; FDH, Hausarchiv, Sonderakte XX 20.

²⁰ Vgl. auch Tagebuch Ernst Beutler, Eintrag vom 2. Februar 1938; FDH, Handschriftenabteilung (diese Tagebücher befanden sich früher als Teil des Depositums Ernst Beutler im FDH, inzwischen gehören sie zum Bestand von dessen Handschriftensammlung, sind derzeit aber noch nicht inventarisiert). Laut Sonderakte XX 20 im Hausarchiv des FDH fand der Besuch am 4. Februar 1938 statt.

überließ er es dem Freien Deutschen Hochstift. Am 21. Februar 1938 bestätigte Ernst Beutler den Eingang des Gemäldes in Frankfurt.

Nach der anfänglichen Begeisterung und einigen Recherchen in der eigenen Bibliothek musste Beutler jedoch feststellen, dass das Bild von der Bildbeschreibung von Engelschall erheblich abwich.²¹ Zunächst war es offensichtlich mehrfach übermalt worden. Auffällig war vor allem, dass auf dem Entwurf, den die Tochter Wilhelmine Caroline Amalie (1757–1839) in der Hand hält, statt des Wortes »Familienbildes« das Wort »Feselejenbildes« stand. Beutler vermutete daher, dass das Gemälde in Frankreich restauriert worden war und der Restaurator des Deutschen nicht mächtig gewesen war. Darüber hinaus war das Gemälde an allen vier Seiten beschnitten und damit um etwa ein Drittel verkleinert worden. Durch die Beschneidung fehlten auf der linken Seite das Fenster, der Ausblick mit dem Nelkenstock auf der Brüstung und damit die natürliche Lichtquelle. Der Bildaufbau war dadurch nicht mehr schlüssig; der Lichteinfall war verschwunden. Das Familienbild wirkte nun sehr gedrungen und auf die Personen selbst konzentriert. Der Maler hält zwar noch die Palette und Pinsel in der Hand, aber die Staffelei mit der Leinwand fehlt. Dadurch entstand die Situation, dass die ältere Tochter (mittig im Bild) eine Skizze in der Hand hält, das den ursprünglichen Bildausschnitt wiedergibt und damit mehr Bildprogramm zeigt als das Gemälde selbst.

Beutler recherchierte weiter und fand durch eine Anfrage im Kestner-Museum in Hannover heraus, dass die von Bierbaum 1914 erwähnte kleinformatige Version sich weiterhin im Besitz der Familie Tischbein in Hannover befand.²² Um die verschiedenen Versionen vergleichen zu können, besuchte Beutler im März 1938 die Gemäldegalerie in Berlin, um das große »Berliner Familienbildnis« zu betrachten.²³ Damit waren

21 Vgl. Flohr, Johann Heinrich Tischbein d.Ä. als Porträtmaler (Anm. 5), S. 243, G 167.

22 Vgl. ebd., S. 246, G 174. 1938 von Ernst Beutler als Porträt Tischbeins mit seiner Tochter Sophie bezeichnet und auf 1783 datiert. Den Titel hat Beutler wahrscheinlich der Publikation von Engelschall (siehe Anm. 2) entnommen, der das Gemälde fälschlicherweise als Porträt Tischbeins und seiner Tochter Sophie bezeichnete. Die Datierung ist ebenfalls falsch: Es fällt auf, dass Tischbein hier wesentlich jünger erscheint, als er 1783 war.

23 Vgl. Tagebuch Ernst Beutler, Eintrag vom 8. März 1938: »Früh Deutsches Museum Tischbein Familienporträt«; FDH (siehe Anm. 20).

nun vier Versionen eines Familienbildnisses belegbar: zwei Gemälde im Eigentum der Berliner Museen, eines aus Paris, das vierte im Besitz der Nachfahren.²⁴

*

Am 5. April 1938 erhielt Beutler überraschend einen Brief von Fräulein Elisabeth Litthauer aus Berlin, die ihm mitteilte, dass sie für die Galerie Wildenstein in Paris arbeite. Sie sei gerade aus Paris zurückgekehrt und habe nun aus Kassel erfahren, dass das Bild in Frankfurt sei.²⁵ Wildenstein wünsche einen Tausch oder Zurücksendung des Bildes. Die Verhandlungen mit deutschen Museen würden nun schon fast ein Jahr andauern, und in Paris sei man mittlerweile sehr ungeduldig. Wildenstein schlug wiederholt einen Tausch vor, weil ein Kauf aufgrund der äußerst restriktiven Devisenpolitik des Deutschen Reiches nicht möglich war. Litthauer schrieb drei Tage später erneut:

Ich danke Ihnen für Ihren Brief vom 7.4. Ich beantworte ihn sofort, da ich mit der Abwicklung der Tischbein-Affäre keine Zeit mehr verlieren darf. Ich war ganz vor den Kopf gestossen, dass das Bild, das mir Herr Wildenstein Paris, vertrauensvoll überlassen hat ohne mein Wissen für Ausstellungszwecke versendet worden ist. Auf Wunsch von Geh. Zimmermann kam das Bild hierher direkt an das Kaiser Friedrich Museum. Da die von ihm gemachten Tauschvorschläge nicht angenommen wurden, bat ich ihn anlässlich seines Aufenthaltes in Paris im September 37 selbst zu dem Besitzer zu gehen, was er auch tat. Ich selbst startete nach Amerika und dachte, die Sache sei in Ordnung. Ich kam Weihnachten zurück, rief Geh. Zimmermann an, der sagte, Herr Direktor Dr. Luthmer hätte das Bild, das er durchaus erwerben wollte, mit nach Cassel genommen, er sei mit Wildenstein in Verbindung. Ich stellte sofort fest, dass dieses nicht der Fall war und

24 Ein weiteres Porträt der Töchter, das sich heute im Frankfurter Goethe-Museum befindet, war der Fachwelt damals nicht bekannt: J.H. Tischbein d. Ä., Die Töchter des Künstlers im türkischen Kostüm, um 1780/85, Öl auf Lw., 201 × 157 cm, Inv. Nr. IV-1959-013.

25 Die im folgenden beschriebenen Korrespondenzen Ernst Beutlers mit Elisabeth Litthauer befinden sich in einer Sonderakte XX 20 im Hausarchiv des FDH, sofern nicht anders angegeben.

seitdem schrieben Wildenstein u. ich einen Brief nach dem anderen, Herrn Geheimrat Z wie er mir sagte, auch – keine Antwort!!! Ich komme gerade aus Paris zurück, wo ich das Ausbleiben jeder Nachricht feststellte, schrieb kürzlich wieder nach Cassel in den flehendsten Tönen – keine Antwort. Da wurde ich doch sehr besorgt und rief Herrn Dr. Luthmer telefonisch an und hörte nun endlich, dass der Tischbein bei Ihnen ist zum Erwerb durch Tausch mit einem französischen Impressionisten, kein Wort von einer Ausstellung. Ich bitte Sie nun vielmals, den Tischbein sofort an Wildenstein zurückzuschicken oder ein Tauschobjekt vorzuschlagen. [...] Der Tischbein gehört Wildenstein nicht einmal selbst, sondern einer Klientin. Sie werden begreifen wie peinlich das alles ist. Die Transaktion läuft seit Mai 1937.²⁶

Tatsächlich bestand im Freien Deutsche Hochstift nie die Absicht, eine Tischbein-Ausstellung auszurichten. Ernst Beutler hatte aber 1932 neue zusätzliche Räumlichkeiten erhalten und bereitete nun eine neue Dauerausstellung vor. Sie wurde zu Goethes Geburtstag am 28. August 1938 eröffnet und in einem Katalog publiziert. Darin wird das Gemälde von Tischbein als Leihgabe im »Neuen Museum« aufgeführt.²⁷

Auf den ersten Blick erscheint es sehr merkwürdig, dass Frau Litthauer nach französischen Impressionisten fragte; war ihr nicht bekannt, dass das Freie Deutsche Hochstift »nur« Kunst des 18. Jahrhunderts sammelte und damit kein Tauschangebot machen konnte? Die Nachfragen Litthauers nach dem Stand der Dinge fanden nun in engen zeitlichen Abständen und in sehr dringlichem Ton statt. Am 23. April 1938 kündigte sie ihren persönlichen Besuch in Frankfurt an, der auch stattfand. Wenig später schlug sie erneut einen Impressionisten als Tauschobjekt vor. Ernst Beutler wandte sich wegen eines möglichen Tauschobjektes an Georg Swarzenski (1876–1957), den ehemaligen Leiter des Städel, und bat ihn um Hilfe beim Auffinden eines guten Impressionisten als Tauschobjekt. Er ließ dabei offen, ob es um Werke aus dem Städel oder um Werke aus Privatbesitz gehen sollte.²⁸ Swarzenski war

26 Litthauer an Beutler, 7.4.1937; FDH, Hausarchiv, Sonderakte XX 20.

27 Ernst Beutler, Führer durch Goethes Geburtshaus und das Frankfurter Goethe-Museum, zum 28. August 1938, Frankfurt am Main 1938, S. 74. Als »neues Museum« wurden die Häuser »zum grünen Laub« und das von Metzlersche Stadthaus bezeichnet.

28 Beutler an Swarzenski, 3.5.1938; FDH, Hausarchiv, Sonderakte XX 20.

dem Hochstift als Mitglied des Verwaltungsausschusses seit vielen Jahren eng verbunden.

Das Städel und die städtische Galerie hatten 1936 und 1937 insgesamt 680 Kunstwerke verloren, die als »entartet« beschlagnahmt worden waren; Georg Swarzenski hatte diese Beschlagnahmen noch im Amt miterlebt.²⁹ Eine Antwort Swarzenskis ist nicht in der Akte enthalten; er war zum 31. Dezember 1937 zwangsweise in den Ruhestand versetzt worden und bereitete seine Emigration in die Vereinigten Staaten vor.³⁰ Jedoch wandte sich Beutler auf Anraten Swarzenskis an Johannes Hinrichsen (1884–1971), einen Berliner Kunsthändler, mit der Bitte um Hilfe bei der Beschaffung eines französischen Kunstwerkes.³¹ Hinrichsen stand mehreren nationalsozialistischen Parteigrößen, z.B. Hermann Göring, nahe und versorgte sie mit Kunstwerken. Er antwortete, dass er gerne helfen würde, dass sich ein solcher Austausch aber erfahrungsgemäß über Monate hinziehen könne und dass Wildenstein den Tischbein in Paris nicht verkaufen könne: Dort gäbe es einfach keinen Markt für diesen Maler.³²

Am 9. Mai 1938 erhielt Beutler eine Postkarte der Kunsthändlerin und vertröstete sie damit, dass im Juli oder August 1938 deutsch-amerikanische Mäzene nach Frankfurt kämen, die vielleicht Geld für den Ankauf spenden würden. Am 17. Mai teilte sie mit, dass ein Werk von Max Liebermann nicht infrage käme, nur Franzosen des 18.–19. Jahrhunderts.

Am 4. Juni 1938 drängte Litthauer erneut auf eine Entscheidung: »So viele Museen stossen doch jetzt Franzosen ab. Da müsste sich doch *schnell* ein Ausweg finden lassen.«³³ Hintergrund dieser zunächst unverständlichen Bemerkung war die Tatsache, dass deutsche Museen bereits seit 1935 dazu aufgefordert wurden, wertvolle Impressionisten

29 Vgl. Nicole Roth, »Schwere Verstümmelung und sehr merkbare Rangminderung der Sammlung«. Die Beschlagnahme »entarteter« Kunstwerke im Städel 1936–1937, in: *Museum im Widerspruch. Das Städel und der Nationalsozialismus*, hrsg. von Uwe Fleckner und Max Hollein Berlin 2011 (= Schriften der Forschungsstelle »Entartete Kunst« 6), S. 201–240.

30 Im November 1938 emigrierte Swarzenski über Großbritannien in die USA und ließ sich in New York nieder.

31 Beutler an Hinrichsen, 28.5.1938; FDH, Hausarchiv, Sonderakte XX 20.

32 Hinrichsen an Beutler, 1.6.1938; ebd.

33 Litthauer an Beutler, 4.6.1938; ebd.

gegen Devisen zu verkaufen. Im Zuge der »Aktion Entartete Kunst« 1937/38 verschärfte sich der politische Druck auf die Museen: Etwa 20 000 Kunstwerke – vom Impressionismus bis zu zeitgenössischer Kunst – wurden als »entartet« beschlagnahmt. Die Vorgänge hatten sich im internationalen Kunsthandel schnell herumgesprochen und weckten Begehrlichkeiten.

Eine zentrale Rolle beim Handel mit Kunstwerken aus dem Deutschen Reich spielte die Schweizer Firma Fides Treuhand-Vereinigung, deren Aktienmehrheit 1928 die Schweizer Kreditbank in Zürich erworben hatte. Eine Notiz von Ernst Beutler zeigt, dass er Kenntnis von der Fides hatte und mit ihr Kontakt aufnahm. Die Fides zeigte sich an dem Geschäft interessiert und schrieb an Beutler: »Wir haben stets Interesse an dem Erwerb von bedeutenden Bildern französischer Impressionisten.«³⁴ Sie regte ihrerseits an, mit dem Städel wegen eventueller Tauschobjekte zu verhandeln.

Das Hauptgeschäft der Fides bestand in der Vermögensverwaltung mit einem Schwerpunkt in der Hotelbranche. 1934 investierte sie 3,2 Millionen RM in die Sanierung des Münchener Hotels »Vier Jahreszeiten« und erhielt vom Deutschen Reich die Genehmigung, Kunstwerke im Wert von 4,8 Millionen RM für die Ausfuhr zu erwerben. Dabei durfte sie die Kunstwerke zu 90 % in Sperrmark und zu 10 % in Devisen bezahlen, erhielt aber beim Weiterverkauf in der Schweiz oder anderen Ländern zu 100 % Devisen als Gegenleistung. Damit hatte die Fides eine Möglichkeit aufgetan, Sperrguthaben im Deutschen Reich für Dritte »aufzutauen« und – mit Billigung des Deutschen Reiches – Kunstwerke auszuführen.³⁵

In zahlreichen Annoncen, z. B. in der Zeitschrift »Weltkunst« oder direkt in Auktionskatalogen, bot sie ausländischen Käufern von Kunstwerken Hilfe bei der Finanztransaktion an; 1935 nahm sie auch direkt Kontakt zu deutschen Museen auf und zeigte ihr Interesse am Erwerb von französischen Impressionisten aus Museumsbesitz. Für diese Kunstrichtung gab es in den 1930er Jahren einen internationalen Markt, den

34 Schreiben der Fides vom 8.7.1938; ebd.

35 Zur Fides vgl. Esther Tisas Francini, Anja Heuß, Georg Kreis, Fluchtgut – Raubgut. Der Transfer von Kulturgütern in und über die Schweiz 1933–1945 und die Frage der Restitution, Zürich 2001, S. 119–142. Dort mit weiterführender Literatur und Quellen.

die Fides bedienen wollte. 1935 lehnten die meisten Museen einen Verkauf ihrer Impressionisten noch ab. Als jedoch 1937 die »Aktion Entartete Kunst« anrollte, konnten die Museen die Beschlagnahme der Impressionisten nicht mehr verhindern.

In kurzen Abständen bat Litthauer um Nachricht. Am 30. Juli 1938 beschwerte sie sich:

Wie ich jetzt höre ist eine grosse Gelegenheit verpasst worden. Herr Haberstock hat den v. Gogh aus dem Städel nach Paris verkauft. Wie gerne hätte Herr Wildenstein dieses Objekt übernommen und sehr viele Devisen dafür gezahlt!³⁶

Bei dem van Gogh handelte es sich um das berühmte »Porträt des Dr. Gachet«. Georg Swarzenski, seit 1906 Direktor des Städel, hatte es 1911 aus dem Pariser Kunsthandel erworben. Er wurde am 28. März 1933 wegen seiner jüdischen Herkunft als Generaldirektor der städtischen Museen entlassen, konnte aber seine Tätigkeit im Städel weiter ausüben. Sein Nachfolger als Direktor der Städtischen Galerie wurde sein ehemaliger Assistent Alfred Wolters. Als im November 1935 das Propagandaministerium einen ersten Versuch unternahm, dieses Gemälde zum Verkauf ins Ausland zu erhalten, konnte Alfred Wolters dies mit Unterstützung des nationalsozialistischen Oberbürgermeisters Friedrich Krebs noch abwehren.³⁷ Im Juli 1937 begann jedoch die erste Beschlagnahme von sogenannter »entarteter Kunst« im Städel, die in mehreren Wellen verlief. Am 2. Dezember wurde der van Gogh mit einigen anderen Werken ausländischer Künstler beschlagnahmt und am 14. Dezember nach Berlin versandt. Es begann ein »bewegender Kampf um die Rückgabe des Dr. Gachet«.³⁸ Hermann Göring schaltete sich im Mai 1938 ein und bedrängte Krebs in einem Telefonat am 10. Mai, ihm mehrere Gemälde, darunter dieses Werk van Goghs und ein Gemälde von Gauguin, »Aus Tahiti«, gegen Zahlung einer Entschädigung zu überlassen. Andernfalls würden die Gemälde entschädigungslos beschlagnahmt. Während die Stadt Frankfurt und das Städel weiterhin davon ausgingen, dass sich der van Gogh in Berlin befinde, verkaufte es

36 Litthauer an Beutler, 30.7.1938; FDH, Hausarchiv, Sonderakte XX 20.

37 Vgl. Iris Schmeisser, Das Bildnis des Doktor Gachet. Eine Frankfurter Geschichte, in: Making van Gogh. Geschichte einer deutschen Liebe, hrsg. von Alexander Eiling und Felix Krämer unter Mitarbeit von Elena Schroll, München 2019, S. 161–186.

38 Ebd., S. 172.

Hermann Göring acht Tage nach dem Telefonat über den Teppichhändler Josef Angerer (1899–1961) an den deutsch-niederländischen Bankier und Kunstsammler Franz Koenigs (1881–1941); die Übergabe fand am 21. Mai in Paris statt.³⁹ Ob und inwieweit der Kunsthändler Haberstock tatsächlich an diesem Geschäft beteiligt war, ist in der Forschung umstritten. In seinen Geschäftsbüchern und Korrespondenzen finden sich keine Hinweise darauf. Frau Litthauer dürfte aber über Wildenstein gut informiert über die Vorgänge gewesen sein, da die Galerie mit Haberstock Geschäfte machte und in demselben Jahr 1938 ein als »entartet« beschlagnahmtes Gemälde von Paul Gauguin, »Reiter am Strand II«, aus dem Wallraf-Richartz-Museum in Köln von Haberstock erworben hatte.⁴⁰

Die Fides war an dem Geschäft mit dem Freien Deutschen Hochstift interessiert und nahm im Juli 1938 Kontakt mit der Galerie Wildenstein auf, um wegen eines Tausches zu verhandeln. Wildenstein verlangte 200 000 Franc für den Tischbein; die Fides wollte versuchen, einen Impressionisten im Wert von ca. 100 000 RM zu erwerben und mit Wildenstein zu tauschen. Ernst Beutler besuchte die Fides in Zürich im selben Monat, um die Einzelheiten zu besprechen. Im Gespräch war auch der Tausch mit einem anderen, nicht genannten Gemälde aus dem Städel. Vermutlich handelte es sich dabei um das Gemälde »L'Enchanteur« von Gauguin; auch dieser Tausch kam nicht zustande. Das Gemälde wurde am 30. Juni 1939 von der Galerie Fischer, Luzern, versteigert und vom Musée d'art moderne et d'art contemporaine in Liège erworben.

Im wöchentlichen Rhythmus bat Fräulein Litthauer um Vorschläge zur Lösung des Problems. Im September 1938 musste Beutler ihr mitteilen, dass die amerikanischen Gönner das Bild zu teuer fanden und daher nicht bereit waren, den Ankauf zu finanzieren. Er wandte sich deshalb an den Berliner Kunsthändler Karl Haberstock und sandte ihm das Bild zur Ansicht.⁴¹ Karl Haberstock (1878–1956), Leiter der Ver-

39 Auskunft von Horst Keßler, Provenienzforschung, Karl und Magdalena Haberstock Archiv, Stadt Augsburg, vom 28. Januar 2020.

40 Paul Gauguin, Reiter am Strand II, entstanden 1902. Vgl. Horst Keßler, Karl Haberstock. Umstrittener Kunsthändler und Mäzen, München und Berlin 2008, S. 271.

41 Beutler an Litthauer, 9.9.1938; FDH, Hausarchiv, Sonderakte XX 20. Das Gemälde wurde mit einem Versicherungswert von 20 000 RM versandt. Beutler bat Haberstock, die weiteren Verhandlungen für das Goethe-Museum zu übernehmen, was dieser jedoch nicht tat.

wertungskommission für entartete Kunst und enger Vertrauter Adolf Hitlers, saß gewissermaßen an der Schaltstelle für die Vermarktung der als »entartet« beschlagnahmten Werke aus deutschen Museen.⁴² Dies scheint Ernst Beutler auch bekannt gewesen zu sein:

Ich habe mir erlaubt, Ihnen das Bild zuzusenden, weil ich mir sagte, dass Sie die Centrale wären für den Austausch mit dem Ausland und dass bei Ihnen am ehesten Material zusammen flösse.⁴³

Im selben Monat nahm er Kontakt mit dem Generaldirektor der Kölner Museen, Adolf Feulner (1884–1945), auf.⁴⁴ In seiner Verzweiflung fragte er seinen früheren Kollegen, ob dieser nicht »einen alten Holländer« zum Tausch habe. Gegenüber der Kunsthändlerin machte er seinerseits deutlich, dass er den Tausch für ein unlösbares Problem hielt und zeigte erste Ermüdungserscheinungen:

Ich hatte, nachdem die amerikanischen Pläne sich zerschlagen hatten, auch meinerseits nicht mehr den Wunsch, das Bild hier länger zu haben und habe als letzte Möglichkeit den von Ihnen vorgeschlagenen Weg beschritten, die ganze Frage in die Hände von Herrn Haberstock zu legen.⁴⁵

Nun erst machte Elisabeth Litthauer deutlich, warum sie in den vergangenen Monaten solch einen Druck ausgeübt hatte: Sie teilte mit, sie sei »nichtarisch« und arbeite nur noch als Vertreterin der Galerie Wildenstein; andere Einkünfte habe sie nicht. Daher könne sie sich nicht mit Haberstock direkt in Verbindung setzen.⁴⁶

Wie dramatisch ihre Situation war, schilderte sie nicht. Elisabeth Litthauer (1875–1957) war die Nichte des bekannten Zeitungsverlegers Rudolf Mosse (1843–1920). Als Kunsthändlerin jüdischer Herkunft hatte sie ca. 1936 Berufsverbot erhalten und lebte und arbeitete seitdem in der Illegalität.⁴⁷ Ihre Aussage, sie könne mit Karl Haberstock unmög-

42 Vgl. Keßler, Karl Haberstock (Anm. 40).

43 Beutler an Haberstock, 21.9.1938; FDH, Hausarchiv, Sonderakte XX 20.

44 Es handelte sich um einen ehemaligen Frankfurter Kollegen Beutlers. Adolf Feulner war von 1930 bis 1937 Direktor des Kunstgewerbemuseums und des Historischen Museums in Frankfurt.

45 Beutler an Litthauer, 12.9.1938; FDH, Hausarchiv, Sonderakte XX 20.

46 Litthauer an Beutler, 15.9.1938; ebd.

47 Vgl. Landesarchiv Berlin, 8 WGA 1335/50 und 85 WGA 12662/59. Nach Aussage dieser Akte erhielt sie von der Reichskulturkammer bereits 1933 Berufsverbot.

lich in direkte Verhandlungen treten, war daher nicht übertrieben. Ende 1938 bereitete sie ihre Emigration nach London vor, die im Februar 1939 erfolgte.

Am 27. September 1938 schickte Haberstock das Gemälde unverrichteter Dinge wieder an Beutler zurück. Beutler unternahm noch einen letzten Versuch zum Ankauf: Er kontaktierte im Oktober 1938 den Schweizer Germanisten Robert Faesi (1883–1972), um Mittel aus der »Schweizerischen Goethespende« zu erhalten. Faesi war einer der Organisatoren eines »Aufrufes an die Freunde Goethes in der Schweiz« 1931 in Zürich gewesen; der Aufruf wurde u. a. von Carl Jacob Burckhardt und Hermann Hesse unterschrieben.⁴⁸

1931 war auf Initiative von Ernst Beutler die Schweizerische Goethespende zur Feier des 100. Todestages von Johann Wolfgang von Goethe gegründet worden. Unter der Leitung von Hans Bodmer (1891–1956), Zürich, wurde ein Spendenkonto eingerichtet; die Mittel sollten an die Goethestätten in Frankfurt und Weimar gleichermaßen verteilt werden. Diese Mittel waren jedoch bis 1938 noch nicht ausgeschöpft worden. Nun hoffte Beutler, aus diesem Fonds einen Zuschuss von 10 000 Schweizer Franken für den Ankauf erhalten zu können. Faesi leitete seine Anfrage an drei Schweizer Gelehrte weiter, die für die Schweizer Spende verantwortlich waren. Es handelte sich um den bereits genannten Autographensammler Hans Bodmer, den Historiker und Diplomaten Carl Jacob Burckhardt (1891–1974) und den Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin (1864–1945).⁴⁹

Im Oktober 1938 erhielt Beutler die Antwort aus der Schweiz, dass die Verwendung der »Schweizerischen Goethespende« für diesen Zweck nicht möglich sei.⁵⁰ Die Sammlung sei zwar auf Beutlers Veranlassung hin gegründet worden; die Verwendung widerspreche aber dem festgelegten Stiftungszweck. Beutler fragte daraufhin, was denn der Zweck dieser Sammlung sei, erhielt aber keine Antwort. Am 7. November 1938 unternahm er einen allerletzten Versuch und kündigte zusammen mit Rechtsanwalt Hermann Rumpf (1875–1942), dem Vorsitzenden des

48 Vgl. Joachim Seng, *Goethe-Enthusiasmus und Bürgersinn. Das Freie Deutsche Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum 1881–1960*, Göttingen 2009, S. 367.

49 Beutler an Prof. Dr. Robert Faesi, Zollikon bei Zürich, 4. und 18.10.1938; FDH, Hausarchiv, Sonderakte XX 20.

50 Faesi an Beutler, 20.10.1938; ebd.

Verwaltungsausschusses, seinen Besuch in Zürich an. Die Schweizer weigerten sich jedoch, den Ankauf zu finanzieren.

Wenige Tage später wandte Beutler sich an Henry Janssen, einen deutsch-amerikanischen Industriellen in Reading, Pasadena und langjährigen Förderer des Freien Deutschen Hochstifts. Er berichtete, dass aus der Schweiz 10 000 Schweizer Franken aufgewendet werden könnten; dies entspräche aber nur zwei Fünftel des Kaufpreises.⁵¹ Laut Beutler fehlten umgerechnet noch etwa 3600 \$ zum Ankauf. Mit Anspielung auf das »Münchener Abkommen« bat er um Unterstützung:

Ich weiss ja, dass die Verhältnisse in Amerika schwierig genug sind, aber eine gewisse Beruhigung und Befriedung der Welt ist durch des Führers grossartige Leistung ja jetzt eingetreten, und das wird hoffentlich auch auf Amerika zurückwirken. Ich habe gestern einen Brief von jemand bekommen, der aus Freude über den Erfolg der Hitlerschen Politik Mitglied des Freien Deutschen Hochstifts geworden ist. Vielleicht hilft auch Ihnen die gleiche Freude, uns in diesem besonders schwierigen Fall zu helfen.⁵²

Janssen telegrafierte am 24. Oktober 1938, dass er 1200 \$ stiften würde. Beutler benötigte aber noch die 10 000 sfr, um das Gemälde zu einem Preis von umgerechnet 8 600 RM erwerben zu können.

Ob Ernst Beutler in diesem Brief eventuell vorhandene deutschnationale Überzeugungen des Adressaten bediente, um ihn zu einer Geldspende zu bewegen, oder tatsächlich der Illusion erlegen war, dass nun Frieden herrschen würde, lässt sich derzeit nicht klären. Das »Münchener Abkommen« stellte den Höhepunkt der britischen Appeasementpolitik dar; der von Hitler seinerzeit gewollte und provozierte Krieg konnte tatsächlich – auf Kosten der Tschechoslowakei – zunächst abgewendet werden. In der deutschen Presse wurde das Friedensabkommen als Hitlers Verdienst dargestellt und in der Bevölkerung allgemein so wahrgenommen; dies erklärt vielleicht die im Rückblick naiv wirkende Affirmation der Politik Hitlers.

Unterdessen hatte sich auch in der Hauptstadt Berlin herumgesprochen, dass ein wertvolles Gemälde von Tischbein auf dem Markt war.

51 Beutler an Dr. h. c. Henry Janssen, President of the Textile Machine Works, Reading, Pa., 11.10.1938; ebd.

52 Ebd.

Die Auslandsorganisation der NSDAP in Berlin fragte am 3. Dezember 1938 nach, wer der Eigentümer des Tischbein sei und ob die Firma Wildenstein arisch sei? Beutler leitete die Frage an Karl Haberstock weiter, der zugeben musste, dass Wildenstein »nichtarisch« sei.

1875 war die Galerie Wildenstein in Paris, Rue la Boétie, gegründet worden. Sie wurde seit 1934 von Georges Wildenstein (1892–1963) geleitet, der sich auf den Handel mit französischen Impressionisten spezialisiert hatte. 1941 musste er wegen seiner jüdischen Herkunft das von den Nationalsozialisten besetzte Frankreich verlassen und emigrierte in die USA. Über Mittelsmänner machte er jedoch vor und nach der Besetzung Frankreichs Geschäfte mit Vertretern des Deutschen Reichs.

Am 20. Dezember 1938 fragte Litthauer erneut nach und teilte mit, dass sie Berlin in Kürze verlassen werde. Wenige Tage später wurde das Gemälde von der Spedition in Frankfurt abgeholt und nach Paris zurückgeschickt.⁵³ Nach ihrer Ankunft in London nahm sie wieder Kontakt mit Ernst Beutler auf und teilte mit, dass das Gemälde weiterhin verkäuflich sei. Beutler reagierte darauf nicht mehr. Er veröffentlichte aber seine Rechercheergebnisse zu den verschiedenen Versionen des Familienbildes im Goethe-Kalender für das Jahr 1939.⁵⁴

Die Mühlen der Regierung in Berlin mahlten langsam: Am 8. Mai 1939 bat das Propagandaministerium in Berlin um Zusendung des Gemäldes oder eines Fotos, damit man »höhererseits den Vorschlag des Ankaufs, der dem Goethemuseum zugutekäme, befürworten kann«. Das Schreiben trägt den handschriftlichen Vermerk: »Hitler das Bild vorlegen«. In einem weiteren Schreiben hieß es: »*Da für den Ankauf des Gemäldes von Tischbein von höherer Stelle ein ernstes Interesse besteht, bitte ich mir umgehend auf kürzestem Wege die Maße mitzuteilen.*« Wieder ein handschriftlicher Vermerk: »Hitler«.⁵⁵

Unterdessen geriet Ernst Beutler selbst in Gefahr. Er war mit einer Jüdin verheiratet und verhielt sich gegenüber dem Nationalsozialismus eher zurückhaltend. Das Freie Deutsche Hochstift galt gerade dem Gauleiter Jacob Sprenger (1884–1945) als Hort der Liberalen. Beutler stand 1938/39 unter verschärfter Beobachtung. Er wurde in die Parteikanzlei

53 Mitteilung von Rumpf an Wildenstein, 29.12.1938; ebd.

54 Beutler, Vier Gruppenbilder der Familie Tischbein in Kassel (Anm. 6).

55 Hofmann, Propagandaministerium, an Beutler, 25.5.1939; FDH, Hausarchiv, Sonderakte XX 20.

zitiert und musste mehrere Beschränkungen erleben: Ihm wurde die Lehrbefugnis an der Frankfurter Universität entzogen, er durfte keine Auslandsreisen mehr unternehmen und ihm wurde in Aussicht gestellt, dass seine Stelle nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges neu besetzt werden würde.⁵⁶

Am 11. Oktober 1939 teilte das Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung mit, es habe vom Propagandaministerium erfahren, dass der Ankauf des Familienbildes für das Freie Deutsche Hochstift nicht möglich sei. Ein weiterer handschriftlicher Vermerk bemerkte: »weil es von Hitler gekauft war«. Dies traf aber nicht zu. Beim Einmarsch der Wehrmacht im Sommer 1940 in Frankreich befand sich das Gemälde immer noch in Paris.

Mit der Besetzung Frankreichs hatten sich die Rahmenbedingungen grundlegend geändert. Ernst Beutler unternahm einen erneuten Versuch und wandte sich an den Polizeipräsidenten Adolf Beckerle (1902–1976) in Frankfurt mit der Bitte, zu ermitteln, wo sich das Tischbein-Gemälde befinde. Ebenso nahm er zu seinem früheren Frankfurter Museumskollegen, dem Kunsthistoriker Robert Schmidt (1878–1952), Kontakt auf und bat um Unterstützung.⁵⁷ Dieser leitete seine Anfrage über den Kunsthistoriker Günther Schiedlausky (1907–2003) an den Klassischen Archäologen Ernst Langlotz (1895–1978) weiter.⁵⁸

Die Versuche, den Tischbein zu finden und zu kaufen, liefen erneut ins Leere: Hans Posse (1879–1942), der Leiter des »Führermuseums Linz«, hatte im Auftrag Hitlers das Gemälde in der Galerie Quatre

56 Vgl. Seng, *Goethe-Enthusiasmus und Bürgersinn* (Anm. 48), S. 427–440.

57 Vgl. Beutler an Robert Schmidt, 13.11.1940; FDH, Hausarchiv, Sonderakte XX 20. Robert Schmidt war von 1918 bis 1927 Direktor des Museums für Kunsthandwerk in Frankfurt. Er wurde von der Deutschen Botschaft in Paris beauftragt, in öffentlichen und privaten Sammlungen nach Objekten zu suchen, die unter Napoleon geraubt worden waren. Vgl. Anja Heuß, *Kunst- und Kulturgutraub. Eine vergleichende Studie zur Besatzungspolitik der Nationalsozialisten in Frankreich und der Sowjetunion*, Heidelberg 2000, S. 299.

58 Heuß, a. a. O., S. 102–134. Schiedlausky arbeitete für den Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg in Paris und hatte Zugang zum Jeu de Paume; dort wurden die beschlagnahmten Kunstsammlungen aus jüdischem Kunstbesitz gelagert. Das Gemälde von Tischbein wurde nachweislich nicht vom Einsatz Reichsleiter Rosenberg beschlagnahmt. Langlotz war 1933–1940 Professor für klassische Archäologie in Frankfurt, ab 1941 Professor in Bonn. Über seine Tätigkeit in Paris ist nichts bekannt.

chemins in Paris entdeckt und 1940 für 4000 RM erworben.⁵⁹ Es wurde von ihm am 29. Juli 1941 von Dresden nach München geschickt und im »Führerbau« untergebracht. Eine Liste der Architektin Gerdy Troost (1904–2003) über die im »Führerbau« gelagerten Kunstwerke weist die Maße 144 × 177 cm ohne Rahmen, 176 × 212 cm mit Rahmen nach.⁶⁰ Später wurde es in einem Bergwerk in Alt-Aussee, Österreich ausgelagert und dort 1945 von Angehörigen des amerikanischen Kunstschutzes Monuments, Fine Art and Archives (MFA & A) gefunden, die es am 12. Oktober 1945 in den Münchener Collecting Point brachten. Von dort wurde es 1946 an Frankreich restituiert.⁶¹

Ernst Beutler verfügte zeitlebens über weitreichende Kontakte in der Gelehrten-, Kunst- und Museumswelt; im Machtkampf der nationalsozialistischen Sammler wie Adolf Hitler oder Hermann Göring, die Kunst um der Repräsentation willen kauften, hatte er jedoch keinerlei Chancen. Der Ankauf in der Zeit des Nationalsozialismus war 1940 endgültig gescheitert.

Nach Kriegsende unternahm Ernst Beutler einen dritten und letzten Versuch. Er wandte sich 1952 an das Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, das den Restbestand des Münchener Collecting Point samt den dazugehörigen Unterlagen übernommen hatte.⁶² Er erhielt von dort die Auskunft, dass sich das fragliche Gemälde im Münchener Collecting Point befunden habe und am 18. April 1946 an Frankreich restituiert worden sei.⁶³

59 Inhaber der 1925 gegründeten Galerie Quatre chemins und des Verlags »Editart« waren ab 1931 Jean, Vera und Alexandra Gabrikovitch sowie der Firmengründer Walter Wladimir. Die Galerie vertrat Künstler der Avantgarde, darunter z. B. Marc Chagall und Wassily Kandinsky. Die Galerie Quatre chemins, 19 Rue de Marignan, Paris, stellte Hans Posse am 26. Oktober 1940 eine Rechnung über 120 000 Franc. aus. Vgl. <https://www.fold3.com/image/271050295?terms=Quatre%20chemins>.

60 <https://www.fold3.com/image/232020641?terms=Tischbein>.

61 Ebd.

62 Zur Geschichte des Münchener Collecting Point und der schrittweisen Übergabe der Bestände in die Treuhänderschaft der deutschen Bundesregierung vgl. Iris Lauterbach, *Der Central Collecting Point in München. Kunstschutz, Restitution, Neubeginn*, München 2015 (= Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 34).

63 Vgl. Zentralinstitut für Kunstgeschichte an Beutler, 28.3.1952; FDH, Hausarchiv, Sonderakte XX 20. Das Gemälde erhielt die Verwaltungsnummer des Münchener Collecting Point Nr. 8942, Linzer Nr. 1508.

Die Restitutionspolitik der Alliierten nach dem Zweiten Weltkrieg sah vor, dass alle in den ehemals besetzten Ländern geraubten oder gekauften Kulturgüter als Raubgut galten und restituiert werden mussten. Die Restitutionsen wurden aber nicht an die (meist privaten) Eigentümer restituiert, sondern an die Nachfolgestaaten mit der Auflage, diese Werke an die Anspruchsberechtigten weiterzuleiten. Die französische Regierung sammelte die Ansprüche ihrer Staatsbürger und veröffentlichte sie in der Nachkriegszeit in dem mehrbändigen Werk »Repertoire des biens spoliés«; dort ist der Tischbein jedoch nicht aufgelistet. Weder die Galerie Quatre chemins noch die Galerie Wildenstein stellten öffentlich einen Anspruch auf dieses Bild. Nach einer Angabe auf einer Property Card des Münchener Collecting Points hatte die Galerie Quatre chemins das Bild nur in Kommission, war also selbst nicht der Eigentümer.⁶⁴

Auf Anraten des Zentralinstituts für Kunstgeschichte wandte sich Beutler an die französische Kunstschutzbeauftragte Rose Valland (1898–1980) in Berlin mit der Bitte um Auskunft, wo sich das Bild befindet. Rose Valland hatte die Besatzungszeit als Kuratorin im Louvre miterlebt und heimlich Listen der Beschlagnahmen geführt, die sie an die Résistance weitergeleitet hatte. Valland antwortete freundlich, dass ein Ankauf wohl grundsätzlich möglich sei. Sie konnte auch bestätigen, dass das Gemälde an Wildenstein restituiert worden war. Vermutlich hatte Wildenstein die Galerie Quatre chemins als Verkäufer an das »Führermuseum Linz« nur vorgeschoben. Bis heute ist nicht geklärt, wer der Eigentümer dieses Gemäldes vor 1945 war.

Beutler beschritt viele Wege, um sein Anliegen vorzubringen: Er schickte am 18. Juni 1952 einen Bittbrief an André François-Poncet (1887–1978), den Hohen Kommissar der Republik Frankreich, und am nächsten Tag an Wilhelm Hausenstein (1882–1957), den Geschäftsträger der Deutschen Botschaft in Paris. Beutler kontaktierte auch den ehemaligen Frankfurter Kunsthändler Arthur Kauffmann (1887–1983) in London, der wegen seiner jüdischen Herkunft hatte fliehen müssen. Kauffmann besuchte Vater und Sohn Wildenstein, kehrte aber unverrichteter Dinge wieder zurück. Beutlers Mitarbeiter Hellmuth von Maltzahn (1900–1966) fuhr zweimal persönlich nach Paris und berich-

64 Vgl. Bundesarchiv Koblenz, B 323/430, S. 404.

tete darüber am 4. November 1952.⁶⁵ Die Familie Wildenstein behauptete zunächst, sich gar nicht an das Bild zu erinnern und stellte dann fest, dass man das Bild nur tauschen, aber nicht verkaufen wolle. Sowohl Arthur Kauffmann als auch Hellmuth von Maltzahn hatten den Eindruck, dass die Wildensteins nur widerstrebend und zögerlich reagierten. Ernst Beutler wandte sich 1953 an den Schweizer Kunsthändler Fritz Nathan, der ihm riet, sich an seinen besten Kunden, Emil Bührle, als Vermittler zu wenden. Dieser hatte gerade dem Freien Deutschen Hochstift die Stiftung eines Gemälde von Philipp Hackert in Aussicht gestellt; Ernst Beutler wollte ihn daher nicht erneut behelligen und von da ab »die Sache dilatorisch behandeln«.⁶⁶ Damit endet die Akte.

Nicht nur das »Pariser« Familienbild blieb jahrzehntelang verschwunden, sondern auch das Berliner Pendant: Die Berliner Nationalgalerie lagerte ihr Gemälde zu Beginn des Zweiten Weltkrieges in den Flakturm Friedrichshain in Berlin aus, wo es am 6. Mai 1945 zu Plünderungen kam. Das Gemälde ist vermutlich dort verbrannt.⁶⁷

Das »Pariser« Bild konnte kürzlich von der Autorin auf einer Auktion der Firma Artcurial in Paris wiederentdeckt werden, wo es 2017 zum Preis von 28 600 \$ verkauft wurde. Auf Nachfrage teilte Artcurial mit, dass das Gemälde von einem deutschen Privatsammler erworben wurde.⁶⁸ Am 14. November 2020 wurde es bei dem Auktionshaus Lempertz in Köln erneut versteigert und erzielte einen Preis von 93 750 €; über die Provenienz wurde kein Wort verloren.⁶⁹ Eine Vergrößerung des Bildausschnittes zeigt, dass die Vorzeichnung in der Hand der Tochter immer noch auf ein »Feselejenbild« verweist.

65 Hellmuth von Maltzahn war seit 1947 Kustos und Archivar des Freien Deutschen Hochstifts.

66 Schreiben Beutlers an Fritz Nathan, 31.10.1953; FDH, Hausarchiv, Sonderakte XX 20.

67 Vgl. Abb. 3. Zur Verlustmeldung vgl. <http://www.lostart.de/DE/Verlust/256948>.

68 Auskunft von Elisabeth Bastier, Artcurial, 29. April 2020; Auktion Artcurial, Commissaire-priseur Matthieu Fournier, Paris, 14.11.2017, Lot 502. <https://www.artcurial.com/fr/lot-johann-heinrich-tischbein-herxheim-1722-cassel-1789-le-peintre-et-ses-filles-huile-sur-toile> (eingesehen am 20.04. 2020).

69 Lempertz, Auktion 1160, Lot 2080, Köln, 14.11.2020; <https://www.lempertz.com/de/kataloge/lot/1160-1/2080-johann-heinrich-tischbein-d-ae.html> (eingesehen am 10.02.2021).

BARBARA WIEDEMANN

»dein goldenes Haar Margarete«

Deutsche Literatur um 1800 in Paul Celans Gedichten

Im Zusammenhang mit der Frage nach dem Warum meines Dichtens habe ich mich auf meine erste Begegnung mit der Poesie zu besinnen versucht: ich war sechs Jahre alt und konnte ›Das Lied von der Glocke‹ »aufsagen« ... Wer weiss, ob nicht der Eindruck, den das auf meine Zuhörer machte, alles Weitere ausgelöst hat ...

Paul Celan schreibt dies am 18. November 1954 aus Paris an Hans Bender.¹ So frühreif, möchte man fragen? Nicht das zarte Alter, wohl aber der auswendige Vortrag von Schillers vielstrophiger Ballade wird durch Erinnerungen einer 1933 (da war Paul immerhin schon 12 oder 13 Jahre alt) nach Israel ausgewanderten Verwandten bestätigt.² Weder Alter noch späteres Kokettieren mit der Wirkung, die mit Dichtung erzeugt werden kann, interessiert hier aber. Sondern die literarischen ›Väter‹, mit denen dieses jüdische Kind aufgewachsen ist, dessen spätere Dichtung häufig – im positiven wie im negativen Sinn – wegen seiner Herkunft in die Nähe von Martin Buber, von Chassidismus, Mischna und anderem gestellt wurde.³ »Ja, das Chassidische ... Ge-

1 Paul Celan, »etwas ganz und gar Persönliches«. Briefe 1934–1970, ausgewählt, hrsg. und kommentiert von Barbara Wiedemann, Berlin 2019 (zitiert als *Briefe*), S. 179. – Celans Gedichte werden zitiert nach der Ausgabe: Paul Celan, *Die Gedichte*. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Mit den zugehörigen Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange, hrsg. und kommentiert von Barbara Wiedemann, Berlin 2019 (*Gedichte*).

2 Erinnerung von Mina Brettschneider in einem Brief vom 1.10.1972 an Israel Chalfen; Deutsches Literatur-Archiv, Marbach (DLA): A:Celan Chalfen.

3 Die Studie von James K. Lyon, ›Paul Celan and Martin Buber. Poetry as Dialogue‹, hat Celan im Manuskript noch kritisch wahrgenommen (*Briefe*, S. 836); sie wurde unverändert publiziert in: *Publications of the Modern Language Association* 86 (1971), H. 1, S. 110–120. Als antisemitisch empfand Celan den Vergleich seiner angeblich unverständlichen Gedichte mit der Mischna durch Curt Hohoff, *Geist und Ursprung. Zur modernen Literatur*, München 1954, S. 242.

wiss.«, kommentiert der Vierzigjährige im Februar 1961 in einem Brief an Friedrich Torberg derartige Zuschreibungen, »Aber wissen Sie, ich bin, bei allen mich umwehenden Bärten, bei allem meinem langjährigen (und mein damaliges Fussballspielerherz nicht immer erfreuenden) Hebräischlernen, denn doch mit so bartlosen Gestalten grossgeworden wie Siegfried und die Nibelungen. O ihr Zîten und Hochgezîten ...«.4

Dass dieser Paul Celan – als Paul Antschel vor 100 Jahren im ehemals österreichischen Czernowitz geboren, das unter dem Namen Cernăuți gerade in das Königreich Rumänien eingegliedert worden war –, dass dieser Paul Celan mit deutscher Muttersprache aufwuchs, heißt nämlich auch, dass er bei aller religiösen Unterweisung und rumänischsprachiger Schulbildung mit *deutschem* Bildungshintergrund erzogen wurde. Sprechendes Objekt dieser jüdisch-deutschen Sozialisation ist ein Buch, das sich noch heute in der Nachlassbibliothek im Deutschen Literaturarchiv in Marbach befindet. Es ist, wie Celan am 2. Juni 1961 an den Mitarbeiter des Insel Verlags Friedrich Michael schreibt, »ein Insel-Buch. Es ist die in blaues Leder gebundene Dünndruckausgabe – du papier bible, n'est-ce pas? – des ›Faust‹. Dieses Buch hat, auf seine (und meine) Weise ein Insel-Schicksal gehabt. Ich hatte es zu meinem dreizehnten Geburtstag bekommen, als ich, wie wir es nannten, ›Bar Mizwah wurde‹.«5 Von allen Czernowitzer Büchern ist nur dieses erhalten geblieben, und zwar weil es sich nach der Deportation der Eltern und während Celans eigener Zwangsarbeitszeit nicht in seinem Elternhaus befand, sondern in Paris.6

Schon bevor Celan 1948 nach Aufhalten in Bukarest und Wien wieder in Paris eintrifft, ist seine Beschäftigung mit deutscher Literatur auch an seinen Texten zu erkennen. Lesen und Schreiben gehören für ihn zusammen. So ist Heinrich von Kleist mit seinem Ende 1810 erst-

4 Briefe, S. 491 f.

5 Ebd., S. 520.

6 Johann Wolfgang Goethe, Faust. Gesamtausgabe. Urfaust. Faust, ein Fragment. Faust, eine Tragödie, Textrevision von Hans Gerhard Gräf, Leipzig o.J. Celan ließ den Band, als er nach dem ersten Studienjahr Frankreich verließ, beim in Paris lebenden Bruder seiner Mutter. Wegen des Kriegsbeginns konnte Celan sein Studium in Tours 1939 nicht fortsetzen. Bruno Schrage deponierte das Buch an sicherer Stelle, bevor er am 18.7.1943 nach Auschwitz deportiert (Convoi 57) und dort ermordet wurde. Celan erhielt es nach seiner Ankunft 1948 in Paris zurück, durch wen, ist nicht bekannt.

mals publizierten Text ›Über das Marionettentheater‹ in Celans 1948 in Wien erschienenem Essay ›Edgar Jené. Der Traum vom Traume‹ präsent:

Ich wußte, daß ein solches Unternehmen die Rückkehr zu einer unbedingten Naivität voraussetzte. Ich sah diese Naivität als eine von der Schlacke der Jahrhunderte alter Lügen von dieser Welt gereinigte und ursprüngliche Schau an. Hier gedenke ich eines Gespräches mit einem Freunde, dem Kleists »Marionettentheater« zugrunde lag. Wie sollte doch jene ursprüngliche Anmut wiedererlangt werden, deren Bestand das letzte, also wohl auch höchste Kapitel der Menschheitsgeschichte überschreibt.⁷

Celans Lektüren beschränken sich jedoch keineswegs auf Literatur im engeren Sinn – deutsche und fremdsprachige in deutschen Übersetzungen. Vor allem in den 1960er Jahren werden wissenschaftliche bzw. populärwissenschaftliche Texte und Presseartikel zunehmend für seine Gedichte relevant. Auch klassische deutsche Literatur im Sinne von ›Glocke‹ und ›Faust‹ bleibt aber in Celans Gedichten bis zu seinem Tod sichtbar.

Über seine Bildungsgrundlagen spricht Celan selbst in einem Brief vom 24. Oktober 1948 an den Schweizer Feuilleton-Redakteur Max Rychner und stellt die deutsche Literatur nach den Jahren in Bukarest und Wien schon in einen erweiterten Zusammenhang: »Nun sind mir zwar Jessenin, Lautréamont und Rimbaud ebenso vertraut wie Hölderlin und Jean Paul und ich weiß, wieviel ich den Kulturen, durch die ich gehn mußte, verdanke, aber ich hätte doch gern gehört, was meine Gedichte den Menschen bedeuten, in deren Sprache sie geschrieben sind.«⁸

Das *Wie* dieser Aussage ist bemerkenswert, die Auswahl der genannten Autoren ebenso wie deren Reihenfolge. Der russische Lyriker und die beiden Vertreter der klassischen französischen Moderne, geboren 1895, 1846 und 1854, gehören zu den Generationen, aus denen Celans zentrales Übersetzungswerk stammt, nur Lautréamont hat er nie selbst

7 Paul Celan, Prosa I. Zu Lebzeiten publizierte Prosa und Reden, hrsg. von Andreas Lohr und Heino Schull, Berlin 2014 (= Paul Celan, Werke. Historisch-kritische Ausgabe, Abt. 1, Bd. 15.1), S. 12.

