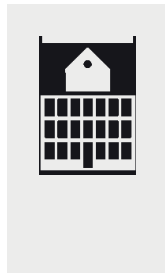


JAHRBUCH DES FREIEN DEUTSCHEN HOCHSTIFTS

2019



JAHRBUCH DES FREIEN DEUTSCHEN HOCHSTIFTS



JAHRBUCH DES
FREIEN DEUTSCHEN
HOCHSTIFTS

2019

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.

© 2019 bei den Autorinnen und Autoren
Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Aldus
ISBN 978-3-8353-3544-8
ISSN 0771-9463
DOI <https://doi.org/10.46500/83533544>

Inhalt

CHRISTOPH PERELS Goethes Mignon – Ikone der Romantik oder tragisches Kind? Zur Rätselfigur in ›Wilhelm Meisters Lehrjahren‹	7
JOHANNES SALTZWEDEL Goethe, Schelling und die Brüder Podmaniczky	30
ERNST OSTERKAMP Marienbader Bergschluchten	47
CLAUDIA BAMBERG »Mit Verlangen erwarte ich was Sie und Ihre Geistesverwandten uns neues zubereiten«. Zum Briefwechsel zwischen Johann Wolfgang Goethe und August Wilhelm Schlegel	73
KARL S. GUTHKE * Goethes Reise nach Nordamerika – Weltbewohnen in Weimar.	114
ANDREAS DIETZEL ›Volkstracht und Mode. Poetische Versuche‹. Ein unbekannter Beitrag zur deutschen Nationaltrachtsdebatte aus dem Frankfurt am Main der Jahre 1814/1815	183
WOLFGANG BUNZEL »Durchdrungen vom Geist seiner Kunst« Bettine von Arnims Einsatz für Carl Blechen – Versuch einer Rekonstruktion	253
JOACHIM RINGLEBEN Mörikes Muse. Zu dem Gedicht »Auf einer Wanderung« (1845)	299
KONRAD FEILCHENFELDT Wolfgang Frühwald (1935–2019).	328

FREIES DEUTSCHES HOCHSTIFT

Aus den Sammlungen / Jahresbericht 2018

Inhalt	338
Ferdinand Carl Christian Jagemann: Selbstbildnis des Künstlers, um 1800.	339
Jahresbericht 2018	
Bildung und Vermittlung	351
Deutsches Romantik-Museum	369
Brentano-Haus Oestrich-Winkel	370
Forschung und Erschließung	327
Erwerbungen	387
Verwaltungsbericht	457
Dank	463
Adressen der Verfasser	464

CHRISTOPH PERELS

Goethes Mignon – Ikone der Romantik oder tragisches Kind?

Zur Rätselfigur in ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹

Kennst du das Land? wo die Zitronen blühn,
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht.
Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin!

Mögt ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn.

Kennst du das Haus? auf Säulen ruht sein Dach,
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:
Was hat man dir, du armes Kind, getan?
Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin!

Mögt ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn.

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?
Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg,
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut,
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut.
Kennst du ihn wohl?

Dahin! Dahin!

Geht unser Weg! o Vater, laß uns ziehn!

Über dieses Gedicht,¹ dessen wenig abweichende ältere Fassung schon 1783 vorlag,² vor der Epochenzäsur der Romantik, schreibt Anne Germaine de Staël in ihrem Buch ›Über Deutschland‹ zwanzig Jahre später: »Mignon ist geheimnisvoll wie ein Traum, sie faßt ihre Sehnsucht nach Italien in hinreißende Verse, die jedermann in Deutschland auswendig weiß. Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn?«³ Mignon, die das Italien-Lied singt und sich dabei selbst auf der Zither begleitet: das ist das Bild, das sich der romantischen Dichtergeneration von dem jungen, halb knaben-, halb mädchenhaften Geschöpf eingepägt hat.

Der am häufigsten auf Mignons und des kaum weniger geheimnisvollen Harfners Dichtungen angewandte Begriff lautet: *Naturpoesie*. Als erster hat ihn Friedrich Schlegel für diese Gedichte verwendet, und bis in die jüngsten Kommentare ist er zustimmend zitiert worden. Der Kommentar in der Frankfurter Goethe-Ausgabe beruft sich gleich dreimal auf Friedrich Schlegels Wendung.⁴ Ebenso spricht der Kommentar der Münchner Goethe-Ausgabe von der »lyrischen Naturpoesie Mignons und des Harfners«.⁵ Da nicht anzunehmen ist, dass die Kommentatoren auch den metaphysischen und geschichtsphilosophischen Kontext, in dem der Begriff bei Schlegel steht,⁶ mitmeinen, und da sich keineswegs von selbst versteht, was ›Naturpoesie‹ denn heißen soll, wäre eine Erläuterung wohl angebracht. Zur Sprachgestalt naturpoetischer Texte findet sich bei Schlegel nichts, es lohnt sich jedoch, sich

1 Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 1. Abt., Bd. 9: Wilhelm Meisters theatralische Sendung – Wilhelm Meisters Lehrjahre – Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten, hrsg. von Wilhelm Voßkamp und Herbert Jaumann unter Mitwirkung von Almuth Voßkamp, Frankfurt am Main 1992, S. 503. Nach dieser Ausgabe wird im laufenden Text mit bloßer Angabe der Seitenzahl zitiert.

2 Vgl. ebd., S. 181.

3 Anne Germaine de Staël, *Über Deutschland. Vollständige und neu durchgesehene Fassung der deutschen Erstausgabe von 1814 in der Gemeinschaftsübersetzung von Friedrich Buchholz, Samuel Heinrich Catel und Julius Eduard Hitzig*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Monika Bosse. Mit einem Register, Anmerkungen und einer Bilddokumentation, Frankfurt am Main 1985, S. 445.

4 Wie Anm. 1, S. 1366, 1377, 1377 f.

5 Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Bd. 5: Wilhelm Meisters Lehrjahre, hrsg. von Hans-Jürgen Schings, München und Wien 1988, S. 635.

6 Vgl. dazu Gerhard Kraus, *Naturpoesie und Kunstpoesie im Frühwerk Friedrich Schlegels*, Erlangen 1985 (= Erlanger Studien 64).

bei Johann Gottfried Herder umzusehen, von dem Schlegel um 1797 schreibt: »Herders Verdienst um Naturpoesie und Naturmenschheit überhaupt das Wichtigste.«⁷ Allerdings hat Herder selbst sich zur Poesie in den ›Lehrjahren‹ nicht geäußert, ja vermutlich überhaupt nur den ersten Band gelesen. Wie er an die Gräfin Baudissin vor dem Mai 1795 schreibt, ist ihm die Schauspielerinnen-Wirtschaft der Mariannen und Philinen zuwider, jedoch: »Mir hat im ganzen Buch vorzüglich der alte Harfenspieler gefallen; das ist mein Mann.«⁸ Während Mignon in den beiden ersten Büchern des Romans zwar schon gegenwärtig ist, aber noch kein Gedicht vorträgt oder singt, hat sich der Harfner bereits mit drei Gesängen als Dichter erwiesen: »Was hör' ich draußen vor dem Tor?«, »Wer nie sein Brot mit Tränen aß« und »Wer sich der Einsamkeit ergiebt«. Aber Herder äußert sich hier zu allgemein und gibt kein Urteil über diese Gedichte ab. Wenn man jedoch den Begriff ›Naturpoesie‹ an die von Herder beschriebenen Merkmale anknüpft, erweist es sich, dass nicht ein einziger der lyrischen Texte Mignons oder des Harfners als Naturpoesie gelten kann. An einer Stelle des Romans wird der Charakter eines Gedichts einmal ausdrücklich thematisiert. Dem von Wilhelm übersetzten und bearbeiteten Italien-Lied, das Mignon vorträgt, könnte ein Stück Naturpoesie, wie Herder sie beschreibt, zugrunde liegen: »Aber die Originalität der Wendungen konnte er nur von ferne nachahmen. Die kindliche Unschuld des Ausdrucks verschwand, indem die gebrochene Sprache übereinstimmend, und das Unzusammenhängende verbunden ward.« (S. 504) Gerade das »Unzusammenhängende« in der Naturpoesie hatte Herder betont und als »Würfe«, als »Sprünge« bezeichnet und damit auf die vielen Inversionen und Ellipsen in der älteren geistlichen und weltlichen Lyrik gewiesen.⁹ Schon einige Jahre zuvor, in der ›Ersten Sammlung: Über die

7 Aus den ›Heften zur Poesie und Literatur‹ (1796–1801); Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Abt. II, Bd. 16: Fragmente zur Poesie und Literatur. Teil 1, hrsg. von Ernst Behler, Paderborn 1981, S. 75.

8 Johann Gottfried Herder, Briefe. Gesamtausgabe 1763–1803, Bd. 7: Januar 1793 – Dezember 1798, bearb. von Wilhelm Dobbek † und Günter Arnold, Weimar 1982, S. 153.

9 Vgl. Johann Gottfried Herder, Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker (1773), in: Sturm und Drang. Kritische Schriften. Plan und Auswahl von Erich Loewenthal, Heidelberg o.J. (1949), S. 507–554, hier: S. 535 und passim.

neuere deutsche Literatur« (1767), hatte es lapidar geheißen: »Je mehr sie [sc. die Dichtkunst] Kunst wird, je mehr entfernt sie sich von der Natur.«¹⁰ Unter dem Liedervorrat, über den der Harfner verfügt, werden auch Romanzen genannt (vgl. S. 481), und gerade die Romanze hatte Herder für eine geeignete Gattung gehalten, »unsre lyrischen Gesänge, Oden, Lieder, und wie man sie sonst nennt, etwas zu *einfältigen*, an einfachere Gegenstände und edlere Behandlung derselben zu gewöhnen, kurz uns von so manchem drückenden Schmuck zu befreien, der uns jetzt fast Gesetz geworden«.¹¹ Im ersten vom Harfner vorgetragenen Lied, in der Tat einer Romanze, stehen die vielzitierten Verse »Ich singe, wie der Vogel singt, | Der in den Zweigen wohnt.« (S. 484) Das liegt ganz auf der Linie, wie sie der frühe Herder für die Naturpoesie vorgezeichnet hatte.¹² Allerdings sind die Verse in der Romanze »Was hör' ich draußen vor dem Tor« nicht poetologisch eingesetzt, sondern bezeichnen die Freiheit von gesellschaftlichen Zwängen allgemein, die Freiheit von Lasten, wie sie ein Kanzler, ein höherer Beamter an Fürstenhöfen zu tragen haben. Mignons Lieder sind gewiss nicht gesungen, »wie der Vogel singt«. Mit dieser Form der Naturpoesie haben die Klagelieder des Harfners und die Sehnsuchtslieder Mignons nichts zu tun. Sie sind vielmehr unmittelbare Ich-Aussprache in einer intensivierten Sprache der Empfindsamkeit. Was sie allenfalls mit der Naturpoesie verbindet, ist ihre eindringliche Authentizität.¹³

Befragt man die Texte Mignons auf zentrale Topoi der romantischen Poesie, so wird man zwar nicht oft, aber doch gelegentlich fündig. Noch ist nicht von Waldeinsamkeit, Mondnacht oder Sängerfahrt in ihnen

10 Johann Gottfried Herder, Über die neuere deutsche Literatur, ebd., S. 185–287, hier: S. 203.

11 Briefwechsel über Ossian (wie Anm. 9), S. 550.

12 Beim Herder der achtziger Jahre, dem Verfasser des ›Geistes der ebräischen Poesie‹ (1781), haben sich die Bestimmungen der Naturpoesie bereits stark zur Theologie hin verschoben; der hier zentrale Begriff des Parallelismus ist aus der Interpretation der Psalmen und des Buches Hiob gewonnen.

13 Der Abstand zu Herders Auffassung lässt sich ermessen, wenn man Mignons lyrische Poesie mit der vergleicht, zu der Gretchen im ›Faust‹ greift; die Romanze »Es war ein König in Thule« spricht nur indirekt Gretchens Befindlichkeit an und weist vermittelt auf sie hin.

die Rede, aber »das Lieblingsungeheuer der Romantik«¹⁴ trifft man schon an: »In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut«, heißt es im Italien-Lied (S. 503), und schon kurz nach dem Erscheinen des zweiten Bandes von ›Wilhelm Meisters Lehrjahren‹ (1795), den dieses Gedicht eröffnet, druckt Ludwig Tieck im Herbst 1796 in den ›Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders‹ ein Gedicht ›Sehnsucht nach Italien‹ ab, ein erstes Rezeptionszeugnis für das Italien-Motiv, dem dann die Romantiker einige Jahre später und bis hin zu Eichendorff einen neuen, weit über das antiquarische oder über das Kunstinteresse hinausgehenden metaphorischen geschichtsphilosophischen oder geschichtstheologischen Gehalt geben werden. Tieck nennt 1796 Italien die »Kunstheimat«, die geschichtstheologische Komponente tritt erst mit Wackenroders Beitrag ›Raphaels Erscheinung‹ hinzu.¹⁵

Mit dem Wort und dem Thema *Sehnsucht* greift Tieck einen zentralen Aspekt aus der Seelenwelt Mignons auf. Nicht im Gedichttext selbst, wohl aber im Kommentar des Erzählers zur Performance von Mignons Vortrag heißt es: »Sie fing jeden Vers feierlich und prächtig an, als ob sie auf etwas sonderbares aufmerksam machen, als ob sie etwas wichtiges vortragen wollte. Bei der dritten Zeile ward der Gesang dumpfer und düsterer, das: *kennst du es wohl?* drückte sie geheimnisvoll und bedächtig aus, in dem: *dahin! dahin!* lag eine unwiderstehliche Sehnsucht [...]« (S. 504). Und ›Sehnsucht‹ allein ist das Thema eines Liedes, das Mignon und der Harfner gemeinsam singen und das den zuhörenden Wilhelm »in eine träumende Sehnsucht« (S. 603 f.) versetzt:

Nur wer die Sehnsucht kennt,
Weiß was ich leide!
Allein und abgetrennt
Von aller Freude,
Seh ich ans Firmament
Nach jener Seite.

14 Ernst Osterkamp, Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen, Stuttgart 1991 (= Germanistische Abhandlungen 70), S. 203.

15 Mit der Ablösung der Galatea durch die Madonna. Vgl. Wilhelm Heinrich Wackenroder, Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 1: Werke, hrsg. von Silvio Vietta, Heidelberg 1991, S. 55–58 und S. 316.

Ach! der mich liebt und kennt
 Ist in der Weite.
 Es schwindelt mir, es brennt
 Mein Eingeweide.
 Nur wer die Sehnsucht kennt,
 Weiß was ich leide!

Dieses Gedicht, der Form nach ein Rondeau,¹⁶ sehr kunstvoll und weit von dem entfernt, was Herder und Schlegel Naturpoesie nennen, macht Mignons innere Verfassung, macht ihre Sehnsucht nach einem Land und mehr noch nach dem, »der mich liebt und kennt«, zum Thema.¹⁷ Es ist ein ›sentimentalisches‹ Gedicht im Sinn von Schillers großem Essay von 1795. Auch fasst es bereits die Diagnose zusammen, die weit später im Roman der Arzt in Bezug auf Mignons Krankheit stellt und von der noch die Rede sein wird.

Das Gedicht führt unmittelbar in das Zentrum des Tragischen, das Mignons Schicksal bestimmt und schließlich ihren Untergang hervorruft. Als Germaine de Staëls Mignon-Interpretation erschien, war Goethe sehr unzufrieden mit ihr: »Sie habe Mignon als Episode beurteilt, da doch das ganze Werk dieses Charakters wegen geschrieben sei«, so am 29. Mai 1814 zum Kanzler von Müller.¹⁸ Ob damit Goethes abschließendes und entscheidendes Wort über die Funktion Mignons im Roman gesagt ist, sei dahingestellt. Die Frage, welcher Art denn Mignons »Charakter« ist, ist aber nicht abzuweisen, und die französische Frühromantikerin hat mehr wahrgenommen, als Goethe ihr zubilligt. Sie mag viele Züge an ihr bezeichnen, die sie zu einer romantischen Gestalt machen – die Verbindung von mädchenhaft-weiblicher Eifersucht und kindlicher Einfachheit, das Umsponnensein von Traum und Geheimnis, die Sehnsucht nach Italien, und hinzufügen könnte man

16 Vgl. Otto Paul und Ingeborg Glier, *Deutsche Metrik*, München 71968, S. 140 (§ 122).

17 Und dies durch Transposition des seelischen Schmerzes in körperlichen. Vgl. dazu Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 31956, S. 65 f. unter Bezugnahme auf die Verse: »Es schwindelt mir, es brennt | Mein Eingeweide.«

18 Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang auf Grund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Frhr. von Biedermann ergänzt und hrsg. von Wolfgang Herwig, 5 Bde., Düsseldorf und Zürich 1965–1987, hier: Bd. 2, S. 901.

noch ihren Katholizismus und ihre Marienfrömmigkeit –, doch hat die Verfasserin bewusst oder unbewusst auch Formulierungen gewählt, die in das 18. Jahrhundert zurückweisen, und zwar in den Problembereich, den die Literatur- und Kunstästhetiker der Zeit unter dem Begriff *Naivität* diskutieren. »In ihr liegt, ich weiß nicht welcher Zauber der Einfachheit«, diese Wendung de Staëls nimmt beinahe wörtlich einen Satz von Dominique Bouhours (1628–1702) auf, einem der Initiatoren der Naivitäts-Diskussion am Ende des 17. Jahrhunderts: »la naïveté consiste [...] dans je ne sçay quel air simple et ingénu, mais spirituel et raisonnable, tel qu'est celuy d'un villageois de bon sens, ou d'un enfant qui a de l'esprit«. ¹⁹ Im Verlauf der Diskussion während des 18. Jahrhunderts hatte sich um den Begriff des Naiven ein ausgedehntes Feld von Bedeutungen gebildet, und es war außer mit dem Erhabenen mit dem Zärtlichen und dem Empfindsamen, dem Schalkhaften und dem Komischen in Verbindung gebracht worden, bis hin zu fest umrissenen Bühnencharakteren, die sich, vornehmlich im Musiktheater, bis ins 20. Jahrhundert hielten. ²⁰

Wie aber vertragen sich das Naive und das Tragische miteinander? Gibt es das überhaupt in der Literatur – tragische Kinder? Tragische Helden gibt es genug, auch tragische Liebende, ja seit der Mitte des 18. Jahrhunderts sogar tragische Bürger. Aber tragische Kinder? Warum widerstrebt einem diese Vorstellung? Moses Mendelssohn nennt als Beispiele für das Tragisch-Naive Szenen aus dem Drama ›Mithridate‹ von Jean Racine, aus Christian Felix Weißes ›Romeo und Julie‹ und aus Lessings ›Miss Sara Sampson‹, in denen sämtlich Kinder oder junge Mädchen – Monime, Julie und Arabella – in Verkennung der Gesinnungen ihres Gegenübers offenherzig ihre Empfindungen zum Ausdruck bringen, anstatt sich zu verstellen, und damit der tragischen Entwicklung in diesen Dramen eine neue Dynamik verleihen. ²¹ Keine die-

19 Dominique Bouhours, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*. Dialogues, Amsterdam 1688, S. 149 (»Die Naivität besteht in ich weiß nicht was für einer einfachen und schlichten Miene, aber geistvoll und verständig, wie bei einem Landmann von gutem Menschenverstand, oder einem geistvollen Kind«).

20 Vgl. Hans-Georg Pott, [Art.:] Naiv, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2, hrsg. von Harald Fricke, Berlin und New York 2000, S. 676–678, mit weiterführender Literatur.

21 Vgl. Moses Mendelssohn, *Philosophische Schriften*. Zweyter Theil. Verbesserte Auflage, Berlin: Christian Friedr. Voß, 1771, S. 238 f.

ser drei Dramengestalten hat irgend eine Ähnlichkeit mit Mignon, und das Naive findet nur in diesen einzelnen Szenen mit dem Tragischen zusammen.

*

Im ›Wilhelm Meister‹ liegen die Verhältnisse anders. Mignon als tragisches Kind wird durch den großen Shakespeare-Komplex im Roman nun, zwar nicht verständlich, aber sie erhält doch einen Kontext, der über die Romanwelt hinausweist. Wenn sie in der Romangegenwart keinen ihr Nahestehenden hat außer dem Harfner, so findet Goethe doch Geschwister für sie in mehreren Stücken Shakespeares, besonders im ›Hamlet‹.

Mignon und Shakespeare, das ist das Doppelthema, das Goethe aus ›Wilhelm Meisters theatralischer Sendung‹ in ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ hinübernimmt, während Wilhelms Kindheitsgeschichte und seine Anfänge als Theaterdichter zusammengestrichen werden. Nachdem Jarno im 8. Kapitel des 3. Buchs Wilhelm auf Shakespeare hingewiesen und ihm eine Ausgabe der Bühnenstücke geliehen hat, verfällt der angehende Schauspieler, Regisseur und Dichter der Faszination durch den englischen Dramatiker mit Haut und Haar. »In einem der hintersten Zimmer verschlossen, wozu nur Mignon und dem Harfner der Zutritt gerne verstattet wurde, lebte und webte er in der shakespearischen Welt, so daß er außer sich nichts kannte noch empfand.« (S. 545) Wenig später darf sich noch Friedrich zu dem kleinen Kreis gesellen, der Wilhelm bei seiner Shakespeare-Lektüre umgibt, alle anderen werden ausgeschlossen. Hier deutet sich an, dass zwischen dieser Gruppe und den Dramengestalten des Engländers eine Affinität besteht, die für Melina und seine Schauspielergesellschaft, für den Grafen und seine Entourage, ja selbst für Philine nicht gelten kann. Nicht einmal für Jarno, den Initiator von Wilhelms Shakespeare-Entdeckung, bezeugt Goethes Romanheld eine anhaltende, auf gemeinsamen Vorstellungen vom Theater bestehende Sympathie. Nichts deutet darauf hin, dass er für die weltverwandelnde Kraft Shakespeares ein Aufnahmeorgan besäße, und was Mignon und den Harfner betrifft, so sind sie in seinen Augen nichts als ein herumziehender Bänkelsänger und ein albernes zwitterhaftes Geschöpf (vgl. S. 553). Zu Wilhelms Shakespeare-Welt haben nur Mignon, der Harfner und Friedrich ein Verhältnis.

Das zeigt sich erneut in einer Episode, kurz bevor es zum Überfall auf die Schauspielergesellschaft durch eine Räuberbande kommt. Man bemerkt es eher, wenn man wie Goethe und wie sein Erzähler die Wielandsche Shakespeare-Übersetzung, von 1762 bis 1766 erschienen, heranzieht, und in ihr die zweiteilige Historie ›Von König Heinrich dem vierten; mit dem Leben und Tod von Heinrich Percy, genannt Hot-Spur‹ und deren zweiten Teil ›Von König Heinrich dem vierten, der seinen Tod und die Crönung von Heinrich dem fünften enthält‹. Im 2. Kapitel des 4. Buches von ›Wilhelm Meisters Lehrjahren‹ wird die Verwandlung beschrieben, die Wilhelm mit seinem Äußeren vornimmt:

Sein Freund Shakespear [...] hatte ihm einen Prinzen bekannt gemacht, der sich unter geringer, ja sogar schlechter Gesellschaft eine Zeitlang aufhält, und, ohngeachtet seiner edlen Natur, an der Rohheit, Unschicklichkeit und Albernheit solcher ganz sinnlicher Bursche sich ergötzt. Höchst willkommen war ihm das Ideal, womit er seinen gegenwärtigen Zustand vergleichen konnte, und der Selbstbetrug, wozu er eine fast unüberwindliche Neigung spürte, ward ihm dadurch außerordentlich erleichtert. (S. 571)

Wenig später wird auch der Name des Prinzen genannt: es ist Prinz Harry, der spätere Heinrich der Fünfte, der sich mit Falstaff und seiner Bande in Kneipen und Bordellen herumtreibt.²² Noch ein zweites Stück Shakespeares hat an dieser Episode mitgestaltet, das Lustspiel ›Wie es euch gefällt‹. Ehe die Gesellschaft ihre Reise fortsetzt, stattet sie sich, gewarnt vor der Unsicherheit der Straßen in Kriegszeiten, kämpferisch aus:

Man kaufte große Hirschfänger, und hing sie an wohlgestickten Riemen über die Schultern. Wilhelm steckte noch überdies ein paar Terzerole in den Gürtel, Laertes hatte ohnedem eine gute Flinte bei sich, und man machte sich mit einer hohen Freudigkeit auf den Weg. (S. 583)

22 Zum Namen Harry merkt Wieland an: »Harry und Hal, sind abgekürzte Namen, statt Heinrich, so in vertraulichem Umgang gebraucht werden.« (Shakespear, *Theatralische Werke*. Aus dem Englischen übersetzt von Herren Wieland, Vter Band, Zürich: bey Orell, Geßner, und Comp., 1764, S. 160) – August Wilhelm Schlegel verwendet in seiner Übertragung stattdessen »Heinz«.

Zu Mignons Zügen in diesem Abschnitt hat Rosalinde beigetragen. Mignon trägt ja bereits Knabenkleider, eine Tracht, die auch Rosalinde wählt, als sie sich mit ihrer Cousine und Freundin Celia auf den Weg in den Ardenner Wald macht:

Rosalinde: Wär es nicht besser, weil ich mehr als von mittler Größe bin, wenn ich mich ganz in eine Manns-Person verkleidete: einen hübschen Hirschfänger an meine Hüfte, einen Jagdspieß in meine Hand, und (in meinem Herzen mag soviel weibliche Zaghaftigkeit verborgen liegen als nur will) ein eisenfresserisches Aussehen dazu, wie manche männliche Memmen haben, denen man nicht ansehen sollte, was sie sind.

So in der zweiten Szene des ersten Akts.²³ Nach diesem Cross-Dressing wählt Rosalinde *Ganymed* als Namen, sie will wie Jupiters Page heißen. Und die Rolle eines treu ergebenen Pagen an Wilhelms Seite übernimmt auch Mignon:

Mignon lief [...] nebenher, stolz auf den Hirschfänger, den man ihr, als die Gesellschaft sich bewaffnete, nicht abschlagen konnte. Um ihren Hut hatte sie die Perlenschnur gewunden, die Wilhelm von Marianens Reliquien übrig behalten hatte. (S. 584)²⁴

Wie tapfer sich Mignon gegen die Räuber schlägt, erfahren wir wenig später. Ihr Arm ist verrenkt, was Philine kommentiert:

Das hast du deiner Verwegenheit zu danken, sagte Philine und erzählte: wie das Kind im Gefechte seinen Hirschfänger gezogen, und als es seinen Freund in Gefahr gesehen, wacker auf die Freibeuter zugehauen habe. Endlich sei es beim Arm ergriffen und auf die Seite geschleudert worden. (S. 599)

Dass solche Shakespeare-Reminiszenzen weit vom Bürgerlich-Alltäglichen entfernt sind, bedarf eigentlich keiner Erwähnung, aber der Er-

23 Wielands Gesammelte Schriften, II. Abt.: Übersetzungen, Bd. 1: Shakespeares theatralische Werke. Erster und zweiter Teil, hrsg. von Ernst Stadler, Berlin 1909, S. 196.

24 In A.W. Schlegels Übersetzung ist nicht von Hirschfängern die Rede, vielmehr trägt Rosalinde »den schmucken kurzen Säbel an der Hüfte«.

zähler versäumt es nicht, darauf hinzuweisen. Wilhelms Kostümierung à la Prinz Harry wird spät im Roman noch einmal aufgenommen, und zwar im 8. Buch. Wilhelm, so heißt es, habe damals ein Porträt anfertigen lassen und an seine Schwester nachhaus geschickt:

»Mutter und Tochter«, kommentiert Werner, »fanden den jungen Herrn allerliebste, mit offnem Halse, halbfreier Brust, großer Krause, herumhängendem Haar, rundem Hut, kurzem Westchen und schlotternden langen Hosen, indessen ich behauptete, das Kostüm sei nur noch zwei Finger breit vom Hanswurst.« (S. 880)

Etwas verdeckter als die Reminiszenzen an die Historie ›Von König Heinrich dem vierten‹ und an das Lustspiel ›Wie es euch gefällt‹ sind die an die Komödie ›Der Sturm‹. Goethe hat sie bei der Umarbeitung der ›Theatralischen Sendung‹ in die ›Lehrjahre‹ noch etwas zurückgenommen, indem er einen Passus aus der frühen Fassung gestrichen hat. Im 10. Kapitel des 3. Buches der ›Theatralischen Sendung‹ ist von Mignon in einer Weise die Rede, die ihr eine entfernte Ähnlichkeit mit Ariel, dem Luftgeist im Dienste Prosperos, verleiht:

Dagegen hörte er sie einsmals auf einer Zither klimpern, die mit unter dem Theater-Hausrat war. Er sorgte davor, daß sie ordentlich bezogen wurde, und Mignon fing an in abgebrochenen Zeiten darauf allerlei zu spielen und zu phantasieren, immer wie gewöhnlich in wunderbaren Stellungen. [...] und der klagende Ton ihrer Saiten, zu dem sich auch manchmal eine angenehme, obgleich etwas rauhe Stimme gesellte, machte alle Menschen aufmerksam, staunen und stutzen. [...] Man konnte nicht verstehen was sie sang, es waren immer dieselben oder doch sehr ähnliche Melodien, die sie nach ihren Empfindungen, Gedanken, Situationen und Grillen verschiedentlich zu modifizieren schien.

Und dann fährt der Erzähler fort:

Nachts setzte sie sich auf Wilhelms Schwelle, oder auf den Ast eines Baumes der unter seinem Fenster stand, und sang auf das anmutigste. Wenn er sich hinter den Scheiben blicken ließ, oder sich in der Stube bewegte, war sie weg. (S. 163)

In Shakespeares Stück gehört die Musik Ariel zu, und die 5. Szene des 1. Aktes (in Wielands Übersetzung; im englischen Original gehört sie

noch zum überlangen 2. Auftritt) kommt Mignons geisterhaftem Auftritt vor Wilhelms Fenster recht nahe:

Ferdinand tritt auf; Ariel unsichtbar singend und spielend.

Ferdinand. Wo kan diese Musik seyn? In der Luft oder auf der Erde? – Sie hat aufgehört – wahrhaftig es ist eine Anzeige, daß irgend eine Gottheit dieses Eiland bewohnt. Indeme ich auf einer Sandbank saß, und den Untergang des Königs meines Vaters beweinte, schien diese Musik über die Wellen mir entgegen zu schleichen, und besänftigte durch ihre Lieblichkeit beydes ihre Wuth und meine Leidenschaft; ich folgte ihr bis an diesen Ort, oder sie zog mich vielmehr an; – Aber sie hat aufgehört – Nun beginnt sie von neuem.

Ariel (singt)

Fünf Faden tief dein Vater ligt,
 Sein Gebein ward zu Corallen,
 Zu Perlen seine Augen-Ballen,
 Und vom Moder unbesiegt,
 Wandelt durch der Nymphen Macht
 Sich jeder Theil von ihm und glänzt in fremder Pracht.
 Die Nymphen lassen ihm zu Ehren
 Von Stund zu Stund die Todtengloke hören,
 Horch auf, ich höre sie, ding-dang – –

Ferdinand. Der Gesang spricht von meinem ertränkten Vater; diß ist nicht das Werk eines Sterblichen, noch eine irdische Musik; izt hör ich sie über mir.²⁵

In ihrer Wesensart sind das Mädchen und der Luftgeist allerdings sehr verschieden, denn Mignon ist ganz und gar irdisch, während Ariel als ein Geschöpf des Zaubers keine Körperlichkeit sein eigen nennt. Es fallen aber einige Strukturparallelen auf. Ariel wird von Prospero aus einer zwölfjährigen Gefangenschaft erlöst, wofür er seinem Befreier eine bestimmte Frist zu Diensten sein muss. Er sehnt sich nach seiner ursprünglichen Freiheit, und während er Prospero hilft, sich anzukleiden, singt er die bezaubernden Verse:

25 Wie Anm. 23, S. 328.

Wo die Biene saugt, saug' ich;
 Im Schooß der Primul lagr' ich mich;
 Dort schlaf' ich, wenn die Eule schreyt;
 Ich flieg', in steter Munterkeit,
 Fern von des Winters Ungemach
 Dem angenehmen Sommer nach;
 Wie frölich wird künftig mein Aufenthalt seyn
 Unter den Blüthen im düftenden Hayn!²⁶

Auch Mignon wird, von Wilhelm, aus einer Situation freigekauft, die einer Gefangenschaft gleichkommt; sie spart jede Münze, um Wilhelm den Kaufpreis zu erstatten, und sie verdingt sich ihrem neuen Herrn als Dienerin, um schließlich in ihre Heimat zurückkehren zu können. Mit Ariel teilt sie die Sehnsucht nach einem warmen Land, mit ihm auch die Uneindeutigkeit, was ihr Geschlecht betrifft. Aber während Mignon androgyne Seiten zeigt, ist Ariel, als Elementargeist, völlig geschlechtslos.

All dies bereitet jedoch nur auf die ›Hamlet‹-Kapitel vor, die im 4. Buch einsetzen und im 5. Buch Shakespeare, Mignon und sogar das antike Theater miteinander verflechten. Aurelie, des Intendanten Serlo Schwester, hat sich bereit erklärt, im ›Hamlet‹ die Ophelia zu spielen, und diskutiert mit Wilhelm über die Rolle: »Aber sagen Sie mir, hätte der Dichter seiner Wahnsinnigen nicht andere Liedchen unterlegen sollen? Könnte man nicht Fragmente aus melancholischen Balladen wählen? was sollen Zweideutigkeiten und lüsterne Albernheiten aus dem Munde dieses edlen Mädchens?« (S. 619) Aurelie spielt hier an auf Ophelias Auftritt in der 5. Szene des 4. Aktes, als sie die folgenden Strophen singt:

Auf Morgen ist Sant Valentins Tag, und früh vor Sonnenschein
 Ich, Mädchen, komm ans Fenster dir, und will dein Valentin seyn.
 Da stuhnd er auf, und zog sich an, und ließ sie in sein Haus;
 Sie gieng als Mädchen ein zu ihm, doch nicht als Mädchen aus.

Und weiter:

Bey Kilian und Sanct Charitas,
 Das garstige Geschlecht!

²⁶ Ebd., S. 365 (5. Akt, 3. Szene).

Sie thun's sobald der Anlaß kommt;
 Beym Hahn, es ist nicht recht.
 Sie sprach: Bevor ihr mich ertappt,
 Verspracht ihr mir die Eh;
 Bey jener Sonn', ich hätt's gethan,
 Was gabst du dich umsonst?²⁷

Der Wahnsinn raubt Ophelia die Kontrolle über ihre heimlichen Wünsche. Sie ist in Hamlet verliebt, und seine Kaltherzigkeit treibt sie in Verzweiflung und Wahnsinn. Im Roman lässt der Erzähler sich in der Verfassung Ophelias die Mignons spiegeln. Ohne dass es Wilhelm völlig bewusst ist, gibt er in seiner Ophelia-Deutung zugleich eine Analyse von Mignons Zustand. »Stille lebte sie [sc. Ophelia] vor sich hin, aber kaum verbarg sie ihre Sehnsucht, ihre Wünsche. Heimlich klangen die Töne der Lüsterheit in ihrer Seele, und wie oft mag sie versucht haben, gleich einer unvorsichtigen Wärterin ihre Sinnlichkeit zur Ruhe zu singen mit Liedchen, die sie nur mehr wach halten mußten« – so Wilhelm im 16. Kapitel des 4. Buches (S. 619). Mignon steht entwicklungs­mäßig auf derselben Stufe wie Ophelia oder doch nur wenig dahinter. Während Wilhelm deren Zustand analysiert, ist sie nur bisweilen im Zimmer, aber sie hält sich in der Nähe auf und wartet auf eine Gelegenheit, mit Wilhelm sprechen zu können. Hier schiebt nun der Erzähler einen Passus über das seltsame Mädchen ein, und wir sind immer noch im 16. Kapitel des 4. Buches: »Wir müssen, da wir gegenwärtig von ihr sprechen, auch der Verlegenheit gedenken, in die sie seit einiger Zeit unsern Freund öfters versetzte. Wenn sie kam oder ging, guten Morgen oder gute Nacht sagte, schloß sie ihn so fest in ihre Arme, und küßte ihn mit solcher Inbrunst, daß ihn die Heftigkeit dieser aufkeimenden Natur oft angst und bange machte.« (S. 626) Der Unschuld des Wahnsinns bei Ophelia entspricht die Unschuld der Naivität bei Mignon, die erwachende Sexualität, die Gewalt der Liebe durchbricht auch bei ihr die Schamschwelle.

Während die erste Phase der Parallelisierung des Shakespeare-Komplexes und der Geschichte Mignons das Mädchen als Pagen und Diene-

27 Wielands Gesammelte Schriften, II. Abt.: Übersetzungen, Bd. 3: Shakespeares theatralische Werke. Sechster, siebenter und achter Teil, hrsg. von Ernst Stadler, Berlin 1911, S. 468.

rin Wilhelms zeigt und die zweite das zeitgleiche Erwachen der Liebe in Ophelia und Mignon, zielt die dritte auf den Grund des Tragischen in der Hamlet-Figur und der Mignon-Gestalt. Friedrich Schiller hatte moniert, es sei »zuviel von der Tragödie im Meister; ich meine das Ahnungsvolle, das Unbegreifliche, das subjectiv wunderbare, welches zwar mit der poetischen Tiefe und Dunkelheit aber nicht mit der Klarheit sich verträgt, die im Roman herrschen muß und in diesem auch so vorzüglich herrscht«. ²⁸ Heute würden wir, ungeachtet der Schillerschen Reflexionen über die klare Scheidung der Gattungen Drama und Roman, anstatt »zu viel von der Tragödie« eher »zu viel des Tragischen« formulieren und Schiller, mit allem Respekt versteht sich, widersprechen. Denn es herrscht keineswegs zu viel des Tragischen im »Meister«, sondern gerade genug. Das Tragische ist es, welches die Geschehnisse Hamlets und Mignons verbindet. Den Grund ihrer jeweiligen Tragik bilden die Unheilsgeschichten, in die sie beide verstrickt sind. Sie haben mit ihrer Herkunft zu tun. König Claudius hat seinen Vorgänger, Hamlets Vater, ermordet und dessen Witwe Königin Gertrude geheiratet. Die Ehe mit dem Schwager oder der Schwägerin galt zu Shakespeares Zeit als Inzest²⁹ – König Heinrich VIII. von England begründete sein Scheidungsbegehren von Katharina von Aragon damit, dass sie zuvor die Gattin seines früh verstorbenen Bruders gewesen war. Im »Hamlet« wird die Ehe von Gertrude und Claudius mehrfach als Blutschande gebrandmarkt, so zum Beispiel in der Szene des 3. Aktes zwischen Hamlet und seiner Mutter, der er vorhält, »in dem stinkenden Schweiß eines blutschändrischen Bettes zu leben«. ³⁰ Durch die zweite Ehe seiner Mutter gerät Hamlet als Sohn und Stiefsohn in einen Inzestzusammenhang, auch wenn er anders gelagert ist als der, der Mignon belastet. In Hamlets Empfinden sind damit die Bande zu seiner Herkunftsfamilie zerschnitten: »Nun erst fühlt er sich recht gebeugt, nun erst verwaist, und kein Glück der Welt kann ihm wieder ersetzen, was er verloren hat.« (S. 608) Er und Mignon sind in derselben Weise ortlos.

28 Brief an Goethe vom 20. Oktober 1797, in: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 29: Schillers Briefe. 1.11.1796–31.10.1798, hrsg. von Norbert Oellers und Frithjof Stock, Weimar 1977, S. 149.

29 Unter Bezug auf 3. Mose 18,16: »Du sollst deines Bruders Weibes Blöße nicht aufdecken, denn sie ist deines Bruders Blöße.«

30 Wie Anm. 27, S. 458 (3. Aufzug, 10. Szene).

Goethe, wie schon oben zitiert, bemerkt in seiner Kritik an Germaine de Staël, es sei ihm insbesondere auf Mignons »Charakter« angekommen. Dieser Begriff hat bei Goethe viele Facetten; eine davon trifft jedoch den hier dargestellten Sachverhalt, nämlich die Vergleichbarkeit der Situationen Hamlets und Mignons, genau: »Unreine Lebensverhältnisse soll man niemand wünschen; sie sind aber für den, der zufällig hineingeräth, Prüfsteine des Charakters und des Entschiedensten, was der Mensch vermag«,³¹ ein Satz wohl von 1822. Mignon und Hamlet sind beide »zufällig«, ohne eigenes Zutun, in die Unheilsgeschichten hineingeraten, in denen ihre Eltern gelebt haben oder noch leben und deren Folgen auf ihnen lasten. Aus der einen Unheilsgeschichte ist Mignon schließlich hervorgegangen, sie ist die Incarnation einer Tragik, die im Lied des Harfners Worte gefunden hat (S. 491, wortgleich schon in der ›Theatralischen Sendung‹, 4. Buch, 13. Kapitel, S. 225):

Wer nie sein Brot mit Tränen aß,
 Wer nie die kummervollen Nächte
 Auf seinem Bette weinend saß,
 Der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte.

Ihr führt ins Leben uns hinein,
 Ihr laßt den Armen schuldig werden,
 Dann überlaßt ihr ihn der Pein:
 Denn alle Schuld rächt sich auf Erden.

Unschuldiges Verschulden: das inzestuöse Liebesbündnis der Geschwister Sperata und Augustin kommt durch einen nicht von den beteiligten Individuen verursachten, also ihnen auch nicht anzurechnenden Zwiespalt zustande, der in der Natur selbst liegt.³² Das Vexierspiel von ehelicher Liebe und Geschwisterliebe bringt die Tragik hervor, die Mignon zum Schicksal wird. Denn der Irrtum der Natur vertritt hier die Stelle, an der sonst das Schicksal steht. Dass der Geschwisterinzeß als Ursache tragischer Konflikte Goethe durchaus gegenwärtig ist, zeigt der Ein-

31 Goethe, Maximen und Reflexionen. Nach den Handschriften des Goethe- und Schillerarchivs hrsg. von Max Hecker, Weimar 1907, S. 31 (Nr. 173).

32 Vgl. Christoph Perels, Augustins Argumente. Zu ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ 8. Buch, 9. Kapitel, in: Geistiger Handelsverkehr. Komparatistische Aspekte der Goethezeit. Für Hendrik Birus zum 16. April 2008, hrsg. von Anne Bohnenkamp und Matías Martínez, Göttingen 2008, S. 377–394.

akter ›Die Geschwister‹,³³ ergibt sich aber auch aus dem Gespräch mit Eckermann am 28. März 1827, in dem sich Goethe zur antiken Tragödie äußert. Auf Eckermanns Bemerkung, »daß die Schwester nur den Bruder ganz rein und geschlechtslos lieben könne«, entgegnet Goethe: »Ich dächte [...], daß die Liebe von Schwester zu Schwester noch reiner und geschlechtsloser wäre! Wir müßten denn nicht wissen, daß unzählige Fälle vorgekommen sind, wo zwischen Schwester und Bruder, bekannter- und unbekannter Weise, die sinnlichste Neigung statt gefunden.«³⁴

Im 5. Buch von ›Wilhelm Meisters Lehrjahren‹ erreichen sowohl der Handlungsstrang um das Theater als auch der um Mignon ihren Gipfel. Gegen den leisen Widerstand des Mädchens schließt Wilhelm einen Vertrag mit Serlo, in dem er sich verpflichtet, die Rolle des Hamlet zu übernehmen und auch danach als Regisseur, Dramaturg und Schauspieler zur Verfügung zu stehen. Die letzte Rolle, die er spielt, ehe er ganz in die Welt der Turmgesellschaft hinübertritt, ist die des Prinzen in Lessings ›Emilia Galotti‹.

Das Schauspielerensemble, das Serlo zusammengestellt hat, reicht kaum aus, den ›Hamlet‹ zu besetzen, vor allem fehlt es an einem, der den Geist von Hamlets Vater übernehmen könnte. Hier nun greift die Turmgesellschaft entscheidend und hilfreich ein, und es scheint, dass sie dabei nicht nur ein besonderes Vertrauensverhältnis zu Mignon aufbaut, sondern sich ihrer auch als eines Boten und Vermittlers bedient. Eines Abends findet Wilhelm in seinem Zimmer eine versiegelte Botschaft folgenden Inhalts: »›Du bist, o sonderbarer Jüngling, wir wissen es, in großer Verlegenheit. Du findest kaum Menschen zu deinem Hamlet, geschweige Geister. Dein Eifer verdient ein Wunder; Wunder können wir nicht tun, aber etwas Wunderbares soll geschehen. Hast du Vertrauen, so soll zur rechten Stunde der Geist erscheinen! Habe Mut und bleibe gefaßt! Es bedarf keiner Antwort, dein Entschluß wird uns bekannt werden.« (S.672) Der Geist erscheint, spielt die Rolle ausge-

33 Darin liegt das relative Recht psychoanalytischer ›Wilhelm Meister‹-Deutungen wie der von Kurt R. Eissler, der Goethes Verhältnis zu seiner Schwester Cornelia in den Mittelpunkt seiner Untersuchung stellt: Goethe. Eine psychoanalytische Studie 1775–1786. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Peter Fischer und Rüdiger Scholz, 2 Bde., Basel und Frankfurt am Main 1983–1985; zu Mignon insbesondere Bd. 2, S. 872–882.