8 Briefe, S. 46.

übersetzt.⁹ Ihren Namen folgen die ein Jahrhundert vorher geborenen Deutschen, und zwar schon 1948 genau diejenigen, mit denen er sich, lesend und schreibend, in seiner Pariser Zeit am meisten beschäftigt hat. Neben sie aber stellt er – sich selbst. Sich selbst als deutschen Autor, oder besser: als einen, der in dieser deutschen Sprache schreibt. Dabei sollte man im Hinterkopf haben, was er ziemlich genau zwei Jahre vorher demselben Max Rychner noch aus Bukarest über die Menschen gesagt hatte, in deren Sprache seine Gedichte geschrieben sind und was er jetzt eben *nicht* wiederholt:

Wenn meine Gedichte erscheinen, kommen sie wohl auch nach Deutschland und – lassen Sie mich das Entsetzliche sagen – die Hand, die mein Buch aufschlägt, hat vielleicht die Hand dessen gedrückt, der der Mörder meiner Mutter war ... Und es könnte noch furchtbarer kommen ...

Aber mein Schicksal ist dieses: deutsche Gedichte schreiben zu müssen.¹⁰

Die Rychner 1948 genannten Jean Paul und Hölderlin sind in der Tat die beiden deutschen Schriftsteller, die am deutlichsten auf die eine oder andere Weise in Celans Gedichten aufscheinen. Bevor ich mich mit diesen mehrfach Zitierten befasse, will ich aber einen kurzen Überblick geben. Unter den um 1800 aktiven Autoren werden erstaunlich wenige mehrfach in Gedichten zitiert. Friedrich Schiller ist Celan zwar aus der Kindheit vertraut, und seit 1957 besaß er eine wenn auch nicht ganz vollständige Werkausgabe: Von den dreizehn Bänden fehlt gerade der erste mit den Gedichten.¹¹ Ich wüsste dennoch nicht, wo sich Schillers

9 Von Jessenin sind einzelne Übertragungen aus der Zeit vor seiner Ausreise nach Wien bekannt; später legte er in Buchform vor: Sergej Jessenin, Gedichte. Ausgewählt und übertragen von Paul Celan, Frankfurt am Main 1961. Rimbaud übertrug Celan wohl erst in Paris, Einzelgedichte sowie in Buchform: Arthur Rimbaud, Das trunkene Schiff. Übertragen von Paul Celan, Wiesbaden 1958. Alfred Andersch schlägt er 1954 vor, für die ›Akzente‹ Lautréamont zu übertragen (Briefe, S. 177).

10 Briefe, S. 27.

11 Schillers sämtliche Werke in 12 Bänden mit einem Ergänzungsband, Leipzig o.J. (= Tempel Klassiker). Ich zitiere in diesem Rahmen jeweils aus den Ausgaben, die Celan besaß (DLA: BPC) oder anderweitig, etwa in der Bibliothek der ENS, zugänglich waren; für seine Art zu arbeiten, ist der genaue Wortlaut entscheidend.

Gedichte und Dramen, seine erzählende oder theoretische Prosa in Celans Werk niedergeschlagen hätten.¹² Gerade eine besonders starke Markierung kann irreführend sein: So plakativ der Titel ›Lichtenbergs zwölf‹¹³ Celans Beschäftigung mit Georg Christoph Lichtenberg im Mai 1965 bezeugt – das Gedicht hat mit dem *Werk* des Aufklärers nichts zu tun. Die reichen Lesefrüchte stammen ausnahmslos aus Wilhelm Grenzmanns ›Einleitung‹ zu den ›Gesammelten Werken‹ und betreffen Biographisches.¹⁴ Derart deutliche Markierungen wie diese Namensnennung setzt Celan für Zitate meist nicht.

Nur einzelne Gedichte schöpfen aus Werken von Theoretikern wie Friedrich Schelling oder dem um eine Generation älteren Immanuel Kant: Das Wort »über-| mündig« in ›Der puppige Steinbrech‹ erscheint schon in Kants ›Anthropologischer Didaktik‹ von 1798;¹⁵ es ist also genauso wenig Erfindung Celans wie das Titelwort des Gedichts ›Anorgisch‹, das in Schellings 1802/3 gehaltenen Vorlesungen zur ›Philosophie der Kunst‹ begegnet.¹⁶

12 Siehe aber Jean Bollack, der »durch diesen Schacht mußt du kommen –« in ›Schwarz‹ als Anspielung auf »Durch diese hohle Gasse muß er kommen« aus ›Wilhelm Tell‹ liest (Paul Celan. *Poetik der Fremdheit*. Aus dem Französischen von Werner Wögerbauer, Wien 2000, S. 84). Hendrik Birus sieht im Vers »es kamen die Meere alle« aus ›Es war Erde in ihnen‹ »eine syntaktische Inversion nach dem Muster des berühmten Schiller-Verses: ›Siehe! Da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle« (in: *Kommentar zu Paul Celans »Die Niemandrose«*, hrsg. von Jürgen Lehmann und Christine Ivanović, Heidelberg 2002, S. 51–56, hier: S. 53). In beiden Fällen wird nicht überzeugend erläutert, welche Funktion Schiller für das Gedicht hat. Im ›Celan-Handbuch‹ ist im Bereich der Anregungen durch die deutschsprachige Literatur vor 1945 Schiller kein eigener Abschnitt gewidmet (Celan-Handbuch. *Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Markus May, Peter Goßens, Jürgen Lehmann, 2., aktualisierte und erweiterte Ausgabe, Stuttgart und Weimar 2012).

13 Gedichte, S. 211.

14 Georg Christoph Lichtenberg, *Gesammelte Werke*, hrsg. und eingeleitet von Wilhelm Grenzmann, Bd. 1, Frankfurt am Main 1949 (DLA: BPC).

15 Immanuel Kant, *Sämtliche Werke in chronologischer Reihenfolge*, hrsg. von G. Hartenstein, Bd. 7, Leipzig 1868, S. 526 (Bibliothek ENS); das Gedichtzitat in: *Gedichte*, S. 237.

16 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Karl Friedrich August Schelling, Bd. 5: 1802–1803, Stuttgart und Augsburg 1859, S. 635 (Bibliothek ENS); das Gedichtzitat in: *Gedichte*, S. 517.

Man sucht als Kommentator nur deshalb nach Quellen für diese Wörter, weil sie heute nicht mehr üblich sind, und man findet sie dank der gemeinfreien Digitalisierungen. Nur Digitalisiertes freilich ist ohne weiteres zu finden – wieviel findet man nicht? Angesichts von Celans vielfältigen Lektüren ist das ein mühsames, nicht zuletzt vom Bildungshintergrund der Interpretin abhängiges Geschäft. Warum sich Celan 1966 und 1968 mit den Philosophen befasst hat, erhellt in den genannten Fällen leider kein Brief. Auch entsprechende Prüfungsaufgaben im Rahmen des Unterrichts an der *École Normale Supérieure* (ENS) sind in den genannten Jahren nicht vorzubereiten. Welchen Sinn, welche Bedeutung haben Minimalzitate wie »übermündig« und »anorgisch« für das Gedichtganze? Fragen wie diese *müssen* gestellt werden. Nicht immer gelingt es, sie zu beantworten.¹⁷

Im Fall von Achim von Arnims Roman ›Die Kronenwächter‹, genauer dessen postum veröffentlichtem zweiten Teil, ist zumindest der Zusammenhang zwischen dem Zeitpunkt der Lektüre und dem der Gedichtentstehung am Nachlass nachzuvollziehen. Lesefrüchte daraus gehen in Gedichte aus dem Pariser Mai 68 ein, der auch Antisemitismus der rechten wie der linken Seite eine Bühne bot. Im zwischen dem 4. und dem 14. Mai geschriebenen Gedicht ›Auch der Runige‹ ist mit »schabt« und »Mohrrübe« auf eine sexuell aufgeladene Szene aus den ›Kronenwächtern‹ angespielt, die den Auftritt einer klischeebehafteten Judenfigur abschließt.¹⁸ Beide Wörter, dazu »Zündschwamm« in der letzten Strophe, erscheinen in einem Dokument mit erheblich über das Zitierte hinausgehenden Lesenotizen aus dem Roman in einer »Mai 68« überschriebenen Mappe.¹⁹ Verbunden sind die Zitate aus Achim von Arnim mit solchen aus einem Text von Rudi Dutschke, in dem Celan

17 Für ›Anorgisch‹ haben das Anke Bennholdt-Thomsen und Alfred Guzzoni unternommen: ›Anorgisch‹, in: Celan-Jahrbuch 10 (2018), S. 133–137. Aus dem Beitrag wird auch klar, dass der Begriff »anorgisch« auch andere Quellen haben kann.

18 Achim von Arnim, *Sämtliche Romane und Erzählungen*. Auf Grund der Erstdrucke hrsg. von Walther Migge, Bd. 1, München 1962, S. 953 (DLA: BPC); das Gedicht in: *Gedichte*, S. 497 und 1146 f.

19 Siehe die Teiltranskription in: Paul Celan, *Schneepart. Vorstufen – Textgenese – Reinschrift*, hrsg. von Heino Schull und Markus Heilmann, Frankfurt am Main 2002 (= Paul Celan, *Tübinger Ausgabe*), S. 68. Daraus werden weitere Zitate in die erste Fassung integriert, aber später ersetzt: Aus »Eichelbube« wird der »Runige«.

aktuellen Linksantsemitismus erkennt. Das ist ein ausgesprochen typisches Verfahren im Spätwerk: die Kombination von Lese Früchten völlig unterschiedlicher Herkunft in einem Gedicht, hier der 1812 abgeschlossene Text eines Romantikers und der brandaktuelle Aufsatz ›Vom Antisemitismus zum Antikommunismus‹ eines prominenten Vertreters der westdeutschen Studentenbewegung von 1967/68.²⁰ Entscheidend ist das Datum, der gemeinsame aktuelle Lektüreaugenblick. Über Dutschkes Aufsatz äußert sich Celan schon am 4. Mai gegenüber dessen Altersgenossin Gisela Dischner;²¹ in seinem Exemplar sind die ins Gedicht eingehenden Begriffe »Fahrbahnwechsel« und »Greiftrupps« unterstrichen.²² Dass er ›Die Kronenwächter‹ im Entstehungszeitraum von ›Auch der Runige‹ zu lesen beginnt, ist auch durch eine auf den 8. Mai 1968 datierte Lesenotiz in Arnims Einleitung gesichert, auf die im etwa gleichzeitigen Gedicht ›Deinem, auch deinem‹ angespielt ist.²³ Warum Celan zu diesem Zeitpunkt Arnim in die Hand nimmt, ist nicht bekannt. Der Rückgriff auf das Werk des Romantikers bleibt auf diese beiden, innerhalb weniger Tage entstandenen Gedichte beschränkt.

Unter den Autoren, die in Celans Werk mehrfach und immer wieder präsent sind, ist Goethe.²⁴ Die Kenntnis seiner Werke ist in Celans Ge-

20 Rudi Dutschke, *Vom Antisemitismus zum Antikommunismus*, in: Uwe Bergmann, Rudi Dutschke, Wolfgang Lefèvre, Bernd Rabehl, *Rebellion der Studenten oder Die neue Opposition*, Reinbek bei Hamburg 1968 (= rororo 1043), S. 58–85 (DLA: BPC). Siehe meine ausführliche Darstellung in: Barbara Wiedemann, »vom Unbestattbaren her«. Die Auseinandersetzung mit linkem Antisemitismus in Paul Celans Spätwerk, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 40 (2015), H. 1, S. 84–109, hier: S. 85–90.

21 Brief von Celan vom 4.5.1968, in: Paul Celan – Gisela Dischner, *Wie aus weiter Ferne zu Dir. Briefwechsel*. Mit einem Brief von Gisèle Celan-Lestrange. In Verbindung mit Gisela Dischner hrsg. und kommentiert von Barbara Wiedemann, Berlin 2012, S. 89.

22 Dutschke, *Vom Antisemitismus zum Antikommunismus* (Anm. 20), S. 82 und 79.

23 Siehe *Gedichte*, S. 497 f. und 1148 f. sowie meine ausführliche Darstellung: Barbara Wiedemann, »ausgerechnet jetzt«. Der Mai 68 und die Jüdische Katastrophe, in: *Paul Celan und der Holocaust. Neue Beiträge zur Forschung*, hrsg. von Ruven Karr, Hannover 2015, S. 9–29, hier: S. 17–19.

24 Celans Goethe-Rezeption wird im ›Celan-Handbuch‹ wie die von Schiller übergangen, er wird aber im Überblick von Jürgen Lehmann wenigstens genannt (wie Anm. 12, S. 298).

dichten früh sichtbar – auch dadurch zeigt er seine bildungsbürgerliche Sozialisation. Wenn er in ›Drüben‹²⁵ den Wind mit »Bei mir ist Engelsüß und roter Fingerhut beim mir« locken lässt, spielt der gerade Zwanzigjährige auf Goethes Ballade ›Erlkönig‹ an: Das sind die »bunte[n] Blumen« der Ballade, wo der »Vater« das vom »Kind« Gehörte nüchtern als »In dürren Blättern säuselt der Wind« abtut.²⁶ Wichtig ist die Wahrnehmung, dass derartige Anspielungen – anders als Zitate aus Texten von Friedrich Schelling, Immanuel Kant oder Achim von Arnim – von jedem mit der deutschen Literatur auch nur ansatzweise vertrauten Leser ohne weiteres erkennbar sind, *mit* ihrem Balladen-Kontext.

Bei »dein goldenes Haar Margarete« in der ›Todesfuge‹, dem Gedicht des 24-Jährigen,²⁷ ist das nicht anders. Auch hier scheint klar, dass es sich, wie Celan das im Mai 1961 gegenüber Walter Jens formuliert, um die »Gretchen-Gestalt«²⁸ handelt und mit ihr auf *das* Werk der deutschen Literatur verwiesen wird, den ›Faust‹. Das *soll* auch klar sein. Und doch wird gerade an der Art und Weise, wie die Anspielung im Text funktioniert, der Bruch deutlich, der sich zwischen ›Drüben‹ und der ›Todesfuge‹ ereignet hat.

Als Anspielung reicht der Name. Dass »Margarete« blondes oder gar »goldenes Haar« hätte, wird im Drama aber gerade nicht gesagt. Ist das überhaupt eine Goethe-Anspielung? Wird sie nicht zumindest überblendet von einer anderen Figur, der »schönste[n] Jungfrau« die ihr »goldenes Haar« kämmt aus ›Ich weiß nicht, was soll das bedeuten‹ des Juden Harry Heine,²⁹ *dem* deutschen ›Volkslied‹? Welchen Kontext bringen Name und Haarfarbe mit?

25 Gedichte, S. 13, zur Datierung S. 656.

26 Goethes Sämtliche Werke, hrsg. Ludwig Krähe, Leipzig [1910] (= Tempel Klassiker; DLA: BPC), Bd. 1, S. 328 f.

27 Gedichte, S. 46 f. Die ›Todesfuge‹ entstand frühestens am 23.12.1944: An dem Tag erschien der Artikel über das Lemberger Ghetto in der ›Izvestija‹, den Celan als Ausgangspunkt für das Gedicht später angab. Er selbst datierte sie in das Frühjahr 1945 (ebd., S. 687–691). Zur Datierung und deren Konsequenzen für das Verständnis siehe: Barbara Wiedemann, Welcher Daten eingedenk? Celans »Todesfuge« und der »Izvestija«-Bericht über das Lemberger Ghetto, in: Wirkendes Wort 61 (2011), S. 437–452.

28 Briefe, S. 513.

29 Heinrich Heine, Sämtliche Werke, hrsg. von Rudolf Frank, München und Leipzig 1923 (DLA: BPC), Bd. 2, S. 109 f., hier: S. 110.

»(Kämen Gedichte nur – und geradewegs – von anderen Gedichten«, leitet Celan im bereits zitierten Brief an Jens die Diskussion zu Einflüssen auf seine Gedichte im Rahmen der Plagiatanschuldigungen durch Claire Goll ein und kommentiert, dass er das »für eine literarhistorisch verjüngte Perspektive« halte.³⁰ Auch »Margarete« kommt tatsächlich *nicht* »geradewegs« aus dem ›Faust‹, sondern bedenkt die Rezeption mit. »Lore-Ley«, das darf nicht vergessen werden, singt – wie den »Juden« der ›Todesfuge‹ befohlen – und löst gerade »mit ihrem Singen« den Tod des Schiffers aus. Die mit dem langen, goldenen Haar von Heines Figur Ausgestattete ist aber gleichzeitig *das* von der Nazi-Rassenideologie propagierte Idealbild der ›deutschen Frau‹.³¹ Und das macht Celan in seinem Gedicht strukturell deutlich.

Eingeführt werden Name und Haar nämlich unmittelbar nach dem Wort »Deutschland« – ein Wort, das es vor der ›Todesfuge‹ in Celans Werk nicht gab, und das es danach in seinen autorisierten Gedichten nicht mehr gibt.³² Die Kombination von Deutschland, Margarete und dem goldenen Haar ist zwischen Formen des Verbs ›schreiben‹ gestellt, die dem »Mann«, der mit den Schlangen spielt, zugeordnet sind:

30 Briefe, S. 511.

31 Die Doppel-Anspielung behandelt John Felstiner in: Paul Celan. Poet – Survivor – Jew, New York 1995, S. 36. Er sieht die Bedeutung der Heine-Anspielung ebenfalls im Missbrauch der Figur für die ideale ›Arierin‹, begründet aber vor allem mit dem angeblich anonymen Druck von Heines Gedicht während der Nazi-Zeit. Der nicht nachzuweisende anonyme Druck ist ein, wenn auch weit verbreitetes Gerücht, das auch Celan Anfang der 1960er Jahre glaubte (siehe u. a. den Briefentwurf an Siegfried Unseld vom 29.3.1962, Briefe, S. 578). Zur Zeit der Entstehung der ›Todesfuge‹ kannte er es sicherlich nicht, später verließ er sich auf Theodor W. Adornos Bemerkung in dessen erstmals 1956 publiziertem Vortrag ›Die Wunde Heine‹ (Texte und Zeichen 2 [1956], S. 291–295, hier: S. 291). Martin Hainz erkennt in der Haarfarbe merkwürdigerweise ein Zeichen für »ordinäre Robustheit«. Eine Heine-Anspielung sieht er dagegen in »der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland«, und zwar auf »Denk' ich an Deutschland in der Nacht | Dann bin ich um den Schlaf gebracht« in ›Nachtgedanken‹; es fällt mir schwer, dies als Anspielung im Mund des Mannes nachzuvollziehen (Die ›Todesfuge‹ – als Polemik gelesen, in: Stundenwechsel. Neue Perspektiven zu Alfred Margul-Sperber, Rose Ausländer, Immanuel Weissglas und Paul Celan, hrsg. von Andrei Corbea-Hoisie, George Guțu, Martin A. Hainz, Iași, Konstanz, București 2002, S. 165–188, hier: S. 177 und 171).

32 »Deutschland« verwendet Celan im Gedichtwerk nur noch im Nachlass-Gedicht ›Wolfsbohne‹ von 1959, das u. a. die ›Todesfuge‹ thematisiert (Gedichte, S. 420).

Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der *schreibt*
der *schreibt* wenn es dunkelt nach *Deutschland dein goldenes Haar*

Margarete

er *schreibt* es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er
pfeift seine Rüden herbei³³

Hier ist realisiert, was Celan in dem Brief an Jens 1961 theoretisch formuliert: »Es gibt also – Anamnesis! – da, wo wirkliche Begegnungen stattfinden, im Grunde ... Wiederbegegnungen. Aber der Kontext, und dazu gehört auch die Diktion [...], muss das bestätigen, sonst – ja sonst handelt es sich um jene Motiv- und Bild-Entlehnungen, an denen weder wirkliche Wandlung noch wirkliche Archetypen beteiligt sind.«³⁴

Die Überblendung von Margarete und Lore-Ley ist – auch – Ausdruck einer selbstverständlichen deutsch-jüdischen Symbiose. Deren Zerbrechen wird vom zweiten Anruf »dein goldenes Haar Margarete« an durch den Kontext bestätigt: »dein aschenes Haar Sulamith« ist als Parallele formuliert, steht aber immer nach dem Zeilenbruch. An oder über Sulamith schreibt der »Mann« im Gedicht niemals »nach Deutschland«; sie steht im Kontext von »uns« und dem »Grab«. Nicht mit dem Schreiben des Mannes »im Haus« wird sie in Zusammenhang gebracht, sondern mit dessen gefährlichem Spiel mit den »Schlangen«. In der Schlussstrophe wird das bloße Untereinander zum Fazit.

Ist »Sulamith« – 1944/45 als die ›Todesfuge‹ entsteht, 1948 als sie in der deutschen Originalfassung erstmals gedruckt wird³⁵ oder 1952/53, als sie mit ›Mohn und Gedächtnis‹ in Deutschland ›ankommt‹ – als Geliebte des ›Hohen Liedes‹ für die Leser so gut als Anspielung verständlich wie »Margarete«? Zumindest fremdartig musste – und sollte! – der unter »Margarete« platzierte Name wirken. Er stammt für die Leser erkennbar aus einer anderen als der deutschen Namenstradition, einer Tradition, der sich auch Deutsche Christen entwöhnt hatten.³⁶ Auch die

33 Ebd., S. 46, jeweils meine Hervorhebung.

34 Briefe, S. 512.

35 Paul Celan, *Der Sand aus den Urnen*, Wien 1948, S. 59–61. Erstmals gedruckt wurde das Gedicht unter dem Titel ›Tangoul morții‹ in der rumänischen Übertragung von Petre Solomon am 2.5.1947 in der Zeitung ›Contemporanul‹ in Bukarest.

36 Ähnlich sind zumindest damals die Namen Noemi und Mirjam in ›In Ägypten‹ zu bewerten, der Name Ruth in der Reihe blieb in kirchlich gebundenen Kreisen während des ›Dritten Reichs‹ in Deutschland eher üblich (Celan, *Gedichte*, S. 48).

so unterschiedliche Wirkung der beiden Namen im Gedicht ist Teil der Aussage.

Name und Werk des deutschen ›Dichturfürsten‹ bleiben für Celan Zeichen für nicht adäquat rezipiertes deutsches Bildungsgut. So spricht er in einem Brief von oberflächlichen Rezensenten »möglichst im Mercedes und mit Goethe-Zitaten im Knopfloch«. ³⁷ Oder er nimmt selbst Goethe-Zitate zur Hilfe, um ironisch zu kommentieren: Einer Schilderung von antisemitischen Ereignissen bei einer Lesung in Bremen 1957 stellt Celan ein Gedächtniszitat aus dem ›Vorspiel auf dem Theater‹ des ›Faust‹ voran: »Beseht die Gönner in der Nähe! Halb | sind sie kalt, halb sind sie roh«. ³⁸

Auch in Gedichten ist kaum ein anderer als ein gebrochener Zugang zu Goethe wahrzunehmen. Gebrochen auch, was den verschlungenen Übertragungsweg der Anspielungen betrifft, der für das Verständnis des jeweils aufnehmenden Gedichts nicht vernachlässigt werden darf: Das Wort »Übermeister« etwa, das Celan 1968 als Gedichttitel verwendet, ist eine Lektürefrucht aus dem Aufsatz ›Der Begriff der Kunstkritik in der Deutschen Romantik‹ von Walter Benjamin, der eine Aussage Friedrich Schlegels über Goethes ›Wilhelm Meister‹ zitiert. ³⁹ In ›Give the Word‹, das mit seinen zahlreichen englischen und deutschen Zitaten aus Shakespeares ›King Lear‹ die eigenen psychischen Probleme offensiv thematisiert, modifiziert Celan Verse aus ›Urworte, Orphisch‹: »So sagten schon Sibyllen, so Propheten« ⁴⁰ wird verballhornt zu »(Sipheten und Probyllen sind dabei.)«. Damit ist auch der Kontext, aus dem das Zitierte stammt – »So mußt du sein, dir kannst du nicht entfliehen« geht voraus – in Frage gestellt.

›Urworte, Orphisch‹ findet sich im dritten Band von Celans Goethe-Ausgabe, in dem ›Spruchweisheit in Vers und Prosa‹ versammelt ist. Nach intensiver Lektüre schreibt er im Dezember 1965 eigene ›Spruchweisheiten‹ in den Buchdeckel: »Zeit der Botmäßigkeiten. – Ihr Boten!

37 An Hermann Lenz, 21.3.1959, Briefe, S. 355.

38 An Rolf Schroers, 15.2.1957, ebd., S. 143; im Original mit anderer Verstrennung: »Beseht die Gönner in der Nähe! | Halb sind sie kalt, halb sind sie roh.« (Goethes Sämtliche Werke [Anm. 26], Bd. 6, S. 83 f.)

39 Walter Benjamin, Schriften, hrsg. von Theodor W. Adorno, Gretel Adorno, Friedrich Podszus, Frankfurt am Main 1955 (DLA: BPC), Bd. 2, S. 473; das Gedicht in: Gedichte, S. 530.

40 Goethes Sämtliche Werke (Anm. 26), Bd. 3, S. 15; das Gedicht in: Gedichte, S. 212.

Du Maß!«⁴¹ oder »Das abhandene, befangene Buch.«⁴² Aber auch poetologische Überlegungen wie: »Nicht das Vermäßige, sondern das Unmäßige, wo das Lyrische und das Tragische sich treffen oder einander überschneiden, macht das Gedicht zum Gedicht.«⁴³ Das ist erstaunlich nah an manchem von Celan lesend bei Goethe Angestrichenen: »Der Schnee ist eine erlogene Reinlichkeit.«⁴⁴ etwa, oder »Alles Lyrische muß im Ganzen sehr vernünftig, im Einzelnen ein bißchen unvernünftig sein.«⁴⁵ Schon Anfang 1963 greift er zitierend Texte aus diesem Band in eigenen Aphorismen auf: Goethes abschätzige Formulierung vom »frauenzimmerlichen Gedichte«,⁴⁶ von Celan unterstrichen, wird von ihm durchaus adäquat eingebracht in den Aphorismus »Frauenzimmerliche Lyrik von gestern. BdM-Lyrik von heute.«⁴⁷ Hier ist Goethe mit einer Seite zitiert, die gerade *nicht* zum Schatz des deutschen Bildungsbürgers gehört.

Für Jean Paul soll sich Celan, wie sich Freunde erinnern, schon in Czernowitz interessiert haben.⁴⁸ Eine erste intensivere Beschäftigung Celans läßt sich allerdings erst in der Bukarester Zeit im Zusammenhang mit zwei rumänischsprachigen Gedichten vermuten, die eine Art Poesie-Definition aus den ›Flegeljahren‹ aufzunehmen scheinen:

»Bruder!« unterbrach ihn der zorn- und schamrote Jüngling und hoffte, eine ironische Frage zu tun, »ist das die Sprache eines Weltmanns wie du?« – »Auch wollt' ich effleurere sagen statt déflorer«, sagte Vult. »O, reiner starker Freund, die Poesie ist ja doch ein Paar

41 Paul Celan, »Mikrolithen sinds, Steinchen«. Die Prosa aus dem Nachlaß. Kritische Ausgabe, hrsg. und kommentiert von Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou, Frankfurt am Main 2005, S. 52 (Nr. 82.4).

42 Ebd., S. 52 (Nr. 82.8).

43 Ebd., S. 53 (Nr. 82.14).

44 Goethes Sämtliche Werke (Anm. 26), Bd. 3, S. 308.

45 Ebd., S. 309.

46 Ebd., S. 343.

47 Celan, »Mikrolithen sinds, Steinchen« (Anm. 41), S. 48 (Nr. 69.6).

48 Daran erinnerte sich 1971 Ruth Kraft in einem Brief an Israel Chalfen (DLA: A:Celan Chalfen). Bernhard Böschstein nennt Amy Colin, die Nichte von Edith Silbermann, als Quelle seiner Information (Celan als Leser Hölderlins und Jean Pauls, in: Argumentum e silentio. Internationales Paul Celan Symposium, hrsg. von Amy D. Colin, Berlin und New York 1987, S. 183–198, hier: S. 189).

Schlittschuh, womit man auf dem glatten reinen krystallinen Boden des Ideals leicht fliegt, aber miserabel forthumpelt auf gemeiner Gasse.«⁴⁹

Bemerkenswert ist, dass die Bezüge in einer Weise in das Eigene eingebunden werden, die dem Herkunftskontext nicht widerspricht, sondern ihn mitnimmt. Mit »podea străvezie« (gläserne Diele) spielt ›Cântec de dragoste‹ (Liebesgedicht)⁵⁰ auf Jean Pauls »krystallinen Boden« und den erotischen Hintergrund der Stelle an. Das ›Partizan al absolutismului erotic‹ (Als Anhänger des erotischen Absolutismus) beginnende Prosagedicht übernimmt die bei Jean Paul ebenfalls angelegte Verbindung zwischen diesem erotischen – siehe Celans Anfangssatz – und dem poetologischen Aspekt: »și nu patinez decât la o oră foarte târzie, pe un lac străjuit de uriașa pădure a membrilor acefali ai Conspirației Poetice Universale« (und ich laufe nur zu sehr später Stunde Schlittschuh, auf einem See, der von dem riesigen Wald der hirnlosen Mitglieder der Welt-Dichter Verschwörung bewacht wird).⁵¹

Das enge Nebeneinander von Liebe und Poesie in der Stelle bei Jean Paul ist durchaus im Sinn des rumänischen Nachkriegssurrealismus, in dem sich Celan in Bukarest, rumänisch schreibend, bewegt, gehört sie doch zu den Grundpositionen des Surrealismus, deutlich u. a. an einem Titel wie ›L'amour la poésie‹ des von Celan damals übersetzten Paul Eluard.⁵² »La poésie, l'amour, la révolution ne font qu'un«, leitet die Bukarester Gruppe entsprechend ihren programmatischen Text ›Une question‹ ein.⁵³ Es ist möglich, dass sich Celans Beschäftigung mit Jean Paul zu diesem Zeitpunkt aus Gesprächen über die in surrealistischen Kreisen rezipierte französische Jean Paul-Auswahl ›Choix de rêves‹ er-

49 Jean Paul's Werke, Berlin o.J. (DLA: BPC), Bd. 22–23, S. 88.

50 Gedichte, S. 380; dort auch die hier in Klammern beigefügten Übersetzungen aus dem Rumänischen (jeweils von mir, BW).

51 Ebd., S. 382.

52 Celan übersetzte in Bukarest aus Éluards ›Capitale de la douleur‹ den Zyklus ›Les petits justes‹ und einige Einzelgedichte.

53 Das nicht namentlich gezeichnete Blatt (București 1946) wurde im Rahmen der Surrealismus-Ausstellung publiziert, die Gherasim Luca, Paul Păun und Dolfi Trost vom 29.9. bis zum 18.10.1946 in Bukarest veranstalteten; abgebildet in: »Infra-noir«, un et multiple. Un groupe surréaliste entre Bucarest et Paris, 1945–1947, hrsg. von Monique Yaari, Oxford u. a. 2014 (= Art and Thought. Histories of the Avant-Garde 1), S. 299.

gab, die Albert Béguin in seiner Übersetzung, zusammen mit einer Studie über Jean Paul und den Traum 1931 vorlegte, in der er auch auf surrealistische Theoreme Bezug nimmt.⁵⁴ Umwege möglicherweise auch hier also, dreisprachig.

In Wien materialisiert sich Celans Interesse am Kauf einer Jean Paul-Ausgabe: Nach dem ›Faust‹ sind die etwa 1879 bei Hempel in Berlin erschienenen ›Werke‹ in Celans Bibliothek sozusagen das zweite Buch. Die 20 Bändchen erwirbt er im Mai 1948, wie er im Januar 1962 an Wolfdietrich Rasch schreibt, vom »Ertrag meiner mehr als freien Schriftstellertätigkeit in Wien«. ⁵⁵ Nicht die ganze Ausgabe hat Celan, als er Wien verlässt, im Reisegepäck; von Freunden und Bekannten lässt er sich, wie man aus Briefen der ersten Pariser Zeit weiß, immer wieder einzelne Bände nach Paris bringen.⁵⁶ Im Rahmen seines Unterrichts an der ENS erwirbt er danach noch Einzelwerke, die ›Flegeljahre‹, den ›Siebenkäs‹;⁵⁷ die in Wien erworbene bleibt aber die einzige vollständige Ausgabe.

- 54 Jean Paul, *Choix de rêves*. Traduit de l'allemand par Albert Béguin, Paris 1931, neu aufgelegt mit einem Nachwort von John E. Jackson (Paris 2001). Die Stelle aus den ›Flegeljahren‹ ist weder in den dort ausgewählten Träumen enthalten noch im Vorwort zitiert; der Roman war und ist nicht ins Französische oder Rumänische übersetzt. Bisher konnte ich die Beschäftigung mit Jean Paul in den Bukarester Surrealistengruppen nicht durch Nennung des Namens oder Zitate und Motti aus dem Werk nachweisen. Manche der rumänischen Prosagedichte Celans lassen eine Nähe zu den in den Himmel aufsteigenden Träumern Jean Pauls aus der Auswahl erahnen, ein Schluss wie »Unde e cerul? Unde?« (Wo ist der Himmel? Wo?) die dortigen Gottesfernen (Gedichte, S. 386 f.). Der Kontakt zwischen Béguin und den französischen Surrealisten zeigt sich auch am ausführlichen Surrealismus-Kapitel in seiner Arbeit ›L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française‹ (Paris 1937).
- 55 Briefe, S. 557; zur Ausgabe siehe Anm. 49. Celan nennt in dem Brief als weitere Erwerbung dort ein französisch-deutsches Wörterbuch.
- 56 An Erica Lillegg, 8.3.1949, Briefe, S. 49; angefragt werden sollte Ursula Schuh, die Ehefrau des Opernregisseurs Fritz Schuh.
- 57 Der von Gustav Lohmann bearbeitete zweite Band der von Norbert Miller herausgegebenen Jean Paul'schen ›Werke‹ mit ›Siebenkäs‹ und ›Flegeljahre‹ (München 1959, DLA: BPC) sowie ›Siebenkäs‹ in einer kommentierten Ausgabe (Jean Paul, *Ehstand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel*. Mit einem Essay »Zum Verständnis des Werkes«, einer Bibliographie und Texterläuterungen von Friedrich Burschell, Hamburg 1957 = Rowohlts Klassiker der Literatur und der Wissenschaft, Deutsche Literatur 17/18, DLA: BPC).

Jean Paul-Präsenz in Celans Gedichten ist erheblich umfangreicher, und sie ist weniger gebrochen als die Goethes. Das zeigt sich schon an der Tatsache, dass er Motti aus Jean Pauls Werk für Gedichte vorsieht⁵⁸ und Jean Paul'sche Formulierungen als nachträgliche Bestätigung für eigene im positiven Sinn wahrnimmt. Als Person spielt Jean Paul, wie Goethe, keine Rolle – anders als Hölderlin und, wie oben gesehen, Lichtenberg.

Vielleicht also mit dem Bändchen seiner Jean Paul-Ausgabe als Reiselektüre in der Tasche, das den ›Siebenkäs‹ enthält, schreibt Celan spätestens am 28. Juni 1948 in Innsbruck, Zwischenstation auf der Reise von Wien nach Paris, das Gedicht ›Auf Reisen‹.

AUF REISEN

Es ist eine Stunde, die macht dir den Staub zum Gefolge,
dein Haus in Paris zur Opferstatt deiner Hände,
dein schwarzes Aug zum schwärzesten Auge.

Es ist ein Gehöft, da hält ein Gespann für dein Herz.
Dein Haar möchte wehn, wenn du fährst – das ist ihm verboten.
Die bleiben und winken, wissen es nicht.⁵⁹

Die beiden Strophen haben unterschiedliche Blickwinkel: Paris mit einer keineswegs unbeschwerten Vorausschau die erste, die zweite mit dem Blick auf die Zurückbleibenden und ein Du, das angesichts des Abschieds Emotionen zeigen will und nicht darf. Das »Gespann für dein Herz« ist in diese Abschiedssituation eingebunden – als Gefährt, das den traurig Abschied-Nehmenden transportiert. Das Wort »Herzgespann« findet sich im ›Siebenkäs‹:

Siebenkäs erschrak über die Ehescheidung; nicht als ob er sie nicht wünschte als die einzige Wetterscheide; nicht als ob er sie und die daraus sich anspinnende Verbindung mit dem Schulrate Lenetten nicht gönnte; sondern weil er bedachte, daß Lenette, ihrer ähnlichen

58 Im zitierten Brief an Rasch bemerkt Celan abschließend: »In einem noch unveröffentlichten Gedichtband (1959–1962) soll, über einem längeren Stück, eine Zeile aus dem Campaner Thal stehen.« (wie Anm. 55). Das Gedicht ›Wolfsbohne‹ mit dem Motto, »... wie an den Häusern der Juden (zum Andenken des ruinierten Jerusalems), immer etwas unvollendet gelassen werden muß ...«, wurde schließlich nicht in ›Die Niemandrose‹ aufgenommen (Gedichte, S. 419).

59 Gedichte, S. 49.

Wünsche ungeachtet, aus Hermes'schen Gründen und bürgerlicher Scham sich nie in's gewaltsame Trennen fügen würde, daß ferner er und sie auf dem Wege zur Trennung noch grausame, schneidende Stunden voll Herzgespann und Nervenfieber durchgehen müßten, und daß sie Beide kaum eine Trauung, geschweige eine Scheidung bezahlen könnten.⁶⁰

Auch hier ist die Anspielung in Bezug auf die Quelle ›richtig‹ in das Gedicht eingebracht. Und der Quellenkontext kann durchaus – als Subtext – zum Verständnis beitragen. Denn hinter dem nüchternen Ton dieser Vers für Vers wie von außen beschriebenen Abschiedssituation werden als Kontrast zur auch im Roman zunächst nüchtern wiedergegebenen Überlegung über die als sinnvoll erachtete Trennung nun »grausame, schneidende Stunden« sichtbar. Haben Celans Leser die Anspielung spontan erkannt? Zumindest keinem von den wenigen, die sich mit Celans Beziehung zu Jean Paul näher befasst haben,⁶¹ ist der Zusammenhang aufgefallen, und dies obwohl Celan in seiner Einzelausgabe des ›Siebenkäs‹ das Wort markiert hat.⁶² Ein »Herzgespann« hat zweifellos nicht den Wiedererkennungswert von »Margarete«, außerdem zerlegt Celan das Wort durch die syntaktische Einbindung in seine Bestandteile.⁶³

60 Jean Paul, Werke (Anm. 49), Bd. 11–14, S. 322.

61 Im wesentlichen Adelheid Rexheuser, Bernhard Böschstein, Michael Speier und Joachim Seng. Die Zusammenfassung im ›Celan-Handbuch‹ (wie Anm. 12, S. 301–304) von Böschstein ist, was die Forschung betrifft, nicht vollständig. Christoph König, der in das Gedicht eine *konkrete* Geliebte – Ingeborg Bachmann – hineinliest, hätte die Wahrnehmung des Kontextes einerseits geholfen, seine Hypothese auf stabilere Füße zu stellen, andererseits herauszuarbeiten, dass sich Celan anspielend gerade *nicht* auf konkrete Ereignisse, und sei es den Abschied von einer namentlich bekannten Geliebten festlegt, sondern dem Gedicht seine Offenheit zurückgibt, das was Celan später Opazität nennt (Celans frühes Sprachparis. Über die Gedichte ›Auf Reisen‹ und ›Zwölf Jahre‹, in: Euphorion 103 [2009], S. 63–81).

62 Jean Paul, Siebenkäs, 1957 (Anm. 57), S. 231, erstmals verzeichnet im neuen Kommentar zum Gedicht (Gedichte, S. 692).

63 Das ist, soweit ich sehe, ein Einzelfall, Wortzusammensetzungen gehen bevorzugt in Gedichte ein, sie entsprechen eigenen Verfahren Celans, Bedeutung auf engstem Raum zu verdichten; gelegentlich fasst er sogar gelesene Einzelwörter zusammen; siehe z. B. »Knochenstabritzung« in ›Spasmen‹, entwickelt aus »Die Ritzzeichnung [...] auf einem Knochenstab« in der Quelle (Gedichte, S. 229 und 907).

Die nächste Phase intensiverer Jean Paul-Lektüre Celans fällt erst in den Sommer 1957; Gedichte für den Gedichtband ›Sprachgitter‹ zeugen davon. Celan liest in seinem Urlaub – bestätigt durch das eingetragene Abschlussdatum am 14. Juli 1957 – das ›Kampaner Thal‹ von 1797 und die damit zusammengebundene ›Erklärung der Holzschnitte unter den zehen Geboten des Katechismus‹.⁶⁴ Die Lektüre scheint Celan unter anderem deshalb zu faszinierten, weil er dort Begriffe und damit verbundene Konzepte findet, die für ihn schon vor dieser Lektüre wichtig waren. Darüber schreibt und spricht er auch. »Sabbathslicht« im ›Kampaner Thal‹ ruft ihm, wie er ins Buch selbst einträgt, sein eigenes, etwa 1953 entstandenes Gedicht ›Vor einer Kerze‹ ins Gedächtnis.⁶⁵ Und an Klaus und Nani Demus schreibt er am 16. Juli 1957 von einem Brief an den Verleger Neske, der »vors Sprechgitter bzw. Sprachgitter soll«.⁶⁶ Er nimmt damit Gespräche von seinem einen Monat zurückliegenden Besuch bei den Freunden in Wien auf und erinnert an eine dort erhaltene Postkarte mit dem klösterlichen Sprechgitter im Pfullinger Garten des Neske-Verlagshauses. Sie ist es, die ihn wohl veranlasst hat, den Freunden im Juni eine gewidmete Reinschrift seines schon Anfang Mai entstandenen Gedichts ›Sprachgitter‹ zu überreichen. Über das Titelwort werden sie gesprochen haben. Durch seinen Nachsatz im Brief, »(Im ›Kampaner Thal‹ ist von blühenden Sprachgittern die Rede.)« stellt Celan sein Gedicht bestätigend in diesen neuen Kontext.

Außer derartigen Bestätigungen gibt es 1957 auch Fälle von veritablen Zitaten, die als Lesenotizen datiert sind und zeitnah in Eigenes integriert werden. In der Regel werden sie wiederum ›richtig‹ im Sinne des Ausgangstextes eingebracht. Das Wort »Schneegarn«, als Lesenotiz Celans überliefert, liest er in den ›Erklärungen der Holzschnitte‹:

Dicht an der Säule hat er den einzigen Menschen in der Welt angebracht, gegen den seine Lammes-Seele stößig war, den Lautenisten und Kontra-Altisten *Raubert*. Er hält ihn für den Waidmann und Vogelsteller seiner Regina, der für dieses gute Reb- und Perlhuhn den Tiraß oder das Schneegarn aufspanne, und dankt Gott, daß die Henne gescheit ist und aus dem ehebrecherischen Netze bleibt.⁶⁷

64 Jean Paul's Werke (Anm. 49), Bd. 39–44, S. 62.

65 Ebd., S. 14.

66 Briefe, S. 246, dort auch das folgende Zitat aus dem Brief.

67 Jean Paul's Werke (Anm. 49), Bd. 39–44, S. 77.

Im Gedicht ›In Mundhöhe‹ findet sich »Schneegarn« in der die zweite und dritte Strophe zusammenfassenden Klammer:

(Brauchst es, Licht, nicht zu suchen, bleibst
das Schneegarn, hältst
deine Beute.

Beides gilt:
Berührt und Unberührt.
Beides spricht mit der Schuld von der Liebe,
beides will dasein und sterben.)⁶⁸

In der ersten der beiden Strophen ist »Schneegarn« durch »Beute« von Celan in den Jagd-Zusammenhang gestellt, den Jean Paul mit »Waidmann und Vogelsteller« bietet. In der andern aber geht es u.a. um die Verbindung von Schuld und Liebe, bei Jean Paul schon durch den Zusatz »seiner Regina« angedeutet und dann durch die »ehbrecherischen Netze« bestätigt. Die auch graphisch manifeste Klammer um beide Themen ist die Zitatquelle. Kein Zweifel, Wörter wie »Schneegarn« oder »Sprachgitter« sind jeweils auch als Wortbildung für Celan interessant.⁶⁹ Es sind Wörter, die in der Alltagssprache nicht geläufig sind und eben deshalb als Zitate auffallen – wenn sie nicht von Celans Lesern als seine Erfindungen eingeordnet werden. Der sprachhistorische Status selbst dient zur Zitatmarkierung. Ihre Bedeutung für das Gedicht geht aber über die Qualität als ›interessantes‹ Wort hinaus: Der Zitat-Kontext selbst gehört zum Gehalt.

Das ist auch der Fall bei dem wohl letzten Jean Paul-Zitat in Celans Gedichtwerk. Es begegnet im Zusammenhang mit seinen Vorbereitungen für den Unterricht an der ENS: ›Siebenkäs‹ steht 1964 auf dem Programm für das Staatsexamen. Was Celan in der Pfingstwoche 1966 seiner Ehefrau Gisèle zu seinem zwei Jahre vorher geschriebenen Gedicht ›Das Stundenglas‹ schreibt, beschränkt sich auf allerdings sehr lebendige Erinnerungen:

68 Gedichte, S. 109, v. 3–9.

69 Nach Böschstein ist Celans besonderes Interesse für ›ausgefallene Wörter‹ auch quantitativ an Lesespuren in Celans Jean Paul-Ausgaben zu belegen (Böschstein, Celan als Leser [Anm. 48], S. 190). Der Funktion von Zitaten in konkreten Gedichten geht er in dem Beitrag nicht nach, auch nicht bei seinem Hinweis auf das Gedicht ›Das Stundenglas‹ (ebd., S. 192).

»Wenn das Denken den Pfingstweg heraufkommt« – »Quand la pensée remonte le chemin pentecôtier«, ai-je écrit, il y a deux ans je crois, devant les pivoinies grandement réunies dans la canne. Eh bien, la pensée remonte – pour nous tous, elle passe, avec ces lignes, près des mésanges, elle fait le tour du jardin, elle est rappelée, devant la porte des Trois Bouleaux, pour s'orienter selon les quarante boutons de roses grimpanes.⁷⁰

›Das Stundenglas‹ – hier aus dem Gedächtnis zitiert, denn Celan befindet sich im Krankenhaus – ist 1964 zwar im Ferienhaus in Moisville geschrieben, wohin jetzt sein Brief geht, aber nicht zu Pfingsten:

DAS STUNDENGLAS, tief
im Päonienschatten vergraben:

Wenn das Denken die Pfingst-
schneise herabkommt, endlich,
fällt ihm das Reich zu,
wo du versandend verhoffst.⁷¹

Als Ausgangspunkt für »Päonienschatten« erläutert Celan reale Pfingstrosen in Moisville: Warum spricht er nicht auch im Gedicht von Pfingstrosen, sondern von Päonien? Die aus der Lektüre eben dieses Tages mit ihrem Kontext eingebrachten Zitate könnten Antwort geben – auf die literarische Quelle aber weist er seine Frau nicht hin. Wie beim mythologischen Hintergrund des botanischen Namens – der Name der Päonie wird auf den antiken Götterarzt Paian zurückgeführt – geht es in dem, was Celan im ›Siebenkäs‹ mit dem Bleistift in der Hand liest, um Wunden und um Heilungsprozesse:

Firmian wäre mit Freuden für diese holde Gestalt, die das in ihr Herz getriebene Opferrmesser bedeckte und gern es darin glühen ließ, um nur das Blüten zu verzögern, er wäre mit Freuden für sie auf eine ernstere Art als er vorhatte, gestorben, wenn er ihr mehr damit hätte helfen können. Kann man es denn da so außerordentlich finden, daß das Bindwerk zwischen beiden zugleich mit dem fallenden Sand im Stundenglas immer höher und dichter wuchs [...].⁷²

70 Briefe, S. 739, die Übersetzung von Eugen Helmlé S. 740.

71 Gedichte, S. 192.

72 Jean Paul, Siebenkäs, 1959 (Anm. 57), S. 385, Unterstreichung durch Celan.

Und im weiteren Textverlauf:

Nichts beweiset die elende Unterordnung unserer Vernunft unter unsere herrischen Triebe so auffallend, als daß wir unter den Heilmitteln gegen Haß, Kummer, Liebe u.s. w. die bloße platte Zeit aufstellen – die Triebe sollen *vergessen* oder *ermüden*, zu siegen – die Wunden sollen unter dem Markgrafen- oder sympathetischen Pulver des Flugsandes in der Sanduhr der Zeit versanden.⁷³

Wenige Seiten vor dem ersten Zitat erscheint »Pfungsten« im Roman in einer Zukunftsprojektion: »nicht wahr, am Quatember nach Pfingsten soll ich einziehen?«⁷⁴ Das Verb ›verhoffen‹ hatte sich Celan schon 1957 im Rahmen einer ›Siebenkäs‹-Lektüre notiert und im Wörterbuch nachgesehen; Jean Paul verwendet es im Roman als verstärktes ›hoffen‹, und dies immer im Kontext des Schreibens: »Er hatte aber die größte Mühe, bis er seiner Lenette beibrachte, daß er schon mit einem Bogen von der Auswahl aus des Teufels Papieren den Kalbskopf wieder zu erschreiben verhoffen dürfe [...]«.«⁷⁵

Im Gedicht ist Pfungsten eine Schneise, also ein Einschnitt, von dem aus Zukunft möglich scheint – das ist metrisch mit dem Enjambement zwischen »Pfungst-« und »schneise« sowie dem nachgestellten und am Versschluss betonten »endlich« expressiv gestaltet. Pfungsten liegt zum Zeitpunkt der Gedichtentstehung 1964 etwa drei Wochen zurück: Es war für den Dichter damals auch persönlich ein Einschnitt: Es eröffnete ihm wieder eine hoffnungsvolle Perspektive für ein Leben in und mit der Familie, das in den letzten Jahren durch seine wachsenden psychischen Probleme kaum mehr möglich schien. Auf die gemeinsame Reise nach Deutschland und in die Niederlande im Mai 1964 mit Gisèle kommt Celan wiederholt auch in Gedichten zurück, vor allem auf den Aufenthalt in Amsterdam eben in der Pfungstwoche.⁷⁶

Die Lektüre der Stelle im ›Siebenkäs‹ trifft ihn offenbar, wie Lektüre nur existentiell treffen kann, sie ist Begegnung, sie spricht ihn an im eigentlichen Wortsinn und bestärkt sein ›Verhoffen‹, sein Hoffen auch

73 Ebd., S. 413.

74 Ebd., S. 374.

75 Ebd., S. 81, ähnlich S. 155: »Der Redakteur der Auswahl aus des Teufels Papieren vernahm drinnen zum Glücke wider Verhoffen das Schieben [...]«.«

76 Siehe die beiden Gedichte ›Dem Andenken Leo Schestows‹ von Ende Mai 1964 (Gedichte, S. 451) und ›Pau, später‹ vom 23.10.1965 (ebd., S. 230f.).

auf neue Gedichte: ›Das Stundenglas‹ vom 4. Juni 1964 gehört zu den ersten seit über einem Monat.

Über Celans poetische Hölderlin-Rezeption ist viel geschrieben worden, erheblich mehr als über seine Goethe oder Jean Paul zitierenden Gedichte.⁷⁷ Der Dichter interessiert Celan, soweit ich sehe, kaum als von den Nazis Vereinnahmter – wozu ja aller Grund gewesen wäre.⁷⁸ Er ist für ihn aber als Autor *und* als Mensch wichtig. Das zeigt schon Celans Freude, von Johannes Poethen 1955 in den Tübinger Turm geführt zu werden;⁷⁹ das zeigen die von dort versandten Postkarten: »Au milieu de choses de plus en plus sombres, cette tour qui, elle aussi, est allemande ..« schreibt er am 3. Februar an René Char,⁸⁰ an Klaus Demus »aus Hölderlins Nähe« am selben Tag.⁸¹ Hölderlin ist ihm nah, er ist derjenige, der ein ›anderes‹ Deutschland garantieren kann. Um im Tübingen Hölderlins öffentlich lesen zu können, verschiebt Celan 1957 die Familienferien.⁸² Dass er 1970 zu Hölderlins 200. Geburtstag mit eigenen Gedichten anwesend sein darf, ist ihm, wie aus der wiederholten Erwähnung des Jubilars im Zusammenhang mit seiner Lesung

77 Das belegt eindrucksvoll schon die nicht mehr aktuelle Zusammenfassung von Bernhard Böschstein im ›Celan-Handbuch‹ (wie Anm. 12, S. 308–312). Siehe zuletzt den Katalog der Marbacher Ausstellung ›Hölderlin, Celan und die Sprachen der Poesie‹ (Marbacher Magazin 169/170, Marbach 2020), der allerdings die poetische Hölderlin-Rezeption allgemein in der deutschen Literatur, nicht nur durch Celan, behandelt und leider kein Register hat.

78 Germinal Civikov sieht in den Versen »[...] ich brachte | Hyperion die Sprache bei, | auf die es uns Hymnikern ankam.« in ›Ars poetica 62‹ vor allem Kritik an Martin Heideggers Hölderlin-Rezeption (Die Hure Hyperion und ihr Nachbar. Zu zwei Gestalten im Nachlassgedicht ›Ars Poetica 62‹ von Paul Celan, in: Celan-Jahrbuch 11 [2020], S. 121–141), das Gedicht in: Gedichte, S. 443 f.

79 Zu diesem Besuch siehe Barbara Wiedemann, »Ein Faible für Tübingen«. Paul Celan in Württemberg – Deutschland und Paul Celan, Tübingen 2013, S. 78–92; dort ist zusätzlich auf die Karte an Isac Chiva vom 3.2.1955 verwiesen (S. 86).

80 Briefe, S. 187.

81 Paul Celan – Klaus und Nani Demus, Briefwechsel. Mit einer Auswahl aus dem Briefwechsel zwischen Gisèle Celan-Lestrange und Klaus und Nani Demus, hrsg. und kommentiert von Joachim Seng, Frankfurt am Main 2009, S. 165.

82 Am 25.4.1957 erhofft sich Celan einen Lesungstermin Anfang Mai, weil er am 15. Mai für längere Zeit wegfahren will; tatsächlich fand die Lesung am 3. Juni statt (an Hanne Lenz, Briefe, S. 237).

bei der Stuttgarter Tagung der Hölderlin-Gesellschaft aus Briefen deutlich wird, eine große Ehre.⁸³

Friedrich Hölderlin ist sicherlich derjenige unter den deutschsprachigen Autoren, der am deutlichsten in Celans Werk präsent ist – und zwar durch Gedichte und andere Texte wie auch durch biographisches Material über ihn: Das »Pallaksch« in ›Tübingen, Jänner‹ von 1961 stammt ebenso wenig aus einem Originaltext wie »und zackere [...] wie jener | am Pindar« im späten Gedicht ›Ich trink Wein‹.⁸⁴ Hölderlin spielt als Dichter mit psychischen Problemen für Celans Selbstverständnis eine wichtige Rolle. Die Zitate aus dem Werk zeigen eine ausgesprochen breite Werkkenntnis. Gedichte stehen dabei im Zentrum, manchen von ihnen widmet sich Celan mehrfach. Und auch hier gibt es nachträgliche Bestätigungen. Der Umfang der lyrischen Rezeption durch Zitate oder Anspielungen ist beeindruckend. Mit Ausnahme von ›Hyperions Schicksalslied‹⁸⁵ stammen diese Gedichte jeweils aus dem zweiten Band von Celans ›Kleiner Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe‹, also den nach 1800 geschriebenen Gedichten: ›Andenken‹,⁸⁶ ›Der Rhein‹,⁸⁷ ›Patmos‹,⁸⁸ ›Friedensfeier‹,⁸⁹ ›Vom Abgrund nämlich‹,⁹⁰ der hymnische Entwurf ›Heimat‹⁹¹ und schließlich ›Hälfte des Lebens‹.⁹²

Hier will ich mich beschränken und mit zwei Beispielen von Hölderlin-Rezeption im Gedicht näher beschäftigen, die durch ein und dasselbe Hölderlin-Zitat eng verbunden sind: Ein ursprünglich am Schluss von ›Denk dir‹ vorgesehene Zitat aus ›Der Tod des Empedokles‹ wird in das Gedicht ›Muschelhaufen‹ verschoben. Der Fall ist zwar bekannt,

83 Siehe die Briefe an Klaus Demus vom 24.11.1969 und an Ilana Shmueli vom 30.11.1969, ebd., S. 868 und 870.

84 Siehe jeweils den Kommentar in: Gedichte, S. 795 und 1237 f.

85 Siehe den Kommentar zu ›Für den Lerchenschatten‹, ebd., S. 1012.

86 Zu ›Andenken‹, ›Sprachgitter‹ und ›Le Périgord‹ siehe die Kommentare ebd., S. 723, 754 und 1100 f.

87 Zu ›Tübingen, Jänner‹ siehe ebd., S. 794 f.

88 Zu ›Tenebrae‹ siehe ebd., S. 749.

89 Zu ›Hast du ein Aug‹, ›Sie füttern‹ sowie einer Vorstufe von ›Todtnauberg‹ siehe ebd., S. 1069, 1210 und 992.

90 Zu ›Stumme Herbstgerüche‹ und ›Hafen‹ siehe ebd., S. 792 und 868; außerdem verwendet Celan Verse aus Hölderlins Gedicht als Motto zu ›Wolfsbohne‹, ebd., S. 419.

91 Zu ›Wenn ich nicht weiß, nicht weiß‹ siehe ebd., S. 923.

92 Zu ›Seelenblind‹ und ›Du hörst‹ siehe ebd., S. 942 und 1122.

bisher sind aber der Status des Hölderlin-Zitats im einen und im andern Gedicht, und damit Funktion und Wirkung nicht befriedigend untersucht worden.⁹³

›Denk dir‹ entstand am 7. und 8. Juni 1967, während des Krieges zwischen Israel und seinen arabischen Nachbarn; auf diesen Zeitkontext nimmt es Bezug. Die Diskussion darüber mit Franz Wurm ist bekannt. Dieser äußert sein Unbehagen beim Schlussvers »vom Allverwandelnden her«: »die Berufung auf eine Instanz, die weder zustimmen noch widersprechen kann, gibt mir in diesem Kontext einen Stich«.⁹⁴ Celan antwortet am 13. Juni:

Sie sehen es ganz richtig, Sie hören es heraus, z. B. beim allverwandelnden: dieses Wort aus dem Hölderlinschen Empedokles versetzte mich in jenen, Ihnen wohlbekanntem, Zustand der sich straffer und straffer dem Gedicht – jedem möglichen Gedicht – entgegenschauenden Erwartung – und kam dann, aus Dankbarkeit, im Text wieder. Nur daß diese Dankbarkeit, die hier bezeugt werden soll, schwindet gegenüber dem unvermittelten, stärkeren Anruf: jetzt heißt es – richtig, glaube ich –: vom Unbestattbaren her.⁹⁵

Hat das »Allverwandelnde« nicht auch seine Berechtigung?

Denk dir:	Denk dir:
das kam auf mich zu,	das kam auf mich zu
handnamenwahr,	namenwach, handwach
für immer,	für immer,
vom Allverwandelnden her. ⁹⁶	vom Unbestattbaren her. ⁹⁷

Warum überhaupt Hölderlin in diesen Tagen? Dass Celan an einem 7. Juni zu einem Band Hölderlin greift, liegt sicherlich an Hölderlins

93 Das gilt auch für meinen eigenen Aufsatz ›Verschiebungen. Zur Funktion von Celans Transfer-Verfahren aus verworfenem poetischem Material‹, der das Beispiel erwähnt, aber nicht näher darauf eingeht, weil er andere Schwerpunkte hatte (in: Celan-Jahrbuch 10 [2018], S. 139–161, hier: S. 139 f.). Auf die aktuelle Untersuchung von Michael Woll komme ich zurück (Ce nécessaire incommensurable. Celan face à Hölderlin, in: L’Herne: Celan, dirigé par Clément Fradin, Bertrand Badiou et Werner Wögerbauer, Paris 2020, S. 214–220, hier: S. 215–217).

94 Zur Diskussion Celans mit Franz Wurm siehe den Kommentar zu ›Denk dir‹ in: Gedichte, S. 968.

95 Briefe, S. 780 (Unterstreichung durch Celan).

96 Schlussstrophe der ersten an Wurm gesandten Fassung, ebd., S. 778.

97 Schlussstrophe in Endfassung, Gedichte, S. 266.

Todestag. Dass es ›Der Tod des Empedokles‹ ist, mag Zufall sein, der Dramen-Kontext kann aber durchaus in Bezug auf den politischen Anlass des Gedichts gelesen werden.⁹⁸

Celan zitiert aus dem Gespräch über den Protagonisten zwischen den Priesterinnen Rhea und Panthea am Anfang der ersten Fassung in der Hellingrathschen Ausgabe. Auf Pantheas Frage, »Du hast ihn nie gesehen?«, berichtet Rhea von einer Kindheitserinnerung: »Doch ehemals, als ich noch ein Kind war, sah ich ihn die Rosse lenken auf einem Kämpferwagen bei den Spielen in Olympia.«⁹⁹ Panthea wiederum schildert Empedokles' derzeitiges Wesen als das eines Menschen, der ohne Druck auszuüben Einfluss auf seine gesamte Umwelt hat, auf Pflanzen ebenso wie auf Wolken; gerade das mache ihn unheimlich – und an dieser Stelle fällt das von Celan Zitierte: »ich meid' ihn selbst, ein furchtbar allverwandelnd Wesen ist ihn ihm.« Geprägt sei er durch »Sein eigen tiefes Laid«, er blicke um sich »Mit wunderbarem Sehnen, traurig forschend, | Wie wenn er viel verloren [...]«.¹⁰⁰ Pantheas eigenes Erlebnis mit Empedokles ist mit der Heilung von schwerer Krankheit verbunden:

und als der Herrliche den Heiltrank mir gereicht, da schmolz in zaubrischer Versöhnung mir mein kämpfend Leben ineinander, und wie zurückgekehrt in süsse sinnenfreie Kindheit, schief ich wachend viele Tage fort, und kaum bedurft' ich eines Othemzugs.¹⁰¹

Sie bewundert den »Ton aus seiner Brust! in jede Sylbe klangen alle Melodien! und der Geist in seinem Wort!«¹⁰² Mit dem weiteren Kontext des zitierten Begriffs kommen also Möglichkeiten der gewaltfreien

98 Woll nennt zwar den politischen Anlass für das Gedicht, nennt es »clairement politique« und zitiert die unmittelbare Umgebung von »allverwandelnd« im Drama (Celan face à Hölderlin [Anm. 93], S. 215 f.), zieht aber keine inhaltliche Verbindung zwischen beidem. Eine Angabe, von wem die Übersetzung von ›Denk dir‹ stammt, fehlt leider. Die Angabe bei Woll, der 7. Juni sei Hölderlins Geburtstag (»anniversaire«, ebd., S. 216), dürfte eine Nachlässigkeit des Übersetzers sein (statt: anniversaire de la mort).

99 Friedrich Hölderlin, Sämtliche Werke, hrsg. von Norbert von Hellingrath, Friedrich Seebaß und Ludwig v. Pigenot, Berlin 31943 (DLA: BPC), Bd. 3, S. 75; dort auch das folgende Zitat.

¹⁰⁰ Ebd., S. 76.

¹⁰¹ Ebd., S. 76 f.

¹⁰² Ebd., S. 77.

(wenn auch furchtbaren!) und sprachbestimmten (»jede Sylbe«!) Konfliktlösung in das Kampf reflektierende Gedicht. In diesem Sinne ist es am »richtigen« Platz.

Und doch verzichtet Celan auf das Zitat. Durch Franz Wurms am 13. Juni erhaltene Frage sieht er offenbar, dass das Wort nicht mehr »passt«, und dass es innerhalb des Syntagmas »von ... her« nicht in der Lage ist, das zu transportieren, was gemeint ist, einschließlich des »furchtbar« aus dem Zitatkontext. Andere Assoziationen wirken jetzt offenbar zu stark.

Celan gibt das Wort aber nicht auf, sondern findet ihm einen Platz in einem wenig später entstandenen Gedicht, wiederum in der Schlussstrophe. Ist es in »Muschelhaufen« vom 14. Juni besser aufgehoben?

MUSCHELHAUFEN: mit
 der Geröllkeule fuhr ich dazwischen,
 den Flüssen folgend in die ab-
 schmelzende Eis-
 heimat,
 zu ihm, dem nach wessen
 Zeichen zu ritzenden
 Feuerstein im
 Zwergbirkenhauch.
 Lemminge wühlten.
 Kein Später.
 Keine
 Schalenurne, keine
 Durchbruchscheibe,
 keine Sternfuß-
 Fibel.
 Ungestellt,
 unverknüpft, kunstlos,
 stieg das Allverwandelnde langsam
 schabend
 hinter mir her.¹⁰³

103 Gedichte, S. 279 f.

Das ›Datum‹, von dem sich ›Muschelhaufen‹ herschreibt, ist nicht mehr die Gleichzeitigkeit von jüdischer Selbstverteidigung und ›Empedokles‹-Lektüre an Hölderlins Todestag, sondern die von Presseberichten über Fluchtbewegungen nach dem Waffenstillstand¹⁰⁴ einerseits und der Lektüre eines reich bebilderten Bandes von Herbert Kühn zur frühgeschichtlichen Kunst in Deutschland¹⁰⁵ andererseits.

Das aus ›Denk dir‹ stammende »Allverwandelnde« ist seit dem Vortrag verfügbar und figuriert schon in der Erstfassung von ›Muschelhaufen‹. Seine Bedeutung hat sich erheblich verändert, die neue Gedichtumgebung lässt Gedanken an eine höhere Instanz nicht mehr zu. Welch ein Unterschied im Ton! Das ist kein »kam auf mich zu« mehr: Die Bewegung wird extrem verlangsamt, nicht nur durch die Wortbedeutung, sondern auch metrisch, durch die Enjambements nach »langsam« und »schabend« unterstützt. Anstatt doppelter Wachheit – in der an Wurm zunächst gesandten Fassung geht es gar um Wahrheit¹⁰⁶ –, statt des zusammen mit dem ›Allverwandelnden‹ emphatisch wirkenden »für immer« in ›Denk dir‹ erscheint hier vielfache Negation und Lethargie.

Aus Kühns Ausführungen werden zeitlich weit auseinanderliegende Phasen frühzeitlicher Menschheitsentwicklung in das Gedicht eingebracht. Dass die zweite, durch verfeinerte kulturelle Errungenschaften gekennzeichnete, erreicht würde, ist mit und nach dem »Kein Später« im rechnerischen Gedichtzentrum ausdrücklich verneint. Dynamik und Kampf davor – »mit | der Geröllkeule fuhr ich dazwischen« – haben sich *nicht* gelohnt. Das adverbial gebrauchte »schabend« nimmt zwar »nach wessen | Zeichen zu ritzenden | Feuerstein« aus dem ersten Teil auf, Bewegung und Ergebnis sind aber nicht vergleichbar. Denn »schabend« lässt sich die Präzision von ›ritzend‹ nicht erreichen: Kein »Zeichen« wird hier lesbar.

104 Siehe den Titel und Untertitel des am 13.6.1967 in der von Celan regelmäßig gelesenen ›Frankfurter Allgemeinen‹ publizierten Berichts: »Araber flüchten aus den besetzten Gebieten / 50 000 bis 100 000 Menschen / Palästina-Flüchtlinge zum zweiten Mal vertrieben / Greise und Kinder im Jordan ertrunken« (S. 4).

105 Herbert Kühn, *Die vorgeschichtliche Kunst Deutschlands*, Berlin 1935 (Bibliothek ENS).

106 Siehe das oben zum Vergleich Zitierte. Die Korrektur von »handnamenwahr« zu »namenwach, handwach« geht der Entscheidung gegen das »Unbestattbare« voraus (siehe Celan an Wurm, 12.6.1967, Briefe, S. 779).

Der Ton der Schlussstrophe, mit dem »das Allverwandelnde« geradezu verhöhnt wird,¹⁰⁷ scheint meine Aussage Lügen zu strafen, in Celans Hölderlin-Rezeption spiele Ironie oder eine seiner Goethe-Rezeption vergleichbare kritische Auseinandersetzung mit dem Dichter keine Rolle. Aber geht es denn hier überhaupt um eine veränderte, durch die zynische Tonlage verdeutlichte Einstellung zu *Hölderlin* und seinem Drama?

Celan hat die Gedichte trotz der zeitlichen Nähe ihrer Entstehung weit entfernt voneinander publiziert: ›Denk dir‹ steht am Schluss des 1968 erschienenen Bandes ›Fadensonnen‹; ›Muschelhaufen‹ nimmt er in den im März 1969 zusammen mit seiner Frau bibliophil publizierten Zyklus ›Schwarzmaut‹ auf, der als erster Zyklus 1970 in seinen letzten noch selbst für den Druck vorbereiteten Band ›Lichtzwang‹ eingeht. Wortschatzparallelen wie »Heimat« oder »Gewühl« bzw. »wühlten« könnten jedoch helfen, in ›Muschelhaufen‹ die Verbindungen zum Ausgangstext ›Denk dir‹ und damit das durch die Publikationsweise ausgesprochen betonte »Dazwischenliegende«¹⁰⁸ als Teil der Aussage wahrzunehmen. Die »Heimat«, die in ›Denk dir‹ »der Moorsoldat von Massada« zu erlernen unternimmt, hat im späteren Gedicht als »ab- | schmelzende Eis- | heimat« keine Zukunft; »führen dich frei durchs Gewühl« ist in ›Denk dir‹ durch das Verb in der Gegenwart verankert – »wühlten« im späteren ist dagegen Teil der Vergangenheit. Nur das ›Unbestattbare‹ im neuen Schluss von ›Denk dir‹ bleibt mit der Negation von »Schalenerne« das, was es ist.

107 Woll liest »schabend« als eine Art Werkzeug für die Gravur, das vorausgehende und im Enjambement betonte »langsam« lässt er aber unberücksichtigt: »en se mouvant de l'avant ›en grattant | crissant (de son pas le sol)‹ [*schabend*], ›ce-qui-métamorphose-tout‹ marque et change le paysage du poème, il s'inscrit, en quelque sorte, en lui« (Celan face à Hölderlin [Anm. 93], S. 217). Die zitierte französische Fassung stammt, mit ihren Varianten, von Celan selbst; ein Äquivalent für »langsam« fehlt dort tatsächlich; darauf wäre hinzuweisen gewesen, das wäre auch zu diskutieren.

108 Siehe Celans Bemerkung in seinem Brief an Norbert Koch vom 23.2.1962 zu Parallelen zwischen den Gedichten ›Flügelrauschen‹ und ›Matière de Bretagne‹: »Allerdings liegt zwischen den beiden Gedichten das ... Dazwischenliegende: Stunden, Jahre, Erfahrungen (mit Menschen und Dingen). Die Erfahrung u. a., dass wir heute anders sehen, anders wahrnehmen, anders sprechen müssen.« (Briefe, S. 552, Unterstreichung durch Celan)

Die Bezüge im Wortschatz¹⁰⁹ *und* der zeitliche Abstand der Publikation beider Gedichte sind Teil der Aussage, denn »das Allverwandelnde« funktioniert in ›Muschelhaufen‹ in erster Linie nicht als Hölderlin-Zitat; Subtext ist das frühere eigene Gedicht mit seiner Korrektur und deren Datum am 13. Juni 1967. Zeitgenössische Leser konnten von der Verschiebung im Gegensatz zu uns durch Editionen unterstützten Heutigen zwar nicht wissen, sie wurden aber – zumindest in diesem Fall – von Celan selbst durch die Wortschatzparallelen zu aufmerksamer Wahrnehmung wenn nicht gedrängt, so doch ermutigt.

Aber auch hier ist nachzufragen: Konnten Celans zeitgenössische Leser »das Allverwandelnde« denn als Hölderlin-Zitat erkennen? Was sie tatsächlich wahrnehmen konnten, war zumindest die inadäquat wirkende Einbettung der »Berufung auf eine Instanz« in der Schlussstrophe von ›Muschelhaufen‹, wie Wurm das hochtönende Abstraktum nennt. Sie haben es nicht, mussten sich vielmehr durch Celan selbst in den 1995 publizierten Briefen an Franz Wurm¹¹⁰ ›auf die Sprünge helfen‹ lassen – und haben sich dennoch lange nicht für die Verschiebung interessiert. Haben das merkwürdige Vokabular und der abschätzigste Ton des Schlusses davon abgehalten, sich überhaupt mit ›Muschelhaufen‹ zu beschäftigen?

Celans Interesse für die Werke der um 1800 aktiven deutschen Klassiker und Romantiker ist – damit fasse ich zusammen – nicht pauschal zu beurteilen. Er bringt schon eine gute Kenntnis aus der Kindheit und Jugend mit und erweitert sie ständig. Viele verschiedene Autoren dieser Zeit sind es dennoch nicht, die von ihm durch Zitate und Anspielungen poetisch rezipiert werden. Und bei den wenigen ist es nicht nur leicht Erkennbares, nicht nur ›Schlager‹ wie ›Faust‹ und ›Hälfte des Lebens‹.

109 Woll vernachlässigt die meisten Wortschatz-Anspielungen des späteren auf das frühere Gedicht. Er stellt beide Gedichte in den größeren Zusammenhang von Celans Hölderlin-Rezeption. Diese sieht er sehr allgemein von reflexiver Distanz geprägt und begründet das durch den Missbrauch Hölderlins im Dritten Reich (Celan face à Hölderlin [Anm. 93], S. 217). Angesichts der vielfältigen positiven oder gar identifizierenden Äußerungen Celans zu Hölderlin scheint mir die These nicht zu halten.

110 Paul Celan – Franz Wurm, Briefwechsel, hrsg. von Barbara Wiedemann in Verbindung mit Franz Wurm, Frankfurt am Main 1995.

Bei den einzelnen Autoren geht jeweils um recht unterschiedliche Aspekte – die missbräuchliche Rezeption, die Einheit von Leben und Werk, den kreativen Umgang mit Sprache oder aber gerade die ›unklassischen‹ Seiten der Klassiker.

Der jeweils aktuelle Kontakt mit dem fremden Werk wird häufig von außen angestoßen: das auf eine Reise zufällig mitgenommene Buch, Vorbereitungen für den Unterricht an der ENS, Geburts- und Todestage, ein Zitat im Werk eines Dritten.

Nur in den wenigsten Fällen sind Zitate durch Anführungszeichen oder Kursivierung gekennzeichnet. Zum Teil wirkt der sprachhistorische Status als Zitatmarkierung, zum Teil machen große sprachpragmatische Unterschiede von nebeneinander in ein Syntagma gepressten Elementen die Wahrnehmung zumindest möglich.

Der Kontext des Zitierten oder durch Anspielung Eingebachten in der Quelle ist, dies zeigt auch das hier Untersuchte, für dessen Funktion im Gedicht wichtig, seine Kenntnis bringt für die Aussage einen Mehrwert. Kontext kann auch die Vorstufe eines eigenen Gedichts sein. Gerade das macht aber das Verfahren u. a. problematisch.

Im Gedicht sind nicht selten verschiedene Lektüren *eines* Tages kombiniert: Celan liest, wie er in seiner Büchnerrede formuliert, unter dem »Akut«;¹¹¹ aktuell Gelesenes bringt er in seine Gedichte ein. Dabei hat er offenbar keine Probleme damit, Zitate aus der Tagespresse, aus Monographien zur Steinzeitforschung oder Aufsätzen von Rudi Dutschke mit den deutschen Klassikern zu verbinden. Ist das respektlos?

¹¹¹ Celan, Prosa I (Anm. 7), S. 36.

Freies Deutsches Hochstift

Aus den Sammlungen
Jahresbericht 2019

Inhalt

Aus den Sammlungen

Die Faxen des ganzen Seins. Zu der Sammlung ›E.T.A. Hoffmann illustriert‹	321
--	-----

Jahresbericht 2019

Bildung und Vermittlung	333
Ausstellungen	333
Veranstaltungen	338
Museumspädagogik	348
Deutsches Romantik-Museum	351
Brentano-Haus Oestrich-Winkel	353
Forschung und Erschließung	355
Editionen und Forschungsprojekte	355
Frankfurter Brentano-Ausgabe	355
Kritische Hofmannsthal-Ausgabe	359
Chronotopos Romantik	362
Zeichnen im Zeitalter Goethes	363
Provenienzforschung	365
Restaurierungen	365
Lehre und Vorträge	369
Publikationen	371
Erwerbungen	373
Kunstsammlungen	373
Handschriften	385
Bibliothek	410
Verwaltungsbericht	431
Mitgliederversammlung	431
Verwaltungsausschuss	431
Wissenschaftlicher Beirat	433
Mitarbeiter	433
Dank	438
Adressen der Verfasser	439

JAHRESBERICHT 2019

Bildung und Vermittlung

Ausstellungen

Im Jahr 2019 lag der Schwerpunkt in den Tätigkeiten des Hauses bei den Vorarbeiten für das Deutsche Romantik-Museum und Erschließungsprojekten. Größere Ausstellungen waren deshalb nicht vorgesehen. Gleichwohl gab es Gelegenheiten, ungewöhnliche Ausstellungsformate zu präsentieren, in anderen Räumen und mittels anderer Medien als den gewohnten.

Brücken bauen: Joseph von Hammer-Purgstall zwischen Hafis und Goethe

Die Ausstellung war vom 27. März bis zum 11. Juni 2019 im Arkadensaal zu sehen (Abb. 1). Sie verdankte sich einer Kooperation mit dem Universalmuseum Joanneum in Graz. Kuratiert wurde die Schau von Gerhard M. Dienes (der am 2. Februar 2020 im Alter von 67 Jahren verstorben ist) und Gerhard Kuebel (Graz) sowie dem Leiter der Bibliothek, Dr. Joachim Seng. Sie entstand in Zusammenarbeit mit der Steirischen Kulturinitiative, der Österreichischen Urania für Steiermark, der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und dem Österreichischen Kulturforum Berlin. Die Ausstellung widmete sich in erster Linie der Leistung des Diplomaten, Forschers und Übersetzers Joseph von Hammer-Purgstall (Graz 1774–1856 Wien), der in seiner Zeit als ein Brückenbauer zu den kulturellen Ufern des Orients wirkte. Äußerst sprachbegabt und wissbegierig, brachte es Hammer auf rund 800 Veröffentlichungen, darunter Werke wie die ›Fundgruben des Orients‹ (1809–1818) und die ›Geschichte der schönen Redekünste Persiens‹ (1818), die erste deutschsprachige Geschichte der persischen Literatur. Seine Übertragungen und wissenschaftlichen Schriften stehen am Anfang der modernen Orientalistik. In Frankfurt widmete sich die Schau in besonderem Maße der Beziehung zwischen Hammer-Purgstall und Goethe. Mit seiner ersten deutschsprachigen Übersetzung des ›Diwan‹ des persischen Dichters Hafis regte Hammer-Purgstall Goethe zum ›West-östlichen Divan‹ an, dessen Erstveröffentlichung vor 200 Jahren es 2019 zu feiern galt. Einen zeitgenössischen Akzent setzte der steirische Künstler Fritz Ganser, der die Ausstellung mit einer Rauminstallation aus dem Geiste des Hafis'schen Werkes bereicherte.



*Abb. 1. Blick in die Eröffnungsveranstaltung zur Ausstellung
»Brücken bauen: Joseph von Hammer-Purgstall zwischen Hafis und Goethe«
(Foto: privat).*

Ermöglicht wurde die Ausstellung durch die Aventis Foundation, den Kulturfonds Frankfurt RheinMain, die Dr. Marschner Stiftung, die Friede Springer Stiftung und das Österreichische Kulturforum.

*»Poetische Perlen« aus dem »ungeheuren Stoff« des Orients».
200 Jahre Goethes »West-östlicher Divan«*

Die zweite Ausstellung zum Divan-Jahr wurde am 20. August eröffnet und war bis zum 23. Oktober im Arkadensaal zu sehen. Sie entstand in Kooperation mit dem Goethe- und Schiller-Archiv, war zuerst in Weimar zu sehen, wurde für Frankfurt erweitert und mit Hilfe des Designers Stefan Matlik neu gestaltet. Kuratiert wurde die Ausstellung von Univ.-Prof. Dr. Anke Bosse (Klagenfurt), in Frankfurt unterstützt von Dr. Joachim Seng.

Im Zentrum der Ausstellung standen die Divan-Gedichte als »poetische Perlen«. Ziel war es, für die Besucher erfahrbar werden zu lassen, wie Goethe die Gedichte aus dem »ungeheuren Stoff« des Orients formte und darin sein »eignes Poetisches verwebte«. Dafür wurden 16 Gedichtbeispiele ausgewählt,



Abb. 2. Titelblatt der Handschrift des ›Kitāb-u 'l-matnawī‹ von Šaiḥ Ğelat, Leihgabe der Herzogin Anna Amalia Bibliothek (Weimar), in der Ausstellung ›Poetische Perlen‹ (Foto: FDH).

um zu dokumentieren, wie der Dichter sich für die Literaturen und Kulturen Persiens und Arabiens begeisterte, intensive Orient-Studien betrieb und mit Hafis in poetischen Wettstreit trat. Zu sehen war eine Vielzahl besonderer Dokumente und Handschriften aus dem Nachlass Goethes. Die Ausstellung war beim Publikum sehr beliebt, das hier nachvollziehen konnte, wie Goethe im ›West-östlichen Divan‹ Sprachen, Literaturen, Kulturen miteinander in Dialog brachte (Abb. 2). Einen zeitgenössischen Akzent boten die Palimpseste des Künstlers Axel Malik, der sich von Goethes arabischen Schreibübungen zu eigenen Arbeiten anregen ließ.

Ermöglicht wurde die Ausstellung durch: Aventis Foundation, Kulturfonds Frankfurt RheinMain, Dr. Marschner Stiftung, Friede Springer Stiftung, Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen, Cronstett- und Hynspergische evangelische Stiftung, Arbeitsgemeinschaft Literarischer Gesellschaften und Gedenkstätten e. V., Helaba, Dr. Hans Feith und Dr. Elisabeth Feith-Stiftung.

Joachim Seng

Grüner Hauch

Das Kaminzimmer im Goethe-Haus dient gewöhnlich als Ort für Gruppenveranstaltungen. Im zweiten Stock des Hauses gelegen, profitiert der Raum zwar von der Atmosphäre seiner Umgebung, ist selbst aber eher nüchtern und zweckdienlich eingerichtet. Von Mitte April bis Mitte Mai 2019 verwandelte es sich durch die Rauminstallation »Grüner Hauch« in einen Ort ungewohnter sensorischer Erfahrungen. Cristina Szilly, Absolventin der Städelschule und Mitarbeiterin des Hochstiftes, schuf hier einen atmosphärischen Erinnerungsraum, der mit Duft und Farbe agierte. Ausgangspunkt der Installation war ein historisches Eau de Cologne mit frischen, leichten Noten, kreierte im Jahr 1708 von dem Parfümeur Farina in Köln. Goethe pflegte diesen Duft nachweislich selbst zu benutzen und zu verschenken. Hinzu kam eine Raumgestaltung, in der Möbel- und Einrichtungsgegenstände – ein Schreibtisch, eine Büste, Schreibfeder etc. – mit weichem, grünem Stoff überzogen waren (Abb. 3). Die monochrome Fassung verband die Objekte und abstrahierte sie zugleich von ihrer alltäglichen dienenden Funktion. Das frische Grün schloss sich mit Goethes Aussagen zu dieser Farbe in seiner »Farbenlehre« und zugleich synästhetisch mit dem Duft zusammen, der sich im Raum verbreitete. Grün ist für Goethe ein ruhiger und entspannender Farbton. Zusammen mit der Leichtigkeit und Frische des Duftes ergab sich so ein Gesamteindruck, der den Besuchern eine neuartige Wahrnehmung vermitteln und wie eine unmittelbar-sinnliche Erinnerung an Goethes Person anmuten sollte. Die Installation berührte damit auch Fragen der Sinnesphysiologie, wie sie sowohl in den Wissenschaften (etwa bei Johann Gottfried Herder), als auch in den Künsten behandelt wurden. Während der Ausstellung fanden fünf Künstlergespräche mit Cristina Szilly statt, die regen Zuspruch erhielten.

Souvenirs aus Rom. Die Alben der Maxe von Arnim

Im Juni ging der Arbeitskreis selbständiger Kultur-Institute (AsKI) mit den ersten Beiträgen seines virtuellen Storytelling-Projektes »Alle Wege führen nach Rom« online. Zum 50. Geburtstag wollten die Mitgliedsinstitute mit den Mitteln des »pageflow« aus ihren jeweiligen Beständen eine Reisegeschichte zur Ewigen Stadt erzählen. Für das Hochstift erarbeitete Dr. Neela Struck einen der ersten gezeigten Beiträge: »Souvenirs aus Rom. Die Alben der Maxe von Arnim«. Thema ist der Romaufenthalt Maximiliane von Arnims (1818–1894), einer Tochter von Bettine und Achim von Arnim, im Februar 1852 (siehe den Beitrag von Neela Struck in diesem Jahrbuch, S. 227–264). Auf der Basis eines Souveniralbums, eines Skizzenbuches und zweier Reisetagebücher der jungen Frau entstand eine digitale Erzählung in mehreren Kapiteln und



*Abb. 3. Ausstellung »Grüner Hauch« im Kaminzimmer
(Foto: privat).*

Strängen, durch die sich der Besucher nach Belieben bewegen kann. Im Rahmen dieser so aufwendig wie schön gestalteten Präsentation und Erzählung bietet das Medium die Gelegenheit, hochgradig empfindliche Objekte zu zeigen, die sonst gut klimatisiert und vor Licht geschützt in den Depots des Hauses verwahrt werden und der Öffentlichkeit nicht zugänglich sind. Die Ausstellung ist auf der Homepage des AsKI zu sehen.¹

Mareike Hennig

¹ <https://www.aski.org/aski-aski-gemeinschaftsprojekt-storytelling-wir-erzaehlen-geschichten-www.wege-nach-rom.de.html>.

Luminale

Das Hochstift war Kooperationspartner des biennalen Frankfurter Lichtkunst-fests »Luminale«, das seit Frühjahr 2019 vorbereitet wurde und für das ein Themenschwerpunkt »Digital Romantic« (12.–15. März 2020) geplant war. In diesem Rahmen war die Bespielung der Fassade des neugebauten Deutschen Romantik-Museums vorgesehen, die so als Ort einer Installation in den Stadtrundgang einbezogen werden sollte. Mit dem Licht- und Filmkünstler Robert Seidel aus Berlin konnte im Sommer 2019 der Wunschkandidat des Hochstifts für dieses Projekt gewonnen werden. Für seine Arbeit besuchte Seidel die Archive des Hochstifts und ließ sich z. B. Handschriften der Romantik zeigen, deren Spuren in verfremdeter Weise in seiner komplexen Arbeit wieder auftauchen (Abb. 4). Die großformatige Fassadenprojektion mit dem Namen ›Obsidian‹ widmete sich Schaffensprozessen und dem schweifenden, suchenden, assoziierenden Blick des Künstlers, der aus unterschiedlichen Quellen, Fragmenten und Gedanken etwas Neues erdenkt und erzeugt. Leider musste pandemiebedingt die Luminale für 2020 abgesagt werden. ›Obsidian‹ bleibt so vorerst eine vollendete, aber noch nicht öffentlich vorgestellte Arbeit. Sie soll im Rahmen der Eröffnung des Deutschen Romantik-Museums (voraussichtlich 2021) gezeigt werden.

Kristina Faber

Veranstaltungen

Feiern zu Goethes Geburtstag

Der Goethe-Geburtstag wurde am 28. und 29. August im Kreise der Mitglieder feierlich begangen. Unter dem Motto »Felix Mendelssohn Bartholdy und Suleika« war neben Goethe auch der 210. Geburtstag des Komponisten Anlass der Feier. Vorgetragen wurden Lieder, die Mendelssohn Bartholdy auf Gedichte Goethes komponiert hat, sowie zwei aus der Feder Marianne von Willemsers stammende Lieder. Es sang die Altistin Katharina Magiera, begleitet von Simone Di Felice am Flügel. Umrahmt war der Abend jeweils von der kurz zuvor im Umgang des Arkadensaals eröffneten Ausstellung »Poetische Perlen«.

Gespräche im Goethe-Haus

Die Goethe-Annalen, gestaltet von Prof. Dr. Anne Bohnenkamp, Prof. Dr. Ernst Osterkamp und Dr. Gustav Seibt, hielten am 9. April Rückschau auf ein stürmisches Jahr 1819. Überall war damals Goethes 70. Geburtstag gefeiert

*Diese Abbildung ist nicht Teil
der Open-Access-Veröffentlichung.*

*Abb. 4. Obsidian – Lichtprojektion von Robert Seidel
auf der Fassade des Deutschen Romantik-Museums,
Luminale Preopening 11. März 2020
(Foto: © Robert Seidel).*

worden. Sein ›West-östlicher Divan‹ erschien den Zeitgenossen als jugendliches Meisterwerk eines alternden Mannes.

Die Frankfurter Hausgespräche 2019, die wieder in Kooperation mit dem Haus am Dom, der Stiftung Polytechnische Gesellschaft und dem Literaturhaus entwickelt wurden, widmeten sich einem Thema, das für das Freie Deutsche Hochstift von besonderer Bedeutung ist. Dieses war 1859 zum 100. Geburtstag Friedrich Schillers gegründet worden, um in Frankfurt auf kulturellem Gebiet eine Institution bürgerlicher Freiheit zu schaffen, die auf staatlicher Ebene noch nicht möglich war. Zur Eröffnungsveranstaltung der Hausgespräche am 8. Mai diskutierten der Sprachwissenschaftler Prof. Dr. Jochen A. Bär (Vechta) und der Rechtshistoriker Prof. Dr. Michael Stolleis mit der Direktorin Prof. Dr. Anne Bohnenkamp über die Geschichte und die Vielgestaltigkeit des Freiheitsbegriffs aus sprachlicher und rechtshistorischer Perspektive.

Friedrich Schiller, der Symbolgestalt der Freiheit des deutschen Bürgertums, war ein Gesprächsabend am 14. Mai gewidmet, der dem heutigen Umgang mit ihm in Schule und Theater nachging. Christian Stückl, Theaterintendant

dant der Oberammergauer Passionsspiele, der 2018 ›Wilhelm Tell‹ auf die Bühne gebracht hatte, und Thorsten Gabler, Studienrat am Riedberg-Gymnasium, der mit seiner achten und seiner zwölften Klasse über Schiller gearbeitet hatte, erläuterten im Gespräch mit Prof. Dr. Anne Bohnenkamp ihre Erfahrungen. 25 Schülerinnen und Schüler besuchten zuvor eine Führung zum Schiller-Gemälde Gerhard von Kügelgens. Außerdem wurden Ausschnitte aus den Filmen gezeigt, die die Schüler im Rahmen ihres Projektes zum Thema erarbeitet hatten.

Unter dem Titel »Orientalistik zwischen Enthusiasmus und Erkenntnis« sprachen am 28. Mai der Orientalist und Islamwissenschaftler Prof. Dr. Tilman Nagel (Göttingen) und Prof. Dr. Wolfgang Bock, Experte für den Nahen und Mittleren Osten und Islam (Bundesakademie für Sicherheitspolitik), über die Doppeldeutigkeit der Orientalistik zwischen wirklichkeitsfremder Schwärmerie und Aufdeckung der Wirklichkeit.

Nachträglich ins Programm genommen wurde in Kooperation mit dem Jüdischen Museum Frankfurt eine Veranstaltung zum 100. Todestag des deutsch-jüdischen Goethe-Philologen Ludwig Geiger. Prof. Dr. Andreas Kilcher (Zürich) und Nadine Meyer (Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung) referierten und sprachen am 6. Juni zum Thema »Liberalismus als Opposition« über Ludwig Geigers Verbindung von Humanismus und Judentum.

Im Rahmen einer dreitägigen Tagung zu Hofmannsthals ›Frau ohne Schatten‹ fand am 31. Oktober ein Podiumsgespräch zum Thema statt. Die Leitung hatte Prof. Dr. Bernd Zegowitz (Goethe-Universität Frankfurt am Main). Das Podiumsgespräch führten Dr. Norbert Abels, Tanja Ariane Baumgartner, Jens Kilian, Prof. Dr. Jürgen Schläder und Prof. Dr. Ulrich Wyss.

Was ist Romantik?

In der 2017 begonnenen Reihe ging es am 26. Februar um »Heinrich Heine und die Romantik«. Im ausverkauften Saal diskutierten Prof. Dr. Joseph A. Kruse, langjähriger Direktor des Heinrich-Heine-Instituts in Düsseldorf, und Prof. Dr. Sandra Kerschbaumer, Koordinatorin des Graduiertenkollegs »Modell Romantik« an der Friedrich-Schiller-Universität Jena, über Heinrich Heines changierende Identität als Romantiker. Die Moderation lag bei Prof. Dr. Wolfgang Bunzel.

Am 21. Mai sprach die Musikwissenschaftlerin PD Dr. Ulrike Kienzle (Frankfurt am Main) mit dem Pianisten und Komponisten Michael Gees ausgehend von Clara Schumann als »Weggefährtin, Interpretin und Gralshüterin der musikalischen Romantik« über ›das Romantische‹ in der Musik. Ulrike Kienzle, die die Ausstellung zu Clara Schumann anlässlich ihres 200. Geburtstages im Institut für Stadtgeschichte kuratiert hatte, erörterte die musikge-

schichtlichen Hintergründe, während Michael Gees am Flügel die Gesprächsinhalte mit musikalischen Beispielen illustrierte.

Am 22. Oktober ging der Komparatist und Goethe-Experte Prof. Dr. Hendrik Birus im Gespräch mit der Direktorin Prof. Dr. Anne Bohnenkamp vor einem großen Publikum der Frage nach, was Goethes ›West-östlichen Divan‹ mit der Romantik verbinde und was ihn von ihr trenne. Der ›Divan‹ gilt zwar gemeinhin nicht als Beispiel romantischer Dichtung, er teilt dennoch zentrale Themen, Motive und Formen mit den deutschen Romantikern, wie die Faszination durch den Orient, die Lust am Maskenspiel, ein starkes Interesse an Theorie und Praxis des Übersetzens, die Vorliebe für strophische Reimdichtung wie überhaupt die Engführung von Naturerfahrung, Leidenschaft, Ironie und Religiosität.

Die Reihe schloss das Jahr am 19. November mit einem Blick auf die Malerei in der Romantik: Unter dem Titel »Von Landschaften, Linien und Konzepten. Gibt es eine Kunst der Romantik?« diskutierte Dr. Mareike Hennig die unterschiedlichen Facetten dieser großen Frage mit Dr. Markus Bertsch (Leiter der Sammlung 19. Jahrhundert der Hamburger Kunsthalle) und Prof. Dr. Michael Thimann (Inhaber des Lehrstuhls für Neuere Kunstgeschichte an der Georg-August-Universität Göttingen).

Lied & Lyrik

Die erste musikalische Veranstaltung in der Reihe Lied & Lyrik am 20. Februar widmete sich Theodor Fontane zu seinem 200. Geburtstag und war sehr gut besucht. Jana Baumeister (Sopran), Christos Pelekanos (Bariton) und Suzanne Reeber (Klavier) spielten, sangen und rezitierten Vertonungen von Robert Schumann, Carl Loewe, Franz Schubert und Ernst Mielck sowie zwei Stücke des zeitgenössischen Komponisten Rouven Emanuel Hoffmann, die hier zur Uraufführung kamen.

Ein weiterer Liederabend war am 9. April Clara Schumann zum 200. Geburtstag gewidmet, dem gefeierten Wunderkind, der großen Pianistin und seinerzeit ersten Klavierlehrerin an Dr. Hoch's Konservatorium in Frankfurt. Vorgetragen wurden Lieder und Texte von Clara und Robert Schumann, Johannes Brahms u.a. Die Interpreten waren Karola Pavone (Sopran), Sofia Pavone (Mezzosopran) und Boris Radulovic (Klavier).

Am 25. September standen Lieder und Texte aus Goethes ›West-östlichem Divan‹ im Mittelpunkt. Elizabeth Reiter (Sopran), Julian Habermann (Tenor) und Götz Payer (Klavier) trugen Lieder von Franz Schubert, Hugo Wolf, Othmar Schoeck, Felix Mendelssohn Bartholdy, Viktor Ullmann u.a. sowie Texte von Goethe und Hafis vor.

Der letzte Abend der Reihe am 13. November schließlich wandte sich Hugo von Hofmannsthal zu. Vorgetragen wurden Lieder von Frank Martin und Ri-

chard Strauss sowie Texte Hofmannsthals. Die Interpreten waren Thilo Dahlmann (Bassbariton), Hedwig Fassbender (Rezitation) und Hedayet Djeddikar (Klavier).

Vorträge und Buchpräsentationen

Unter dem Titel »Von Hammersmith nach Weimar: Deutsche Privatpressen und ihre englischen Vorbilder« hielt Hans Eckert, Büchersammler und Bibliothekar an der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, am 22. Januar einen Vortrag über mehrere renommierte Privatpressen, denen es um die Schönheit des Buchs zu tun war. Vorgestellt wurden die von William Morris 1895 gegründete Kelmscott Press in Hammersmith und die Werke der Doves Press von T.J. Cobden-Sanderson und E. Walker, die in ihrer Konzentration auf rein typographische Gestaltungsmittel auch in Deutschland stilbildend auf die Privatpressen wirkten, so auf die Leipziger Janus-Presse, die Ernst Ludwig-Presse in Darmstadt, die Bremer Presse und auf Harry Graf Kesslers Cranach-Presse in Weimar.

Am 14. Januar sprach die Übersetzerin Karin Krieger in der Reihe »Weltliteratur in Übersetzungen« mit Dr. Jasmin Behrouzi-Rühl über ihre Übertragung von Elena Ferrantes weltweit erfolgreicher Tetralogie »Meine geniale Freundin« aus dem Italienischen, die zwischen 2016 und 2018 herauskam. Die Übersetzerin erläuterte ihre Übersetzungsarbeit anhand eindrucksvoller Beispiele. Die Veranstaltung stand unter der Schirmherrschaft des Italienischen Generalkonsulates in Frankfurt, Generalkonsul Maurizio Canfora sprach ein Grußwort.

Am 6. März hielt Dr. Renate Moering, ehemalige Leiterin der Handschriftenabteilung im Freien Deutschen Hochstift, einen Vortrag über den Ehebriefwechsel zwischen Achim und Bettine von Arnim, der von ihr erstmals vollständig nach sämtlichen Handschriften ediert wurde, die sich im Hochstift befinden. Dabei wurden nicht nur zahlreiche, in früheren Editionen ausgelassene Passagen aufgenommen und alte Lesefehler bereinigt, sondern auch zahlreiche Neuentdeckungen gemacht. Aus den Briefen lasen Dr. Jasmin Behrouzi-Rühl und Dr. Konrad Heumann.

Am 26. Mai hielt Ursula Marx vom Walter Benjamin-Archiv Berlin und Mitarbeiterin an der kritischen Neuedition »Werke und Nachlaß« Walter Benjamins einen Vortrag über den leidenschaftlichen Leser, Exegeten, Vermittler und Kommentator Goethes und seiner Interpreten. Der Vortrag in der Reihe »Atelier« gab am Beispiel ausgewählter Manuskripte Einblicke in Benjamins Arbeitsweise und die Schwierigkeiten ihrer editorischen Darstellung. Die Veranstaltung war der Hochstiftsbeitrag zum »Tag für die Literatur« (Literaturland Hessen) und stand in der Reihe der Frankfurter Benjamin-Vorträge.

Prof. Dr. David Wellbery, Professor für Deutsche und Vergleichende Literaturwissenschaft an der University of Chicago, sprach am 18. Juni unter dem Titel »Affirmation und Ressentiment. Die dramatische Logik von Goethes ›Egmont‹« über den bedeutenden Modernisierungsschub in der Prägnanz dramatischer Darstellung in Goethes Jugendwerk.

Am 3. September hielt Prof. Dr. Ernst Osterkamp (Literaturwissenschaftler und Literaturkritiker, em. Professor für Neuere deutsche Literatur an der Humboldt-Universität zu Berlin) einen Vortrag mit dem Titel »Marienbader Bergschluchten«. Darin zeigte er auf, wie so manches in Goethes später Lyrik hinüberweist auf den zweiten Teil des ›Faust‹, und arbeitete heraus, wie sehr dies insbesondere für das größte seiner späten Gedichte, die ›Marienbader Elegie‹, gilt.²

Unter dem Titel »Tumult in feurigem Gemüte. Goethe und Nicolai im Wortgefecht« sprach Dr. Michael Knoche, bis 2016 Direktor der Herzogin Anna Amalia Bibliothek der Klassik Stiftung Weimar, am 5. November über die herzliche Feindschaft, mit der Goethe und der Berliner Aufklärer Friedrich Nicolai einander verbunden waren, und besprach Nicolais Rolle als eine Hauptzielscheibe für Goethes und Schillers Angriffe im Xenienstreit.