34 Goethes Gespräche mit Eckermann in den letzten Jahren seines Lebens. Achte Originalauflage, neu hrsg. von Heinrich Hubert Houben, Leipzig 1909, S. 479.

zeichnet und hinterlässt ein allgemeines Rätselraten, wer er wohl gewesen sein mag. Einzig Mignon gibt sich überzeugt zu wissen, wer er gewesen ist. Als sie sich während der Premierenfeier mit Felix auf einem freien Platz niederlassen will, ergibt sich der folgende Wortwechsel: »Bleibt von dem Sessel weg! rief Serlo, er steht vermutlich für den Geist da; wenn er kommt, kanns euch übel gehen. – Ich fürchte ihn nicht, rief Mignon; kommt er, so stehen wir auf. Es ist mein Oheim, er tut mir nichts zu leide. – Diese Rede verstand niemand, als wer wußte, daß sie ihren vermeintlichen Vater den großen Teufel genannt hatte.« (S. 695) Im strengen Sinn kann der Geist nicht von einem Oheim Mignons gespielt worden sein, und mit dem ›großen Teufel‹ aus Mignons Zeit bei den Seiltänzern hat er schon gar nichts zu tun. Die Frage, wen sie eigentlich meint, muss also offen bleiben.³⁵ Erst sehr viel später erfährt Wilhelm aus Jarnos Mund, dass entweder der Abbé oder sein Zwillingsbruder die Rolle gespielt haben (vgl. S. 932). Aber weder der Abbé noch sein Zwillingsbruder kommen als Oheime Mignons infrage. Überhaupt hat Goethe alles aufgewandt, um den Geist herum ein Geheimnis zu weben, so dass er in Wilhelms Imagination sogar in eine besondere Nähe zu Wilhelms eigenem Vater rückt, Wilhelm also beinahe zu einem Wiedergänger Hamlets wird (vgl. S. 691 und S. 874).

Zweifelhaft bleibt auch, ob Mignon wirklich die reale Stimme des Geistes vernommen hat, oder ob sie eine eigene innere Stimme spontan dem Geist zuordnet. Als Wilhelm von Lotharios Schloss zur Theatertruppe Serlos zurückkehrt, um die Kinder Mignon und Felix abzuholen, hat er ein Gespräch mit der alten Barbara, die einst Wilhelms erste Liebe Mariane begleitet hatte:

Es ist jetzt nicht Zeit, versetzte die Alte, ich habe zu tun, und wünschte nicht, daß man uns beisammen fände. Lassen Sie es ein Geheimnis sein, daß Felix Ihnen angehört; ich hätte über meine bisherige Verstellung zu viel Vorwürfe von der Gesellschaft zu erwarten; Mignon verrät uns nicht, sie ist gut und verschwiegen. – Ich

35 Wenn man sich nicht mit der Auskunft begnügen will, Goethe sei hier ein Fehler unterlaufen, oder mit der antiken Wendung ›ein Schläfchen Homers‹, bieten sich verschiedene Interpretationen an, die freilich sämtlich spekulativ bleiben. Immerhin ist es merkwürdig, dass später im Umkreis des ›Turms‹ tatsächlich ein Oheim Mignons auftaucht, der Marchese, der allerdings erst vom 7. Kapitel des 8. Buches an im Roman begegnet.

wußte es lange und sagte nichts versetzte Mignon. – Wie ist es möglich, rief die Alte – woher? fiel Wilhelm ein. – Der Geist hat mir's gesagt. – Wie? Wo? – Im Gewölbe, da der Alte das Messer zog, rief mirs zu: Rufe seinen Vater, und da fielst du mir ein. – Wer rief denn? – Ich weiß nicht, im Herzen, im Kopfe, ich war so Angst, ich zitterte, ich betete, da riefs, und ich verstands. (S. 851)

In der Gewölbe-Szene selbst, die hier aus der Rückschau gegeben wird und die sich wenige Tage nach der ›Hamlet‹-Aufführung ereignete, ist vom Geist nicht die Rede: »In diesem Augenblick sprang Mignon herauf und rief: Meister! rette deinen Felix! der Alte [gemeint ist: der Harfner] ist rasend! der Alte bringt ihn um!« (S. 699) Und auch wenig später gebraucht sie noch einmal die Wendung »dein Felix« (S. 700), woher ihr aber das Wissen kommt, wird nicht verraten.

Und schließlich spielt in der Dreiecksbeziehung zwischen Mignon, dem Geist und Wilhelm noch ein Requisit eine geheimnisvolle Rolle: ein leichter grauer Flor, in dem der Geist nach seinem Auftritt im ›Hamlet‹ verschwunden war (vgl. S. 691). Der Schleier bleibt nach dem Ende des Stücks im Theater zurück und wird Wilhelm übergeben. »Eine wunderbare Reliquie! rief Wilhelm und nahm ihn ab.« Unmittelbar danach oder eigentlich gleichzeitig, »in dem Augenblick«, beißt ihn Mignon in den Arm (S. 696); und eine ganz ähnliche Zusammenfügung, ein auffälliges Nebeneinander von Mignon und dem Schleier ergibt sich am folgenden Morgen:

Am wunderbarsten aber erschien ihm der Schleier des Geistes, den er auf seinem Bette fand. Er hatte ihn mit herauf gebracht und wahrscheinlich selbst dahin geworfen. Es war ein grauer Flor, an dessen Saum er eine Schrift mit schwarzen Buchstaben gestickt sah. Er entfaltete sie und las die Worte: *Zum ersten und letztenmal! Flieh! Jüngling, flieh!* Er war betroffen und wußte nicht, was er sagen sollte. – In eben dem Augenblick trat Mignon herein [...]. (S. 697)

Mignon ist es auch, die, als Wilhelm zu Lotharios Schloss aufbricht, ihm den Schleier ins Gepäck legt, obwohl Wilhelm ihr versichert, dass er ihn nicht gebrauchen könne (vgl. S. 726). Ein letztes Mal begegnet der Schleier, als Wilhelm auf dem Landsitz Lotharios in ziemlicher Verlegenheit – er hat zwar Aurelies Brief übergeben, aber keine Gelegenheit gefunden, die Strafrede über Lotharios Treulosigkeit, die er sich zurecht gelegt hatte, vorzubringen – in seinem Gepäck kramt:

mit seinen Nachtsachen brachte er zugleich den Schleier des Geistes hervor, den Mignon eingepackt hatte. Der Anblick vermehrte seine traurige Stimmung. Flieh, Jüngling, flieh! rief er aus, was soll das mystische Wort heißen? was fliehen? wohin fliehen? Weit besser hätte der Geist mir zugerufen: kehre in dich selbst zurück! (S. 801)

Obwohl weder der Erzähler noch Mignon ein Wort der Erklärung sagt, suggeriert der Erzähler doch durch ihre regelmäßige Gegenwart, wenn von dem Schleier die Rede ist, dass die mit dem Requisit überbrachte Botschaft auch die ist, die Mignon Wilhelm mitzuteilen hat.

*

Die Erfahrungseelenkunde des 18. Jahrhunderts kannte die heute auf hormonelle Umstellungen zurückgeführte psychische Instabilität junger Mädchen in der Pubertät. Johann Carl Wezel, ein Zeitgenosse Goethes, schrieb 1780 in seinem Roman ›Herrmann und Ulrike‹ mit Bezug auf die dreizehn oder vierzehn Jahre alte Ulrike von Breysach: »Ein Mädchen muß in ihrem Leben einmal rasen: besser also früh als spät!«³⁶ Das bezieht sich ausdrücklich auf Ulrikes ausbrechende Leidenschaft für Herrmann. Für Mignon scheint dieses Entwicklungsstadium im 12. Kapitel des 5. Buches angebrochen. Nur rafft Goethe es auf einen Abend zusammen, und zwar den nach der Vorstellung des ›Hamlet‹, als sich die Schauspieler in ihren Kostümen zur Premierenfeier zusammengefunden haben. Wie bei den griechischen Dionysien auf eine Tragödiendrilogie ein Satyrspiel folgt, so folgt auf Shakespeares Tragödie der bacchantische Auftritt von Mignon. Goethe überblendet den entwicklungspsychologischen Diskurs mit dem mythologischen und theatergeschichtlichen. Es treten auf Mignon, Felix und der Harfner und singen einige Lieder. Die Kinder dürfen so viel Wein trinken, wie sie wollen, und werden darüber immer ausgelassener. Mignon und Felix improvisieren ein Stück im Stil der Commedia dell'Arte und verwandeln sich dabei in hölzerne Kasperle-Theater-Puppen. Und schließlich, Höhepunkt der Improvisation, heißt es von Mignon:

36 Johann Carl Wezel, Herrmann und Ulrike. Ein komischer Roman. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1780. Mit einem Nachwort von Eva D. Becker, Bd. 1, Stuttgart 1971 (= Deutsche Neudrucke. Reihe Texte des 18. Jahrhunderts), S. 292.

Mignon ward bis zur Wut lustig, und die Gesellschaft, so sehr sie Anfangs über den Scherz gelacht hatte, mußte zuletzt Einhalt tun. Aber wenig half das Zureden, denn nun sprang sie auf und raste, die Schellentrommel in der Hand, um den Tisch herum. Ihre Haare flogen, und indem sie den Kopf zurück und alle Glieder gleichsam in die Luft warf, schien sie einer Mänade ähnlich, deren wilde und beinahe unmögliche Stellungen uns auf alten Monumenten noch oft in Erstaunen setzen. (S. 695)

Natürlich kannte Goethe den Mythos vom thebanischen König Pentheus, der von den Mänaden, darunter seiner eigenen Mutter, zerrissen wird, weil er sich dem dionysischen Rausch widersetzt. Er kannte auch das auf diesem Mythos beruhende Theaterstück ›Die Bakchen‹ von Euripides. In späten Jahren nennt er es sogar »sein liebstes Stück« unter allen Dramen des antiken Klassikers.³⁷ Zu den Requisiten der auf dem Kithairon schwärmenden und jagenden Mänaden gehören Bleche als Lärminstrumente, von denen bei Mignon noch die Schellentrommel oder der Tambourin übrig ist. Auch die tierische Wildheit der berauschten Frauen findet an dieser Stelle noch einen Widerhall, wenn es von Wilhelm heißt: »In dem Augenblick fühlte er sich am linken Arm ergriffen und zugleich einen sehr heftigen Schmerz. Mignon hatte sich versteckt gehabt, hatte ihn angefaßt und ihn in den Arm gebissen. Sie fuhr an ihm die Treppe hinunter und verschwand.« (S. 696) Eine ziemlich lange Zeit nach dem Abschluss und nach dem Erscheinen von ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹, 1812, lernt Goethe die ein antikes Grab bei Cumae in Süditalien schmückenden Reliefs kennen, die eine Tänzerin bei einer bacchischen Feier darstellen. Goethe hat den drei Reliefs einen Essay gewidmet. Das dritte und letzte deutet er als »ein bacchisches Mädchen« im Reich der Toten: »Gewaltsam erscheint sie hier in einer mänadischen Bewegung, welche wohl die letzte sein mochte, womit eine solche Bacchische Darstellung beschlossen wurde, weil darüber hinaus Verzerrung liegt.« Hier schimmert die Sicht Johann Joachim Winckelmanns durch. Wenig später jedoch fährt Goethe fort: »Die Künstlerin scheint mitten durch den Kunstenthusiasmus, welcher sie auch hier [sc. im Totenreich] begeistert, den Unterschied zu fühlen des

37 Zum Kanzler von Müller am 19. Oktober 1823; Goethes Gespräche (Anm. 18), Bd. 3/1, S. 603.

gegenwärtigen Zustands gegen jenen, den sie soeben verlassen hat. Stellung und Ausdruck sind tragisch, und sie könnte hier eben so gut eine Ver zweifelnde als eine vom Gott mächtig Begeisterte vorstellen.«³⁸ Was Goethe schreibt, könnte auch von Mignon gesagt sein. Es beginnt spielerisch, steigert sich, und Mignon wird »bis zur Wut lustig«. Die ganze Episode endet für sie, die sich als Krönung eine Liebesnacht mit Wilhelm versprochen hat, in einem furchtbaren epileptischen Anfall (vgl. S. 904). Davon erfährt der Leser allerdings erst sehr spät, im 3. Kapitel des 8. Buches. Es wird kaum möglich sein zu ermitteln, ob Goethe bestimmte antike Darstellungen im Sinn hatte, in der Vasenmalerei sind Mänaden ein häufiges Motiv. Nur so viel wird man sagen können, dass Mignons Exzess in der Premierenfeier in den Zusammenhang gehört, den Ernst Osterkamp unter die Überschrift ›Erweiterung der Grenzen des Klassischen‹ gestellt hat.³⁹ Mignon überschreitet gerade hier die von Winckelmann gesteckten Grenzen.

In den Abschnitten von ›Wilhelm Meisters Lehrjahren‹, in denen über den ›Hamlet‹ gesprochen und gestritten wird, ist es vor allem das 7. Kapitel im 5. Buch, das sich, ähnlich wie der gleichzeitige Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller, mit der Tragödie im allgemeinen und mit dem Begriff des Tragischen befasst. Indem man zu einer klaren Unterscheidung von Roman und Drama zu kommen sucht, fallen Sätze, die auch die Tragik Mignons zu beleuchten geeignet sind. Während der Zufall der Gattung Roman zugewiesen wird, heißt es vom Schicksal, dass es nur im Drama seinen Ort habe, dass es »die Menschen, ohne ihr Zutun, durch unzusammenhängende äußere Umstände zu einer unvor-gesehenen Katastrophe hindrängt [...]; daß der Zufall wohl pathetische, niemals aber tragische Situationen hervorbringen dürfe; das Schicksal hingegen müsse immer fürchterlich sein, und werde im höchsten Sinne tragisch, wenn es schuldige und unschuldige von einander unabhängige Taten in eine unglückliche Verknüpfung bringt« (S. 676). Das kommt

38 WA I 48, S. 143–150. – Zwar lag seit 1777 David Christoph Seybolds Übersetzung der Gemäldebeschreibungen der beiden Philostrate schon vor, doch scheint Goethe sie erst 1813 zur Kenntnis genommen zu haben. Vgl. Osterkamp, Im Buchstabenbilde (Anm. 14), S. 192. Allerdings gibt es Berührungen mit der Beschreibung des 17. Gemäldes, Pentheus. Vgl. David Christoph Seybold, Die Werke der Philostrate. Aus dem Griechischen übersetzt, Bd. 2, Lemgo: Meyer, 1777, S. 330–332.

39 Osterkamp, a. a. O., S. 185–223.

mit der oben dargestellten Unheilsgeschichte überein, die auf Mignon lastet. Mignons »Charakter« ist davon gezeichnet. So gehört ihr selbst auferlegtes Verschwiegenheitsgebot in diesen Zusammenhang, doch auch ihre körperlichen und psychosomatischen Auffälligkeiten ergeben eine Motivreihe, die in der Forschung schon von Paul Julius Möbius, 1898, bis zu Frank Nager, 1990, zu zahlreichen Versuchen der Diagnose geführt hat.⁴⁰ Zweifellos gehört Mignons physische Verfassung, jedenfalls am Rande, auch zu der Tragik, die sie umgibt, aber zentral ist sie in ihren arzneikundlichen Dimensionen für sie nicht, eher schon in ihren psychischen. Hierfür ist die im Roman selbst gestellte Diagnose aus dem Mund des Arztes der Turmgesellschaft das beredteste Zeugnis:

Der Arzt war nunmehr mit Wilhelm allein, und fuhr fort: Ich habe Ihnen wunderbare Dinge zu erzählen, die Sie kaum vermuten. [...] Die sonderbare Natur des guten Kindes, von dem jetzt die Rede ist, besteht beinah nur aus einer tiefen Sehnsucht; das Verlangen, ihr Vaterland wieder zu sehen, und das Verlangen nach Ihnen, mein Freund, ist, möchte ich fast sagen, das einzige Irdische an ihr, beides greift nur in eine unendliche Ferne, beide Gegenstände liegen unerreichbar vor diesem einzigen Gemüt. (S. 901 f.; 8. Buch, 3. Kapitel)

Die Unerreichbarkeit ist hier nicht etwa nur subjektives Empfinden Mignons, sie ist vielmehr eine objektive Gegebenheit. Sie ist eine Erscheinungsform desselben »unausgleichbaren Gegensatzes«, der für Goethe die Bedingung alles Tragischen darstellt.⁴¹ Und da die Ausführungen des Arztes nichts anderes sind als eine Prosaparaphrase des Liedes »Nur wer die Sehnsucht kennt«, spricht im 4. Buch des Romans schon Mignon selbst aus, worin ihre Tragik liegt.⁴²

40 Paul Julius Möbius, *Über das Pathologische bei Goethe* (1898). Neuausgabe mit einem Essay von Bernd Nitzschke, München 1982, S. 152–155; Frank Nager, *Der heilkundige Dichter. Goethe und die Medizin*, Zürich und München 1990, S. 145–149. Vgl. auch Eugen Wolff, *Mignon. Ein Beitrag zur Geschichte des ›Wilhelm Meister‹*, München 1909; Philipp Sarasin, *Goethes Mignon. Eine psychoanalytische Studie*, in: *Imago* 15 (1929), S. 349–399.

41 Goethe zum Kanzler von Müller am 6. Juni 1824; *Goethes Gespräche* (Anm. 18), Bd. 3/1, S. 697. Vgl. dazu Peter Szondi, *Versuch über das Tragische*, Frankfurt am Main ²1964, S. 30–32.

42 Vgl. oben S. 11 f.

JOHANNES SALTZWEDEL

Goethe, Schelling und die Brüder Podmaniczky

*Herrn Professor Walther Ludwig
in herzlicher Verehrung*

I.

Am 21. Juni 1786, keine drei Monate vor seinem Aufbruch nach Italien, schrieb der 36-jährige Goethe in das Stammbuch eines neun Jahre jüngeren Mannes:

Incipe, dimidium facti est coepisse, supersit
Dimidium rursum hoc incipe et effice.
Vin. d. 21. Jun.

86

Memoriae.
Goethe

Schon die geschäftsmäßig kühle *Subscriptio* lässt vermuten, dass zwischen beiden allenfalls ein paar höfliche Floskeln ausgetauscht wurden. Dennoch lohnt es sich, die Hintergründe des Blattes genauer zu erhellen.

Da fällt zunächst das Lateinische auf, das Goethe in solchen Fällen sehr selten verwendet hat.¹ Augenscheinlich wollte er sich der gehobenen Atmosphäre anpassen, denn das Album, in das er sich eintrug, prangte vielfach mit altsprachlichen Weisheiten, verkündet von einer stattlichen Reihe Gelehrter und bekannter Gestalten des geistigen Lebens. Dann der Spruch, ein Epigramm des Ausonius: Damit plädierte

¹ Die schöne Zusammenstellung von August Straub (J.W. v. Goethe: Stammbuchblätter, Frankfurt am Main 1949, S. 28 f.) bringt nur den desillusionierenden Halbvers aus Horaz (A.P. 25) »Decipimur specie recti«, geschrieben während eines kurzen Aufenthalts in Leipzig am 31. März 1776 für den cand. iur. Wilhelm Ludwig Rodowe aus Osnabrück; dort sind die Beischriften deutsch gehalten. Zuvor hatte sich Goethe lateinisch am 4. August 1764 bei Johann Christian Molter lateinisch verewigt und am 1. Oktober 1768 bei Ernst Diedrich von Schöpping; Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens (Münchner Ausgabe), hrsg. von Karl Richter u. a., 21 Bde., München 1985–1998 (abgekürzt als MA), hier: Bd. 1/1, S. 82 und 136.

der Minister deutlich, originell und doch unverfänglich für eine seiner zentralen Überzeugungen, die *vita activa*. Goethe hat den kaiserzeitlichen Gallorömer sonst kaum beachtet, aber diese Verse könnte er auswendig gekannt haben; der das Versmaß störende Fehler im Schlusswort spricht dafür, dass er den Text ungeprüft hinschrieb und auch nicht, wie das häufig geschah, einem Florilegium entnahm.² Etwas sprichwörtlich Gravitätisches schien für ein studentisches Stammbuch offenkundig geeignet;³ wie nahe die Wendung Goethe lag, bezeugen auch die knapp zehn Jahre später entstandenen Verse »Frisch gewagt ist schon gewonnen, / Halb ist schon mein Werk vollbracht!«⁴

Doch wer war nun der junge Mann, den Goethe so bündig beschied?

Die liebenswerte Edition, in der das Blatt mit 64 anderen faksimiliert erschien, stellt den Besitzer als »stud. iur. Alexander Podmaniczky aus Ungarn« vor, der sich »am 25. Oktober 1784 in Göttingen immatrikulierte«; sie erwähnt sein Interesse am Bergbau im Harz und deutet an,

- 2 Auson. ep. 81 endet mit »efficies«. Seit langem haben Editoren für den ersten Vers die Lesart »superfit« plausibel zu machen versucht, aber in der bis ins 19. Jahrhundert respektierten Ausgabe *ad usum Delphini* von Jean Baptiste Souchay (Paris 1730, S. 53), die Goethe schon in der Bibliothek seines Vaters hatte kennenlernen können (Franz Götting, *Die Bibliothek von Goethes Vater*, in: *Nassauische Annalen* 64 [1953], S. 23–69, hier: S. 43; Hans Ruppert, *Goethes Bibliothek*, Weimar 1958, S. 191, Nr. 1361), steht das gängigere »supersit«. Souchay stellt die Epigramme an den Anfang. Er weist auf die griechische Herkunft der sprichwörtlichen Wendung (Lukian, *Somnium* 3 und *Hermotimus* 3; zuerst Hesiod, *Erga* 40) und auf den Ursprung bei Horaz (*Ep.* 1,2,40) sowie die Parallelen bei Ausonius selbst (*Technopaegnon* 7,5) und Erasmus hin. Allerdings kam Souchays Edition erst 1794 aus Frankfurt nach Weimar. – Bei Horaz, dessen Wendung Ausonius witzig erweiterte, folgt unmittelbar das »sapere aude«, Leitwort für Kants *Essay* »Was ist Aufklärung?« vom Dezember 1783.
- 3 Dass Goethe die Adagien des Erasmus konsultiert hat, wo für »Principium dimidium totius« (1,138 in der Ausgabe Tübingen: Anshelm, 1514) eine kompakte Nachweisliste zu finden ist, ist auszuschließen; eine Froben-Ausgabe von 1520 kam ihm auch erst 1794 aus der väterlichen Bibliothek zu (Ruppert [Anm. 2], Nr. 1465). Sicher war ihm auch nicht bewusst, dass Platon die Wendung Hesiods mehrfach aufgegriffen hat (*Politeia* 466 c; *Nomoi* 753 e), dass Gellius (18,2,13), Hieronymus (in *Zachariam* 2,6) und Francis Bacon (*De augmentis sc.* 6, 9 (ed. Spedding/Heath I, S. 682) den Spruch verwendet haben. Allenfalls mag er aus der Eingangsszene von Giambattista Guarinis »Pastor fido« erinnert haben, dass dort zitiert wird: »Chi ben comincia, ha la metà de l'opra«.
- 4 An die Erwählte, v. 9f., erstmals gedruckt 1800 im ersten Band der »Neuen Schriften«, S. 9.

dass der »offenbar wohlhabende Baron« europaweite Reisen unternahm.⁵ Das lässt sich inzwischen aus mancherlei Quellen und Forschungen ergänzen.

János Sándor (II.) Podmaniczky, Baron von Aszód und Podmanin, geboren am 29. Oktober 1758 in Preßburg, war der Sohn seines gleichnamigen Vaters (5. Juni 1723 Aszód – 6. September 1786 Pest), des Oberhauptes der zweiten Linie einer ansehnlich begüterten ungarischen Adelsfamilie. Schon Sándor senior hatte offenbar Frankfurt am Main besucht;⁶ am 5. Juli 1782 war ihm das ungarische Baronat verliehen worden – womit sich der kaiserliche Kanzler Joseph Wenzel von Kaunitz die Loyalität der evangelischen Familie zu sichern suchte.⁷ Sein Sohn, zunächst in Pest ausgebildet, bezog nach dem Vorbild seines zwei Jahre älteren Cousins Joseph⁸ am 25. Oktober 1784 mit seinem

- 5 Göttinger Studenten-Stammbuch aus dem Jahre 1786. In Auswahl hrsg. und mit einem Vorwort versehen von Wilhelm Ebel, Göttingen 1966, S. 5. Goethes Eintragung: Nr. 25. – Ebel hat vermutet, die Porträtskizze eines hakennasigen, schnauzbärtigen Mannes mit Mütze, die Johann Heinrich Tischbein der Ältere in Kassel am 8. November 1786 zum Stammbuch beitrug (Nr. 62), zeige wohl dessen Eigner. Das Profil des Dargestellten hat aber keine Ähnlichkeit mit dem zeitgenössischen Schattenriss Podmaniczkys in: Erika Wagner und Ulrich Joost, Göttinger Profile zwischen Aufklärung und Romantik. 41 Silhouetten gesammelt von Gregorius Franz von Berzeviczy in Göttingen 1784–1786, Neustadt (Dosse) 2011, S. 8.
- 6 Angedeutet bei Dezső Gurka, Die Jenaer und Freiburger Studienreise des Barons Karl von Podmaniczky, in: Deutsche und ungarische Mineralogen in Jena. Wissenstransfer an der Wende des 18.–19. Jahrhunderts im Rahmen der »Societät für die gesammte Mineralogie« in Jena, hrsg. von Dezső Gurka, Budapest 2015, S. 98–115 (zuvor ungarisch in: Magyar Tudomány, Jg. 2008, Heft 3, S. 334–342), hier: S. 99.
- 7 Die Orientierung vor allem protestantischer ungarischer Staatsbürger nach Westeuropa ist auch in Verbindung mit dem übereilten Reformkurs Josephs II. seit 1780 zu sehen. Durch ein als Ausgrenzung empfundenes Toleranzpatent gegen Nichtkatholiken, eine neue Grundsteuer, die Einführung des Deutschen als Amtssprache und vieles mehr machte sich der Kaiser beim ungarischen Adel rasch so verhasst, dass sich Verschwörerzirkel bildeten. 1789 sollte gar Karl Reichsfreiherr von Hompesch (1760–1812) im Auftrag der ungarischen Opposition erst Friedrich Wilhelm II., dann Carl August von Weimar die Stephanskronen antragen – ein verwegener Plan, der sich 1790 durch Josephs Tod zerschlug.
- 8 József Ludwig von Podmaniczky (29. Juli 1756 Aszód – 11. Mai 1823 Pest) war 1776–1779 in Göttingen als stud. iur. eingeschrieben; er besuchte auch Vorlesungen zu Geschichte, Politik und Statistik, darunter August Ludwig von Schlözers Kolleg über das Zeitungswesen. (Noch 1797 ließ er Georg Christoph Lichtenberg einen Gruß ausrichten.) Auf seiner Bildungsreise durch England, Frankreich und

Landsmann Gergely Ferenc (Gregorius Franz) von Berzeviczy (1763–1822) die Universität Göttingen, von wo aus die beiden erst Deutschland, dann Westeuropa bereisten. Anschließend lebte er hauptsächlich auf dem großen familiären Anwesen im 40 Kilometer von Pest gelegenen Aszód, wo er einen Garten nach dem Linnéschen System anlegen ließ. Er heiratete am 23. November 1801 Klára Gräfin von Wartensleben (23. Dezember 1782 Wien – 20. März 1834 Aszód) aus befreundeter Familie, die ihm 1803 den Sohn Lajos (1803–1872) gebar. Winters wohnte man in Pest. Sándor (II.) Podmaniczky starb in Aszód am 25. September 1830.⁹

Als Studiosus teilte Podmaniczky seine Kontakte nach Dignität auf: Kommilitonen und Gelegenheits-Bekanntschaften bat er um Freundschaftsblätter, die er einer Kasse sammelte; den Berühmtheiten legte er das Stammbuch vor. Beide Kollektionen befinden sich heute in Göttingen und sind auch digital erfasst,¹⁰ so dass man die Spur des jungen Barons gut verfolgen kann. Schon im Oktober 1784 war er mit Berzeviczy nach Regensburg, Nürnberg, Coburg und Gotha gereist;¹¹ zwischen März und Oktober 1785 hielt er sich in Göttingen auf, wo er

Italien wurde er mit Joseph Banks bekannt und daraufhin am 8. Juni 1780 in die Royal Society aufgenommen. Als Wirklicher Geheimer Rat hatte er hohe Posten in der Regionalverwaltung des Habsburgerreichs inne und wirkte seit 1815 als Vertreter Österreichs bei den Verhandlungen der Kriegsschätzungskommission in Paris. Er dilettierte als Astronom und förderte das ungarische Theater.

- 9 Diese Angaben beruhen auf: Antal Doby, *Podmaniczky család (Podmanini és aszódi báró)*, 2. verb. und erw. Aufl., Budapest 1901, passim. – Szabolcs de Vajay, *Podmaniczky de Aszód [Stammbaum]*, in: *Genealogisches Handbuch der freiherrlichen Häuser B VI*, Limburg 1976 (= *Genealogisches Handbuch des Adels* 62), S. 307–321. – Miklós Latzkovits und Irén Rab, *Az Inscriptioes Alborum Amicorum és Podmaniczky Sándor (1758–1830) emlékkönyvei*, in: *A báró Podmaniczky család szerepe a 18–19. századi magyar kultúrában*, hrsg. von Dezső Gurka, Budapest 2017, S. 55–72, bes. S. 60–62. – Der Artikel in Constant von Wurzbachs *Biographischem Lexikon des Kaiserthums Österreich* (Bd. 23, Wien 1872, S. 8–14) ist nur als erster Überblick geeignet.
- 10 Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Signatur Hist.lit. 48h a und b; digital erschlossen mit Faksimiles unter <http://iaa.bibl.u-szeged.hu/index.php> (zuletzt abgefragt am 14. Januar 2019).
- 11 Vgl. den Band: *Aus den Lehr- und Wanderjahren eines ungarischen Edelmannes im vorigen Jahrhunderte. Briefe Gregor von Berzeviczy's an seine Mutter aus Deutschland, Frankreich und England in den Jahren 1784 bis 1787*, hrsg. und eingeleitet von Aladár von Berzeviczy, Leipzig 1897.

an Geistesgrößen vorerst nur den durchreisenden Joachim Heinrich Campe um eine Eintragung bat. Im Oktober 1785 nahmen beide Freunde mit mehreren Professoren an einer akademischen Exkursion zu den Bergbaustätten des Harzes teil;¹² so begegnete Podmaniczky am 25. Oktober in Zellerfeld Goethes Duzfreund, dem Bergmeister Friedrich Wilhelm Heinrich von Trebra. Das folgende wurde dann zum Jahr der großen Namen: Im April 1786 – nur vier Monate vor dem Tod Friedrichs des Großen, der entgegen anfänglichen Hoffnungen keine Audienz mehr zu gewähren imstande war – ging es mit einem Empfehlungsbrief Lichtenbergs an Christoph Friedrich Nicolai nach Berlin,¹³ wo fast alle wichtigen Aufklärer sich im Stammbuch des mondänen jungen Herrn verewigten. Anschließend fuhr er über Halle, Leipzig, Dessau, Wittenberg und noch einmal Leipzig,¹⁴ Dresden und Jena nach Weimar. »Nirgends haben wir noch so ausserordentliche Höflichkeiten genossen, als hier«, schwärmte der wieder mitreisende Berzeviczy. »Eben komme ich von einer Promenade, die wir in der herzoglichen Hofequipage mit einem Kammerherrn des Herzogs [Franz Ludwig von Hendrich] nach den Forstrevieren gemacht. Wir waren den ganzen Tag aus und sind in allen Dörfern von den Beamten empfangen und bewirtheet worden. Der Herzog geht selbst sonst mit uns aus und zeigt uns alle seine Einrichtungen. Wir speisen täglich am Hofe und es sind schon zwei Concerte uns zu Ehren gegeben worden, wo ich beidemale mich habe hören lassen.«¹⁵ Diese Schilderung lässt sich aus dem Weimarer Fourierbuch bestätigen: Vom 15. Juni an waren die beiden Herren fünfmal mittags Gäste an Carl Augusts Tafel.¹⁶ Noch am 14. Juni, gleich

12 Ebd., S. 25.

13 Vgl. Hans-Joachim Heerde, *Das Publikum der Physik. Lichtenbergs Hörer*. Göttingen 2006 (= Lichtenberg-Studien 14), S. 98 und 492.

14 Nur ein Beispiel für Podmaniczkys Betriebsamkeit: Allein am 20. Mai 1786 bittet er sieben Leipziger um ihre Eintragung, darunter den gelehrten Lexikographen Johann Christoph Adelung, den Stecher Christian Gottlieb Geysler und den musikbegeisterten Verlegersohn Christoph Gottlob Breitkopf.

15 Berzeviczy (Anm. 11), S. 43. Er war ein passabler Geiger.

16 Landesarchiv Thüringen, Hauptstaatsarchiv Weimar, Hofmarschallamt, Nr. 4535, digitalisiert unter archive.thulb.uni-jena.de/staatsarchive/receive/ThHStAW_file_00000035. Der Hoffourier Johann Christoph Waitz vermerkt am 15. Juni 1786, Podmaniczky und Berzeviczy hätten sich melden lassen und seien »zu Audienz und Tafel invitiret«; am 20. Juni heißt es: »Heute beurlaubten sich die beyden Herren ungar[ischen] Barons!«

nach der Ankunft, bat Podmaniczky den Hofmedikus, Apotheker und Bergrat Wilhelm Heinrich Sebastian Bucholtz, an den er wohl empfohlen war, um einen Spruch für sein Stammbuch und erhielt den Vers: »Ins Innre der Natur dringt kein erschaffner Geist – von Haller.« Es folgten Wieland (ebenfalls mit einem Zitat Hallers), Bode, Bertuch, Herder, Musäus,¹⁷ Bergsekretär Voigt und schließlich auch Goethe.¹⁸

Im September und Oktober erhielt Podmaniczky zum Abschluss seiner Studienzeit von fast allen Göttinger Professoren Eintragungen für sein Album. Anschließend fuhr er allein über Kassel und Marburg nach Frankfurt, von dort über Mainz, Mannheim, Heidelberg und Karlsruhe nach Straßburg. Mitte Mai 1787 datiert die erste Eintragung aus Paris, wo er am Johannistag sogar vor Freimaurern eine Rede hielt. Im Juli reiste er weiter über Rouen nach London, Birmingham und Manchester; Ende Oktober war er wieder auf dem Kontinent und kehrte dann zügig in die ungarische Heimat zurück.

Dass Goethe dem von Carl August geradezu hofierten Gast, so interessiert dieser an Naturkunde war, eher korrekt als zuvorkommend begegnete, könnte an den großen Plänen gelegen haben, die der Minister hegte: In aller Stille bereitete Goethe, mit dem Weimarer Lebensentwurf unzufrieden, seine Reise nach Italien vor; neben den Amtspflichten hatte er zudem energisch mit der Redaktion seiner Werke für die eben verabredete Gesamtausgabe bei Göschen begonnen.¹⁹ Schwerer indes wiegen wohl äußerliche Gründe. Vom 12. Juni an hatte Goethe in

17 Musäus hat dieses Zusammentreffen in seinem »Gartenjournal« vom 20. Juni 1786 festgehalten: »Die Luft östlich, etwas nach Süden zu – der Himmel heiter. Etwas wenigens gearbeitet, gegen 12 Uhr Besuch von Baron Podmaniczky und einem anderen [Berzeviczy] in dessen Gesellschaft und dem Kammerherrn von Hendrich.« Hauptereignis des Tages war für Musäus freilich, dass gegen 5 Uhr nachmittags Herzog Carl August »nebst dem Grafen Brühl« haltmachen ließ und bis tief in die Dunkelheit den Garten huldvoll besichtigte. Vgl. Adolf Stern, Johann Karl August Musäus, in: ders., Beiträge zur Litteraturgeschichte des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, Leipzig 1893, S. 129–174, hier: S. 165.

18 Kammerherr von Hendrich durfte sich nur auf einem Einzelblatt eintragen.

19 Genau in diesen Tagen beginnt Goethe an der zweiten Fassung von »Werthers Leiden« zu redigieren, was ihn beinahe einen Monat kostet: »Ich korrigire am Werther und finde immer daß der Verfasser übel gethan hat sich nicht nach geendigter Schrifft zu erschiesen«, schreibt Goethe halb ernüchert, halb selbstironisch am 25. Juni 1786 der Freundin (Briefe an Charlotte von Stein, hrsg. von Jonas Fränkel, Bd. 2, Berlin 1960, S. 159, Nr. 1588).

Ilmenau mit Carl Wilhelm Voigt Bergwerksangelegenheiten geregelt²⁰ und sich danach vom 17. bis 20. Juni zur Erholung in Gotha aufgehalten; Podmaniczky, der mit seinem Freund schon im Aufbruch war, hatte regelrecht Glück, ihm noch zu begegnen, ja er mag sogar nur deshalb etwas länger in Weimar geblieben sein. Goethe entsprach routiniert, aber eilig dem Ansinnen des adligen Gastes.

II.

Auch deshalb wird er sich gut 16 Jahre später allenfalls vage an den ungarischen Namen erinnert haben, als dieser erneut in einem Brief auftauchte. »Schon lange war es mein Wunsch Ihnen persönlich aufzuwarten«, schrieb ihm der 27-jährige Jenaer Professor Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, dessen philosophischen Dialog ›Bruno‹ Goethe im März einfühlsam studiert hatte, am 21. Dezember 1802. Nun hoffe er, »daß es mit Ihrer gütigen Erlaubniß am künftigen Sonnabend oder darauffolgenden Sonntag geschehen könne«. Er wolle »Baron Podmanitzky, K.K. Bergrath und Inspector des Bergwesens zu Schemnitz mitbringen, der sich gegenwärtig, auf einige Monate, der Philosophie wegen, hier aufhält. Ich hoffe die Ehre zu haben, Ihnen selbigen vorstellen zu dürfen«²¹ – und so geschah es auch. Am Sonntag, dem 26. Dezember, sandte Goethe noch ein Billet an Schiller: »Mögen Sie heute Mittag mit mir, in Gesellschaft von Schelling und eines Kayserl. K. Bergraths v. Podmanitzky aus Schemnitz speisen; so sende gegen 1 Uhr den Wagen.« Doch im Interesse seiner »Braut von Messina« sagte der Freund ab: »Ich bin gerade in einer leidlichen Stimmung zum Arbeiten, die ich nicht gern unterbrechen mag drum will ich mich lieber zu Hause halten. Ich hoffe Sie diesen Abend in der Comödie zu sehen, oder meld ich mich vielleicht nach Tische bei Ihnen.«²²

20 Einzelheiten bei Julius Voigt, *Goethe und Ilmenau*. Unter Benutzung zahlreichen unveröffentlichten Materials dargestellt, Leipzig 1912, S. 188 f.

21 Goethe. *Begegnungen und Gespräche*, hrsg. von Renate Grumach, Bd. 5, Berlin und New York 1985, S. 324 f. Vgl. *Briefe an Goethe*. Gesamtausgabe in Regestform, Bd. 4, Red.: Irmtraut Schmid, Weimar 1988, S. 171, Nr. 521.

22 Schiller – Goethe. *Der Briefwechsel*. Historisch-kritische Ausgabe hrsg. und kommentiert von Norbert Oellers unter Mitarbeit von Georg Kurscheidt, Bd. 1, Stuttgart 2009, S. 1059. Vgl. Grumach (Anm. 21), S. 325. Erstdruck von Goethes

Vermutlich urteilte Schiller richtig, dass das mittägliche Treffen ihn in seiner poetischen Konzentration gestört hätte. Goethes und Schellings Gesprächspartner ragte über gewöhnliche Studenten hinaus. Károly Lajos (Karl) von Podmaniczky, Baron von Aszód und Podmanin (13. November 1772 Aszód – 21. September 1833 Pest), war ein Nachkömmling, der 14 Jahre jüngere Bruder Sándors (II.).²³ Unter Verschwörungsverdacht eine Weile in Wien interniert, hatte er Medizin zu studieren begonnen, dann aber das Montanfach ergriffen. Begonnen hatte er seine Laufbahn in der Administration von Schemnitz (ungarisch Selmech-és Bélabánya, heute slowakisch Banská Štiavnica), der ältesten Grubenstadt des Ungarischen Erzgebirges mit ausgedehnten Schachtanlagen und einer von Maria Theresia 1760 gegründeten Bergakademie. Wie schon viele ungarische Staatsbürger vor ihm war er zur Fortbildung nach Jena gekommen, wo Abraham Werners Schüler Johann Georg Lenz (1748–1832) lehrte.²⁴ Seit langem gab es enge Verbindungen: Lenz hatte 1802 den ersten Band der »Annalen« seiner »Jenaer Societät für die gesammte Mineralogie« herausgebracht, der auch Schelling als Ehrenmitglied angehörte; unter den fünf Widmungsträgern des Buches befand sich neben Herzog Carl August von Sachsen-Weimar und Eisenach auch Samuel Teleki von Szék (1739–1822), der Hofkanzler Siebenbürgens, ein eminenten Büchersammler und Förderer der Wissenschaften. Teleki stammte aus einem mit der Familie Podmaniczky befreundeten, ja verwandten ungarischen Grafenhaus;

Einladungsbillet schon 1825 in: Ueber Kunst und Alterthum 5/2, S. 158. Dass Schillers Botschaft darauf antwortet, hat als erster Stefan Ormanns dargelegt (Ein unveröffentlichtes Billett Schillers an Goethe. Nachtrag zu Bd. 31 der Schiller-Nationalausgabe, in: Goethe-Jahrbuch 103 [1986], S. 387 f.). Somit ist Schiller, anders als in manchen Chroniken vermerkt, Podmaniczky nicht begegnet. Sein Bruder Sándor dagegen hatte am 3. Juni 1786 in Dresden von Schiller vier Verse aus Wielands »Musarion« für sein Stammbuch ergattert. – Ob Goethe und Schiller abends »in der Comödie« zusammentrafen, wo die Oper »Die Saalnixe« von Ferdinand Kauer mit dem von Christian August Vulpius bearbeiteten Text des »Donauweibchens« von Carl Friedrich Hensler gegeben wurde, ist nicht belegt; Schillers Antwort klingt eher wie eine Ausrede.

23 Vgl. Vajay (Anm. 9).

24 Hierzu ausführlich die Beiträge im Sammelband von Gurka 2015 (Anm. 6). Vgl. auch ders.: A 18–19. századi magyar mineralógus-peregrináció művelődéstörténeti konnotációi, in: Századok 151 (2017), H. 5, S. 1043–1062.

sein Sohn Domokos (Dominikus) (1773–1798) war Gründungspräsident der Jenaer Mineralogischen Societät gewesen.²⁵

Natürlich nutzte Károly Podmaniczky in bewährter Familientradition jede Chance, seine Weltkenntnis zu vertiefen; so hörte er beispielsweise auch bei Justus Christian Loder.²⁶ »Außerdem gebe ich noch ein privatissimum einem Ungarischen Grafen, der deßhalb hergekommen ist und ein Mann von seltner Bildung ist«, hatte Schelling am 29. November an August Wilhelm Schlegel in Berlin geschrieben.²⁷ Caroline Böhmer-Michaelis, mit Schlegel verheiratet, aber schon Schellings Lebensgefährtin in Jena, konnte der Tochter ihrer Jugendfreundin Luise Gotter, Julie (1783–1863), am selben Tag noch mehr Erfreuliches mitteilen: »Sein [Schellings] Hörsaal faßt die Zahl der Hörer nicht mehr, es haben welche zurückbleiben müssen, die keinen Platz fanden, und Sch. selbst hat kaum Platz darin. Auf 200 belaufen sich die Unterschriebenen. Außerdem ist ein Ungarischer Baron angelangt, der blos Schellings wegen kommt, und dem er eine besondere Stunde geben muß. Es ist ein sehr angenehmer durchaus gebildeter Mann von etwa 30 Jahr, der sich nur einige Monat aufhält, und künftigen Sommer nach Italien geht. Er brachte Briefe an mich von Tischbeins²⁸ mit, die er auf der Durchreise kennen lernte, und so ist er denn auch bey mir eingeführt. Er ist sehr reich, hat Equipage und Bediente bey sich, und was lustig ist, Lenchen, die seit sie Schelling gehn ließ, ohne Herrn war, ist in seine Dienste aufgenommen, weil die Bedienten mit nichts Bescheid wußten, dafür läßt sich die Person 1 Laubth[aler] die Woche bezahlen.«

Ganz mochte Caroline dem nun auf Schelling und sie selbst abstrahlenden Segen noch nicht trauen: »Ich glaube nur immer, es wird am

25 Sándor (II.) Podmaniczkys erste Schwiegermutter war Samuels Nichte Klára von Wartensleben, Tochter des Grafen Ladislaus Teleki de Szék (1710–1778), der als »moralischer Stifter der ungarischen Akademie der Wissenschaften« gilt. Vgl. Wurzbach (Anm. 9), Bd. 43, Wien 1881, S. 229–264; das Zitat S. 232, Samuels Biogramm S. 262–264.