Über »Bettine von Arnims Einsatz für Carl Blechen« sprach Prof. Dr. Wolfgang Bunzel am 3. Dezember und erläuterte Bettine von Arnims Engagement, in dem sich medizinische, sozialpolitische und ästhetische Aspekte, der Kampf für die Homöopathie, die Unterstützung sozial Marginalisierter und die Auralisierung einer als Ausnahmetalent verstandenen Künstlerpersönlichkeit bündelten.³

Lesungen, Kooperationen und weitere Veranstaltungen

Am 6. Februar war der Andrang besonders groß, als mit der Veranstaltung »Man verlor sich gern in dem Gewühl« – Goethes Altstadt und die liebe Verwandtschaft« mit Michael Quast und Dr. Joachim Seng ein Frankfurter Thema in Analogie zum letztjährigen Abend zu »Monsieur Göthé« angesetzt wurde. Anlässlich der Fertigstellung des Hauses der Tante Melber in der neuen Altstadt in Frankfurt hatte Joachim Seng Texte von Goethe und seinen Verwandten ausgewählt, die sich mit verschiedenen Themen des privaten (Hochzeiten, Umzüge, Ausflüge) oder des öffentlichen Lebens (Kaiserkrönung) befassten. Michael Quast las die Texte, Joachim Seng erläuterte und moderierte die Veranstaltung, die das Thema durch zahlreiche Bilder anschaulich machte.

2 Vgl. Jahrb. FDH 2019, S. 47–72.

3 Vgl. ebd., S. 253–298.

Aus Anlass des persischen Neujahrfests Nouruz fand am 20. März in einer Kooperationsveranstaltung im Archäologischen Museum Frankfurt und unter dem Motto »Bulbuls Nachtlied oder Hudhuds Morgensang. Was geschah, als Goethe auf Hafis traf?« ein aus Kulinarischem und Musik komponierter Abend statt. Dr. Jasmin Behrouzi-Rühl sprach zum ›West-östlichen Divan‹ und Dr. Natascha Bagherpour Kashani zu Nouruz.

Der Schauspieler Felix Manteuffel und der Motettenchor Frankfurt begleiteten am 31. März unter dem Zitatitel »Ein köstlicher Tag, vom Morgen bis in die Nacht« Goethe durch Venedig. Im Mittelpunkt der Lesung stand Goethes Reisetagebuch, der Motettenchor trug eine Reihe italienischer Madrigale und Canzonen verschiedener Komponisten jener Zeit vor.

Auch das Programm der Nacht der Museen am 11. Mai war 2019 schwerpunktmäßig dem persischen Dichter Hafis gewidmet. Die interkulturelle Musikinitiative Bridges trug an diesem Abend Vertonungen der Gedichte Hafis' vor. Viele weitere Angebote luden dazu ein, Halt am Großen Hirschgraben zu machen.

Zugunsten des Deutschen Romantik-Museums fand am 25. Juni ein Benefizkonzert mit dem Pianisten Bernd Glemser statt, der eindrucksvoll Klaviermusik der Romantik vortrug. Bei freiem Eintritt war um Spenden für das Deutsche Romantik-Museum gebeten worden, die Besucherinnen und Besucher des Konzertes spendeten insgesamt 3200 Euro zugunsten des Museumserweiterungsbaus.

Die alljährliche, den Mitgliedern vorbehaltene Exkursion führte am 27. Juni in die Bundeskunsthalle Bonn, die eine auf jüngsten Forschungen basierende Ausstellung zu Goethe als aufmerksamem Beobachter der anbrechenden Moderne und zugleich als Mitbegründer der modernen Kunst präsentierte, an der das Hochstift als Kooperationspartner und Leihgeber beteiligt war.

Am 14. September bot Reinhard Pabst, Autor eines Bildbands zu Theodor W. Adorno, einen »Rundgang durch Adornos Träume«, basierend auf den 2005 veröffentlichten Traumprotokollen Adornos.

Ein literarischer Liederabend folgte am 17. September: Claudia Ott, die Orientalistin, Entdeckerin und Übersetzerin von ›Hundertundeine Nacht‹, präsentierte zusammen mit dem Bariton Eric Fergusson und dem Pianisten Helmut Schmitt den Liederzyklus ›Die schöne Magelone‹ von Johannes Brahms, der von einem wissenschaftlichen Gespräch umrahmt wurde.

Auch 2019 setzte Dr. Thomas Regehly seine Sonderführungen zu Schopenhauer und Goethe fort. In diesem Jahr behandelten sie das romantische Moment der Nachtwache als Hintergrund sowohl für das Spätwerk Goethes als auch für das Hauptwerk des jungen Philosophen anhand von Exponaten des Goethe-Museums.

Tagungen

Am 17. und 18. April 2019 fand in Weimar die öffentliche Tagung *Dichtung und Wahrheit. Goethes (Auto-)Biographica* statt, die vom Goethe- und Schiller-Archiv gemeinsam mit dem Freien Deutschen Hochstift veranstaltet wurde. In den Blickpunkt sollten die vielfältigen, aber lange vernachlässigten Spielarten autobiographischen Schreibens treten, die Goethe selbst in der Ausgabe letzter Hand unter der Rubrik »Autobiographische Schriften« zusammengestellt hat. Es ging dabei zum einen um literarische Formen innerhalb von ›Dichtung und Wahrheit‹, zum andern um die Rolle der biographischen Quellen der autobiographischen Werke. Es sprachen und diskutierten Anne Bohnenkamp, Anke Bosse, Gerrit Brüning, Carsten Dutt, Bernhard Fischer, Ariane Ludwig, Norbert Miller, Norbert Oellers, Ernst Osterkamp, Gustav Seibt, Wilhelm Voßkamp und David E. Wellbery.

Vom 30. Oktober bis 1. November wurde im Arkadensaal eine Tagung zu *Die Frau ohne Schatten – Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss' »Schmerzenskind«* abgehalten. In zahlreichen Vorträgen wurde die Oper, deren Uraufführung sich am 10. Oktober 2019 zum 100. Mal jährte, und die annähernd drei Jahrzehnte dauernde Zusammenarbeit von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss beleuchtet. Werk und Aufführungspraxis wurden in ihrem Ausnahmestadium präsentiert. Das von Strauss als »letzte romantische Oper« bezeichnete Werk wurde im Hinblick auf seine feste Verwurzelung im 19. Jahrhundert analysiert, die Vorbilder von Mozarts ›Zauberflöte‹ und Goethes ›Faust‹ in den Blick genommen und das Werk als Entwurf eines Welttheaters für das 20. Jahrhundert diskutiert. Die Tagungsleitung lag bei Prof. Dr. Bernd Zegowitz (Goethe-Universität Frankfurt am Main).

Jasmin Behrouzi-Rühl

Veranstaltungen zu Provenienzforschung und Restaurierung

Am 10. April, dem ersten bundesweiten »Tag der Provenienzforschung«, bot die Historikerin Frau Dr. Anja Heuß, die seit Mitte Januar als Provenienzforscherin am Hochstift tätig ist, eine besondere Veranstaltung in der Gemäldegalerie an. Sie stellte der Öffentlichkeit das Tätigkeitsfeld der Provenienzforschung im allgemeinen vor und verband dies mit der Erörterung eines konkreten Gemäldes der Sammlung, ›Die Heyendorffschen Kinder‹. Das um 1810 entstandene Gemälde von Ferdinand Jagemann (1780–1820) zeigt die beiden Neffen des Malers im Park an der Ilm. Sie waren die illegitimen Kinder seiner Schwester, der Schauspielerin Caroline Jagemann, spätere Gräfin von Heyendorff, mit Herzog Carl August von Sachsen-Weimar. Nicht nur die Porträtiereten sind eng mit Weimar verbunden, auch die Herkunft des Gemäldes ver-



Abb. 5: Restauriert und im pageflow vorgestellt wurden zwei Damenbildnisse von Louise Seidler, das Doppelporträt von Friederike Elisabeth und Wilhelmine Oeser von J.H. Tischbein d. Ä., Pastelle von Charlotte von Kalb und Adelbert von Chamisso von unbekannter Hand, J.F.A. Tischbeins Porträt von Hufeland, sowie eine Miniatur von Gerhard von Kügelgen (Bild: Maike Behrends).

weist auf diesen Ort. Es gehörte dem aus Weimar stammenden Autor, Reichskunstwart und nicht zuletzt Goetheforscher Edwin Redslob (1884–1972), der es 1937 an das Goethe-Museum in Frankfurt verkaufte. Unter welchen Umständen dies geschah, woher Redslob das Gemälde hatte und welche Diskussionen sich zwischen den beiden Goethe-Experten Ernst Beutler und Edwin Redslob darüber entwickelten, erläuterte Anja Heuß, während Mareike Hennig das Gemälde und seinen Maler kunsthistorisch einordnete. Da die Führung schnell ausgebucht war, gab es am 13. Mai einen zweiten Termin.

Nach dem Abschluss des Restaurierungsprojektes »Kunst auf Lager«⁴ wurden die Ergebnisse am 28. Oktober der Öffentlichkeit in einem Pressegespräch vorgestellt. Im Beisein der Dipl.-Restauratorin Maike Behrends, die einen Großteil der Werke bearbeitet hatte, präsentierten Dr. Neela Struck und Dr. Mareike Hennig »Sieben Gesichter für das Deutsche Romantik-Museum«, die bisher im Gemäldedepot der Kunstsammlung lagerten. Diese qualitätvollen, doch stark beschädigten Gemälde, Miniaturen und Pastelle wurden mit Hilfe der Ernst von Siemens Kunststiftung im Rahmen der Initiative »Kunst auf

4 Vgl. Jahrb. FDH 2019, S. 380f.

Lager« aufgearbeitet und können nun wieder ausgestellt werden. Maike Behrends berichtete über Maßnahmen und Entdeckungen im Verlauf der aufwendigen Bearbeitung der Werke. Nach der Restaurierung können die Gemälde, Pastelle und Miniaturen im neuen Museumsbau präsentiert werden. Um bereits vor der Eröffnung einen Eindruck von den wertvollen Porträts, dem Kontext der Dargestellten und der Künstlerinnen und Künstler sowie von dem gravierenden Unterschied vor und nach der Restaurierung zu erhalten, erarbeitete und präsentierte Neela Struck in einem »pageflow« die Geschichte der Bilder, der Dargestellten und ihrer Maler, verdeutlichte die Restaurierungsstrategien und gab in einer eindrucklichen Vorher-Nachher-Darstellung Auskunft über die Veränderungen und den schönen Erfolg der Maßnahme. Der pageflow ist über die Homepage des Hochstifts zu finden (Abb. 5).⁵

Mareike Hennig

Kooperationspartner

Amt für multikulturelle Angelegenheiten, Stadt Frankfurt am Main
 Arbeitsgemeinschaft literarischer Gesellschaften (ALG), Berlin
 Arbeitskreis selbständiger Kulturinstitute (AsKI), Bonn
 Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz
 BücherFrauen e. V.
 Consolato Generale d'Italia a Francoforte – Italienisches Generalkonsulat
 Cronstett- und Hynspersgische evangelische Stiftung
 DLM Deutsches Ledermuseum
 Frankfurter Bürgerstiftung im Holzhausenschlösschen
 Frankfurter Lesepaten
 Goethe-Gesellschaft Weimar
 Goethe- und Schiller-Archiv Weimar
 Gymnasium Riedberg
 Haus am Dom
 Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main
 hr2 Kultur
 Institut für deutsche Sprache und Literatur der Goethe-Universität Frankfurt
 Johann Maria Farina gegenüber dem Jülichs-Platz GmbH seit 1709, Köln
 Johannes Gutenberg-Universität Mainz
 Jüdisches Museum Frankfurt
 Jugend- und Sozialamt Frankfurt am Main

5 <https://fdh-kunst-auf-lager.pageflow.io/gesichter-fur-das-deutsche-romantik-museum #227843>.

Klassik Stiftung Weimar
Kulturamt der Stadt Frankfurt am Main
Kulturfonds Frankfurt RheinMain
Lions Club
Literaturhaus Frankfurt
Modeinstitut Gabriel
Motettenchor Frankfurt
Musikschule Frankfurt am Main
Österreichische Akademie der Wissenschaften
Österreichische Urania für Steiermark
Österreichisches Kulturforum Berlin
S. Fischer Verlag GmbH
Schöffling & Co. Verlagsbuchhandlung GmbH
Schopenhauer Gesellschaft
Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen
Steirische Kulturinitiative
Stiftung Deutsches Albert-Schweitzer-Zentrum
Stiftung Polytechnische Gesellschaft
Universalmuseum Joanneum, Graz
Verein der Freunde und Förderer des Literaturlands Hessen e. V.
Walter Benjamin Archiv, Berlin
Weltlesebühne e. V.

Museumspädagogik

Im Jahr 2019 wurden bestehende Kooperationen vor allem durch Cristina Szilly fortgeführt und weiterentwickelt, neue kamen hinzu: Fortgesetzt wurden die Zusammenarbeit mit dem Amt für multikulturelle Angelegenheiten (Projekt »Kulturöffner«), dem Lions Club im Rahmen des Projektes »Together Frankfurt« (neu war hier die Erweiterung der Zielgruppen um junge Erwachsene und der Schwerpunkt Kunst), das Projekt »Places to see« sowie die von der Bürgerstiftung Holzhausenschlösschen geförderte Literarische Entdeckungsreise für Schulklassen. Neu war ein Vermittlungsangebot in Kooperation mit dem Ledermuseum Offenbach: Unter dem Titel »Unterwegs« standen vom 19. bis 22. März zwei Objektpaare im Hochstift sowie im Ledermuseum zum Thema Reisen und Goethe im Zentrum, die von 13 Schülerinnen und Schülern der Marianne-Frostig-Schule aus Offenbach erkundet wurden.

Am 15. Januar führte Dr. Doris Schumacher für das Studienseminar für Gymnasien in Frankfurt eine Weiterbildung zum Thema »Das Goethe-Haus und die Aufklärung« für sieben Referendarinnen durch und betreute einen Weiterbildungsbesuch des Studienseminars Oberursel mit angehenden Lehr-

kräften (Goethe-Haus, Werther) sowie einen Fortbildungsbesuch von Grundschullehrkräften aus Ettingshausen.

Die Frankfurter Studientage für Lehrkräfte mit Dr. Paul Kahl fanden am 17. und 18. Mai zum Thema »Goethe und das Christentum« (8 Lehrkräfte) sowie am 15. und 16. November zu Goethes ›Faust‹ (16 Lehrkräfte aus Hessen, NRW und Bayern) statt. Im Oktober nahm Doris Schumacher am Vorbild dieses Angebots, den Oßmannstedter Studientagen teil, um das eigene Angebot im Hochstift weiter verbessern zu können.

Auch 2019 gab es neben den verschiedenen öffentlichen Führungen (Führungen durch das Goethe-Haus bzw. die Gemäldegalerie, Familien-Führungen sowie Kostüm-Führungen mit Kate Schaaf als Mutter Goethe) ein umfangreiches Angebot mit besonderen Themen. Die Termine wurden rege angenommen, besonders das speziell für das Hochstift geschriebene Mitmach-Theater brachte eine neue Facette ins Programm:

22., 28. Februar	Theater im Museum: Die Gans und die Lumpensammlerin
1. März	(P. Cremer, C. Szilly) (Abb. 6)
30. März	Saturday: Goethes Lebensjahre (P. Cremer)
31. März	Kreativ-Werkstatt: Nachtigall, Ginkgo, Rose (C. Szilly)
14. April	Oster-Rundgang (S. Weber)
11. Mai	Nacht der Museen mit besonderen Angeboten
19. Mai	Internationaler Museumstag, u. a. »Familie Goethe und die Musik« (D. Schumacher) und »Goethe und die Farben« (C. Szilly)
29. Juni	Saturday: Schattenwesen (D. Schumacher)
21. Juli	Rundgang: »Mannsbilder« zum CSD (D. Liuzzo)

So wie die Gesamtbesucherzahl 2019 zugenommen hat (119 512 gegenüber 114 849 im Jahr 2018), ist auch die Zahl der Schülerinnen und Schüler – wie die der Studierenden – angestiegen auf 13 362 (zum Vergleich 2018: 12 592). Davon waren 9225 Schüler für Goethe-Haus-Führungen in Deutsch angemeldet (zum Vergleich 2018: 9544), 466 Studierende waren für Führungen angemeldet (2018: 622 Studierende). Bei den ergänzenden Schwerpunkten gab es 217 Buchungen. Circa 3663 Personen nahmen im Laufe des Jahres an 445 öffentlichen Führungen teil (inkl. Wechselausstellungen). Zugenommen hat die Zahl der öffentlichen Bildungs- und Vermittlungs-Werkstätten und Veranstaltungen: Es gab 113 Angebote, die 1975 Teilnehmer angesprochen haben (zum Vergleich 2018: 103 Angebote für 1514 Teilnehmer).

Doris Schumacher besuchte das Seminar »Konzepte und Methoden für die qualitative Evaluation museumspädagogischer Inhalte« im Landesmuseum Mainz und die Jahrestagung des Netzwerks kulturelle Bildung und Integration 2.0 der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien in Berlin. Cristina Szilly nahm u. a. an einer Weiterbildung zum Thema »Inklu-

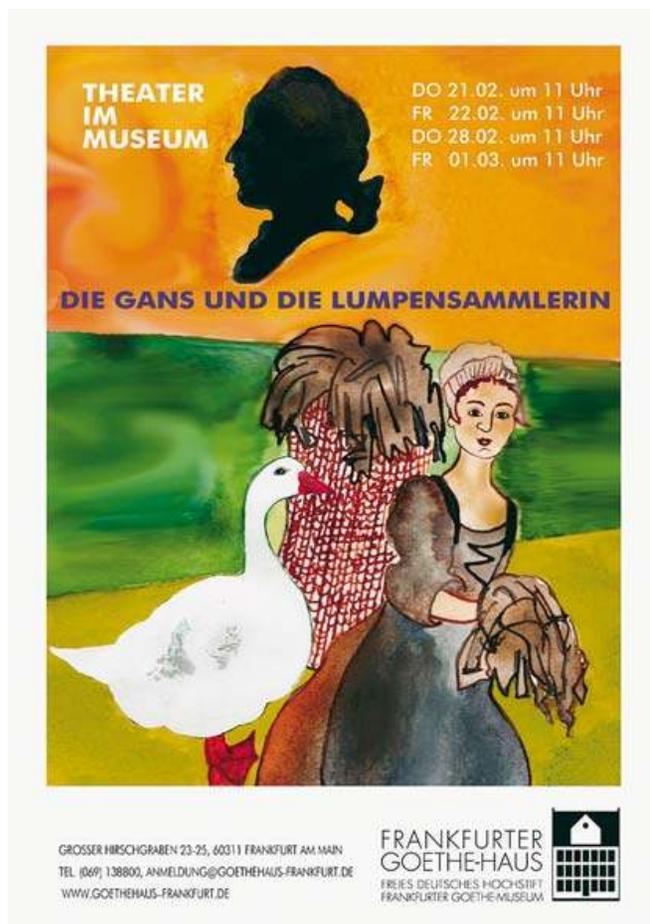


Abb. 6. Theater-Plakat »Die Gans und die Lumpensammlerin«
(Foto: C. Szilly)

sion und Barrierefreiheit im Museum« an der Bundesakademie für kulturelle Bildung in Wolfenbüttel (7.–9. September) teil sowie am 23. und 24. Oktober an der 12. Hands-On! Conference »All inclusive! Museums as places for ALL children« (Junges Museum Frankfurt), in deren Rahmen sie interessierten Teilnehmern einen Goethe-Haus-Rundgang mit Schreibwerkstatt in Englisch anbot. Am 25. Juni präsentierte Doris Schumacher in Gotha die Bildungs- und Vermittlungsarbeit des Hochstifts im Rahmen eines Workshops mit dem Titel »Bildung und Vermittlung an und mit historischen Textbeständen«. Dazu eingeladen hatte der Freundeskreis der Forschungsbibliothek Gotha e.V. in Schloss Friedenstein, der sich bei der eigenen Entwicklung von Angeboten anderer Literaturmuseen und Bibliotheken anregen lassen wollte. Auch für das Gästeführer-Team fanden zahlreiche Weiterbildungen statt.

Doris Schumacher

Deutsches Romantik-Museum

Die ursprünglich für Herbst 2018 avisierte Übergabe des Neubaus an das FDH hat sich erneut verzögert und konnte auch 2019 noch nicht realisiert werden. Verschiedene Termine, die von der den Bau verantwortenden ABG Frankfurt angesetzt wurden, mussten wieder gestrichen werden, da der Neubau sich nach Überprüfung nicht als abnahmereif erwies. Ende des Jahres war der Bau weitgehend fertiggestellt, wesentliche Mängel müssen jedoch noch behoben werden. Als Gründe für die Verzögerung wird neben den aufwendigen Sicherheitsarbeiten für das Goethe-Haus vor allem die lebhaftere Baukonjunktur genannt, die mehrfach dazu geführt habe, dass Gewerke nicht zu den vorgesehenen Terminen zu gewinnen gewesen seien. Haustechnik, Geschäftsleitung und Projektsteuerer waren in die Prozesse zur Vorbereitung der Übernahme des Gebäudes vielfach eingebunden, die leider noch nicht zum Erfolg führten.

Intensiv gearbeitet wurde an den Planungen zu Innenausbau und kommender Dauerausstellung (Goethe-Galerie und Romantik-Etagen). Die Gestalterinnen von Sounds of Silence haben im Lauf des Jahres in kontinuierlicher Zusammenarbeit mit den Kuratoren und den Lichtplanern die Stationen für beide Stockwerke ausgearbeitet. Das Büro MESO hat in Zusammenarbeit mit den Kuratoren des Hochstifts die Pläne für die Interaktive Landkarte entwickelt. Alle wissenschaftlichen Abteilungsleiter und die Werkstattleitung des Hochstifts sind in die Arbeiten an der neuen Dauerausstellung einbezogen.

Der Stand der Planungen wurde im April der Romantik-Kommission und am 7. Mai in einer außerordentlichen Sitzung dem Verwaltungsausschuss vorgestellt sowie in Februar und September mit dem wissenschaftlichen Beirat erörtert. Im November konnte den Gremien die abgeschlossene Entwurfsplanung präsentiert werden, im Dezember wurde sie vom Verwaltungsausschuss freigegeben. Die Ausführungsplanung wurde ausgeschrieben und an eine Bürogemeinschaft vergeben, deren Kern die beiden Frankfurter Künstlerinnen Susanne Kessler und Petra Eichler (Sounds of Silence) bilden, die auch die Entwurfsplanung verantworten.

Die Koordinierung der Schnittstellen, die Zeitplanung und die Kostenkontrolle wurden weiter von dem seit Mai 2018 für das Projekt tätigen Projektsteuerer Nathanael Schultz (bhl consultants) betreut. Unter seiner Leitung fanden regelmäßige Treffen in wechselnden Zusammensetzungen statt, die einen steten Austausch aller Beteiligten über die nächsten Arbeitsschritte sicherstellen. Die Projektbeteiligten trafen sich im Laufe des Jahres auch mehrmals mit dem Büro Christoph Mäckler Architekten; die Planung der Gärten wurde zusammen mit dem Büro greentoo landscape design GmbH (Lauterbach) und Tobias Quirin, Quirin Garten- und Landschaftsbau, vorangetrieben.

Dank der in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung erschienenen Artikel zur Romantikpaten-Reihe, die auch 2020 fortgesetzt wird, konnten weitere Kontakte zu potentiellen Unterstützern für das neue Museum hergestellt werden. Weitere Maßnahmen zur Spendenakquise wie auch zur Pflege bestehender Förderkontakte befinden sich in Vorbereitung.

Anne Bohnenkamp, Kristina Faber

Brentano-Haus Oestrich-Winkel

Als einer der beiden Geschäftsführer der vom Freien Deutschen Hochstift gemeinsam mit der Stadt Oestrich-Winkel gebildeten Trägergesellschaft Brentano-Haus Winkel gemeinnützige GmbH begleitet Prof. Dr. Wolfgang Bunzel den Fortgang der Sanierungsarbeiten und kümmert sich um alle Belange, die Bezug zum Anwesen haben. Sitzungen der Baukommission fanden im Jahr 2019 am 14. Januar, am 11. März, am 6. Mai, am 13. Juni, am 17. September, am 5. und am 27. November statt, der letzte Termin in erweiterter Runde mit Vertretern des Hessischen Ministeriums für Wissenschaft und Kunst sowie in Anwesenheit des neu gewählten Bürgermeisters Kay Tenge und Prof. Dr. Anne Bohnenkamps. Am 21. August wurde die jährliche Gesellschafterversammlung abgehalten, an der noch der bisherige Bürgermeister der Stadt Oestrich-Winkel, Michael Heil, teilnahm.

Am 14. Februar 2019 hat der Regisseur Thomas Clauss die Restaurierungsarbeiten im Roten Salon des Brentano-Hauses filmisch festgehalten. Am 15. April wurde eine Inventarisierungsbegehung im Brentano-Haus vorgenommen, um noch offene Fragen hinsichtlich früherer baulicher Veränderungen zu klären und den ehemaligen Standort von im Gebäude befindlichen Objekten festzustellen. Am 8. September gab es aus Anlass des Tags des Offenen Denkmals wie jedes Jahr zahlreiche Führungen durch das Brentano-Haus. Der Beirat Brentano-Haus traf am 14. Oktober im Freien Deutschen Hochstift zusammen.

Außerdem ist es 2019 gelungen, das originale Inventar des Brentano-Hauses zu ergänzen. Herr Falko von Brentano (Boppard) – ein Bruder des ehemaligen Eigentümers, Baron Udo von Brentano – hat dem Land Hessen Kunstwerke, Möbelstücke und andere Einrichtungsgegenstände, die sich als Erbstücke in seinem Besitz befinden, zum Kauf angeboten. Die Verwaltung der Schlösser und Gärten in Hessen konnte sie aus eigenen Mitteln ankaufen. Nach ihrer Inventarisierung und Restaurierung werden sie in den sanierten Räumen des Brentano-Hauses zu sehen sein.

Im Mittelpunkt der Sanierungsmaßnahmen standen nach wie vor restauratorische Voruntersuchungen in allen Räumen, die die Basis für die anstehende Konservierung und behutsame Instandsetzung des Hausinneren bilden. Zugleich wurde im Herbst die Rückverlagerung des Anfang der achtziger Jahre ins Erdgeschoss translozierten Roten Salons an seinen angestammten Ort im ersten Stock durchgeführt. Da in diesem eine Wandbekleidung fehlte, wurde dort rötlich eingefärbtes, semitransparentes Japanpapier an die Wände gebracht, um die ursprüngliche Farbwirkung wiederherzustellen. Anschließend wurden das Mobiliar, die Kunstgegenstände und die zur Einrichtung gehörigen

gen Textilien dort aufgestellt und angebracht. Die an den Wänden des Erdgeschosszimmers angebrachte grün-goldene Tapete – es handelt sich dabei um den Nachdruck eines historischen Vorbilds – verbleibt als Zeuge der relativ wenigen, aber baugeschichtlich signifikanten Veränderungen des Brentano-Hauses im 20. Jahrhundert.

Die Konzeption für die neu hinzukommenden Schauräume im Brentano-Haus werden weiterhin verfeinert; die für die künftige museale Gestaltung dieser Bereiche erforderliche Aufwand- und Kostenkalkulation befindet sich in Vorbereitung.

Wolfgang Bunzel

Forschung und Erschließung

Editionen und Forschungsprojekte

*Historisch-kritische Ausgabe
sämtlicher Werke und Briefe Clemens Brentanos
(Frankfurter Brentano-Ausgabe)*

Clemens Brentano, Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, hrsg. von Anne Bohnenkamp, Ulrich Breuer, Wolfgang Bunzel, Ulrike Landfester, Christof Wingertzahn. Stuttgart: Kohlhammer Verlag 1975 ff.

Zum Jahresende 2019 lagen insgesamt 53 Bände der Ausgabe vor:

- 1 Gedichte 1784–1801, Text, Lesarten und Erläuterungen, unter Mitarbeit von Michael Grus hrsg. von Bernhard Gajek (2007)
- 2,1 Gedichte 1801–1806, Text, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Bernhard Gajek und Michael Grus (2012)
- 2,2 Gedichte 1807–1813, Text, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Michael Grus (2019)
- 3,1 Gedichte 1816/1817, Text, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Michael Grus und Kristina Hasenpflug (1999)
- 3,2 Gedichte 1818/1819, Text, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Michael Grus, Kristina Hasenpflug und Hartwig Schultz (2001)
- 3,3 Gedichte 1820–1826, Text, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Michael Grus (2002)
- 5,1 Gedichtbearbeitungen I, Text, Lesarten und Erläuterungen, unter Mitarbeit von Silke Franziska Weber hrsg. von Sabine Gruber (2011)
- 5,2 Gedichtbearbeitungen II, Trutz Nachtigal, Text, Lesarten und Erläuterungen, unter Mitarbeit von Holger Schwinn hrsg. von Sabine Gruber (2009)
- 6 Des Knaben Wunderhorn, Teil I, Text, hrsg. von Heinz Rölleke (1975)
- 7 Des Knaben Wunderhorn, Teil II, Text, hrsg. von Heinz Rölleke (1976)
- 8 Des Knaben Wunderhorn, Teil III, Text, hrsg. von Heinz Rölleke (1977)
- 9,1 Des Knaben Wunderhorn, Teil I, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Heinz Rölleke (1975)
- 9,2 Des Knaben Wunderhorn, Teil II, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Heinz Rölleke (1977)
- 9,3 Des Knaben Wunderhorn, Teil III, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Heinz Rölleke (1978)
- 10 Romanzen vom Rosenkranz, Text und Lesarten, unter Mitarbeit von Michael Grus und Hartwig Schultz hrsg. von Clemens Rauschenberg (1994)

- 11,1 Romanzen vom Rosenkranz, Lesarten, Entstehung und Überlieferung, hrsg. von Dietmar Pravida (2006)
- 11,2 Romanzen vom Rosenkranz, Erläuterungen, hrsg. von Dietmar Pravida (2008)
- 12 Dramen I, Text, hrsg. von Hartwig Schultz (1982)
- 13,1 Dramen II,1, Aloys und Imelde, Text, unter Mitarbeit von Michael Grus und Simone Leidinger hrsg. von Christian Sinn (2010)
- 13,2 Dramen II,2, Dramen und Dramenfragmente; Prosa zu den Dramen, Text, hrsg. von Christina Sauer (2013)
- 13,3 Dramen II,3, Wiener Festspiele, Prosa zu den Dramen, Text, unter Mitarbeit von Dietmar Pravida und Christina Sauer hrsg. von Caroline Pross (2007)
- 14 Dramen III, Die Gründung Prags, Text, hrsg. von Gerhard Mayer und Walter Schmitz (1980)
- 15,2 Dramen II,1, Aloys und Imelde, Lesarten und Erläuterungen, unter Mitarbeit von Holger Schwinn hrsg. von Christian Sinn (2011)
- 15,3 Dramen II,2, Dramen und Dramenfragmente; Prosa zu den Dramen, Lesarten und Erläuterungen, unter Mitarbeit von Cornelia Ilbrig und Christina Sauer hrsg. von Jutta Heinz (2014)
- 15,4 Dramen II,3, Lesarten und Erläuterungen, unter Mitarbeit von Simone Leidinger, Dietmar Pravida und Christina Sauer hrsg. von Caroline Pross (2008)
- 16 Prosa I, Godwi, Text, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Werner Bellmann (1978)
- 17 Prosa II, Die Mährchen vom Rhein, Text, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Brigitte Schillbach (1983)
- 18,3 Prosa III,2, Italienische Märchen II, Text, hrsg. von Ulrike Landfester (2014)
- 18,4 Prosa III,2, Italienische Märchen II, Lesarten und Erläuterungen, unter Mitarbeit von Judith Michelmann hrsg. von Ulrike Landfester (2018)
- 19 Prosa IV, Erzählungen, Text, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Gerhard Kluge (1987)
- 21,1 Prosa VI,1, Satiren und Kleine Prosa, Text, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Maximilian Bergengruen, Wolfgang Bunzel, Renate Moering, Stefan Nienhaus, Christina Sauer und Hartwig Schultz (2013)
- 22,1 Religiöse Werke I,1, Die Barmherzigen Schwestern; Kleine religiöse Prosa, Text, hrsg. von Renate Moering (1985)
- 22,2 Religiöse Werke I,2, Die Barmherzigen Schwestern; Kleine religiöse Prosa, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Renate Moering (1990)
- 23,1 Religiöse Werke II,1, Leben Mariä, Text, hrsg. von Johannes Barth (2016)
- 24,1 Religiöse Werke III,1, Lehrjahre Jesu, Teil I, Text, hrsg. von Jürg Mathes (1983)

- 24,2 Religiöse Werke III,2, Lehrjahre Jesu, Teil II, Text, hrsg. von Jürg Mathes (1985)
- 26 Religiöse Werke V,1, Das bittere Leiden unsers Herrn Jesu Christi, Text, hrsg. von Bernhard Gajek (1980)
- 27,1 Religiöse Werke II,3, Leben Mariä, Erläuterungen, unter Mitarbeit von Konrad Feilchenfeldt hrsg. von Marianne Sammer (2017)
- 27,2 Religiöse Werke V,2, Das bittere Leiden unsers Herrn Jesu Christi, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Bernhard Gajek und Irmengard Schmidbauer (1995)
- 28,1 Materialien zu nicht ausgeführten religiösen Werken (Anna Katharina Emmerick-Biographie), Text, hrsg. von Jürg Mathes (1981)
- 28,2 Materialien zu nicht ausgeführten religiösen Werken (Anna Katharina Emmerick-Biographie), Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Jürg Mathes (1982)
- 29 Briefe I (1792–1802), nach Vorarbeiten von Jürgen Behrens und Walter Schmitz hrsg. von Lieselotte Kinskofer (1988)
- 30 Briefe II (Clemens Brentanos Frühlingskranz), hrsg. von Lieselotte Kinskofer (1990)
- 31 Briefe III (1803–1807), hrsg. von Lieselotte Kinskofer (1991)
- 32 Briefe IV (1808–1812), hrsg. von Sabine Oehring (1996)
- 33 Briefe V (1813–1818), hrsg. von Sabine Oehring (2000)
- 34 Briefe VI (1819–1823), hrsg. von Sabine Oehring (2005)
- 35 Briefe VII (1824–1829), hrsg. von Sabine Oehring (2012)
- 36 Briefe VIII (1830–1835), hrsg. von Sabine Oehring (2015)
- 37,1 Briefe IX (1836–1839), hrsg. von Sabine Oehring (2016)
- 37,2 Briefe X (1840–1842), hrsg. von Sabine Oehring (2017)
- 38,1 Erläuterung zu den Briefen 1792–1802, hrsg. von Ulrike Landfester (2003)
- 38,3 Erläuterungen zu den Briefen 1803–1807, hrsg. von Lieselotte Kinskofer (2004)

Seit dem 1. August 2018 kooperiert das Freie Deutsche Hochstift mit Prof. Dr. Roland Borgards von der Goethe-Universität. Die Frankfurter Brentano-Ausgabe wird seither aus dem – vom Land Hessen finanzierten – Innovations- und Strukturentwicklungsbudget (IB) unterstützt. Damit wurde eine Konstellation geschaffen, die sicherstellen soll, dass die historisch-kritische Edition sämtlicher Werke und Briefe Clemens Brentanos zu Ende geführt werden kann.

Im Berichtsjahr konnte ein Band der Ausgabe fertiggestellt werden und erscheinen. Der von Dr. Michael Grus herausgegebene Band 2,2 enthält Clemens Brentanos Gedichte aus den Jahren 1807 bis 1813, erstreckt sich also zeitlich von der Heidelberger Wunderhornzeit bis in die erste Phase des Aufenthalts in Wien. Das Spektrum der Texte ist denkbar vielfältig: Die von Achim von

Arnim herausgegebene ›Zeitung für Einsiedler‹ (1808) bietet nicht nur die publizistische Plattform für satirische Beiträge zur sog. Sonettenschlacht, sondern auch für Gedichte, die sich an Brentanos zweite Ehefrau Auguste richten. Der Umzug nach Berlin im Herbst 1809 und der anschließende knapp zweijährige Aufenthalt in der preußischen Hauptstadt setzt inhaltlich neue Akzente. Tagesaktuelle politische und kulturpolitische Ereignisse finden nun Eingang in die Texte. Beispiele hierfür sind vor allem die Kantaten auf den Tod der preußischen Königin Luise und die Gründung der Berliner Universität (1810). Aber auch bildende Kunst und Architektur werden zum Gegenstand der Lyrik. Angeregt von der großen Ausstellung in der Berliner Akademie der Künste entsteht ein ganzer Zyklus gedichteter Kunstkritik. Auch die intensive Beteiligung am kulturellen und gesellschaftlichen Leben der preußischen Hauptstadt – genannt seien hier nur Zelters Liedertafel oder die Mitgliedschaft in Achim von Arnims deutscher Tischgesellschaft – regt zur Produktion von Gedichten an und schafft Gelegenheiten, sie öffentlich vorzustellen.

Ursprünglich sollte der Band 2,2 die gesamte Lyrik der Jahre 1807 bis 1815 enthalten. Doch im Lauf der Arbeit daran stellte sich heraus, dass die Präsentation und Erläuterung der Texte sowie die Verzeichnung der Lesarten den zur Verfügung stehenden Umfang bei weitem überschreitet. Um die Produktionskosten und den Verkaufspreis der Bände nicht noch weiter in die Höhe zu treiben, wurde schon vor einiger Zeit auf Wunsch des Verlages die Seitenzahl je Band begrenzt. Diese Limitierung machte es nötig, den Band zu teilen. Erst der Folgeband 2,3, der die Gedichte der Jahre 1813 bis 1815 umfasst, wird die derzeit noch bestehende Lücke zu Teilband 3,1, der mit dem Jahr 1816 einsetzt, schließen.

Die Hauptherausgeber der Frankfurter Brentano-Ausgabe trafen am 3. April und am 6. November 2019 zu Besprechungsrunden zusammen.

Mitwirkende an der Frankfurter Brentano-Ausgabe:

Hauptherausgeber:

Prof. Dr. Anne Bohnenkamp (zugleich Projektleiterin, Frankfurt am Main), Prof. Dr. Ulrich Breuer (Mainz), Prof. Dr. Wolfgang Bunzel (Frankfurt am Main), Prof. Dr. Ulrike Landfester (St. Gallen), Prof. Dr. Christof Wingertzahn (Düsseldorf)

Mitarbeiter der Brentano-Redaktion:

Redaktionsleiter: Prof. Dr. Wolfgang Bunzel
 Redakteure: Dr. Michael Grus, Dr. Holger Schwinn
 wissenschaftliche Hilfskraft: Niklas Horlebein M.A.

studentische Hilfskräfte: Tristan Logiewa, Celina Müller-Probst
 Praktikantin der Abteilung Romantik-Forschung: Lena Wiesenfarth (24. April
 bis 21. Juni)

Bandherausgeber:

PD Dr. Johannes Barth (Wuppertal), Prof. Dr. Ulrich Breuer (Mainz), Prof. Dr. Wolfgang Bunzel (Frankfurt am Main), PD Dr. Daniel Cuonz (St. Gallen), Dr. Sabine Gruber (Tübingen/Leipzig), Dr. Michael Grus (Wiesbaden), PD Dr. Jutta Heinz (Notzingen/Jena), Dr. Cornelia Ilbrig (Frankfurt am Main), Prof. Dr. Ulrike Landfester (St. Gallen), Dr. Renate Moering (Wiesbaden), Dr. Armin Schlechter (Speyer/Koblenz) und Dr. Holger Schwinn (Offenbach).

Wolfgang Bunzel

*Kritische Ausgabe sämtlicher Werke
 Hugo von Hofmannsthal*

Von der auf 42 Bände angelegten Kritischen Werkausgabe Hugo von Hofmannsthal im S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, mit deren editorischer Bearbeitung Anfang der 70er Jahre begonnen wurde, liegen Ende 2019 41 Bände vor:

- I Gedichte 1, hrsg. von Eugene Weber (1984)
- II Gedichte 2 (aus dem Nachlaß), hrsg. von Andreas Thomasberger und Eugene Weber (†) (1988)
- III Dramen 1 (Kleine Dramen), hrsg. von Götz-Eberhard Hübner, Christoph Michel und Klaus-Gerhard Pott (1982)
- IV Dramen 2 (Das gerettete Venedig), hrsg. von Michael Müller (1984)
- V Dramen 3 (Die Hochzeit der Sobeide / Der Abenteurer und die Sängerin), hrsg. von Manfred Hoppe (†) (1992)
- VI Dramen 4 (Das Bergwerk zu Falun / Semiramis / Die beiden Götter), hrsg. von Hans-Georg Dewitz (1995)
- VII Dramen 5 (Alkestis / Elektra), hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp und Mathias Mayer (1997)
- VIII Dramen 6 (Ödipus und die Sphinx / König Ödipus), hrsg. von Wolfgang Nehring und Klaus E. Bohnenkamp (1983)
- IX Dramen 7 (Jedermann), hrsg. von Heinz Rölleke (1990)
- X Dramen 8 (Das Salzburger Große Welttheater / Pantomimen zum Großen Welttheater), hrsg. von Hans-Harro Lendner und Hans-Georg Dewitz (1977)
- XI Dramen 9 (Florindos Werk / Cristinas Heimreise), hrsg. von Mathias Mayer (1992)

- XII Dramen 10 (Der Schwierige), hrsg. von Martin Stern in Zusammenarbeit mit Ingeborg Haase und Roland Haltmeier (1993)
- XIII Dramen 11 (Der Unbestechliche), hrsg. von Roland Haltmeier (1986)
- XIV Dramen 12 (Timon der Redner), hrsg. von Jürgen Fackert (1975)
- XV Dramen 13 (Das Leben ein Traum / Dame Kobold), hrsg. von Christoph Michel und Michael Müller (1989)
- XVI/I Dramen 14/1 (Der Turm: 1. Fassung), hrsg. von Werner Bellmann (1990)
- XVI/II Dramen 14/2 (Der Turm: 2. und 3. Fassung), hrsg. von Werner Bellmann in Zusammenarbeit mit Ingeborg Beyer-Ahlert (2000)
- XVII Dramen 15 (Die Heirat wider Willen / Die Lästigen / Vorspiel für ein Puppentheater u. a.), hrsg. von Gudrun Kotheimer und Ingeborg Beyer-Ahlert (2006)
- XVIII Dramen 16 (Fragmente aus dem Nachlaß 1), hrsg. von Ellen Ritter (1987)
- XIX Dramen 17 (Fragmente aus dem Nachlaß 2), hrsg. von Ellen Ritter (1994)
- XX Dramen 18 (Silvia im »Stern«), hrsg. von Hans-Georg Dewitz (1987)
- XXI Dramen 19 (Lustspiele aus dem Nachlaß 1), hrsg. von Mathias Mayer (1993)
- XXII Dramen 20 (Lustspiele aus dem Nachlaß 2), hrsg. von Mathias Mayer (1994)
- XXIII Operndichtungen 1 (Der Rosenkavalier), hrsg. von Dirk O. Hoffmann und Willi Schuh (1986)
- XXIV Operndichtungen 2 (Ariadne auf Naxos / Die Ruinen von Athen), hrsg. von Manfred Hoppe (1985)
- XXV/I Operndichtungen 3/1 (Die Frau ohne Schatten / Danae oder die Vernunfttheirat), hrsg. von Hans-Albrecht Koch (1998)
- XXV/II Operndichtungen 3/2 (Die ägyptische Helena / Opern- und Singspielpläne), hrsg. von Ingeborg Beyer-Ahlert (2001)
- XXVI Operndichtungen 4 (Arabella / Lucidor / Der Fiaker als Graf), hrsg. von Hans-Albrecht Koch (1976)
- XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, hrsg. von Gisela Bärbel Schmid und Klaus-Dieter Krabiell (2006)
- XXVIII Erzählungen 1, hrsg. von Ellen Ritter (1975)
- XXIX Erzählungen 2 (aus dem Nachlaß), hrsg. von Ellen Ritter (1978)
- XXX Roman / Biographie (Andreas / Der Herzog von Reichstadt / Philipp II. und Don Juan d'Austria; aus dem Nachlaß), hrsg. von Manfred Pape (1982)
- XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, hrsg. von Ellen Ritter (1991)

- XXXII Reden und Aufsätze 1 (1890–1902), hrsg. von Hans-Georg Dewitz, Olivia Varwig, Mathias Mayer, Ursula Renner und Johannes Barth (2015)
- XXXIII Reden und Aufsätze 2 (1901–1909), hrsg. von Konrad Heumann und Ellen Ritter (2009)
- XXXIV Reden und Aufsätze 3 (1910–1919), hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel (2011)
- XXXVI Herausgeber Tätigkeit, hrsg. von Donata Mieke, Catherine Schlaud, Ellen Ritter (†) und Katja Kaluga (2017)
- XXXVII Aphoristisches – Autobiographisches – Frühe Romanpläne, hrsg. von Ellen Ritter (†) (2015)
- XXXVIII Aufzeichnungen (Text), hrsg. von Rudolf Hirsch (†) und Ellen Ritter (†) in Zusammenarbeit mit Konrad Heumann und Peter Michael Braunwarth (2013)
- XXXIX Aufzeichnungen (Erläuterungen), hrsg. von Rudolf Hirsch (†) und Ellen Ritter (†) in Zusammenarbeit mit Konrad Heumann und Peter Michael Braunwarth (2013)
- XL Bibliothek, hrsg. von Ellen Ritter (†) in Zusammenarbeit mit Dalia Bukauskaitė und Konrad Heumann (2011)

In redaktioneller Bearbeitung befindet sich der Band:

- SW XXXV Reden und Aufsätze 4 (1920–1929), hrsg. von Jutta Reißmann und Mathias Mayer in Zusammenarbeit mit Ellen Ritter (†) und Katja Kaluga

Die Weiterführung der bis 2008 von der DFG geförderten Ausgabe ermöglicht seit 2009 das Freie Deutsche Hochstift aus eigenen Mitteln gemeinsam mit dem Deutschen Literaturfonds e. V. (Darmstadt) und der S. Fischer Stiftung. Letztere unterstützt auch die Fertigstellung des letzten Bandes, SW XXXV, dessen redaktionelle Bearbeitung 2020 abgeschlossen werden soll. Mit seinem für 2021 vorgesehenen Erscheinen wird die Ausgabe abgeschlossen. Allen Förderern der bereits erschienenen Bände der Ausgabe sei hiermit nochmals herzlichst gedankt.

Als Mitwirkende an der Ausgabe waren im Jahr 2019 tätig:

Hauptausgeber:

Dr. Rudolf Hirsch (†), Prof. Dr. Anne Bohnenkamp (Frankfurt am Main), Prof. Dr. Mathias Mayer (Augsburg), Prof. Dr. Christoph Perels (Frankfurt am Main), Prof. Dr. Edward Reichel (Berlin), Prof. Dr. Heinz Rölleke (Wuppertal; zugleich Projektleiter)

Redaktion:

Dr. Katja Kaluga, Ruth Kristin Golyschkin (studentische Hilfskraft, bis 31. Juli),
Pia Amelung (studentische Hilfskraft, seit 1. August)

Nebenamtliche Mitarbeiter (Editoren):

Dr. Katja Kaluga (Frankfurt am Main), Prof. Dr. Mathias Mayer (Augsburg),
Dr. Jutta Reißmann (Solingen)

Heinz Rölleke

Chronotopos Romantik

Das von der Art Mentor Foundation Lucerne geförderte und über einen Zeitraum von insgesamt drei Jahren laufende Projekt »Chronotopos Romantik« zielt auf die Schaffung einer zentralen Medieninstallation des Deutschen Romantik-Museums. Diese Medieninstallation wird konzipiert als vielseitig nutzbares Multifunktionsstool, das historische Zusammenhänge visualisiert. In Form einer interaktiven Landkarte abrufbar sein sollen die raumzeitlichen Koordinaten aller wichtigen Vertreter der deutschsprachigen Romantik. Der Museumsbesucher/Benutzer soll bequem erkennen können, wo sich eine Person zu einem bestimmten Zeitpunkt aufgehalten hat. Möglich wird so eine komplexe und mehrschichtige Kartierung der Romantik, wobei sich der Besucher Wissenswertes spielerisch und eigenverantwortlich aneignen kann.

Grundlage für die Visualisierung ist ein Datenpool, der die raumzeitlichen Aufenthaltsdaten von rund 50 Autoren (darunter Achim von Arnim, Bettine von Arnim geb. Brentano, Clemens Brentano, Joseph von Eichendorff, Johann Wolfgang von Goethe, Karoline von Günderrode, E.T.A. Hoffmann, Friedrich von Hardenberg, August Wilhelm und Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck, aber natürlich auch Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich, Mitglieder des Lukasbunds und der Nazarener wie Philipp Veit sowie Carl Maria von Weber, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, Friedrich Carl von Savigny, Johann Wilhelm Ritter und Johann Nepomuk von Ringseis) umfasst. Bis zum Ende des Jahres 2019 konnten alle raumzeitlichen Daten ermittelt werden, zugleich wurde dabei die präzise Lage der Orte georeferenziert verzeichnet. Mit den Mediengestaltern wurden im Rahmen mehrerer Workshops die Anforderungen festgelegt, denen die Medieninstallation gerecht zu werden hat. Darüber hinaus wurde das für die Visualisierung nötige Bildmaterial ermittelt und größtenteils auch bereits bestellt und archiviert.

Begonnen hat daneben die Vorbereitung der Begleitpublikation, die alle heute bestehenden Gedenkstätten und Erinnerungsorte, die auf die Romantik verweisen bzw. romantischen Künstlern gewidmet sind, in einem handbuchar-

tigen Kompendium verzeichnen und in Text und Bild vorstellen soll. Dazu wurde eine Bandkonzeption erarbeitet und ein Musterartikel verfasst. Im letzten Quartal erging dann die Aufforderung an alle entsprechenden Trägerinstitutionen, Informationen über die Geschichte und das Selbstverständnis der jeweiligen Einrichtung zusammenzustellen, Aktivitäten (wie Ausstellungen oder Veranstaltungen) aus jüngerer Vergangenheit zu benennen und das derzeitige Angebot für Besucher zu umreißen.

Leiter des Projektes sind Prof. Dr. Anne Bohnenkamp und Prof. Dr. Wolfgang Bunzel, die Durchführung liegt in Händen von Dr. Cornelia Ilbrig als wissenschaftlicher Mitarbeiterin, die in ihrer Arbeit von einer studentischen Hilfskraft unterstützt wird, seit dem 1. Juli 2018 von Anika Klier.

Cornelia Ilbrig, Wolfgang Bunzel

Zeichnen im Zeitalter Goethes

Mitte Februar 2019 wurde der im Oktober 2018 bei der Art Mentor Foundation Lucerne eingereichte Antrag auf Förderung eines Projektes zur Digitalisierung, wissenschaftlichen Aufarbeitung, Publikation und Vermittlung des Gesamtbestandes an Handzeichnungen und Aquarellen der Kunstsammlungen des Freien Deutschen Hochstiftes bewilligt. Die Kunstsammlungen sind über diese Zusage ganz besonders glücklich, ermöglicht sie doch die dringend benötigte Grundlagenarbeit zur Sammlung des Hauses mit erheblicher Reichweite. Unter dem Titel »Zeichnen im Zeitalter Goethes« kann in dem zweijährigen Projekt die kostbare unikale Sammlung der Handzeichnungen erstmals komplett erfasst, bearbeitet und schließlich einem vielfältigen Publikum zur Verfügung gestellt werden. Dies soll als Hybridpublikation – sowohl in Form eines klassischen Buchkataloges als auch online – geschehen. Für die Leitung und wissenschaftliche Bearbeitung konnte Dr. Neela Struck gewonnen werden.

Nach dem Katalog der Gemälde aus dem Jahr 2011 von Petra Maisak und Gerhard Kölsch und nach der digitalen Veröffentlichung der Goethe-Illustrationen auf der Plattform Museum Digital ist dies Projekt ein weiterer Schritt in Richtung der angestrebten vollständigen und umfassenden Bearbeitung und Veröffentlichung aller Objekte der Kunstsammlungen. Zudem ist dies der erste Teilbestand, der gleichzeitig auf zwei Wegen (digital und analog) veröffentlicht werden wird. Bislang wurden die Handzeichnungen in der Sammlung nie als zusammengehöriger Bestand betrachtet. Im Graphik-Depot sind sie gemeinsam mit Blättern anderer Techniken (etwa Druckgraphiken) nach einer alten Systematik inhaltlich geordnet und so räumlich getrennt. Handzeichnungen finden sich daher weit verstreut u. a. in den Bereichen »Goetheana«, »Topographie«, »Illustrationen«, »Porträts«, »Theater« etc. Mit der Erschlie-

ßung und der wissenschaftlichen Bearbeitung wird die Sammlung erstmals zu einem Corpus zusammengefasst. Im Rahmen des Projekts sollen zusätzlich spezifische Angebote zur Vermittlung der Zeichnungen und zur Förderung der ästhetischen Bildung entwickelt werden. Mit Abschluss der Arbeiten ist eine Ausstellung der Höhepunkte der Sammlung im neu eröffneten Romantik-Museum geplant.

Neela Struck nahm die Arbeit Anfang Mai auf. Sie sichtete den gesamten Bestand und richtete die notwendige Infrastruktur ein, zwei studentische Hilfskräfte, Lisa-Marie Timm und Fabian Ohlenschläger, arbeiteten an der Digitalisierung der Blätter auf der hauseigenen Repro-Anlage. Linda Baumgartner M.A. als wissenschaftliche Hilfskraft zum Projekt wurde mit der Metadatenerfassung betraut. Eine weitere studentische Hilfskraft, Ana Dumitrescu-Krampol, ergänzte das Team im Bereich der Metadatenerfassung. Bis zum Ende des Jahres wurde die Digitalisierung des gesamten zu erschließenden Bestandes abgeschlossen. Recherchearbeiten zu den Zeichnungen wurden aufgenommen, und es konnten über 1400 neue Basisdatensätze in der hauseigenen Datenbank angelegt werden, die kontinuierlich vervollständigt werden. Ergänzend und parallel zur Erforschung des Bestandes wurden erste Ansätze zu den künftigen Vermittlungskonzepten ausgearbeitet. Neela Struck erarbeitete gemeinsam mit Cristina Szilly ein Exposé für eine »Zeichenschule«. In dieser sollen die Besucher mit einzelnen Techniken der Zeichnungen vertraut gemacht werden, die sie sowohl gemeinsam betrachten als auch praktisch erproben können.

Die etwa 500 Gemälde der Sammlung wurden in Datensätzen mit sehr hoher Metadatenqualität über die Sammlungs- und Museumplattform Museum Digital ausgespielt. Auf diese Weise sind sie im Verbund mit anderen international verbundenen Institutionen nun online zu sehen und zu recherchieren. Dies garantiert unseren Werken eine hohe Sichtbarkeit. Der Veröffentlichung des Gemäldebestandes gingen intensive und aufwendige Vorbereitungen innerhalb des Hauses durch Esther Woldemariam M.A. und Sonja Gehrisch M.A. aus der Bildstelle und Dr. Nina Sonntag und Dr. Neela Struck voraus.

Mit der online-Veröffentlichung des vollständigen Gemäldebestandes präsentiert sich nach den Goethe-Illustrationen nun der nächste große Sammlungskomplex der Kunstbestände des Hochstifts auf Museum Digital. Dies bezeichnet eine weitere Stufe im langfristigen Vorhaben, den gesamten Bestand digital vorzustellen, an den sich als nächstes das »Zeichnungs-Projekt« anschließen wird.

Mareike Hennig, Neela Struck

Provenienzforschung

Seit Mitte Januar 2019 ist Dr. Anja Heuß als Provenienzforscherin am Freien Deutschen Hochstift beschäftigt. Ihre zweijährige Tätigkeit wird durch Mittel des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste (DZK) finanziert. Mit Dr. Heuß konnte das Hochstift eine der renommiertesten deutschen Wissenschaftlerinnen auf diesem Gebiet gewinnen. Sie begann ihre Arbeit mit der Überprüfung der zwischen 1933 und 1945 ins Haus gekommenen Objekte der Kunstsammlungen. Frau Heuß widmete sich zunächst den Gemälden, anschließend auch den Zeichnungen. Seit September wird sie von einer studentischen Mitarbeiterin, Merle Kubasch, unterstützt.

Die zu untersuchenden Gemälde umfassen 61 Werke aus dem Besitz des Freien Deutschen Hochstifts und fünf Gemälde aus Bundesbesitz. Die im Gemäldekatalog von 2011 bereits veröffentlichten Angaben zur Provenienz wurden anhand der Inventaraktten und Inventarbücher überprüft und im Einzelfall korrigiert. Alle Werke wurden in den einschlägigen Datenbanken überprüft. Außerdem wurden die Rückseiten der zu untersuchenden Gemälde und Zeichnungen kontrolliert, welche gegebenenfalls durch Aufschriften, Aufkleber mit Namen der Sammler oder des Ausstellungsortes, Zollstempel u.ä. Rückschlüsse auf den Weg des Werkes zulassen können. Gemäß den Vorgaben des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste wurden die betroffenen Werke anhand eines Ampelsystem bewertet. Die bearbeiteten Fälle wurden bereits in der hausinternen Datenbank erfasst. Die einzelnen Ergebnisse zur Provenienzforschung und das weitere Vorgehen im Fall von ermittelten Restitutionsfällen werden gesondert vorgestellt.

Mareike Hennig, Joachim Seng

Restaurierungen

Im Jahr 2018 bewilligte die Ernst von Siemens Kunststiftung im Rahmen des Formates »Kunst auf Lager« die Restaurierung sieben stark beschädigter Werke. Mit Hilfe von Maike Behrends als Gemälderestauratorin, Maria Mantuffel als Restauratorin für Pastelle und Martina Noehles als einer weiteren Fachrestauratorin für Papier wurden die »Gesichter für das deutsche Romantik-Museum« umfassend bearbeitet. Sie erhielten zudem Rückseitenschutz und teilweise neue Rahmen. Alle Werke befanden sich zuvor im Depot und kamen aufgrund ihres Zustandes nicht mehr für eine öffentliche Präsentation in Frage. Gleichzeitig sind sie alle von Bedeutung für die Sammlung, stammen von namhaften Künstlern wie Johann Heinrich Tischbein oder Luise Seidler oder zeigen wichtige Persönlichkeiten wie Adelbert von Chamisso oder Gerhard von Kügelgen. Für das Romantik-Museum stellen sie nun eine große

Bereicherung dar. Der Ernst von Siemens Kunststiftung sei für diese großartige und grundlegende Unterstützung herzlich gedankt. Der Öffentlichkeit wurden die restaurierten Werke in Form eines Pressegespräches im Oktober präsentiert (siehe S. 345–347).

Ebenfalls aufwendig restauriert wurde ein feines Seidentäschchen aus dem Besitz der Charlotte Kestner, geb. Buff. Die filigran gearbeitete Tasche aus grau-violetter Seide stammt aus den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. Sie besteht aus feinem Flechtwerk, das über die Zeit brüchig geworden ist, Quetschfalten ausgebildet hat und in dem zahlreiche feine Fädchen zerrissen sind. Das Täschchen soll in der neuen Dauerausstellung des Romantik-Museums präsentiert werden und brauchte dafür eine umfassende Restaurierung. Mit der Dipl.-Textilrestauratorin Christine Stührenberg konnte eine spezialisierte Fachkraft gewonnen werden, mit deren Hilfe das Kleinod gesichert wurde und später auch wieder gezeigt werden kann. Die Kosten der Restaurierung wurden aus einer Spende des Rotary Club Frankfurt am Main – Städel getragen, für die die Kunstsammlung sehr dankbar ist (Abb. 7a und b).

Zahlreiche Beschädigungen und infolgedessen Restaurierungen gab es im vergangenen Jahr in den Räumen des Goethehauses. Leider waren darunter mehrere mutwillige Beschädigungen, andere Arbeiten ergaben sich aus der Abnutzung des Hauses, das jährlich von etwa 120000 Gästen besucht wird und darunter auch leidet.

Bereits im Sommer 2015 wurde im Goethe-Haus ein historisches Musikinstrument, das Clavichord aus dem Besitz der Charlotte Buff-Kestner, mit einem spitzen Gegenstand beschädigt. Ein Besucher hatte die Worte »I was here« tief in den Deckel des Instrumentes eingeritzt. Nachdem diese Verletzung lange abgedeckt wurde, erbot sich im Frühjahr 2019 Frau Dr. Naomi Miyatami von der Universität Kunitachi in Tokyo, die konkret zu diesem Instrument forschte, für die fachgerechte Restaurierung aufzukommen. Im Juni führte der auf historische Möbel spezialisierte Dipl.-Restaurator Christoph Dettmering die Arbeiten an Ort und Stelle aus. Er arbeitete dabei mit dem Auffüllen tiefer Schnitte und mit einem punktuell erzeugten Aufquellen des Holzes an den beschädigten Stellen, das die Furchen wieder schloss. Für einen möglichst homogenen Gesamteindruck wurde der Deckel anschließend gereinigt und neu eingelassen. Wenn die Spuren auch nicht völlig zum Verschwinden gebracht werden konnten und als feine »Narben« sichtbar bleiben, so ist doch der Eindruck wieder vorzeigbar, das gereinigte und gepflegte Holz des Deckels sogar schöner als vor der Behandlung.

Eine weitere erschreckende Beschädigung entstand Anfang Juni ebenfalls im Goethe-Haus. Im sogenannten Textor-Zimmer im ersten Obergeschoss wurden zwei Gemälde mit einem spitzen Gegenstand willentlich massiv beschädigt. Es handelt sich bei den Werken um ein Porträt des Grafen Thoranc von Ernst Hemken (vor 1896; Abb. 8a) und ein Bildnis von Goethes Großvater



*Abb. 7a und b. Seidene Handtasche mit Messingbügel
aus dem Besitz der Charlotte Buff-Kestner; mit Kenntlichmachung
der beschädigten Stellen (links) und fertig restauriert (rechts)
(Fotos: Christine Stuhrenberg).*

Johann Wolfgang Textor von Jakob Andreas Scheppelin (1763; Abb. 8b). Thorancs Porträt wurde parallel zum unteren linken Rand etwa 20 cm lang tief durch Malschicht und Grundierung bis auf die Leinwand eingeritzt und daneben zweimal punktförmig eingestochen. Im Porträt Textors waren die Beschädigungen noch größer. Eine geschwungene Ritzung zog sich gut 30 cm über die untere linke Ecke. Unten rechts gab es zwei Einritzungen von 36 bzw. 21 cm. Auch diese Verletzungen waren mit Schwung und Kraft ausgeführt worden und gingen durch Malschicht und Grundierung bis auf die Leinwand. Beide Gemälde wurden zeitnah durch den Restaurator Yousef Shiraz restauriert. Er befestigte die Malschicht in der beschädigten Umgebung, kittete und strukturierte die Fehlstellen, behandelte den Firnis und retuschierte die entsprechenden Passagen. So gut die Restaurierung gelungen ist, stellt sich doch die Frage welche Maßnahmen zur Verhinderung solcher Übergriffe möglich sind.

Ende Februar entstand im Cornelia-Zimmer durch Unachtsamkeit einer Besucherin ein Schaden an einem kostbaren gläsernen Wandleuchter, gefertigt im 18. Jahrhundert in Murano. Dabei zerbrachen eines der eingesteckten Glas-



*Abb. 8a und b. Beschädigte Bilder im Textor-Zimmer.
Ernst Hemken, Porträt von François de Théas Comte de Thoranc (vor 1896)
und Jakob Andreas Scheppelin, Porträt von Johann Wolfgang Textor (1763)
(Fotos: FDH).*

blättchen und eines der kleinen Nüsschen, die an Glasketten befestigt sind. Mit der Dipl.-Restauratorin Birgit Schwahn fand sich glücklicherweise recht schnell eine der seltenen auf Glas spezialisierten Fachrestauratorinnen, die sich des Schadens annahm. Sie konnte das Blatt mitsamt der Halterung wieder zusammenfügen, für die angebrochenen Häkchen der Nuss Ersatz schaffen und den Leuchter wieder zusammenfügen.

Keine Restaurierung, gleichwohl eine dringende Sanierung benötigen die Fußböden im Goethe-Haus. Sie haben sich über die Jahre stark abgenutzt, weisen vor allem an den Schwellen Schäden auf. Darüber hinaus war das Knarren der Dielen so laut geworden, dass es die Führungen erheblich störte. Alle Dielen wurden durch die Schreinerei Zoepf neu vernagelt, wodurch das Knarren nahezu verschwand. Im »Geburtszimmer« wurde der Boden gründlich gereinigt, mit einer Öl-Wachs-Mischung behandelt und präsentiert sich nun gepflegt und sehr schön. Eine Aufarbeitung aller Böden ist fraglos notwendig und soll – zimmerweise – fortgesetzt werden.

Mareike Hennig

Lehre und Vorträge

Prof. Dr. Anne Bohnenkamp hielt auf Einladung der Volkswagenstiftung in der Reihe Forum für Zeitgeschehen am 29.–30. Januar in Hannover einen Vortrag »Greift nur hinein ins volle Menschenleben!« 200 Jahre Goethes ›Faust«. Am 2. Februar nahm sie auf Einladung des Schauspiels Leipzig an einem Expertengespräch mit Heinz Bude zur Aktualität von Goethes ›Faust« teil. Bei der Goethe-Gesellschaft Hannover stellte sie am 12.–13. Februar die Faustedition vor, im Rahmen des Lyrik-Festivals der Stadt Frankfurt hielt sie am 9. März eine Vorlesung zur Lyrik des 18. Jahrhunderts, bei der Goethe-Gesellschaft Köln sprach sie am 5. April über ›Goethe und die Romantik«. Am 18.–19. April leitete sie zusammen mit Dr. Bernhard Fischer (GSA Weimar) in Weimar eine Tagung zu Goethes (Auto-)Biographischen Schriften. Die Divan-Rezeption im 19. Jahrhundert war Gegenstand eines Vortrags auf der Hauptversammlung der Goethe-Gesellschaft, ebenfalls in Weimar (12.–16. Juni); hier moderierte sie außerdem ein Podium zum Thema ›Goethes West-östlicher Divan heute«. Der Vortrag zur Rezeption des Divans wurde am 24. Oktober an der Universität Wien und am 21. November bei der Goethe-Gesellschaft Halle erneut gehalten. Im Rahmenprogramm der Bonner Goethe-Ausstellung führte sie am 26. Juni zusammen mit PD Dr. Thorsten Valk (Klassik Stiftung Weimar) ein Podiumsgespräch zum Thema ›Goethe und die Romantik«. Am 28. Juni sprach sie vor der Akademie der Wissenschaften und der Künste Mainz unter dem Titel »Natur- und Kunstwerke lernt man nicht kennen wenn sie fertig sind ...« über Goethes ›Faust« und seine neue historisch-kritische Edition. Am 18.–20. Juli leitete sie eine Goethe-Akademie der Goethe-Gesellschaft Weimar zum ›West-östlichen Divan«. Bei einem Workshop der europäischen Initiative ›Dreaming romantic Europe« zum Thema »Romantic Authorship« stellte sie am 18.–19. Oktober in Ravenna die Handschrift ›Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft« als Exponat des Deutschen Romantik-Museums vor. Vom 14.–16. November nahm sie an einem Kolloquium zur Edition der ›Wolken« Johann Georg Hamanns in Münster teil. An der Universität Frankfurt hielt Anne Bohnenkamp im Wintersemester 2018/19 ein Hauptseminar »Goethes ›West-östlicher Divan« und seine Folgen« und im Wintersemester 2019/20 ein Hauptseminar »Literarische Handschriften im Archiv: Goethes Walpurgsnächte im ›Faust«. In beiden Wintersemestern und im Sommer 2019 fand ein gemeinsam mit Prof. Dr. Wolfgang Bunzel veranstaltetes Oberseminar statt.

Prof. Dr. Wolfgang Bunzel sprach am 16. Januar 2019 vor der Goethe-Gesellschaft Hamburg über »Goethes Kuraufenthalte in Wiesbaden«. Es folgte am 27. Februar ein Vortrag vor der Goethe-Gesellschaft Leipzig über das spannungsvolle Verhältnis Goethes zu den verschiedenen Mitgliedern der Familie Brentano. Gemeinsam mit Dr. Cornelia Ilbrig präsentierte er die interaktive Landkarte des neuen Museums am 2. Mai in Schloss Oberwiederstedt im

Rahmen der von der Novalis-Gesellschaft veranstalteten Tagung »Romantik und Moderne«. Am 27. Juni stellte er die von ihm herausgegebene »Romanchronik« ›Das Haus der Brentano‹ von Wolfgang Müller von Königswinter im Landesbibliothekszentrum Koblenz vor. Am 18. August hielt er im Rahmen einer Veranstaltungsreihe des Freundeskreises Brentano-Haus Oestrich-Winkel im dortigen Badehaus einen Lichtbildervortrag über die Begegnung Bettine von Arnims mit Karl Marx im Herbst 1842. Der 2018 erschienene Band ›Bettine von Arnim: Letzte Liebe – das unbekannte Briefbuch. Korrespondenz mit Julius Döring‹ wurde am 25. September in der Brentano-Scheune im Rahmen des Rheingau Literaturfestivals, am 11. Oktober im Lessingmuseum Kamenz, am 31. Oktober in der Buchhandlung Dausien (Hanau) und am 18. November im Literaturhaus Berlin vorgestellt. Am 3. Dezember hielt er im Freien Deutschen Hochstift einen Vortrag über Bettine von Arnims Einsatz für den Maler Carl Blechen. Im Wintersemester 2018/19 hielt er gemeinsam mit Dr. Cornelia Ilbrig an der Goethe-Universität ein Seminar zum Thema »Chronotopos Romantik. Auf dem Weg zu einer interaktiven Landkarte für das Deutsche Romantik-Museum«. Im Sommersemester 2019 bot er das Seminar »Zyklisches Erzählen und Kulturtransfer: Clemens Brentanos ›Italienische Märchen‹« und im Wintersemester 2019/20 das Seminar »Die frühromantische Zeitschrift ›Athenaeum‹« an.

Vom 27.–29. Juni nahm Dr. Mareike Hennig an der Tagung der Leiterinnen und Leiter Graphischer Sammlungen in Deutschland, Österreich und der Schweiz teil, die dieses Jahr in Bayreuth stattfand und die Provenienzforschung zum Schwerpunktthema hatte.

Dr. Joachim Seng präsentierte in Zusammenarbeit mit Marita Metz-Becker im »Haus der Romantik« in Marburg die Ausstellung »Monsieur Göthé. Goethes unbekannter Großvater« und eröffnete die Schau mit seinem Vortrag am 10. März 2019; die Ausstellung war dort bis zum 26. Mai 2019 zu sehen. Am 8. April 2019 sprach Dr. Seng vor der Goethe-Gesellschaft in Wetzlar über »Goethe als Brückenbauer zwischen Orient und Okzident«, und am 25. September hielt er vor der Goethe-Gesellschaft Nürnberg einen Vortrag über »Monsieur Göthé«. Für die Goethe-Ausstellung in der Bundeskunsthalle in Bonn, die in Kooperation mit der Klassik Stiftung Weimar konzipiert und im Mai 2019 eröffnet wurde, unterstützte er die Arbeit für die erste Abteilung »Alte Welt. Eine Kindheit in Frankfurt«.

Dr. Cornelia Ilbrig sprach am 12.–13. September im Rahmen der an der Universität Flensburg abgehaltenen Tagung »Expositions. Transitzone zwischen Literatur und Museum« über »Nutzen und Nachteil der Objekte im Museum. Überlegungen zur Ausstellbarkeit der Frühromantik« und hielt am 19. September vor der Goethe-Gesellschaft Halle einen Vortrag über »Der Ehrtrieb als moralische Triebfeder bei Johann Karl Wezel«. Am 6. Oktober referierte sie im Romantikerhaus Jena über »Skandalgeschichten um die Jenaer

Frühromantiker« und am 15.–16. November im IZEA Halle auf der Tagung »Zu radikal für seine Zeit? Johann Karl Wezel im Spannungsfeld von Radikalrealismus, Spätaufklärung und Nihilismus« zum Thema »Zwischen Karikatur und Grotteske: die nicht mehr schönen Künste bei Johann Karl Wezel«. Sie hielt an der Universität Paderborn Seminare zum Thema »Clemens Brentano und die Brüder Grimm: Märchensammlungen und -bearbeitungen« (Sommersemester 2019) und »Autorinnen der Romantik: Sophie Schubart-Mereau-Brentano, Caroline Michaelis-Böhmer-Schlegel-Schelling, Dorothea Mendelssohn-Veit-Schlegel, Karoline von Günderrode, Bettine Brentano-von Arnim« (Wintersemester 2019/20).

Dr. Katja Kaluga hielt bei der internationalen Tagung »Im Schatten von Bambi. Felix Salten zum 150. Geburtstag« der Wienbibliothek im Rathaus am 5. und 6. September einen Vortrag mit dem Titel »Schreiben Sie, Augenscharf!« Felix Salten und Hugo von Hofmannsthal«.

Dr. Nina Sonntag hielt am 18. August anlässlich der Ausstellung »Bewegung ist da – Jugendstil: Gestern und Heute mit Blick auf Offenbach« im Haus der Stadtgeschichte und Klingspor-Museum, Offenbach einen Vortrag mit dem Titel »Der Werkbundstreit 1914 – Architektur zwischen Kunst und Industrie«.

Publikationen

Publikationen des Freien Deutschen Hochstifts

- Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 2019, hrsg. von Anne Bohnenkamp, Göttingen: Wallstein. (464 Seiten, mit Beiträgen von Claudia Bamberg, Wolfgang Bunzel, Andreas Dietzel, Konrad Feilchenfeldt, Karl S. Guthke, Christoph Perels, Joachim Ringleben, Johannes Saltzwedel.)
- Clemens Brentano, Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, Bd. 2,2: Gedichte 1807–1813, Text, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Michael Grus, [Redaktion: Holger Schwinn,] Stuttgart: Kohlhammer. (488 Seiten.)
- Anke Bosse, »Poetische Perlen« aus dem »ungeheuren Stoff« des Orients. 200 Jahre Goethes ›West-östlicher Divan‹. Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum / Klassik Stiftung Weimar, Göttingen: Wallstein. (84 Seiten.)

Weitere Veröffentlichungen (Auswahl)

- Bettine von Arnim, *Letzte Liebe – das unbekannte Briefbuch*. Korrespondenz mit Julius Döring. Ediert, mit Anmerkungen und einem Nachwort von Wolfgang Bunzel, Berlin: AB (= Die Andere Bibliothek 413).
- Reclams Goethe-Kalender 2020. Der junge Goethe, hrsg. und mit einer Einführung von Joachim Seng, Stuttgart: Reclam.
- Anne Bohnenkamp und Konrad Heumann, Ein Zentrum der Romantik. Das Freie Deutsche Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum und seine Handschriften-Sammlung, in: *Archivnachrichten aus Hessen* 19, H. 1, S. 8–13.
- Wolfgang Bunzel, Die Briefwechsel, in: Bettina von Arnim Handbuch, hrsg. von Barbara Becker-Cantarino, Berlin und Boston: de Gruyter (= De Gruyter Reference), S. 494–548.
- Wolfgang Bunzel, Collagierte Realitätssplitter: Karl Henckells »Berliner Abendbild« (1885) und Arno Holz' »Nicht »antiker Form sich nähernd« (1892), in: *Recherches Germaniques Hors-Série* 14 (2019): *Lectures de textes poétiques germanophones de la Frühe Moderne 1890–1930 / Modellanalysen zur deutschsprachigen Lyrik der Frühen Moderne 1890–1930*, coordonné par / hrsg. von Maryse Staiber und Klaus Wieland, S. 81–103.
- Wolfgang Bunzel, Vorwort, in: »Dein treuer Bruder«. Georg Brentanos Familienbriefe, hrsg. von Sabine Gruber und Ralph Zade, Wiesbaden: Waldemar Kramer, S. 7–9.
- Dietmar Pravida, Die Sammlung Varnhagen in der Biblioteka Jagiellońska, Kraków. Zur Situation ihrer Erschließung und Erforschung, aus Anlass zweier Publikationen, in: *Heine-Jahrbuch* 58, S. 121–139.
- Dietmar Pravida und Gerrit Brüning, Komplexe Überlieferungssituationen und Probleme des Autorisationsbegriffs, am Beispiel Goethes, in: *Editio* 33, S. 94–113.
- Holger Schwinn, Bettina von Arnim als Hausfrau in Wiepersdorf und Berlin, in: Bettina von Arnim Handbuch, hrsg. von Barbara Becker-Cantarino, Berlin und Boston: de Gruyter (= De Gruyter Reference), S. 128–135.
- Joachim Seng und Jana Piper, Alte Welt. Eine Kindheit in Frankfurt, in: *Goethe. Verwandlung der Welt*, hrsg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland und der Klassik Stiftung Weimar, München u. a.: Prestel, S. 24–51.

Erwerbungen

Kunstsammlungen

Die Neuzugänge für die Kunstsammlungen waren im Jahr 2019 in inhaltlicher, technischer und chronologischer Hinsicht breit gefächert. Von gezielten Ankäufen für Stationen des Romantik-Museums über Illustrationen zur Literatur der Romantik und Objekten mit biographischem Bezug zu Goethe bis hin in die zeitgenössische und die unmittelbare Gegenwartskunst konnten Erwerbungen getätigt werden und erhielten wir Schenkungen oder Werke aus Nachlässen. An dieser Stelle sei ganz besonders Dr. Andreas Dietzel, Dr. Christian M. Geyer, Oliver Roland, Ulrike Schiedermaier, der Art Mentor Foundation Lucerne, der Ernst von Siemens Kunststiftung und dem Rotary Club Frankfurt am Main – Städel für ihre Unterstützung, ihre Großzügigkeit und ihr Interesse an unserer Institution und ihren Sammlungen gedankt.

Als Schenkung aus der Privatsammlung Dr. Christian Geyer, Frankfurt, erhielt die Kunstsammlung im August zwei Hefte mit »Umrissen zu Dantes Göttlicher Komödie« des Künstlers Bonaventura Genelli (Abb. 9).⁶ Die Hefte enthalten einmal fünf und einmal sechs eingebundene Radierungen mit einem Blattmaß von je etwa 33,3 × 49,6 cm. Grundlage der Illustrationen sind 36 Umrisszeichnungen, die Genelli 1840 zu Dantes Werk angefertigt hatte. Diese wurden als Druckgraphiken bis ins Jahr 1846 in München in sechs Hefen herausgegeben. Gestochen wurden die Zeichnungen von Hermann Schütz (1807–1869). Genelli (Berlin 1798–1868 Weimar), Sohn eines Landschaftsmalers und ausgebildet an der Berliner Akademie bei Johann Erdmann Hummel, hatte von 1822 bis 1832 in Rom gelebt und gearbeitet. In einer Zeit, in der in der römischen Künstlerkolonie die Romantiker und Nazarener an Gewicht gewannen, stand Genelli hier in intensiver Verbindung zu Joseph Anton Koch und Maler Müller, zwei älteren Vertretern der »Deutschrömer«. Genellis großes Vorbild war der bereits 1798 in Rom verstorbene Künstler Asmus Jacob Carstens, an dessen Œuvre er sich in der Wahl seiner Themen – literarische, antike oder mythologische Stoffe – und in seinem Zeichenstil orientierte. Ein weiteres Vorbild war ihm der Engländer John Flaxman, berühmt für seine stilbildenden klassizistischen Umrisszeichnungen. Mit seinem Fokus auf die Zeichnung blieb Genelli lange erfolglos. Nach Jahren in Leipzig (1832–1836) und München (1836–1859), wo auch die Dante-Illustrationen entstanden, vermittelte Friedrich Preller seinen Freund 1859 nach Weimar. Hier unterricht-

6 Inv.Nr. III-15957 und III-15958.



Abb. 9. Bonaventura Genelli, *Umriss zu Dantes Göttlicher Komödie, Radierung, Heft 4, Blatt 2, »Paolo und Francesca« (1840–1846)*

tete Genelli auf Einladung des Großherzogs Carl Alexander an der Akademie und schuf Gemälde für den Weimarer Hof. Bereits 1806, also Jahrzehnte zuvor, war mit dem Kunstschriftsteller Carl Ludwig Fernow auch der von Goethe geschätzte künstlerische Nachlass von Genellis Vorbild Carstens in die Weimarer Kunstsammlungen gelangt, so dass sich Genelli in dieser Umgebung seinen künstlerischen Vorbildern nahe fühlen konnte. Genellis Mappen zu Dantes ›Göttlicher Komödie‹ sind ein schönes und zeitgenössisch wichtiges Beispiel spätklassizistischer Illustrationen, das auch in bezug auf den Kunststandort Weimar in der Ära nach dem Großherzog Carl August und Goethe von Belang ist.

Einige Objekte wurden gezielt für die kommende Dauerausstellung des Romantik-Museums angekauft. So kamen im März zwei Graphiken in die Sammlung, die mit der politischen Romantik, insbesondere der Völkerschlacht von Leipzig des Jahres 1813, in Verbindung stehen.

Bei der ersten handelt es sich um ein Gedenkblatt zum Jahr der französischen Niederlage in eben dieser Schlacht (Abb. 10).⁷ Das Blatt misst 27,7 × 44,1 cm,

7 Inv. Nr. III-15937.



Abb. 10. Gedenkblatt zur Völkerschlacht von Leipzig des Jahres 1813,
Feder in Schwarz und Rot und Gouache über Bleistift (1814).

ist mit Feder über Bleistift gezeichnet und in Gouache farbig gefasst. Unterschiedliche symbolische Gegenstände wie Likatorenbündel, Schlange, Schwert und Blattranken bilden auf ihm die Jahreszahl »1813«, unter der die Begriffe »Einigkeit – Beständigkeit – Gewalt – Sieg – Friede« stehen. Darunter liest man die Gedichtstrophe: »Der Nachwelt sey ein Heiligtum, | Die Jahreszahl Eins, Acht, Eins und Drey; | In welcher sank Napol'ons Ruhm, | Und seine Macht für Claverrey. | Erhabne Fürsten fest vereint, | Um Völkerrecht und Glück zu gründen; | Sie schlugen ihn den starken Feind, | Nun kann sich Friede mit Freud verbinden«; dazu in Versalien: »Es lebe Kaiser Franz! | O siegreicher Befreier des deutschen Vaterlandes!«

Die zweite Graphik thematisiert ebenfalls die französische Niederlage.⁸ Die 36,8 × 57,8 cm große Lithographie stellt »Die übereilte Flucht der Franzosen durch Leipzig verfolgt von den alliierten Truppen« dar. Laut Unterschrift entstand sie nach einer Zeichnung vom Originalschauplatz: »From an Original Drawing made on the Spot, 19. Octr, 1813«. Sie zeigt die »Precipitate Flight of the French Through Leipsic Pursued by the Allied Armies / 19th October,

8 Inv. Nr. III-15938.

1813«. Die englischsprachigen Unterschriften zeigen, dass diese Schlachten-szene nicht allein für den deutschen Markt geschaffen wurde. Auch die Technik der Lithographie, die eine hohe Auflage des Druckes ermöglicht, lässt auf eine weite Verbreitung der Graphik schließen.

In diesen Kontext gehört auch der Ankauf eines satirischen Napoleon-Porträts aus einem Londoner Antiquariat (Abb. 11).⁹ Trotz geringer Größe und einfachem Papier und Ausführung ist die kleine Radierung (11,5 × 9,3 cm) ein interessanter Neuzugang der Sammlung. Die Graphik trägt den Titel »Triumph des Jahres 1813. Den Deutschen zum Neuenjahr«. Die von einem unbekanntem Stecher stammende kolorierte Aquatinta-Radierung wurde nach der ursprünglich von den Brüdern Friedrich, Moritz und Wilhelm Henschel 1813 in Berlin publizierten Fassung gefertigt. Mit dem Blatt beglückwünschten sich die Deutschen zum Sieg über Napoleon. Unserer Version fehlt im Vergleich zum Vorbild nach dem Wort »Neuenjahr« im Titel noch das Jahr »1814«. Die Karikatur des aus unterschiedlichen Objekten zusammengesetzten Porträts wird durch ein Beiblatt erläutert:

Wahre Abbildung des Eroberers Napoleon Bonaparte, Kaiser der Franzosen. Anno 1815. Der Hut ist Preußens Adler, welcher mit seinen Krallen den Großen gepackt hat. Das Gesicht bilden einige der Leichen von denen Hunderttausende, welche seine Ruhmsucht opferte. Der Kragen ist der große Blutstrom, welcher für seinen Ehrgeiz so lange fließen musste. Der Rock ist ein Stück der Landkarte des aufgelösten Rheinbundes, an allen zu lesenden Orten verlohrt er Schlachten, das rothe Bändchen bedurfte des erklärenden Ortes wol nicht mehr. Der große Ehrenlegionsorden ist ein Spinnengewebe dessen Fäden über den ganzen Rheinbund ausgespannt waren, allein in der Epaulette ist die mächtige Gotteshand ausgestreckt welche das Gewebe zerreißt, womit Deutschland umgarnt war, und die Kreuzspinne zernichtet, die da ihren Sitz hat, wo ein menschliches Herz seyn sollte.

Die Karikatur der Brüder Henschel ist eine der erfolgreichsten und meistkopierten Bildsatiren zu Napoleon. In Deutschland ist sie in über 23 Fassungen bekannt, wurde aber auch in England, Frankreich, Holland, Italien, Portugal, Russland und Spanien nachgedruckt. Am 9. Dezember 1813 berichtete die »Spenerische Zeitung«, in Berlin seien innerhalb einer Woche 20000 Abzüge verkauft worden.

Für eine Station des Deutschen Romantik-Museums, die sich speziell mit den Figuren Frankenstein und des Vampirs befassen wird, konnte im Juli ein kleiner Porträtstich des Komponisten Heinrich Marschner (1795–1861) ange-

9 Inv. Nr. III-15956.



Abb. 11. N. N., »Triumph des Jahres 1813. Den Deutschen zum Neuenjahr«, kolorierte Aquatinta-Radierung nach Friedrich, Moritz und Wilhelm Henschel (1813).

kaufte werden.¹⁰ Marschner war ein in der Mitte des 19. Jahrhunderts bekannter und geschätzter Opernkomponist. Seine romantische Oper »Der Vampyr« wurde 1828 in Leipzig erstmals aufgeführt. Sie bezog sich inhaltlich auf den Lord Byron zugeschriebenen, aber von John Polidori verfassten Roman gleichen Namens aus dem Jahr 1819. In diesem Werk wird die Figur des Vampirs erstmals als vornehmer, geheimnisvoller Herr eingeführt. Der Stahlstich, ein Brustbild nach links mit Blick zum Betrachter, wurde 1820 von einem unbekanntem Stecher ausgeführt und zeigt den 25-jährigen Marschner zur Zeit seiner ersten Opernkompositionen.

¹⁰ Inv. Nr. III-15953.



Abb. 12. Lithographierte Karte des »Preußischen Staates« mit kolorierten Grenzen der zu Deutschland und nicht zu Deutschland gehörenden Provinzen, aus dem »Vollständigen Hand-Atlas der neueren Erdbeschreibung über alle Theile der Erde in 80 Blättern (1844).

Nicht in die Dauerausstellung des Museumsneubaus, aber auch in den politischen Kontext des 19. Jahrhunderts gehört eine lithographierte Karte des »Preußischen Staates«, die im März in die Graphische Sammlung kam (Abb. 12).¹¹ In dem 36,2 × 44,9 cm großen Blatt sind die in der Legende benannten »Grenzen der zu Deutschland und nicht zu Deutschland gehörenden Provinzen« farbig nachgezogen. Die Karte stammt aus dem Buch: ›Vollständiger Hand-Atlas der neueren Erdbeschreibung über alle Theile der Erde in 80 Blättern‹ und wurde herausgegeben von Dr. K[arl] Sohr (Glogau und Leipzig: Carl Flemming, 1844).

So schön wie interessant sind sechs Illustrationen zu Clemens Brentanos Märchen ›Gockel, Hinkel und Gackeleia‹ (Abb. 13).¹² Das Hochstift konnte die

¹¹ Inv. Nr. III-15940.

¹² Inv. Nr. III-15941.



Abb. 13. H. v. S., 6 Original Illustrationen zu Clemens Brentano's Gockel Hinkel u. Gackeleia, Blatt 3 »da flog das liebe kleine Rotkehlchen auf einen wilden Rosenstrauch in der Nähe des Altars«, Bleistiftzeichnung (1883).

kleinen Einzelblätter (Kartongröße: 19,6 × 16,2 cm) bei der Galerie Bassenge in Berlin ersteigern. Die Handzeichnungen wurden mit feinem Bleistift über Lavierungen ausgeführt. Sie sind mit je einem Vorsatzblatt aus Seidenpapier versehen, auf dem in Bleistift die Szene benannt wird. Zusammengefasst werden sie durch Pappdeckel. Der vordere trägt ein sorgsam aufgenähtes Schild mit der Aufschrift »Sechs Original Illustrationen zu / dem Märchen: / Gockel, Hinkel u. Gackeleia / von C. Brentano, in s. ursprüngl. Gestalt« (womit ein Bezug zur ersten Fassung des Märchens hergestellt wird, die im Jahr 1847 als »Das Märchen von Gockel und Hinkel in seiner ursprünglichen Gestalt« erstmals erschienen ist). Ein weiterer Pappereinband nennt neben dem Titel zusätzlich den ehemaligen Eigentümer »E. von Schilling / Konstanz, Rosgartenstr. 14«. Die Bezeichnungen der einzelnen Szenen auf den Seidenpapieren lauten: I. »Ich bin der Prinz von Speckelfleck / Und führe heim die schönste

Braut.« – II. Auf dem Heimweg begegnete Gockel / ein paar alte Juden, welche große / Naturphilosophen waren. – III. da flog das liebe kleine Rotkehlchen auf einen wilden Rosenstrauch in der Nähe des Altars. – IV. Da ging auf einmal die Schloß/thüre auf, und es trat ein großer / bärtiger Türsteher heraus. – V. »Ach, du schwarzer Mantel! Schimpfe / doch die liebe schöne Puppe nicht so.« – VI. Sie führten die beiden vor den / Altar, und der Priester legte ihre / Hände zusammen.

Ist der Zeichner der kleinen Szenen auch unbekannt und allein mit der Signatur H. v. S. genannt, so sind die Blätter doch durchweg bemerkenswert fein, sorgfältig und detailreich gezeichnet. Zeichner oder Zeichnerin wirken geübt, die Ausführung und Fassung der Blätter sprechen eher für ein Entstehen im privaten, im besten Sinne amateurhaften Rahmen. Die jeweiligen Bildräume, Stall, Wald, Kirchenruine, Schlosshof, Garten und Kirche wurden mit spitzem Graphitstrich über einer flächigen Lavierung bis in überaus erfindungsreiche kleinteilige Szenarien ausgeführt. Dabei hat der Zeichner immer wieder kleinere, unregelmäßige Flächen weiß belassen, so dass die erste Anmutung der Blätter an Aquatinten oder Lithographien erinnert. Dies beweist die Vertrautheit des Künstlers mit druckgraphischen Techniken. Zwei der Zeichnungen sind vom Zeichner mit »14.4.« bzw. »2.5.83« datiert worden. Ein Abdruck der Blätter ließ sich bislang in keiner Buchausgabe des Märchens nachweisen.

Illustrationen ganz anderer Art gelangten aus dem Nachlass des Buchkünstlers Hermann Rapp in die Kunstsammlungen. Aus seiner eigenen Sammlung stammt die großformatige Mappe mit zwölf Lithographien des deutschen Malers und Graphikers Gerhart Kraaz (Abb. 14).¹³ Die Mappe umfasst das gesamte Buch Hiob in der Übersetzung von Martin Luther. Die einzelnen Kapitel sind durch 42 Vignetten gegliedert. Zwölf ganzseitige Lithographien ergänzen den Bibeltext. Gerhard Kraaz (Berlin 1909–1971 ebd.), ein bedeutender Illustrator der Nachkriegszeit, lebte seit den späten 1940er Jahren in Frankfurt und Bad Homburg. Nachdem er zuvor vornehmlich als Landschaftsmaler tätig war, wandte er sich hier dem Bereich der Buchillustrationen zu. Kraaz beteiligte sich mit Enthusiasmus an der Entwicklung neuer druckgraphischer Techniken. In den 1950er Jahren entstanden Graphiken etwa zu Platon und Hölderlin, zu Andersen und Cervantes. Das Buch Hiob erschien 1971 bei der Druckerei Paul Robert Wilk in Friedrichsdorf. Es ist das letzte gedruckte Werk von Gerhart Kraaz und gilt als eines seiner Hauptwerke.

In die unmittelbare Gegenwart reichen die Graphiken der Künstlerin Claudia Berg (geb. 1976), von der eine großformatige Mappe mit dem Titel »Rom« angekauft werden konnte (Abb. 15).¹⁴ Sie versammelt neun signierte und da-

13 Inv. Nr. III–15939.

14 Inv. Nr. III–15950.



Abb. 14. Gerhart Kraaz, Lithographien zum Buch Hiob (1971).

tierte Kaltadelradierungen, deren Motive sich auf Passagen von Goethes »Italienischer Reise« beziehen. Geschlossen misst die Künstlermappe 61,4 × 89,0 cm. Sie wurde 2018 in einer Auflage von 22 Exemplaren gedruckt. Neben den neun Druckgraphiken, die als Einzelblätter einliegen, enthält die Mappe ein klebegebundenes Heft mit Textpassagen aus der »Italienischen Reise«. Alle Radierungen sind mit einer Ortsangabe versehen, die sich auch in Goethes Reisebeschreibung wiederfindet (z.B. »Via Appia Antica«). Die aus Halle



*Abb. 15. Claudia Berg, Park der Villa d'Este
aus der Mappe »Neun Kaltnadelradierungen
mit Passagen aus Goethes Italienischer Reise« (2018).*

stammende Künstlerin Claudia Berg studierte an der dortigen Kunsthochschule Burg Giebichenstein und reiste zu Studienzwecken nach Spanien, Frankreich, Italien, in die Niederlande und nach China. Auch ihre Radierungen zum Zyklus »Rom« entstanden unter besonderen Umständen. Die Künstlerin reiste mit einem Stapel großer Kupferplatten nach Italien, um auf den Spuren Goethes die Kompositionen direkt vor Ort in der Natur anzulegen. Ihre großen Drucke bezeugen eine fundierte Kenntnis der klassischen Druckgraphik und ein profundes handwerkliches Können, das sie in ganz selbständiger Manier einsetzt. Eine intensive Auseinandersetzung etwa mit Rembrandts Radierungen zeigt sich im Umgang mit starken Hell-Dunkel-Kontrasten und dem schnellen, freien, zeichnerischen Radierstrich der vor allem in der Technik der Kaltnadelradierung zum Ausdruck kommt. Zugleich arbeitet Claudia Berg mit der Auflösung von Linie und Umriss und bezieht kleine Verletzungen und alte Gebrauchsspuren der Druckplatten in ihre Arbeiten mit ein. So entstehen die expressive Qualität und die Vielfalt der Tonwerte ihrer Kaltnadelradierungen.

Ebenfalls auf Goethe in Italien bezieht sich die kleine Radierung ›Ländliche Vision. Goethe vor Billigheim‹, die Oliver Roland, Geschäftsführer der Ike und Berthold Roland-Stiftung, den Kunstsammlungen des Hochstifts zum Geschenk machte.¹⁵ Die im Jahr 1970 entstandene Druckgraphik stammt von dem aus Billigheim gebürtigen Maler, Graphiker und Schriftsteller Otfried Culmann (geb. 1949). Culmann versetzte den aus Johann Heinrich Tischbeins Porträt bekannten Campagna-Goethe in Rückenansicht in den Vordergrund seiner Radierung. Mit dem Blick des Betrachters eröffnet sich so gleichzeitig die Perspektive Goethes, der keinesfalls in die römische Campagna, sondern vielmehr auf die Stadtsilhouette Billigheims blickt.

Dank des großzügigen Engagements zweier Spenderinnen, Frau Erika Lympius und Frau Ulrike Schiedermaier, erhielt das Hochstift ein Konvolut aus dem Nachlass von Ernesto Melber. Er war ein direkter Nachfahre von Johanna Melber, Goethes lebenslustiger »Tante Melber«, bei der Goethe und seine Schwester Cornelia während des Umbaus des Hauses im Großen Hirschgraben mit sechs Jahren zeitweilig einquartiert waren. Aus dem im Auktionshaus Döbritz versteigerten Nachlass erwarb Frau Schiedermaier für die Kunstsammlungen ein prächtiges ledergebundenes und mit einem Messingwappen verziertes Fotoalbum.¹⁶ Auf 48 Seiten versammelt das Album 155 Porträtfotografien der Familie Melber aus der Zeit des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Während einige Familienmitglieder mit zarter Bleistiftstiftschrift benannt werden, konnte doch der Großteil der Dargestellten noch nicht identifiziert werden.

Aus der Privatsammlung von Dr. Andreas Dietzel erhielt die Kunstsammlung eine Karikatur von Hans Traxler zu Goethes Leben (Abb. 16).¹⁷ Es ist bereits die zweite Zeichnung aus der siebenteiligen Serie, die Herr Dietzel der Kunstsammlung schenkte. Die in blau-rosa Tönen gehaltene aquarellierte Pinselzeichnung zeigt ein Zimmer mit breitem, prächtigen Bett, in dem die lächelnde Frau von Stein liegt und um das herum fünf Pudel spielen und lagern. Rechts, an einem hohen Fenster mit Blick auf den Weimarer Schlossturm, steht Goethe und blickt mit grimmiger Miene auf die Hunde. Der eigenhändige Text Traxlers unter der Darstellung lautet: »Seit jeher rätselt die Goetheforschung, / warum dessen Liebe zu Frau von Stein die letzte Erfüllung versagt blieb. Er haßte ihre Pudel!« Hans Traxler, Zeichner, Cartoonist, Maler, Autor und Mitglied der Neuen Frankfurter Schule, beschäftigte sich über Jahrzehnte hinweg immer wieder mit Goethe. Er schuf Zeichnungen zu Büchern wie 1998 ›Der unbegabte Goethe. Der Dichter in mißwollenden Zeugnissen

15 Inv. Nr. III-15952.

16 Inv. Nr. III-15942.

17 Inv. Nr. III-15960.

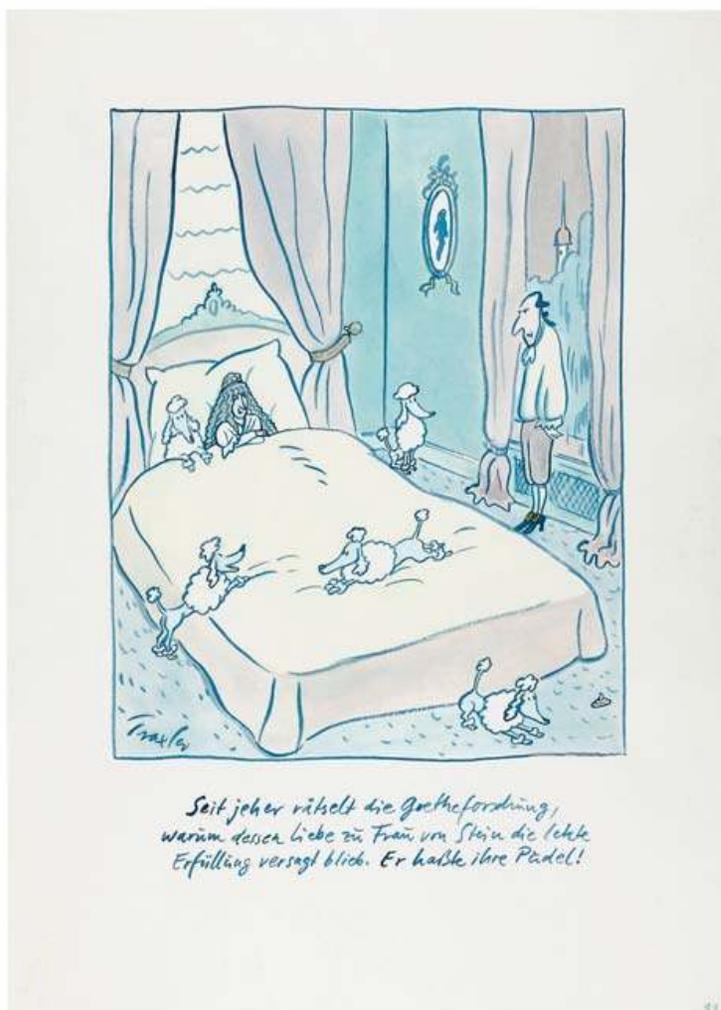


Abb. 16. Hans Traxler, *Goethe, Charlotte von Stein und ihre Pudel*, Pinsel in Blau und Schwarz, farbig aquarelliert (1999).

seiner Zeitgenossen, ›Ich bin so guter Dinge. Goethe für Kinder‹ aus dem Jahr 2002, ›Mit Goethe durch den Garten‹ (2006) oder ›Stadelmanns Geheimnis‹, einer Publikation, die Traxler 2006 anlässlich der Ausstellung ›Goethe am Ball‹, die im Freien Deutschen Hochstift stattfand, selbst verfasste. In seinen Zeichnungen greift Traxler auf bekannte Porträts zurück, in diesem Fall weniger auf die Darstellung Goethes als vielmehr auf das Porträt der Charlotte von Stein, die durch ihre dichten, langen Locken sogleich kenntlich wird. Diese zeitgenössische, zeichnerische, komische Auseinandersetzung mit Goethe ist eine schöne Bereicherung für die Graphische Sammlung des Hochstifts.