26 Am 26. November 1802 erwähnt Loder gegenüber Goethe dies und auch, dass er einen anderen Podmaniczky in Göttingen kennengelernt habe (vgl. Briefe an Goethe [Anm. 21], Bd. 4, S. 161, Nr. 489).

27 Aus Schellings Leben. In Briefen, hrsg. von Gustav Leopold Plitt, 3 Bde., Leipzig 1869–1870, hier: Bd. 1, S. 432.

28 Es handelt sich um den Maler Johann Friedrich August Tischbein (1750–1812) in Leipzig und seine Familie.

Ende der Teufel seyn, und die ganze Pastete in der Luft davon gehn, und die Louisdore die S. bringt zu Mispeln und Nüssen werden.«²⁹ Schelling selbst hingegen berichtete am 6. Dezember seinem Vater in Murrhardt zufrieden und vergnügt: »Einem Ungarischen Magnaten, der deßhalb hergekommen, gebe ich ein Privatissimum über Philosophie, das mir allein 50 Carol. einträgt und den Beutel mit Geld, und den Keller mit Tokayer füllt.«³⁰

Tatsächlich hatte Károly Podmaniczky den Zeitpunkt seiner Jenenser Studien glücklich gewählt, zumal in philosophischer Hinsicht. Schelling sollte auch später noch erklären, 1801 sei ihm »das Licht in der Philosophie aufgegangen«;³¹ in der ›Darstellung des Systems meiner Philosophie‹ war er damals zum absoluten Erkennen, zur Identität von Natur- und Transzendentalphilosophie, zur Aufhebung der Differenz von Ding und Absolutem, ja zwischen Denken und Sein vorgedrungen;³² im schwierigen Dialog ›Bruno‹ hatte er bald darauf den Übergang von Unendlichen zum Endlichen, die »Einheit der Einheit und des Gegensatzes«, ins Absolute zu verlegen gesucht, mit deutlichem Bezug auch zum gleichzeitig in Jena lehrenden Konkurrenten Friedrich Schlegel. Seit Januar 1802 brachte Schelling mit dem ebenfalls in Jena lehrenden Hegel das ›Kritische Journal für Philosophie‹ heraus und hatte dazu noch im Sommersemester erstmals seine ›Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums‹ gehalten, die allerdings erst 1803 publiziert wurden. Podmaniczky wird fasziniert verfolgt haben, wie ihm der nur gut zwei Jahre ältere Philosoph mit enzyklopädischer Begeisterung das Wissen als organische Ganzheit und *Universitas* und in

29 Caroline. Briefe aus der Frühromantik. Nach Georg Waitz vermehrt hrsg. von Erich Schmidt, 2 Bde., Leipzig 1913, hier: Bd. 2, S. 348 f.

30 Plitt (Anm. 27), Bd. 1, S. 437; vgl. auch ebd., S. 441.

31 Ebd., Bd. 2, S. 60.

32 Diese absolute Identität hatte im ›System des transzendentalen Idealismus‹ von 1800 »zunächst noch eine ganz unsichere Option« dargestellt; vgl. Birgit Sandkaulen-Bock, Ausgang vom Unbedingten. Über den Anfang in der Philosophie Schellings, Göttingen 1990 (= Neue Studien zur Philosophie 2), S. 146 und 160. Dort S. 171 f. auch eine Erläuterung der »grundsätzlichen Problematik« auch des neuen Ansatzes. Entsprechend Horst Fuhrmans in: F.W.J. Schelling, Briefe und Dokumente, hrsg. von Horst Fuhrmans, Bd. 1 (1775–1809), Bonn 1962, S. 231. Die komplexen philosophischen Debatten werden luzide erläutert von Walter Jaeschke in: Walter Jaeschke und Andreas Arndt, Die Klassische Deutsche Philosophie nach Kant, München 2012, S. 309–402.

deren Mittelpunkt den »Idealismus als die wahre alles befassende, begreifende und durchdringende Sonne« darstellte.³³ Dass parallel zu diesen gewagten Höhenflügen Caroline mit Schelling in Weimar ihre Scheidung von Schlegel betrieb und Goethe ihnen »fast väterlich« dabei half,³⁴ Schelling außerdem schon seit Mai den Abgang von Jena plante, wird Podmaniczky wohl nicht erfahren haben.³⁵

Goethe hatte eben erst den Tod seiner Tochter Kathinka nach nur drei Tagen verwinden müssen; sein dichterisches Problemkind, ›Die natürliche Tochter‹ (»meinen Liebling Eugenien«), hatte er noch immer nicht abgeschlossen. Daneben bereitete er in verbleibenden Stunden die Cellini-Übersetzung zur Buchausgabe vor. Doch an der mittäglichen Tafel des 26. Dezember 1802 dürfte von Poesie wenig die Rede gewesen sein: Goethe freute sich, nach zwei Monaten Schelling wiederzusehen und mit ihm und Podmaniczky über Mineralogie zu sprechen.

Dafür gab es soeben einen unmittelbar erfreulichen Anlass: die Kollektion des Fürsten Dmitrij Alexejewitsch von Gallitzin (1734–1803). Gallitzin, Nachfolger von Teleki de Szék als Präsident der Jenaer Societät, hatte dieser am 29. Juli seine reiche Mineraliensammlung zum Geschenk gemacht; am 6. November waren die 37 Zentner schweren Kisten in Jena angekommen. Goethe hatte seinem alten Vertrauten Lenz »zu der vortrefflichen Acquisition« gratuliert und sogleich »Repositorien« bestellen lassen, um bald »beym Auspacken und Ordnen gegenwärtig« sein zu können. Nach Installation der Schränke hatte er sich dann leider doch »nicht zu dem Auspacken einfinden« können, so dass ihm »das Vergnügen der ersten Überraschung verloren« gegangen war. Aber am 22. Dezember 1802 hatte er sich noch einmal bei Lenz erkundigt: »Indem ich den Catalogus, der von einem so großen Schatze zeugt, dankbar zurück schicke, wünsche ich zu vernehmen, wie weit es mit der Aufstellung des cabinets gekommen, wozu ich bald persönlich Glück zu wünschen hoffe.«³⁶

33 Schelling an Fichte, 24. Mai 1801; zitiert nach Jaeschke/Arndt (Anm. 32), S. 342. Natürlich hielten mehrere bis heute namhafte Hörer die Vorlesungen des »Magister Dunkelhut« für Galimathias; vgl. Xavier Tilliette, Schelling. Biographie, Stuttgart 2004, S. 127 f.

34 Caroline (Anm. 29), S. 356 (an Julie Gotter, 18. Februar 1803).

35 Vgl. Fuhrmans (Anm. 32), S. 215.

36 Goethe an Johann Georg Lenz, 10. November 1802, und an Christian Gottlob Voigt, 11. November 1802; WA IV 16, S. 135 f.; ferner an Lenz, 27. November und

Obendrein war auch noch die mineralogische Autorität schlechthin, der neptunistische Gewährsmann von Goethe und Lenz, Abraham Gottlob Werner, nur wenige Tage zuvor in Weimar erschienen. »Berg-rath Werner ist vorigen Sonnabend [11. Dezember], von Paris kom-mend, hier durchgekommen«, meldete Caroline Herder ihrem Vertrau-ten Knebel. »Er hat mit meinem Mann bei Goethe zu Mittag gegessen, im Trio; Voigt³⁷ hat die Einladung abgesagt. Goethe, der sonst ein Geg-ner von Werners System war, lenkt nun ein, und that Werner sehr schön, und hat mehrere Stunden sich allein mit ihm über sein System unterhalten, den halben Vormittag. Ueber Tisch war er ein *Selbstän-diger, Hoher*, etc. etc. kurz mein Mann hat es fast nicht verdauen kön-nen. Ihre Briefe und Blätter haben die Verdauung befördert und *voll-endet*.«³⁸

Die Behauptung, Goethe sei früher skeptisch gegenüber Werner ge-wesen, ist ein Irrtum. Aber auch so muss Konsistorialpräsident Herder, Weimars einziger wirklicher Polyhistor, von der Unterredung, bei der er anscheinend kaum zu Wort gekommen war, bedrückt gewesen sein.³⁹

22. Dezember 1802; ebd., S. 144 f. und 157 f. Laut seinem Tagebuch sah Goethe die Sammlung erstmals am 20. April 1803. Über ihre Eingliederung und die Ordnung des ganzen »nach dem Wernerschen System« gab Goethe später im ›Intelligenzblatt der Jenaer Allgemeinen Literaturzeitung‹ (Nr. 83, 8. April 1805, Sp. 325 f.) persönlich Rechenschaft – ein Beleg für sein fortdauerndes Engage-ment; vgl. dazu MA 6/2, S. 897 f. und 1288. In den ›Tag- und Jahreshften‹ für 1802 resümierte er, der »Zuwachs« habe »dem ohnehin schon wohlversehenen Museum einen neuen Glanz« verliehen (MA 14, S. 96). Nach Gallitzins Tod am 17. März 1803 in Braunschweig hatte Goethe auch die Präsidentschaft von Lenzens Mineralogischer Societät in Jena übernommen.

37 Die Kommentatoren sind uneins, von wem die Absage kam. Christian Gottlob Voigt (1743–1819), Goethes Kollege im Geheimen Conseil, war mineralogisch interessiert; sein Bruder, Bergrat Carl Wilhelm Voigt (1752–1827), war aber Werners direkter Schüler, so dass mehr dafür spricht, dass Goethe ihn einlud.

38 Grumach (Anm. 21), S. 323 (15. Dezember 1802); der Schlusssatz nach: Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang. Auf Grund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Freiherrn von Biedermann, ergänzt und hrsg. von Wolfgang Herwig, Bd. 1, Zürich und Stuttgart 1965, S. 875, Nr. 1808. – Die Wendung »Selbständiger, Hoher, etc. etc.« könnte eine sarkastische Anspielung auf Gottes Majestät in Klopstocks ›Messias‹ sein (20. Gesang, v. 612).

39 Herder war Abraham Werner schon auf dessen Weg nach Paris Anfang August 1801 in Aachen begegnet und hatte beste Erinnerungen daran; auch bei Werners Rückkehr scheint Herder – dem nur noch ein Jahr zu leben blieb – doch auch er-

Goethe dagegen hatte den Augenblick genutzt, mit dem Meister der Ge-
steine selbst dessen Lehre zu besprechen – und war so auf die kommende
Unterredung mit Schelling und Podmaniczky bestens vorbereitet.

Leider hat niemand von den drei Herren irgendwelche Einzelheiten
des Gespräches am 26. Dezember überliefert. Dass es anregend ver-
laufen sein muss, lässt sich allein dem Nachklang im folgenden Brief
Caroline Schlegels an ihre junge Gothaer Freundin Julie Gotter ent-
nehmen: »Es ging nahe dabey her, so hättest Du im Weihnachtsfest einen
Besuch von Schelling und dem Ungarischen Magnaten Baron Pod-
manitzky erhalten, er steht Dir übrigens noch bevor, ja ich habe selbst
versprechen müssen dabey zu seyn, was ich nur vielleicht nicht halten
kann. In Weimar sind jene beiden wirklich einige Tage gewesen, zu bei-
derseitiger höchster Zufriedenheit.«

Dass Caroline über den ungarischen Gast weiterhin voll des Lobes
ist, hat sehr naheliegende Gründe: »Habe ich Dir schon den göttlichen
Tokayer gerühmt den ich im Keller habe? Podmanitzkys Schwester ist
die Hauptbesitzerin der Weinberge um Tokay,⁴⁰ und er hat geschworen,
daß es der Naturphilosophie nie mehr daran gebrechen soll. Solche vor-
treffliche Äußerungen auch abgerechnet, muß ich Dir ernstlich sagen,
daß P. ein ganz vorzüglich guter und nach vielen Seiten hin ausgezeich-
neter Mensch ist, mit dem in Verbindung zu stehn Schell. viel Freude
macht. Er kommt sicher nach Gotha und dringt darauf, S. soll ihn be-
gleiten und Besuche mit ihm machen bei allen guten Freunden.«⁴¹

Anderthalb Monate später ist es soweit, und Caroline schreibt: »Wenn
mir meine jetzige Lage es erlaubte, so würde ich Dich in 8–10 Tagen
sehn, um welche Zeit Hr. v. Podmanitzky nach Gotha reiset ... P. wird

freulichen Kontakt mit Werner geknüpft zu haben. Vgl. Rudolf Haym, Herder.
nach seinem Leben und seinen Werken, Bd. 2, Berlin 1958, S. 856 und 862. Werners
Reisetagebuch ist leider verschollen; vgl. Günter Hoppe, Zur Geschichte der
Geowissenschaften im Museum für Naturkunde zu Berlin, Teil 3, Berlin 2000,
S. 3–25, hier: S. 11.

⁴⁰ Vermutlich Zsuzsanna Terez (1755–1841), Gattin des Adam Szirmaj de Szirma
et Szirma-Bessenjö auf Gut Erdöbénye im Komitat Zemplin. Vgl. Vajay (Anm. 9),
S. 311.

⁴¹ Caroline (Anm. 29), S. 350f. (2. Januar 1803). In der Familie Gotter kann sich
kaum jemand noch erinnern haben, dass Sandor (II.) Podmaniczky am 25. Juni
1786 auch bei Friedrich Wilhelm Gotter (1746–1797) den Spruch »Das Herz
macht unser Glück« für sein Album eingeheimst hatte.

euch besuchen und viel von mir und Schelling erzählen. Sage auch Minchen [Bertuch], daß ihr ein Besuch von ihm bevorsteht, denn Manso hat ihm in Breslau eine Karte an sie gegeben.«⁴² Dann deutet sie an, welche interessante Rolle Schellings Solohörer inzwischen im Jenaer Kreis spielt: »Es geht hier in der Societät so bunt durch einander, daß es alle Tage neue Allianzen und neue Brüche giebt, alles steht auf den Kopf – daß zwischen Niethammers, Asverus, Vermehren und Hufeland ein *geistreiches* Kränzchen statt findet, gehört in dieses Fach. [Heinrich Ferdinand] Möller ist völlig verrückt worden, was er bisher nur halb war. Hegel macht den Galanten und allgemeinen Cicisbeo. Mich amüsiert es alles wie eine Comödie, besonders da es Podmanitzky gut vorzutragen weiß, durch den ich es gemeiniglich höre. Er [Bogenende]«⁴³ – wie gern hätte man hier mehr erfahren. Aber zumindest Julchen Gotter konnte dem reichen, weltläufigen Gast nun bald selbst zuhören. »Ich sende Dir hier einen Laubthaler und den Baron Podmanitzky, einen ächten und werthen Freund, der nicht mit Laubthalern und Golde zu bezahlen ist«, schreibt Caroline am 1. März 1803 nach Gotha. »Er wird Dir viel und hübsch erzählen von der hiesigen Welt oder Mascopey, er weiß es alles aufs Beste.«⁴⁴

Dem Besuch in Gotha folgten zwei Tage in Ilmenau. »Diesen Morgen hat mich ein Herr von Podmanitzky besucht, der sich auch einige Zeit bei Goethe aufgehalten hat«, schreibt Knebel am 15. März nicht sehr präzise an Caroline Herder. »Er kommt diesen Nachmittag wieder und wird sich noch morgen hier verweilen. Es ist ein ganz artiger bescheidener junger Mann.«⁴⁵

Ausgerechnet Knebel notiert dann am 22. März doch ein paar Impressionen aus der frühromantischen Gedankenwelt Jenas, wie Podmanitzky sie ihm mitteilte. Freilich sind es fast nur Sottisen gegen Goethe, mit der man Caroline Herder immer einen Gefallen tat: »Ich habe, wie ich Ihnen schon geschrieben, letzthin einen Schellingischen Schüler,

42 Die wenig ansehnliche Wilhelmine Bertuch (1760–1817) hatte für den Gothaer Philologen Johann Caspar Friedrich Manso (1759–1826), der in den ›Xenien‹ übel gezaust worden war, Zuneigung gezeigt und konnte fortan damit geneckt werden.

43 Caroline (Anm. 29), Bd. 2, S. 357 f. (18. Februar 1803)

44 Ebd., S. 358 f. (1. März 1803)

45 Von und an Herder. Ungedruckte Briefe aus Herders Nachlaß, hrsg. von Heinrich Düntzer und Ferdinand Gottfried von Herder, Bd. 3, Leipzig 1862, S. 227, Nr. 182 = Grumach (Anm. 21), S. 324.

einen Herrn von Podmanitzky hier gehabt. Es ist ein ziemlich offener Mensch, und da bin ich erstaunt gewesen, welche Geheimnisse ich aus dieser Schule erfahren habe. Sie wissen, daß sich diese über alle Kenntnisse, Wissenschaften und Künste erstreckt. Was mich am meisten betroffen hatte, war, daß sie Goethen, ihren Stifter und *Gott* (gelinder darf man sich, wie Sie wissen, bei dem deutschen Enthusiasmus nicht ausdrücken) auch so nicht recht mehr für einen Dichter erkennen wollen. Sie sagen, seine *Ideen* seien zwar alle dichterisch, aber das Formelle fehlt ihnen. Ich glaube, sie verstehen darunter die Ausführung, und das wäre, bei einigen wenigstens, so dumm nicht gesagt. In der *Objectivität* habe Goethe mit Shakespeare gar nichts Ähnliches; er könne aus seiner Subjectivität gar nicht heraus kommen! [...] Sein bestes Werk sei dennoch ›Faust‹, die ›Braut von Korinth‹ u. dgl. Die Übersetzungen von ›Mahomet‹, ›Tancred‹⁴⁶ finden sie als ein ganz unwürdiges Product von Goethe. Sie können sich wohl vorstellen, daß ich mir hier und da die Freiheit nahm, zu widersprechen.«⁴⁷

In welchem Maß diese doppelt verzerrten Ansichten das Denken der Jenaer oder gar Podmaniczky's eigenes Urteil wiedergeben, lohnt wohl keine Erörterung. Unverkennbar aber, dass sich der überall gern gesehene ungarische Bergrat den kecken Witz des Kreises, in dem er lebte, zu eigen gemacht hatte. Auch in Carolines Spöttelei an Julchen Gotter ist das erkennbar: »Länger wie Einen Tag in Gotha zu verweilen davon schreckt mich allerdings Podmanitzky's Beschreibung ab, der wieder hier ist, und die Hände über dem Haupt zusammenschlägt, wenn er sich des erhaltenen Eindrucks erinnert.«⁴⁸

Nach Schellings Abschied von Jena hat das weitere Schicksal Károly Podmaniczky's die Frühromantiker dann offenbar nur noch beiläufig interessiert. Immerhin erfuhr man, dass er auch sehr unwissenschaftliche Ziele verfolgte. Ein Brief Carolines aus Murrhardt, eine Woche vor der Trauung mit Schelling, an ihre Schwester Luise in Braunschweig lässt durchblicken, dass »der Ungarische Magnat« mit Luises Schwägerin Wilhelmine, der Frau des damals noch in Jena lehrenden Juristen

46 Sie waren im November 1802 gedruckt erschienen.

47 Von und an Herder (Anm. 45), S. 228 f., Nr. 183 = Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen. Zusammengestellt von Wilhelm Bode. Neue Ausgabe von Regine Otto, Bd. 1, Berlin und Weimar 1979, S. 238 f.

48 Caroline (Anm. 29), Bd. 2, S. 359 (21. März 1803).

Gottlieb Hufeland, anzubändeln versucht hatte; Caroline zeigt sich froh, dass Podmaniczky »nicht an das Tageslicht gekommen« sei, hatte er doch Wilhelmine offenbar in deren Vaterstadt Braunschweig treffen wollen. Allerdings möge sie, Caroline, »nicht dafür stehn, daß Podmanitzky nicht insgeheim sollte in Braunschweig gewesen seyn; wo er jetzt ist, davon habe ich, seitdem er dorthin abreiste, nicht gehört.«⁴⁹

Die Affäre, falls denn etwas daran war, scheint Episode geblieben zu sein. Einen guten Monat später teilt Friedrich Heinrich Jacobi, der damals im holsteinischen Eutin wohnt, Goethe mit, wie man von der bevorstehenden Drucklegung der »Natürlichen Tochter« erfahren habe: »Die ganze Familie freut sich auf die nahe Erscheinung deiner Eugenia in einem cottaischen Almanach, den uns ein des Heiligen Römischen-auch Schellingischen-Reichs-Baron, Podmanitzky, in diesen Tagen angekündigt hat.«⁵⁰

Der allerdings wird seine Touren durch Norddeutschland zum Anfang des Wintersemesters 1803 beendet haben. In Freiberg, auf Werners legendärer Bergakademie, setzt er nun sein montanwissenschaftliches Studium fort – und heiratet dort schon am 23. Juli 1804 Julie (Julianne) von Charpentier (16. März 1776 Freiberg – 2. September 1811 Schemnitz), die jüngste Tochter des dortigen Berghauptmanns Johann Friedrich Wilhelm von Charpentier (1738–1805) – ihr Verlobter, der geniale Dichter und Philosoph Friedrich von Hardenberg (Novalis), war am 25. März 1801 mit nur 27 Jahren in Weißenfels gestorben.

Nach dem Ende seiner Freiburger Studien zieht Károly Podmaniczky im März 1805 mit der Gattin an seine neue Wirkungsstätte Nagyszeben (Hermannstadt, heute rumänisch Sibiu), wo er einen Posten als k. k. Bergrat erhalten hat.⁵¹ Später lebt er wieder auf dem Familiensitz in Aszód. Als die von ihm sehr geliebte Julie 1811 bei der Geburt ihres ersten Kindes stirbt, muss er sich noch einmal neu orientieren. Am 31. Mai 1812 heiratet er Elisabeth von Nostitz und Jänckendorf (17. November 1788 Dresden – 23. August 1853 Aszód), Tochter eines sächsi-

49 Caroline (Anm. 29), Bd. 2, S. 366 f. (19. Juni 1803). Hufeland habe »auch gegen Schelling« umständlich von »Abwesenheit und Krankheit seiner Frau« gesprochen.

50 27. Juli 1803; Briefwechsel zwischen Goethe und F.H. Jacobi, hrsg. von Max Jacobi, Leipzig 1846, S. 233. Vgl. Briefe an Goethe (Anm. 21), Bd. 4, S. 254, Nr. 828.

51 Diese und die folgenden Angaben nach Gurka 2015 (Anm. 6), S. 104–108 und Vajay (Anm. 9).

schen Ministers, die ihm fünf überlebende Kinder (zwei Söhne) schenken wird.⁵² Seines evangelischen Bekenntnisses wegen ohne Beförderungschancen, gibt Podmaniczky 1812 sein Bergamt auf und zieht sich bald aus dem habsburgischen Staatsdienst zurück; er lässt den Westflügel des Schlosses umbauen, betätigt sich in Varsány im Bezirk Pest-Pilis mit der Einrichtung eines Musterguts, vervollständigt seine schließlich auf 3500 Stück anwachsende Mineraliensammlung und engagiert sich als Generalinspekteur der evangelischen Kirche in Transdanubien. Die Beziehungen nach Deutschland reißen nicht ab: So fährt er mehrmals nach Dresden, wo Verwandte seiner ersten Frau leben, und pflegt über etliche Jahre freundschaftliche Kontakte mit dem Komponisten Carl Maria von Weber (1786–1826). Nach der Devise »Aufklärung, Christentum und Vaterland« sucht er den Einklang der drei für ihn prägenden geistigen Sphären. Als er am 21. September 1833 in Pest stirbt, ist die Nationalisierung Ungarns, die sich 1849 im Kossuth-Aufstand entladen wird, schon deutlich spürbar.

Den Kontakt nach Jena oder gar Weimar scheint der einst so lebenslustige Baron später nicht mehr gesucht zu haben. Bei Goethe freilich hatte das mittägliche Gespräch des 26. Dezember 1802 nachhaltigen Eindruck gemacht. Das zeigen die erst seit 1819 nach den Notizen ausgearbeiteten »Tag- und Jahreshefte«. Im Kapitel über das Jahr 1802 wird Schellings Privathörer im Abschnitt über naturwissenschaftliche Tätigkeiten beispielhaft als einziger namentlich hervorgehoben: »Belebt sodann war die Akademie durch bedeutende Studierende, die durch ihr Streben und Hoffen auch den Lehrern gleichen jugendlichen Mut gaben. Von bedeutenden, einige Zeit sich aufhaltenden Fremden nenne: *von Podmanitzky*, der vielseitig unterrichtet an unserm Willen und Wirken teilnehmen und tätig mit eingreifen mochte.«⁵³ Sicher spricht Goethe diese würdigenden Worte auch zum höheren Wohl der Jenaer Mineralogischen Societät aus. Eindrucksvoll bleiben sie dennoch, erst recht wenn man weiß, auf welchem kurzem Zusammensein sie beruhten.

52 Unter den Kindern machte sich den größten Namen der älteste Sohn Frigyes (Friedrich) Podmaniczky (1824–1907). Er schrieb etliche Romane, war von 1861 bis 1905 Abgeordneter des ungarischen Reichstags und Präsident der liberalen Partei Ungarns bis zu deren Auflösung 1906, wurde Intendant des Kgl. Ungarischen Opernhauses und Nationaltheaters in Budapest und veröffentlichte schon 1888 eine vierbändige Autobiographie.

53 MA 14, S. 96.

ERNST OSTERKAMP

Marienbader Bergschluchten

*Dem Urfreund Friedmar Apel (1948–2018)
zum Gedächtnis*

Vom 2. Juli bis zum 20. August 1823 verbrachte Goethe seinen letzten Kuraufenthalt in Marienbad; er ist danach nie wieder dorthin zurückgekehrt.¹ In diesen Tagen verlor der 73-jährige die Kontrolle über seine seit zwei Jahren sich zunächst maßvoll anbahnende Liebe zu der nun 19-jährigen und damit im besten Heiratsalter stehenden Ulrike von Levetzow; aus Liebe wurde Leidenschaft, und so hielt denn Goethe – ob persönlich, ob mit der freundschaftlichen Unterstützung von Großherzog Carl August als Brautwerber, lässt sich nicht mehr klären – um die Hand der jungen Frau an. Über die durch attraktive Immobilienangebote und Pensionszusagen des Herzogs an Ulrikes Mutter Amalie und an deren Töchter flankierte Werbung zu entscheiden, war für Mutter und Tochter außerordentlich schwierig, weniger wegen des eklatanten Altersunterschieds als aufgrund von Goethes Familiensituation, die die 19-jährige Ulrike zur Stiefmutter von Goethes 34 Jahre altem Sohn und seiner 27 Jahre alten Schwiegertochter gemacht hätte. In dieser heiklen Lage bedurften die Levetzows der Distanz; so reiste denn Ama-

¹ Die im folgenden vorgetragenen Überlegungen wurden skizzenhaft im Juli 2016 in der letzten Vorlesung entwickelt, die ich an der Humboldt Universität zu Berlin gehalten habe. Ausgeführt habe ich sie in Vorträgen, die ich anlässlich der Emeritierung meiner Freunde Friedmar Apel in Bielefeld und Albert Meier in Kiel gehalten habe. Zur Diskussion gestellt wurden sie danach in Vorträgen an den Universitäten Erlangen und Tübingen, in der Bundeskunsthalle Bonn und im Freien Deutschen Hochstift Frankfurt am Main. Da das Thema die ideellen Verbindungen zwischen zwei (im Goetheschen Sinne) bedeutenden Texten bilden, scheint es mir gerechtfertigt, auf eine Auseinandersetzung mit der Forschung zu diesen Texten selbst zu verzichten. Es ist dem Verfasser bewusst, wieviel Einsichten er einer reichen Forschungstradition und insbesondere den jüngeren Kommentaren zum ›Faust‹ verdankt.

lie mit ihren Töchtern am 17. August von Marienbad nach Karlsbad. Der Grad der Unruhe, in die Goethe dadurch versetzt wurde, lässt sich daran ermessen, dass er schon drei Tage später von Marienbad nach Eger aufbrach. Aber auch dort hielt er es nicht lange aus; er folgte am Morgen des 25. August den Levetzows nach Karlsbad. Er tat dies in dem sicheren Bewusstsein, dass die kommenden Tage über sein Schicksal entscheiden mussten, und so notierte er denn in deutscher Schrift vor der Abfahrt aus Eger in dem »Grosherz. Weimarischen Schreibkalender, für das Jahr 1822«, den er als Notizbuch mit sich führte, vier Verse, die ihm der Wunsch, einen glücklichen Ausgang mit der Macht der Poesie herbeizuzwingen, in die Feder diktiert hatte:

Was soll ich nun vom Wiedersehen hoffen
 Das Paradies, die Hölle steht dir offen.
 Kein Zweifeln hier! Sie tritt ans Himmels Thor
 Und hebt zu ihren Armen dich empor.²

Aber es kam dann doch ganz anders für denjenigen, der sich hier noch jeden Zweifel verboten hatte. Zwar feierte Goethe, äußerlich unbeschwert, am 28. August mit den Levetzows seinen 74. Geburtstag, aber bald darauf muss die endgültige Ablehnung seiner Werbung erfolgt sein; jedenfalls vermerkt das Tagebuch unter dem 5. September: »allgemeiner, etwas tumultuarischer Abschied«.³ Die von dem Vierzeiler entworfene erotische Eschatologie hatte ihn nicht in den Himmel, sondern in die Hölle geführt; Ulrike hat er nie wiedergesehen.

Vom 5. bis zum 7. September verzeichnet das Tagebuch die Arbeit an einem Gedicht, die an die Stelle des lebendigen Gesprächs mit der Geliebten getreten war; die Entwürfe zu diesem Gedicht finden sich – nun

2 Zitiert wird die »Elegie« nach der Edition: Johann Wolfgang Goethe, Elegie von Marienbad. Urschrift. September 1823, hrsg. von Jürgen Behrens und Christoph Michel. Mit einem Geleitwort von Arthur Henkel, Frankfurt am Main und Leipzig 1991, hier: S. 46. Zur Entstehungsgeschichte erteilt diese Edition sichere philologische Auskunft. Ergänzend hierzu vgl. das Facsimile der Reinschrift: Elegie. September 1823. Goethes Reinschrift mit Ulrikens von Levetzow Brief an Goethe und ihrem Jugendbildniß, hrsg. von Bernhard Suphan, Weimar 1900 (= Schriften der Goethe-Gesellschaft 15).

3 Goethes Werke, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, III. Abt.: Tagebücher, Bd. 9. 1823–1824, Weimar 1897, S. 109.

in von den Erschütterungen des Reisewagens gelegentlich verzerrter lateinischer Schrift – in demselben »Schreibkalender«, in den er schon sein vor der Abfahrt nach Karlsbad in deutscher Schrift entworfenes Hoffnungsbild, von der Geliebten an den Pforten des Himmels umarmt zu werden, eingetragen hatte. Die Reinschrift dieses Gedichts, an dem Goethe auch an den folgenden Tagen gearbeitet hat, entstand erst am 19. September nach seiner Rückkehr in Weimar; hier erhielt es auch sein aus dem ›Torquato Tasso‹ leicht variiert übernommenes Motto »Und wenn der Mensch in seiner Quaal verstummt | Gab mir ein Gott zu sagen was ich leide.«⁴ und seinen das Individuelle zum Exemplarischen überhöhenden Gattungstitel ›Elegie‹. Unter diesem Titel erschien das Gedicht erstmals 1827 in der ›Ausgabe letzter Hand‹ als Mittelstück der ›Trilogie der Leidenschaft‹.⁵

Das unter dem Titel ›Marienbader Elegie‹ berühmt gewordene Gedicht macht bitteren Ernst mit der eschatologischen Alternative Paradies oder Hölle, die am Beginn seines Entstehungsprozesses formuliert worden war. Erst die Zurückweisung des Heiratsantrags zwang Goethe dazu, den Vierzeiler, den er vor der Abfahrt in den »Schreibkalender« eingetragen hatte, zu einem am Ende 138 Verse umfassenden Gedicht auszubauen. Der Imperativ »Kein Zweifeln hier!« hatte zunächst prophylaktisch jede weitere poetische Bewältigung des Affekts und damit die Weiterarbeit an dem Gedicht für unnötig erklären sollen. Nun aber stellte Goethe die Alternative Paradies oder Hölle an den Beginn einer großen Elegie, wobei er den Vierzeiler zu einer auf sechs Verse verkürzten Stanze ausbaute, die zur Grundform der gesamten ›Elegie‹ wurde:

Was soll ich nun vom Wiedersehen hoffen?
 Von dieses Tages noch geschlossner Blüte?
 Das Paradies, die Hölle steht dir offen,
 Wie wanckelsinnig regt sich's im Gemüthe! –
 Kein Zweifeln mehr! Sie tritt an's Himmelsthor,
 Zu Ihren Armen hebt Sie dich empor.⁶

4 Die Schreibung »Quaal« in Goethes Reinschrift (Anm. 2) normalisiert der Erstdruck 1827 zu »Qual«.

5 Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand, Bd. 3, Stuttgart und Tübingen 1827, S. 24–29.

6 Goethe, Elegie von Marienbad (Anm. 2), S. 69, v. 1–6.

Diese Stanze setzt Goethe durch eine einem Trennungsstrich gleichkommende Schweifklammer vom folgenden Gedichttext ab, der am Ende in einen Höllensturz des Affekts mündet, wie er in seinem gesamten Werk ohne Beispiel ist; die Schlussstrophe lautet:

Mir ist das All, ich bin mir selbst verlohren,
 Der ich noch erst den Göttern Liebling war;
 Sie prüften mich verliehen mir Pandoren,
 So reich an Gütern, reicher an Gefahr;
 Sie drängten mich zum gabeligen Munde,
 Sie trennen mich, und richten mich zu Grunde.⁷

Es ist schwer, ein Gedichtende von vergleichbarer Trostlosigkeit in der Geschichte der deutschen Lyrik zu finden; im lyrischen Werk Goethes jedenfalls gibt es ähnliche auf das Ich bezogene poetische Figuren der Weltverlorenheit, der Verewigung von Qual und der Selbstaufgabe nicht noch einmal. Das Bekenntnis des Götterliebings, durch seine unerwiderte Liebe zu einer jungen Frau zugrunde gerichtet worden zu sein, wird poetisch bestätigt dadurch, dass Goethe es ins Schweigen und damit in Trostlosigkeit münden lässt.

Nun verbietet sich freilich jede strikt biographische Lesart der ›Elegie‹ schon deshalb, weil Goethe alle Lebensspuren aus ihr getilgt hat; das Ich ist nicht Goethe, das weibliche Gegenüber ist nicht Ulrike, der Altersunterschied wird nicht einmal angesprochen. Es handelt sich bei der ›Elegie‹, wie oft beim späten Goethe, um Poesie der Einsamkeit;⁸ das Ich und das Du des Gedichts sind dieselbe Person. Sie verständigt sich in diesem Text mit sich selbst, während die Geliebte, die nun verloren ist, nie direkt angesprochen wird. Sie trägt, Goethes symbolischer Denkform gemäß, keinerlei individuelle Züge und repräsentiert damit symbolisch die Leben spendende, Leben erhaltende, Leben rettende, aber auch Leben zerstörende, ja vernichtende Kraft der Liebe. Zur bildlichen Repräsentation dieser Kraft setzt Goethe die stärksten Symbole

7 Ebd., S. 85, v. 133–138.

8 Vgl. hierzu Ernst Osterkamp, *Einsamkeit. Über ein Problem in Leben und Werk des späten Goethe*, Mainz und Stuttgart 2008 (= Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 2008, Nr. 1).

ein, die Theologie und Natur ihm zur Verfügung stellen: das Paradies, den »Frieden Gottes« (v. 73), die Strahlkraft der Sonne (v. 85).⁹ Die Kraft der Liebe erweist sich aber auch in ihrem Entzug: in der Vertreibung aus dem Paradies (Strophe 4), im Verlust des göttlichen Seelenfriedens, in der Finsternis der Gottesferne. Gerade weil die ›Elegie‹ ein großes Gedicht über die schenkende und rettende Kraft der Liebe ist, wiegt ihr Schluss so schwer. Der Verlust der Liebe, so besagt er, richtet den Menschen zugrunde. Wie aber lässt sich dann nach dem Verlust der Liebe weiterleben? Das Gedicht weiß keine Antwort darauf, und deshalb ist das Ende der ›Elegie‹ in einem ganz konkreten Sinn trostlos. Wem die Liebe entzogen wird, vollführt einen Höllensturz aus dem Paradies in einen Abgrund, ohne dass ein Rettungsmittel erkennbar wäre. Konnte Goethe es bei dieser absoluten Trostlosigkeit belassen?

Auch wenn sich der Text der ›Elegie‹ ganz von dem Marienbader Erlebnis löst und sich steigert zur symbolischen Repräsentation der das Dantesche Spannungsfeld von Inferno und Paradies ausmessenden Kraft der Liebe, ist doch auf der anderen Seite nicht zu leugnen, dass das Marienbader Fiasko in Goethes Leben auf so markante Weise weitergewirkt hat, dass von einer Bewältigung durch seine poetische Objektivierung in der ›Elegie‹ nicht die Rede sein kann. Dabei ist gar nicht so sehr an solche biographischen Markierungen zu denken wie etwa den Befund, dass Goethe nach dem Jahre 1823 nie mehr eine größere Reise angetreten und Thüringen nicht mehr verlassen hat, oder an die Fetischisierung jenes Glasbechers, den Amalie von Levetzow Goethe in Marienbad an seinem Geburtstag übergeben hatte und in den die Namen ihrer drei Töchter eingraviert waren; er hat ihn noch 1831 an seinem letzten Geburtstag nach Ilmenau mitgenommen. Viel bedeutsamer ist, dass Goethe der Trostlosigkeit des Endes der ›Elegie‹ in seinen späteren Gedichten poetisch nichts entgegengesetzt hat; es gibt kein Gedicht des spätesten Goethe, mit dem er den Höllensturz in die Liebesferne zurückgenommen hätte. Mehr noch: mit der ›Elegie‹ des Jahres 1823 ist die im engeren Sinne lyrische Poesie im Werk Goethes nahezu an ihr Ende gelangt; er hat nach ihr zwar noch viele zumeist kurze an Personen gerichtete Gelegenheitsgedichte und zahlreiche Spruchdichtungen,

9 Goethe, Elegie von Marienbad (Anm. 2), S. 77 und 79.

in denen er als Nationalerzieher der Deutschen auftritt,¹⁰ geschrieben, aber auch die wenigen großen Gedichte der letzten Jahre wie ›An Werther‹ aus der ›Trilogie der Leidenschaft‹, »Im ernsten Beinhaus war's« oder ›Vermächtnis‹ tragen reflexiv-retrospektiven Charakter. Selbst in den 1827 entstandenen kostbaren Miniaturen der ›Chinesisch-Deutschen Jahres- und Tageszeiten‹ transzendiert sich das Naturerlebnis zur Naturreflexion, und wenn dort das Thema der Liebe aufklingt, so bleibt es doch retrospektiv als ein letzter weher Nachhall der Marienbader Erschütterung:

War schöner als der schönste Tag,
 Drum muß man mir verzeihen,
 Daß ich Sie nicht vergessen mag
 Am wenigsten im Freien.
 Im Garten war's, Sie kam heran,
 Mir ihre Gunst zu zeigen;
 Das fühl' ich noch und denke dran,
 Und bleib' ihr ganz zu eigen.¹¹

Und auch in den ›Dornburger Gedichten‹ aus dem September 1828, späten Nachklängen der ›Divan‹-Lyrik, wird das Naturerlebnis in Natursymbolik überführt und müssen deshalb Liebestrennung und Lebensbejahung einander nicht ausschließen; als eine Überwindung der Trostlosigkeit der ›Elegie‹, in der es keine Bewältigung des Liebesverlusts gibt, wird man diese kurzen Gedichte nicht lesen können. Es gibt, so zeigt dieser Befund, in Goethes nach 1823 entstandener Lyrik kein einziges Gedicht, das thematisch an die ›Elegie‹ anschließt und die Katastrophe des Schlusses, den Höllensturz eines Zugrundegegangenen in

¹⁰ Vgl. hierzu Gerhard Schulz, Goethe für den Hausgebrauch. Spruchdichtung als Nationalerziehung, in: ders.: Exotik der Gefühle. Goethe und seine Deutschen, München 1998, S. 172–193.

¹¹ Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 18/1: Letzte Jahre 1827–1832, München und Wien 1997, S. 18. Das schöne Buch von Heinrich Detering und Yuan Tan: Goethe und die chinesischen Fräulein, Göttingen 2018, S. 125, bemerkt zu diesen Versen richtig: »Zu erblicken aber ist von dieser Gestalt nichts mehr. [...] – nur noch die Zeichen der Abwesenheit, Abglanz und Schatten junger Mädchenblüte.« Diese Verse stehen allerdings der Gefühlskatastrophe der ›Elegie‹ erheblich näher als der delikaten Gefühlswelt Prousts.

den Abgrund des Liebesverlusts, zurücknehmen oder zumindest relativieren würde – auch die ›Aussöhnung‹ überschriebenen Verse nicht, denn dieses Gedicht, mit dem er 1827 die ›Trilogie der Leidenschaft‹ abschloss, hatte Goethe ja schon vor der ›Elegie‹ für das Stammbuch der Pianistin Marie Szymanowska verfasst. Es ist, als habe er mit der ›Elegie‹ das lyrische Gedicht als Medium der Aussprache, der Gestaltung und Bewältigung des Affekts für immer verabschiedet, und auch dies bestätigt die Trostlosigkeit ihres Endes. Sie zu bewältigen, dazu bedurfte es eines größeren Formats.

Denn die Marienbader Erfahrung des Liebesverlusts konnte mit der ›Elegie‹ schon deshalb nicht ihre abschließende poetische Bewältigung gefunden haben, weil ihr Schluss, der Untergang eines Liebenden, der Katastrophe einer Tragödie entspricht, und von der Tragödie hatte Goethe 1797 gegenüber Schiller bekannt, dass schon der Versuch, eine solche zu schreiben, ihn »zerstören« könne.¹² Dass der späteste Goethe hierüber nicht anders dachte, zeigt sein 1831 gegenüber Zelter formuliertes Bekenntnis, er sei zum tragischen Dichter nicht geboren, weil seine Natur konzilient sei; daher könne »der rein tragische Fall mich nicht interessieren, welcher eigentlich von Haus aus unversöhnlich sein muß, und, in dieser, übrigens so äußerst platten Welt kommt mir das Unversöhnliche ganz absurd vor«. ¹³ Hölle aber ist Hölle; der Schluss der ›Elegie‹ ist rein tragisch und imaginiert weder Hoffnung noch gar Versöhnung, und die Tragik des Liebesverlusts ist so groß, dass Goethe ihr innerhalb des lyrischen Werks nichts mehr entgegenzusetzen vermochte. Es gehört deshalb zu den großen produktiven Paradoxien des Goetheschen Spätwerks, dass er die Wiederbringung der Liebe und damit die Versöhnung, die in der ›Elegie‹ nicht stattfinden konnte, der Tragödie anvertraute; in ihr ließ er nach der Höllenfahrt der Liebe deren Himmelfahrt ästhetisches Ereignis werden und gab damit zugleich eine Antwort auf die Frage, wie sich im Bewusstsein des Verlusts der Leben schenkenden und rettenden Liebe weiterleben lasse. Erst so,

12 Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, Bd. 8/1: Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe 1794 bis 1805, München und Wien 1990, S. 462.

13 Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, Band 20/2: Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832, München und Wien 1998, S. 1564.

mit Hilfe eines Gattungswechsels, fand die in den ersten Versen der ›Elegie‹ formulierte Alternative von Himmel und Hölle der Liebe zum poetischen Ausgleich. Und erst nachdem Goethe sich dazu entschlossen hatte, der Katastrophe des Schlusses der ›Elegie‹ ein poetisches Gegenstück in Form des Schlusses einer Tragödie entgegenzustellen, in dem er die Himmelfahrt eines Liebesverlorenen durch die Kraft der rettenden Liebe darstellen wollte, konnte er sich auch dazu bereit finden, die ›Elegie‹ zu veröffentlichen. Denn dass Goethe die ›Elegie‹, die er nach ihrer Entstehung jahrelang sekretiert und nur bewährtesten Freunden zugänglich gemacht hatte, im Jahre 1827 im dritten Band der ›Ausgabe letzter Hand‹ als Mittelstück der ›Trilogie der Leidenschaft‹ veröffentlichen konnte, findet seinen Grund in der Wiederaufnahme der Arbeit am zweiten Teil des ›Faust‹. Der Schluss von ›Faust. Der Tragödie zweiter Teil‹ lässt sich, wenn nicht als Rücknahme der Höllenfahrt des Schlusses der ›Elegie‹, so doch als Antwort auf die offene Frage ihres Endes lesen: ob es ein Leben ohne die schenkende und rettende Kraft der Liebe geben könne. ›Faust. Der Tragödie zweiter Teil‹ ist neben vielem anderen *auch* eine Antwort des spätesten Goethe auf seine ›Elegie‹, und so lässt sich denn die ›Elegie‹ *auch* als eine Exposition zum zweiten ›Faust‹ lesen. Es ist jedenfalls bemerkenswert, wie dicht sich die Motivwelt der ›Elegie‹ auf ›Faust II‹ beziehen lässt. Hierzu im folgenden einige Beobachtungen.

Ende Februar 1825 – die Entstehung der ›Elegie‹ lag noch keine anderthalb Jahre zurück – nahm Goethe nach fast 25-jähriger Unterbrechung die Arbeit am zweiten Teil der Tragödie wieder auf. Bemerkenswert in unserem Zusammenhang ist, dass er die Arbeit mit dem Schluss des Dramas begann. Offensichtlich hat den Dichter in dieser Lebensphase am Stoff des ›Faust‹ nichts so sehr beschäftigt wie die Frage, was am Ende von dessen rastlosem Leben mit seinem problematischen Helden geschehen soll, ob also auf den Pakt mit dem Teufel die Höllenfahrt folgt oder ob es eine Rettung für diesen Mann geben kann, der im ersten Teil des Dramas nur eines zustande gebracht hat: ein leidenschaftlich liebendes und begehrendes Mädchen zugrunde zu richten, und der im 4. und 5. Akt des zweiten Teils ohne Liebe lebt und handelt. Bei der Konzeption des Schlussakts konnte Goethe 1825 auf alte Pläne zurückgreifen, denen zufolge der vom »Prolog im Himmel« geöffnete metaphysische Rahmen mit einem Epilog im Himmel geschlossen werden sollte, in dem Gericht über Faust zu halten war.

Aus dem Schema von 1797/98 übernahm Goethe 1825 die Szenenfolge »Mitternacht«, »Grablegung« und »Gericht im Himmel«; das bald nach der Wiederaufnahme der Arbeit entstandene Paralipomenon 195 lässt auf die Skizze der Grablegung mit dem nun eingeführten Engelkampf eine Schlusszene im Himmel folgen, von der nur das Personal und das Thema verzeichnet sind: »Christus Mutter u Evangelisten u alle Heiligen | Gericht über Faust.«¹⁴ Bemerkenswert hieran ist nicht nur, dass Goethe in dieser Arbeitsphase noch am Himmelsgericht über Faust festgehalten hat, ohne einen Hinweis auf das Urteil zu geben, sondern dass er auch auf den »Herrn« des »Prologs« als richtende Instanz zu verzichten und ihn durch Christus und die Gottesmutter zu ersetzen gedachte; damit trat, was für die weitere Entwicklung des Dramenplans entscheidend ist, eine Richterin an die Stelle des Richters. Offensichtlich erhoffte Goethe sich schon 1825 von Christus, dem Erlöser, und von seiner Mutter ein milderes Urteil für den ewig strebenden Sünder; da ihm aber die Kreuzestheologie zuwider war, fand von diesem Richterpaar am Ende nur die Gottesmutter Eingang in den Schluss des Dramas. Mit der Einführung der »Mutter« hatte er, wie in der »Elegie«, eine an der Paradiesespforte wartende weibliche Gestalt gewonnen, die darüber entscheiden sollte, ob Faust ins Paradies eingelassen, ob er in die Hölle verstoßen wird: »Kein Zweifeln mehr! Sie tritt an's Himmels-thor, | Zu Ihren Armen hebt Sie dich empor.«¹⁵ Mit der Einführung der »Mutter« in den Dramenplan war die Ersetzung des Himmelsgerichts durch die Bergschluchtenszene angebahnt.

Die »Faust«-Philologie hat mit guten Gründen plausibel gemacht, dass Goethe schon in der ersten Hälfte des März 1825 die Szenen »Mitternacht«, »Grablegung« und »Vorhof des Palastes« mit dem unter

14 Im Hinblick auf die Daten zur Entstehungsgeschichte stütze ich mich vor allem auf den Kommentar zu Albrecht Schönes Ausgabe des »Faust«, nach der im folgenden auch der Text des Dramas zitiert wird, und auf Anne Bohnenkamps Edition der Paralipomena zum »Faust«; Anne Bohnenkamp, »...das Hauptgeschäft nicht außer Augen lassend«. Die Paralipomena zu Goethes »Faust«. Frankfurt am Main und Leipzig 1994, hier: S. 752. Des weiteren wurde die Online-Version der historisch-kritischen Edition des »Faust«, hrsg. von Anne Bohnenkamp, Silke Henke und Fotis Jannidis, Version 1.0 RC, Frankfurt am Main, Weimar, Würzburg 2018, faustedition.net, zu Rate gezogen.

15 Wie Anm. 6.

Einsatz merkwürdigster Mittel geführten Kampf Mephistos und der Engel um die Seele Fausts abgeschlossen hat. Wenn man sich danach fragt, warum ihm die Arbeit gerade an diesen verschatteten Szenen so leicht gefallen ist, wird man als Antwort die These wagen dürfen: weil sie der seelischen Disposition des Autors der ›Elegie‹ am ehesten entsprachen. Dafür gibt es einen bedeutenden Beleg in der dramatischen Transformation eines Themas, das die ›Elegie‹ angeschlagen hatte. Deren fünfte Strophe schildert die psychische Verfassung desjenigen, vor dem die Paradiesespforte zugefallen ist und der nun für immer von der Liebe ausgeschlossen und damit »verschlossen in sich selbst« bleibt. Über sein Herz wird dort gesagt: »Und Mismuth, Reue, Vorwurf, Sorgenschwere | Belastens nun in schwüler Atmosphaere.«¹⁶ Missmut, Reue, Vorwurf, Sorgenschwere aber sind die Ursprungsgestalten der vier grauen Weiber, die Faust um Mitternacht heimsuchen: Mangel, Schuld, Not, Sorge; dass die Sorge unter ihnen die mächtigste ist, macht der Vers schon dadurch deutlich, dass er ihr vier Silben verleiht: »Sorgenschwere«. Diesem Vollgewicht der Sorge wird die Szene »Mitternacht« dadurch Rechnung tragen, dass sie die drei ersten grauen Weiber erfolglos abziehen lässt, um danach die Sorge ihre Wirkungen bis hin zur Erblindung Fausts bitter entfalten zu lassen. Die Sorge war keineswegs ein neues Thema im Werk Goethes; erinnert sei nur daran, dass das erste Gedicht, das er in Weimar schrieb, den Titel ›Sorge‹ trägt: »Kehre nicht in diesem Kreise | Neu und immer neu zurück!«¹⁷ Nie zuvor aber hat er die seelenlähmende und Leben zerstörende Kraft der Sorge mit solcher Eindringlichkeit und erschütternden Kennerschaft gestaltet, wie ihm dies nun in der Szene »Mitternacht« gelang. Wenn die Sorge dort ihre Wirkungen schildert, beschreibt sie die Seelenverfassung desjenigen, der die ›Elegie‹ geschrieben hat:

Wen ich einmal mir besitze
Dem ist alle Welt nichts nütze,
Ewiges Düstre steigt herunter,
Sonne geht nicht auf noch unter,

16 Goethe, Elegie von Marienbad (Anm. 2), S. 73, v. 29 f.

17 Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 2/1: Erstes Weimarer Jahrzehnt. 1775–1786, München und Wien 1987, S. 12.

Bei vollkommenen äußern Sinnen
 Wohnen Finsternisse drinnen.
 Und er weiß von allen Schätzen
 Sich nicht in Besitz zu setzen.¹⁸

Den Blick der Geliebten hatte die ›Elegie‹ »der Sonne Walten« verglichen;¹⁹ die Sorge aber ist im ›Faust‹ die seelische Verfassung desjenigen, dem die Sonne nicht mehr scheint und dessen Welt in ewige Düsternis getaucht ist. Die Sorge ist mit anderen Worten der Affekt der Liebesverlassenheit, und dass sie dies ist, zeigt auch die genüssliche Bemerkung der Sorge im ›Faust‹ über den von ihr Erfassten: Sie »bereitet ihn zur Hölle«. ²⁰ Sie hätte auch sagen können: Sie richtet ihn zu Grunde. Danach aber ist klar, dass es die Überwindung der Sorge nur durch eine Wiederkehr der Liebe geben kann, von der die ›Elegie‹ nichts weiß. Damit ist angebahnt, dass es für Faust im weiteren dramatischen Prozess des Schlussakts nur ein Rettungsmittel wird geben können, das es in der ›Elegie‹ nicht mehr gibt: das Gnadengeschenk der Liebe. Erscheinung und Wirkung dieses Gnadengeschenks und damit die Überwindung der Trostlosigkeit des Schlusses der ›Elegie‹ aber hat Goethe im Frühjahr 1825 noch nicht gestalten können, und dies bedarf der Erklärung.

Statt den 5. Akt ebenso zügig wie die bisher entstandenen Szenen mit der damals noch geplanten Gerichtsszene abzuschließen, wandte sich Goethe, der nach Ausweis des Tagebuchs am 13. März »An Faust den Schluß fernerhin redigirt« hatte, am folgenden Tag unvermutet dem 3. Akt zu: »Helena vorgenommen«, so verzeichnet das Tagebuch unter dem 14. März.²¹ Dieser plötzliche Sprung vom 5. in den 3. Akt verband sich mit einem entscheidenden konzeptionellen Wandel; Goethe hatte sich offensichtlich dazu entschlossen, auf die Gerichtsszene, die das Paralipomenon 195 noch als Schluss des Dramas vorgesehen hatte, für immer zu verzichten – und dies wohl deshalb, weil ihn die

18 Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, I. Abt.: Bd. 7. Faust, Teil 1: Texte, hrsg. von Albrecht Schöne, Frankfurt am Main 1994, S. 442, v. 11453–11460.

19 Goethe, *Elegie von Marienbad* (Anm. 2), S. 79, v. 85.

20 Goethe, *Faust* (Anm. 18), S. 443, v. 11486.

21 *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, III. Abt.: *Tagebücher*, Bd. 10. 1825–1826, Weimar 1899, S. 29.

Arbeit am 5. Akt an einen Punkt geführt hatte, an dem ein förmliches Gerichtsverfahren über Faust – »Meph. ab zur Appellation«, heißt es im Paralipomenon 195²² – nicht mehr zu einem ihn befriedigenden Resultat hätte führen können. Das Urteil über Faust sollte nicht mehr in theologischer Perspektive als Gottesgericht gefällt werden, sondern Goethe wollte es nun weiblichen Instanzen anvertrauen: der »Mutter«, aber auch »Helena«, die wie Gretchen die Mutter eines von Faust gezeugten Kindes ist; auch deshalb ist das im Paralipomenon 195 eingeführte Stichwort »Mutter« so bedeutsam. Gewiss ist hiermit in erster Instanz die Gottesmutter gemeint, aber Mutter ist eben auch Gretchen, in der Bergschluchtenszene »Una poenitentum«,²³ und Mutter ist Helena, die als antike Figur vom Mysterium der Schlusszene ausgeschlossen bleiben musste. Mit dieser konzeptionellen Neuorientierung schob sich das Thema der rettenden Liebe vor dasjenige des Gerichts; um es dramatisch gestalten zu können, musste Goethe der symbolischen Repräsentantin der schenkenden, rettenden, erlösenden Liebe, zu welcher er die Geliebte in der »Elegie« überhöht hatte, dramatische Gestalt – »Jungfrau, Mutter, Königin, | Göttin bleibe gnädig«²⁴ – verleihen, um dasjenige, was im Leben mit einem Höllensturz geendet hatte, poetisch-imaginativ in einen Aufstieg ins Paradies wenden zu können. Goethe musste den Schluss seiner Tragödie, der ihm in dieser Form 1825 sicher noch nicht klar vor Augen gestanden hat, also völlig neu planen. Dazu brauchte er mehr als fünf Jahre, in denen er zunächst den 3., dann den 1. und danach den 2. Akt schrieb, in denen Leben und Taten des Faust dargestellt wurden, über dessen Schicksal in der Schlusszene von einer »Mutter« zu entscheiden war.

Die zur Bergschluchtenszene führende konzeptionelle Neuorientierung nun bahnte sich schon bei der Niederschrift der Szene »Grablegung« im März 1825 an. Um motivieren zu können, dass »Faustens Unsterbliches«²⁵ bei der »Grablegung« nicht in die Hände des Mephistopheles gerät und in den Himmel vors damals noch geplante Gericht

22 Bohnenkamp, Paralipomena (Anm. 14), S. 752. Vgl. auch Paralipomenon 194: »Mephist. zur Appellation.«; ebd., S. 757.

23 Goethe, Faust (Anm. 18), S. 463.

24 Ebd., S. 464, v. 12102.

25 Ebd., S. 454, nach v. 11824.

gelangen kann, musste Goethe den Chor der Engel einführen, der Mephistopheles mit einer Vielzahl optischer, akustischer und nicht zuletzt erotischer Strategien um seine Beute bringt. In den fünf Chören der Engel klingt, verhalten zunächst, ein Thema an, das im gesamten 4. und 5. Akt (mit der entscheidenden Ausnahme der noch ungeplanten Bergschluchtenszene) sonst keine Rolle spielen sollte: dasjenige der Liebe. Während sie dem Teufel den Blick vernebeln, indem sie Rosen regnen lassen, singen die Engel: »Blüten die seligen, | Flammen die fröhlichen, | Liebe verbreiten sie, | Wonne bereiten sie, | Herz wie es mag.«²⁶ Sie wissen natürlich, dass ein Teufel Verse über die Flammen der Liebe nur in einem Sinne zu deuten vermag, sie ihn also mit solchen verbalen Präludien erotisch in den Bann schlagen und damit von Fausts Seele ablenken können. Diese Strategie führt zu dem gewünschten Resultat; während die Engel in den sich anschließenden Chören ihr semantisches Liebesspiel vorantreiben – »Liebe nur Liebende | Führet herein«²⁷ und »Wendet zur Klarheit | Euch liebende Flammen!«²⁸ –, verfällt Mephistopheles einem sexuellen – wie er es nennt – »Liebespuk«,²⁹ indes die Engel Fausts Seele, wie es in der Regieanweisung heißt, »entführen«,³⁰ um sie der Liebe des gnädigen Gottes und der Gottesmutter zuzuführen. Die konzeptionelle Wirkung des erfolgreichen Spiels der Engel mit der Liebessemantik war freilich die, dass das ursprüngliche Konzept, ein Himmelsgericht durchzuführen, sich damit erledigt hatte, denn dessen Ausgang im Zeichen der Liebe stand fortan fest.

Er hätte umso mehr festgestanden, wenn Goethe sich dazu entschlossen hätte, in den Schluss der Szene Verse einzuschalten, die in dem ebenfalls im März 1825 entstandenen Paralipomenon 203 zu finden sind, von Goethe aber nicht in die Reinschrift des ›Faust‹ aufgenommen wurden. Dem Lamento des Mephistopheles darüber, dass ihm die Engel mit ihrer »Beute himmelwärts entflohen« sind,³¹ sollte nach diesem Entwurf nämlich ein sechster Chor der Engel vorausgehen, und

26 Ebd., S. 451, v. 11726–11730.

27 Ebd., S. 452, v. 11751 f.

28 Ebd., S. 453, v. 11801 f.

29 Ebd., S. 453, v. 11814.

30 Ebd., S. 454, nach v. 11824.

31 Ebd., S. 454, v. 11827.

in diesen Versen hätte nun semantisch eindeutig gestanden, was Engel unter Liebe verstehen:

Liebe, die gnädige,
Hegende, thätige;
Gnade die liebende,
Schonung verübende
Schweben uns vor

Fielen der Bande
Irdischer Flor;
Wolkengewande
Tragt ihn empor³²

In diesen Versen hat Goethe schon 1825 das Konzept der als Gnade gewährten rettenden Liebe formuliert, das er Ende 1830 der Bergschluchtenszene zugrunde legen wird. Diese Verse verabschieden explizit die ursprüngliche Konzeption, das Drama mit einem Himmelsgericht über die Seele Fausts abzuschließen; wo die liebende Gnade und die gnädige Liebe so groß sind, dass sie selbst an Faust Schonung üben können, da bedarf es keines Gerichts mehr. Konzeptionell also nehmen diese Verse den noch ungeschriebenen Schluss des ›Faust‹ vorweg, und deshalb hat Goethe sich dazu entschlossen, sie nicht in das Ende der »Grablegung« aufzunehmen. Wenn Albrecht Schöne in seiner Edition des ›Faust‹ diese Verse als sechsten Chorgesang »eigenmächtig« in den Text des Dramas »wieder eingesetzt« hat³³ (immerhin ohne Verszählung),³⁴ weil er es für ein Schreiberversehen hielt, dass sie in der von Goethe doch mehrfach durchgesehenen Reinschrift, die die (indirekte) Druckvorlage bildet, fehlen, so scheint mir dies an der künstlerischen Konzeption des Dramas vorbeizugehen. Die dramatische Ausführung der Bergschluchtenszene im Dezember 1830 hatte diese Verse, die sie skizzieren, vielmehr überflüssig gemacht. Dorothea Hölscher-Lohmeyer hat sich denn

32 Bohnenkamp, *Paralipomena* (Anm. 14), S. 778.

33 Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. I. Abt.: Bd. 7. *Faust*, Teil 2: *Kommentare*, hrsg. von Albrecht Schöne, Frankfurt am Main 1994, S. 776.

34 Goethe, *Faust* (Anm. 18), S. 454, nach v. 11831.

auch in ihrer Edition des zweiten ›Faust‹ im Rahmen der »Münchener Ausgabe« Schönes Entscheidung nicht angeschlossen.³⁵

In unserem Zusammenhang ist nur dies entscheidend: mit welcher Konsequenz und Zielstrebigkeit Goethe sofort nach Beginn der Arbeit am ›Faust‹ im März 1825 das Konzept des Gnadengeschenks der rettenden Liebe entwickelt, um hierauf sein gesamtes Drama zufluchten lassen zu können. Nichts scheint ihn bei der Wiederaufnahme seines Lebensprojekts so sehr beschäftigt zu haben wie die Frage, ob es eine Rettung und ein Weiterleben für seinen Helden geben kann, den er in dessen letzten Lebensphasen, im 4. und 5. Akt, ohne alle Liebe leben und handeln lassen wird. In der hegenden und gnädigen Liebe, die durch nichts verdient werden kann, findet er im Frühjahr 1825 die Antwort – und findet damit eine Antwort zugleich auf den Schluss seiner ›Elegie‹, indem er auch dem in der Hölle der Liebesverlorenheit Zugrundegerichteten seine Wiederbringung ins Licht einer Leben spendenden und erhaltenden Liebe in Aussicht stellt. Eine solche Transzendierung der irdischen Liebe hin zu einer Theologie der Liebe liegt ja auch in der Konsequenz der ›Elegie‹ selbst, in deren 13. Strophe es mit paulinischer Referenz (Philipper 4, 7) heißt:

Dem Frieden Gottes, welcher euch hienieden
Mehr als Vernunft beseliget – wir lesen's –
Vergleich ich wohl der Liebe heitern Frieden
In Gegenwart des allgeliebten Wesens[.]³⁶

Die Bergschluchtenszene wird ernst machen mit diesem Vergleich und damit auch die Kraft der göttlichen Liebe loslösen von der Präsenz des »allgeliebten Wesens«, wie hier nun, sie ins Absolute entrückend, die Geliebte genannt wird. Die folgende Strophe der ›Elegie‹ nimmt deshalb auch bereits die Vertikalbewegung der Bergschluchtenszene vorweg; Goethe hätte sie auch dem Pater seraphicus oder dem Doctor marianus in den Mund legen können:

In unsers Busens Reine wogt ein Streben
Sich einem höhern, reinern, unbekanntem,

35 Goethe, Münchener Ausgabe, Bd. 18/1 (Anm. 11), S. 343.

36 Goethe, Elegie von Marienbad (Anm. 2), S. 77, v. 73–76.

Aus Danckbarkeit freywillig hinzugeben
 Enträthselnd sich den ewig ungenannten;
 Wir heissen's: fromm seyn! – Solcher seligen Höhe
 Fühl ich mich theilhaft wenn ich vor Ihr stehe.³⁷

Goethe hat die auf die Geliebte bezogenen Personalpronomina »sie« und »ihr« in der Reinschrift der ›Elegie‹ immer groß geschrieben und damit ihre Entrückung zum Symbol absoluter Liebe auf die Spitze getrieben; diese Verse sprechen von dem »allgeliebten Wesen« wie von der Gottesmutter, die Goethe anderthalb Jahre später in seinen ›Faust‹-Plan aufnimmt. Die poetische Übertragung dieser Liebessemantik von der irdischen Geliebten auf die Mater gloriosa vertraut er sieben Jahre später der Schlusszene des ›Faust‹ an.

Die in der ›Elegie‹ exponierte Übertragung bedingungsloser irdischer Liebe auf die absolute göttliche Liebe macht Goethe zum Gegenstand seines Dramas. Wie die ›Elegie‹ die Geliebte zum höchsten Ideal aller Leben spendenden und erhaltenden Liebe steigert und sie damit ihrer individuellen Züge entkleidet, so lässt er im ›Faust‹ die weibliche Idealschönheit in Gestalt der Helena auftreten und in der Begegnung mit ihr Faust zum großen Liebenden werden. Der Helena-Akt, das Mittelstück des Dramas, erweist Fausts Fähigkeit zu unbegrenzter Liebe, was die Gretchen-Handlung nicht getan hat, und damit zugleich die Möglichkeit seiner Rettung durch grenzenlose Liebe. Deshalb schaltet Goethe an genau der Stelle seiner Arbeit an dem Drama, an dem das Rettungswerk der göttlichen Liebe an Fausts Seele hätte dargestellt werden müssen, zurück auf den 3. Akt und lässt – »Bewundert viel und viel gescholten«³⁸ – Helena auftreten und damit Faust als einen Liebenden. An die Stelle der Weiterarbeit am 5. Akt tritt die Arbeit am Helena-Akt, an die Stelle der Gottesmutter Helena als »allgeliebtes Wesen« und damit die Geschichte einer unbedingten Liebe, die aber tragisch endet: zwar nicht mit einer Höllenfahrt wie in der ›Elegie‹, aber mit dem, wie es einer antiken Figur zukommt, Versinken der Helena im Hades. Was immer sonst das Sprachwunder des Helena-Akts zeigen mag, es ist nicht zuletzt dies: die Gestaltung der Einsicht, dass das Konzept der absoluten Liebe unter irdischen Bedingungen, wiederum wie in der

37 Ebd., S. 79, v. 79–84.

38 Goethe, Faust (Anm. 18), S. 335, v. 8488.

›Elegie‹, eine Phantasmagorie bleibt, in den Worten der Helena: »Daß Glück und Schönheit dauerhaft sich nicht vereint.«³⁹ ›Helena klassisch-romantische Phantasmagorie. Zwischenspiel zu Faust‹, unter diesem Titel erscheint 1827 im 4. Band der ›Ausgabe letzter Hand‹ der Helena-Akt,⁴⁰ im selben Jahr also, in dem im 3. Band die ›Elegie‹ erscheinen konnte, weil Goethe sich dazu entschlossen hatte, deren Katastrophe eine neue, nun dramatische Lösung entgegenzustellen. Auch in dieser Publikationsstrategie zeigt sich, wie eng die Arbeit an ›Faust‹ auf die ›Elegie‹ bezogen ist.

Bemerkenswert für die Gesamtkonzeption des Dramas ist nun, welche geringe Bedeutung der Liebessemantik im Helena-Akt zukommt. Der Akt gestaltet Liebe – etwa durch das Reimspiel im Inneren Burghof –, aber er thematisiert Liebe nicht; der Seeleneinklang der Liebenden findet gerade darin seinen Ausdruck, dass sie nicht in reflexive Distanz zu ihm treten; Liebe wird bekanntlich dort am häufigsten thematisiert, wo sie zum Problem geworden ist. Man kann dies auch am Helena-Akt erkennen, denn Helena verwendet das Wort Liebe im Dialog mit Faust nur an zwei Stellen; eine davon ist Vers 9941, in dem sie nach dem tödlichen Absturz ihres Sohns Euphorion und vor ihrem Verschwinden vom Ende ihrer Liebe spricht: »Zerrissen ist des Lebens wie der Liebe Band.«⁴¹ Die andere steht am Beginn der Euphorion-Szene und damit des Geschehens, das das Band der Liebe zerreißen lässt. Euphorion stellt sich mit einem Vierzeiler als ungebärdigen Jüngling vor, und danach spricht Helena die Verse:

Liebe, menschlich zu beglücken
Nähert sie ein edles Zwei,
Doch zu göttlichem Entzücken
Bildet sie ein köstlich Drei.⁴²

In diesen Versen überschreitet die Liebessemantik die Grenzen zur Theologie der Liebe. Helena spricht von der Liebe der Mutter und erklärt sie zur höchsten, ja »göttlichen« Form der Liebe. Die Steigerung

39 Ebd., S. 384, v. 9940.

40 Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand, Bd. 4, Stuttgart und Tübingen 1827, S. 229.

41 Goethe, Faust (Anm. 18), S. 384, v. 9941.

42 Ebd., S. 376, v. 9699–9702.

der ehelichen zur elterlichen Liebe entspricht in diesen Versen der Steigerung der menschlichen zur göttlichen Liebe und damit der Steigerung zum höchsten Glück. Dies »göttliche Entzücken« repräsentiert Goethe mit einem gewagten theologischen Spiel in der Trinität des »köstlich Drei«, und er kann dies tun, weil auch Gott seine höchste Liebe darin bewährt hat, dass er zum Vater eines Sohnes geworden ist, der wiederum eine Mutter besitzt, deren Liebe so groß ist, dass ihr in der Schlusszene die Rettung des Faust anvertraut werden kann. Helena aber, die nach traditionellen Vorstellungen allenfalls als antike Präfiguration der Magna peccatrix in der Bergschluchtenszene getaucht hätte, wird mit diesem in vier kleine Verse gespannten Bekenntnis zur Trinität aus Vater, Mutter und Kind als der symbolischen Repräsentation der Leben schenkenden göttlichen Liebe zur antiken Präfiguration der Mater gloriosa: Die Leser des ›Faust‹ werden nicht weniger als 2087 Verse lang warten müssen, bis diese auf der Bühne erscheint. Dass Helena tatsächlich von Goethe als die antike Präfiguration der Gottesmutter, die wie sie ihren Sohn verliert, konzipiert ist, lässt sich auch daran erkennen, dass, nachdem sie ihren Vers »Zerrissen ist des Lebens wie der Liebe Band« gesprochen hat, die Liebe für zwei lange Akte aus Fausts Leben verschwindet, bis sie nach seinem Tod ihre rettende Kraft im Zeichen der Mater gloriosa wieder unter Beweis stellen kann.

Was aber geschieht mit Faust, nachdem das Band der Liebe, das ihn mit der Welt verbunden hatte, zerrissen ist? Faust verliert mit der Liebe auch die Sprache, und was ihm nun widerfährt, geschieht deshalb jenseits der Grenzen der Sprache. Der Körper der Helena verschwindet, »Kleid und Schleier bleiben ihm in den Armen«, und Phorkyas ermahnt ihn, hieran festzuhalten: »Die Göttin ist's nicht mehr die du verlorst, | Doch göttlich ist's.«⁴³ Göttin: allein hier, nach ihrer Entmaterialisierung, wird Helena so genannt, und nur eine einzige andere Frau wird in dem Drama als Göttin angerufen: die Mater gloriosa in der Schlusszene. Wenn man hier nicht den Ironiker Mephistopheles am Werke sieht, der Faust dafür verhöhnt, dass er Helena idolisiert hat (aber der Duktus von Phorkyas' Rede ist hier nicht ironisch), dann ist dies ein letzter Hinweis darauf, dass Helena als die eine Göttin die irdische Präfiguration jener anderen ist, die noch lange auf sich warten lässt. Da-

43 Ebd., S. 384 f., v. 9949 f.

nach lösen sich Helenas Gewänder »in Wolken auf, umgeben Faust, heben ihn in die Höhe und ziehen mit ihm vorüber«. ⁴⁴ Dies nun wiederum ist die genaue bildliche Umsetzung der Verse im Paralipomenon 203, die Goethe als sechsten Engelchor entworfen, dann aber doch nicht in die Grablegungsszene aufgenommen hat: »Fielen der Bande | Irdischer Flor, | Wolkengewande | Tragt ihn empor.« Was ihn empor trägt, ist aber nach den Worten dieses Paralipomenons eindeutig: »Liebe, die gnädige, | Hegende, thätige; | Gnade die liebende, | Schonung verübende«. ⁴⁵ Wenn dies so ist, dann lässt sich der Satz der Phorkyas »Die Göttin ist's nicht mehr die du verlorst, | Doch göttlich ist's.« freilich nur so verstehen: Mit Helena hat Faust die irdische Repräsentantin der göttlichen Liebe verloren, die Kraft der Liebe aber – »doch göttlich ist's« – wird Faust, was auch immer mit ihm geschieht, weiterhin tragen, bis er zum Schluss vor deren göttlicher Repräsentantin steht. Wiederum gibt sich zu erkennen, wie sich, nun im 3. Akt, die Entwicklung jener Vorstellung einer schenkenden und rettenden göttlichen Liebe vorbereitet, die Goethe in der Bergschluchtenszene ausführen wird – und die auch schon, mit ganz anderem Effekt freilich, in der »Elegie« vorbereitet war. Für die Verkörperung der Liebe in der »Elegie« gilt ja dasselbe, was Phorkyas über diejenige des Helena-Akts sagt: »Die Göttin ist's nicht mehr die du verlorst, | Doch göttlich ist's.« Die Bergschluchten werden es erweisen.

Der 4. Akt, den Goethe erst 1831 nach der endgültigen Fertigstellung des 5. Akts schrieb, beginnt damit, dass die Wolke, die Faust am Ende der Helena-Handlung empor getragen hatte, ihn auf dem »Hochgebirg« absetzt. Er hat alles vergessen, was ihm in der vorangegangenen Handlung widerfahren ist, und kann sich nun mit Meteorologeblick dem Studium der ungewohnten Umgebung widmen. Die Wolkenformationen, die er erblickt, kategorisiert er dabei nicht nach der Wolkenlehre des von Goethe bewunderten Meteorologen Luke Howard, sondern er taxiert sie erotisch; sie erscheinen ihm wie verschwebende Erinnerungsreste an verlorene Geliebte, von deren Gestalt er nichts mehr weiß und deren Namen er nicht mehr kennt. Zunächst bietet sich im Osten das Schauspiel einer üppigen Kumulusformation, die sich in

44 Ebd., S. 385, nach v. 9954.

45 Wie Anm. 32.

Fausts Wahrnehmung in eine erotische Phantasmagorie transformiert. Dabei ist zu bedenken, das Faust diese Verse in jambischen Sechshebern spricht, also in der Versform, derer sich Helena, mit antiken Tragödien vertraut, vor ihrer Begegnung mit Faust bediente; die Klugheit dieses Dramatikers will es also, dass die Erinnerung an Helena, die sich aus Fausts Bewusstsein verloren hat, in seinem Körpergedächtnis bewahrt geblieben ist:

Auf sonnbeglänzten Pfühlen herrlich hingestreckt,
Zwar riesenhaft, ein göttergleiches Fraungebild,
Ich seh's! Junonen ähnlich, Leda'n, Helenen,
Wie majestätisch lieblich mir's im Auge schwankt.⁴⁶

Die Namensreihe Juno, Leda, Helena zeigt, dass er in der Wolke Helena selbst nicht mehr erkennen kann, wohl aber, wie es drei Verse später heißt, »flüchtger Tage großen Sinn«,⁴⁷ also das Symbol einer bedeutenden Vergangenheit, von der er nicht mehr weiß, welchen Anteil er an ihr hat.

Dann wendet sich Fausts Blick auf eine Zirruswolke, und auch sie wird für ihn zum Symbol einer verlorenen Liebe, diesmal derjenigen zu Gretchen:

Aurorens Liebe, leichten Schwung bezeichnet's mir,
Den schnellempfundnen, ersten, kaum verstandnen Blick,
Der, festgehalten, überglänzte jeden Schatz.
Wie Seelenschönheit steigert sich die holde Form,
Löst sich nicht auf, erhebt sich in den Äther hin,
Und zieht das Beste meines Innern mit sich fort.⁴⁸

Dies ist die Stelle, an der Faust zum letzten Mal im Drama das Wort Liebe verwendet, denn kaum hat er ausgesprochen, dass das Beste seines Innern, seine Fähigkeit zu lieben, ihn verlassen hat, tritt Mephistopheles und mit ihm das Böse in den Siebenmeilenstiefeln der technisch dynamisierten Moderne auf; alles, was Faust danach im 4. und im 5. Akt tut, wird er als Macht- und Modernisierungsstrategie ohne alle Liebe tun. Die Erinnerung an Helena, die Verkörperung idealer Schönheit,

46 Goethe, Faust (Anm. 18), S. 391, v. 10048–10051.

47 Ebd., S. 391, v. 10054.

48 Ebd., S. 392, v. 10061–10066.

und an Gretchen, die Verkörperung größter Seelenschönheit, hat sich aufgelöst wie die Kumulus- und Zirkuswolken von Fausts Auftrittsmonolog, und damit ist alle Liebe aus Fausts Leben verschwunden. Dass sich die Zirkuswolke vor Fausts Augen »in den Äther hin« erhebt, weist jetzt allerdings voraus auf die im Vorjahr geschriebene Bergschluchtenzene, in der die Mater gloriosa den einzigen Satz, den sie spricht, an eine Büsserin richtet, »sonst Gretchen genannt«: »Komm! Hebe dich zu höhern Sphären, | Wenn er dich ahnet folgt er nach.«⁴⁹ Was es mit diesen höheren Sphären auf sich hat, lässt sich den bereits 1817 geschriebenen Wolkenstrophen des Gedichts ›Howards Ehrengedächtnis‹ entnehmen, in deren Zirkusstrophe Meteorologie in Theologie umschlägt: »Doch immer höher steigt der edle Drang! | Erlösung ist ein himmlisch leichter Zwang.«⁵⁰ Mit dem Begriff des Erlösens verfuhr Goethe äußerst zurückhaltend; in der Bergschluchtenzene findet er sich nur in dem Vers 11937: »Wer immer strebend sich bemüht | Den können wir erlösen.«⁵¹ Aber in der atmosphärischen Entgrenzung und Auflösung der Zirkuswolke hat Goethe eben doch ein Bild der Erlösung sehen wollen: »So fließt zuletzt was unten leicht entstand | Dem Vater oben still in Schoß und Hand.« So heißt es in ›Howards Ehrengedächtnis‹.⁵²

Dass die verlorene Geliebte dem sehnsüchtigen Blick des Verlassenen als eine in die Unerreichbarkeit des Himmels entrückte Wolke erscheint, hat es vor dem 4. Akt von ›Faust II‹ nur ein einziges Mal in Goethes Werk gegeben: in der ›Elegie‹. Deren 7. Strophe lautet:

Wie leicht und zierlich, klar und zart gewoben,
Schwebt, Seraphgleich, aus ernster Wolcken Chor,
Als glich es Ihr, am blauen Aether droben,
Ein schlanck Gebild aus lichtigem Duft empor;
So sahst du Sie in frohem Tanze walten
Die lieblichste der lieblichsten Gestalten.⁵³

49 Ebd., S. 464, v. 12095.

50 Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 13/1: Die Jahre 1820–1826, München und Wien 1992, S. 159.

51 Goethe, Faust (Anm. 18), S. 459, v. 11936 f.

52 Wie Anm. 50.

53 Goethe, Elegie von Marienbad (Anm. 2), S. 73, v. 37–42.

Die verlorene Geliebte: eine Zirruswolke »am blauen Aether«: »leicht und zierlich, klar und zart«, ein »schlanck Gebild aus lichtem Duft«, also hellem Dunst. Ulrike von Levetzow hätte sicher genau verstanden, was damit gemeint war, denn Goethe hatte sie in Marienbad ja nicht nur für die Mineralogie, sondern auch für die Meteorologie zu interessieren versucht. So trat er denn in zwei Gedichten, die er ihr im August 1823 schickte, ausdrücklich als »Wetterbeobachter« auf,⁵⁴ einmal in »Wenn sich lebendig Silber neigt«, dann in »Du Schüler Howards«, einem Gedicht, das bei der Leserin die Kenntnis von Howards Wolkenlehre voraussetzte, so dass man annehmen darf, dass sie auch ›Howards Ehrengedächtnis‹ kannte. Die genaue Mitte des um die scheinbar harmlose Frage, ob das Wetter gut, ob es schlecht werde, kreisenden Gedichts »Du Schüler Howards« bildet die Evokation der Zirruswolken: »Und oben drüber flüchtig schweifen | Gefiedert weiße luftige Streifen«. Der Wetterbeobachter aber gewahrt sie bereits im Lichte ihrer Unheil verkündenden Alternative: »Doch unten senkt sich grau und grauer | Aus Wolkenschicht ein Regenschauer.«⁵⁵ Es war diese Sphäre, aus der sich Goethe die Antwort auf die lebensentscheidende Frage erwartete, die hinter der meteorologischen nur mühsam verborgen blieb: diejenige nach Himmel oder Hölle der Liebe, die die Ausgangssituation der ›Elegie‹ bezeichnen wird und die er hier noch in eine heiter-gesellige Fassung zu bringen vermochte:

Und wenn bei stillem Dämmerlicht
Ein allerliebstes Treugesicht
Auf holder Schwelle dir begegnet
Weißt du ob's heitert? ob es regnet?⁵⁶

Wenige Wochen später wusste er es und entrückte dann in der ›Elegie‹ die verlorene Geliebte in die Erlösungssphäre der Zirruswolken, wie er Gretchen für Faust in die Zirrus-Erlösungssphäre entrücken wird, in der die Materie in Geist, in Äther, übergeht. Gewiss, das Wort Erlösung

54 So nannte Goethe sich selbst in einer Erläuterung, die er 1827 dem Erstdruck dieser Gedichte im 4. Band der ›Ausgabe letzter Hand‹ – demselben Band, der auch den Helena-Akt enthält! – beigab; Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand, Bd. 4, Stuttgart und Tübingen 1827, S. 186.

55 Goethe, Münchner Ausgabe, Bd. 13/1 (Anm. 50), S. 91.

56 Ebd.

fällt in der ›Elegie‹ nicht, aber die Bedeutung der Zirruswolke stand für die erotische Theologie dieses Meteorologen seit ›Howards Ehrengedächtnis‹ ja längst fest. Weil sie Erlösung repräsentiert, symbolisiert sie auch die Wiederbringung aller Geschöpfe in die Hand Gottes: »So fließt zuletzt was unten leicht entstand | Dem *Vater* oben still in Schoß und Hand.«⁵⁷ Das wird der Abschluss jener Aufwärtsbewegung »zu höhern Sphären« sein,⁵⁸ die der Schluss des ›Faust‹ gestaltet. Nur bedarf es dort der Gegenwart eines Vaters nicht mehr, weil die Präsenz des »Ewig-Weiblichen«⁵⁹ des Gnadengeschenks der Liebe in all ihren Gestalten, der Mater gloriosa und all ihrer Präfigurationen, als Medium der Rettung völlig hinreicht. Eine dieser Präfigurationen ist eben auch die Geliebte in der ›Elegie‹, die als Verkörperung der schenkenden Liebe und damit als Herrin über Leben und Tod so sehr ins Absolute gesteigert erscheint, dass die Grenze zum Göttlichen und damit die Grenzen der Sprache in diesem Gedicht schon erreicht werden. Denn die zur Zirruswolke entkörperlichte und dergestalt in den Erlösungsbereich aufgestiegene Geliebte erscheint in der ›Elegie‹ nicht allein als Paradiesesengel (»Seraphgleich«), sondern als der Superlativ eines Superlativs: »Die Lieblichste der lieblichsten Gestalten«.⁶⁰ Das ist die ins Absolute gesteigerte Potenz der Liebe. Und weil sie in der ›Elegie‹ bis in solche Höhen aufgestiegen ist, in denen sich die Körper zu Symbolen für Himmlisches entmaterialisieren und ein 19-jähriges Mädchen das Gnadengeschenk der ewigen Liebe repräsentieren kann, brauchte Goethe, als er sich im Dezember 1830 endlich an die Niederschrift der Bergschluchtenszene begab, nur das in der ›Elegie‹ entfaltete Bildfeld höchster Liebe aufzugreifen und deren Wirkungen aus dem Zerstörerischen ins Rettende zu wenden, um nach dem Höllensturz des Affekts in der ›Elegie‹ dessen Himmelfahrt in derjenigen Fausts ins Bild zu setzen. Sie wird im Drama ebenfalls dort ihren Abschluss finden, wo die Grenzen der Sprache erreicht werden: im »Frieden Gottes«, den Goethe in der ›Elegie‹ mit »der Liebe heitern Frieden« verglichen hatte,⁶¹ ohne ihn dort erlangen zu können.