Mareike Hennig

Handschriften

Im Jahr 2019 ist es gelungen, den Handschriftenbestand des Hauses um eine Anzahl besonders wichtiger Stücke zu erweitern. Viele der Handschriften waren bisher unbekannt und werden hier erstmals vorgestellt. Für die Erwerbungen zu Goethe hat, wie auch schon in den Jahren zuvor, die Erich und Amanda Kress-Stiftung bedeutende Mittel zur Verfügung gestellt, wofür wir unserem Ehrenmitglied Amanda Kress herzlich danken.

Goethe

*Goethe an Karl Ludwig von Knebel, Frankfurt, 13. Januar 1775, eigenhändiger Brief mit Unterschrift und Adresse*¹⁸

[Adresse:]

Herrn

Hauptmann v. Knebel

in Straßburg¹⁹

Lieber Knebel ich bitte Sie gar sehr um ein Wort von Ihnen und um meine Sachen. Wo sind Sie? Bin ich in gutem Andenken unter Ihnen? Ad-dio. Ich hab einige sehr gute Produktive Tage gehabt.

Frfurt. D. 3. Jan. 75.

Goethe

Der Brief des 25-jährigen Goethe an »Herrn Hauptmann v. Knebel« in Straßburg (Abb. 17) umfasst nur wenige flüchtige Zeilen, und doch ist dieser Ankauf eine kleine Sensation. Derart frühe Zeugnisse zur Frankfurter Zeit sind generell sehr selten, zudem erwähnt Goethe indirekt den ›Urfaust‹.

Vom 8. Dezember 1774 bis zum 21. Juni 1775 begleitete Karl Ludwig von Knebel (1744–1834) als Erzieher den Erbprinzen Carl August von Sachsen-Weimar und Eisenach (1757–1828) und dessen Bruder Constantin (1758–1793) auf ihrer Kavaliertour über Frankfurt, Mainz, Karlsruhe und Straßburg nach Paris. Am 11. und 12. Dezember fand die erste Begegnung zwischen Knebel, den Prinzen und Goethe in Frankfurt statt, einen Tag später folgte Goethe einer Einladung nach Mainz, wohin die Gruppe inzwischen weitergereist war. Diese Zusammenkünfte markieren den Beginn der lebenslangen

18 Hs-31340. Vgl. WA IV 2, S. 226, Nr. 278, und Johann Wolfgang Goethe, Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 2 I: Texte, hrsg. von Georg Kurscheidt und Elke Richter, Berlin 2009, S. 157 (Wiedergabe nach dem Erstdruck).

19 »in Straßburg«: Nachtrag von fremder Hand.

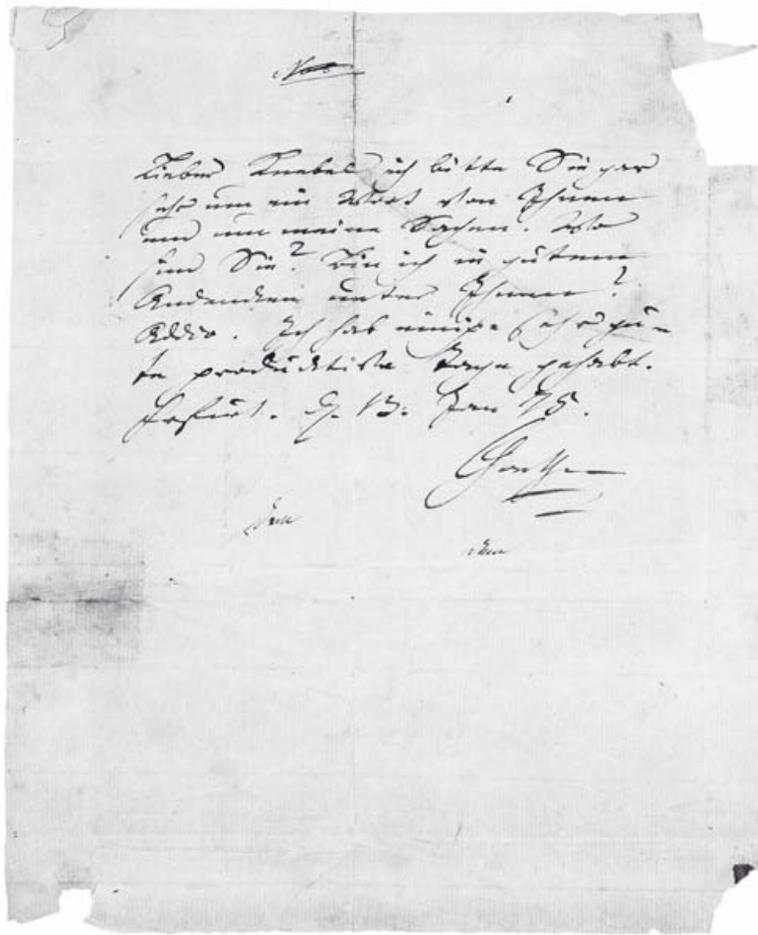


Abb. 17. Goethe an Karl Ludwig von Knebel,
Frankfurt, 13. Januar 1775.

Beziehung Goethes nicht nur zu seinem ›Urfreund‹ Knebel, sondern auch zu Carl August.

Die überlieferte Korrespondenz mit Knebel beginnt am 28. Dezember 1774. Goethe fragt ungeduldig nach dem Verlauf der Reise und mahnt: »Geben Sie meine Sachen nur nicht aus Händen. Es wäre nichts dran gelegen wenn nicht gewisse Leute was draus machten.«²⁰ Da Knebel offenbar nicht gleich antwortete, hakte Goethe zwei Wochen später in dem vom Hochstift erworbenen, nach Straßburg gerichteten Schreiben nach: er bitte »gar sehr« um seine »Sachen«. Was damit gemeint war, geht aus Knebels Brief an Friedrich Justin Bertuch (1747–1822) vom 23. Dezember 1774 hervor. Er habe von Goethe, so

²⁰ GB 2 I (Anm. 18), S. 152 f.

Knebel, »einen Haufen Fragmente [...], unter andern zu einem Doctor Faust, wo ganz ausnehmend herrliche Scenen sind. Er zieht die Manuskripte aus allen Winkeln seines Zimmers hervor.«²¹

Goethe hatte den Reisenden bei ihrem Aufenthalt in Frankfurt offenbar nicht nur in Entstehung befindliche Manuskripte gezeigt, sondern sogar einige Arbeiten mitgegeben, unter anderem den ›Urfaust‹ – ein ebenso großer wie überraschender Vertrauensbeweis. Immerhin scheinen sie die »Sachen« bald zurückgegeben zu haben, jedenfalls werden sie in den folgenden Briefen nicht mehr erwähnt.

Worauf sich die Formulierung »sehr gute produktive Tage« bezieht, ist unklar. Vielleicht ist damit die Arbeit an einem nicht vollendeten Trauerspiel über Julius Caesar gemeint oder aber am Singspiel ›Erwin und Elmire‹.²²

Der Brief wurde 1851 erstmals publiziert,²³ der Verbleib der Handschrift war seither unbekannt. 2012 wurde sie von der Autographenhandlung J.A. Stargardt (Berlin) angeboten,²⁴ bei der Auktion unterlag das Hochstift allerdings einem Autographenhändler. Von diesem konnte das Schriftstück nun erworben werden. Das Hochstift besitzt bereits fünf Goethe-Briefe an Knebel, darunter einen zugeschriebenen, sowie einen Brief Knebels an Goethe. Finanziert wurde der Ankauf aus Mitteln der Erich und Amanda Kress-Stiftung.

*Goethe an Johann Gottfried Herder,
Konstanz, zwischen dem 4. und 10. Juni 1788,
eigenhändiger Brief mit Unterschrift und Adresse*²⁵

Am 18. November 2019 wurde bei Sotheby's in Paris die Sammlung des Schweizer Bankiers Jean-Francois Chaponnière (1919–2005) versteigert. Sie umfasste 286 Losnummern und enthielt nicht nur eine erstklassige Sammlung bibliophiler Drucke des 18. Jahrhunderts, sondern auch ein außerordentliches Autographenkonvolut.²⁶ In diesem Konvolut befand sich ein eigenhän-

21 Goethe, *Begegnungen und Gespräche*, Bd. 1, hrsg. von Ernst Grumach und Renate Grumach, Berlin 1965, S. 309.

22 Vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 2 II: Kommentar, hrsg. von Georg Kurscheidt und Elke Richter, Berlin 2009, S. 389.

23 Briefwechsel zwischen Goethe und Knebel (1774–1832), hrsg. von Gottschalk Eduard Guhrauer, Leipzig 1851, Bd. 1, S. 6 f., Nr. 3.

24 Katalog 698, Nr. 85.

25 Hs-31352. Vgl. WA IV 8, S. 378 f., Nr. 2656, und Johann Wolfgang Goethe, *Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 7 I: Text, hrsg. von Volker Giel unter Mitarbeit von Susanne Fenske und Yvonne Pietsch, Berlin 2012, S. 274–275, Nr. 156.

26 Bibliothèque Jean-Francois Chaponnière. Une Collection Genevoise. Vente à Paris 18 novembre 2019. Vente PF1943, Paris: Sotheby's, 2019, S. 59, Los 83.

diger, drei Seiten umfassender Brief des 28-jährigen Goethe an Herder aus dem Juni 1788 (Abb. 18).

Goethe hatte sich seit September 1786 in Italien aufgehalten. Am 24. April 1788 trat er gemeinsam mit dem befreundeten Komponisten Philipp Christoph Kayser (1755–1823) von Rom aus den Heimweg an. Die beiden trafen am 22. Mai in Mailand ein, wo sie sich dem Lindauer Boten anvertrauten, einem Transportdienst, der seit dem 15. Jahrhundert für Reisende und Warenverkehr den Alpenübergang organisierte.²⁷ Ab dem 28. Mai ging es über Chiavenna, den Splügenpass und Chur nach Lindau und schließlich nach Konstanz, wo man am Abend des 3. Juni im Gasthof ›Goldener Adler‹ abstieg. Eine Woche später reisten Goethe und Kayser über Ulm und Nürnberg weiter und kamen am Abend des 18. Juni in Weimar an.

Der Brief an Herder aus Konstanz gehört zu den ersten Briefen, nachdem Goethe Italien verlassen hatte:

[Adresse:]

Herrn Herder nach Rom.

Daß ich von Constanz an dich nach Rom zu schreiben habe, ist wohl eine seltsame Sache, die mir noch völlig den Kopf verwirren könnte. Gestern Abend lese ich in der Vaterlandskronik: du seyest würrklich mit Dalbergen²⁸ verreist. Ich glaube es und ergebe mich drein, ob es gleich für mich ein sehr harter Fall ist. Reise glücklich und erbrich den Brief gesund, da wo ich in meinem Leben das erstemal unbedingt glücklich war. Angelika²⁹ wird dir ihn geben. Vielleicht erhältst du zu gleicher Zeit noch einen, denn ich schreibe gleich wenn ich nach Hause komme und Ihr haltet Euch wohl auf.

Wenn Ihr einen Antiquar braucht, wie Ihr denn einen braucht; so nehmt einen Deutschen der Hirt³⁰ heißt. Er ist ein Pedante, weiß aber viel und wird jedem Fremden nützlich sein. Er nimmt des Tages mit einem Zechin vorlieb. Wenn Ihr ihm etwas mehr gebt, so wird er dankbar sein. Er ist übrigens ein durchaus redlicher Mensch. Alsdann suche einen jungen Maler Bury³¹ incontro Rondanini,³² den ich lieb habe und laß dir die farbigen

27 Vgl. Fritz Schneider, *Goethes Heimkehr aus Italien*. »Es geht ein neues Leben an«, Heidenheim im Breisgau 1957, S. 68.

28 Der Trierer Domkapitular Johann Friedrich Hugo von Dalberg (1760–1812).

29 Die Malerin Angelika Kauffmann (1741–1807).

30 Der Archäologe Aloys Hirt (1759–1837).

31 Der angehende Maler Friedrich Bury (1763–1823), mit dem Goethe am Corso gegenüber dem Palazzo Rondanini gewohnt hatte.

32 »incontro Rondanini« am linken Seitenrand nachgetragen und durch # eingewiesen.

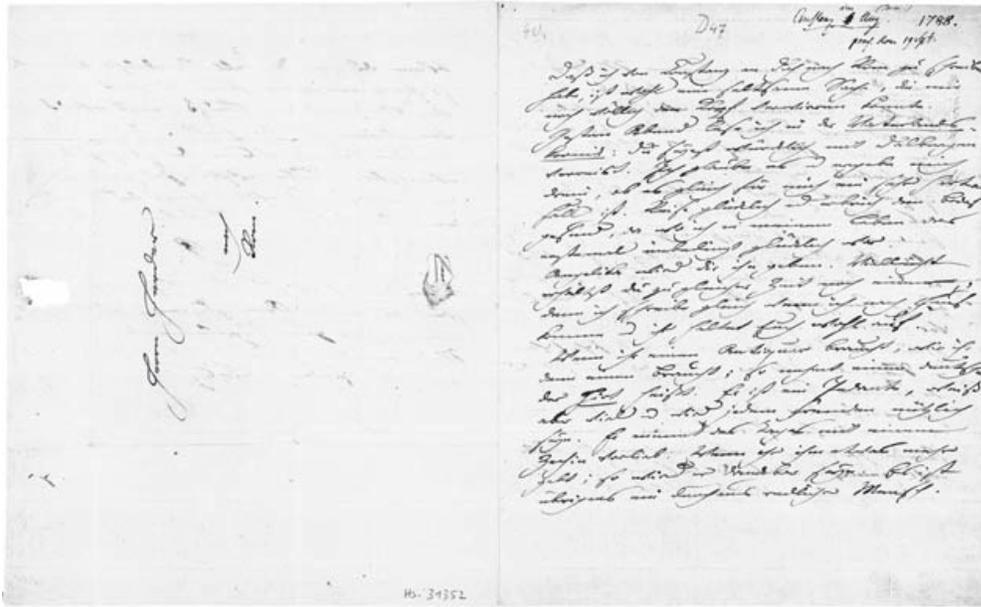


Abb. 18. Goethe an Johann Gottfried Herder,
Konstanz, zwischen dem 4. und 10. Juni 1788.

Zeichnungen weisen, die er jetzt nach Carrache macht. Er arbeitet sehr brav. Mache daß sie Dalberg sieht und etwas bestellt. Dieser junge Mensch ist gar brav und gut; und wenn du etwa das Museum³³ oder sonst eine wichtige Sammlung mit ihm, zum zweytenmal, aber NB. allein sehen willst; so wird er dir Freude machen und Nutzen schaffen. Er ist kein großer Redner, besonders vor mehreren.

Meyer³⁴ der Schweizer, ist fürchte ich, schon in Neapel. Wo er auch sey muß du ihn kennen lernen.

Ich weiß nicht ob ich wache oder träume; da ich dir dieses schreibe. Es ist eine starke Prüfung die über mich ergeht. Lebe wohl genieße was dir bescheert ist. Einer meiner angelegentlichsten Wünsche ist erfüllt.

Wenn du nach Castell Gandolfo kommst; so frage nach einer Pinie die nicht weit von H. Jenkins Hauß,³⁵ nicht weit vom kleinen Theater steht. Diese hatte ich in den Augen, als ich dich so sehnlich wünschte. Lebe wohl.

- 33 Das vatikanische Museo Pio-Clementino mit Werken der griechischen und römischen Antike.
- 34 Der Maler und Kunstschriftsteller Johann Heinrich Meyer (1760–1832).
- 35 Die Villa des englischen Kunsthändlers Thomas Jenkins (1722–1798) im Westen von Castel Gandolfo (heute Villa Delizia Carolina in der Via Ercolano).

Ich gehe zu den deinigen und will ihnen die Zeit deiner Abwesenheit verleben helfen.

G.

Wahrscheinlich wird Euch Hofrath Rei[ffen]stein³⁶ an einige Orte führen, ich empfehle Hirten also zum Supplemente.

Moritzen³⁷ mußt du auch sehn. Du wirst noch andere finden: Lips³⁸ etc.

Anlass des Briefs war eine Falschmeldung in der von Christian Friedrich Daniel Schubart herausgegebenen ›Vaterlandschronik‹, die am 30. Mai unter dem Titel ›Notizen vom Parnassus‹ gemeldet hatte:

Herder, der größte Schriftsteller unserer Zeit, ist mit dem Domherrn Dalberg [...] nach Italien gereist, um nach dem Golde noch unentdecker litterarischer Schätze seine Wünschelruthe zuken zu lassen. Göthe, einer der glänzendsten Sterne in der Ehrenkrone Germaniens, hat auch in Italien große Eindrücke gemacht. Er trat in den ersten Gesellschaften mit deutscher Kraft und Geniuswürde auf und überall bewunderte man seine großen Kenntnisse, sein tiefes Schönheitsgefühl und sein edles Betragen.³⁹

Tatsächlich war Herder noch in Weimar, als Goethe zurückkehrte. Erst zwei Monate später, am 6. August 1788, brach er gemeinsam mit Dalberg nach Rom auf, wo er am 19. September eintraf. Noch am selben Abend begab er sich zu Angelika Kauffmann, die ihm Goethes Brief vom Juni überreichte. Dies geht nicht nur aus einer Mitteilung Herders an seine Frau vom 20. September hervor,⁴⁰ sondern auch aus seinem Eingangsvermerk auf der ersten Seite des Schreibens: »Constanz im Aug. / praes[entatum] Rom 19 Sept.«.

36 Textverlust durch Siegelauriss. – Johann Friedrich Reiffenstein (1719–1793), der u. a. für Herzog Ernst II. von Sachsen-Gotha-Altenburg und für Katharina II. von Russland als Kunstagent fungierte. Er lebte im Palazzo Zuccari am Monte Pincio, direkt gegenüber von Angelika Kauffmann, mit der er eng befreundet war.

37 Karl Philipp Moritz (1756–1793), der sich bis Ende 1788 in Rom aufhielt.

38 Der Schweizer Kupferstecher Johann Heinrich Lips (1758–1817), den Goethe bereits 1774 durch Lavater kennengelernt und in Rom wiedergetroffen hatte.

39 Vaterlandschronik, Nr. 44 vom 30. Mai 1788, S. 354. Vgl. die zweite, ebenso falsche Meldung in der Vaterlandschronik, Nr. 55 vom 8. Juli 1788, S. 442: »Herder und Göthe befinden sich wirklich in Rom, hochgeschätzt von den Großen der Stadt, und gesucht von den zahllosen Fremden daselbst, denn auch dahin ist der Ruf dieser beeden Zierden unsers Vaterlandes gedrungen.«

40 Vgl. Johann Wolfgang Goethe, Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 7 II: Kommentar, hrsg. von Volker Giel unter Mitarbeit von Yvonne Pietsch, Markus Bernauer und Gerhard Müller, Berlin 2012, S. 571.

Auffällig ist die Anschrift des Briefs (»Herrn Herder nach Rom.«), die auf den förmlichen Amtstitel wie auch auf eine genauere Adressbezeichnung verzichtet und zudem in deutscher Schrift geschrieben ist, so dass sie für den internationalen Briefverkehr ungeeignet gewesen wäre. Auffällig ist auch das Fehlen von Beförderungsvermerken. Der Brief lag also sicherlich einem Schreiben Goethes an Angelika Kauffmann bei, das (wie alle anderen Briefe an sie)⁴¹ nicht überliefert ist.

Interessant ist die Frage, auf welche Weise der Brief von Konstanz nach Rom gelangte. Goethe hätte ihn dem Lindauer Boten mitgeben können, den er von seiner Reise bereits kannte. Das Rechnungsbuch von Kayser, der auf der Reise die Finanzen führte, eröffnet jedoch noch eine zweite Möglichkeit. Dort findet sich während des Konstanzer Aufenthalts am 4., 6. und 9. Juni insgesamt viermal der Ausgabenposten »Porto«.⁴² Goethe und Kayser wurden demnach in Konstanz Briefe durch die Kaiserliche Reichspost (Thurn und Taxis-Post) zugestellt, die für das habsburgische Konstanz die Posthoheit innehatte. Als Empfänger hatten sie eine nachträgliche Beförderungsgebühr, eben ein »Porto«, zu entrichten. Es ist durchaus wahrscheinlich, dass Goethe seinen Brief an Herder im Gegenzug der Reichspost übergab. Dann wäre das Schreiben über den Brenner und Ferrara in den Kirchenstaat geleitet worden (die kürzere Route war dem Lindauer Boten vorbehalten). In beiden Fällen dürfte die Zustellung etwa 10 bis 14 Tage gedauert haben.⁴³

Erstmals publiziert wurde der Brief 1856 durch Heinrich Düntzer und den Botaniker Ferdinand Gottfried von Herder, einen Enkel des Dichters.⁴⁴ Seitdem war der Verbleib unbekannt. Sowohl die Weimarer Ausgabe als auch die jüngste historisch-kritische Ausgabe der Goethe-Briefe konnten sich nur auf den Erstdruck stützen.⁴⁵

Die Finanzierung des Ankaufs erfolgte mit Hilfe des Landes Hessen, der Erich und Amanda Kress-Stiftung und der Dr. Marschner-Stiftung.

41 Vgl. ebd., S. 554.

42 Schneider, Goethes Heimkehr aus Italien (Anm. 27), S. 67.

43 Für postgeschichtliche Hinweise danken wir Stephan Jürgens, Bietigheim-Bissingen, und Jörg Kiefer, Frankfurt am Main.

44 Aus Herders Nachlaß. Ungedruckte Briefe von Herder und dessen Gattin, Goethe, Schiller, Klopstock, Lenz, Jean Paul, Claudius, Lavater, Jacobi und anderen bedeutenden Zeitgenossen, hrsg. von Heinrich Düntzer und Ferdinand Gottfried von Herder, Frankfurt am Main 1856, Bd. 1, S. 89–92, Nr. 47.

45 Vgl. WA IV 8, S. 378 f., und GB 7 I (Anm. 25), S. 274 f.

Goethe-Umkreis

Handschriftenkonvolut der Frankfurter Familie Melber

Im Frankfurter Kunst- und Auktionshaus Wilhelm M. Döbritz wurde am 16. März 2019 der Nachlass von Ernesto Melber (1926–2018) versteigert. Melber war ein Urururenkel von Johanna Maria Melber (1734–1823), der jüngeren Schwester von Goethes Mutter, der Goethe in »Dichtung und Wahrheit« (I 1) ein literarisches Denkmal setzte. Eines der Lose bezog sich auf ein umfangreiches Konvolut mit historischen Schriftstücken wie Briefen, Postkarten, Fotos und Notizbüchern (siehe auch S. 383). Ersteigert wurde es von der langjährigen Förderin des Hochstifts Erika Lympius (Frankfurt am Main), die es dem Hochstift dankenswerterweise als Schenkung überließ.

Besonders bemerkenswert sind die folgenden Stücke:

Bitschrift von Johann Wolfgang und Georg Christoph Melber an Ferdinand Karl von Österreich-Este, Mailand, April/Mai 1794, Konzept⁴⁶

Johann Wolfgang (1752–1805) und Georg Christoph (1753–1802) waren die beiden ältesten Brüder von Johann Georg David Melber. Sie nannten sich »Physizi« und reisten ab 1789 als wissenschaftliche Schausteller mit einem elektrisch-physikalischen Kabinett durch Europa, um vor zahlreichem Publikum ihre Experimente zu präsentieren.⁴⁷ Das Spektrum ihrer Vorführungen geht aus einer Bekanntmachung hervor, mit der sie ihre Auftritte in Wien ab dem 30. Mai 1792 bewarben. Im großen Saal des Hauses zur Mehlgrube am Neuen Markt zeigten sie in spektakulären Versuchsanordnungen die Wirkungen künstlicher Blitze, die sie mittels einer Influenzmaschine von mehr als einem Meter Durchmesser erzeugten. Demonstriert wurden unter anderem die Entzündung brennbarer Körper, die Fernzündung von Kanonen und die elektrische Zerstörung von Gegenständen, aber auch Spielmechanismen wie der »elektrische Tanz, da viele Figuren taktmäßig verschiedene Tänze tanzen«, der »große Franklinsche Bratenwender«, »elektrische Glockenspiele« und der »elektrische Springbrunn«. Hinzu kamen die Simulation von Erdbeben und »verschiedene Experimente in Vacuo« wie auch Versuche mit Schießpulver, Salpeter und Kohlendioxid. Schließlich ließen die Gebrüder Melber mit Stickstoff bzw. Wasserstoff gefüllte Ballons an die Saaldecke

⁴⁶ Hs-31366.

⁴⁷ Vgl. allgemein Oliver Hochadel, *Öffentliche Wissenschaft. Elektrizität in der deutschen Aufklärung*, Göttingen 2003.

steigen.⁴⁸ Einige Monate später versuchten sie im Wiener Hetztheater zu türkischer Musik »einen großen Ochsen durch die Gewalt des Blitzstrals mittels der Elektrizität in einem Nu [...] todt zur Erde zu strecken«. ⁴⁹ Im Umfeld dieser Veranstaltungen boten sie zugleich ihre Dienste bei der Installation von Blitzableitern an.⁵⁰

Das Melber-Konvolut enthält ein Schreiben der Brüder, in dem sie ihre Verhaftung während eines Aufenthaltes in Parma schildern. Goethe notierte am 13. August 1797 während eines Besuchs in Frankfurt in sein Tagebuch: »Nach Tische Melbert, seine Geschichte vor dem Inquisitionsgerichte in Parma.«⁵¹ Die Weimarer Ausgabe und die neue historisch-kritische Tagebuch-Ausgabe liefern hierzu keinen Kommentar, so dass bisher nicht klar war, was sich in Parma zugetragen hatte.

Mit dem neu erworbenen Konzept einer Bittschrift liegt nun eine genaue Beschreibung der Ereignisse vor. Der Text hat weder eine Anrede noch Angaben zu Ort und Datum:

Die unterzeichneten Physizi Gebrüder Melber von Ffurt am Mayn haben in Parma bei 6malen ihre physikalische Experimenten auf dem gewöhnlichen Nationaltheater und nachher einigemal im Adlichen Colegio mit allem Beifall produzirt, u. da sie wegen dem schlimmen Weg u. Wetter nicht fortkommen konnten, so zeigten sie alsdann bei einem Monat lang noch

48 Vgl. den Einblattdruck vom Mai 1792: »Auf der Mehlgrube ist ein ganz neues physikalisches Kabinet« (Wienbibliothek im Rathaus, Sign. D-64522/M1,78). Am Tag der Veranstaltung folgte der Anschlag: »Mehlgrube. Heute Mittwoch den 30. May werden die Herrn Physici Gebrüder Melber von Frankfurth zum erstenmal ihr von ihnen alhier noch niemals gesehenes großes phisikalisch und elektrisches Kabinet die Ehre haben zu produciren [...]« (Sign. D-64522/M1,77). Vgl. die Digitalisate unter www.digital.wienbibliothek.at.

49 Vgl. den Einblattdruck zur Veranstaltung am 11. September 1792: »In dem k.k. privilegirten Hetzamphitheater unter dem Weißgärbern wird heute [...] unter einer wohlbesetzten türkischen Musik. / Ein zweifaches großes Spektakel / und zwar anfänglich drey große hier noch niemals gesehene, und alle Erwartung übersteigende merkwürdige phisikalische Experimenten, und sodann ein großer starker Thierkampf gegeben werden« (Wienbibliothek im Rathaus, Sign. C-6361/1792,7). Das Experiment misslang, wie eine Bekanntmachung vom folgenden Tag zeigt: »In dem K.K. privil. Hetzamphitheater unter den Weißgerbern wird Heute Ein zweyfaches Spektakel abgehalten werden« (Sign. C-16361/1792,8).

50 Vgl. auch eine entsprechende »Bekanntmachung« in: Frankfurter Frag- und Anzeige-Nachrichten, Nr. 52 vom 23. Juni 1795. Zur weiteren Karriere der Melbers vgl. Panagiotis Kitmeridis, Popularisierung der Naturwissenschaften am Beispiel des Physikalischen Vereins Frankfurt, Diss. Frankfurt am Main 2015, S. 93.

51 Johann Wolfgang Goethe, Tagebücher, Bd. II,1: Text, 1790–1800, hrsg. von Edith Zehm, Stuttgart und Weimar 2000, S. 139 f. Vgl. WA III 2, S. 81.

verschiedene Stücke in einer auf dem Platz gestandenen Hütte. In dieser Zeit beraubte sie ihr Dollmetsch namens Joseph Cernich aus Kroazien gebürtig, den sie schon von Triest aus mitgenommen hatten, um vieles, und gieng damit durch. Auf ihr Ansuchen bei der löbl. Polizey wurde dieser treulose Mensch eingebracht u. festgesetzt. Da ihm nun auf solche Weise sein gottloses Vorhaben mißlungen, so suchte er sich auf eine andere Art an ihnen zu rächen, indem er bei einem Verhör aussagte: beide Brüder seyen Freymaurer, indem er wohl wußte daß ihnen dieses in Parma grose Ungelegenheit zuziehen würde. Nachdeme dieses Ihro Durchl. dhl.⁵² Herzog gemeldet worden, so befahlen Sie beide samt ihrem Bedienten zu arrettiren, u. all' ihre Papiere u. Sachen zu untersuchen.

Dieses geschah, u. so blieben sie 10 Wochen auf die unglücklichste Weise in Gefangenschaft. In der 10^{ten} Woche kamen sie zum erstenmal vor einem geistlichen Inquisitions Gericht ins Verhör, wo man ihnen sagte, daß man ihnen all' ihre Papiere wieder zustellen würde, weil man darinnen gar nichts unrechtes vorgefunden, nur würde man ihre Patenten von Frankfurt, Regensburg und Wien zurück behalten, weil Ihro Durchlaucht sich vorgenommen hätten, selbige nach Rom zu schicken. Übrigens hätten sie deswegen so lange sitzen müssen, bis eine Antwort von erwehnten Städten zurückgekommen, daß sowohl ihre Patenten ächt, als auch die Zusammenkunft der Freymaurer erlaubt seye u. unter dem Schuz S^r. Maj. des Kaysers, u. der Orts Obrigkeiten stünde, dieses seye nun geschehen, u. da die Nachrichten alle zu ihrem Vorthail sprächen, so würde man sie sogleich wieder auf freyen Fuß sezen, doch mit dem Beding daß sie sogleich die Stadt verliesen, da man darrinnen in keinem Fall einen Freymaurer duldete.

Diese Loslassung geschahe auch 3 Tage hernach, nachdem sie dem dortigen Director der königl. Buchdruckerey Herrn Handwerk⁵³ den Auftrag gegeben, ihre Sachen ihnen nachzuschicken, u. man ihnen ihre Briefe u. Schriften, wie auch ihren Paßport von Parma wieder zugestellt hatte.

Gleich nach ihrer Abreise hatten Ihro Durchlaucht dhl. Herzog aus ganz eigener Bewegung die höchste Gnade erwehntem Herrn Handwerk 20. Ducaten für sie zustellen zu lassen.

Alles hier gesagte ist ohne etwas wegzulassen noch dazu zu setzen ganz der Wahrheit gemäß, welches sie der strengsten Prüfung unterwerffen, u. ist daraus zugleich ersichtlich, daß sie blos deswegen in Parma in Gefangenschaft waren, weil man ihre Papiere untersuchen, u. sich von deren Ächt oder unächtheit überzeugen wollte.

52 durchlauchtigster.

53 Jean Georges Handwerck. Die Stamperia Reale (Ducale) wurde seit 1767 von Giambattista Bodoni geleitet, dem Hauptvertreter der klassizistischen Typographie. Für das operative Geschäft war J.G. Handwerck zuständig.

Sie bitten daher Ihre Königl. Hoheit ihrer offenbaren Unschuld wegen um Ihre hohe Protection und Gnade ganz unterthänigst.

Im Zentrum der Bittschrift (Supplik) steht die Klage über den Herzog Ferdinand I. von Bourbon-Parma (1751–1802). Erzogen im Geist der Aufklärung von bedeutenden Gelehrten wie Auguste de Keralio und Étienne Bonnot de Condillac, hatte Ferdinand in seinem Herzogtum zur Bestürzung seiner Zeitgenossen 1780 die Inquisition wieder eingeführt.⁵⁴ Dies bekamen die Gebrüder Melber bei ihrem Aufenthalt in Parma zu spüren. Zum Verhängnis wurde ihnen, dass sie auf ihrer Reise durch Oberitalien »ihre Patenten von Frankfurt, Regensburg und Wien« mit sich führten, also ihre Logenpässe, die ihnen Zugang etwa in die Freimaurerloge ›La Concordia‹ von Triest ermöglichten. Tatsächlich gehörte Johann Wolfgang Melber seit dem 3. Juli 1773 der Frankfurter Freimaurerloge ›Zur Einigkeit‹ an,⁵⁵ sein Bruder Georg Christoph war seit dem 13. April 1791 Mitglied der Großen Mutterloge ›Die Wachsende zu den drei Schlüsseln‹ in Regensburg⁵⁶ sowie einer Loge in Wien. Entsprechend bestreiten sie in ihrer Bittschrift durchaus nicht den Vorwurf der Freimaurerei. Im Gegenteil, sie geben ihrer Empörung über die aus ihrer Sicht ungerechte und äußerst anachronistische Behandlung deutlich Ausdruck und berufen sich dabei auf Kaiser Franz II.⁵⁷ Als Bürgern der Freien Reichstadt Frankfurt war ihnen die Inquisition nur aus den Geschichtsbüchern bekannt.

In der Freimaurerliteratur findet sich ein weiteres Dokument zu den Ereignissen in Parma, das in der Forschung bisher übersehen wurde. Am 18. April 1794 wandte sich Georg Christoph Melber aus Mailand schriftlich an seine Regensburger Loge, um die Logenbrüder zu warnen und eine finanzielle Unterstützung zu erwirken. Schließlich habe nur wenig gefehlt, dass sein Bruder und er »Märtyrer des Ordens geworden [wären], in einer Stadt, wo Despotis-

54 Vgl. Elisabeth Badinter, *Der Infant von Parma oder die Ohnmacht der Erziehung*, München 2010, S. 113 und S. 142. Vgl. auch Elisa von der Recke, *Etwas über des Herrn Oberhofpredigers Johann August Stark Vertheidigungsschrift*, Berlin und Stettin 1788, S. 45: »Ist nicht zu Parma durch ein empörendes Dekret die Inquisition in ihrer ganzen Scheußlichkeit wieder hergestellt worden?«

55 Georg Kloss, *Annalen der Loge zur Einigkeit, der Englischen Provincial-Loge, so wie der Provincial- und Directorial-Loge des eclecticischen Bundes zu Frankfurt am Main. 1742–1811*, Frankfurt am Main 1842, S. 103.

56 Bernhard Beyer, *Ausschnitte aus der Geschichte der früheren Großen Mutterloge »Carl zu den 3 Schlüsseln« in Regensburg (Schluß)*, in: *Das Freimaurer-Museum* 4 (1928), S. 95–206, hier: S. 195.

57 Im selben Jahr beantragte Franz II. auf dem Regensburger Reichstag allerdings die Aufhebung aller Logen. Zwar hatte er keinen Erfolg, doch stellten die österreichischen Freimaurer unter den zunehmenden Zwangsmaßnahmen ihre Arbeit faktisch ein.

mus, Intolleranz und Aberglaube unter dem Schein des besten Christentums thronen! und so standen [wir] am Rande, auf spanische Art ein Opfer derselben durch Strang oder ewigen Galeeren Sklaverei zu werden!«⁵⁸ Es folgt ein ausführlicher Bericht ihrer Reise durch Oberitalien, ihre unerwartete Verhaftung am 29. Januar 1794, über die Haftbedingungen, über das Verhör am 5. April 1794 durch das geheime Inquisitionsgericht (unter Wiedergabe einzelner Dialoge), über die Ausweisung aus Parma noch am selben Tag, über ihre Reise ins österreichische Mailand und die anschließenden Versuche, von dort aus die zurückgebliebenen Apparaturen auszulösen. Die Regensburger bewilligten den Brüdern Melber eine Unterstützung in der Höhe von 50 Gulden, so dass sie mit ihren Geräten nach Frankfurt zurückkehren konnten. Dass ihnen nicht mehr zustieß, dürfte alleine daran gelegen haben, dass sie Bürger eines fremden Gemeinwesens waren.

Es bleibt die Frage, an wen die Brüder ihre Bittschrift richteten. Einen Hinweis gibt die Anrede »Ihro Königl. Hoheit« am Ende des Schreibens, die auf einen Vertreter des österreichischen Kaiserhauses hindeutet. In Mailand und Monza residierte damals als Statthalter der Lombardei Erzherzog Ferdinand Karl von Österreich-Este, ein Sohn von Maria Theresia und, durch seine Schwester Maria Amalia von Österreich, der Schwager des Herzogs von Parma. Ob er den Brüdern Melber tatsächlich »Protection und Gnade« gewährte, ist bis jetzt unbekannt.

*Johann Georg David Melber an Goethe,
Frankfurt am Main, 13. August 1819, Konzept*⁵⁹

Johanna Maria Melber war nach dem Tod ihres Mannes Georg Adolf Melber (1725–1780), mit dem sie im Haus zum Esslinger am Hühnermarkt eine »Materialhandlung« betrieben hatte, in finanzielle Not geraten, so dass sie bei ihrer Schwester Catharina Elisabeth Goethe (1731–1808) ein größeres Darlehen aufnehmen musste. Als sie 1788 zudem genötigt war, ihr Haus zu verkaufen, wurde ihr die Hälfte der Schulden erlassen, der Rest (2200 Gulden) sollte später von ihren Nachkommen zurückgezahlt werden.

Johannas jüngster Sohn Johann Georg David Melber (1773–1824) gelangte als Arzt und Frankfurter Stadtgeburtshelfer jedoch seit der Jahrhundertwende zu ansehnlichem Reichtum, so dass er 1819 in der Lage war, die Schulden seiner Mutter noch vor deren Ableben zurückzahlen zu können. In einem feierlichen Schreiben im Vorfeld von Goethes 70. Geburtstag kündigte er dem

58 Bernhard Beyer, Ausschnitte aus der Geschichte der früheren Großen Mutterloge »Carl zu den 3 Schlüsseln« in Regensburg (Fortsetzung), in: Das Freimaurer-Museum 3 (1927), S. 191–232, Briefzeugnis S. 224–228, hier: S. 224.

59 Hs-31365.

Cousin am 13. August 1819 die Übersendung des ausstehenden Betrags an.⁶⁰ Goethes Antwortschreiben vom 20. August 1819 konnte das Freie Deutsche Hochstift bereits 1953 von der Familie Melber erwerben.⁶¹

*Walther Wolfgang von Goethe an Georg Karl Friedrich Melber,
Weimar, 16. September 1862*⁶²

Der Brief zeigt das herzliche Verhältnis zwischen Goethes Enkel Walther Wolfgang (1818–1885) und dem fast gleichaltrigen Georg Karl Friedrich Melber (1816–1873), dem Sohn von Johann Georg David Melber:

Mein lieber Georg!

Deine Zeilen mit der so freundlichen Einladung habe ich erst in den letzten Tagen des July, nach der Rückkehr von einem Reiseausflug erhalten, und obgleich seitdem wieder manche Woche verflossen, so kam ich doch bisjetzt nicht dazu, Dir zu schreiben, dir zu danken!

Jedenfalls hast Du, bester Vetter! Deinen Hauptzweck: mir den Beweis Deiner unveränderten Freundschaft und wohlwollenden Gesinnung darzulegen, vollkommen erreicht und dabey noch den nie erloschenen Wunsch, Dich einmal wiederzusehen, aufs Neue recht lebendig in mir erstehen lassen! –

Dich in glücklicher Häuslichkeit zu wissen ist mir ein wohlthuendes Gefühl! Des alten Melber-Hauses werden wir, auch wenn Deine Kinder in andern Räumen sich herumtummeln, nicht vergessen! – und das Bild Deiner verehrten Frau Mutter⁶³ steht, des magst Du versichert seyn, in unveränderter Frische vor meiner dankbaren Seele.

Von mir kann ich nur sagen, daß ich in den letzten zehn Jahren (denn so lange ist es bereits seit ich wieder hier lebe) Weimar stets nur für kürzere Zeit verlassen habe; unsere hiesigen Territorialbesitzungen, die Oberaufsicht über Haus, Sammlung, u. s. w., geben genügend Beschäftigung. –

Im Sommer bewohne ich meist eines unserer kleinen Gartenhäuser und auch in diesem Augenblick streift mein Auge durch die Fenster dieser stillen Goethewohnung die grünen Bäume des Parkes.

60 Vgl. die Dokumentation von Wilhelm Creizenach in: Wilhelm Arndt u. a., Sechsenddreißig Briefe von Goethe, in: Goethe Jahrbuch 1 (1880), S. 226–289, hier: S. 261–268, Melbers Brief auf S. 266 f. (offenbar nach dem nun erworbenen Konzept, die Ausfertigung befindet sich im Goethe- und Schiller-Archiv, Sign. 29/66, Bl. 2 f.).

61 Hs–9702.

62 Hs–31367.

63 Sabine Caroline Melber geb. Buck.

Meine theure Mama⁶⁴ welche, so wie mein Bruder Wolfgang,⁶⁵ eben anwesend, grüßt Dich mit Letzterem aufs Beste. Daß durch deren Hierseyn mein diesjähriger Sommer besonders geschmückt worden, magst Du er-messen!

Deiner lieben Frau⁶⁶ empfehl mich unbekannterweise herzlichst! – Siehst Du die Stark'schen Damen,⁶⁷ so sage ihnen viel Schönes!

Und nun, lebe wohl! ja, »wohl« im vollsten Sinn des Wortes! – Wenn Du zuweilen am Main-Ufer, wo Dir von fern die Gerbermühle sonnenbeschie-nen entgegenglänzt, oder vor den Thoren, oder wo sonst wir oftmals zu-sammen herumstreiften, als ehrbarer Familienvater wandelst, dann denke Deines alten Veters und ältesten Freundes

Weimar den 16ten Sept.

1862.

Walther vGoethe.

*Walther Wolfgang von Goethe an Georg Karl Friedrich und Maria Friederika Melber, Weimar, Oktober 1864*⁶⁸

Zwei Jahre später gratulierte Walther Wolfgang von Goethe den Frankfurter Melbers zur Taufe ihres Sohnes Walther Wolfgang Melber (1864–1938), der am 28. August geboren worden war und für den er die Patenschaft übernom-men hatte:

Zwar entfernt, in Gedanken aber nicht getrennt, sende ich herzlichen Gruß zum frohen Feste der Taufe!

Meine kleine Weihegabe möge dem lieben Pathen »Walther Wolfgang« für spätere Jahre bewahrt bleiben, als ein sichtbares Erinnerungszeichen an den Tag, an welchem es mir durch die freundschaftliche Gesinnung seiner Eltern vergönnt ward: zu Ihnen und Ihm in neue und innige Beziehung zu treten.

In solcher neuen Bezeichnung die besten Wünsche darbringend, zeichne ich:

mit alter Treue

Weimar; October 1864.

Walther vGoethe

64 Otilie von Goethe.

65 Wolfgang Maximilian von Goethe.

66 Maria Friederika Melber geb. Wecker.

67 Die Schwestern Henriette Vogel (1795–1878), Karoline Hofmann (1801–1886) und Charlotte Starck (1805–1897), Töchter des Frankfurter Advokaten Johann Wolfgang Starck (1760–1835). Die Familie war sowohl mit Goethe wie auch mit Melber über deren Urgroßmütter verwandt.

68 Hs-31370.

*Marianne von Willemer, Geschenkblatt für Meline von Guaita,
Juli (?) 1825*⁶⁹

Als Geschenk von Dr. Rüdiger Volhard, bis vor kurzem Mitglied des Verwaltungsausschusses des Hochstifts, jetzt Ehrenmitglied, kam im Oktober 2019 ein Geschenkblatt von Marianne von Willemer (1784–1860) ins Haus. Es handelt sich um einen Kranz aus bunten Blüten und Blättern wie Immergrün, Wiesenkerbel, Schnee-Enzian und Alpenrose. Es könnte sein, dass Marianne die Bestandteile der Klebearbeit auf einer Reise nach Berchtesgaden und Salzburg zusammentrug, die sie mit ihrer Mutter von Ende Mai bis Juli 1824 unternahm.⁷⁰ In die Mitte des Kranzes schrieb sie die Widmung »Meline von Guaita 1825«.⁷¹

Meline von Guaita geb. Brentano (1788–1861) war eine jüngere Schwester Clemens und Bettine Brentanos. Sie war seit 1810 mit Georg Friedrich von Guaita (1772–1851) verheiratet, der ab 1822 mehrfach das Amt des Frankfurter Bürgermeisters innehatte. Das Ehepaar pflegte mit den Willemers einen engen freundschaftlichen Umgang, der noch auf Melines Mutter Maximiliane Brentano zurückging.⁷² Das Geschenkblatt dürfte zu Melines 27. Geburtstag am 27. Juli 1825 entstanden sein. Die Montagespuren auf der Rückseite sowie die freihändig beschnittene obere Blattkante lassen darauf schließen, dass es später in ein Stammbuch eingefügt wurde.

Marianne von Willemer verschenkte solche Blätter immer wieder an Freunde und führte zu diesem Zweck ein eigenes Herbarium.⁷³ Ihre besondere Kunstfertigkeit ging in die Einleitung zu Clemens Brentanos Märchen ›Gockel, Hinkel und Gackeleia‹ (1838) ein. In der »Herzlichen Zueignung« an Marianne heißt es:

[...] woher sollte ich alle die kuriosen Kräuter und Blumen, alle die Hahnen- und Hühnerpflanzen und das ganze Marienklostergärtchen denn haben, als aus deinen botanischen Vorrathskammern und Trockenanstalten

69 Hs-31351.

70 Marianne und Johann Jakob von Willemer, Briefwechsel mit Goethe. Dokumente – Lebens-Chronik – Erläuterungen, hrsg. von Hans-J. Weitz, Frankfurt am Main 1986, S. 558.

71 Auf der Rückseite findet sich von unbekannter Hand die Notiz: »M. Willemer d. 1 Februar 1830«.

72 Zu Meline Brentano vgl. Sibylle von Steinsdorff, »... durch Convenienz sehr eingeschraubt ...«. Versuch über Meline Brentano-von Guaita, in: Die Brentano. Eine europäische Familie, hrsg. von Konrad Feilchenfeldt und Luciano Zagari, Tübingen 1992, S. 183–207.

73 Siehe hierzu den Brief von Marianne von Willemer an Herman Grimm vom 8. März 1851, in: Im Namen Goethes. Der Briefwechsel Marianne von Willemer und Herman Grimm, hrsg. und eingeleitet von Hans Joachim Mey, Frankfurt am Main 1988, S. 54.

zur Bekranzung des menschlichen Lebens? – ja du Kranzwinderin, Kronenbinderin, Strauerkrauslerin, aus deinen vielen getrockneten Blumensammlungen habe ich gestohlen, und von dir habe ich gelernt, mit jener Anhänglichkeit, die aus dem Herzen des Lebensbaumes quillt, diese Blumen dir zu Erheiterung um ein Mährchen herum zu befestigen, wie du sie deinen Freunden [...] um artige Bilder und Reime in schöner Anordnung auf Papier zu heften pflegst.⁷⁴

Seinen besonderen Reiz erhält das Geschenkblatt dadurch, dass es fast gleichzeitig mit einer ähnlichen Gabe zu Goethes 76. Geburtstag entstanden sein dürfte. Am 18. Oktober 1825 sandte Marianne dem Freund nachträglich ihr von Blüten und Blättern umrahmtes Gedicht »Zarter Blumen reich Gewinde ...«, in dessen Mitte sie ebenfalls die aus Blumen geformte Jahreszahl »1825« gesetzt hatte. Goethe antwortete zwei Wochen später mit einem Wechselgedicht, in dem er Mariannes (leicht veränderten und gekürzten) Versen seine Antwort »Bunte Blumen in dem Garten ...« gegenüberstellte. Darunter schrieb er mittig »1825«.⁷⁵

Romantik

*Friedrich Schlegel an Johann Friedrich Reichardt,
Pillnitz bei Dresden, 23. Juni 1796*⁷⁶

Der Brief befand sich unidentifiziert in einem Sammelkonvolut eines amerikanischen Händlers und konnte über ein deutsches Antiquariat erworben werden. Er ist in diesem Jahrbuch auf S. 121–123 wiedergegeben. Finanziert wurde der Ankauf mit einer Spende von Frau Anke Sessler (Frankfurt a. M.).

*Friedrich von Hardenberg (Novalis),
ubersetzungsfragment zu Voltaires »Zaire« sowie Aufzeichnungen,
um 1800*⁷⁷

Im März 2019 konnte das Freie Deutsche Hochstift bei J. A. Stargardt ein der Forschung bisher unbekanntes Blatt von Friedrich von Hardenberg erwerben

74 Clemens Brentano, Gockel, Hinkel und Gackeleia ein Mährchen. Zweite Fassung, FBA 18/3, S. 110.

75 Weitz (Anm. 70), S. 170 f.; WA I 4, S. 268 f. und WA I 5/2, S. 162 f. (Lesarten). Das Original des Wechselgedichts befindet sich im Freien Deutschen Hochstift (Hs-12419).

76 Hs-31266.

77 Hs-31335.

Auf der Vorderseite befindet sich der Entwurf zu 12 Versen einer dramatischen Figurenrede:

- neu den
- Zaire, das Gefühl, was ~~deinen~~ den Busen hier dir
An diesen Ort beseelt, ist unerwartet mir.
- 1 Zaire das Gefühl, womit, dich, jung und schön,
 - 2 Der Ort hier neubeseelt, hab ich mir nicht versehn.
-
- Welch-se
- 3 Hat Hoffnung oder Glück mit heitern Frühlings tagen
 - 4 Liebkosend dir vertauscht die trübe Zeit der Klagen.
Mit kommt
 - ~~In deinen Reitzen blüht des neuern Friedens Glük~~
 - 5 Mit neuen Reitzen schmückt des Herzens Frieden dich
 - 6 Und heller hebt dein Blick aus düstern Grämen sich –
~~Ich sehe ihn nicht mehr ihn in süse~~
 - Doch nicht mehr, um sich nach der Heymath zu verlieren,
Wohin uns sollte bald der edle Franke führen
 - 7 Doch seh ich ~~ih~~ ihn nicht mehr in süße Fernen gleiten,
 - 8 Wohin ein edler wackrer Frank' uns sollte sicher leiten.
~~Du sprichst nennst nicht mehr gerührt das schöne frohe Land~~
~~Schon lange hab ich nichts~~
 - 9 Du hast mir lange nicht vom schönen Land erzählt
 - 10 Wo Andacht für die Fraun ~~für~~ das edle Volk beseelt
 - 11 Wo einer jeden ist das schönste Loos gefallen
 - 12 Das Herz von ihrem Mann das Diadem von allen

Es handelt sich um eine freie Übertragung der ersten Verse von Voltaires Tragödie ›Zaire‹ aus dem Jahr 1732.⁷⁹ Das Stück spielt zu Beginn des 13. Jahrhunderts, einige Jahre nach der Rückeroberung Jerusalems durch die Muslime. Es spricht Fatime, eine Christin, die, ebenso wie Zaire, seit vielen Jahren im Serail des Sultans Orosmane gefangen ist. Sie hat an Zaire eine Stimmungsänderung bemerkt und vermutet nun, dass ihr Denken und Trachten nicht mehr auf die bevorstehende Befreiung durch einen französischen Ritter und ihr künftiges Leben im Abendland gerichtet ist. Tatsächlich hat sich Zaire in den Sultan verliebt und er sich in sie. Im Original lauten die insgesamt 18 Eingangsverse:

79 Zayre, Tragédie. Représentée à Paris aux mois d'Aoust, Novembre et Décembre 1732, Paris 1733.

FATIME

- Je ne m'attendais pas, jeune et belle Zayre,
 Aux nouveaux sentiments que ce lieu vous inspire.
 Quel espoir si flatteur, ou quels heureux destins,
 De vos jours ténébreux ont fait des jours sereins?
 5 La paix de votre cœur augmente avec vos charmes;
 Cet éclat de vos yeux n'est plus terni de larmes;
 Vous ne les tournez plus vers ces heureux climats,
 Où ce brave Français devait guider nos pas;
 Vous ne me parlez plus de ces belles contrées,
 10 Où d'un peuple poli les femmes adorées
 Reçoivent cet encens que l'on doit à vos yeux;
 Compagnes d'un époux, et reines en tous lieux,
 Libres sans déshonneur, et sages sans contrainte,
 Et ne devant jamais leurs vertus à la crainte.
 15 Ne soupirez-vous plus pour cette liberté?
 Le sérail d'un soudan, sa triste austérité,
 Ce nom d'esclave enfin, n'ont-ils rien qui vous gêne?
 Préférez-vous Solyme aux rives de la Seine?⁸⁰

Hardenberg übertrug die französischen Alexandriner in die korrespondierende deutsche Versform,⁸¹ erlaubte sich bei der Übersetzung jedoch einige Freiheiten. Voltaires Erfolgsstück war im 18. Jahrhundert bereits mehrfach übersetzt worden, etwa von Johann Joachim Schwabe in *Alexandrinern* (von Gottsched publiziert in der ›Deutschen Schaubühne‹, Bd. 2, 1741, S. 359–426) und von Johann Joachim Eschenburg in *Jamben* (Leipzig 1776).

Die Notizen auf der Rückseite lauten:

Geschichtsbücher – aber Quellen.

Romanen u. Schauspiele

/ Dschinnistan.⁸² Palmblätter.⁸³ Lettres de Mirabeau⁸⁴

80 Voltaire, *Zaire*, tragédie, ed. by Eva Jacobs, in: *Les Œuvres complètes de Voltaire*, Bd. 8: 1731–1732, Oxford 1988, S. 273–523, hier: S. 431.

81 Zur Differenz des französischen und deutschen Alexandriners vgl. (am Beispiel der Eingangsverse zu ›Zaire‹) Karl Friedrich Peucer, *Classisches Theater der Franzosen*, Bd. 1: *Zaire* von Voltaire, Leipzig 1819, S. LXIV–LXVIII.

82 Christoph Martin Wieland, *Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geister-Mährchen*, theils neu erfunden, theils neu übersetzt und umgearbeitet, 3 Bde., Winterthur 1786–1789.

83 August Jacob Liebeskind, *Palmblätter. Erlesene morgenländische Erzählungen für die Jugend*, 3 Bde., Jena und Gotha 1786–1796.

84 *Lettres originales de Mirabeau, écrites du donjon de Vincennes*, 4 Bde., Paris 1792.

Corneille. a Sophie.⁸⁵ Heloïse.⁸⁶
 Racine.
 Simplicissimus.
 Hans Sachse.
 Gottscheds u. Weisens⁸⁷ in Zittau
 Deutsches Theater.
 Minnesinger.
 Italiaenisches Theater.

Übungen in Reden, Dialogen, u. Beschreibungen
 Erfindungen von Intriguen und Geschichten
 Bündige Reflexionen. Stoff romantischer Stoff.
 Nahe u. bekannte Gegenstände.
 Einfachheit u. schöne Folge. rhetorischer Styl. Perioden.

Gute Erzählungen.
 Zadig, Alcire.⁸⁸ Glück – durch Batzen.⁸⁹

5 oder 6füßige gereimte Jamben.

Charlotte Corday – ein Schauspiel in Versen.⁹⁰ Charlotte wird durch Liebe
 aufgehalten.

Robespierres Tod.

Das Blatt stammt aus der Sammlung des Hamburger Bankiers Max Warburg (1867–1946), des Bruders von Aby Warburg. Der Gesamtbestand wurde 2001 bei J.A. Stargardt (Katalog 675) versteigert, jedoch nicht das Blatt von Hardenberg. Es wurde erst zwei Jahre später im selben Auktionshaus angeboten,⁹¹ sein Verbleib war seither unbekannt.

85 Mirabeaus Briefe aus Vincennes an seine Geliebte Sophie de Monnier.

86 Vgl. Mirabeaus Bemerkung über Rousseaus ›Julie ou la Nouvelle Héloïse‹ in seinem Brief an Sophie de Monnier vom 16. August 1777; *Lettres originales de Mirabeau* (Anm. 84), Bd. 1, S. 35.

87 Christian Weise (1642–1708).

88 [Voltaire,] *Zadig, ou La Destinée. Histoire orientale*, Nancy 1748. – Voltaire, *Alzire, ou Les Americains. Tragédie*, Paris 1736.

89 Unsicher gelesen (Katzen?).

90 Zu Hardenbergs Plan eines Versdramas über Charlotte Corday, deren Attentat auf den Jakobiner Jean Paul Marat im deutschen Sprachraum 1793/94 umgehend zu literarischen Reaktionen (u. a. von Gleim, Klopstock und Zschokke) geführt hatte, sind keine weiteren Zeugnisse überliefert.

91 Katalog 677, Nr. 231.

*Bettine von Arnim an das Frankfurter Festcomité für Goethes Denkmal, Berlin, 16. Oktober 1844*⁹²

In ihrem Schreiben dankt Bettine von Arnim dem Frankfurter Festkomitee, das sie zur Einweihung von Schwanthalers Goethe-Denkmal an der Stadtallee (heute Goetheplatz) eingeladen hatte. 1824 hatte sie den Initiatoren des Denkmals einen eigenen Vorschlag eingereicht und in Frankfurt dafür geworben, so dass sie fortan in den entsprechenden Kreisen bekannt war.⁹³

Im Zentrum des Briefes steht die Bitte, im Zuge der Feierlichkeiten auch Goethes Mutter zu gedenken. Ihr hatte Bettine ein Jahr zuvor mit dem fingierten Gesprächsband ›Dies Buch gehört dem König‹ (1843) ein eigenes literarisches Denkmal gesetzt:

Sehr angenehm überrascht ward ich durch die Ehrenvolle Einladung des Festcomité für Goethes Denkmal, welche mir durch Herrn Doctor Spieß⁹⁴ gütigst mitgetheilt wird, ich bedaure daß die Eisenbahnen sich nicht berühren, um es möglich machen zu können mich in die begeisterte Mitte des schönsten Festes meiner geliebten Vaterstadt zu versetzen, zu dem ich einen so heiteren Tag wünsche wie ihn Goethe oft mit reichster Fülle der Dichtkunst verherrlichte.

Ich ersehe aus dem Program daß der Festzug sich an dem Hause vorüber bewegt in welchem Goethes Mutter ihre letzten Lebensjahre zubrachte,⁹⁵ wahrscheinlich werden Sie da Halt machen, um durch die Musik welche Ihrem Zuge vorauszieht, dieser lebenswürdigen und herzlich der Stadt anhängenden Mitbürgerin durch einen feierlichen Tusch zu gedenken. – Sehr wohlverstanden würde es sein, wenn von allen Kränzen die an diesem Tag dem Standbilde Goethes dargebracht werden, der beste und heiligste Kranz nach dem er das Haupt des Sohnes geschmückt, auf das Grab der Mutter gelegt würde; dies würde ganz das Mitgefühl ausdrücken für die Begeisterung welche dieser Frau durch ihr ganzes Leben zum Spiegel des reinsten Glückes ward.

Von den Freunden Goethes die in seiner glanzvollsten Epoche mit ihm in naher Berührung standen, ist wohl Alexander Humbold der erste, vielleicht

92 Hs-31333.

93 Realisiert wurde der Entwurf erst 1851, die Aufstellung erfolgte 1853 im Tempelherrenhaus (unweit des Römischen Hauses) in Weimar. Heute steht das Denkmal im ›Museum Neues Weimar‹. Vgl. Wolfgang Bunzel, Bettine von Arnim, geb. Brentano, in: Frankfurter Personenlexikon (Onlineausgabe), <http://frankfurter-personenlexikon.de/node/660>.

94 Der Frankfurter Arzt Gustav Adolf Spiess (1802–1875).

95 Das Haus Zum Goldenen Brunnen am Roßmarkt.

noch der einzig übrige, er wird auch wohl in dem Theil der Festrede welcher den Erinnerungen der Art gewidmet sein wird seine angemessne Stelle finden, da sein politischer Charakter wie sein edles Herz übereinstimmt mit Gesinnung und Wünschen der Bessern, und ohne falschen Zusatz vom reinsten Golde sich bewährt, und dadurch einen seltenen Glanzpunkt in der Geschichte unserer bedeutenden Zeit bildet.

Ich erlaube mir noch Sie zu ersuchen Herr Doctor, meinen verehrlichen Dank für die Einladung da auszusprechen wo er gebührend ist und von mir die aufrichtige Versicherung anzunehmen, daß ich Ihre Erinnerung meiner mir zur höchsten Ehre schätze.

Berlin am 16ten October 1844 Bettine Arnim.

Der Brief wurde noch im selben Jahr in der Festschrift zur Aufstellung des Denkmals abgedruckt.⁹⁶ Eine redaktionelle Streichung auf der ersten Seite der Handschrift macht deutlich, dass sie der Publikation als Druckvorlage diente. 1929 wurde das Original (oder ein Entwurf?) als Teil des Nachlasses in Berlin versteigert, seither war der Verbleib unbekannt.⁹⁷ 2019 tauchte es bei J.A. Stargardt wieder auf und konnte erworben werden. Die Handschriftenabteilung dankt Frau Dorothee Kruft, Bad Homburg, für die Ermöglichung des Ankaufs durch eine Spende anlässlich ihres Geburtstags.

Hugo von Hofmannsthal und Umkreis

Hofmannsthals Bibliothek

Aus dem Wiener Handel wurde ein Band aus Hofmannsthals Bibliothek erworben, die als Teil des Nachlasses zu großen Teilen im Freien Deutschen Hochstift verwahrt wird: Felix Salten, Vom andern Ufer. Drei Einakter, Berlin: S. Fischer Verlag, 1908. Auf dem Titelblatt findet sich die handschriftliche Widmung »Meinem lieben Hofmannsthal / herzlichst / Felix Salten / Wien 27.X.07«. Bearbeitungsspuren von Hofmannsthals Hand enthält der Band nicht.

96 Das Goethe-Denkmal in Frankfurt am Main. Mit drei artistischen Beilagen, Frankfurt am Main 1844, S. 19–20.

97 Karl Ernst Henrici, Versteigerung 149. Bettine von Arnim. Literarisches und Politisches aus ihrem handschriftlichen Nachlass, darunter Goethes Briefwechsel mit einem Kinde. 28. Februar 1929, Berlin 1929, Los 68.

Hugo von Hofmannsthal, Entwurfshandschrift zu ›Österreichs Antwort‹ mit Widmung für Edgar von Spiegel, 23. September 1914⁹⁸

Am 15. September 1914, sieben Wochen nach dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs, schickte Rudolf Alexander Schröder seinem Freund Hofmannsthal von der Nordseeinsel Wangerooge, wo er bei der Marine-Artillerie der deutschen Seewehr stationiert war, sein eben entstandenes Gedicht ›Lemberg‹, das die verlustreichen Niederlagen der k.u. k. Armee gegen die russische Armee in Galizien thematisiert. Die Verse sollten die österreichischen Leser ermutigen und sie der unverbrüchlichen Bündnispartnerschaft mit Deutschland versichern (›Österreich, Österreich, | Verzage nicht! | Eh soll die Sonn erblassen, | Eh wir einander lassen«).

Hofmannsthal antwortete mit einem eigenen Gedicht, das er zusammen mit Schröders ›Lemberg‹ – ohne dessen Wissen – unter dem Titel ›Deutscher Feldpostgruß und österreichische Antwort‹ am 24. September 1914 in der Wiener ›Neuen Freien Presse‹ veröffentlichte. Wenige Wochen später entstand für ein deutsches Flugblatt eine Fassung ohne Schröders Referenztext, der Hofmannsthal den Titel ›Österreichs Antwort‹ gab.⁹⁹

Bei J.A. Stargardt konnte nun eine Entwurfshandschrift zu Hofmannsthals Gedicht erworben werden, die Einblick in die Entstehung des Textes gibt und hier erstmals publiziert wird (Abb. 20):

- 1 Antwort gibt im Felde dort
- 2 Faust die festgeballte
- 3 Antwort dir gibt nur ein Wort:
- 4 Jenes Gott erhalte!

- 5 Unsern Kindern eint uns dies
mit den
- 6 eint uns ~~unsern~~ Vätern
- 7 eint ~~im~~ die ganze Kämpferschar
- 8 hier mit uns den Betern.

- 9 Berge sind ein schwacher Wall
- 10 Haben Kluft u Spalte
Mann an Mann u Brust
- 11 Brust an Brüste Volk bei Volk
- 12 schallt es Gott erhalte!

⁹⁸ Hs-31334.

⁹⁹ Vgl. die Dokumentation in Hugo von Hofmannsthal, SW 1, S. 112 (Text) und S. 428–431 (Apparat). Schröders Gedicht befindet sich in Hofmannsthals Nachlass (FDH, Hs-30887,101).

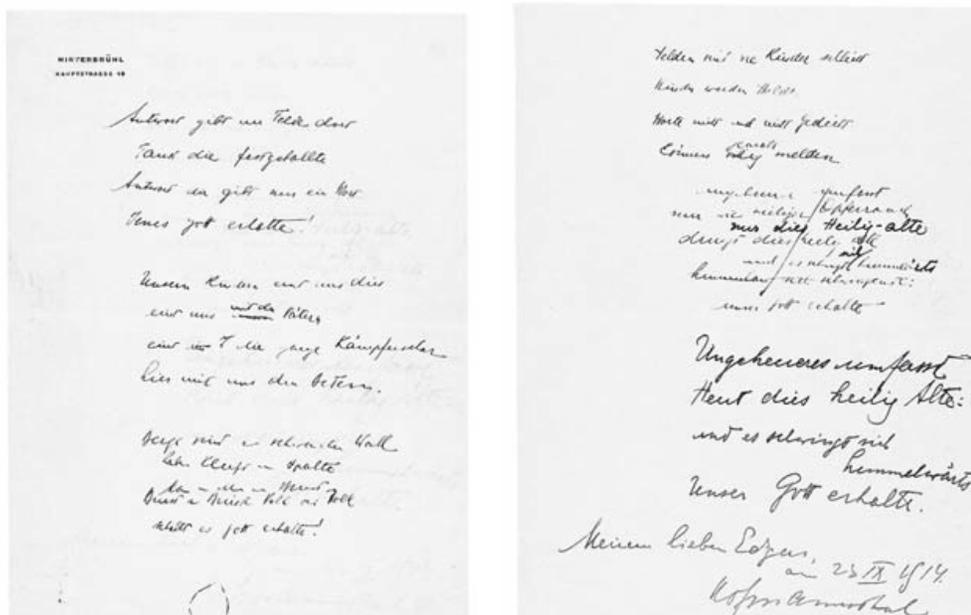


Abb. 20 a und b. Hugo von Hofmannsthal,
Entwurfshandschrift zu ›Österreichs Antwort‹
(Seite 1 und 3; Seite 2 vacat).

- 13 Helden sind wie Kinder schlicht
 14 Kinder werden Helden
 15 Worte nicht und kein Gedicht
 16 jemals
 könnens völlig melden

un-ge-heu-er-er um-fas-sert
 nur wie heiliger Opferrauch
 nur dies Heilig-alte
 dringt dies heilig alte
 sich
 und es schwingt himmelanwärts
 himmelan sich schwingende:
 unser Gott erhalte

- 17 Ungeheueres umfasst
 18 Heut dies heilig Alte:
 19 und es schwingt sich himmelwärts
 20 Unser Gott erhalte.

Meinem lieben Edgar, am 23 IX 1914.
 Hofmannsthal.

Die Verse finden sich auf einem blaugrauen Doppelblatt mit dem Aufdruck »Hinterbrühl Hauptstrasse 19«. Wem das Briefpapier ursprünglich gehörte, ist ungeklärt, sicher ist nur, dass sich Hofmannsthal in diesen Tagen in Wien aufhielt.

Die ersten vier Strophen sind flüssig niedergeschrieben und weisen zwei Sofortrevisionen (Verse 6/7) sowie eine erwogene Ersetzung (zu Vers 11) auf. Im Anschluss konzipierte Hofmannsthal die fünfte Strophe und nahm zugleich eine nachträgliche Revision in Vers 16 vor. Im letzten Arbeitsschritt überarbeitete er mit einer deutlich breiteren Feder das erreichte Stadium der abschließenden Strophe und schrieb sie dann leicht verändert ab. Im selben Zug widmete er das Konzept seinem Freund, dem Diplomaten Edgar von Spiegl (1876–1931), der zu dieser Zeit dem Kriegsministerium zugeteilt war. Es lässt sich also davon ausgehen, dass das Gedicht in Anwesenheit Spiegls fertiggestellt wurde. Noch am selben Tag erhielt die »Neue Freie Presse« eine (wiederum veränderte, nicht überlieferte) Reinschrift, die sie am folgenden Tag auf der ersten Seite abdruckte.

Nachlass Georg von Franckenstein

Bereits 2015 ist es gelungen, aus Familienbesitz acht Schreiben Hofmannsthals an den österreichischen Diplomaten Georg von Franckenstein zu erwerben.¹⁰⁰ Aus derselben Quelle konnte nun auch der restliche Nachlass Franckensteins übernommen werden. Er enthält u. a. ein Konvolut mit Briefen des Vaters Karl von Franckenstein (1831–1898) an die Mutter Elma geb. Schönborn-Wiesentheid (1841–1884), Briefe seiner Schwester Leopoldine von Passavant (1874–1918) und seines Bruders Clemens von Franckenstein (1875–1942), ferner von Edgar von Spiegl (1876–1931), Josef Redlich (1869–1936) und Leopold von Andrian (1875–1951). Hinzu kommen 66 Schreiben einer ungenannten Geliebten aus der Zeit nach der Jahrhundertwende. Überliefert sind außerdem Franckensteins Fotoalbum und das deutsche, stark überarbeitete Typoskript seiner Memoiren, die 1939 in London unter dem Titel »Facts and Features of my Life« erschienen.¹⁰¹

Der Ankauf wurde durch zwei Mitglieder der Hofmannsthal-Gesellschaft finanziert, wir danken namentlich Dr. Caroline und Dr. Johannes Saltzwedel, Hamburg.

Konrad Heumann, Katja Kaluga, Bettina Zimmermann

¹⁰⁰ Vgl. Jahrb. FDH 2016, S. 386 f.

¹⁰¹ London: Cassell, 1939. Das deutsche Manuskript erschien als: Georg von Franckenstein, Zwischen Wien und London. Erinnerungen eines österreichischen Diplomaten, Graz 2005.

Bibliothek

Auch im Jahr 2019 konnte die Bibliothek eine Vielzahl wichtiger Neuerwerbungen tätigen. Dass die Bibliothek des Hochstifts so flexibel auf die Angebote des antiquarischen Buchmarkts reagieren kann, verdankt sie erneut der Förderung durch die Carl Friedrich von Siemens Stiftung München sowie dem zusätzlichen Engagement der öffentlichen Geldgeber. Mit der großzügigen finanziellen Unterstützung der Carl Friedrich von Siemens Stiftung München konnten insgesamt 565 Titel Forschungsliteratur angeschafft werden – überwiegend zu unseren Sammlungsschwerpunkten Goethezeit und Romantik. Insgesamt betrug der Zuwachs unserer Bibliothek 1910 Titel. Der Altbestand wuchs um 80 Titel, worunter der Anteil von Neuerwerbungen zu dem Sammelschwerpunkt Romantik sehr groß war. Die Erich und Amanda Kress-Stiftung ermöglichte es zudem, das wichtige Projekt der Komplettierung der Bibliothek von Johann Caspar Goethe im Frankfurter Goethe-Haus mit zwölf Neuerwerbungen voranzutreiben.

Bibliothek Johann Caspar Goethe

Einen Schwerpunkt unter den Neuerwerbungen für die Bibliothek von Goethes Vater bildeten in diesem Jahr Bücher, die vermutlich dem Unterricht der Kinder im Goethe-Haus dienten. Angeschafft werden konnte ein Buch für den Sprachunterricht, mit dem Goethe wahrscheinlich Hebräisch lernte. Johann Caspar Goethe vermerkt im ›Liber domesticus‹ im April 1764 den Kauf eines »Hebräischen Wörterbuchs«. Goethe war damals 14 Jahre alt, so dass der Erwerb gerade in jene Zeit fällt, in der er den Wunsch geäußert hatte, Hebräisch zu lernen. Der Eintrag im Haushaltsbuch ist vage, doch konnte eine Ausgabe ermittelt werden, die auch zeitlich gut zu dem Eintrag im ›Liber domesticus‹ passt. Es spricht einiges dafür, dass es sich bei dem Buch um ein Werk von Johann Simonis (1698–1768) handelt, einem Professor für Kirchengeschichte und der christlichen Altertümer in Halle. Sein *Lexicon Manuale Hebraicum et Chaldaicum, in quo omnium textus S[acri] V[eteris] T[estamenti] vocabulorum hebr[aeorum] et chald[aeorum] significatus generales et speciales secundum primitivorum et derivativorum explicantur* (Halaë Magdeburgicae: Curtius, 1757) mit dem Ergänzungsband *Observationes Lexicae, in supplementum lexici hebraici manualis editae* (ebd. 1763) erlebte mehrere Auflagen. Mit seinem Buch hat der Hallische Hebraist die alttestamentliche Lexikographie maßgeblich befördert. Es war Simonis' Verdienst, »die wirklich vorkommenden Worte und Formen genau und vollständig zusammengestellt, manche anomale Erscheinungen nach sprachwissenschaftlichen Grundsätzen aufgeheilt, eine bessere Bedeutungsentwicklung als seine Vorgänger und vie-

les Phraseologische sorgfältiger erläutert zu haben«. ¹⁰² Das Lexikon, das 1763 mit einem Supplementband ergänzt und – wie in unserem Fall – zusammengebunden wurde, erhielt nach dem Erscheinen viel Lob und Anerkennung, so dass Johann Caspar Goethe 1764 sicher sein konnte, für den Hebräischunterricht seines Sohnes ein anerkanntes Werk erworben zu haben.

Für den Lateinunterricht finden sich in der Bibliothek von Goethes Vater gleich mehrere Bücher. Zwei davon konnten nun angeschafft werden: Johann Heinrich Tiemeroths *Lexicon Latinum Maxime Poeticum: continens præter voces latinas & græcas plurimas, epitheta, synonyma, periphrases, phrases, sententias, proverbia & res memorabiles; cum interpretatione vocum germanica* (Francofurti et Lipsiæ 1707) sowie das vielbenutzte Buch von Johann Gottfried Groß, *Der angehende Lateiner: das ist erste Uebungen nach der lateinischen Sprache nach der langischen Grammatic, bestehend in mehr als zweytausend Formeln [...] in zwey Cursus abgetheilet, [...] nebst einigen in der Uebung sehr vortheilhaft befundenen Tabellen, und einem besondern Nomenclatore der hierinnen vorkommenden lateinischen Wörter* (Editio III, Halle: Waisenhaus, 1747).

Für die religiöse Erziehung der Kinder wurden auch in Goethes Elternhaus gerne illustrierte Bibelausgaben genutzt, etwa die *Cürieuse Bilder-Bibel oder die vornehmsten Sprüche heiliger Schrift in Figuren vorgestellt wodurch dieselben der zarten Jugend auf eine angenehme u: ergötzende Art bekant gemacht werden können* (Nürnberg: Raspe, 1765). Die reich mit Holzschnitten verzierte Ausgabe verwendet sogenannte Rebusse (Bilderrätsel), die in den Text eingefügt sind (Abb. 21). Es galt die Bibelsprüche mnemotechnisch zu lernen, wobei alle Hauptworte der bekannten Bibelsprüche durch rebusartige Holzschnitt-Illustrationen ersetzt wurden. Erst am Schluss einer Seite stand der vollständige Text. Mehr ein Bilder- als ein Rätselbuch stellt die *Historische Bilder-Bibel: vorstellend die Geschichte der H. Patriarchen und Ertz-Vätter, der Richter unter dem Volck Gottes; wie auch der Könige und Propheten Heiliger Göttlicher Schrift Altes Testaments wie auch was in dem Neuen Testament beschriben von Historien so sich zugetragen haben mit Christo Jesu unserm Erlöser auch seinen Heiligen Aposteln* dar (Augsburg: Kraus, 1702). Die insgesamt 188 Bilder waren »mit Fleiß gezeichnet, in Kupffer gestochen, verlegt und herausgegeben von Johann Ulrich Kraussen«. Es handelt sich hier um das Hauptwerk des Augsburger Kupferstechers und Verlegers Johann Ulrich Krauss (1645–1715). »In seinen religiösen Tafelwerken sind es die jedem Blatt unter dem eigentlichen Bilde ›von frembder und ganz neuer Invention‹ beigegebenen ›Emblême mit curiösen Einfassungen‹, die den künstlerisch

102 Carl Siegfried, Johann Simonis, in: Allgemeine Deutsche Biographie 34 (1892), S. 379–380.



Abb. 21. Cürieuse Bilder-Bibel oder die vornehmsten Sprüche heiliger Schrift in Figuren vorgestellt (Nürnberg 1765), Seite 14–15 zur Geschichte von der Arche Noah und vom Bau des Turmes von Babel.

interessantesten Bestandteil der Blätter bilden [...]. Lehnen sich die Bilder selbst zuweilen an französische Vorbilder an, so ist das ornamentale Beiwerk, die Rahmen der Embleme, beste Augsburger Kunst.¹⁰³ Es handelt sich hier um die verkleinerte und erweiterte Ausgabe der ursprünglich im Folioformat erschienenen Bibel. Viele Darstellungen zeigen ephemere Architektur wie Triumphbögen, Prachtstraßen oder Theaterkulissen, die vom Jesuitentheater beeinflusst wurden und den Prunk und die Pracht des Augsburger Barocks eindrucksvoll vorführen.

In die juristische Abteilung der Bibliothek gehört Johann Gottfried Boltzens *Wohl-instruirter Amts- und Gerichts-Actuarius, oder vollkommener*

103 Maria Lanckorońska und Richard Oehler, *Die Buchillustration des XVIII. Jahrhunderts in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Teil 1, Leipzig 1932, S. 21 f.

Unterricht vor einen Schreiberey-Verwandten (Franckfurt und Leipzig: Multz, 1752). Das reich kommentierte Handbuch für Gerichtsschreiber und Notariatsgehilfen war erstmals 1731 erschienen und für Juristen ein unentbehrliches Kompendium. Das Buch enthält nicht nur Anleitungen zur Abfassung juristischer Dokumente, Verträge, Briefe etc., es finden sich darin auch unterschiedliche Testamentsabschriften bekannter Fürsten und Persönlichkeiten, darunter auch von Erasmus von Rotterdam. Das Buch, das sicher nicht nur Johann Caspar, sondern auch sein Sohn Johann Wolfgang für seine juristischen Dokumente verwendete, ist nicht selten, doch die Auflage von 1752, die sich in der Bibliothek des Goethe-Hauses befand, tauchte lange nicht im Antiquariatshandel auf.

Höchst selten ist dagegen die kleine Schrift mit dem barocken Titel *Kurtze und wahrhafftige Erzehlung einiger denckwürdigen Empöhrungen sammt derselben Dämpff- und Bestraffungen, so sich seit dreyhundert Jahren her in Hamburg eräuget: Welcher beygefügt die letzte remarquabele Franckfurter und Cöllnische Unruhe des Fettmilchs und Gülchs, Nebst Derselben scharffen Ahndung, In einem Gespräch zwischen Dr. Nicolaus Ruhlieb, und Meister Nicodemus Stöhrenfaß entworffen* (o.O. 1708). Wie und warum diese sonderbare Abhandlung in den Besitz Johann Caspar Goethes kam, muss Spekulation bleiben. Die Erwähnung des Fettmilch-Aufstandes – einer judenfeindlichen Revolte der Frankfurter Zünfte, angeführt durch den Lebkuchenbäcker Vinzenz Fettmilch, gegen den Rat der Stadt im Jahr 1614 – dürfte vielleicht ein Anlass für die Anschaffung gewesen sein. In der vorliegenden Schrift geht es um einen langanhaltenden Streit um die demokratische Verfassung, der zwischen Rat, Oberalten und der Bürgerschaft der Stadt Hamburg ausgefochten wurde. Im Zentrum der Auseinandersetzung stand im Jahr 1686 der Bürger August Wygand mit seinem »Manifest der Bürgerlichen Freyheit«. Christian Krumbholtz, Pastor an St. Petri, hatte Wygand von der Kanzel aus verteidigt und war dafür inhaftiert worden. Der vorliegende anonyme Text vertritt die Position des Rats und stellt sich gegen die Bürgerschaft.

Ebenfalls in die juristische Abteilung gehört ein Band, der in Liebholdts Liste unter den Oktav-Bänden mit dem Eintrag: »Betrachtung über den Eydschwur und Meyn-Eyd« ohne Verfasser- und Jahresangabe verzeichnet ist. Eine exakte Bestimmung, um welches Werk es sich handelt, ist schwer möglich. Es spricht einiges dafür, dass es sich um das *Eyd-Buch Worinnen zu finden, Was Eyd, und Eydschwur seyen, wie mancherley derselben gefunden, wie und welchermassen sie sowohl am Kayserlichen Cammer-Gericht, als sonsten im Röm. Reich [...]* (Stadt am Hof nebst Regensburg: Johann Gastl, o.J.) von Veit Guggenberger handelt. Die erste Ausgabe erschien 1699 in München, eine weitere Auflage im Oktavformat um 1740 in Regensburg. Leider fehlen in unserem Exemplar die beiden Kupfer einer Schwurhand und einer Frau beim Schwur. Das seltene Buch behandelt Vollmachten, Erbrecht, Heirat, Leib-

eigenschaft, Schuldbriefe etc. und führt 57 nach Berufen geordnete Schwüre verschiedener Berufsstände an. Da das Werk sämtliche Eidformen im gesamten Heiligen Römischen Reich behandelt, ist es sehr wahrscheinlich, dass es auch in der Bibliothek des Kayserlichen Rats Goethe nicht fehlte. Der Verfasser Veit Guggenberger war nach dem Titel einer späteren Auflage »Chur-Pfaltz-Neuburgischer Pfleg-Amts-Verwalter« in Reichertshofen. Er publizierte mehrere juristische Werke. In seinem 1711 erschienenen juristischen Repertorium wird er als Kayserl. Hof-Cammer Rechnungs Commissarius vorgestellt.

In Johann Caspar Goethes Bibliothek finden sich auch einige medizinische Werke, die sein volksmedizinisches Interesse bezeugen. Dabei ging es ihm offenbar in erster Linie um praktische Lebenshilfe, wie auch das Buch des Arztes Heinrich Elias Hundertmark (1664–1739) aus Zeitz belegt. In seiner *Gründlichen Abhandlung einiger sehr großer und bishero mehrentheils unheilbar gehaltener Krankheiten* (Leipzig, bey Bernhard Christoph Breitkopf, 1741) beschreibt Hundertmark nicht nur einige Krankheiten, die für unheilbar gehalten wurden, sondern nennt auch »die Art und Weise, wie selbigen gar bald, ganz sicher und ohne Beschwerden könne abgeholfen werden« (Abb. 22). Hundertmark hatte in Leipzig Medizin studiert und war ärztlicher Reisebegleiter von Heinrich VIII., Graf von Reuß, gewesen. Im niederländischen Leiden war er zum Dr. med. promoviert worden und ließ sich, nach Deutschland zurückgekehrt, in Zeitz nieder, wo er als »Aeltester Physicus« und praktischer Arzt arbeitete. Das Buch erschien postum und wurde von seinem Sohn, dem Leipziger Professor und Mediziner Karl Friedrich Hundertmark, herausgegeben, der sich zur gleichen Zeit in Leipzig aufhielt wie Johann Caspar Goethe. Dies könnte ein Grund dafür sein, warum dieses medizinische Werk den Weg in die Bibliothek am Großen Hirschgraben fand.

Dass Johann Caspar Goethe ein Interesse für religiöse Literatur hatte, die nicht allein der eigenen Glaubensgemeinschaft galt, ist in früheren Erwerbsberichten immer wieder erwähnt worden. Auch das weitverbreitete Buch des Augustiner-Chorherrn und geistlichen Schriftstellers Thomas von Kempen (lat. Thomas a Kempis, um 1380–1471) legt davon Zeugnis ab. Dieser lebte im Kloster Agnetenberg in der Nähe von Zwolle, wo er seit 1447 als Subprior diente und sich der Bildung der Novizen widmete. Von dieser Tätigkeit zeugt sein populäres Buch von der »Nachfolge Christi«, das nun in der seltenen italienischen Ausgabe *Dell'imitazione di Cristo di Tomaso de Kempis. Canonico Regolare, Volgarmente intitolato Gio: Gersono* (In Padova nella stamperia del Seminario. Appresso Giovanni Manfrè, 1732) erworben werden konnte. Die Schrift zählte im 17. und 18. Jahrhundert zu den meistverbreiteten Büchern nach der Bibel.

Goethes Vater war ein gut informierter Bürger, der sich in zahlreichen Zeitschriften über die historischen Ereignisse seiner Zeit kundig machte. Als ein wichtiges Periodikum können die bekannten Messrelationen bezeichnet wer-



Abb. 22. Heinrich Elias Hundertmark,
*Gründliche Abhandlung einiger sehr großer
 und bishero mehrentheils unheilbar gehaltenener Kranckheiten*
 (Leipzig 1741).

den, die halbjährlich unter wechselnden Titeln erschienen und das Weltgeschehen zwischen Herbst- und Ostermesse zusammenfassten. Erworben werden konnten nun die Jahrgänge von Herbst 1745 bis Frühjahr 1750 und damit jene Hefte der *Relationes historicae: Jacobi Franci historische Beschreibung der denckwürdigsten Geschichten [...]* (Franckfurth am Mayn: Bey den Engelhardischen Erben), die über die historischen Ereignisse zur Zeit der Hochzeit von Johann Caspar Goethe und Catharina Elisabeth Textor sowie der Geburt des Sohnes Johann Wolfgang berichten. Die Nachrichten der Messrelationen, die durchschnittlich 100 Seiten enthielten, stammten von Korrespondenten oder wurden aus Zeitungen entnommen. Häufig enthalten sie auch Berichte von Postmeistern, Kaufleuten oder Reisenden.

Historische Informationen lieferte auch das *Curieuse Bücher-Cabinet oder Nachricht von historischen, Staats- und galanten Sachen*, ein Periodikum,

von dem Goethes Vater einige Bände besaß. Die Reihe wurde von A. Paulini (d.i. J.J. Schmauß) herausgegeben und erschien unter variierenden Titeln in Köln und Halle. Bei einer Auktion in Berlin konnten nun die Eingänge 1–55 (von 62) in 10 Bänden (Cölln und Franckfurt [d.i. Halle]: Renger, 1711–1719) erworben werden. Die Bücher enthalten 49 teilweise gefaltete Kupfertafeln und befinden sich in einem hervorragenden Zustand. Bei den Kupfern handelt es sich meist um Porträts jener Persönlichkeiten der Geschichte, deren Biographien beschrieben werden.

Nicht im Katalog der Bibliothek von Goethes Vater verzeichnet, aber sicher in Haus am Großen Hirschgraben gelesen wurde die von Friedrich Nicolai herausgegebene Zeitschrift *Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* (6 Bde., Berlin: Nicolai, 1759–1763). Nicolais Zeitschrift versammelte u.a. kleinere Beiträge, die aus verschiedenen Sprachen ins Deutsche übersetzt wurden. Neu erworben werden konnten die Bände 1, 2 und 6, die den anonym erschienenen, von Friedrich Gabriel Resewitz stammenden ›Versuch über das Genie‹ und ›Youngs Abhandlung über die lyrische Dichtkunst‹ (1759) enthalten, sowie den Beitrag ›Versuch über Popens Genie und Schriften‹ (1763). Schwer vorstellbar, dass Goethe die Beiträge nicht zur Kenntnis genommen hat, zumal einige Beiträge daraus auch in Lessings ›Briefe, die neueste Literatur betreffend‹ besprochen wurden.

Lektüren des jungen Goethe

Schon in den vergangenen Jahren konnten für die Bibliothek Werke angeschafft werden, die in konkretem Bezug zur Shakespeare-Rezeption des jungen Goethe stehen. Nun konnten aus internationalem Handel besondere Rarissima erworben werden, die in keiner anderen deutschen Bibliothek im Original nachgewiesen sind. Es handelt sich um jeweils ein Exemplar von David Garricks *An ode upon dedicating a building, and erecting a statue, to Shakespeare, at Stratford upon Avon* (London: Printed for T. Becket, and P.A. De Hondt, 1769) und *Shakespeare's garland: Being a collection of new songs, ballads, roundelays, catches, glees, comic-serenatas, &c. Performed at the jubilee at Stratford upon Avon. The musick by Dr. Arne, Mr. Barthelimon, Mr. Ailwood, and Mr. Dibdin* (London: printed for T. Becket, and P.A. de Hondt, 1769). Die beiden seltenen Broschüren erschienen 1769 zum Shakespeare-Jubiläum in Stratford. Die erste, eine schmale Folio-Broschur, enthält die ›Ode auf Shakespeare‹, verfasst und vorgetragen von dem berühmten englischen Schauspieler David Garrick, sowie eine Reihe von zeitgenössischen Stellungnahmen zu Shakespeare, die unter dem Titel ›Testimonies to the genius and merits of Shakespeare‹ zusammengefasst sind. Wir wissen von Goethe, dass er über die Feiern zum Shakespeares-Tag im Jahr 1769 gut informiert war und

auch einige der Gedichte Garricks kannte, die dort vorgetragen wurden. Die ›Ode‹ ist mit Abstand das bekannteste Gedicht der außergewöhnlichen Feier.

Auch die zweite seltene Broschüre, *Shakespeare's garland*, enthält Texte des Jubiläums in Stratford. Diesmal finden sich darin jedoch die musikalischen Beiträge, also Lieder und Balladen, die in Stratford gesungen wurden, darunter auch der ›Warwickshire-Song‹ von Garrick, den Goethe gekannt haben muss, weil er in einem Brief an Herder im Herbst 1771 vom »Will of all Wills« spricht und damit auf ein Wortspiel aus dem Huldigungslied anspielt.

Passend zum Divan-Jahr 2019 konnte ein Buch erworben werden, das Goethe nachweislich schon im Elternhaus für seine Studien über den Propheten Mohammed nutzte: François Henri Turpins (1709–1799) *Histoire de la vie de Mahomet, législateur de l'Arabie* (3 Bde., Paris: Costard, 1773–1779). Turpins Mahomet-Biographie las Goethe – wohl auf Anregung Herders in Straßburg – für sein geplantes Mahomet-Drama, von dem jedoch nur eine Dialogszene und das unter dem Titel ›Mahomets Gesang‹ bekannte Gedicht geschrieben wurden.

Kinder- und Erziehungsbücher der Goethezeit

Liederbücher gab es auch in Goethes Elternhaus. Johann Caspar besaß etwa die ›Scherzhaften Lieder‹ von Christian Felix Weiße (1726–1804), der nicht allein ein Dichter, sondern vor allem ein bedeutender Pädagoge in der Zeit der Aufklärung war. Er gilt als Begründer der deutschen Kinder- und Jugendliteratur, woran seine Zeitschrift ›Der Kinderfreund‹ großen Anteil hat, die von 1775 bis 1782 in 24 Bänden erschien und die erste Kinderzeitschrift Deutschlands darstellt. Erworben werden konnte nun Weißes populäre Sammlung *Lieder für Kinder* (3. Auflage, Leipzig: Weidmanns Erben u. Reich, 1770), die erstmals 1767 mit Melodien des deutsch-dänischen Komponisten Johann Adolf Scheibe veröffentlicht wurde. Ebenfalls von Weiße stammt das *Neue A, B, C, Buch: nebst einigen kleinen Uebungen und Unterhaltungen für Kinder* (Leipzig, bey Siegfried Lebrecht Crusius, 1773). Das Buch diente dem ersten Leseunterricht kleiner Kinder und zugleich dem moralischen Elementarunterricht. Mit ihm begann eine neue Fibelgeneration. Weiße erinnert sich in seiner ›Selbstbiographie‹: »Dieses kleine Elementarbuch, was im Jahr 1772 zuerst im Druck erschien, wurde von dem Publicum mit einem Beyfall aufgenommen [...]. Es hat in seinen verschiedenen Gestalten gewiß sechs Auflagen erlebt, ohne mehrere Nachdrücke zu rechnen.«¹⁰⁴ Die unterschiedlichen Auflagen der

104 Zitiert nach: Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1750–1800, hrsg. von Theodor Brüggemann in Zusammenarbeit mit Hans-Heino Ewers, Stuttgart 1982, Bd. 1, Sp. 830–834.

durch philanthropistische Bildungsbestrebungen bestimmten Fibel unterscheiden sich stark in ihrer bildlichen Ausstattung. Unsere Ausgabe von 1773 besitzt ein als Vignette gestaltetes, gestochenes Titelpuffer und 21 (von 27) kolorierten Kupferstichen. Die Lesetexte sind für eine Ausgabe dieser Art recht umfangreich und bestehen aus kurzen Erzählungen, Liedern, Gebeten, Fabeln und Versen zu den Bildern.

Die Erziehung von Mädchen und Jungen verlief im 18. Jahrhundert gewöhnlich noch streng getrennt und damit anders als im Elternhaus Goethes. Allerdings gab es schon in der Zeit des Barock Ratgeber, die sich der Erziehung der Töchter widmeten. Einer davon konnte nun erworben werden, der durchaus auch im Großen Hirschgraben bekannt gewesen sein könnte, nämlich Fénelons Buch *Die Erziehung der Töchter* (2. Auflage, Lübeck: Peter Böckmann, 1740). Dieser erstmals 1687 erschienene und bereits im Folgejahr von August Hermann Francke ins Deutsche übersetzte pädagogische Ratgeber stammte von dem bekannten französischen Schriftsteller François de Salignac de la Mothe Fénelon (1651–1715). Fénelons Schrift über Töchtererziehung war »in der Zeit nach dem 30jährigen Kriege die erste, die Fragen der Mädchenerziehung und Frauenbildung in der gesellschaftlichen Oberschicht mit ernsthafter pädagogischer Einlassung behandelt«. ¹⁰⁵

Faust

Eine besonders schöne Bereicherung unserer Faustsammlung stellt der Faust-Druck nach der Originalhandschrift des Hamburger Schriftkünstlers Johann Holtz (1875–1944) dar. Das Buch *Faust: eine Tragödie, Teil 1* (Zollikon bei Zürich: Bender, 1929) zählt zu den schönsten Faust-Drucken der Zwischenkriegszeit. Der vorliegende Druck wurde nach der Originalhandschrift von Johann Holtz, Flensburg, in der Graphischen Kunstanstalt von Paul Bender, Zollikon bei Zürich in einer einmaligen nummerierten und signierten Auflage von 600 Stück hergestellt. Unser Exemplar der Ausgabe B (Nr. 201–600) wurde auf Papier der Papierfabrik Biberist bei Solothurn gedruckt und ist im Impressum von Martha Holtz handsigniert. Der Band hat einen wunderschönen farb- und goldgehöhten Titel, Initialen, Randleisten und einige Textillustrationen in Gold und Farbe.

Ebenfalls selten und nummeriert ist der von Wilhelm Scherer herausgegebene Nachdruck der Ausgabe *Historia von D. Johann Fausten, dem weitbeschreiten Zauberer und Schwarzkünstler; das älteste Faust-Buch* (Berlin:

¹⁰⁵ Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur, hrsg. von Klaus Doderer, Bd. 1, Weinheim 1977, S. 373 f.

Grote, 1884). Das Buch erschien als »Nachbildung der zu Frankfurt am Main durch Johann Spies gedruckten ersten Ausgabe« in der Reihe »Deutsche Drucke älterer Zeit in Nachbildungen« als Band 2 in 500 Exemplaren. Unser Exemplar trägt die Nr. 184 und stammt aus dem Besitz des großen Bibliophilen Fedor von Zobelitz.

Romantik

Eine wunderbare Ergänzung unseres Sammelschwerpunktes Romantik stellt die E.T.A. Hoffmann-Sammlung von Prof. Dr. Cord Meckseper dar, die in diesem Jahr als Geschenk in unsere Bibliothek kam (siehe oben, S. 321–331). Dabei handelt es sich um eine Sammlung illustrierter E.T.A. Hoffmann-Ausgaben, insgesamt knapp 400 Titel. Für den deutschsprachigen Bereich ist die Sammlung Meckseper nahezu vollständig. Das Freie Deutsche Hochstift verfügt nun – auch mit Blick auf seine Ausstellungstätigkeit im Deutschen Romantik-Museum – über eine Vielzahl illustrierter Ausgaben der Werke E.T.A. Hoffmanns.

Im letzten Jahresbericht war die Erwerbung von Mary Shelleys berühmtem Roman ›Frankenstein‹ angezeigt worden. In diesem Jahr konnten zwei Werke angeschafft werden, die für die Entstehung des Frankenstein-Romans von Bedeutung sind. Das erste, das *Gespensterbuch* von August Apel und Friedrich Laun (Stuttgart: Macklot, 1814–1815) kann sogar als Anreger für Shelleys Werk gelten. Im Geiste der Spätaufklärung hatten August Apel und Friedrich Laun (Pseudonym für Friedrich August Schulze) von 1810 bis 1817 deutsche Schauergeschichten geschrieben und in ihrem *Gespensterbuch* von Totgesagten und Wiederkehrern, von Aufklärern und Abergläubigen, von Liebeschwüren und Teufelspakten erzählt und damit in gewisser Weise ganz Europa das Fürchten gelehrt. Sie schufen die populärste deutschsprachige Sammlung von Geister- und Spukgeschichten des 19. Jahrhunderts, die auch im europäischen Ausland gelesen wurde (Abb. 23). So lasen im Sommer 1816 auch die englischen Dichter Lord Byron, Percy Bysshe und Mary Shelley sowie John Polidori in der Villa Diodati am Genfer See in der französischen Übersetzung des Buches. Die Anthologie inspirierte Mary Shelleys ›Frankenstein‹ und Polidoris ›The Vampyre‹. Wie erfolgreich das ›Gespensterbuch‹ war, zeigt sich auch daran, dass der berühmte Stuttgarter Nachdrucker Carl Erhard, bekannter unter dem Namen seiner Firma A. F. Macklot, die erstmals zwischen 1810 und 1813 bei Göschen erschienene Sammlung von Gespenstergeschichten nachdruckte. Dieser Nachdruck konnte nun in einer gut erhaltenen Ausgabe angeschafft werden.

Ebenfalls zur Entstehungsgeschichte des ›Frankenstein‹ gehört das Buch *Essai théorique et expérimental sur le galvanisme. Avec une série d'expé-*

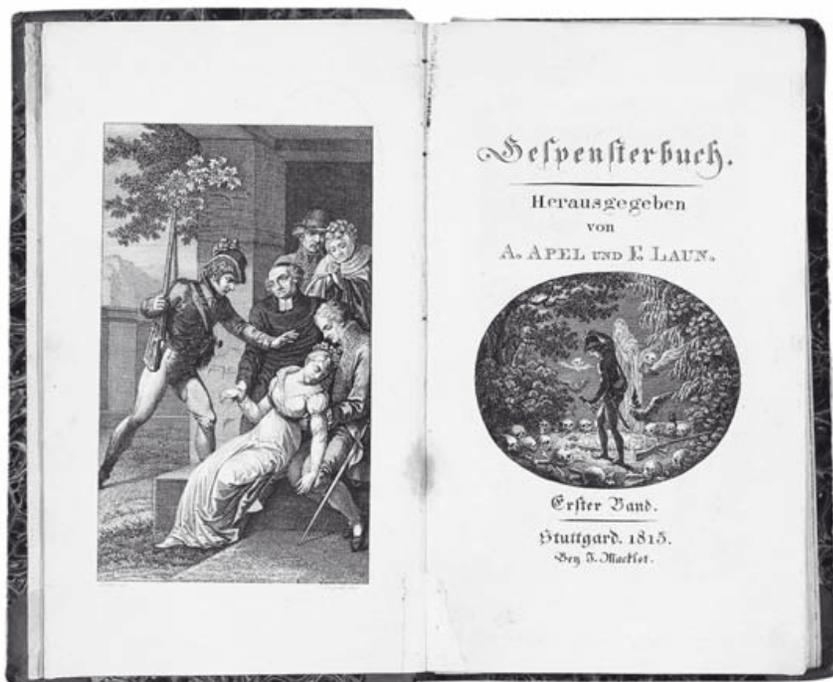


Abb. 23. *Gespensterbuch*.
Herausgegeben von A. Apel und F. Laun. Erster Band
(Stuttgart 1815).

riences; avec planches (2 Bde., Paris: Piranesi, 1804; Abb. 24) des italienischen Physikers Giovanni Aldini (1762–1834). Der Neffe des großen Luigi Galvani hatte bereits als Kind dessen Experimente an Fröschen beobachtet. Galvani glaubte, der Grund für die Zuckungen der Frösche sei »tierische Elektrizität«, die mit der Lebenskraft zu tun habe und sich von der Elektrizität in unbelebter Materie unterscheidet, und hielt es daher für möglich, dass sich durch Stimulieren der Flüssigkeit, die den Körper und die Nerven verband, der Tod überwinden lasse. Aldini studierte in Bologna und führte nach Galvanis Tod dessen öffentliche Experimente an Fröschen weiter. Aufsehen erregten seine seit 1802 geführten Versuche, tote Menschen mit Elektrostößen so zu stimulieren, dass sich ihre Glieder bewegten, weshalb man in ihm ein Vorbild für Doktor Frankenstein sehen kann.