57 Wie Anm. 50.

58 Wie Anm. 49.

59 Goethe, Faust (Anm. 18), S. 464, v. 12110.

60 Wie Anm. 53.

61 Goethe, Elegie von Marienbad (Anm. 2), S. 77, v. 73 und 75.

Um die Übertragung der bis ins Mystische übersteigerten Liebesdarstellung der ›Elegie‹ auf die Schlusszene des ›Faust‹ vornehmen zu können, musste Goethe in seinem Drama allerdings die Entwertung von Welt und Natur zurücknehmen, die in der ›Elegie‹ die absolute Trostlosigkeit des Verlusts der Liebe mit sich führt. Dort ist der Grad der Verzweiflung des Ich so hoch, dass – zum ersten und einzigen Mal in Goethes Dichtung – die Heilkräfte der Natur versagen und dem Ich das weitere Studium der Natur sinnlos erscheint. Die Frage »Ist denn die Welt nicht übrig?« findet hier keine positive Antwort mehr, und die sich anschließenden Fragen »Felsenwände | Sind sie nicht mehr gekrönt von heiligen Schatten? | Die Erndte reift sie nicht? Ein grün Gelände | Zieht sich's nicht hin am Fluss durch Busch und Matten?« bleiben ohne jede Resonanz.⁶² In den beiden abschließenden Stansen der ›Elegie‹ findet die Klage zur höchsten Steigerung in der Aufforderung an die »getreuen Weggenossen«, weiterhin die Natur zu erforschen, nun aber in der defätistischen Wendung »Naturgeheimniss werde nachgestammelt«, um dann das Ich selbst jeder Form positiver Welt- und Naturzugewandtheit entsagen zu lassen: »Mir ist das All, ich bin mir selbst verlohren«.⁶³

In der Schlusszene des ›Faust‹ hingegen finden die verzweifelten Fragen der ›Elegie‹ darin ihre positive Antwort, dass die Rettung der Seele des Faust durch die Kraft der Liebe ganz in den Naturraum eingebettet wird. Es ist, als habe Goethe die Szene »Bergschluchten, Wald, Fels« geradezu als positiven Resonanzraum für die Frage »Felsenwände | Sind sie nicht mehr gekrönt von heiligen Schatten?« geplant. Es mag durchaus so sein, dass er, worauf in der Forschung oft hingewiesen wurde, bei der Ausbildung einer Raumvorstellung für die Schlusszene sich von Wilhelm von Humboldts Beschreibung des Einsiedlerlebens auf dem Montserrat bei Barcelona und von Pietro Lauratis Kupferstich nach dem im Campo Santo di Pisa dargestellten Eremitendasein in der Thebais hat anregen lassen; er hat diesen Raum in seiner maximalen Vertikalspannung, die sich von den untersten Klüften bis zum höchsten Äther, wo die Zirruswolken schweben, erstreckt, vor allem aber als ein Bild jenes Alls der Natur entworfen, die Faust wieder in sich aufnimmt. Die rettende Kraft der Liebe kann in der Bergschluchten-

62 Ebd., S. 73, v. 31–34.

63 Ebd., S. 85, v. 127, 132 f.

szenen gerade deshalb so groß sein, weil das gesamte um »Faustens Unsterbliches«⁶⁴ zentrierte Geschehen in die Natur eingebettet wird und die Heilkraft der Natur damit der höchsten Liebe assistieren kann; so ist denn Faust in Umkehr der Schlussstrophe der »Elegie« dem All keineswegs verloren, sondern er wird dem All im Gegenteil zurück gewonnen. Ein Dichter, der es schon früh gelernt hatte, Gott in der Natur zu sehen, hätte sich die Rettung von Fausts Seele ohne deren Einbettung in den Naturraum nicht vorstellen können. Dass der Dichter des »Faust« in der Gott-Natur und ihrer inneren Gesetzlichkeit die Kraft der ewigen Liebe am Werke sieht, sprechen ja die Worte des in der »Tiefe[n] Region« angesiedelten Pater profundus deutlich aus; in allen Naturphänomenen feiert er die Kraft der »allmächtige[n] Liebe«, und in Wasserfall und Blitz erblickt er »Liebesboten«.⁶⁵

Den Rest des Rettungswerks erledigt nach Fausts Einbettung in die Natur die in einer grandiosen dramatischen Aufwärtsbewegung sich ins Universale – ins All – ausspannende und ins Höchste steigende »allmächtige Liebe«, die am Ende im Chorus mysticus das »Ewig-Weibliche« genannt wird.⁶⁶ Die Leben schaffende, Leben erhaltende, Leben rettende Kraft der Liebe, des »Ewig-Weiblichen«, ist der Gegenbegriff zum »Ewig-Leeren«, das nur ein Teufel lieben kann; der letzte Vers, den Mephistopheles vor der Grablegung spricht, lautet: »Ich liebte mir dafür das Ewig-Leere.«⁶⁷ Das allerdings ist jene Inversion der Liebe, die das zugrundegerichtete Ich am Ende der »Elegie« seine Höllenfahrt antreten lässt. In der Bergschluchtenszene hingegen füllt sich das Sprachgeschehen so dicht mit der Kraft der ewigen Liebe, dass der größte Sünder von ihr aus den tiefsten Tiefen bis in die höchsten Höhen getragen werden kann, in den Äther, wo die Zirruswolken schweben, die Materie Geist wird, die irdische in die himmlische Liebe übergeht: »Komm! Hebe dich zu höhern Sphären, | Wenn er dich ahnet folgt er nach.«⁶⁸ Was dann noch kommt, entzieht sich dem menschlichen Wis-

64 Goethe, Faust (Anm. 18), S. 454, nach v. 11824.

65 Ebd., S. 456 f., v. 11872 und 11882

66 Ebd., S. 464, v. 12110. »Liebe« ist, wie Albrecht Schönes Kommentar zu Recht feststellt, das »Haupt- und Grundwort« der Schlusszene des »Faust«; Goethe, Faust. Kommentare (Anm. 33), S. 786.

67 Goethe, Faust (Anm. 18), S. 447, v. 11603.

68 Ebd., S. 464, v. 12094.

sen und der Sprache des Menschen. ›Howards Ehrengedächtnis‹ hatte den Übergang des irdischen Lebens in die ewige Gott-Natur in den Zirrus-Höhen noch in ein Bild der Natur-Frömmigkeit zu bringen versucht, das aber schon in Übereinstimmung steht mit der Wiederbringungs-Lehre, die theologisch das Rettungswerk der Bergschluchten-szene bestimmt: »So fließt zuletzt was unten leicht entstand | Dem Vater oben still in Schoß und Hand.«⁶⁹ Still, wortlos. Das ist nicht mehr die Stille der Trostlosigkeit des von der Kraft des Liebe verlassenen und damit zugrunde gerichteten Ich am Ende der ›Elegie‹, sondern es ist die Stille des wortlosen Einverständnisses desjenigen, dem das Gnadengeschenk der Liebe zuteil geworden ist. »So warst du denn im Paradies empfangen | Als wärest du werth des ewig schoenen Lebens«:⁷⁰ was zu Beginn der ›Elegie‹ das Erinnerungsbild eines in die Hölle der Liebesferne Gestürzten ist, wendet die Schlusszene des ›Faust‹ im Licht der »allmächtigen Liebe« in ein ewiges Futur. Eine stärkere Antwort auf den Schluss der ›Elegie‹ hätte Goethe nicht finden können.

69 Wie Anm. 50.

70 Goethe, Elegie von Marienbad (Anm. 2), S. 71, v. 7 f.

CLAUDIA BAMBERG

»Mit Verlangen erwarte ich was Sie und Ihre
Geistesverwandten uns neues zubereiten«

Zum Briefwechsel zwischen Johann Wolfgang Goethe
und August Wilhelm Schlegel*

In den letzten Jahren hat die Forschung ein verstärktes Interesse an den mannigfachen Verbindungen zwischen Johann Wolfgang Goethe und August Wilhelm Schlegel gezeigt.¹ Mit dem erstmals 1898 von Carl Schüddekopf und Oskar Walzel und sodann 1926 von Josef Körner und Ernst Wieneke publizierten Briefwechsel zwischen den beiden Autoren jedoch hat sie sich bis heute eher selten ausführlich befasst. Goethe und

* Die folgenden Überlegungen basieren auf einem Vortrag, den ich am 26. Oktober 2016 bei der Goethe-Gesellschaft Leipzig gehalten habe.

1 1924 hat sich Josef Körner im Kontext seiner Briefedition diesem Thema ausführlich gewidmet: *Romantiker und Klassiker. Die Brüder Schlegel in ihren Beziehungen zu Schiller und Goethe*, Berlin 1924. Vgl. nun jüngst Stefan Knödler, »[E]soterisches und exoterisches«: August Wilhelm Schlegel, Goethe und das Jenaer Romantikertreffen im November 1799, in: *Das Jenaer Romantikertreffen im November 1799. Ein romantischer Streitfall*, hrsg. von Dirk von Petersdorff und Ulrich Breuer, Paderborn 2015 (= *Athenäum* 25. Sonderheft), S. 85–118; Kai Kauffmann, In vieler Hinsicht tätig. Tradierte Bilder von August Wilhelm Schlegel und eine neue Perspektive auf den Praktiker der Frühromantik, in: *August Wilhelm Schlegel im Dialog. Epistolarität und Interkulturalität*, hrsg. von Jochen Strobel, Paderborn 2016 (= *Schlegel-Studien* 11), S. 9–33, bes. S. 9–15; Roger Paulin, August Wilhelm Schlegel. Biografie, Paderborn 2017, S. 64–67, 75–78 und passim; Cornelia Ilbrig, Jena, in: *Aufbruch ins romantische Universum: August Wilhelm Schlegel*, hrsg. von Claudia Bamberg und Cornelia Ilbrig, Göttingen und Frankfurt am Main 2017, S. 50–64, hier: S. 56–58; Günter Oesterle, Romantische Satire und August Wilhelm Schlegels satirische Virtuosität, ebd., S. 73–76 und S. 80f.; Anne Bohnenkamp, Universelle Poesie oder Weltliteratur? Anmerkungen zu August Wilhelm Schlegel und Goethe, in: *August Wilhelm Schlegel und die Philologie*, hrsg. von Matthias Buschmeier und Kai Kauffmann, Berlin 2018 (= *Zeitschrift für deutsche Philologie* 137. Sonderheft), S. 55–70.

Schlegel führten insbesondere während Schlegels Jenaer und Berliner Jahren (1796–1804) einen intensiven Briefwechsel; dieser stellt im Hinblick auf eine ausgewogene Bewertung ihres persönlichen und literarischen Verhältnisses eine wichtige Quelle dar.² Nicht zuletzt durch diese Vernachlässigung entstand mitunter, allzu holzschnittartig und sicher befördert durch die frühe und breit rezipierte Deutung Josef Körners,³ der Eindruck einer distanzierten, allenfalls vorübergehend freundlichen Beziehung;⁴ und gern wurde auf die Polemik verwiesen, die Schlegel gegen sich und seinen Bruder Friedrich in dem 1833/34 erstmals veröffentlichten Briefwechsel zwischen Goethe und Carl Friedrich Zelter nachlesen konnte und die ihn sehr verärgerte.⁵ So schrieb Goethe am 26. Oktober 1831 rückblickend an Zelter:

- 2 Goethe und die Romantik. Briefe mit Erläuterungen, hrsg. von Carl Schüddekopf, Oscar Walzel, Bd. 1. Weimar 1898 (= Schriften der Goethe-Gesellschaft 13), S. 1–186; August Wilhelm und Friedrich Schlegel im Briefwechsel mit Schiller und Goethe, hrsg. von Josef Körner und Ernst Wieneke, Leipzig 1926, S. 57–164.
- 3 Körner, Romantiker und Klassiker (Anm. 1), bes. S. 216–221. Hier heißt es etwa (S. 217): »Unehrllich bis ans Ende [gemeint ist Goethes Tod, C. B.] bezeigte sich vor allem August Wilhelm. (Denn Friedrich Schlegel hatte ja aus seiner Ablehnung des Dichters [Goethes, C. B.] schließlich kein Hehl gemacht.) Während er in Freundesohren seine Bosheiten wider Goethe einbläst, verfaßt er zum 28. August 1829 wieder ein heuchlerisches Huldigungsgedicht [...]«, sowie (S. 221): »A. W. Schlegel aber setzte noch nach Goethes Hingang das ekelhafte Treiben fort, nach außen hin den Freund und Bewunderer des großen Toten vorzustellen und im vertrauten Kreise ihn zu verlästern.«
- 4 Die meisten Darstellungen zum Thema »Goethe und die Romantik« behandeln die Verbindung eher knapp und oberflächlich bzw. einseitig, vgl. in Auswahl: Gerhart Hoffmeister, Goethe und die europäische Romantik, München 1984 (= Uni-Taschenbücher 1295), S. 21–54; »Ein Dichter hatte uns alle geweckt«. Goethe und die literarische Romantik. Ausstellung im Frankfurter Goethe-Museum, 19. Juni–31. Juli 1999, hrsg. von Christoph Perels, Frankfurt am Main 1999, bes. S. 115–117; Goethe und das Zeitalter der Romantik, hrsg. von Walter Hinderer, Würzburg 2002 (= Stiftung für Romantikforschung 21). Gründlicher und ausführlicher ist die Darstellung bei Ernst Behler, [Art.] August Wilhelm Schlegel, in: Goethe-Handbuch, Bd. 4/2: Personen, Sachen, Begriffe L–Z, hrsg. von Hans-Dietrich Dahnke und Regine Otto, Stuttgart 1998, S. 950–953, und bei Hartmut Fröschle, Goethes Verhältnis zur Romantik, Würzburg 2002, S. 161–197.
- 5 Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796–1832, hrsg. von Friedrich Wilhelm Riemer, 6 Bde., Berlin 1833–1834.

Die Gebrüder Schlegel waren und sind, bei so vielen schönen Gaben, unglückliche Menschen ihr Lebenlang; sie wollten mehr vorstellen als ihnen von Natur gegönnt war und mehr wirken als sie vermochten; deshalb haben sie in Kunst und Literatur viel Unheil angerichtet. Von ihren falschen Lehren in der bildenden Kunst, welche den Egoismus mit Schwäche verbunden präkonisierten, lehrten und ausbreiteten, haben sich die deutschen Künstler und Liebhaber noch nicht erholt [...].⁶

Das Urteil des alten Goethe über die Schlegel-Brüder lässt indessen nur bedingt Rückschlüsse auf die reale Verbindung zwischen August Wilhelm Schlegel und Goethe zu. Vielmehr muss es beim Blick auf die früheren Beziehungen der beiden zunächst eher verwundern: So belegen die Zeugnisse, dass das Verhältnis zwischen Schlegel und Goethe über weite Strecken ein respektvolles, nahezu freundschaftliches, mindestens aber ein kollegiales und besonders während Schlegels Zeit in Jena von 1796 bis 1801 ein wechselseitig anregendes war. Dies soll im folgenden anhand ihres Briefwechsels gezeigt werden, der auf der Basis einer genauen Lektüre und mit Blick auf seine Kontexte näher gekennzeichnet werden soll. Zu überprüfen ist dabei die These Hartmut Fröschles, dass es »der mephistophelische Teil seines Charakters und sein intellektueller Wissensdurst« gewesen sei, »der Goethe in den Jenaer Jahren zu den Brüdern hinzog«.⁷ Ferner versteht es sich, dass Schwerpunkte gesetzt werden müssen, zumal der Briefwechsel eine Fülle an Themen enthält, die hier nicht alle im einzelnen angeführt werden können. Darüber hinaus wird in die folgenden Überlegungen auch Schlegels Verhältnis zu Friedrich Schiller hineinspielen, da es nicht unwichtig für das Verständnis der Beziehung zwischen Schlegel und Goethe ist.

6 Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Münchener Ausgabe), hrsg. von Karl Richter u. a., 21 Bde., München und Wien 1985–1998 (abgekürzt als *MA*), hier: Bd. 20/2, S. 1558.

7 Fröschle, *Goethes Verhältnis zur Romantik* (Anm. 4), S. 184.

I. Voraussetzungen

Zunächst aber muss auf eine weitere abschätzige Bemerkung des alten Goethe über August Wilhelm Schlegel hingewiesen werden. Laut Eckermann soll Goethe nach einem Besuch Schlegels in Weimar am 24. April 1827 über diesen gesagt haben: »Er ist freilich in vieler Hinsicht kein Mann«. ⁸ Zusammen mit der boshaften Polemik Heinrich Heines gegen den einst verehrten Bonner Lehrer in der ›Romantischen Schule‹ (1836) galt dieser von Eckermann überlieferte Satz fortan und bis in die jüngere Zeit hinein als prominenter Beleg für Schlegels vermeintlich unzureichende poetische Zeugungskraft. ⁹ So wurde immer wieder behauptet, dass August Wilhelm Schlegel nur der unschöpferische Nachahmer seines vermeintlich genialeren Bruders Friedrich ¹⁰ und letztlich

8 MA 19, S. 562.

9 Heinrich Heine, *Die romantische Schule*. Kritische Ausgabe, hrsg. von Helga Weidmann, Stuttgart 1976 (= Universal-Bibliothek 9831), S. 60–75. Kritisch hierzu Jochen Strobel, *Der Romantiker als homo academicus*. August Wilhelm Schlegel in der Wissenschaft, in: *Jahrb. FDH* 2010, S. 298–338, hier: S. 298 f.; Manuel Bauer, *August Wilhelm Schlegels Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst – die »Summe« der Frühromantik?* in: *Der Europäer August Wilhelm Schlegel. Romantischer Kulturtransfer – romantische Wissenswelten*, hrsg. von York-Gothard Mix und Jochen Strobel, Berlin und New York 2010, S. 125–140, hier: S. 125–128; Kai Kauffmann, *In vieler Hinsicht tätig* (Anm. 1); ders., *Der verfemte Romantiker*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 194 vom 20. August 2016, S. 18; Paulin, *August Wilhelm Schlegel* (Anm. 1), S. 327–331.

10 Ausgerechnet Josef Körner, dessen großes Verdienst es ist, vor allem durch seine zahlreichen Editionen auf die Bedeutung August Wilhelm Schlegels hingewiesen zu haben, hat diesem Vorurteil maßgeblich Vorschub geleistet. So heißt es etwa gleich zu Beginn seiner Schrift über August Wilhelm Schlegels ›Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur‹ (1808): »Der treueste – nicht der begabteste – unter diesen Schülern [Friedrich Schlegels, C.B.] war der Bruder *August Wilhelm*. Während Friedrich, mindestens in der Frühzeit, in der allein das Ohr der ganzen Nation ihm zuneigte, leichtfertig in bruchstückhafter Produktion seinen Reichtum verschwendete, hielt jener ein viel bescheideneres Kapital weit besser zu Rate, wußte und wagte auch mit fremdem Pfunde zu wuchern, und so fiel ihm zunächst die ganze Ernte anheim, die fremde Hand auf fremdem Acker bereitet hatte.« (Josef Körner, *Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa*, Augsburg 1929 [= *Schriften zur deutschen Literatur* 9], S. 1 f.) So noch früher auch Rudolf Haym, *Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes*, Berlin 1870, S. 764 und passim.

ein eitler Dilettant auf all den zahlreichen Gebieten geblieben sei, denen er sich als Schriftsteller, Übersetzer und Wissenschaftler zugewandt hatte. Schlegel habe es demnach ›nur‹ vermocht, fremde Texte zu übersetzen, Quellen zu edieren und allenfalls stilistisch geschliffene literaturgeschichtliche Aufsätze zu verfassen, in denen er die genialen, aber weitgehend unverständlichen und fragmentarischen Ideen seines Bruders in einen lesbaren und verständlichen Text ›übersetzte‹. Sein eigenes Werk aber sei letztlich nicht originär. Auch Wolfgang Frühwald ruft 1983 trotz seiner Diskussion über Schlegels eigenständigen Beitrag zur frühromantischen Bewegung die alten Deutungen noch auf:

Selbst wenn man davon absieht, daß er ein großer Kritiker, ein kongenialer Übersetzer, ein berühmter Sonett-dichter und ein von Fingerglück begünstigter Wiederentdecker verschollener und vergessener Literatur gewesen ist, so liegt seine Bedeutung doch darin, daß er kompilierend, interpretierend und – bei aller ihm vorgeworfenen Simplifizierung – auch systematisierend das Gedankengut der Frühromantik als einen in dieser Form nie vorhandenen und so nie intendierten Schulzusammenhang an die ›denkende Klasse‹ Deutschlands und des Auslandes vermittelt hat. [...] [August Wilhelm Schlegels] [...] popularisierendes ästhetisches und kunsttheoretisches System [kann] ohne Zweifel voll in den Schriften Herders, Schellings, Fichtes, Schleiermachers, seines Bruders Friedrich Schlegel und der Freunde Hardenberg und Tieck wiedergefunden werden [...].¹¹

Solche Urteile suggerieren ferner, dass August Wilhelm Schlegel – anders als seinem Bruder Friedrich, Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis, oder Friedrich Wilhelm Joseph Schelling – der philosophische

11 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. 133. Schon Friedrich Schiller unterstellte August Wilhelm Schlegel fehlende Originalität, wenn er am 27. Juli 1798 an Goethe bezüglich Schlegels Rezension von Goethes ›Hermann und Dorothea‹ schrieb: »es ist mir absolut unbegreiflich, wie dasselbe Individuum, das Ihren Genius wirklich faßt und Ihren Hermann z. B., wirklich fühlt, die ganz antipodische Natur seiner eigenen Werke, diese dürre und herzlose Kälte auch nur ertragen, ich will nicht sagen, schön finden kann.« (MA 8/1, S. 602)

Schwung fehle und er deshalb zur Theoriebildung der deutschen Frühromantik nichts oder nur sehr wenig beigetragen habe. Aus diesem Blickwinkel aber musste man den eigenen, wesentlichen Beitrag übersehen, den August Wilhelm Schlegel für Literatur und Wissenschaft um 1800 geleistet hat.¹²

Heinrich Heine hatte sich nicht gescheut, als Beweis für August Wilhelm Schlegels vermeintlich fehlende künstlerische Originalität und Schöpferkraft dessen Intimleben anzuführen: vor allem Schlegels zweite gescheiterte Ehe mit der jungen Sophie Paulus aus Heidelberg, die Schlegel 1818 geheiratet hatte, die sich nach der Hochzeit jedoch weigerte, bei ihm in Bonn zu leben. Dabei schlachtete Heine den öffentlichkeitswirksam erhobenen Vorwurf von Schlegels Schwiegervater, dem

12 Ein wesentlicher Grund für solche falschen Einschätzungen ist das Fehlen einer historisch-kritischen Gesamtausgabe bzw. überhaupt einer vollständigen Ausgabe von Schlegels Schriften, derer es dringend bedürfte. Nach der kurz nach Schlegels Tod von Eduard Böckings besorgten Ausgabe (August Wilhelm Schlegel, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Eduard Böcking, Leipzig 1846–47, Nachdruck Hildesheim und New York 1971) wurden bislang nur einzelne Teile seines weit verstreuten Werkes gesammelt publiziert. Vgl. die noch nicht abgeschlossene Ausgabe von Schlegels Vorlesungen (siehe Anm. 17), die 2020 abgeschlossene digitale Edition der Korrespondenz August Wilhelm Schlegels (August Wilhelm Schlegel, *Digitale Edition der Korrespondenz*, hrsg. von Jochen Strobel und Claudia Bamberg, bearbeitet von Claudia Bamberg und Olivia Varwig in Zusammenarbeit mit Cornelia Bögel, Bianca Müller, Radoslav Petkov, Christian Senf und Friederike Wißmach, Dresden, Marburg, Trier 2014–2020; URL: www.august-wilhelm-schlegel.de) sowie: August Wilhelm Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*, hrsg. von Edgar Lohner, 7 Bde., Stuttgart 1962–1974. – Frühere Versuche einer Würdigung zu Teilaspekten seines Schaffens finden sich besonders in einzelnen Dissertationen und Habilitationen; als Beispiele seien hier nur genannt: Silke Agnes Reavis, *August Wilhelm Schlegels Auffassung der Tragödie im Zusammenhang mit seiner Poetik und ästhetischen Theorien seiner Zeit*, Bern u. a. 1978 (= *Europäische Hochschulschriften* I/105); Hilde Marianne Paulini, *August Wilhelm Schlegel und die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main u. a. 1985 (= *Europäische Hochschulschriften* I/816); Georg Reichard, *August Wilhelm Schlegels ›Ion‹. Das Schauspiel und die Aufführungen unter der Leitung von Goethe und Iffland*, Bonn 1987 (= *Mitteilungen zur Theatergeschichte der Goethezeit* 9); Claudia Becker, »Naturgeschichte der Kunst«. August Wilhelm Schlegels ästhetischer Ansatz im Schnittpunkt zwischen Aufklärung, Klassik und Frühromantik, München 1998; Edith Höltenschmidt, *Die Mittelalter-Rezeption der Brüder Schlegel*, Paderborn u. a. 2000.

Heidelberger Theologen Eberhard Gottlob Paulus, sein Schwiegersohn sei impotent und sexuell pervers¹³ – was sich, blickt man auf die überlieferten Zeugnisse, als völlig haltlos erweist –, genussvoll aus:

Trotzdem hatte er [August Wilhelm Schlegel, C.B.] damals geheiratet, und er, der Chef der Romantiker, heiratete die Tochter des Kirchenrat Paulus zu Heidelberg, des Chefs der deutschen Rationalisten. Es war eine symbolische Ehe, die Romantik vermählte sich gleichsam mit dem Rationalismus; sie blieb aber ohne Früchte. Im Gegenteil, die Trennung zwischen der Romantik und dem Rationalismus wurde dadurch noch größer, und schon gleich am andern Morgen nach der Hochzeitnacht lief der Rationalismus wieder nach Hause und wollte nichts mehr mit der Romantik zu schaffen haben. Denn der Rationalismus, wie er denn immer vernünftig ist, wollte nicht bloß symbolisch vermählt sein, und sobald er die hölzerne Nichtigkeit der romantischen Kunst erkannt, lief er davon. Ich weiß, ich rede hier dunkel, und will mich daher so klar als möglich ausdrücken:

Typhon, der böse Typhon [d.i. Eberhard Gottlob Paulus, C.B.], haßte den Osiris (welcher, wie ihr wißt, ein ägyptischer Gott ist) [d.i. August Wilhelm Schlegel, C.B.], und als er ihn in seine Gewalt bekam, riß er ihn in Stücken. Isis, die arme Isis [d.i. Sophie Paulus, C.B.], suchte diese Stücke mühsam zusammen, flickte sie aneinander, und es gelang ihr, den zerrissenen Gatten wieder ganz herzustellen; ganz? ach nein, es fehlte ein Hauptstück, welches die arme Göttin nicht wiederfinden konnte, arme Isis!¹⁴

August Wilhelm Schlegel, der zersplitterte Romantiker ohne Penis, der seinen Mann nicht stehen kann, ist physisch und künstlerisch impotent – so lautet im Kern die Botschaft, die in Heines seitenlangem Verriss steckt.

Dieser ist nun darum für die folgenden Überlegungen so interessant, weil sich die gleiche Botschaft auch schon in Goethes späten Äußerungen über August Wilhelm Schlegel herauslesen lässt und weil es genau

13 Vgl. Paulus' Brief an August Wilhelm Schlegel vom 16. Dezember 1818, in: Briefe von und an August Wilhelm Schlegel, gesammelt und erläutert durch Josef Körner, Zürich, Leipzig und Wien 1930, S. 343–347.

14 Heine, Die romantische Schule (Anm. 9), S. 72 f.

diese moralische und künstlerische Vernichtung war, die in der Folge eine »Literaturgeschichte des Gerüchts« in Gang gesetzt und Schlegels Rezeption bis zur Wende vom 20. ins 21. Jahrhundert entscheidend geprägt hat.¹⁵ Auch Goethe also hat daran durch seine späten Äußerungen mitgearbeitet.¹⁶

Erst in den letzten Jahren nun hat auf der Grundlage einer genauen, historisch-kritischen Relektüre der Quellen ein Perspektivwechsel in der Forschung eingesetzt.¹⁷ Kai Kauffmann etwa hat jüngst sehr überzeugend gezeigt, dass sich der »gegen Schlegel oft erhobene Vorwurf der künstlerischen Impotenz« schnell relativiert, wenn man seine »Konstruktion von Gattungsmodellen« als »Idealisierungen von his-

15 Strobel, *Der Romantiker als homo academicus* (Anm. 9), S. 300.

16 Hinzu kommt noch Goethes Konzeption der Homunculus-Figur im ›Faust‹, die sich, wie Otto Höfler 1972 zu zeigen versucht hat, als Karikatur August Wilhelm Schlegels lesen lässt. Vgl. Otto Höfler, *Homunculus – eine Satire auf A.W. Schlegel. Goethe und die Romantik*, Wien, Köln, Graz 1972.

17 So wird in Marburg, Dresden und Trier unter der Leitung von Thomas Bürger, dem Generaldirektor a.D. (2012–2018) sowie Achim Bonte, dem ihm 2018 nachgefolgten Generaldirektor der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, wo der Hauptnachlass Schlegels verwahrt wird, und Jochen Strobel an einer digitalen Edition der gesamten Korrespondenz August Wilhelm Schlegels gearbeitet (siehe Anm. 12). Erstmals werden somit alle Briefzeugnisse veröffentlicht, die von und an Schlegel überliefert sind – rund 5 000 Schreiben – und von denen nur die Hälfte gedruckt ist. In Tübingen werden ferner unter der Leitung von Georg Braungart Schlegels Vorlesungen ediert; vgl. August Wilhelm Schlegel, *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, begründet von Ernst Behler (†) in Zusammenarbeit mit Frank Jolles (†), hrsg. von Georg Braungart, Paderborn u.a. 1989ff. Jüngst erschienen sind der umfangreiche Kommentar zu den Vorlesungen über Ästhetik (als Bd. 2/2 dieser Ausgabe): *Vorlesungen über Ästhetik (1798–1827)*, hrsg. und kommentiert von Stefan Knödler, 2016, sowie (als Bd. 4/1) der Textteil zu den Wiener Vorlesungen: *August Wilhelm Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur (1809–1811)*, hrsg. und kommentiert von Stefan Knödler, Erster Teil: Text, 2018. – Besonders aus Anlass von August Wilhelm Schlegels 250. Geburtstag im Jahr 2017 hat man sich ihm wieder verstärkt zugewandt; vgl. den Katalog zur Jubiläumsausstellung im Freien Deutschen Hochstift: *Aufbruch ins romantische Universum* (Anm. 1); Mark-Georg Dehrmann, *Ein vergessener Kosmopolit. August Wilhelm Schlegel (1767–1845) zum 250. Geburtstag*, in: *Zeitschrift für Germanistik N.F.* 27 (2017), S. 591–598, sowie Jochen Strobel, *August Wilhelm Schlegel. Romantiker und Kosmopolit*, Darmstadt 2017.

torisch vorhandenen Kunstwerken« und damit als »Modellbildungen für die künftige Kunstproduktion« versteht, die es – gemäß den Erfordernissen der eigenen Zeit – zu transformieren und aktualisieren gilt, und nicht als bloß unschöpferische Reproduktionsversuche anderer Schriftsteller. Aus diesem Blickwinkel nun wird ersichtlich, dass Friedrich und August Wilhelm Schlegel jeweils eigenständig und gleichsam von entgegengesetzten Enden her¹⁸ an der romantischen Poetik arbeiten: »Vermischung unterschiedlicher Gattungen«, so Kauffmann weiter, »heißt hier [im frühromantischen Programm, C. B.] nicht Auflösung ihres jeweiligen Charakters; im Gegenteil erscheint das klare Bewusstsein ihrer spezifischen ›Gesetze‹ als Bedingung der Möglichkeit für das kalkulierte Zusammenspiel der Gattungen in der Transzendentalpoetik der Frühromantik.«¹⁹

Das Beispiel zeigt gleichsam in nuce, dass Roger Paulin, dessen 2016 erschienene Schlegel-Biographie einen Meilenstein für diese neue Sicht bildet,²⁰ unbedingt zuzustimmen ist: »Zu viele Aspekte seiner [August

18 Dass dies häufig übersehen wurde, liegt zweifellos auch an der einseitigen Überlieferung des Bruder-Briefwechsels, in dem in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts das Programm der Jenaer Frühromantik zu einem großen Teil vorbereitet und entwickelt wird. Während sich von Friedrich Schlegel über 300 Briefe an August Wilhelm Schlegel erhalten haben, sind es auf der anderen Seite noch nicht einmal 20. August Wilhelm hatte nach Friedrichs Tod 1829 durch Dorothea Schlegel fast alle seine Schreiben an den Bruder vernichten lassen – ein kaum zu beziffernder Verlust für die Forschung. Vgl. Dorothea Schlegel an August Wilhelm Schlegel, 18. März 1829, zitiert nach Ernst Behler, Einleitung. Die Epoche von 1788 bis 1797 im Leben von Friedrich und Dorothea Schlegel, in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, Paderborn u. a. 1959 ff. (abgekürzt als *KFSA*), hier: Bd. 23, S. XXV–L, hier: S. XXVIII.

19 Kai Kauffmann, Philologie der Formen. August Wilhelm Schlegels Programm einer »Regeneration« der europäisch-deutschen Literatur, in: August Wilhelm Schlegel und die Philologie (Anm. 1), S. 7–27, hier: S. 19 und S. 25 f. Vgl. auch Manuel Bauer, August Wilhelm Schlegels Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst – die »Summe« der Frühromantik? in: Der Europäer August Wilhelm Schlegel (Anm. 9), S. 125–140, sowie ders., ›Hamlet‹, ›Wilhelm Meister‹ und die ästhetische Auslegungskunst. Anmerkungen zu einem Dissens bei August Wilhelm und Friedrich Schlegel, in: August Wilhelm Schlegel im Dialog (Anm. 1), S. 53–66.

20 Roger Paulin, August Wilhelm Schlegel. *Cosmopolitan of Art and Poetry*, Cambridge 2016. 2017 ist sie, leicht gekürzt, auf Deutsch erschienen (siehe Anm. 1).

Wilhelm Schlegels, C.B.] geistigen Tätigkeit und seines Lebenslaufes sind ungeklärt und nicht genügend erforscht.«²¹ Dies gilt auch für die Beziehung zwischen August Wilhelm Schlegel und Goethe, die wesentlich differenzierter und vielseitiger war, als es jene Äußerungen des alten Goethe über den vermeintlich unmännlichen Schlegel suggerieren könnten, und dies gilt im besonderen auch für ihren Briefwechsel.

Es sei noch etwas zu dessen editorischer Situation angemerkt. Anders als Schlegels Korrespondenz mit Friedrich Schiller, die 2005 mustergültig von Norbert Oellers herausgegeben wurde,²² liegt sein Briefwechsel mit Goethe bislang nur in der bereits genannten, schon fast hundert Jahre alten Edition von Josef Körner und Ernst Wieneke sowie der noch älteren von Carl Schüddekopf und Oskar Walzel vor.²³ Im Rahmen der von der Klassik Stiftung Weimar veranstalteten historisch-kritischen Ausgabe von Goethes Briefen werden in absehbarer Zeit alle Briefe von Goethe an Schlegel in einer Neuedition erscheinen.²⁴ Da die Ausgabe jedoch allein die Briefe von Goethe ediert, bleibt eine neue, auf dem aktuellen Stand der Forschung erarbeitete Edition der Korrespondenz zwischen Schlegel und Goethe als Einzelbriefwechsel nach wie vor ein Desiderat.

Die meisten der insgesamt 106 gewechselten Schreiben, die überliefert sind, liegen im Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar, einige zudem in der Universitäts- und Landesbibliothek in Bonn. Sie können auf der Website der ›Digitalen Edition der Korrespondenz August Wilhelm Schlegels‹ als Digitalisat eingesehen werden, synchronisiert mit den Transkriptionen aus der Edition Josef Körners und Ernst Wienekes.²⁵

21 Ebd., S. 11.

22 Friedrich Schiller – August Wilhelm Schlegel, *Der Briefwechsel*, hrsg. von Norbert Oellers, Köln 2005.

23 Siehe Anm. 2.

24 Johann Wolfgang Goethe, *Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe. Im Auftrag der Klassik Stiftung Weimar / Goethe- und Schiller-Archiv hrsg. von Georg Kurscheidt, Norbert Oellers und Elke Richter, Berlin 2008 ff.

25 URL: https://www.august-wilhelm-schlegel.de/briefedigital/letters/search?query=36_absender.LmAdd.personid17:2808+OR+36_adressat.LmAdd.personid17:2808 (Zugriff: 01.07.2019).

II. Erste Kontakte und literarische Berührungspunkte

Der erste erhaltene Brief in der Korrespondenz zwischen Goethe und Schlegel stammt vom 28. Mai 1797. Das kurze Schreiben zeigt, dass Goethe und Schlegel bereits in Kontakt und Austausch miteinander standen, Bücher gingen hin und her, und auch mit Friedrich Schlegel bestand schon eine Verbindung.²⁶

Tatsächlich gab es bereits mannigfache Begegnungen und Beziehungen persönlicher und literarischer Art, die den Briefwechsel zwischen Goethe und Schlegel gleichsam vorbereiteten. In Schillers ›Horen‹ hatte August Wilhelm Schlegel schon ein Jahr zuvor seinen Aufsatz ›Etwas über William Shakespeare bey Gelegenheit Wilhelm Meisters‹ publiziert,²⁷ der nicht nur im Kontext seiner gerade begonnenen eigenen Shakespeare-Übersetzungen ein wichtiges Dokument ist, sondern der auch für das Verständnis der Bedeutung Goethes für die Frühromantiker in Jena ein herausragendes Zeugnis darstellt.

In Jena lebte Schlegel seit dem Sommer 1796 mit seiner Frau Caroline, die er im Juli desselben Jahres nach langem Werben geheiratet hatte. Caroline war die Tochter des Göttinger Orientalisten und Theologen Johann David Michaelis (1717–1791) und in erster Ehe mit Johann Franz Wilhelm Böhmer verheiratet, der bereits 1788 gestorben war. Um August Wilhelm und Caroline Schlegel in Jena bildete sich schnell eine Gruppe von jungen Künstlern und Intellektuellen, zu der allen voran August Wilhelms Bruder Friedrich und dessen Freundin Dorothea Veit mit deren Sohn Philipp aus erster Ehe gehörten, zu der aber auch Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis, und Ludwig Tieck sowie weitere Gäste zu zählen sind.

August Wilhelm Schlegel war von Friedrich Schiller, mit dem er schon seit Sommer 1795 in brieflichem Kontakt stand und für dessen Zeitschriften er regelmäßig Beiträge lieferte, nach Jena geholt worden. Zuvor hatte er als Hauslehrer in Amsterdam gearbeitet; von hier aus

26 August Wilhelm und Friedrich Schlegel im Briefwechsel mit Schiller und Goethe (Anm. 2), S. 57.

27 August Wilhelm Schlegel, Etwas über William Shakespeare bey Gelegenheit Wilhelm Meisters, in: Die Horen, Bd. 6, Jg. 1796, 4. Stück, S. 57–112.

hatte er seinen Briefwechsel mit Schiller angeknüpft. Schlegels Absicht war es, gemeinsam mit dem Bruder Friedrich im deutschen Kulturleben Fuß zu fassen, die eigenen, die Idee des »Romantischen« entfaltenden Texte möglichst prominent zu plazieren und hierfür wichtige Kontakte zu knüpfen – Schiller und Goethe waren für beide zunächst die wichtigsten Bezugspersonen. Die Brüder drängte es in die literarische Öffentlichkeit; zunehmend wollten sie eigene literarische Maßstäbe setzen und sich nicht den Publikationsvorgaben der älteren etablierten Kollegen unterordnen.²⁸ Der lebhafteste Austausch mit Goethe und Schiller war dabei von großer Bedeutung, zum einen, weil sich für die Schlegels die Netzwerke Jena und Weimars öffneten, zum anderen aber auch, weil Goethes und Schillers Schriften von großer, ja zentraler Bedeutung für ihr eigenes Schaffen waren.

Dass der Umgang zwischen Jena und Weimar schon kurz nach der Übersiedelung August Wilhelm und Caroline Schlegels ein vertrauter war, bezeugt besonders anschaulich ein Brief des Paares vom Juli 1796 an August Wilhelm Schlegels Bruder Carl und dessen Frau Julie in Hannover, Schlegels Heimatstadt. Caroline schrieb nicht ohne Stolz:

Göthe hat den letzten Theil des Wilh. Meister, hinter sich aufs Pferd gebunden (denn er reitet trotz seiner Corpulenz wacker darauf los) in Mnsrpt. herüber gebracht und Schiller sagte gestern daß er uns in den nächsten Tagen zu einer Vorlesung deßelben einladen würde. Ich wünschte daß Sie das ohne sich von der Stelle zu bewegen, mit anhören könnten. Es hat mir große Freude gemacht Göthen, und zwar so holdseelig, wiederzusehn.²⁹

Caroline kannte Goethe aus Mainz: 1792, während der Belagerung der Stadt, waren sie einander schon einmal persönlich begegnet.

28 Darüber gibt die Korrespondenz der Brüder – die leider bis auf wenige Ausnahmen nur einseitig erhalten ist (siehe Anm. 18) – weitreichenden Aufschluss; vgl. KFSa, Bd. 23: Dritte Abteilung: Briefe von und an Friedrich und Dorothea Schlegel. Bis zur Begründung der romantischen Schule (15. September 1788 – 15. Juli 1797). Mit Einleitung und Kommentar hrsg. von Ernst Behler u. a., Paderborn u. a. 1987.

29 Caroline und August Wilhelm Schlegel an Johann Carl Fürchtegott und Julie Schlegel, Juli 1796, URL: <https://august-wilhelm-schlegel.de/version-07-19/briefid/413> (Zugriff: 01.07.2019).

Goethe kümmerte sich als Weimarer Minister in Jena u.a. um die Universitätsangelegenheiten; und so kamen persönliche Begegnungen zwischen ihm und den Romantikern häufig zustande. Wie der Brief von Caroline zeigt, sprachen sich in Jena literarische Neuigkeiten schnell herum. Das Haus der Schlegels war in Jena ohne Zweifel einer der produktivsten Orte, und im Zentrum dieser Produktivität stand der umtriebige und unermüdlich tätige August Wilhelm Schlegel. Er saß fast pausenlos an eigenen und gemeinschaftlichen Arbeiten, darunter zahlreichen Kritiken, den Shakespeare-Übersetzungen, den Vorlesungen an der Universität, den Beiträgen fürs ›Athenaeum‹. Zudem knüpfte und pflegte er die Kontakte mit Verlegern und trieb seine Mitstreiter zum Arbeiten an.

Kaum in Jena angekommen, veröffentlichte Schlegel in Schillers viertem Stück der ›Horen‹ den bereits genannten Aufsatz ›Etwas über William Shakespeare bey Gelegenheit Wilhelm Meisters‹, eine seiner bedeutendsten frühen Schriften. Wie schon der Titel verrät, ist es dem angehenden Shakespeare-Übersetzer Schlegel insbesondere um eine Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten einer deutschen poetisch-romantischen Shakespeare-Übersetzung zu tun, und die intensive Beschäftigung mit ›Hamlet‹ durch den Romanhelden Wilhelm Meister ist dafür ein guter Anlass.

Darüber hinaus jedoch geht es August Wilhelm Schlegel auch um den ästhetischen Rang von Goethes Werk, der sich für ihn vor allem in der Darstellung Shakespeares zeigt. So ist für Schlegel entscheidend, dass der Autor im ›Wilhelm Meister‹ Shakespeare künstlerisch behandelt, so dass Shakespeare verlebendigt wird und im ›Wilhelm Meister‹ gleichsam wieder aufersteht:

Nichts wird von dem Erzähler in seinem eignen Namen abgehandelt. Die Gespräche, die er seine Personen darüber halten läßt, werden auf das natürlichste durch ihre Lagen und Character herbeigeführt; alles greift in die Handlung ein und endlich wird durch die geheimnisvolle Erscheinung eines bekannten Unbekannten, eines, wie man denken sollte, nichts weniger als entkörpernten Geistes in eben der Rolle, welche der wackre Meister William Shakespeare selbst zu spielen pflegte, ein neuer Knoten geschürzt. Mit einem Wort, das Lob und die Auslegung des größten dramatischen Dichters ist auf die gefälligste Weise dramatisiert. Es wird keine Standrede an seinem Grabe gehalten.

ten, noch weniger ergeht ein ägyptisches Totengericht über ihn. Er ist auferstanden und wandelt unter den Lebenden, nicht durch irgendeine peinliche Beschwörung gezwungen, sondern willig und froh stellt er sich auf das Wort eines Freundes und Vertrauten in verjüngter Kraft und Schönheit dar.³⁰

Wie die Forschung gezeigt hat, antizipiert Schlegel hier bereits wichtige Elemente des frühromantischen Programms einer ›poetischen‹ Kritik, das nur wenige Zeit später von ihm und dann vor allem von seinem Bruder Friedrich ausgearbeitet werden sollte.³¹ Allein poetisch-dichtend, so der Kerngedanke, könne ein Werk der Kritik unterzogen werden, nicht aber in trockenen, toten Begriffen; allein in künstlerischer Gestalt könne eine Aneignung geschehen, die das besprochene Werk ergänze, verjünge, neu gestalte und die somit dieses auf produktive Weise fortschreibe, es also nicht in abgestandene Begriffe oder lehrhafte Formeln presse. »Poesie kann nur durch Poesie kritisiert werden«, heißt es nur kurz darauf (1797) bei Friedrich Schlegel im 117. Lyceumsfragment: »Ein Kunsturteil, welches nicht selbst Kunstwerk ist, entweder im Stoff, als Darstellung des notwendigen Eindrucks in seinem Werden, oder durch eine schöne Form, und einen im Geist der alten römischen Satire liberalen Ton, hat gar kein Bürgerrecht im Reiche der Kunst.«³²

Sein Bruder hatte in seinem Aufsatz über ›William Shakespeare bey Gelegenheit Wilhelm Meisters‹ 1796 bereits daraufhin gedeutet, und es ist alles andere als unwichtig, dass dies in bezug auf einen Text von Goethe geschieht. Wiederholt wird dieser von den Frühromantikern herangezogen, wenn es um die Formulierung der eigenen poetischen Maximen sowie um die Charakterisierung von Literatur und Zeitgeist um 1800 geht – er ist künstlerischer Maßstab, Orientierungspunkt, »Wiederhersteller der Poesie in Deutschland«, wie es August Wilhelm

30 August Wilhelm Schlegel, Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters, in: ders., Kritische Schriften und Briefe (Anm. 12), Bd. 1, S. 88–122, hier: S. 88.

31 Vgl. vor allem Bauer, ›Hamlet‹, ›Wilhelm Meister‹ und die ästhetische Auslegungskunst (Anm. 19).

32 KFSA, Bd. 2, S. 162.

Schlegel in seinen Berliner Vorlesungen formulieren wird.³³ Schon eines von Friedrich Schlegels Athenäumsfragmenten, vermutlich das seinerzeit umstrittenste, formuliert (Nr. 216): »Die Französische Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre und Goethes Meister sind die größten Tendenzen des Zeitalters.«³⁴ Und an anderer Stelle heißt es: »Wer Goethes ›Meister‹ gehörig charakterisierte, der hätte damit wohl eigentlich gesagt, was es jetzt an der Zeit ist in der Poesie. Er dürfte sich, was poetische Kritik betrifft, immer zur Ruhe setzen.«³⁵ Der Aufsatz von August Wilhelm Schlegel hatte für den sich formierenden Kreis der Jenaer Frühromantiker zum ersten Mal ausführlich und öffentlich die Auseinandersetzung mit Goethe angestoßen – und ist zudem als große Verbeugung August Wilhelm Schlegels vor dem Älteren zu verstehen.

Die öffentliche Auseinandersetzung stieß nicht nur auf Zustimmung. Die Mutter Johanne Christiane Erdmuthe Schlegel (1735–1811) in Hannover, nicht begeistert darüber, dass ihre beiden jüngsten Söhne den Berufsweg des freien Schriftstellers einschlugen, und stets in Sorge, ihre Kinder könnten sich beruflich ungeschickt verhalten, sah es nicht gern, dass August Wilhelm einen Aufsatz über ein Werk Goethes schrieb: »Ich habe«, schrieb sie ihm im April 1796, »von der Stieglitzen« – einer Bekannten in Hannover – »gehört, daß Du eine Recencion über Jeden³⁶ [d. i. Goethe, Schlegels Mutter stammte aus Sachsen und sprach starken Dialekt, C. B.] machen würdest, der man mit Verlangen entgegen sähe. Das kömmt mir viel gewagt vor. Ich bitte Dich thue doch ja nichts, wodurch die Herrn beleidiget werden könntest.³⁷ Damit Du Deinen künftigen Aussichten nicht schaden dust.«³⁸

33 August Wilhelm Schlegel, *Kritische Ausgabe der Vorlesungen* (Anm. 17), Bd. 1/1: *Vorlesungen über Ästhetik* (1798–1803), hrsg. von Claudia Becker, Paderborn u. a. 1989, S. 252.

34 KFSA, Bd. 2, S. 386.

35 Friedrich Schlegel, *Lyceumsfragment* 120; KFSA, Bd. 2, S. 162.

36 Darunter, als zweiter Schreibversuch: »Jethen«.

37 Gemeint ist: »könnten«, hier verschreibt sie sich.

38 Johanna Christiane Erdmuthe Schlegel an August Wilhelm Schlegel, [April 1796]; URL: <https://august-wilhelm-schlegel.de/version-07-19/briefid/2317> (Zugriff: 01.07.2019).

*III. Sommer 1797:
Der Bruch mit Schiller und die Anknüpfung mit Goethe*

Ganz unrecht sollte »Mutter Schlegel«, wie sie ihre Briefe unterschrieb, nicht haben. Allerdings nicht in bezug auf ihren Lieblingssohn August Wilhelm und seinen Aufsatz ›Etwas über William Shakespeare bey Gelegenheit Wilhelm Meisters‹, sondern in bezug auf ihr Sorgenkind Friedrich Schlegel, dessen Frechheiten jedoch auch Folgen für den älteren Bruder hatten. So stand der Auftakt von August Wilhelm Schlegels Briefwechsel mit Goethe und damit der näheren Bekanntschaft ein gutes Jahr nach der Publikation des ›Wilhelm Meister‹-Aufsatzes unter keinen guten Vorzeichen: Nur drei Tage nach Goethes erstem Schreiben an August Wilhelm Schlegel am 28. Mai 1797 kündigte ausgerechnet Friedrich Schiller diesem die Zusammenarbeit auf, nach einer ziemlich genau zwei Jahre währenden, kollegial geführten Korrespondenz.

Wesentlich verantwortlich für diesen Bruch war jedoch nicht August Wilhelm Schlegel, sondern sein Bruder Friedrich, der sich wenig um Autoritäten und mögliche Empfindlichkeiten scherte. Er hatte mehrere Stücke von Schillers ›Horen‹ – von denen eines auch August Wilhelm Schlegels Aufsatz ›Etwas über William Shakespeare bey Gelegenheit Wilhelm Meisters‹ enthält – in der Zeitschrift ›Deutschland‹ kritisch besprochen.³⁹ Schiller war über die Kritik des 25-jährigen Friedrich Schlegel über die Maßen erbost. »Ein Verhältniß, das durch eine natürliche Verbindung von Umständen unmöglich gemacht wird läßt sich mit dem besten Willen nicht erhalten. In meinem engen Bekanntschaftskreise«, schrieb er am 1. Juni 1797 an August Wilhelm Schlegel, »muß eine volle Sicherheit und ein unbegrenztes Vertrauen seyn, und das kann, nach dem was geschehen, in unserm Verhältniß nicht statt finden.«⁴⁰

August Wilhelm Schlegel war entsetzt und versuchte mit beschwichtigenden Worten, Schiller zum Überdenken seiner Entscheidung zu

39 Friedrich Schlegel, Die Horen [2. bis 5tes Stück, 6. Stück, Siebentes Stück, Achtes bis Zwölftes Stück], in: Deutschland, Bd. 3, Jg. 1796, 7. Stück, S. 74–97 und ebd., 8. Stück, S. 217–221; Bd. 4, Jg. 1796, 10. Stück, S. 67–70 und ebd., 12. Stück, S. 350–361.

40 Schiller an August Wilhelm Schlegel, 1. Juni 1797; Schiller – Schlegel, Briefwechsel (Anm. 22), S. 87.

bewegen.⁴¹ Es war jedoch nichts zu machen: Schiller blieb bei seiner harten Haltung und brach die Verbindung zu August Wilhelm Schlegel weitgehend ab, obwohl nicht dieser, sondern dessen Bruder der Auslöser gewesen war. Hinzu kam auch noch Schillers Abneigung gegen Schlegels Frau Caroline, die auf Gegenseitigkeit beruhte.⁴²

So geschah es, dass nach nur einem Jahr in Jena, wohin ihn ausgerechnet Schiller gerufen hatte, genau dieser seine kollegialen Beziehungen zu August Wilhelm Schlegel aufkündigte. Wie bedeutsam und folgenreich indessen die recht kurze Verbindung zwischen Schiller und August Wilhelm Schlegel war, bringt Norbert Oellers auf den Punkt: »Ohne Schillers Drängen und seine Protektion wäre Schlegel im Juli 1796 nicht ins Zentrum der deutschen Literatur gekommen; vielleicht wäre es später möglich gewesen, vielleicht nie. Und ohne den in Jena wohnhaften und rastlos tätigen August Wilhelm Schlegel hätte es keine ›Jenaer Frühromantik‹ gegeben.«⁴³

Schiller war demnach nicht nur als Autor maßgeblich – hatten doch seine philosophisch-theoretischen Schriften der frühromantischen Theoriebildung den Weg geebnet – an der Konstitution der frühromantischen Bewegung beteiligt.⁴⁴ Er war es auch, der auf ganz praktische Weise die Voraussetzungen für eine nähere Verbindung zwischen August Wilhelm Schlegel und Goethe geschaffen hatte. Spätestens nach dem Bruch im Sommer 1797 wird Schiller seinen Einsatz für den älteren Schlegel-Bruder – gegen Friedrich Schlegel hatte er von Anfang an Vorbehalte – bereit haben; fortan sah er in den Brüdern unangenehme Konkurrenten. So heißt es an Goethe am 28. Juni 1798: »Ich habe so wenig honnete Behandlung von dieser Familie [den Brüdern Schlegel, C. B.] erfahren, daß ich mich wirklich in Acht nehmen muß, ihnen keine Gelegenheit zu geben, sich bedeutend zu machen.«⁴⁵ Und nach der

41 Vgl. August Wilhelm und Caroline Schlegel an Schiller, [1. Juni 1797]; ebd., S. 85 f.

42 Vgl. ebd., S. 7 f.

43 Ebd., S. 8.

44 Vgl. etwa Gerhard Schulz, *Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration. Erster Teil: Das Zeitalter der Französischen Revolution 1789–1806*, 2., neubearbeitete Auflage, München 2000 (= *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bd., 7/1), S. 228 und passim.

45 MA 8/1, S. 588.

Lektüre der von den Brüdern Schlegel herausgegebenen romantischen Zeitschrift ›Athenaeum‹ schrieb er ihm am 23. Juli 1798: »Was sagen Sie zu dem neuen Schlegelischen Athenäum, und besonders zu den Fragmenten? Mir macht diese naseweise, entscheidende, schneidende und einseitige Manier physisch wehe.«⁴⁶ Die Äußerung zeigt, dass Schillers Abwendung von den Schlegels nicht allein in seiner Wut auf Friedrich Schlegels Rezension und in seiner tiefen Abneigung gegen diesen als Person begründet war. Seine Ablehnung war grundsätzlicher und hatte eine Ursache in dem Konkurrenzverhältnis, in das er sich nach so kurzer Zeit der persönlichen Bekanntschaft gestellt sah. Dabei behagte ihm der offensive und selbstbewusste literarische Kampfgeist nicht, der sich zudem in so neuen, modernen Formen wie dem Fragment ausdrückte. Damit nun aber traf Schillers Kritik das von den Schlegels vertretene romantische Programm selbst: Wenn er in den Fragmenten eine »naseweise, entscheidende, schneidende und einseitige Manier« erkannte, zielte er auf das Stilmittel der Übertreibung und Überspitzung, das die Fragmente nutzen, ohne dabei den Form- und Gestaltungswillen erkennen zu lassen, den Schillers eigene Ästhetik forderte. So standen die Fragmente aus dem ›Athenaeum‹ für ihn auch nicht für ein innovatives literarisches Programm, sondern offenbarten ein Zuviel an »egoistischen und widerwärtigen Ingredienzien«, wie er überhaupt in den »ästhetischen Urteilen« der Schlegel-Brüder »eine solche Dürre, Trockenheit und sachlose Wortstrenge« fand, dass er »oft zweifelhaft« sei, »ob sie wirklich auch zuweilen einen Gegenstand darunter denken«.⁴⁷

Die öffentliche Keckheit Friedrichs war demzufolge nur der äußere Anlass für den Bruch mit August Wilhelm Schlegel – in jedem Fall mischten sich bei Schiller persönliche und literarische Abwehr. In den mit Goethe verfassten ›Xenien‹, jenen Spottversen auf den zeitgenössischen Literaturbetrieb und seine Protagonisten, die im ›Musenalmanach auf das Jahr 1797‹ bereits 1796 veröffentlicht wurden und damit vor Friedrich Schlegels kritischem Teil seiner Rezension der ›Horen‹ erschienen sind, hatte Schiller bereits ausgiebig über diesen vom Leder gezogen. Nicht weniger als 24 der Verse sind gegen ihn gerichtet, wobei

46 Ebd., S. 600.

47 Schiller an Goethe, 27. Juli 1798; ebd., S. 602.

auch August Wilhelm hin und wieder mit einbezogen wird. Eines dieser Xenien lautet (unter dem Titel ›Guerre ouverte‹):

Lange neckt ihr uns schon, doch immer heimlich und tückisch,
Krieg verlangtet ihr ja, führt ihn nun offen, den Krieg.⁴⁸

Was war mit Goethe? Wollte auch er »Krieg« gegen die Schlegels und die Frühromantiker führen? Ließ er sich von Schillers dezidierter Abkehr von den Frühromantikern und ihren Veröffentlichungen beeinflussen? Die Antwort lautet Nein – auch wenn er bekanntermaßen Koautor der ›Xenien‹ war. Wiederholt versuchte er, zwischen den Parteien zu vermitteln und sich aus den Streitereien herauszuhalten.⁴⁹ Vor allem aber war ihm die junge Generation sympathisch; ein Grund hierfür liegt zweifelsohne darin, dass ihm die große Aufmerksamkeit, die ihm die Frühromantiker auch öffentlich zuteil werden ließen, sehr schmeichelte. Indessen geht Goethes Sympathie deutlich über Gefühle der Eitelkeit oder eigene kulturpolitische Vorteile – die Bewerbung der eigenen Werke durch die jungen Kollegen – hinaus: Sie entsprang vielmehr einem ernsthaften Interesse an ihren Produktionen.

Goethe also pflegte von Beginn seines Briefwechsels mit August Wilhelm Schlegel an ein gutes Verhältnis zu diesem. Die Schreiben bezeugen dies: Auch wenn es in späteren Jahren in der Rückschau zu Irritationen auf beiden Seiten kommen wird, ist die Korrespondenz selbst weitgehend frei von atmosphärischen Störungen und dokumentiert eine unverstellte Freude am gegenseitigen Austausch. Zwar wird eine

48 MA 4/1, S. 782.

49 Vgl. etwa seinen Brief an Schiller vom 4. April 1798: »Ich muß doch noch einmal wegen Schlegels anfragen, dessen ich schon in einem Briefe erwähnte. Haben Sie, auch für die Zukunft seine Verbannung fest beschlossen, so lassen wir alles ruhen und ich werde mich darnach benehmen. Möchten Sie aber vielleicht ihm einen sparsamen Zutritt gönnen, so wäre jetzt, da Tischbein Sie zu besuchen wünscht, die beste Gelegenheit« (MA 8/1, S. 553). Die Äußerung zeigt, dass August Wilhelm Schlegel 1837 mit seiner rückblickenden (wiewohl spöttisch überzogenen) Einschätzung ihres Verhältnisses, die sich in einem nicht veröffentlichten Manuskript mit Briefen von Goethe und Schiller an ihn findet, nicht ganz falsch lag: »Überhaupt trat Goethe auf eine sehr liebenswürdige Weise vermittelnd ein. Seine sorgsame Schonung für Schiller, welche der eines zärtlichen Ehemannes für seine nervenschwache Frau glich, hielt ihn nicht ab, mit uns auf dem freundschaftlichsten Fuße fortzuleben.« (August Wilhelm und Friedrich Schlegel im Briefwechsel mit Schiller und Goethe [Anm. 2], S. 202)

grundsätzliche Distanz zwischen den Korrespondenzpartnern nie aufgegeben, und die Briefe sind weit entfernt von der Emphase, die den Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller kennzeichnet. Auch ist die Form der Briefkommunikation eine andere, als Schlegel sie mit seinen engsten literarischen Mitstreitern praktizierte. So ist August Wilhelm Schlegels Briefwechsel mit Goethe kein ›sympoetisches‹ bzw. ›symphilosophisches‹ Gespräch,⁵⁰ wie es zwischen den Frühromantikern geführt wird, damit »mehrere sich gegenseitig ergänzende Naturen gemeinschaftliche Werke bildeten«, wie es im 125. Athenäumsfragment heißt.⁵¹ Wesentliche Elemente dieser Praxis gemeinschaftlichen frühromantischen Arbeitens und Kommunizierens sind Provokation und Streit, größtmögliche Offenheit und Ausführlichkeit, denn nur auf diese Weise – so die frühromantische Auffassung – können die individuellen Eigenschaften und Stärken eines jeden Einzelnen hervor getrieben werden.⁵² Diese besondere Weise der Kommunikation besitzt auch für viele der untereinander gewechselten Briefe Geltung,⁵³ bleibt aber ganz auf den frühromantischen Kreis beschränkt.

Für das erste Heft des ›Athenaeum‹ dankte Goethe August Wilhelm Schlegel am 18. Juni 1798 mit folgenden Worten, die im Konzept überliefert sind:

Haben Sie Dank für das überschickte Athenäum, dessen Inhalt mir schon sehr angenehm und erfreulich gewesen wäre, wenn auch die Verfasser mich und das meinige nicht mit einer so entschiedenen Neigung begrüßten. Was meine jüngern Freunde gutes von mir den-

50 Vgl. hierzu August Wilhelm und Friedrich Schlegels »Vorerinnerung« zum ›Athenaeum‹; Athenaeum. Eine Zeitschrift, hrsg. von August Wilhelm und Friedrich Schlegel, Ersten Bandes Erstes Stück, Berlin 1798, S. III f.

51 Friedrich Schlegel, 125. Athenäumsfragment; KFSa, Bd. 2, S. 185.

52 Vgl. dazu Günter Oesterle, Eigenarten romantischer Geselligkeit, in: Europäische Romantik. Interdisziplinäre Perspektiven der Forschung, hrsg. von Helmut Hühn und Joachim Schiedemeister, Berlin und Boston 2015, S. 201–214, sowie ders., Das riskante romantisch-gesellige Schreibexperiment. Virtuositätssteigerung und Gefährdung, in: Riskante Geselligkeit. Spielarten des Sozialen um 1800, hrsg. von Günter Oesterle und Thorsten Valk, Würzburg 2015 (= Stiftung für Romantikforschung 59), S. 355–374.

53 Vgl. Claudia Bamberg, Das Briefnetzwerk der Jenaer Frühromantiker, in: Handbuch Brief. Von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, hrsg. von Jochen Strobel, Marie Isabel Matthews-Schlinzig und Jörg Schuster (erscheint Berlin 2020).

ken und sagen will ich wenigstens durch unaufhaltsames Fortschreiten verdienen, in so fern es mir die Natur nach ihrem gewöhnlichen Gange nicht zuletzt verbietet.⁵⁴

Anders als Schiller, der von dieser wichtigsten programmatischen Zeitschrift der deutschen Frühromantik mit eisigem Schweigen bedacht wurde, ist Goethe im ›Athenaeum‹ ein wichtiger Bezugspunkt. Nicht nur, dass über und an ihn geschrieben wurde – Friedrich Schlegels Rezension ›Über Goethe's Meister‹ wird im ersten Band des ›Athenaeum‹ gedruckt, August Wilhelm Schlegels Elegie ›Die Kunst der Griechen. An Goethe‹ im zweiten. Auch zog man wiederholt Goethes Urteil heran und fragte ihn um Rat, wenn es um die Aufnahme einzelner Beiträge ging. Als zur Debatte stand, ob Novalis' Aufsatz ›Die Christenheit oder Europa‹ und Schellings ›Epikurisch Glaubensbekenntnis Heinz Widerporstens‹ in das ›Athenaeum‹ aufgenommen werden sollten und man sich innerhalb der frühromantischen Gruppe uneinig war, bat man Goethe um eine Einschätzung. Dieser entschied sich gegen einen Abdruck, und die Herausgeber folgten seinem Votum.⁵⁵ Wenn folglich August Wilhelm Schlegel bereits am 24. September 1797 an Goethe, dessen wochenlange Abwesenheit in Jena und Weimar bedauernd, schrieb: »Sie sind uns [...] während dieser Zeit im Geiste einige Male sehr nahe gewesen, wir haben die ganze Gewalt ihrer Gegenwart gefühlt«,⁵⁶ dann ist dies ernst gemeint, zumal er sich bewusst war, wie vorausschauend die Urteile Goethes waren.

Goethes Schriften waren regelmäßig Gegenstand der Diskussionen in der frühromantischen Wohngemeinschaft in der Leutragasse in Jena. Dies waren Schillers Werke zwar auch, aber über sie wurde vor allem gespottet und gehöhnt. Das erscheint auf den ersten Blick paradox, hatte doch gerade Schiller mit seinen theoretischen Abhandlungen, insbesondere mit seiner Schrift ›Über naive und sentimentalische Dichtung‹ aus dem Jahr 1795/96 der Theorie der Frühromantik viele wichtige Impulse gegeben. Die Frühromantiker jedoch stießen sich an Schillers gemessener Sprache; seine dichterischen Werke waren in ihren

54 August Wilhelm und Friedrich Schlegel im Briefwechsel mit Schiller und Goethe (Anm. 2), S. 70.

55 Vgl. dazu ausführlich Knödler, »[E]soterisches und exoterisches« (Anm. 1).

56 August Wilhelm und Friedrich Schlegel im Briefwechsel mit Schiller und Goethe (Anm. 2), S. 59.

Augen zu abstrakt, »entkräftet«,⁵⁷ langweilig⁵⁸ und somit zu unpoetisch. Damit warfen sie ihm als Dichter letztlich genau das vor, was Schiller umgekehrt an ihren »ästhetischen Urteilen« und insbesondere auch an August Wilhelm Schlegels poetischen Werken gegenüber Goethe monierte: »Dürre«, »Trockenheit« und »herzlose Kälte«. Das indessen legt den Schluss nahe, dass es möglicherweise zu viele Überschneidungen gab, so dass beide Seiten die Notwendigkeit der Abgrenzung und Polemik verspürten – zumal diese für die Frühromantiker im Kontext ihrer Forderung nach einer sympoetischen Arbeitsweise wichtige Schaffensprinzipien waren. Ein Sprachrohr in der romantischen Wohngemeinschaft hinsichtlich der Kritik an Schiller war Schlegels Frau Caroline, die keine Gelegenheit ausließ, sich über Schillers Produktionen abschätzig zu äußern oder lustig zu machen.⁵⁹

August Wilhelm Schlegel jedoch hielt sich mit öffentlichem Spott über Schiller zurück, weil er es sich keinesfalls mit Goethe verderben wollte – *ein* Bruch reichte ihm. So reagierte er sofort ablehnend, als Friedrich Schleiermacher einige »Teufeleyn« über Schiller im »Athenaeum« veröffentlichen wollte: »In Ihre Vorschläge wegen der Teufeleyn kann ich nicht ganz eingehen«, schrieb er Schleiermacher am 1. November 1799, »[w]enn wir mit Schiller übel umgehen, so verderben wir unser persönliches Verhältniß mit Goethe, woran mehr gelegen

57 Ludwig Tieck an August Wilhelm Schlegel, [November 1798], in: Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel. Briefe, hrsg. von Edgar Lohner auf der Grundlage der von Henry Lüdeke besorgten Edition, München 1972, S. 34.

58 Vgl. Henrik Steffens an August Wilhelm Schlegel, 26. Juli 1799: »Geärgert haben mich: die Piccolominis; weil ich sie zu oft sahe, und jedesmahl etwas langweiliger fand, hauptsächlich weil so vieles *gesagt* wird von den Personen im Stücke, die den Personen im Parterre und einen ästhetischen Kritiker weit besser anstehen würde [...]«; Briefe von und an August Wilhelm Schlegel (Anm. 13), S. 96.

59 Typisch ist etwa ihre Kritik des »Wallenstein«, die sie in einem Brief an August Wilhelm Schlegel vom 7. Mai 1801 äußert: »Das Politische darinn hat auch die Deutlichkeit einer Deduktion nicht los werden können, und ich versichre Dich, ich habe bey dieser ersten Lektüre, wo die Neugierde mit geschäftig war, nicht einiger Langeweile entgehn können. [...] Ja, mein Freund, mir ist es ganz klar, daß alles poetische Drum und Dran dieses Stückes in der Summe keine Poesie macht.« (Caroline von Schelling, Briefe aus der Frühromantik, nach Georg Waitz vermehrt hrsg. von Erich Schmidt, Bd. 2, Leipzig 1913, S. 121) – Berühmt geworden ist vor allem der Spott der Jenaer Frühromantiker über Schillers »Glocke« (Caroline Schlegel an Auguste Böhmer, 21. Oktober 1799; ebd., Bd. 1, S. 570).

ist, als an allen Teufeleyn der Welt.«⁶⁰ So tolerant und offen August Wilhelm Schlegel mit der nonchalanten und kecken Art seines Bruders und der Freunde umging: In bezug auf sein gutes Verhältnis zu Goethe wollte er nicht das geringste Risiko eingehen. Zumal Goethe sich bereits für August Wilhelm Schlegel eingesetzt und ihm 1798 zu einer Honorarprofessur verholfen hatte,⁶¹ die vor allem durch den großen Erfolg seiner Shakespeare-Übersetzungen, die seit 1797 bei Unger in Berlin erschienen, begründet war.⁶²

Anders als Schiller, dem die Athenäumsfragmente zu »naseweis« und »einseitig« waren, zeigte Goethe für sie Interesse, wie ein Brief Carolines an Friedrich Schlegel vom Oktober 1798 dokumentiert: »Die Fragmente haben ihn [Goethe, C.B.] ungemein interessirt,« meldete sie Friedrich Schlegel über ein Gespräch in Weimar zwischen Goethe und August Wilhelm Schlegel. »Ihr hättet euch in Kriegsstand gesetzt, aber er hat keine einzige Einwendung dagegen gemacht [...].«⁶³ Dass dieses Interesse von Goethe kein geheucheltes war, beweisen seine Briefe an Schiller. So schrieb er ihm am 25. Juli 1798, als Reaktion auf dessen Kritik:

Das Schlegelsche Ingrediens in seiner ganzen Individualität scheint mir denn doch in der Olla potrida unsers deutschen Journalwesens nicht zu verachten. Diese allgemeine Nichtigkeit, Parteisucht fürs äußerst mittelmäßige, diese Augendienerei, diese Katzenbuckelgebärden, diese Leerheit und Lahmheit in der nur wenige gute Produkte sich verlieren, hat an einem solchen Wespenneste wie die Fragmente sind einen fürchterlichen Gegner [...]. Bei allem was Ihnen daran mit Recht mißfällt kann man denn doch den Verfassern einen gewissen Ernst, eine gewisse Tiefe und von der andern Seite Liberalität nicht ableugnen.⁶⁴

60 August Wilhelm Schlegel an Friedrich Schleiermacher, 1. November 1799, in: Friedrich Schleiermacher, Kritische Gesamtausgabe, Abt. 5, Bd. 3: Briefwechsel 1799–1800 (Briefe 553–849), hrsg. von Andreas Arndt und Wolfgang Virmond, Berlin und New York 1992, S. 228.

61 Vgl. Paulin, August Wilhelm Schlegel (Anm. 1), S. 92.

62 Vgl. Christian Gottfried Schütz' Gutachten zur Ernennung August Wilhelm Schlegels zum Honorarprofessor der Universität Jena vom Juni 1798, in: Aufbruch ins romantische Universum (Anm. 1), S. 91.

63 KFSa, Bd. 24, S. 177.

64 Goethe an Schiller, [25. Juli 1798]; MA 8/1, S. 600 f.

Und nachdem Schiller darauf mit heftigen, ja beleidigenden Invektiven gegen beide Schlegel-Brüder und ihre Schriften geantwortet hatte,⁶⁵ gab Goethe beschwichtigend zurück:

Was noch allenfalls zu Gunsten der Schlegel zu sagen wäre wollen wir auf eine mündliche Unterhandlung versparen. Ich wünsche die Fragmente eigents mit Ihnen durchzugehen, als Veranlassung zum interessanten Gespräch werden sie gewiß sehr dienen, selbst indem sie zum Widerspruch aufregen.⁶⁶

IV. Austausch und Anregung

Ins interessante Gespräch kam Goethe fortan auch mit August Wilhelm Schlegel, brieflich, und, während Schlegels Zeit in Jena – 1801 verlegte dieser seinen Wohnsitz nach Berlin –, auch regelmäßig mündlich. Manchmal traf man sich auch auf einen Spaziergang und sprach die vorher in einem Schreiben vereinbarten Themen durch. Zudem war August Wilhelm Schlegel wiederholt zu Besuch in Weimar. Wie bereits erwähnt, suchte er Rat bei dem achtzehn Jahre Älteren und legte auf Goethes Urteil großen Wert. So auch, als es im Jahr 1800 zum Streit mit der Jenaer ›Allgemeinen Literatur-Zeitung‹ kam, und Schlegel sich von dem Blatt, für das er zahlreiche Beiträge geschrieben hatte, öffentlich lossagte. Goethe übersandte ein Konzept, das Schlegel dem Akademischen Senat in Jena eingeben sollte; Schlegel übernahm es wörtlich.⁶⁷

Aber auch Goethe nahm Rat bei August Wilhelm Schlegel in Anspruch. So übersandte er diesem einige seiner eigenen Gedichte, damit Schlegel sich das Versmaß für eine neue Ausgabe von Goethes Schriften kritisch ansehe und ihn in metrischen Fragen berate.⁶⁸ Dafür trafen Schlegel und Goethe in der letzten Septemberwoche des

65 Schiller an Goethe, 27. Juli 1798; ebd., S. 602 f. (oben in Anm. 11 und bei Anm. 47 zitiert).

66 Goethe an Schiller, 28. Juli 1798; ebd., S. 604.

67 August Wilhelm und Friedrich Schlegel im Briefwechsel mit Schiller und Goethe (Anm. 2), S. 106–108.

68 Goethe's neue Schriften, 7 Bde., Berlin 1792–1800.

Jahres 1799 täglich zusammen. Am 5. März 1800 schrieb Goethe dann an Schlegel:

Durch die Vorschläge zur Verbesserung meiner Elegieen [›Römische Elegien«, C.B.] haben Sie mir eine besondere Gefälligkeit erzeugt. Ich habe sie meistens eingeschaltet und nun folgt mit meinem Dank freylich auch die zweyte Sammlung. Sogar die Epigramme werden nachkommen, welche Ihrer Theilnahme vielleicht am meisten bedürfen.

Meine gegenwärtige Lage ist so unpoetisch als uncritisch und es sind mir daher bey diesem Geschäft, dem ich nicht ausweichen kann die freundschaftlichen Winke um desto schätzbarer.

Mit Verlangen erwarte ich was Sie und Ihre Geistesverwandten uns neues zubereiten. Grüßen Sie alle.

Den guten Tiek bedaure ich sehr. Ich habe diese Zeit her manchmal an ihn gedacht und beklagt, daß ein so schönes Talent, in seiner Blüthe, solche Hindernisse freyer und fröhlicher Kraftausübung erfahren soll.

Haben Sie doch die Güte Herrn Professor Schelling zu sagen: daß der Van Cower bey mir liegt. Unter den Karten findet sich nichts das auf Abweichung der Magnetnadel Bezug hätte. Das Werk selbst konnte ich nicht durchlaufen und habe es bis jetzt nicht geschickt, weil es drey große Quartbände sind.

Vielleicht kann mir Herr Schelling bezeichnen welcher von diesen Bänden ihm interessant ist, sonst kann ich sie auf Verlangen alle drey senden.

Leben Sie recht wohl und erhalten mir ein geneigtes Andenken, so wie ich immer an dem was Sie leisten, so wie an dem was Ihnen begegnet einen lebhaften Antheil nehme. Weimar am 5. März 1800.

Goethe⁶⁹

Goethe gab Schlegels metrische Verbesserungsvorschläge, die sich zum Teil erhalten haben,⁷⁰ tatsächlich an seinen Verleger Friedrich Unger in Berlin für den Druck weiter. Nur kurze Zeit darauf, am 20. März 1800, meldete er Schlegel: »Auch die Epigramme folgen hier zu gefälliger

69 August Wilhelm und Friedrich Schlegel im Briefwechsel mit Schiller und Goethe (Anm. 2), S. 95.

70 Ebd., S. 230f.

Durchsicht. Wie sehr hätte ich gewünscht diese Revision mit Ihnen in Jena machen zu können, da die Deliberation in einem solchen Falle so instructiv ist.«⁷¹

Wie Goethes Brief vom 5. März 1800 zeigt, galt sein Interesse aber nicht nur der kritischen Durchsicht seiner eigenen Verse durch August Wilhelm Schlegel. Auch umgekehrt, auch auf Schlegels neue Produktionen und auf die Werke seiner Mitstreiter wartete Goethe »mit Verlangen«. Dass dies keine bloße Höflichkeitsformel war, beweist nicht zuletzt seine Reaktion als Dichter: So inspirierte Schlegels 1800 bei Cotta erschienener Gedichtband,⁷² der 62 Sonette enthält, Goethe zu eigenen Gedichten in dieser Form: Die Sonette »Sich in erneutem Kunstgebrauch zu üben [...]« und »Natur und Kunst sie scheinen sich zu fliehen [...]« sind unmittelbar durch Schlegels Produktionen angeregt worden.⁷³

Ihre Korrespondenz gibt über August Wilhelm Schlegels neue Behandlung des Sonetts Aufschluss. Am 1. September 1799 übersandte jener ihm einige seiner eigenen Sonette und schrieb erläuternd dazu:

Sie werden sehen, daß ich die Sonette ganz auf Italiän[ische] Weise zu bilden gesucht, – ich wollte ihnen dadurch mehr Größe geben, da man sonst bey uns im Sonett bloß auf das Weiche und Liebliche gegangen ist. Der Wechselgesang in Stanzen mit immer wieder anhebender Schlußzeile ist eine Spanische Form.⁷⁴

Für Schlegel war das Sonett nicht nur aufgrund seiner romanischen Herkunft eine genuin romantische Kunstform, die sich als Modell für eine romantische Transformation sehr gut anbot.⁷⁵ Auch aufgrund seines spezifischen Baus galt es ihm als besonders geeignet für die

⁷¹ Ebd., S. 96.

⁷² August Wilhelm Schlegel, *Gedichte*, Tübingen 1800.

⁷³ Vgl. Hans-Jürgen Schlütter, *Goethes Sonette*, Bad Homburg vor der Höhe u. a. 1969, S. 67–75; »Ein Dichter hatte uns alle geweckt« (Anm. 4), S. 115–117. Vgl. weiterführend zu Schlegels »romantischer« Wiederbelebung der Sonettform: Schlütter, a. a. O., S. 13–32; Thomas Borgstedt, *Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, Tübingen 2009 (= *Frühe Neuzeit* 138), S. 426–438; Kauffmann, *Philologie der Formen* (Anm. 19), S. 22–26.

⁷⁴ August Wilhelm und Friedrich Schlegel im Briefwechsel mit Schiller und Goethe (Anm. 2), S. 87.

⁷⁵ Vgl. Kauffmann, *Philologie der Formen* (Anm. 19), S. 22–26.

Entwicklung der neuen romantischen Dichtung: »Das Sonett ist durch die symmetrische Gebundenheit seiner Form einzig dazu gemacht, eine romantische Situation aufs konzentrierteste und mit der größten Rührung lyrisch darzustellen; man könnte es ein romantisches Epigramm nennen«, erläutert er 1798/99 in seinen in Jena gehaltenen ›Vorlesungen über philosophische Kunstlehre‹ (Kapitel »Lyrische Dichtungsart«).⁷⁶

Wie der Brief vom 5. März 1800 ferner zeigt, galten Goethes Interesse und Anteilnahme neben solchen konkreten poetisch-poetologischen Diskussionen mit August Wilhelm Schlegel auch den romantischen Kollegen: Goethe erkundigt sich nach der Gesundheit Ludwig Tiecks, der schon in jungen Jahren an der Gicht litt, und bedauert produktive Einbußen durch diese, informiert über einen Buchwunsch Schellings, den Schlegel ihm angetragen hatte, und fragt nach den geplanten Arbeiten der weiteren »Geistesverwandten« Schlegels. Das zeigt zum einen, dass er die romantischen Autoren um August Wilhelm Schlegel als einheitliche, an *einem* Programm arbeitende Gruppe wahrnahm – dieser selbst bezeichnete sie gegenüber Goethe als »enge[n] geschloßne[n] Zirkel«⁷⁷ –, und zum anderen, dass er sich von ihr wichtige Impulse für die Literatur versprach.

Bei aller Aufgeschlossenheit und Neugier überschreiten Gestus und Rhetorik der Briefe auf beiden Seiten jedoch niemals eine gewisse freundlich-sachliche Distanz; auffällig ist zudem das häufige Fehlen von Grußformeln besonders am Beginn der meisten Schreiben. Dies weist u. a. auf die große Bedeutung des mündlichen Gesprächs hin, in das dieser Briefwechsel bis 1801 eingebettet ist und das dieser gleichsam fortsetzt und ergänzt; und so mag es wenig überraschen, dass nach Schlegels Weggang aus Deutschland auch die Korrespondenz mit Goethe einschläft. Distanz schafft hier keine Intensivierung des Schriftverkehrs, sondern, ganz im Gegenteil, dessen Reduktion und Quasi-Stillstand – und, damit verbunden, eine gewisse wechselseitige Distanzierung. Während dem Briefwechsel August Wilhelm Schlegels mit Schiller augenscheinlich der räumliche Abstand gut getan hatte, ja er sogar

76 August Wilhelm Schlegel, Kritische Ausgabe der Vorlesungen (Anm. 17), Bd. 1/1, S. 151.

77 August Wilhelm Schlegel an Goethe, 7. Januar 1800; August Wilhelm und Friedrich Schlegel im Briefwechsel mit Schiller und Goethe (Anm. 2), S. 91.

letztlich vor allem so lange gut funktionieren konnte, wie Schlegel sich noch nicht in Jena aufhielt, lebte die Korrespondenz mit Goethe vom persönlichen Zusammentreffen und dem mündlichen Austausch. Auch dies indes zeigt, wie nah beieinander die literarischen Interessen lagen, wie schnell es aber gerade dadurch zu Eifersüchteleien kommen konnte. Sich des großen Einflusses des jeweils anderen auf die Literatur und den literarischen Markt bewusst, kamen unterschwellige Konkurrenzen gerade bei größerer Distanz – und auch mit zunehmender Berühmtheit August Wilhelm Schlegels – immer mehr ans Licht.

Im Laufe der wechselseitigen Anregung besonders während Schlegels Jenaer und auch noch Berliner Jahren (1797–1804) gab es freilich nicht nur Zustimmung und Einigkeit, was auch der Briefwechsel nicht verbirgt. Dies betrifft etwa künstlerische Fragen: So äußerte sich Goethe mitunter höflich-zurückhaltend über die poetischen Sendungen von August Wilhelm Schlegel, so etwa, als dieser ihm sein Gedicht ›Prometheus‹ zusandte. Mit den Freunden in Weimar sprach er direkt ablehnend darüber.⁷⁸ An August Wilhelm Schlegel schrieb er am 19. Juli 1797 hingegen diplomatisch: »Es ist Ihnen gelungen in die Mythe einen tiefen Sinn zu legen und ihn auf eine ernste und edle Art auszudrücken, die Verse sind sehr glücklich und es sind Stellen die durch ihre Hoheit überraschen. Gewiß wird es eine der ersten Zierden des Almanachs seyn.«⁷⁹

Insgesamt jedoch überwiegt bei Goethe die Aufgeschlossenheit gegenüber dem Wirken Schlegels und seines Kreises, das er konstant mit Neugier verfolgte und über das Schlegel ihn, wie der Briefwechsel belegt, regelmäßig auf den neuesten Stand bringen sollte. Auch nach August Wilhelm Schlegels Weggang aus Deutschland las er dessen wichtigste Publikationen; seine Urteile darüber fielen zumeist positiv aus.⁸⁰

1801 löste sich die Gruppe der Frühromantiker auf, ihre Mitglieder gingen jeweils eigene Wege; auch war es zu vielerlei Streitereien und Zerwürfnissen innerhalb der Gruppe gekommen. Novalis starb 1801, ein Jahr zuvor war Auguste Böhmer, die einzige bis dahin überlebende Tochter Carolines aus erster Ehe und für August Wilhelm Schlegel wie

78 Vgl. ebd., S. 207.

79 Ebd., S. 58.

80 Gut zusammengefasst bei Fröschle, Goethes Verhältnis zur Romantik (Anm. 4), S. 173–178.

ein eigenes Kind, mit nur fünfzehn Jahren an der Ruhr gestorben. Es dauerte nicht lange, dass sich August Wilhelm und Caroline scheiden ließen; dabei spielte auch Goethe eine Rolle, indem er die Scheidung bei ihrem Landesherrn und seinem Vorgesetzten, dem Herzog Carl August von Sachsen-Weimar und Eisenach befürwortete.

1801 ging Schlegel nach Berlin, um hier seine öffentlichen ›Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst‹ zu halten und das romantische Programm einer breiteren Öffentlichkeit vorzustellen. Mit Goethe blieb er in diesen Jahren noch in gutem, regem Kontakt, auch wenn persönliche Begegnungen nun nicht mehr möglich waren, und übersandte ihm seine neuesten Übersetzungsarbeiten von Texten Shakespeares, Calderóns sowie seine ›Blumensträuße italiänischer, spanischer und portugiesischer Poesie‹.⁸¹ Noch einmal intensiv wurde der Austausch anlässlich der Aufführung von Schlegels – letztlich erfolglosem – Drama ›Ion‹ am Weimarer Hoftheater, das Goethe hier am 2. Januar 1802 in seiner eigenen Inszenierung auf die Bühne brachte.⁸²

Im Jahr 1804 fungierte Goethe für Schlegel sodann als Bindeglied und Vermittler, denn am 1. März 1804 sandte er diesem folgendes kurze Schreiben nach Berlin: »Frau von Stael wünscht Sie näher zu kennen, sie glaubt daß einige Zeilen von mir die erste Einleitung erleichtern. Ich schreibe sie gern, weil ich nun Danck von beyden Theilen verdiene, wo sich alles von selbst gegeben hätte. Erhalten Sie mir ein freundliches Andencken.«⁸³

V. *Freundliche Distanzierung*

Nur zwei Monate später folgte August Wilhelm Schlegel der französischen Schriftstellerin und Intellektuellen Germaine de Staël nach Coppet an den Genfer See und sollte bis zu ihrem Tod im Jahr 1817 an ihrer Seite bleiben, nicht als Liebhaber oder angehender Ehemann, wie

81 August Wilhelm und Friedrich Schlegel im Briefwechsel mit Schiller und Goethe (Anm. 2), S. 143.

82 Vgl. ebd., bes. S. 121–138, sowie jüngst Bohnenkamp, *Universelle Poesie oder Weltliteratur?* (Anm. 1).

83 August Wilhelm und Friedrich Schlegel im Briefwechsel mit Schiller und Goethe (Anm. 2), S. 156.

er es zunächst und noch lange gehofft hatte, sondern als Freund und literarischer Berater sowie Erzieher ihrer Kinder. Auf dem Weg von Berlin nach Coppet machte die Reisegruppe um Madame de Staël Anfang Mai 1804 Halt in Weimar: »In Weimar blieb ich zehn Tage u[nd] sah während derselben meine dortigen Freunde, Goethe u[nd] den Bildhauer Tieck häufig«, schrieb Schlegel im November 1804 an Caroline de la Motte Fouqué, und ergänzte: »Doch eilte ich einem andern Lande u[nd] einer neuen Lebensweise entgegen«⁸⁴ – der Aufenthalt in Weimar war ein Abschied auf viele Jahre; Schlegels Leben und Verbindungen sollten sich nun von Grund auf wandeln; und als er 1818 wieder nach Deutschland zurückkehrte, sollte er sich in Bonn niederlassen, wo er an der neugegründeten Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität die Indologie in Deutschland als wissenschaftliche Disziplin etablierte.

Mit dem Umzug in die Schweiz und nach Frankreich wurde die Verbindung zu Goethe gelockert. Die Briefe wurden nun wesentlich seltener; nur alle paar Jahre ist ein Schreiben Schlegels an Goethe zu verzeichnen.⁸⁵ Nach Goethes Vermittlungsschreiben vom 1. März 1804 wird die Korrespondenz erst knapp vier Jahre später, am 31. Januar 1808, durch August Wilhelm Schlegel wieder aufgenommen – so locker und lose wird ab jetzt der Briefwechsel weiterhin bleiben.

Gleichwohl holten beide Seite Informationen über das Schaffen des anderen ein. So überbrachte Friedrich Schlegel seinem Bruder in regelmäßigen Abständen Nachrichten von Goethe, um die August Wilhelm offenkundig gebeten hatte. Friedrichs Mitteilungen über Goethe entsprangen aber nicht objektiver Beobachtung, zumal er inzwischen mit Dorothea in Köln lebte und vom Weimarer Kulturleben abgeschnitten war. So schrieb er am 24. Mai 1805 nach Coppet: »Daß Schiller am 9^{ten} May gestorben sei, werdet Ihr wissen. Er hätte doch immer auf seine Weise fortleben mögen. Nun wird [Johann Heinrich] Voß zum Schiller avanciren, nämlich bei Goethen. Ich fürchte der alte Herr wird nun

84 URL: <https://august-wilhelm-schlegel.de/version-07-19/briefid/959> (Zugriff: 01.07.2019).

85 Nicht ganz auszuschließen ist, dass der ein oder andere Gegenbrief bislang unzugänglich in den Familienarchiven der Nachfahren der de Staël in der Schweiz oder in Frankreich liegt, wo noch rund 2 000 Briefe aus der Korrespondenz August Wilhelm Schlegels verwahrt sind.

ganz versteinern, oder überlebt es nicht lange.«⁸⁶ Am 15. Juli 1805 heißt es sodann über Goethes gerade erschienenes Buch ›Winkelmann und sein Jahrhundert‹:⁸⁷ »Es ist sehr lustig und auch in seiner Art merkwürdig. Der alte Fratz hat sich darin ganz öffentlich zum Heidenthum bekannt« – also zur Vorbildfunktion der antiken, nicht der christlichen Kunst: »Doch sind nirgends auch nur entfernte eigentliche Anspielungen, bei allem Grimm den er gegen uns zu haben scheint.«⁸⁸ Wohl noch einmal darauf Bezug nehmend, meldete er am 8. September des gleichen Jahres seinem Bruder, der vermutlich kritisch nachgefragt hatte: »Mit Goethe denkst Du Dir die Sache ganz falsch. Der alte Grassaffe hat ein ganz eigentliches Complott und Verschwörung gegen uns gestiftet und ganz laut [sich] gegen alles erklärt was zur neuen Schule gehört.«⁸⁹ Am 26. Oktober 1805 antwortete er dann auf einen weiteren vernichteten⁹⁰ Brief August Wilhelms erbost: »Daß Du sein [Goethes, C. B.] niederträchtiges *opus* von Winkelmann, wenn auch noch so leicht und obenhin gelobt, billige ich nicht; das ist gar nicht die rechte Art, besonders jezt nicht.«⁹¹ Noch kannte er August Wilhelm Schlegels ›Schreiben an Goethe über einige Arbeiten in Rom lebender Künstler‹ nicht,⁹² das dieser auf seiner Italienreise mit Germaine de Staël im Sommer 1805 in Rom verfasst hatte und das zu Ende des Jahres 1805 in der ›Allgemeinen Literatur-Zeitung‹ abgedruckt wurde. Schlegel trat hier öffentlich für die romantische Kunstauffassung ein, indem er Winckelmanns klassizistische Ästhetik hinter sich ließ, die Goethe in

86 Krisenjahre der Frühromantik. Briefe aus dem Schlegelkreis, hrsg. von Josef Körner, Bd. 1: Der Texte erste Hälfte. 1791–1808, Bern und Tübingen 1969, S. 198.