Zu den Werken, die in jener Zeit entstanden, als Lord Byron sich in der Schweiz aufhielt, zählt sein Gedicht *Manfred. A dramatic poem* (London: Murray, 1817). Deutliche Parallelen zu Goethes »Faust« sind beabsichtigt, und der Autor wollte sein Drama auch als Antwort auf Goethes »Faust« verstanden wissen. Das Werk ist von dem Aufenthalt in der Schweiz im Jahr 1816 inspiriert und steht wie »Frankenstein« in der Tradition der Gothic Novel.

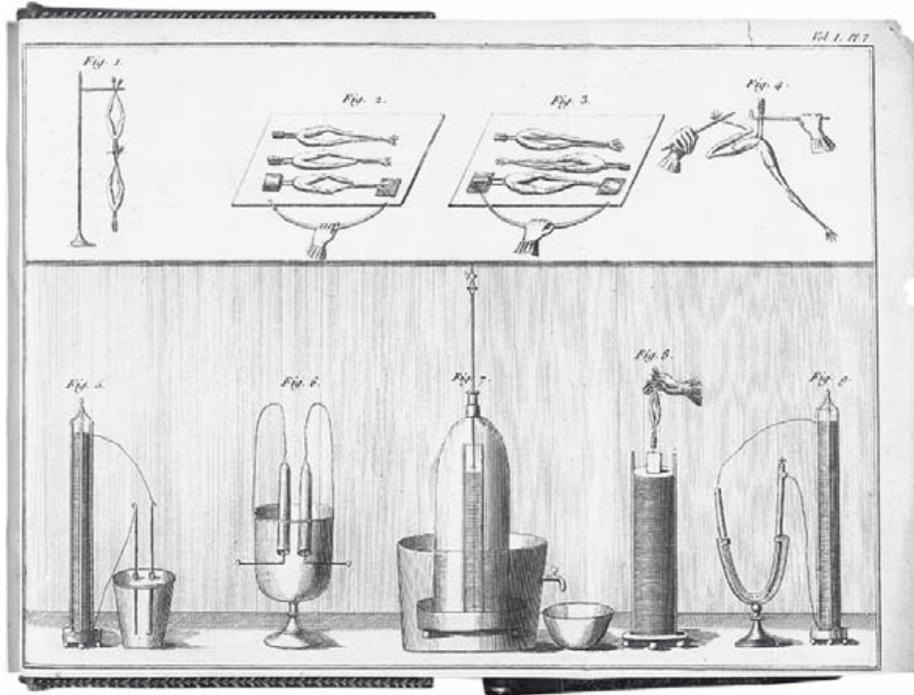


Abb. 24. Illustration zur galvanischen Reizung von Froschschenkeln
aus: Giovanni Aldini, *Essai théorique et expérimental sur le galvanisme*,
Paris 1804.

Passend dazu konnte das dreibändige Werk *Illustrations of the Life and Works of Lord Byron. With original and selected information on the subjects of the engravings* (3 Bde., London: Murray, 1833) angeschafft werden, das William Brockedon herausgegeben hatte. Das Werk enthält insgesamt 132 Kupfer tafeln mit den Orten und Plätzen zu Byrons Leben – darunter auch einen Kupferstich der Villa Diodati am Genfer See – sowie 26 Porträts.

Zeitschriften der Romantik

Den Zeitschriften, Almanachen und Taschenbüchern kam im Zeitalter der Romantik eine wichtige Funktion zu. Die Zahl der Zeitschriften, die die neuen Ideen der Romantiker in Zirkulation brachten, wuchs rasant. Ein wichtiges Journal war das *Berlinische Archiv der Zeit und ihres Geschmacks* (Berlin: Maurer, 1795–1800), von dem nun die Hefte des dritten (1797) und fünften (1799) Jahrgangs angeschafft werden konnten. Die ersten beiden Hefte des Jahres 1799 enthalten nicht nur eine Besprechung der Zeitschrift ›Athenäum‹, sondern auch Friedrich Schlegels wichtigen Text *Versuch einer Theorie*

des geselligen Betragens, der anonym im Januar- und Februar-Heft der Zeitschrift erschienen ist. Bei dieser Veröffentlichung handelte es sich um den ersten Teil einer ursprünglich größer angelegten Arbeit. Auch in seiner unvollendeten Form stellt er Schleiermachers erste theoretische Auseinandersetzung mit dem sozialen Phänomen der Geselligkeit dar, eine »erste Form der frühromantischen Reflexion von Kommunikation«. ¹⁰⁶ Ignaz Aurelius Feßler (1756–1839), ein österreichischer Literat und Publizist, gehörte mit dem Schriftsteller Friedrich Rambach (1767–1826) und dem Dichter und Kritiker Friedrich Ludwig Wilhelm Meyer (1758–1840) zu den Herausgebern der Zeitschrift, die der Mitteilung von politischen »Staatsbegebenheiten« und Neuigkeiten aus den Bereichen der Literatur, Kunst und der Mode dienen sollte.

Die andere Zeitschrift, die beinahe komplett erworben werden konnte, ist das *Philosophische Journal einer Gesellschaft teutscher Gelehrten* (Jena und Leipzig: Gabler, 1795–1800), die von Johann Gottlieb Fichte und Friedrich Immanuel Niethammer herausgegeben wurde. Während Fichtes Jenaer Professur (1794–1799) wurde in dieser Zeitschrift der sogenannte Atheismustreit ausgetragen. Ausgelöst wurde er 1798 u. a. durch Fichtes Aufsatz »Über den Grund unseres Glaubens an eine göttliche Weltregierung«, der im *Philosophischen Journal* erschienen war. Fichte wurde wegen Verbreitung atheistischer Ideen und Gottlosigkeit verklagt, erhielt einen Verweis und trat daraufhin zurück.

Extrem selten tauchen auf dem Antiquariatsmarkt Hefte der Zeitschrift *Deutschland* (Teile 7–9, Berlin: Unger, 1796) auf. Das Journal gilt als eines der wichtigsten in der literarischen und politischen Auseinandersetzung des 18. Jahrhunderts und es war eines der zentralen Organe der Frühromantik. So gehörte der junge Friedrich Schlegel zu den Beiträgern der Zeitschrift. Da ihr freiheitlicher Geist und ihre republikanischen Tendenzen der Zensur häufig missfielen, musste Reichardt ihr Erscheinen schon nach einem Jahr einstellen. So erschienen nur 12 Hefte. Der Herausgeber Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) publizierte die Zeitschrift gemeinsam mit dem Verleger Johann Friedrich Unger (1753–1804) als Gegenprogramm zur Schillers »Horen« und der dort propagierten Trennung der Kunst von allen tagespolitischen Fragen. In den nun erworbenen drei Heften aus dem Jahr 1796 findet sich auch Wackenroders Beitrag »Ehrendächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers, von einem kunstliebenden Klosterbruder« sowie drei Musikbeilagen, darunter »Mignons letzter Gesang« und ein »Gesang von Göthe und Reichardt«.

¹⁰⁶ Patrik Garaj, *Frühromantik als Kommunikationsparadigma. Zur Diskursivität und Performanz des kommunikativen Wissens um 1800*, Konstanz 2007, S. 26.

Klar politisch motiviert war Joseph Görres' Zeitschrift *Rheinischer Merkur* (Koblenz: Heriot, 1814–1816), deren komplette Folge nun angeschafft werden konnte. Die Zeitschrift begründete Görres' Ruf als unerschrockener politischer Journalist. Die preußische Obrigkeit hatte ihn dazu bestimmt, aus dem ›Mercur de Rhin‹, der während der französischen Besatzung der Rheinlande entstanden war, ein deutsches Propagandainstrument zu gestalten. Die erste Ausgabe erschien am 23. Januar 1814 und ließ bereits erkennen, dass hier ein Kampf um die Zukunft der deutschen Nation ausgefochten werden sollte. Das Blatt war meinungsstark und durchaus tendenziös. Viermal pro Woche agitierte Görres gegen Napoleon – aber er setzte sich auch für eine freiheitliche Verfassung eines föderalen Deutschland ein. Die Zeitschrift sorgte in ganz Europa für Furore, denn Görres war bestens über die Kriegsverläufe informiert. Napoleon soll ihn sogar als »feindliche europäische Großmacht« bezeichnet haben. Doch die preußische Zensur drückte nur so lange ein Auge zu, bis Napoleon geschlagen war. Zu sehr focht Görres für eine Veränderung der deutschen Verfassungsverhältnisse, als dass es der bald einsetzenden Restauration recht sein konnte. Am 3. Januar 1816 wurde der ›Rheinische Merkur‹ per preußischer Kabinettsordre verboten.

Politische Romantik

Die burschenschaftlichen Umtriebe an der Universität Jena, für die Goethe seit 1804 als Oberaufseher fungierte, bildeten in diesem Jahr einen Schwerpunkt unter den Neuanschaffungen. Die Bibliothek erwarb einige Werke zu den Befreiungskriegen und zum Wartburgfest im Herbst 1817. Ein entscheidendes Datum für die Befreiung Deutschlands von der französischen Fremdherrschaft stellen die Tage zwischen dem 16. und 19. Oktober dar, jene Tage der Völkerschlacht in Leipzig. Der Bildband *Die Siegesplätze der Völkerschlacht oder Ansichten der Dörfer bei Leipzig merkwürdig geworden durch die Schlacht am 16. bis 19. October 1813 mit historischen Erläuterungen von Ludwig Husell* (Leipzig: Baumgärtner, 1814) ergänzt nun unsere Sammlung. In diesen Zusammenhang gehört auch die Publikation *Germanien oder Miscellen und Denkwürdigkeiten für das wiederbefreyte Deutschland bestehend in Aktenstücken, Aufsätzen, Gedichten, Gesprächen und Anekdoten zur Geschichte der Zeit* (Deutschland [d.i. München] 1813), die in mehreren Lieferungen erschien. Dass als Druckort des Buches »Deutschland« angegeben war, zeugt wie das Titelwort »Germanien« von dem erwachenden Nationalismus und den Hoffnungen auf ein vereintes Deutschland, das viele nach dem Sieg über Napoleon erreichen wollten. So beschäftigen sich die Beiträge des seltenen Periodikums auch mit »Moskwa's Zerstörung«, der politischen »Intoleranz der französischen Regierung« sowie der Völkerschlacht bei Leipzig.

Als sich die Burschenschafter der Universität Jena im Sommer 1817 an die Behörden von Eisenach wandten, um am 18. Oktober eine große studentische Feier auf der Wartburg abhalten zu dürfen, reagierten Großherzog Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach und sein Staatsministerium wohlwollend. Etwa 500 Studenten wollten am vierten Jahrestag der Leipziger Völkerschlacht zugleich das 300. Jubiläum von Luthers Reformation begehen. Das Wartburgfest sollte als ein Volksfest gefeiert werden. Doch eine kleinere, mutmaßlich vom Turnvater Jahn inspirierte Gruppe um den Studenten Hans Ferdinand Maßmann nutzte die Veranstaltung zu einer aufsehenerregenden Aktion: Sie organisierten eine Bücherverbrennung. Maßmanns Buch *Kurze und wahrhaftige Beschreibung des großen Burschenfestes auf der Wartburg bei Eisenach am 18ten und 19ten des Siegsmonds 1817 nebst Reden und Liedern* (o.O. 1817), das nun angeschafft werden konnte, schildert den Ablauf und die Reden, beschreibt die Bücherverbrennung und nennt die verbrannten Bücher. Das Ereignis sandte Schockwellen in die Hauptstädte der Heiligen Allianz, nach Berlin, Wien und Sankt Petersburg. Goethe hatte durchaus Sympathie für die Studenten, wenn auch nicht für deren Exzesse. Schon im Winter 1816 hatte er über die Möglichkeit einer Lutherfeier nachgedacht, die keine alten konfessionellen Gräben aufreißen sollte. Maßmanns schmales Büchlein zeigt, dass es anders kam. Es wurde ein politisches Fest, »eines mit Feinderklärungen und Brandgeruch«. In der Ansprache des Hauptredners, des Theologiestudenten Heinrich Riemann, Träger des Eisernen Kreuzes, wird die französische Fremdherrschaft als »Strafe durch die Arme des wälschen Volks« für inneren Zwiespalt der Deutschen und Verachtung ihres eigenen Volkstums gedeutet. Die Schuld dafür suchte er in einem »verderblichen Weltbürgersinn« – also in dem, was für Goethe den Geist der Weimarer Klassik ausmachte. Was Goethe damals nicht gleich wahrnahm, war, dass die Studenten auf der Wartburg den großen deutschen Umschwung »vom Weltbürgertum zum Nationalstaat« (Friedrich Meinecke) verkörperten.

Teilnehmer des Wartburgfestes war auch Karl Hoffmeister (1796–1844), der seine *Beschreibung des Festes auf der Wartburg. Ein Sendschreiben an die Gutgesinnten* (Deutschland, 1818) anonym veröffentlichte. Das schmale Bändchen konnte ebenfalls angeschafft werden. Der spätere Literaturhistoriker und Pädagoge war seit 1817 Mitglied der Urburschenschaft gewesen. Beide Schilderungen zeigen, dass sich der vaterländische Gedanke gegen die staatlichen Obrigkeiten im Deutschen Bund richtete, die nach 1814 zur grenzenlosen Enttäuschung der Jugend kein einheitliches Staatswesen hatten errichten wollen. Es ging den Studenten zwar um politische Teilhabe, Geistesfreiheit, Rechtsgleichheit und nationale Brüderlichkeit, aber diese progressiven Forderungen gingen mit einem Hass gegen alles »Undeutsche« und Fremde einher. Ausdruck dieses Nationalismus war die Bücherverbrennung. Sie sollte an Luthers Verbrennung der päpstlichen Bannbulle im Jahr 1520 anknüpfen. Be-

gleitet von Verdammungsrufen und dem im Chor gebrüllten Refrain »Ins Feuer!« wurden ausgewählte Büchern in die Flammen geworfen, auch ein Schnürleib, ein Korporalstock und ein Militärzopf wurden als Symbole des restaurativen Fürstenabsolutismus dem Feuer übergeben. Zu den Verfeimten gehörte auch ein jüdischer Autor, der Berliner Aufklärer Saul Ascher. Er hatte in seinem Buch ›Germanomanie‹ die völkische Wendung des frühen Nationalismus mit prognostischem Scharfsinn kritisiert, nun schrie der Ausrufer: »Wehe über die Juden, so da festhalten an ihrem Judentum und wollen über unser Volkstum und Deutschtum spotten und schmähen!«

Die Judenfeindschaft vieler Teilnehmer des Wartburgfestes war in der deutschen Bevölkerung weitverbreitet. Napoleon hatte die Juden in vielen deutschen Ländern rechtlich gleichgestellt, nach der Befreiung von der französischen Fremdherrschaft wurden diese Gesetze teilweise wieder zurückgenommen. Über die rechtliche Gleichstellung der Juden wurde öffentlich diskutiert, nationalistische Autoren agitierten öffentlich. Zwei Verteidigungsschriften für das Judentum aus der Feder protestantischer Theologen konnten nun erworben werden. Johann Ludwig Ewalds *Ideen über die nöthige Organisation der Israeliten in Christlichen Staaten* (Karlsruhe: D.R. Marxische Buchhandlung, 1816) und die Schrift *Die Juden und ihre Gegner. Ein Wort zur Beherrigung für Wahrheitsfreunde, gegen Fanatiker* (2. verbesserte Auflage, Frankfurt: F. Boselli, 1816) von Gerhard Friederich (1779–1862). Der protestantische Theologe, Pädagoge und Publizist Ewald (1748–1822) engagiert sich in der vorliegenden Schrift gegen die zeitgenössische Verunglimpfung des jüdischen Volkes mit hohem theologischem Reflexionsniveau. Er war 1805 als ordentlicher Professor der Moral- und Pastoraltheologie nach Heidelberg gekommen, von 1807 an fungierte er als Ministerial- und Kirchenrat in Karlsruhe. Zuvor war er Prediger in Offenbach gewesen und gehörte dort dem Kreis um Lili Schönemann an. Auch die zweite Neuerwerbung stammt aus dem Rhein-Main-Gebiet. Sie entstand in Frankfurt am Main, und ihr Autor war der evangelisch-lutherische Pfarrer Gerhard Friederich, ein eloquenter und geistreicher Prediger, der dem liberalen Bürgertum angehörte. Er setzte sich in Wort und Schrift für die Gleichstellung aller Bürger ein, ohne Rücksicht auf die Religion, und verteidigte die Gleichstellung der Juden.

Märchen der Romantik

Die bedeutendste Neuerwerbung für unseren Romantik-Schwerpunkt ist sicher die seltene Ausgabe der *Kinder- und Haus-Märchen, gesammelt durch die Brüder Grimm* (Berlin: G. Reimer, 1819–1822) in drei Bänden. Diese zweite, vermehrte und verbesserte Auflage enthält zwei Titelillustrationen, die vom Maler und Kupferstecher Ludwig Emil Grimm (1790–1763), dem

jüngeren Bruder von Jacob und Wilhelm, stammen. Damit stellt die zweite Ausgabe die erste illustrierte Ausgabe des populären Märchenbuchs dar und ist zugleich die erste mit dem separaten Anmerkungsband. Außerdem war sie es, die dazu führte, dass 1823 in London eine erste Übersetzung von Märchen der Sammlung mit den Illustrationen von George Cruikshank erschien. Innerhalb der Editions-geschichte gilt sie zudem als die wichtigste Ausgabe, weil sie von Wilhelm Grimm allein betreut und umgearbeitet wurde, womit der spezifisch Grimm'sche Märchenstil entstand. Die von Ludwig Emil Grimm gezeichneten und radierten Frontispize zeigen eine Illustration zu dem Märchen ›Brüderchen und Schwesterchen‹ und das Porträt der Märchenerzählerin Dorothea Viehmann.

Eine zentrale Rolle innerhalb der Editions-geschichte der ›Kinder- und Hausmärchen‹ spielt auch die sogenannte *Große Ausgabe* in zwei Bänden (5., stark vermehrte und verbesserte Auflage, Göttingen: Dieterich, 1843) aus dem Jahr 1843, die nun erworben werden konnte. Die fünfte Auflage erschien während der Berliner Lebensjahre der Brüder Grimm, die mittlerweile nicht nur den Wohnort, sondern auch den Verlag gewechselt hatten. Der Berliner Verleger Reimer war abgesprungen, weil sich die früheren Auflagen nur mäßig verkauft hatten. Seit 1837 verlegte Dieterich in Göttingen das Werk.

Wilhelm Grimm hatte für die Neuauflage 17 Märchen neu aufgenommen (z. B. ›Der Hase und der Igel‹) und sieben Märchen grundlegend überarbeitet (z. B. ›Der Wolf und die sieben Geislein‹), darunter auch ›Hänsel und Gretel‹, eines der berühmtesten Märchen der Sammlung, das seit der ersten Niederschrift 1810 schon einige Umarbeitungen erfahren hatte. Erst 1843 findet es seine endgültige Gestalt.

Die »Neue Auflage« der *Kinder-Mährchen* (Berlin: Reimer, 1839), die Karl Wilhelm Contessa, Friedrich Baron de la Motte Fouqué und E.T.A. Hoffmann verfasst und herausgegeben haben, ist ein romantisches Märchenbuch ganz anderer Art. Das bibliophile Schmuckstück erhält seinen besonderen Reiz durch die beigefügten sechs illuminierten und sechs schwarzen Vignetten nach Zeichnungen von E.T.A. Hoffmann. Die zweite Auflage enthält die Märchen ›Das Gastmahl‹, ›Das Schwerdt und die Schlangen‹, ›Die kleinen Leute‹, ›Die Kuckkasten‹, ›Nußknacker und Mäusekönig‹ und ›Das fremde Kind‹ (Abb. 25). Interessant ist bei unserem Exemplar auch die Provenienz. Laut handschriftlichem Eintrag bekam das Buch Friedrich Tobler-Wolff am 1. Oktober 1920 von Ottilie Tobler, der Tochter des Romanisten Adolf Tobler (1835–1910), in Berlin geschenkt. Adolf Tobler war mit Ottilie Hirzel (1838–1908) verheiratet, der Tochter von Salomon Hirzel (1804–1877) und Anna Reimer (1813–1885). Der Leipziger Verleger Salomon Hirzel war neben seiner verlegerischen Tätigkeit ein passionierter Sammler alter Drucke und Manuskripte bedeutender Dichter. Offenbar hat er auch das Exemplar der ›Kinder-Mährchen‹ angeschafft, das später in den Besitz von Adolf und Ottilie Tobler übergang.

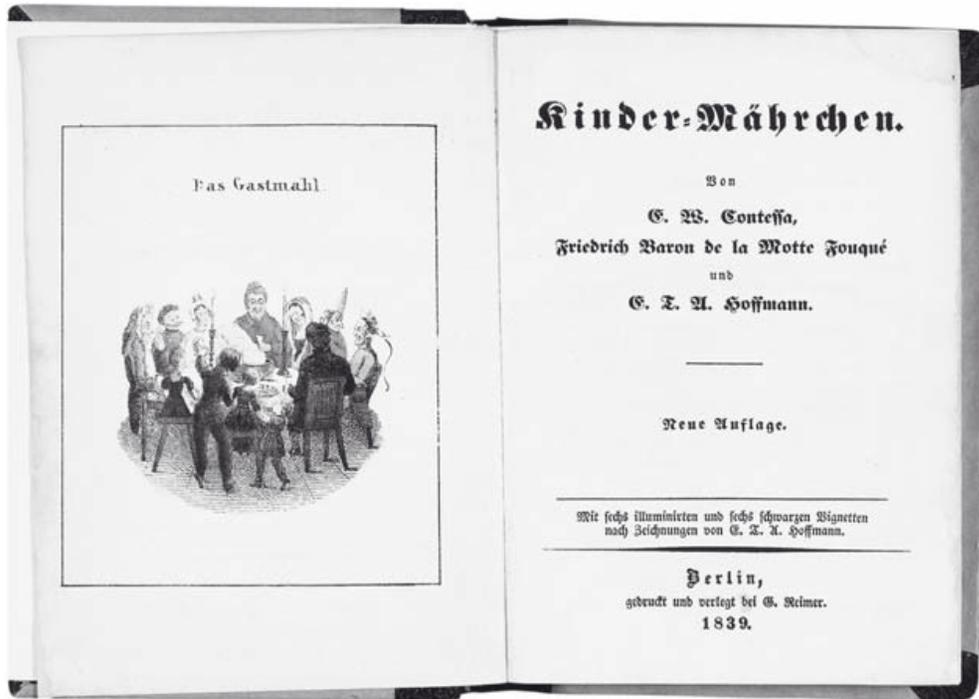


Abb. 25. Karl Wilhelm Contessa, Friedrich Baron de la Motte Fouqué und E.T.A. Hoffmann, *Kinder-Märchen*. Neue Auflage (Berlin: Reimer, 1839), Frontispiz und Titelblatt.

Liederbücher der Romantik

Kein Liederbuch im engeren Sinn, aber ein Buch mit Gedichten, die durch romantische Komponisten und Sänger als Lieder in die Welt getragen wurden, stellt Wilhelm Müllers zweiter Band seiner *Sieben und siebenzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten* dar, das den Untertitel *Lieder des Lebens und der Liebe* (Dessau: Christian Georg Ackermann, 1824) trägt. Während unsere Bibliothek den ersten Band der Sammlung bereits besaß, der den bekannten Zyklus ›Die schöne Müllerin‹ enthält, findet sich im zweiten Bändchen der Zyklus ›Die Winterreise‹, den Franz Schubert später als Zyklus von 24 Liedern für hohe Stimme und Klavier im Februar und Oktober 1827 komponierte. Den zweiten Band seiner Gedichtsammlung hatte Müller dem »Meister des Deutschen Liedes, Carl Maria von Weber, als Pfand für seine Freundschaft und Bewunderung« gewidmet. Aber nicht Weber, der 1826 starb, hat ›Die Winterreise‹ vertont, sondern Schubert. In ihm hat Müller kurz vor seinem Tod eine »gleichgesinnte Seele« gefunden, doch starb Müller 1827, noch bevor Schubert die ›Winterreise‹ komponierte.

Die sogenannten Volkslieder wurden nach den Befreiungskriegen und durch die Besinnung der Deutschen auf ihre nationalen Traditionen populär und später in Gesangsvereinen und in der Schule als wertvolles und spezifisch deutsches Kulturgut weitervermittelt. Dies belegen auch eine Reihe von Liederbüchern, die ab etwa 1815 als Lieder- oder Kommersbücher herausgegeben wurden und teilweise eine Reihe von Gedichten enthielten, die von romantischen Dichtern stammen. So verdankt sich die Popularität der Gedichte Joseph von Eichendorffs auch der Tatsache, dass viele vertont wurden und Eingang in die Liederbücher der Zeit fanden. Es erschien daher notwendig, einige Lücken in unserer Sammlung zu schließen. So konnte das *Allgemeine deutsche Lieder-Lexikon oder Vollständige Sammlung aller bekannten deutschen Lieder und Volksgesänge in alphabetischer Folge* (4 Bde. Leipzig: Thenau, 1847) angeschafft werden, das Wilhelm Bernhardt (1800–1878), ein Neffe Ludwig Tiecks, herausgegeben hat. Es handelt sich um eines der umfassendsten deutschen Liederbücher mit insgesamt 2479 Liedertexten. Ebenfalls erworben wurde Gottfried Wilhelm Finks (1783–1846) *Musikalischer Hausschatz der Deutschen. Eine Sammlung von 1000 Liedern und Gesängen mit Singweisen und Klavierbegleitung* (Leipzig: Mayer, 1843). Durch Herder empfohlen, ging Fink 1804 zum Studium nach Leipzig, wo er von 1838 bis 1843 einen Lehrauftrag für Musikwissenschaft inne hatte und zahlreiche didaktische, methodische und musikhistorische Schriften verfasste, darunter auch den ›Musikalischen Hausschatz der Deutschen‹, ein Gesangbuch mit eigenen liedhaften Weisen, das in Deutschland weit verbreitet und sehr populär war. Auch Finks Sammlung *Die teutsche Liedertafel* (Leipzig: Mayer, 1845) konnte angeschafft werden. Weitere Neuerwerbungen sind *Die deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen gesammelt und hrsg. von Ludwig Erk und Wilhelm Irmer* (Berlin: Plahn, 1838–1840), die *Auswahl deutscher Lieder* (sehr vermehrte Auflage, Leipzig: Serig, 1827) von Daniel Ewald Friedrich Runge, einem Neffen des Kunstmalers Philipp Otto Runge, sowie die *Sammlung deutscher Volkslieder welche noch gegenwärtig im Munde des Volkes leben und in keiner der bisher erschienen Sammlungen zu finden sind* (Leipzig: Rein'sche Buchhandlung Karl Heubel, 1841), die von Willibald Walter herausgegeben ist und Lieder enthält, die teilweise von ihm um 1830 als Handwerksgehilfe gesammelt wurden.

Reisebeschreibungen

Im Zusammenhang mit Goethes letztem Besuch in den Rhein- und Main-Gegenden in den Jahren 1814/1815 ist ein Reiseführer von Interesse: Aloys Wilhelm Schreibers *Anleitung den Rhein von Schaffhausen bis Holland, die Mosel von Coblenz bis Trier, die Bäder des Taunus, das Murgthal, Neckarthal und den Odenwald zu bereisen* (Heidelberg: Joseph Engelmann, 1812). Dieses

›Taschenbuch für Reisende am Rhein und durch seine Umgebungen‹ erlaubt einen unverstellten zeitgenössischen Blick auf die Städte und Reisebedingungen am Rhein zur Zeit von Goethes Besuch in Oestrich-Winkel im Sommer 1814. Schreiber war damals noch Professor der Ästhetik in Heidelberg. Sein Buch war der erste deutschsprachige, auf die Rheingegenden spezialisierte Reiseführer, so dass der badische Hofrat und Historiograph auch der »badische Baedeker« genannt wird. Es war der Vorläufer des erstmals 1816 erschienenen *Handbuchs für Reisende am Rhein von Schaffhausen bis Holland* (Heidelberg: Joseph Engelmann, 1816), dessen Anhang eine wertvolle Sammlung rheinischer Volkssagen enthielt und über lange Jahre der beliebteste Führer auf Rheinreisen war, der auch ins Englische und Französische übersetzt wurde. Auch dieser wichtige Rhein-Reiseführer konnte angeschafft werden, den beispielsweise auch der französische Dichter Victor Hugo für seine Rheinreise benutzte. Das handliche Taschenbuch gibt neben praktischen Anweisungen für die Reise, Angaben über Post- und Zollverhältnisse und statistischen Nachrichten auch Mitteilungen über das Gewerbe und enthält ein unterhaltendes Kapitel mit Volkssagen. Bereits 1806 hatte Schreiber das Rheingebiet in seinen ›Malerischen Ansichten des Rheins‹ zum »Paradies von Deutschland« erklärt und damit die Rheinromantik mitbegründet.

Ein anschauliches Beispiel für die Epoche der Romantik und die vielfältigen Veränderungen, die sich in den Jahren zwischen 1800 und 1854 ergaben, liefern zwei Ausgaben eines populären Reiseführers, der von Heinrich August Ottokar Reichard (1751–1828) stammt. *Der Passagier auf der Reise in Deutschland und einigen angränzenden Ländern, vorzüglich in Hinsicht auf seine Belehrung, Bequemlichkeit und Sicherheit* (2., verbesserte und vermehrte Auflage, Weimar: Gädicke, 1803) gehörte über Jahrzehnte zu den populärsten Reiseführern und erlebte zahlreiche Auflagen. Reichard trat durch mehrere, in deutscher und französischer Sprache erschienene umfangreiche Reisebeschreibungen sowie ein reiche literaturwissenschaftliche und literaturhistorische Publikationstätigkeit hervor. Am bekanntesten aber sind seine vielgelesenen, mehrfach aufgelegten Reisehandbücher, so insbesondere das ›Handbuch für Reisende aus allen Ständen‹ (1784), der ›Guide des Voyageurs en Europe‹ (1793) sowie der erstmals 1801 erschienene ›Passagier‹.¹⁰⁷ Der Reiseführer enthält u. a. »praktische Regeln, Gemeinplätze und Erfahrungen«, »Regeln für junge Leute, die in die Fremde auf Kunst und Handel wandern«, »Witterungs-Kunde«, eine kurze Notiz »von dem Extrapostwesen in Frankreich und Italien, und Notizen von einigen Alpenstraßen«, Verhaltensregeln

107 Vgl. Albert Schumann, Heinrich August Ottokar Reichard, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* 27 (1888), S. 625–628.

für Reisende im Wirtshaus und Angaben zu Geldkursen und Münzwesen in Deutschland und den angrenzenden Ländern sowie zu Maßen und Gewichten.

Während die zweite Auflage von 1803 Deutschland und seine Nachbarländer zu Beginn der Romantik beschreibt und vermisst, zeigt die 16. Auflage von 1854 eine gänzlich veränderte, mobilere und modernere Welt. Der Reiseführer heißt nun *Reichards Passagier auf der Reise in Deutschland und der Schweiz: nach Amsterdam, Brüssel, Genua, Kopenhagen, London, Mailand, Paris, St. Petersburg, Pest, Stockholm, Venedig und Warschau. Mit besonderer Berücksichtigung der vorzüglichsten Badeorte und Gebirgsreisen, der Donau- und Rheinfahrt. Ein Reisehandbuch für Jedermann* (16. Auflage, gänzlich umgearbeitet, berichtigt und verbessert von Adolph Herbig, Berlin: Verlag F.A. Herbig, 1854) und enthält Stadtpläne von Berlin, Dresden, Frankfurt am Main und München und von allen wichtigen europäischen Hauptstädten. Auch zwei Spezialkarten von Karlsbad und der Sächsischen Schweiz enthalten die Bände und eine Eisenbahnkarte mit allen wichtigen Zugverbindungen. Ein neues, mobiles Zeitalter war angebrochen.

Den nachfolgenden Spendern der Bibliothek gilt unser aufrichtiger Dank:

Jasper von Arnim, Petra Arnold, Nadja Banani, Franz Beutel, Gabriele Beutel, Prof. Dr. Anne Bohnenkamp-Renken, Prof. Dr. Wolfgang Bunzel, Volkmar Dietsch, Dr. Enrica Yvonne Dilk, Prof. Dr. Barbara Dölemeyer, Prof. Dr. Konrad Feilchenfeldt, Arno W. Fitzler, Prof. Dr. Bernd Goldmann, Dr. Jutta Heinz, Prof. Dr. Hans-Jürgen Hellwig, Dr. Konrad Heumann, Dr. Anja Heuß, Prof. Dr. Aeka Ishihara, Dr. Katja Kaluga, Johannes Kleszczewski, Jens Korbus, Prof. Dr. Gerhard Kurz, Dieter Lehnhardt, Christian Lieber, Anna Teresa Macías García, Ursula Marx, Prof. Dr. Cord Meckseper, Prof. Dr. Marita Metz-Becker, Dr. Marlene Meuer, Nicola Pankovic, Prof. Dr. Christoph Perels, Dr. Harald Pfeiffer, Dr. Dietmar Pravida, Prof. Dr. Elena Raponi, Gisela Rapp, Andreas Raub, Heinz Richter, Adela Sophia Sabban, Hans Sarkowicz, Dagmar Sauer, Matthias Schaller, Dr. Joachim Seng, Sibylle M. Sennazzaro-Schaefer, Dr. Nina Sonntag, Dr. Rüdiger Volhard, Peter Voss-Andreae, Joachim Wehner, Reinhard Wild.

Verlag C.H. Beck, München; Deutscher Taschenbuch-Verlag, München; S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main; Freundesgesellschaft des Goethe- und Schiller-Archivs, Weimar; Info3 Verlag, Frankfurt am Main; Suhrkamp Verlag AG, Berlin; Schöffling & Co. Verlagsbuchhandlung GmbH, Frankfurt am Main; Verlag A Tree & A Valley, Marburg; Wieser Verlag, Klagenfurt

Joachim Seng

Verwaltungsbericht

Voller Dankbarkeit erinnert sich das Hochstift an Monika Schoeller. Die junge Verlegerin wurde 1975 in den Verwaltungsausschuss gewählt, wo sie fast ein halbes Jahrhundert für das Hochstift wirkte. Sie ist dem Haus in ganz unterschiedlichen Situationen immer wieder zur Hilfe gekommen. Die Realisierung der heute kurz vor dem Abschluss stehenden Kritischen Ausgabe der Werke Hugo von Hofmannsthals wäre ohne ihre ausdauernde Unterstützung nicht möglich geworden. Als wir im September 2019 zusammen mit allen Mitarbeitern des S. Fischer Verlags ihren 80. Geburtstag in den Räumen des Hochstifts feiern durften, wussten wir nicht, dass der Abschied so nah war. Die große Verlegerin und Mäzenin, die eine treue Freundin des Hochstifts war, ist am 17. Oktober 2019 verstorben. Wir vermissen sie sehr und werden ihr ein ehrendes Andenken bewahren.

Wir danken Rüdiger Volhard herzlich für seine langjährige kontinuierliche Tätigkeit im Verwaltungsausschuss seit 1992. Nachdem er für eine Wiederwahl in 2019 nicht mehr zur Verfügung stand, ernannte ihn der Verwaltungsausschuss zum Mitglied ehrenhalber.

Die *Mitgliederversammlung* fand am 3. Juni 2019 statt. Sie erteilte dem Verwaltungsausschuss aufgrund der vorgelegten Bilanz sowie der Gewinn- und Verlustrechnung Entlastung. Für eine weitere Amtszeit von vier Jahren im Verwaltungsausschuss wurden Herr Dr. Bastuck, Herr von Boehm-Bezing, Herr Dr. Dietzel, Herr von Metzler, Frau Schoeller, Herr Prof. Dr. Schubert-Zsilavec und Herr Prof. Dr. Weiß wiedergewählt.

Dem *Verwaltungsausschuss* gehörten am 31. Dezember 2019 an:

Dr. Burkhard Bastuck, Rechtsanwalt Kanzlei Freshfields Bruckhaus Deringer
Carl-L. von Boehm-Bezing, ehem. Mitglied des Vorstandes der Deutschen
Bank AG

Dr. Andreas Dietzel, Rechtsanwalt, Partner von Clifford Chance Partnergesell-
schaft

Prof. Dr. Heinz Drügh, Professor an der Goethe-Universität, Frankfurt am
Main

Prof. Dr. Hedwig Fassbender, Dozentin an der Hochschule für Musik und Dar-
stellende Kunst, Frankfurt am Main

Jo Franzke, Architekt, Frankfurt am Main

Dr. Gabriele C. Haid, Mitglied im Vorstand der Gesellschaft der Freunde der
Alten Oper, Frankfurt am Main

Dr. Helmut Häuser, Rechtsanwalt und Notar, Kanzlei Cahn, Häuser und Partner

Hannes Hintermeier, stv. Ressortleiter im Feuilleton der Frankfurter Allgemeinen Zeitung

Prof. Dr. Dr. h.c. Rolf Krebs, ehem. Sprecher der Unternehmensleitung Boehringer Ingelheim

Manfred Krupp, Intendant des Hessischen Rundfunks

Prof. Dr. Gerhard Kurz, em. Professor an der Justus-Liebig-Universität Gießen

Prof. Dr. Christoph Mäckler, Architekt (ruhende Mitgliedschaft)

Friedrich von Metzler, Mitinhaber der Bankhauses B. Metzler seel. Sohn & Co. KGaA

Martin Mosebach, Schriftsteller

Prof. Dr. phil. Klaus Reichert, em. Professor an der Goethe-Universität, Frankfurt am Main

Dr. Claudia Schmidt-Matthiesen, Mitglied des Vorstandes der Deutschen Bank Stiftung

Prof. Dr. Manfred Schubert-Zsilavec, Vizepräsident der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main

Dr. Klaus-Dieter Stephan, Rechtsanwalt

Prof. Dr. Gerd Weiß, ehem. Präsident des Landesamtes für Denkmalpflege in Hessen

Vertreter der Bundesregierung:

Dr. Nicole Zeddies

Vertreter des Landes Hessen:

Staatssekretärin Ayse Asar, vertreten durch Regierungsberrätin Anja Steinhof-Adam

Vertreter der Stadt Frankfurt am Main:

Dr. Ina Hartwig, Kulturdezernentin

Vertreter der Stadtverordnetenversammlung der Stadt Frankfurt am Main:

Dr. Thomas Dürbeck

Eugen Emmerling

Vorsitzender:

Carl-L. von Boehm-Bezing

Stellvertretender Vorsitzender:

Prof. Dr. Gerhard Kurz

Schatzmeister:

Dr. Helmut Häuser

Stellvertretender Schatzmeister:

Friedrich von Metzler

Dem *Wissenschaftlichen Beirat* gehörten am 31. Dezember 2019 an:

Prof. Dr. Jeremy Adler, King's College London

Prof. Dr. Gottfried Boehm, Universität Basel

Prof. Dr. Nicholas Boyle, Magdalene College Cambridge

Prof. Dr. Heinrich Detering, Georg-August-Universität Göttingen

Prof. Dr. Andreas Fahrmeir, Goethe-Universität Frankfurt am Main

Prof. Dr. Almuth Grésillon, Institut des Textes et Manuscrits Modernes, Paris

Prof. Dr. Fotis Jannidis, Julius-Maximilians-Universität Würzburg

Prof. Dr. Gerhard Kurz, Justus-Liebig-Universität Gießen

Prof. Dr. Klaus Reichert, Goethe-Universität Frankfurt am Main

Prof. Dr. Luigi Reitani, Istituto Italiano di Cultura Berlin

Herr Prof. Dr. Konrad Feilchenfeldt schied zum 1. Oktober 2019 aus dem *Wissenschaftlichen Beirat* aus, dem er von Anfang an angehört hatte. Für seine jahrzehntelange verdienstvolle Tätigkeit als Mitherausgeber der Frankfurter Brentano-Ausgabe, als Mitglied des Verwaltungsausschusses und des *Wissenschaftlichen Beirats* sowie für seine vielfältige Förderung der Arbeit des Hauses auch außerhalb dieser Zuständigkeiten erhielt er die Ehrenmitgliedschaft des Freien Deutschen Hochstifts.

Im Jahr 2019 waren im Hochstift tätig:

Prof. Dr. Anne Bohnenkamp-Renken	Direktorin
Heike Fritsch	Direktionssekretärin
Beatrix Humpert M.A.	Veranstaltungen
Dr. Jasmin Behrouzi-Rühl	Veranstaltungen

Kristina Faber M.A.	Öffentlichkeitsarbeit, Spendenkampagne Deutsches Romantikmuseum
Sandra Krause	studentische Hilfskraft

Verwaltung

Christian Alberth	Verwaltungsleiter
Sonja Naßhan	Personalsachbearbeiterin
Judith Schmitt ^{1,2}	Buchhalterin
Jens Dichmann ¹	Buchhalter
Carla Schröder	Verwaltungsangestellte (Einkauf/Verkauf)
Camilla Stöppler	Verwaltungsangestellte (Einkauf/Verkauf)
Sigurd Wegner	Verwaltungsangestellter (EDV-Betreuung)
Andreas Crass	Haus-/Museumstechniker
Christian Müller	Hausmeister
Martina Falkenau	Telefonzentrale
Alemseged Gessese	Empfang, Kasse, Museumsladen
Anne Simonetti	Empfang, Kasse, Museumsladen
Danuta Ganswindt ¹	Empfang, Kasse, Museumsladen
Martha Gorachek	Hausreinigung
Mirsada Mosenthin	Hausreinigung

Handschriften-Abteilung

Dr. Konrad Heumann	Leiter der Abteilung
Bettina Zimmermann M.A.	Mitarbeiterin der Abteilung
Silke Weber M.A. ³	Mitarbeiterin der Abteilung
Dr. Olivia Varwig ³	wissenschaftliche Mitarbeiterin
Carla Spellerberg ¹	studentische Hilfskraft

Bibliothek

Dr. Joachim Seng	Leiter der Abteilung
Nora Schwarz-Ehrecke	Diplombibliothekar
Karin Zinn	Bibliotheksassistentin
Waltraud Grabe	Restauratorin und Buchbindemeisterin
Brita Werner	Buchbinderin
Dr. Anja Heuß ^{1,3}	wissenschaftliche Mitarbeiterin
Merle Kubasch ¹	studentische Hilfskraft

¹ Diese Mitarbeiter wurden zu Beginn oder im Lauf des Jahres 2019 neu eingestellt.

² Diese Mitarbeiter schieden im Lauf oder am Ende des Jahres 2019 aus.

³ Diese Mitarbeiter werden aus Spendengeldern finanziert.

Goethe-Haus, Goethe-Museum, Kunstsammlung

Dr. Mareike Hennig	Leiterin der Abteilung
Dr. Nina Sonntag	wissenschaftliche Mitarbeiterin
Dr. Neela Struck ³	wissenschaftliche Mitarbeiterin
Sonja Gehrish M. A.	Fotoarchiv
Esther Woldemariam M. A.	Fotoarchiv
Linda Baumgartner M. A. ^{1,3}	wissenschaftliche Hilfskraft
Ana Dumitrescu-Krampol ^{1,2,3}	studentische Hilfskraft
Fabian Ohlenschläger ^{1,2,3}	studentische Hilfskraft
Lisa-Marie Timm ^{1,2,3}	studentische Hilfskraft
Dr. Doris Schumacher	Museumspädagogin (Kulturvermittlung)
Cristina Szilly	Mitarbeiterin Museumspädagogik
Slobodan Adanski	Gästeführer, Museumsaufsicht
Stefan Burk ^{1,2}	Gästeführer, Museumsaufsicht
Katharina Dast	Gästeführerin, Museumsaufsicht
Batuhan Ergün	Gästeführer, Museumsaufsicht
Babett Frank, Dipl. Troph.	Gästeführerin, Museumsaufsicht
Tobias Gutting ¹	Gästeführerin, Museumsaufsicht
Ayla Grunert	Gästeführerin, Museumsaufsicht
Frederic Hain	Gästeführer, Museumsaufsicht
Annika Hedderich M. A.	Gästeführerin, Museumsaufsicht
Julia Krämer	Gästeführerin, Museumsaufsicht
Reiner Krausch	Gästeführer, Museumsaufsicht
Katharina Lücke	Gästeführerin, Museumsaufsicht
Petra Mayer-Früauff M. A.	Gästeführerin, Museumsaufsicht
Vojislava Mitula	Kasse, Empfang, Museumsaufsicht
Ute Schaldach	Gästeführerin, Museumsaufsicht
Dorothea Wolkenhauer M. A.	Gästeführerin, Museumsaufsicht

Wissenschaftliche Redaktion

Dr. Dietmar Pravida	wissenschaftlicher Mitarbeiter
---------------------	--------------------------------

Redaktion der Hugo von Hofmannsthal-Ausgabe

Dr. Katja Kaluga	wissenschaftliche Mitarbeiterin
Ruth Kristin Golyschkin ²	studentische Hilfskraft
Pia Amelung ¹	studentische Hilfskraft

Romantik-Forschung / Redaktion der Brentano-Ausgabe

Prof. Dr. Wolfgang Bunzel	Leiter der Abteilung
Dr. Michael Grus ⁴	wissenschaftlicher Mitarbeiter
Dr. Cornelia Ilbrig ³	wissenschaftliche Mitarbeiterin
Dr. Holger Schwinn ⁴	wissenschaftlicher Mitarbeiter
Niklas Horlebein M.A.	wissenschaftliche Hilfskraft
Anika Klier ³	studentische Hilfskraft
Tristan Logiewa	studentische Hilfskraft
Celina Müller-Probst	studentische Hilfskraft

Daneben waren im Laufe des Jahres 2019 folgende Mitarbeiter für den Führungs- und Aufsichtsdienst an Wochenenden, Feiertagen, Abendveranstaltungen und zur Vertretung bei Urlaub und Krankheit tätig: Suzanne Bohn, Madeleine Brenner, Rica Burow, Jennifer Casado-Carrillo, Maria Eugenia Dambmann, Gabrijela Falzone, Anna Hofmann, Carina Koch, Siegfried Körner, Monika Krusch, Katharina Leifgen, Thorsten Lessing, Filiz Malci, Peter Metz, Danijela Mihajlovic, Christopher Rüther, Radojka Savic, Kawa Shamel, Annalisa Weyel.

Als Praktikanten waren im Jahr 2019 beschäftigt: in den Kunstsammlungen Ana Sofia Dumitrscu-Krampol (22. Juli bis 20. September) und Carina Koch (3. September bis 15. Oktober), in der Abteilung Romantik-Forschung Lena Wiesenfarth (24. April bis 21. Juni).

Die Verwaltung war im Jahr 2019 verstärkt in den Bauprozess für das Deutsche Romantikmuseum eingebunden, es wurden Planungen begleitet, Vergaben betreut, Aufträge vergeben, Zahlungen abgerechnet und Finanzpläne aktualisiert. Zunehmend wurde auch die Haustechnik des neuen Gebäudes mit der des Bestandsgebäudes verbunden. Dies und die Einarbeitung in die neue Technik waren zeitaufwendig. Fast alle Bereiche der Verwaltung konnten und mussten sich neben den bisherigen auch neuen Aufgaben zuwenden. Zugleich zeigte sich im Bestandsgebäude ein zunehmender kosten- und arbeitsintensiver Instandhaltungsbedarf; so mussten unter Zeitdruck die Klimaanlage des Arkadensaals und ein Bereich der Kanalisation im Keller erneuert werden.

4 Diese Mitarbeiter sind an der Frankfurter Goethe- Universität beschäftigt.

Für Ausstellungen, Ankäufe wertvoller Handschriften, Bücher und Gemälde sowie für Forschungsprojekte wurden auch im Jahr 2019 umfangreiche Drittmittel eingeworben und abgerechnet. Unter den Gebern seien besonders genannt:

Arbeitsgemeinschaft literarischer Gesellschaften
Art Mentor Foundation Lucerne
Aventis Foundation
Die Bundesbeauftragte für Kultur und Medien
Carl Friedrich von Siemens Stiftung
Ernst von Siemens Kunststiftung
Cronstett- und Hynspersgische evangelische Stiftung
Deutscher Literaturfonds
Deutscher Akademischer Auslandsdienst
Deutsches Zentrum für Kulturgutverluste
Dr. Hans Feith und Dr. Elisabeth Feith-Stiftung
Hessisches Ministerium für Wissenschaft und Kunst
Hessische Landesbank
Marga Coing Stiftung
Dr. Marschner Stiftung
Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen
Friede Springer Stiftung

Christian Alberth

Dank

Über die institutionelle Förderung durch die Bundesrepublik Deutschland, das Land Hessen und die Stadt Frankfurt und die vorstehend erwähnten Drittmittel hinaus erhielt das Freie Deutsche Hochstift auch großzügige und wichtige Unterstützung von Freunden und Förderern. Besonders genannt seien hier:

Herr Burkhard Bastuck
Herr Carl-L. von Boehm-Bezing
Clifford Chance
Deutsche Bank AG
Herr Dr. Andreas Dietzel
Herr Dr. Volker Güdener
Herr Peter und Frau Gabriele Haid
Frau Traute Kirchholtes
Frau Erika Lympius
Erich und Amanda Kress-Stiftung
Frau Dorothee Kruft
Frau Dr. Margret Leven
Rotary Club Frankfurt – Städel
Dr. Caroline und Dr. Johannes Saltzwedel
Frau Ulrike Schiedermair
Herr Dr. Klaus-Dieter Stephan
Herr Dr. Rüdiger Volhard
Herr Peter Voss-Andreae

HESSEN



STADT  FRANKFURT AM MAIN



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

Adressen der Verfasser

- Dr. Andreas Dietzel, Clifford Chance Deutschland LLP, Mainzer Landstraße 46,
60325 Frankfurt
- Prof. Dr. Hubertus Günther, Paschstraße 58, 80637 München
- Dr. Anja Heuß, Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum,
Großer Hirschgraben 23–25, 60311 Frankfurt am Main
- Dr. Gerhard Kölsch, Ritterstraße 23, 55131 Mainz
- Prof. i. R. Dr. Cord Meckseper, Eisenacher Weg 4, 30179 Hannover
- Dr. Dietmar Pravida, Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum,
Großer Hirschgraben 23–25, 60311 Frankfurt am Main
- Dr. Neela Struck, Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum,
Großer Hirschgraben 23–25, 60311 Frankfurt am Main
- Dr. Tilman Venzl, Germanistisches Seminar, Universität Heidelberg, Haupt-
straße 207–209, 69117 Heidelberg
- Dr. Barbara Wiedemann, Eberhard Karls Universität Tübingen, Deutsches Se-
minar, Wilhelmstraße 50, 72074 Tübingen
- Bettina Zimmermann M. A., Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-
Museum, Großer Hirschgraben 23–25, 60311 Frankfurt am Main