87 Winkelmann und sein Jahrhundert. In Briefen und Aufsätzen, hrsg. von Goethe, Tübingen 1805.

88 Friedrich Schlegel an August Wilhelm Schlegel, 15. Juli 1805; Krisenjahre der Frühromantik (Anm. 86), Bd. 1, S. 214 f.

89 Ebd., S. 230.

90 Siehe Anm. 18.

91 Krisenjahre der Frühromantik (Anm. 86), Bd. 1, S. 239.

92 August Wilhelm Schlegel, Schreiben an Goethe über einige Arbeiten in Rom lebender Künstler. Im Sommer 1805; August Wilhelm von Schlegel, Sämtliche Werke (Anm. 12), Bd. 9, S. 231–266. Vgl. Friedrich Schlegel an August Wilhelm Schlegel, 27. Februar 1806; Krisenjahre der Frühromantik (Anm. 86), Bd. 1, S. 292.

seinem Aufsatz entwickelt hatte. An Friedrich de la Motte Fouqué schrieb er dann ein paar Monate später, am 12. März 1806: »Man versichert uns, daß Goethe im Gespräch unverholten Partei gegen die neue Schule nimmt, und das ist ganz in der Ordnung. Warum zieht er nicht gedruckt gegen sie zu Felde?«⁹³ Ob diese Einschätzung von Goethes Haltung gegenüber den Romantikern aus der Ferne genauso zutrifft, ist allerdings in Frage zu stellen, denn immerhin ist bemerkenswert, dass just am selben Tag – am 12. März 1806 – aus Jena Rezensionsexemplare an Schlegel in die Schweiz abgingen, darunter auch Goethes Übersetzung von ›Rameau's Neffe‹ von Diderot aus dem Jahr 1805,⁹⁴ in deren Anmerkungen es mit eindeutiger Anspielung auf die Übersetzungen August Wilhelm Schlegels heißt:

Wohl findet sich bei den Griechen so wie bei manchen Römern eine sehr geschmackvolle Sonderung und Läuterung der verschiedenen Dichtarten, aber uns Nordländer kann man auf jene Muster nicht ausschließlich hinweisen. Wir haben uns andrer Voreltern zu rühmen und haben manch anderes Vorbild im Auge. Wäre nicht durch die romantische Wendung ungebildeter Jahrhunderte das Ungeheure mit dem Abgeschmackten in Berührung gekommen, woher hätten wir einen Hamlet, einen Lear, eine Anbetung des Kreuzes, einen standhaften Prinzen?

Uns auf der Höhe dieser barbarischen Avantagen, da wir die antiken Vorteile wohl niemals erreichen werden, mit Mut zu erhalten, ist unsre Pflicht [...].⁹⁵

93 August Wilhelm Schlegel an Friedrich de la Motte Fouqué, 12. März 1806; August Wilhelm von Schlegel, *Sämtliche Werke* (Anm. 12), Bd. 2, S. 153.

94 Vgl. Heinrich Carl Abraham Eichstädt (für die ›Allgemeine Literatur-Zeitung‹) an August Wilhelm Schlegel, 12. März 1806; *Krisenjahre der Frühromantik* (Anm. 86), Bd. 1, S. 296.

95 Johann Wolfgang Goethe, *Anmerkungen über Personen und Gegenstände, deren in dem Dialog ›Rameau's Neffe‹ erwähnt wird*; MA 7, S. 666. Neben Shakespeares Dramen (worunter allerdings nicht ›King Lear‹ ist) hat Schlegel u. a. auch Dramen Calderóns übersetzt, darunter im ersten, 1803 in Berlin erschienenen Band seines ›Spanischen Theaters‹ das von Goethe hier genannte Stück ›La devoción de la cruz‹ (›Die Andacht zum Kreuze‹). Goethe ließ er ›Die Andacht zum Kreuze‹ in der handschriftlichen Fassung durch Christian Friedrich Tieck zukommen (vgl. August Wilhelm und Friedrich Schlegel im Briefwechsel mit Schiller und Goethe [Anm. 2], S. 136–139).

Auch August Wilhelm Schlegels Beschäftigung mit Goethe wird in Coppet anhalten, zumal er an Germaine de Staëls Schrift über Deutschland ›De l'Allemagne‹, die 1813 erschien und in der Goethe ein wichtiges Thema ist,⁹⁶ maßgeblich mitwirkte, indem er die Autorin während der Entstehung kontinuierlich beriet – und sie ja bereits von seinen Berliner und Wiener Vorlesungen entscheidende Anregungen erhalten hatte. Er selbst hatte in seinen Wiener Vorlesungen ›Über dramatische Kunst und Litteratur‹, die er 1808 vor einem illustren Publikum hielt und die schnell in zahlreiche europäische Sprachen übersetzt werden sollten,⁹⁷ gegen Ende auch über Goethes Dramen gesprochen und diese kurzerhand zu modernen und damit »romantischen« Dramen erklärt, die in der deutschen Literatur den richtigen Weg aufzeigten. Auf diese Weise betrieb Schlegel geschickt Literaturpolitik – mit weitreichenden Folgen, indem das Ausland Goethe i. d. R. noch heute als Romantiker ansieht.⁹⁸ Dabei würdigte er Goethes Dramen (neben jenen Schillers) als in die Zukunft weisende, moderne deutsche Kunstwerke: »wir haben darin wenigstens die Grundlage einer zugleich eigenthümlich deutschen und ächt künstlerischen dramatischen Schule.«⁹⁹ Goethe beschaffte sich die »sehr lesbar[en] und unterrichtend[en]« Wiener Vorlesungen sogleich und war offenbar zunächst mit ihnen zufrieden; erst in späteren Jahren äußerte er Kritik.¹⁰⁰

1818 kehrte Schlegel wieder nach Deutschland zurück und ließ sich in Bonn nieder. Er wurde an die neugegründete Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität zum Professor für Literatur- und Kunstgeschichte berufen und begründete in dieser Funktion die Indologie in

96 Anne Louise Germaine de Staël-Holstein, *De l'Allemagne*, Paris 1810, ré-imprimé Londres 1813.

97 Vgl. Körner, *Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa* (Anm. 10), bes. S. 69–74; Stefan Knödler, *Initialzündung der europäischen Romantik. Zur frühesten Rezeption von August Wilhelm Schlegels Vorlesungen ›Ueber dramatische Kunst und Litteratur‹ im Kreis von Coppet sowie bei Stendhal und Charles Nodier*, in: *Zeitschrift für Germanistik* N. F. 29 (2019), S. 249–264; Claudia Bamberg, Wien, in: *Aufbruch ins romantische Universum* (Anm. 1), S. 138–147.

98 Vgl. Hendrik Birus, *Zum Konzept einer europäischen Romantik*, in: *Jahrb. FDH* 2017, S. 93–126, hier: S. 124–126.

99 August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur (1809–1811)* (Anm. 17), S. 428.

100 Goethe an Karl Ludwig von Knebel, 10. Januar 1810; *WAIV* 21, S. 161. Vgl. Frösche, *Goethes Verhältnis zur Romantik* (Anm. 4), S. 176 f.

Deutschland.¹⁰¹ Sein wissenschaftliches Augenmerk lag nun auf der Erschließung und Edition bedeutender indischer Dichtungen; so gab er 1823 die ›Bhagavadgītā‹ und 1829 das ›Rāmāyaṇa‹ in Devanagari-Schrift und mit begleitender lateinischer Übersetzung heraus.¹⁰² An Goethe schrieb er erstmals wieder im November 1824, indem er ihm von seiner Tätigkeit in Bonn berichtete. Goethe antwortete am 15. Dezember des gleichen Jahres:

Das folgereiche Gelingen eines jeden Unternehmens, dem Sie Ihre Tätigkeit widmen möchten, war mir niemals zweifelhaft und so bin ich auch Ihren Bemühungen in der indischen Literatur mit Antheil, wenn auch nur von ferne gefolgt, und freue mich zu sehen wie auch hier Kritik und Technik dem belebenden Genius willfährig die Hand reichen.

Kann ich zwar der indischen Kunst, insofern sie plastisch ist, nicht günstig seyn, da sie die Einbildungskraft, anstatt sie zu sammeln und zu regeln, zerstreut und verwirrt; so gehör ich doch gewiß zu den redlichsten und beständigsten Verehrern jener Dichtkunst, die aus den abstruhesten Regionen des Geistes durch alle Stufen des innern und äußern Sinnes uns auf die bewundernswürdigste Weise hindurch führt.¹⁰³

Hier wird ein ästhetischer Gegensatz zwischen Goethes und August Wilhelm Schlegels Kunstauffassung greifbar: Goethe, für den in der Kunst der sogenannte »Stil« als eine ausgewogene Gestaltung von Subjektivität und Natur ein unhintergebarer ästhetischer Grundsatz

¹⁰¹ Vgl. Jürgen Hanneder, Der erste Indologe, in: August Wilhelm Schlegel im Dialog (Anm. 1), S. 67–80; ders.: August Wilhelm Schlegel und die Begründung der Indologie in Deutschland, in: Aufbruch ins romantische Universum (Anm. 1), S. 192–195; Paulin, August Wilhelm Schlegel (Anm. 1), S. 257–314.

¹⁰² Bhagavad-Gita id est ΘΕΣΠΕΣΙΟΝ ΜΕΛΟΣ sive almi Krishnae et Arjunae colloquium de rebus divinis, Bharatae episodium. Textum recensuit, adnotationes criticas et interpretationem latinam adiecit Augustus Guilelmus a Schlegel, Bonnae 1823; Ramayana id est carmen epicum de Ramae rebus gestis poetae antiquissimi Valmicis opus. Textum codd. mss. collatis recensuit, interpretationem latinam et annotationes criticas adiecit Augustus Guilelmus a Schlegel, Bonnae 1829.

¹⁰³ August Wilhelm und Friedrich Schlegel im Briefwechsel mit Schiller und Goethe (Anm. 2), S. 162 f.

war¹⁰⁴ und der Darstellungsformen des »Grotesken« ablehnte,¹⁰⁵ konnte mit den verschlungenen indischen Bildwerken wenig anfangen.¹⁰⁶ Deshalb ist seine Ablehnung von Schlegels Bitte aus dem Jahr 1825, »eine Reihe von Briefen über die bildende Kunst der Indier und über ihre Poesie an Sie zu richten, und sie mit dem Ihrigen an der Spitze drucken zu lassen«,¹⁰⁷ auch wenig überraschend. Auch wenn Goethes vorangegangener Brief vom 15. Dezember 1824 versöhnlich und für Schlegel eher ermutigend geklungen hatte:

Aber allem und jedem Zwiespalt eine glückliche Vermittelung zu finden, möcht ich gar zu gern unter den Merkwürdigkeiten Bonns auch Ihrer gesammelten Bildschätze mich erfreuen und unter Ihrer Leitung in einer so erfreulich charakteristischen Region mich mit allem Hohen und Tiefen so wie mit allem Äußern und Innern in vollkommenem Einklang fühlen.¹⁰⁸

VI. Retrospektive

So blieb das Verhältnis bis zu Goethes Tod im Briefwechsel überwiegend freundlich, wenn auch nicht mehr allzu häufig Briefe gewechselt wurden. Um so mehr muss das Ende ihres persönlichen Verhältnisses verwundern – erinnert sei an dieser Stelle noch einmal an die eingangs zitierten späten Bemerkungen Goethes über Schlegel (und über seinen Bruder) gegenüber Zelter und Eckermann. Josef Körner spricht im Hinblick auf diese und weitere Äußerungen Goethes (und Schlegels) von einem »schrillen Mißklang«, mit dem die »späten Beziehungen« zwischen beiden endeten,¹⁰⁹ und auch Hartmut Fröschle sieht nach seiner ausführlichen und ausgewogenen Darlegung der Beziehung in Goethes

104 Johann Wolfgang Goethe, *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*; MA 3/2, S. 186–191.

105 Vgl. *Figurationen des Grotesken in Goethes Werken*, hrsg. von Edith Anna Kunz, Dominik Müller, Markus Winkler, Bielefeld 2012.

106 Vgl. Gerhard Lauer, *Goethes indische Kuriositäten*, ebd., S. 159–179.

107 August Wilhelm Schlegel an Goethe, 27. März 1825; August Wilhelm und Friedrich Schlegel im Briefwechsel mit Schiller und Goethe (Anm. 2), S. 163.

108 Ebd.

109 Körner, *Romantiker und Klassiker* (Anm. 1), S. 200.

späten Urteilen »das Fazit eines jahrzehntelangen Kontinuums [...], einer grundsätzlichen und tiefgewurzelten Skepsis des schöpferischen Klassikers gegenüber der theoretisierenden und bestenfalls nachschöpferischen Schlegelromantik«. ¹¹⁰

Lassen sich aber alle früheren Begegnungen tatsächlich auf diese Weise zusammenfassen und abschließend bewerten? Welche Bedeutung hat dabei der Briefwechsel zwischen Goethe und Schlegel, aus dem solche Dikta nicht – nicht ansatzweise – hervorgehen? Fest steht zunächst, dass August Wilhelm Schlegel, als Goethe ab 1828 seinen Briefwechsel mit Schiller veröffentlichte, schockiert und gekränkt war, weil er nun Schillers scharfe Angriffe gegen sich und seinen Bruder zu lesen bekam. An den Freund Ludwig Tieck schrieb er am 15. Januar 1830 darüber:

Den Briefwechsel habe ich erst jetzt gelesen: du kannst denken, welchen Eindruck er auf mich gemacht hat. Oft habe ich gelacht, oft großes Erbarmen mit beiden gehabt, besonders aber mit dem kranken Uhu Schiller. Daß er nicht bloß auf Friedrich, sondern auch auf mich einen so unversöhnlichen Haß geworfen hatte, war mir doch einigermaßen neu. Mir ist es recht lieb, er ist nun vogelfrei für mich, da mir bisher die Rücksicht auf ein ehemaliges Verhältniß immer noch Zwang anthat. Mit Goethe hatte ich in jener Zeit keine Ursache unzufrieden zu seyn, er benahm sich ganz loyal gegen mich, auch war er viel zu klug, um sich, wie Schiller, zu überreden, wir jungen Leute wären gar nicht da, und würden nie etwas in der Welt bedeuten. Auf Goethe bin ich eigentlich nur deswegen böse, weil er durch Bekanntmachung solcher Erbärmlichkeiten sich und seinen Freund so arg prostituiert. ¹¹¹

Goethes eingangs zitierte Bemerkung gegenüber Eckermann vom 24. April 1827, Schlegel sei »in vieler Hinsicht kein Mann«, ist dann freilich etwas schärfer. Ihr geht folgende kurze Erzählung Eckermanns voraus:

August Wilhelm v. Schlegel ist hier [in Weimar, C.B.]. Goethe machte mit ihm vor Tisch eine Spazierfahrt ums Webicht und gab

¹¹⁰ Fröschle, Goethes Verhältnis zur Romantik (Anm. 4), S. 197.

¹¹¹ Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel (Anm. 57), S. 204 f.

ihm zu Ehren diesen Abend einen großen Tee, wobei auch Schlegels Reisegefährte, Herr Doktor Lassen [Schlegels Bonner Schüler, C. B.], gegenwärtig. Alles in Weimar, was irgend Namen und Rang hatte, war dazu eingeladen, so daß das Getreibe in Goethes Zimmern groß war. Herr von Schlegel war ganz von Damen umringt, denen er aufgerollte schmale Streifen mit indischen Götterbildern vorzeigte, sowie den ganzen Text von zwei großen indischen Gedichten, von denen, außer ihm selbst und Dr. Lassen, wahrscheinlich Niemand etwas verstand. Schlegel war höchst sauber angezogen und höchst jugendlichen, blühenden Ansehens, so daß einige der Anwesenden behaupten wollten, er scheine nicht unerfahren in Anwendung kosmetischer Mittel.

Goethe zog mich in ein Fenster. »Nun? wie gefällt er Ihnen.« Noch ganz so, wie sonst, erwiderte ich. »Er ist freilich in vieler Hinsicht kein Mann, fuhr Goethe fort; aber doch kann man ihm, seiner vielseitigen gelehrten Kenntnisse und seiner großen Verdienste wegen, schon etwas zu Gute halten.«¹¹²

Zunächst liest es sich im Kontext dieser Schilderung nicht ganz widerspruchsfrei, dass der »ganz von Damen umringt[e]« Schlegel »in vieler Hinsicht kein Mann« gewesen sein soll. Darüber hinaus wirkt der Schlegels Persönlichkeit herabsetzende Hinweis auf seine sehr gepflegte, aber geradezu feminine äußere Gestalt suggestiv und will augenscheinlich abschätzige Vorstellungen hervorrufen, die indes weder inhaltlich stichhaltig noch sachlich zu begründen sind. Vielleicht führt ein weiterer von Eckermann überlieferter Kommentar Goethes zu Schlegels und Lassens Besuch in Weimar weiter; er stammt vom Tag darauf (25. April 1827):

Bei Goethe zu Tisch mit Herrn Dr. Lassen. Schlegel war heute abermals an Hof zur Tafel gezogen. Herr Lassen entwickelte große Kenntnisse der indischen Poesie, die Goethen höchst willkommen zu sein schienen, um sein eigenes immerhin nur sehr lückenhaftes Wissen in diesen Dingen zu ergänzen.

Ich war abends wieder einige Augenblicke bei Goethe. Er erzählte mir, daß Schlegel in der Dämmerung bei ihm gewesen und daß er mit

112 MA 19, S. 562.

ihm ein höchst bedeutendes Gespräch über literarische und historische Gegenstände geführt, das für ihn sehr belehrend gewesen. »Nur muß man, fügte er hinzu, keine Trauben von den Dornen und keine Feigen von den Disteln verlangen; übrigens ist Alles ganz vortrefflich.«¹¹³

Das Bild ist einigermaßen aufschlussreich: Dornen und Disteln stechen, brennen und schmerzen, sorgen also nicht, wie Trauben und Feigen, für (poetische) Süße und Lieblichkeit. Offenkundig spielt Goethe hier auf die polemische und angriffslustige Seite Schlegels an, die er ja seit den gemeinsamen Jenaer und Weimarer Jahren nur zu gut kannte. Er hat sie als Mittel der Abgrenzung und, damit verbunden, als Mittel zur Schärfung der eigenen Position bei den Jenaer Frühromantikern oft kennengelernt und – ging es beispielsweise um die satirischen Angriffe gegen den Populärschriftsteller August von Kotzebue – sehr begrüßt.¹¹⁴ Nun, im Alter, verführte ihn diese Haltung offenbar seinerseits zu Spott und Angriffslust. Oder, anders gesagt: Zeigte der alte Goethe nun selbst seine stachelige Seite, um sich literarisch und kulturpolitisch von den (Früh-)Romantikern abzugrenzen und um sein eigenes Profil als Dichter um so schärfer zu konturieren? Das wäre vielleicht der von Fröschle vermutete »mephistophelische Teil seines Charakters«, der zwar nicht, wie dieser meint, »Goethe in den Jenenser Jahren zu den Brüdern [Schlegel, C.B.] hinzog«,¹¹⁵ der aber möglicherweise beim späten Goethe zum Ausdruck kam, weil er ihm nun nötig erschien, um sich jetzt gegen die Schlegels, besonders gegen August Wilhelm, zu richten. Auch Schlegel gehörte inzwischen zum literarisch-wissenschaftlichen Establishment und hatte sich in ganz Europa einen Namen als Romantiker und Sanskrit-Forscher gemacht, bedurfte also Goethes Rat nicht mehr – dies wäre weiter zu untersuchen. Fest steht, dass sich die späten Äußerungen nicht eignen, um sie als »Fazit« der *gesamten* Verbindung anzusehen und diese retrospektiv von einer solchen Warte aus zu beurteilen.¹¹⁶ Besonders der Briefwechsel ist ein wichtiges Dokument, um zu

113 Ebd., S. 562 f.

114 Vgl. Oesterle, Romantische Satire und August Wilhelm Schlegels satirische Virtuosität (Anm. 1), S. 81.

115 Fröschle, Goethes Verhältnis zur Romantik (Anm. 4), S. 184.

116 Ähnliches gilt für Goethes vielzitierte späte Äußerung vom 2. April 1829 gegenüber Eckermann über das Verhältnis von Klassischem und Romantischem:

einer weitaus differenzierteren Sicht zu kommen. Denn gerade er zeigt, dass die Verbindungen zwischen Goethe und August Wilhelm Schlegel zu vielseitig und vielfältig waren, um sie auf eine (solche) Formel zu reduzieren, und er zeigt ferner, dass diese Verbindungen bis heute noch nicht vollständig erforscht sind.

Was diese mit Blick auf ihren Briefwechsel angeht, so ist gerade auch an die späteren literarischen Berührungen zu denken – möglicherweise können auch sie ein etwas differenzierteres Licht auf die Abwehrhaltung des alten Goethe werfen. Sicher ist nämlich, dass Schlegel durch sein interkulturell ausgerichtetes Schaffen, seine Übersetzungen und seine Auseinandersetzung mit der europäischen und indischen Literatur letztlich Goethes Konzept einer »Weltliteratur« so konsequent wie kaum ein anderer praktisch umgesetzt hat. Anne Bohnenkamp, die jüngst Goethes Überlegungen zu einer Weltliteratur mit Schlegels Bemühungen um eine »universelle Poesie« verglichen hat, formuliert es so:

Lässt sich also festhalten, dass Schlegels in den Berliner Vorlesungen gebrauchte Wendung von der »universellen und unvergänglichen Poesie« keineswegs den von Goethe beschriebenen Prozess der Weltliteratur vorwegnimmt, so wäre es dennoch richtig, Schlegel in einem engen Verhältnis zu Goethes Beobachtung zu sehen. Denn als »universalphilologischer« Literaturkritiker und Übersetzer lässt sich Schlegel mit guten Gründen als Repräsentant und Verbreiter weltliterarischer Tätigkeit im Sinne Goethes charakterisieren – Jahre bevor Goethe den Begriff ins Spiel brachte. Als Literaturkritiker und Übersetzer hat Schlegel schon früh praktiziert, was Goethe in den 20er Jahren in Zeitungsbeiträgen, Übersetzungen, Briefwechseln und persönlichen Begegnungen auf den Weg gebracht sah [...].¹¹⁷

»Mir ist ein neuer Ausdruck eingefallen, sagte Goethe, der das Verhältnis nicht übel bezeichnet. Das Klassische nenne ich das Gesunde, und das Romantische das Kranke. Und da sind die *Nibelungen* klassisch wie der *Homer*, denn beide sind gesund und tüchtig. Das meiste Neuere ist nicht romantisch, weil es neu, sondern weil es schwach, kränklich und krank ist, und das Alte ist nicht klassisch, weil es alt, sondern weil es stark, frisch, froh und gesund ist. Wenn wir nach solchen Qualitäten Klassisches und Romantisches unterscheiden, so werden wir bald im Reinen sein.« (MA 19, S. 300)

117 Bohnenkamp, *Universelle Poesie oder Weltliteratur?* (Anm. 1), S. 69.

Auch Schlegels Arbeit und Sammeltätigkeit als Direktor und Mitbegründer des »Königlich-Rheinischen Museums für Vaterländische Alterthümer« in Bonn in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts sind in diesem Kontext zu sehen und stehen Goethes Überlegungen, wie er sie in seiner Zeitschrift ›Über Kunst und Alterthum (in den Rhein und Mayn-Gegenden)‹ darlegte, sehr nahe.¹¹⁸

Im Rückblick auf die früheren persönlichen Begegnungen in Jena ist demnach vorstellbar, dass, wären Goethe und Schlegel sich nun wieder regelmäßig persönlich begegnet, es also keinen räumlichen Abstand mehr zwischen ihnen gegeben hätte, erneut ein fruchtbarer und anregender Diskurs zustande gekommen wäre, von dem beide profitiert hätten und der möglicherweise abschätzige Bemerkungen über den anderen zumindest öffentlich zurückgehalten hätte. Mit anderen Worten: Die große Nähe in literarischen Gegenständen, die sie einmal – so Goethes Wort – zu »Gleichgesinnten« gemacht hatte,¹¹⁹ tat der persönlichen Beziehung, nachdem sich schon lange zwischen ihnen eine große räumliche Distanz gebildet hatte, nicht gut.

Was diese Nähe in literarischen Dingen angeht, verwundert es nicht allzu sehr, dass es das Ausland war – und weniger die deutschen Zeitgenossen –, das August Wilhelm Schlegel und Goethe als eng verbundene Schriftsteller, diesen als Romantiker an- und in Schlegel einen Abkömmling Goethes gesehen hat. Diese Verbindung hat Schlegel letztlich niemand anderem als sich selbst zu verdanken: Er war es ja, der in seinen Wiener Vorlesungen Goethes Dramen (neben jenen Lessings, Schillers und einiger anderer) für deutsche Werke in modernem, romantischem Geist erklärt hatte; ihm folgte darin, dank seiner Impulse, auch Germaine de Staël in ihrem Buch über Deutschland.¹²⁰ Beide Werke wurden breit in Europa rezipiert und gelten als »Initialzündung der europäischen Romantik«,¹²¹ die Goethe als Teil der romantischen

118 Johann Wolfgang von Goethe, Ueber Kunst und Alterthum (in den Rhein und Mayn Gegenden), 6 Bde., Stuttgart 1816–1832. Vgl. Karl S. Guthke, Benares am Rhein – Rom am Ganges. Orient und Okzident im Denken A.W. Schlegels, in: Jahrb. FDH 1978, S. 396–419.

119 Goethe an August Wilhelm Schlegel, 5. September 1803; August Wilhelm und Friedrich Schlegel im Briefwechsel mit Schiller und Goethe (Anm. 2), S. 139.

120 Vgl. Birus, Zum Konzept einer europäischen Romantik (Anm. 98), S. 124 f.; siehe oben, S. 105.

121 So Knödler, Initialzündung der europäischen Romantik (Anm. 97).

Bewegung sieht. Auch deshalb verwundert es nicht, dass es in dem in Paris erscheinenden Periodikum ›Galerie des contemporains illustres‹, das 1842 eine ausführliche Würdigung August Wilhelm Schlegels druckt, gleich zu Beginn heißt:

De cette nombreuse et belle famille littéraire dont Lessing fut le premier-né, dont Goëthe fut le chef, et qui jeta vers la fin du dernier siècle et au commencement de celui-ci un si grand éclat sur l'Allemagne, il ne reste plus guère aujourd'hui que trois membres: un vieux philosophe, Schelling; un vieux poëte, Tieck; un vieux critique, poëte aussi, mais plus spécialement critique, August Wilhelm Schlegel.

Von dieser zahlreichen und schönen literarischen Familie, von der Lessing der Erstgeborene und Goethe das Oberhaupt war und die am Ende des letzten und zu Beginn dieses Jahrhunderts so viel Glanz auf Deutschland warf, verbleiben heute kaum mehr drei Mitglieder: ein alter Philosoph, Schelling; ein alter Dichter, Tieck; ein alter Kritiker – ebenso ein Dichter, besonders aber ein Kritiker – August Wilhelm Schlegel.¹²²

Hendrik Birus nimmt 175 Jahre später, 2017, das Verhältnis von der anderen – der romantischen – Seite in den Blick und konstatiert zu Recht: »Goethes Schaffen [ist] nach dem Tode Schillers nicht ohne den Kontext der deutschen, ja zunehmend europäischen Romantik zu verstehen.«¹²³ Zu ergänzen ist nur, dass die Bedeutung des persönlichen und literarischen Austauschs zwischen Goethe und August Wilhelm Schlegel von 1796/97 an für diese Entwicklung kaum zu überschätzen ist.

122 [Louis de Loménie,] M.A.-W. de Schlegel, in: [ders.,] Galerie des contemporains illustres, par un homme de rien, Bd. 4, Paris 1842, Nr. 9, S. 1–36, hier: S. 1 f. (Übersetzung von Olivia Varwig).

123 Birus, Zum Konzept einer europäischen Romantik (Anm. 98), S. 122.

ANDREAS DIETZEL

›Volkstracht und Mode. Poetische Versuche‹

Ein unbekannter Beitrag
zur deutschen Nationaltrachtsdebatte
aus dem Frankfurt am Main der Jahre 1814/1815

I. Einführung

Der Gegenstand dieser Betrachtung ist eine 1815 anonym erschienene Flugschrift zur Nationaltrachtsdebatte, deren literarische und historische Bedeutung auf den ersten Blick eher gering erscheint. Eine nähere Untersuchung dieses originellen und auch heute noch reizvollen poetischen Dialogs unter Heranziehung zahlreicher Quellen¹ zeigt aber, dass sich in dieser von der Forschung bislang übersehenen Schrift vielfältige Aspekte der Literatur- und der Kostümgeschichte in aussagekräftiger Weise mit Strömungen des romantischen Zeitgeists verbinden. Literaturgeschichtlich steht das kleine, auch in formaler Hinsicht der Dichtung der Romantik verbundene Werk im Kontext thematisch verwandter Schriften von Autoren wie Friedrich Ludwig Jahn, Ernst Moritz Arndt und Johann Jakob Willemer, aber auch von Autorinnen wie Helmina von Chézy und Caroline Pichler. Kostümgeschichtlich ist das Werk ein wichtiger Beitrag zu der gerade auch in Frankfurt am Main 1814/1815 geführten Nationaltrachtsdebatte. Und, wie hier nicht anders zu erwarten: Auch Johann Wolfgang von Goethe hat sich zu diesem Thema am Entstehungsort und zur Entstehungszeit der hier untersuchten Schrift geäußert. Es gibt also einigen Anlass, sich näher mit dieser Flugschrift zu befassen (siehe das Faksimile, S. 229–252).

1 Für die unermüdliche Unterstützung bei der Beschaffung auch entlegener Quellen danke ich herzlich Frau Maren Wenz, Leiterin der Bibliothek der Clifford Chance Deutschland LLP, und Herrn Dr. Joachim Seng, Leiter der Bibliothek des Freien Deutschen Hochstifts, der mir auch wertvolle Hinweise gab.

II. Zum Druck und zur poetischen Form

Verlagsort und Verleger. Angeregt wurde ich zu dieser Abhandlung durch einen in mir bekanntem Privatbesitz befindlichen Originaldruck der kleinen Schrift. Das schmale, nur zwölf Blatt umfassende Heft im Kleinoktavformat lag mir als petrolblaue, fadengeheftete Rückenbroschur vor und dürfte in dieser Gestalt vom Verlag ausgeliefert worden sein. Der Titel der auf das Jahr 1815² datierten Schrift lautet ›Volkstracht und Mode. Poetische Versuche‹ und wird um den Hinweis »Zum Besten einer armen Familie« ergänzt, der über die beabsichtigte Verwendung des Verkaufserlöses informiert. Angaben zu Autor(en), Verleger und Drucker fehlen ebenso wie Ortsangaben.

Ein Hinweis auf den Verlag findet sich aber bei Hayn und Gotendorf,³ die die Flugschrift verzeichnen und ohne Quellenangabe dem Verlag Brönner in Frankfurt zuordnen. (Der Verlagsort »Frankfurt« wird auch bei Goedeke genannt.⁴) Für die Richtigkeit dieser Zuordnung spricht ein Vergleich der Typographie dieser in Fraktur gedruckten Schrift mit anderen, etwa zur selben Zeit im Verlag Heinrich Ludwig Brönner publizierten Schriften.⁵ Frankfurt als Verlagsort wird auch dadurch belegt, dass der zweite Abschnitt der hier untersuchten Schrift bereits in Cottas ›Morgenblatt für gebildete Stände‹ mit der Angabe »Korrespondenz-Nachrichten Frankfurt, den 24. Nov. 1814« erschienen

2 Bei Karl Goedeke, Grundriß zur Geschichte deutschen Dichtung aus den Quellen. Zweite, ganz neu bearb. Auflage, fortgeführt von Edmund Goetze, Bd. 7, Dresden 1900, S. 863, Nr. 213, wird als Erscheinungsjahr 1814 genannt, wozu wohl der dort festgehaltene Umstand Anlaß gab, dass ein Teil der Schrift schon 1814 in einer Zeitschrift erschienen war; näher zur Datierung unten, am Ende von Abschnitt V.

3 Bibliotheca Germanorum erotica & curiosa. Verzeichnis der gesamten deutschen erotischen Literatur mit Einschluß der Übersetzungen, nebst Beifügung der Originale, 3., ungemein vermehrte Auflage von Hugo Hayns ›Bibliotheca Germanorum erotica‹, hrsg. von Alfred N. Gotendorf, Bd. 5, München 1913, S. 115, wo das Werk unter dem Stichwort »Moden« verzeichnet wird.

4 Siehe Anm. 2.

5 So zeigt etwa ein Vergleich mit dem dort 1814 unter dem Titel ›Schattenbild eines für sein Vaterland als Opfer ritterlich gefallenem deutschen Prinzen‹ verlegten Werk, dass weitgehend dieselben Drucktypen verwendet wurden und dass die typographische Gestaltung der Titelblätter beider Schriften bis ins Detail übereinstimmt.

war.⁶ Zudem heißt es dort in den einführenden Worten, dass die Verfasserin »voll patriotischen deutschen Sinnes« in Frankfurt an der Gründung eines Frauenvereins mitwirkte. Da Flugschriften meist dort veröffentlicht wurden, wo der Autor lebte, liegt ein Erscheinen in Frankfurt nahe. Dass die hier behandelte Flugschrift mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit in Frankfurt verlegt und gedruckt wurde, ist schließlich auch deshalb anzunehmen, weil alle bestätigten oder vermuteten Mitautoren in Frankfurt lebten und aus in Frankfurt publizierten Quellen schöpften.⁷

Seltenheit. ›Volkstracht und Mode‹ hat wie die meisten Flugschriften das Schicksal erlitten, wohl schon von den zeitgenössischen Erstbesitzern, jedenfalls aber von Angehörigen späterer Generationen wegen ihres ephemeren Charakters und auch schon mangels eines festen Einbands nicht als aufhebenswert angesehen zu werden. Das kleine Werk ist daher außerordentlich selten⁸ und konnte von mir in öffentlichen Bibliotheken weltweit nur in einem einzigen Exemplar nachgewiesen werden.⁹ Ein weiteres, noch 1925 in der Stadtbibliothek Frankfurt nachgewiesenes Exemplar¹⁰ ist heute nicht mehr vorhanden und dürfte bei deren weitgehender Zerstörung 1943 untergegangen sein.

Anonyme Autorengemeinschaft. Der Text des Gedichts besteht aus sechs nicht als solche bezeichneten Abschnitten. Diese Abschnitte tragen die folgenden Überschriften: »Vorwort« (S. 3–4), »Die Volkstracht und die Mode« (S. 5–7), »Der Mode Antwort« (S. 8–12), »Die Volkstracht an die Mode« (S. 13–16), »Deutscher Sinn. Eine Stimme aus Norden« (S. 17–22) und »Schlußwort an die Leser« (S. 23). Bemerkenswerterweise sind die mit Querstrichen auch optisch getrennten Ab-

6 Siehe Nro. 288 vom 2. Dezember 1814, S. 1151 f.; zu dieser seit 1807 erschienenen, im weiteren mit ›Morgenblatt‹ abgekürzten »literarisch-kulturellen Zeitung« vgl. näher Bernhard Fischer, Johann Friedrich Cotta Verleger – Entrepreneur – Politiker, Göttingen 2014, S. 289–301.

7 Siehe Abschnitt V.

8 Schon 1913 qualifizierten Hayn/Gotendorf das Werk als »Selten!«.

9 Universitätsbibliothek Basel (Signatur UBH A I 35); aus diesem Exemplar ergeben sich keine weiteren Hinweise.

10 Adolf Müller, Johann Jakob von Willemer. Der Mensch und Bürger, Frankfurt am Main 1925 (= Frankfurter Lebensbilder 8), S. 134.

schnitte jeweils am Ende mit kleinen sechsstrahligen Sternen gekennzeichnet, die nach damaligem Gebrauch für die Namen der anonym gebliebenen Autoren stehen. Die Kennzeichnung mit einem Stern findet sich am Ende des ersten, dritten und fünften Abschnitts; die Kennzeichnung mit zwei Sternen steht nur am Ende des vierten Abschnitts; der zweite und sechste Abschnitt werden mit drei Sternen abgeschlossen. Die hier gewählte Art der Anonymisierung der Autorennamen legt drei verschiedene Autoren nahe. Der Titelbestandteil »Poetische Versuche« ist danach nicht als Zeichen dafür zu verstehen, dass ein Autor mehrere poetische Versuche unternommen hat und diese zusammen publiziert, sondern dass drei Autoren gemeinsam »Poetische Versuche« unternommen haben. Diese Annahme wird dadurch bestätigt, dass sich im »Vorwort« durchgängig eine poetische Gemeinschaft an den Leser wendet.¹¹ Das »Vorwort« deutet auch darauf hin, dass die Autoren in freundschaftlicher Beziehung zueinander stehen.¹² Schließlich kann der Begriff »Versuche« im Titel so verstanden werden, dass hier eine Gruppe von »Dilettanten«¹³ und keine Berufsschriftsteller tätig waren. Weitere Hinweise auf die Autoren und deren Beziehung zueinander ergeben sich unmittelbar aus dem Text nicht.

Verwendete Strophen- und Reimformen. Die Analyse der von den Autoren verwendeten Strophenformen und Reimschemata zeigt zunächst, dass das in drei Strophen gegliederte »Vorwort« aus drei Stanzas¹⁴ besteht. Jede Strophe besteht also aus drei Kreuzreimen und einem abschließenden Paarreim. Die Versform der Stanze wird in ihrer klassischen deutschen Form verwandt, also mit fünf Elfsilbern (v. 1, 3, 5, 7

11 »Was uns die Muse lächelnd zugewendet, | Die Blüten, die mit milder Freundlichkeit | Sie uns im heitern Augenblick gespendet, | [...]« (Z. 1–3); auch in den Zeilen 10, 14 und 15 wird »uns« für die Gruppe der Autoren verwendet.

12 »Was sich vor Euch in reinen Sinn entfaltet, | Es lebte nur für Freundes stillen Kreis.« (Z. 11–12)

13 Dieses Wort im damals üblichen Sinn von »Liebhaber einer Kunst oder Wissenschaft« verwendet und nicht abwertend verstanden; näher dazu Andreas Schulz, *Der Künstler im Bürger Dilettanten im 19. Jahrhundert*, in: *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert Bildung, Kunst und Lebenswelt*, hrsg. von Dieter Hein und Andreas Schulz, München 1996, S. 34–52, auch zur Beliebtheit von Gelegenheitsdichtungen (S. 36).

14 Nach Wolfgang Kayser, *Kleine deutsche Versschule*, Tübingen und Basel ²⁷2002, S. 46, »eine Fürstin unter den Strophenformen«.

und 8) und drei Zehnsilbern (v. 2, 4 und 6), alle als jambische Fünfheber, gestaltet.¹⁵ Diese von Heinse und später Goethe geschaffene Hauptform der deutschen Stanze weist eine deutliche, formale wie inhaltliche, Zäsur nach dem vierten Vers auf; die Endungen des zweiten, vierten und sechsten Verses sind betont, die übrigen Versendungen unbetont.¹⁶ Sämtliche formalen Anforderungen an diese gerade in der deutschen Romantik besonders beliebte Strophenform¹⁷ sind in den Stanzen des »Vorworts« erfüllt. Wie häufig wird die Stanze auch hier für ein Gelegenheitsgedicht genutzt, zu dem der aus Stanzen bestehende Teil den in feierlichem Ton gehaltenen poetischen Auftakt bildet.¹⁸ Dabei wirken die drei Stanzen trotz ihrer ja durchaus komplexen Struktur inhaltlich unangestrengt, was darauf hindeutet, dass der Dichter in dieser Strophenform bereits einige Erfahrung erlangt hatte.

Die folgenden vier Abschnitte und damit der gesamte eigentliche Inhalt der Schrift (ohne das »Vorwort« und das »Schlußwort an die Leser«) sind durchgängig in der Form von Kreuzreimen gehalten. Dabei bilden fast überall jeweils vier Verszeilen und damit jeder vollständige Kreuzreim formal wie inhaltlich einen Satz. Inhaltlich gilt dies auch in den wenigen Fällen, in denen ein Kreuzreim nicht mit einem Punkt oder einem Doppelpunkt, sondern mit einem Strichpunkt abgeschlossen wird.¹⁹ Nur ausnahmsweise bilden mehrere Sätze einen Kreuzreim.²⁰ Das Versmaß dieser Kreuzreime ist über alle vier Abschnitte hinweg einheitlich und wird streng durchgehalten: Jeder Kreuzreim

15 Vgl. ebd., S. 46 f. und Horst Joachim Frank, *Handbuch der deutschen Strophenformen*, Tübingen und Basel ²1993, S. 671.

16 Vgl. Kayser, *Kleine deutsche Versschule* (Anm. 14), S. 47; prominentestes Beispiel einer aus Stanzen gebildeten Einführung ist die »Zueignung« in Goethes ›Faust‹; thematisch einschlägig etwa auch das aus sechs Stanzen bestehende Gedicht ›An Deutschlands Frauen‹ von »Zn« in Nro. 300 des ›Morgenblatts für gebildete Stände‹ vom 16. Dezember 1814 (S. 1197).

17 So etwa schon im Jenaer Kreis der Brüder Schlegel, in dem Dorothea Veit (spätere Schlegel) die »Stanzen Wuth und Glut« ausgelöst hatte (zitiert aus ihrem Brief vom 6. Januar 1800 nach: Friedrich Schleiermacher, *Kritische Gesamtausgabe*, 5. Abt., Bd. 3: Briefwechsel 1799–1800, hrsg. von Andreas Arndt und Wolfgang Virmond, Berlin und New York 1992, S. 334).

18 Vgl. Frank, *Handbuch der deutschen Strophenformen* (Anm. 15), S. 672 f. zu dieser typischen Verwendung der Stanze.

19 Etwa beim vorletzten Kreuzreim auf Seite 12.

20 Beispielsweise zu Beginn des fünften Abschnitts.

besteht aus vier trochäischen Fünfhebern, wobei der erste und dritte Vers aus zehn Silben besteht und unbetont endet, der zweite und vierte Vers aber nur neun Silben aufweist und betont schließt. Diese Strophenform war zunächst für den Ausdruck elegischer Stimmungen genutzt worden, wurde aber zur Zeit der Romantik bereits für »feierliche Gelegenheitsgedichte« verwendet.²¹ Strukturell entspricht die hier genutzte Strophenform der ebenfalls kreuzgereimten, aber aus trochäischen Vierhebern bestehenden Romanzenstrophe; diese wurde gerade in der deutschen Romantik häufig für erzählerische Lyrik genutzt, etwa solche politischer Art.²² Auch die in ›Volkstracht und Mode‹ verwendeten trochäischen Fünfheber eignen sich gut für eine Lyrik, die im Kern aus einem Dialog erzählerisch-patriotischen Charakters besteht.

Die »Poetischen Versuche« enden mit einem »Schlußwort an die Leser«, das in seiner Gestaltung sowohl vom »Vorwort« als auch vom Hauptteil der Abschnitte 2 bis 5 abweicht. Es besteht aus nur zwei Strophen im Reimschema a–b–a–a–b, also je einem Fünfzeiler als unregelmäßigem Kreuzreim. Wie bei den regelmäßigen Kreuzreimen im Hauptteil bestehen alle Verse aus trochäischen Fünfhebern, wobei die a-Verse aus zehn Silben bestehen und unbetont enden, die b-Verse aber nur neun Silben aufweisen und betont schließen. Diese lyrische Form wurde eher selten, durchaus aber in der Zeit der Hochromantik verwendet.²³ Die jambische Version dieser Strophenform wurde vorzugsweise für Gedichte zu Geschehnissen der Zeit verwendet,²⁴ und die verkürzte, aus jambischen Vierhebern bestehende Version war wegen ihres »appellativen, ermunternden, streitbaren Tons« beliebt,²⁵ den auch das »Schlußwort an den Leser« aufweist.

Die von den Autoren verwendeten Strophenformen waren also auch bei den Dichtern der deutschen Romantik gebräuchlich und wurden gerne für Lyrik genutzt, die wie hier beschreibenden und erzählerischen Charakter hat. Interessanterweise lässt sich dem »Vorwort« sogar

21 Frank, Handbuch der deutschen Strophenformen (Anm. 15), S. 292.

22 Ebd., S. 182, 186; als sog. Suleika-Strophe beherrscht diese Strophenform aber auch das »Buch Suleika« aus dem ›West-östlichen Divan‹, der von Goethe unter Mitwirkung von Marianne Willemer verfasst wurde (ebd., S. 183).

23 Ebd., S. 401.

24 Ebd., S. 404.

25 Ebd., S. 377.

entnehmen, dass die Dichter der »Poetischen Versuche« bewusst in der zeitgenössischen Lyrik populäre und als typisch deutsch verstandene lyrische Formen verwendeten und dass sie deren Verwendung sogar im Gedicht selbst zum Ausdruck brachten. Es heißt dort nämlich am Ende der zweiten Stanze, dass die Dichter von der »Väter Geist« ermahnt worden seien, »dem still-verborgnen Leben | Nach deutscher Art des Sanges Form zu geben«. ²⁶ Damit werden an dieser Stelle zugleich die Umstände der Entstehung des Gedichts im Kunstwerk selbst reflektiert. ²⁷

III. Inhaltliche Aussagen und Analyse

»Vorwort«. Das Vorwort sagt noch nichts zum eigentlichen Inhalt der Flugschrift. Stattdessen wird durch die fünffache Verwendung des Worts »uns« für die Verfasser der gemeinschaftliche Charakter des Werks herausgestellt und betont, dass das Gedicht ursprünglich »nur für Freundes stillen Kreis« gedacht war (S. 3). Entstanden »mit milder Freundlichkeit« und »im heitern Augenblick« soll das Gedicht »mit Ernst und heit'rer Lust« wirken (S. 3 f.). In diesen Formulierungen wird deutlich, dass es sich um ein gemeinschaftlich konzipiertes und verfasstes Gelegenheitsgedicht handelt, dessen Entstehung auf gesellige Anlässe zurückgeht. ²⁸ Eigentlicher Anlass der Publikation sei nicht Eitelkeit, sondern »Wohlthun [...] zu edlem Zweck«, was bereits gelungen sei, wen man »nur Trost für stille Noth errungen«. ²⁹ Insgesamt

26 In der dritten Stanze werden die »Poetische Versuche« zudem als die »guten deutschen Klänge« bezeichnet, die »frei dem Feind die deutsche Brust« bieten.

27 Näher zu diesem als »romantische Ironie« bezeichneten ästhetischen Konzept Helmut Prang: *Die Romantische Ironie*, Darmstadt 1972 (= *Erträge der Forschung* 12).

28 Zur Romantik als »geselligem Phänomen« der deutschen Gesellschaft vgl. Jost Schillemeit in: *Epochen der deutschen Lyrik*, Bd. 7: *Gedichte 1800–1830*. Nach den Erstdrucken in zeitlicher Folge hrsg. von Jost Schillemeit, München 1970 (= *dtv Wissenschaftliche Reihe* 4021), S. 5 f.; zur Geselligkeit als Ausdruck bürgerlicher Kultur der Zeit vgl. auch Thorsten Maentel, *Zwischen weltbürgerlicher Aufklärung und stadtbürgerlicher Emanzipation Bürgerliche Gesellschaftskultur um 1800*, in: *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert* (Anm. 13) S. 140–154.

29 Dementsprechend heißt es auf dem Titelblatt: »Zum Besten einer armen Familie«.

trägt das »Vorwort« also den Charakter einer »captatio benevolentiae«, die den Leser bittet, das eigentliche Gedicht verständnisvoll und mit Nachsicht aufzunehmen. Zugleich kennzeichnen sich die Autoren selbst als mit Bescheidenheit auftretende Dilettanten, die sich mit dem Thema nach Form und Inhalt allein aus Liebhaberei befassen.

»Die Volkstracht und die Mode«. Mit einer dreiseitigen Wechselrede von »Volkstracht« und »Mode« wird der poetische Dialog im zweiten Abschnitt inhaltlich eröffnet. Volkstracht und Mode treten als personifiziertes Gegensatzpaar auf, das eine rhetorische Auseinandersetzung miteinander führt. Dabei stand ›Volkstracht‹ damals nicht, wie seit dem späten 19. Jahrhundert üblich, für die (meist bäuerlich geprägte) Kleidung einer regional abgegrenzten Bevölkerungsgruppe, sondern ganz allgemein für die als typisch empfundene Bekleidung der Angehörigen eines Volks.³⁰

Dieser poetische Wettstreit wird von der Volkstracht mit nationalem Schwung eröffnet, die eingangs das »biedre deutsche Land« und die »biedern deutschen Frauen« grüßt (S. 5).³¹ Sie wendet sich dann an diese Frauen, verweist auf die (durch den Sieg über Napoleon) errungene Freiheit als »höchste Krone« und fordert dazu auf, »den bunten Frankentand« wegzuwerfen und nicht mehr in »der Mode feiler Sold« zu stehen (ebd.). Die Volkstracht schließt mit einer Verherrlichung »der Einheit Bande« und des »Volksgefühl[s]«. Diese Ausführungen der personifizierten Volkstracht richten sich also nur an deutsche Frauen, nicht an Männer, und greifen die schon damals seit langem französisch geprägte Kleidermode an. Getragen von einer bis zum Ende des Wiener Kongresses im Juni 1815 weit verbreiteten Hoffnung wird von ihr die deutsche Einheit und das deutsche Volksgefühl beschworen. Die ebenfalls personifizierte Mode weist die Hoffnungen der Volkstracht sogleich zurück. Die von ihr behaupteten typischen weiblichen Eigenschaften Unbeständigkeit, Stolz, Eitelkeit und Schwäche würden die

30 Vgl. Enrico Wagner, Die Nationaltrachtsdebatte im 18. und 19. Jahrhundert. Motivation und Durchsetzung einer nationalen Kleidertracht in Schweden, Deutschland und Dänemark, Berlin 2018 (= Nordische Geschichte 12), S. 31–35.

31 Das Wort ›bieder‹ hier im ursprünglichen Sinn von »wacker, fromm, rechtschaffen« gebraucht (so die Definition in: Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, Bd. 1, Leipzig 1854, Sp. 1810).

ewige Herrschaft der Mode sichern und es ihr ermöglichen, »diese Affenbrut« am »immer neuen Gängelbände« zu führen. Dies ruft den lebhaften Widerspruch der Volkstracht hervor, die meint, dass die deutschen Frauen nun endlich »fern davon [seien] mit eitlen Tand zu spielen« und stattdessen »an ihrem Lorbeerkranz« flechten würde (S. 7). Die deutsche Volkstracht der Frauen werde durch »der Frauen keuscher Sinn erkohren« und durch »das fromme Selbstgefühl« bewahrt (ebd.). Die Volkstracht betont zuletzt das, »[was] der Männer hohe Kraft geboren« (damit ist der Sieg über die napoleonische Fremdherrschaft in der Völkerschlacht bei Leipzig im Oktober 1813 gemeint) und meint, dass »das Höchste [nimmer] mehr getrennt« wird (also wohl die Einigkeit der Deutschen), auch wenn »die Zeit sich neu um uns gestalten« mag (nämlich als Folge der politischen Umwälzungen und des daran anknüpfenden Wiener Kongresses; ebd.).

»*Der Mode Antwort*«. Es folgt im dritten Abschnitt eine ausführliche, fünfseitige Entgegnung der Mode, in der sie die Forderungen der Volkstracht der Lächerlichkeit preisgibt. Sie bezieht sich dabei auf die öffentliche Anklage in einem Zeitungsblatt (S. 8) und damit in einer Brechung der literarischen Ebenen auf die frühere Veröffentlichung des Textes des zweiten Abschnitts im »Morgenblatt für gebildete Stände«. ³² Die von der Volkstracht für sich selbst gebrauchte Bezeichnung sei zum Lachen für etwas, was »von der Vorzeit hergeschickt« und »was wohl sonst die Großmama geschmückt«; die allgemeine Empfehlung eines »schwarzen Nonnenkleids« sei ein frevelhafter Hohn der Mode (ebd.). Trotz ihrer gedruckt zu lesenden, öffentlichen Schmach sei sie doch nicht verbannt (S. 9). Ehe sie, nämlich »die Schaar der treuen Priesterinnen« der Mode, »vom alten Glauben [an die Mode] lassen, | Bleibt die Erd' in ihrem Kreislauf stehn« (ebd.). Ausführlich schildert die Mode, wie sie den Frauen »in des Wechsels ew'gen Kreisen [...] stets [...] neues Glück« verschaffe (S. 10). Und erst dann geht die Mode zum entschlossenen Gegenangriff über, indem sie die von der Volkstracht geäußerten Erwartungen zur Kleidung der Frauen und zu ihrer Rolle in der Gesellschaft lächerlich macht. Dabei wird in heiterem Ton das häufig propagierte Frauenbild der Zeit aufgenommen und mit Geschick karikiert, das Friedrich Schiller in »Das Lied von der Glocke« 1799 formulierte und

32 Siehe Anm. 6.

dessen Darstellung er sprachlich für geraume Zeit prägte:³³ »Pah! – ich weiß, im einfach schlichten Kleide | Säh'st du gern die zücht'ge Hausfrau geh'n; | Nur im Gatten soll sie ihre Freude, | In den Kindern ihren Schmuck nur seh'n.« (Ebd.) Besonders hübsch ist auch die kurz darauf folgende Passage von ›Volkstracht und Mode‹ (S. 11):

Gelt, so recht romantisch mit der Laute
Einsam wandelnd in dem Blüthenhain,
So, als wenn sie fromm zum Himmel schau'te,
Denkst du dir dein holdes Töchterlein.
Reich mit treuer Lieb' und züchtig Wesen
Stattest du den Liebling herrlich aus,
Was in Campens Töchterrath zu lesen
Giebst du ihrem Gatten mit ins Haus.

Der Ausdruck ›romantisch‹ wird hier also ironisch und bereits im heute geläufigen Sinn von »gefühlbetont« verwendet, nicht aber in seiner wesentlich vielschichtigeren, von den Dichtern der deutschen Romantik entwickelten Bedeutung.³⁴ Zugleich wird das damals herrschende, oft in hohem Ton vorgetragene Idealbild der Mädchenerziehung kritisiert, die (neben dem Erwerb aller wesentlichen häuslichen Fertigkeiten) vor allem auf Frömmigkeit, treue Liebe und Züchtigkeit abzielte.³⁵ Dagegen

33 Bekanntlich gab es außer vielfacher Zustimmung zu diesem wohl bekanntesten Gedicht Schillers auch lebhaftere Kritik, etwa die briefliche Äußerung von Caroline Schlegel von 1799, man sei über das Gedicht »fast von den Stühlen gefallen vor Lachen« (zitiert nach: Caroline. Briefe aus der Frühromantik, hrsg. von Erich Schmidt, Bd. 1, Leipzig 1913, S. 570).

34 Näher dazu Rüdiger Safranski, *Romantik Eine deutsche Affäre*, München 2007, S. 62–69.

35 Dieses Erziehungsideal war etwa in »Campens Töchterrath« verkörpert, einem 1789 erstmals erschienenen und vielfach, zuletzt noch 1832, neu aufgelegten Erziehungsratgeber Joachim Heinrich Campes von großer Popularität, dessen vollständiger Titel lautet: ›Väterlicher Rath für meine Tochter‹. Vgl. zu diesem Werk eingehend Dagmar Grenz in: *Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur*, hrsg. von Theodor Brüggemann in Zusammenarbeit mit Hans-Heino Ewers, Bd. 3: Von 1750 bis 1800, Stuttgart 1982, Sp. 625–638, insbesondere Sp. 627 f. und 632 f. zur Ablehnung geistiger Bildung für Frauen durch Campe. Besonders populär war auch ›Die Kunst ein gutes Mädchen, eine gute Gattin, Mutter und Hausfrau zu werden‹ von Johann Ludwig Ewald, erstmals 1798 und dann noch mehrfach bis 1826 erschienen.

setzt die Mode ihre Überzeugung, dass es für eine Heirat letztlich doch vor allem auf die Mitgift eines Mädchens ankomme (S. 11). Die Mode ist sich sicher, dass es nie gelingen werde, sie aus der Welt zu verbannen; notfalls verlasse sie eben Deutschland und ziehe »nach dem schönen Frankenland« (S. 12). Werde sie aber auch dort vertrieben, weil »dies Land dem Hause der Bourbonen | Durch euch Deutsche wieder angehört«,³⁶ so ziehe sie endlich »nach der Elba fernem Strande | Und verbind' mich mit Napoleon« (ebd.).³⁷ Die Mode ordnet sich also selbst Frankreich und seinem autokratischen Herrscher zu, bevor sie abschließend ihre Überzeugung äußert, dass sie nicht eher untergehen werde, »bis sich eng verbunden | Einst die Deutschen als e i n Volk nur seh'n« (ebd.). Damit klingt am Ende ihrer Entgegnung nochmals das Thema der deutschen Einheit als Voraussetzung für eine Überwindung fremder, in der Regel französischer Moden an.

»Die Volkstracht an die Mode«. Im vierten Abschnitt repliziert die Volkstracht, die anders als die Mode nicht despotisch in die Welt trete und sich nur mit der Bitte an die Frauen wende, das als Bekleidung zu wählen, was nicht nur gefällt, sondern auch »euch in euerm Kreise | Und den Zeiten angemessen« und »nicht verschwenderischer Weise« sowie »einfach, schön und dauernd ist« (S. 13). Die Schmähung des empfohlenen (schwarzen) Kleids als »Nonnenkleid« weist die Volkstracht mit dem Hinweis zurück, dass es sich dabei ja nur um »des Winters Tracht« handeln solle und das (in seiner Form unveränderte) Kleid im Frühling weiß, im Sommer grün und im Herbst himmelblau sein könne (S. 14 f.). Sie betont die Übereinstimmung mit der Mode insoweit als »jede Zeit [...] ihre Rechte haben [will]«, lehnt aber den despotischen Befehl der Mode ab, den sie mit »manchem Welteroberer« vergleicht, hier also wieder mit Napoleon (S. 15). »Lass' Vernunft des Wechsels Formen wählen«, schlägt die Volkstracht vor und betont: »Gerne möcht' ich mich mit dir vergleichen.« (Ebd.) Wenn die Mode aber einen Kompromiss ablehne und auf Rache bestehe, solle sie »Elba's Ufer zu erreichen« suchen.³⁸ Insgesamt sind die Ausführungen des

36 Also seit April 1814.

37 Dies wäre nur zwischen Ende April 1814 und Ende Februar 1815 möglich gewesen.

38 Ein erneuter Hinweis auf Napoleon, der sich von Ende April 1814 bis Ende Februar 1815 auf Elba aufhielt.

hinter der Volkstracht stehenden Autors also trotz der von ihm eingenommenen Position für die Einführung einer (weiblichen) Volkstracht von Kompromisswilligkeit und Realitätssinn geprägt.

»*Deutscher Sinn. Eine Stimme aus dem Norden*«. Im fünften Abschnitt meldet sich nach dem abgeschlossenen poetischen Dialog zwischen Volkstracht und Mode der ebenfalls personifizierte »Deutsche Sinn« zu Wort und tritt auf mehr als fünf Seiten mit Emphase und Pathos für die deutsche Volkstracht ein. Er begrüßt das »rege Streben« gegen die Mode, das »sich muthig unter euch erhebt« (S. 17). Der Deutsche Sinn zitiert dann »ein lautes Rufen« unbenannter Dritter mit den folgenden Versen (ebd.):

Nationalsinn sprech' aus unsern Falten,
Und den Deutschen kenne man am Kleid:
Haben wir nur erst die Form der Alten,
Ist auch wohl der alte Sinn nicht weit!

Entscheidend sei aber nicht bloß das »äußere Wesen«, sondern der zugrundeliegende deutsche Sinn, der allein »euch herrlich einen« könne (S. 18). Der Deutsche Sinn beschwört den in Einigkeit und als Deutsche von den verschiedenen deutschen Staaten gemeinsam errungenen Sieg über Napoleon, beklagt dann aber, dass nach dem Sieg nicht alle noch seinen Ruf hören und ihm manche bereits den Rücken zukehren und sogar »schon als Fremdling« sehen (S. 19). Deshalb sei er »zurück nach Norden« geflohen, »Wo noch Geist der wahren Freiheit wohnt | Wo man Thaten mit dem Eisen-Orden | Und Gedanken Werth mit Beifall lohnt« (S. 20). Mit dieser Bezugnahme auf den durch Preußen (und das dort verliehene Eiserne Kreuz) verkörperten »Norden« bringt der Autor einen Gegensatz zum deutschen Süden zum Ausdruck, der in der Tat der vom Deutschen Sinn propagierten deutschen Einheit distanzierter gegenüberstand. Der Deutsche Sinn äußert sich dann erfreut darüber, dass es jetzt doch allgemein Bestrebungen unter den »Bess'ren« gebe, »Euch zu einem Volke zu gestalten« und zu diesem Zweck auch die deutsche Volkstracht einzuführen (ebd.). Interessanterweise beschränkt der Deutsche Sinn seine Forderung nach einer allgemeinen Volkstracht nicht auf die Frauen und weicht insoweit vom Dialog zwischen Volkstracht und Mode ab. Auch betont nur der Deutsche Sinn die Eignung und Bestimmung einer Volkstracht zur Einebnung von Stan-

des- und Rangunterschieden (S. 20 f.: »Fürst und Bauer geh'n in einem Kleide [...]«).

Der Deutsche Sinn konstatiert: »Euer Frauen Deutschheit sucht zu glänzen, | Spiegelt sich in meiner Farbe Licht | Costumes d'Allemagne giebt's bei Fest und Tänzen: | Eine deutsche Volkstracht giebt's noch nicht« (S. 21). Der Autor dieses Abschnitts sieht also kaum Fortschritte bei der Umsetzung seiner Forderung nach einer deutschen Volkstracht und möchte die »bei Fest und Tänzen« von Frauen getragene, ironischerweise französisch bezeichnete deutsche Kleidung nicht als deutsche verstanden wissen. Er plädiert daher zum Abschluss erneut national und an die deutschen Männer gerichtet: »Deutschheit sei für euch ein neuer Orden | Volkstracht sei der Bruder Ordenskleid« (ebd.). Diese beiden Zeilen sind ebenso wie alle folgenden, letzten Zeilen zur Betonung ihrer Bedeutung gesperrt gedruckt. Dabei postuliert der Deutsche Sinn: »Ew'ge Schmach dem, der auf deutsche Weise | Sich nur um der Mode Willen trägt: | Ausgestoßen sei aus eurem Kreise | Wem das Herz nicht auch als Deutscher schlägt« (S. 21 f.). Insgesamt ist der Inhalt des fünften Abschnitts als Ausdruck des nationalen Hochgefühls nach dem Sieg über Napoleon in der Völkerschlacht bei Leipzig zu verstehen, auf dessen Grundlage von vielen Deutschen eine staatliche Gemeinschaft erstrebt wurde.

»Schlußwort an die Leser«. Das kurze, nur zweistrophige »Schlußwort« bildet den sechsten und letzten Abschnitt, in dem sich der Autor (wie schon der Autor des »Vorworts«) direkt an die Leser wendet. Die erste Strophe enthält eine poetische Anrufung »der Wahrheit seelenvoller Kraft«, in der die Hoffnung steckt, dass das vom Autor als wahr Empfundene die Leser überzeugt (S. 23). In der zweiten Strophe werden die Leser aufgefordert, »mit des Herzens Kind«, also der vom Wunsch nach deutscher Einheit getragenen Einführung einer allgemeinen deutschen Nationaltracht, nicht zu rechten, sich dem Thema also weniger argumentativ als gefühlsbezogen zu nähern (ebd.). Das Gedicht endet in einem letzten nationalen Appell mit den Worten (ebd.):

Aber mit den nie bezwung'nen Mächten,
Treue, Muth, mit ihnen lass't uns flechten
An des Vaterlandes Eichenkranz!! –

IV. Bedeutung für die deutsche Nationaltrachtsdebatte 1814/1815

Historischer Hintergrund. In zahlreichen Städten und Territorialherrschaften des Deutschen Reichs war es teils schon seit dem Spätmittelalter, meist aber seit dem 16. oder 17. Jahrhundert üblich, die Kleidung der Bürger gesetzlich zu regeln. So gab es zwischen dem 13. und 18. Jahrhundert unzählige Kleiderordnungen, die oft mit bemerkenswerter Sorgfalt im Detail bestimmten, wer in einer ständisch geprägten, örtlichen oder regionalen Gesellschaft welchen Kleidungsaufwand betreiben durfte.³⁹ Die Motive dieser aufwandsregulierenden Verordnungen wandelten sich im Laufe der Jahrhunderte, und auch Inhalt und Rechtsfolgen bei Übertretungen der Verbote änderten sich im Zeitablauf und je nach Ordnungsgeber stark. All diese Kleiderordnungen waren aber, meist stillschweigend, mit dem durch die Aufklärung bedingten Schwinden der Ständegesellschaft außer Kraft getreten.

An die Stelle der Kleiderordnungen und damit der Luxusverbote traten im Laufe des 18. Jahrhunderts immer häufiger Luxussteuern und Importverbote, die den merkantilistisch geprägten Zweck verfolgten, einem Handelsbilanzdefizit des betreffenden Gemeinwesens entgegenzuwirken.⁴⁰ Dennoch gab es in den Jahren ab etwa 1770 in der deutschen Publizistik Überlegungen, Kleiderordnungen wieder einzuführen. Dabei standen aber meist keine nationalen, sondern volkswirtschaftliche Motive im Vordergrund. Erfolg war allen entsprechenden Bemühungen nicht beschieden, und die öffentliche Diskussion flaute um 1790 wieder ab.⁴¹

39 Vgl. etwa Wagner, Die Nationaltrachtsdebatte im 18. und 19. Jahrhundert (Anm. 30), S. 124 m. w. N.

40 Grundlegend Michael Stolleis, Luxusverbote und Luxussteuern in der frühen Neuzeit, in: ders., Pecunia nervus rerum. Zur Staatsfinanzierung in der frühen Neuzeit, Frankfurt am Main 1983, S. 9–61, vor allem S. 50–61; aus neuerer Zeit Neithard Bulst, Vom Luxusverbot zur Luxussteuer. Wirtschafts- und sozialgeschichtliche Aspekte von Luxus und Konsum in der Vormoderne, in: Der lange Weg in den Überfluss. Anfänge und Entwicklung der Konsumgesellschaft seit der Vormoderne, hrsg. von Michael Prinz, Paderborn u. a. 2003 (= Forschungen zur Regionalgeschichte 43), S. 47–60.

41 Vgl. zu dieser Diskussion Wagner, Die Nationaltrachtsdebatte im 18. und 19. Jahrhundert (Anm. 30), S. 181–184, 188–190 und 203–211 und detailliert Peter Albrecht, Die Nationaltrachtsdebatte im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts, in: Jahrbuch für Volkskunde N. F. 10 (1987), S. 43–66.

Wiederbelebt wurde die Debatte um eine deutsche Nationaltracht 1810 von Friedrich Ludwig Jahn, für den nationale Erwägungen entscheidend waren.⁴² Jahn formulierte und propagierte die Vorstellung einer deutschen Nation als staatlicher Gemeinschaft aller Deutschen, deren Verbundenheit zu einem Volk vor allem in der Gemeinsamkeit von Sprache und Sitten zum Ausdruck kommen sollte. In seinem Werk ›Deutsches Volksthum‹ von 1810 forderte er auch eine »Allgemeine Volkstracht« als Beitrag zur Gemeinsamkeit aller Deutschen.⁴³ Diese solle der »Erhaltung der Gesundheit« dienen und zugleich auf »Wohlfelheit, allgemeine Anwendbarkeit und Dauerhaftigkeit« gerichtet sein.⁴⁴ Eine Volkstracht dürfe nur von Deutschen getragen und nur »nach dem Urbilde des Volks in seiner Vollendung, mit echtem Volkssinn und hohem Volksthumsgeist erfunden werden«.⁴⁵ Die Bemühungen zur Einführung einer deutschen Nationaltracht fanden dann in den Jahren 1814/1815 ihren Höhepunkt. Auslösendes Ereignis war der Sieg über Napoleon in der Völkerschlacht bei Leipzig am 18./19. Oktober 1813, der zur Befreiung der deutschen Staaten von der napoleonischen Herrschaft führte. In dieser Schlacht hatten Truppen aus verschiedenen deutschen Staaten gemeinsam gekämpft und zusammen mit den Truppen ausländischer Koalitionsstaaten den entscheidenden Sieg errungen. Dieses Gemeinschaftserlebnis trug wesentlich zur Entstehung eines deutschen Nationalgefühls bei.

Angeregt durch Jahn entspann sich, nach Anfängen im Jahr 1813, in den Jahren 1814/1815 eine lebhafte deutschlandweite Debatte um die mögliche Einführung einer deutschen Nationaltracht.⁴⁶ Diese Debatte, deren weitgehende Verengung auf die Frauenkleidung und das Entstehen sowie das baldige Vergehen von Nationaltrachten sowohl für Frauen als auch für Männer bedürfen hier keiner näheren Behandlung, da all dies vor allem durch Eva Maria Schneider umfassend erforscht

42 Allgemein zu Jahn etwa Walter Schmitz in: *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, hrsg. von Walther Killy, Bd. 6, München 1990, S. 71 f.

43 Erschienen bei Niemann und Comp. in Lübeck, hier: S. 330.

44 Ebd., S. 332.

45 Ebd., S. 332 f.

46 In dieser Debatte wurde, anders als im 18. Jahrhundert, allgemein nicht mehr auf gesetzliche Regelungen, sondern auf die Wirkung sozialen Drucks zur Nachahmung gesetzt (anders aber Pichler und Chézy; siehe Abschnitt IV zur »Publizistischen Situation in Frankfurt«).

und in Wort und Bild sehr eingehend dargestellt wurde.⁴⁷ Erwähnt werden soll nur eine frühe, von der einschlägigen Forschung übersehene Quelle, nämlich einer Passage aus einem Werk der Schriftstellerin und Pädagogin Betty Gleim aus Bremen (1781–1827), das ausweislich des Vorworts schon vor dem 28. Oktober 1813 geschrieben worden war. Dort wünscht sich die Autorin:⁴⁸

Herrlich wäre es, wenn, um der albernen und schädlichen Zügellosigkeit des Mode-Unwesens ein Ende zu machen, eine Nationaltracht eingeführt würde, die, nach den Regeln der Schönheit und Einfachheit, der Bequemlichkeit und Gesundheit, der Wohlanständigkeit und Züchtigkeit, angeordnet wäre; die den Armen wie den Reichen zierte, und wo nur die Farbe, Feinheit und Güte des Stoffs Unterschiede machte.

In diesen Worten kommt treffend zum Ausdruck, was in der Zeit der Befreiungskriege von zahlreichen national gesinnten Autoren öffentlich, aber letztlich ohne bleibende Wirkung, gefordert wurde.⁴⁹

Publizistische Situation in Frankfurt. Zur Debatte um eine deutsche Nationaltracht erschienen in Frankfurt 1814/1815 mehrere wichtige Beiträge.⁵⁰ Prägend für die Meinungsbildung wirkte dort 1814 zunächst

47 In ihrer Dissertation ›Herkunft und Verbreitungsformen der »Deutschen Nationaltracht der Befreiungskriege« als Ausdruck politischer Gesinnung« (Diss. Bonn 2002); vgl. auch Wagner, Die Nationaltrachtsdebatte im 18. und 19. Jahrhundert (Anm. 30), S. 182–188 und 198–203, sowie Astrid Ackermann, Mode und Nation im ›Journal des Luxus und der Moden‹ und in vergleichbaren europäischen Zeitschriften, in: Das Journal des Luxus und der Moden. Kultur um 1800, hrsg. von Angela Borchert und Ralf Dressel, Heidelberg 2004 (= Ereignis Weimar-Jena 8), S. 179–193.

48 Ueber die Bildung der Frauen und die Behauptung ihrer Würde in den wichtigsten Verhältnissen ihres Lebens. Ein Buch für Jungfrauen, Gattinnen und Mütter, Bremen und Leipzig 1814, S. 63 f.

49 Vgl. die detaillierte Schilderung von Schneider (wie Anm. 47).

50 Dazu grundlegend Bernhard Deneke, Beiträge zur Geschichte nationaler Tendenzen in der Mode von 1770–1815. Eine Studie zur deutschen Volkstracht von 1814/1815 mit besonderer Berücksichtigung der Verhältnisse in Frankfurt, in: Schriften des Historischen Museums Frankfurt am Main 12 (1966), S. 211–252, sowie Jochen Ramming, Die uniformierte Gesellschaft. Zur Rolle vereinheitlichender Bekleidungsweisen am Beginn des 19. Jahrhunderts. Beamtenuniform – Rabbinertalar – Nationalkostüm, Würzburg 2009 (= Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte 101), S. 225–232.

die im März erschienene, 39 Seiten umfassende Schrift von Johann Jakob Willemer, die den Titel ›Von den Vorzügen einer Nationaltracht. Ein Wort an Deutschlands Frauen‹ trägt.⁵¹ In seinen polemischen und von einem starken Sendungsbewusstsein getragenen Ausführungen kritisiert Willemer den Gebrauch der französischen Sprache und das Tragen französischer Mode durch Deutsche (S. 3 f.). Dagegen setzt er ein engagiertes Plädoyer für »deutschen Sinn, deutsche Meubel, deutsches Herz, deutsche Kleidung« (S. 9). Hart verurteilt er, dass man sich von den Franzosen modisch dominieren lasse, obwohl es sich um ein Volk handle, »das uns seit zwanzig Jahren mit Krieg überzieht« und »unseren Wohlstand vernichtet« (S. 18). Er versteigt sich dann sogar zu der Behauptung, dass Frauen den in den Befreiungskriegen kämpfenden Männern »an Muth überlegen« seien, da es leichter sei, »in gedrängten Reihen den Tod nicht zu fürchten [...] als [...] unter zehen modisch geschmückten Frauen, die Einzige zu seyn, die mit einem Kleide erscheint wie es vor zehen Jahren Mode war« (S. 21 f.). Bei den von Willemer postulierten Anforderungen an eine Nationaltracht der Frauen geht es ihm im Kern um die Vorgabe einer »Nationalform«, »denn diese muß jedem Schnitt zum Grunde liegen, damit auch die äußern Formen auf Unterwerfung unter ein Gemeinschaftliches, ein Höheres und Besseres deuten« (S. 26). Insgesamt fällt an Willemers Schrift auf, dass er die Forderung nach Einführung einer Nationaltracht auf die Kleidung der Frauen verkürzt, denen er eine auch für seine Zeit recht beschränkte, auf Unterordnung unter den Mann gerichtete gesellschaftliche Rolle zuweist.⁵² Zugleich betont er aber bei der Schilderung seiner gesellschaftspolitischen Zielvorstellungen neben der Freiheit die Gleichheit von Arm und Reich vor dem Gesetz, die auch durch Einheitlichkeit der Kleidung gefördert werde (S. 37).

An Willemers Publikation schließt sich zeitlich eine ebenfalls prägend wirkende, Anfang Juli 1814⁵³ publizierte Schrift von Ernst Moritz Arndt (1769–1860) an, die den Titel »Ueber Sitte, Mode und Kleider-

51 Verlag der Andreäschen Buchhandlung; Anfang April 1814 auch im ›Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst‹ erschienen; dazu Ramming, *Die uniformierte Gesellschaft* (Anm. 50), S. 230–232.

52 Vgl. etwa S. 30, wo »Fügsamkeit und Nachgiebigkeit« der Frau als wünschenswert hervorgehoben werden.

53 Vgl. Deneke, *Beiträge zur Geschichte nationaler Tendenzen in der Mode von 1770–1815* (Anm. 50), S. 241, Anm. 8.

tracht. Ein Wort aus der Zeit« trägt.⁵⁴ Arndt lebte zu dieser Zeit in Frankfurt und arbeitete dort als Privatsekretär des Freiherrn Heinrich Friedrich Karl vom Stein. Seine Abhandlung ließ er im Verlag Bernhard Körner in Frankfurt erscheinen. Er ergeht sich darin in langen Tiraden gegen die Auswirkungen der Mode, die er von der Sitte abgrenzt (S. 36). Er wendet sich gegen den Gebrauch des Französischen und plädiert für den Gebrauch der deutschen Sprache (S. 49).⁵⁵ Vor allem aber tritt er für »teutsche Kleidertracht« ein und macht »einen Vorschlag einer solchen allgemeinen Volkstracht für Männer«, die er eingehend beschreibt (S. 49).⁵⁶ Eine Volkstracht fordert er auch für Frauen, wagt aber keine vorzuschlagen (S. 52). Anders als Willemer sieht Arndt die Einführung einer Nationaltracht also nicht vorrangig als Angelegenheit der Frauen an.

Beide Schriften wurden im Sommer 1814, u. a. von Heinrich Eberhard Gottlob Paulus,⁵⁷ mehrfach rezensiert, was ihre Bekanntheit steigerte. Willemer reagierte auf diese Rezensionen mit einem ergänzenden Artikel in der Zeitschrift ›Rheinischer Merkur‹,⁵⁸ in dem er betont, dass er zunächst »eine Verfassung, ein Vaterland, das teutschen Sinn erweckt«, wünsche und erst »dann eine Tracht, die diesen Sinn aus-

54 Frankfurt am Main 1814; dazu Ramming, *Die uniformierte Gesellschaft* (Anm. 50), S. 225–230, und Roswitha Mattausch, *Kleidung als Bekenntnis – die Altdeutsche Tracht zwischen Romantik, Revolte und Reaktion*, in: *Napoleon und die Romantik – Impulse und Wirkungen*, hrsg. von der Stadt Hanau, Marburg 2016 (= Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Hessen 83), S. 133 f.; allgemein zu Arndt etwa Stefan Frevel in: *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, hrsg. von Walther Killy, Bd. 1, München 1988, S. 206 f.

55 Mit der drastischen Aussage: »[...] die Versäumung und Hintansetzung der trefflichen Muttersprache ist bei uns die unwürdigste und größte«.

56 »Sein gewöhnliches Kleid ist der alte deutsche Leibrock, welcher, nirgends ausgeschnitten, schlicht herabfällt, so daß er die Hälfte der Schenkel über dem Knie bedeckt«; zu diesem auch als »Waffenrock« bezeichneten Kleidungsstück sollten lange Hosen, ein Wams und Stiefel getragen werden; der Hals sollte »befreit [...] von dem knechtischen Tuche« sein und nur durch einen lose über den kurzen Rockragen fallenden Hemdkragen geschmückt werden (S. 51 f.).

57 *Heidelbergische Jahrbücher der Litteratur* 7 (1814), S. 580–588, wo auch die anonym erschienene, von Amalie von Helvig stammende Schrift ›An Deutschlands Frauen. Von Einer ihrer Schwestern‹ behandelt wird.

58 Nro. 108 vom 26. August 1814.

spricht«. Er will also abwarten, »ob der Congreß zu Wien, der auch nur ein Kleid ist, teutschen Sinn ausspricht«, und fordert »erst ein teutsches Herz, dann die Kleidung«. ⁵⁹

Dann war es erneut Arndt, der mit einer weiteren Flugschrift in die Debatte eingriff. Im Frühherbst 1814 publizierte er, wiederum in Frankfurt, ⁶⁰ seine Gedanken zum bevorstehenden ersten Jahrestag der Völkerschlacht bei Leipzig. In dieser mit ›Ein Wort über die Feier der Leipziger Schlacht‹ betitelten Schrift macht er nicht nur konkrete Vorschläge für die Gestaltung der Feierlichkeiten, sondern tritt auch erneut für die »teutsche Tracht« ein, die »zu den nothwendigsten und unerlaßlichen Dingen [gehört], die wir uns beilegen müssen, wenn wir mehr und mehr wieder ein Brudervolk werden wollen«. ⁶¹

Parallel zu den geschilderten Entwicklungen hatten sich in Frankfurt seit Ende 1813 drei wohltätige Frauenvereine gebildet, die den Zweck verfolgten, hilfsbedürftige »vaterländische Krieger« zu unterstützen. ⁶² Der aus der Zusammenlegung zweier Vereine entstandene »Vereinigte Frauen- und Töchterverein«, in dem ein von »Fräulein Sophie Jassoy« gegründeter Verein aufgegangen war, beendete seine Tätigkeit zwar bereits im Sommer 1814. ⁶³ Die Arbeit dieses Vereins wurde aber im »Frankfurter Frauenverein« fortgesetzt, zu dessen Vorsteherinnen neben Antonie Brentano, Rosette Städel (geborene Willemer) und anderen auch Amalie Jassoy gehörte, »die Frau des geistreichen und redengewandten Advokaten Dr. Jassoy«. ⁶⁴ Im Rahmen der durch die Vereinsarbeit bedingt häufigen Zusammenkünfte von Frauen des Frankfurter Bürgertums im Jahr 1814 wurde auch die Feier des ersten Jahrestags der Völkerschlacht bei Leipzig besprochen. In der Folge erschien in Frank-

59 Gegen diese Haltung wendet sich ein Anonymus in derselben Zeitschrift (Nro. 113 vom 5. September 1814), der für die sofortige Einführung einer deutschen Volkstracht für Frauen plädiert.

60 Bei P.W. Eichenberg.

61 S. 14; vgl. auch sein Gedicht ›Zur Feier des 18ten Octobers 1814 auf dem Taunus‹, in: Ernst Moritz Arndt, Gedichte, Zweiter Theil, Frankfurt am Main 1818, S. 254–257.

62 Vgl. dazu [Wolfgang] Schmidt-Scharff, Geschichte des Frankfurter Frauenvereins 1813–1913, Frankfurt am Main 1913.

63 Ebd., S. 14, 19, 22.

64 Ebd., S. 22.

furter Zeitungen Mitte Oktober 1814 ein nicht unterzeichneter Aufruf folgenden Wortlauts:⁶⁵

Eine Anzahl deutschgesinnter hiesiger Frauen ist über die Bestimmung einer deutschen Volkstracht in Stoff und Form, und diese an den Festtagen der Leipziger Errettungsschlacht zum erstenmal anzulegen übereingekommen. Die Farbe wird freygegeben, und in Hinsicht des Stoffes nur der Grundsatz aufgestellt, daß er vaterländischen Ursprungs seyn müsse. Die Form ist aus einer alten deutschen Tracht genommen, und das Muster bey dem Schneidermeister Herrn Lößlein einzusehen. Zum Stoff des Feyerkleides der Leipziger Schlacht-tage ist der unter dem Namen: Nonnen oder Göttinger Zeug bekannte deutsche Stoff und zwar in schwarzer Farbe gewählt worden.

Alle wohlgesinnte deutsche Frauen und Töchter sind eingeladen, hieran Theil zu nehmen.

An einer solchen Zusammenkunft von Frauen nahm kurz auch Goethe teil, wie wir aus einem Brief an seine Frau Christiane wissen.⁶⁶ Am 18./19. Oktober 1814 wurde der Jahrestag der »Errettungsschlacht« in ganz Deutschland gefeiert. Eine Welle nationaler Begeisterung führte dazu, dass nicht nur in den Städten, sondern auch in einer Vielzahl kleinerer Orte sowohl religiöse als auch weltliche Dankfeste stattfanden; auch in Frankfurt und seiner unmittelbaren Umgebung gab es zahlreiche Feiern.⁶⁷ Diese wurden zum Teil auch bildlich festgehalten.⁶⁸

65 Zitiert nach dem Frankfurter Intelligenz-Blatt, No. 86 vom 14. Oktober 1814 (»Dritte Beylage«); ein entsprechender Aufruf erschien auch in der Frankfurter Ober-Post-Amts-Zeitung vom 15. Oktober 1814.

66 Siehe dazu den Exkurs in Abschnitt V.

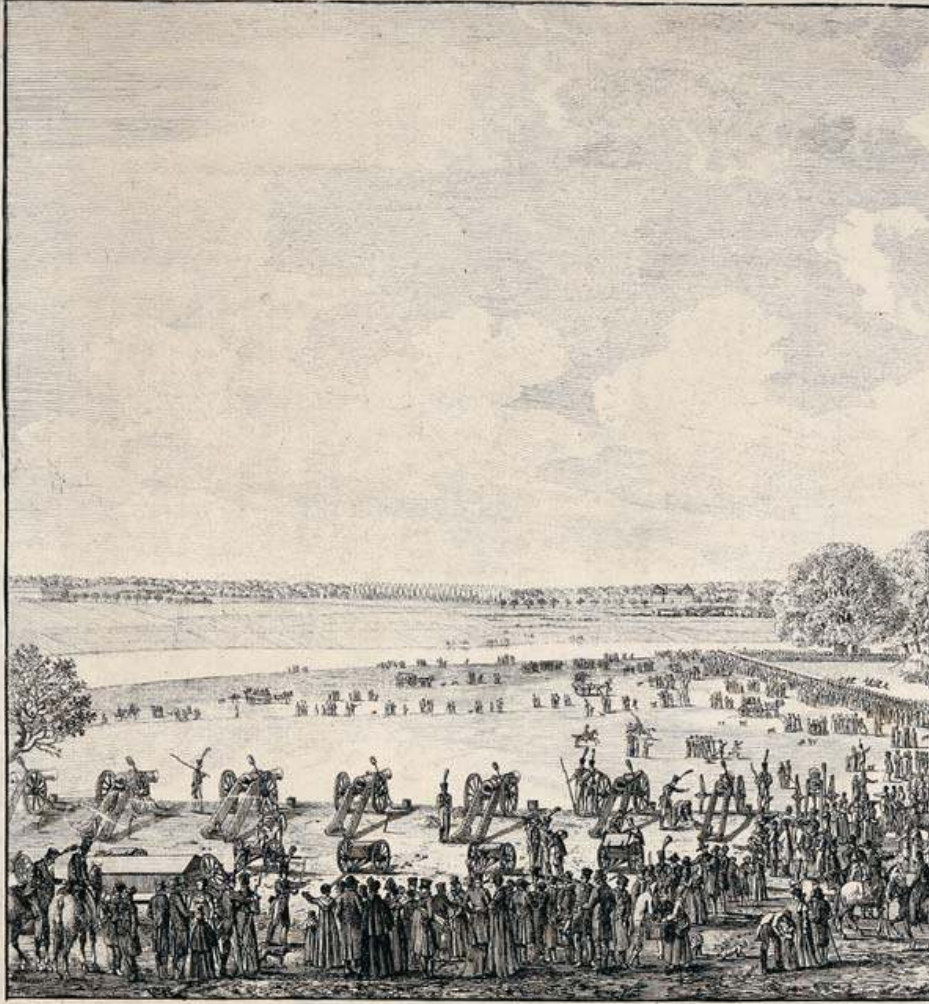
67 Vgl. dazu die sehr detaillierte und umfangreiche Darstellung von Karl Hoffmann, die 1815 in Offenbach unter folgendem Titel erschien: »Des Teutschen Volkes feuriger Dank- und Ehrentempel oder Beschreibung wie das aus zwanzigjähriger französischer Sklaverei durch Fürsten-Eintracht und Volkskraft gerettete Teutsche Volk die Tage der entscheidenden Völker- und Rettungsschlacht bei Leipzig am 18. und 19. Oktober 1814 zum erstenmale gefeiert hat«, vor allem S. 258–275 und 438–491; Johann Konrad Friederich bezeichnet die Ereignisse dieser Woche in seinen Erinnerungen »Vierzig Jahre aus dem Leben eines Todten. Hinterlassene Papiere eines französisch-preussischen Offiziers« (3 Bde., Tübingen 1848–1849, Bd. 3, 1849, S. 243) als »der Frankfurter patriotische Rausch«.

68 Etwa die (hier als Abb. 1 wiedergegebene) Radierung von Johann Friedrich Morgenstern (1777–1844) mit dem Titel »Groses religiöses Dankfest am 18 October 1814. Gefeyert am Grünbrunnen von dem Frankfurter Landsturm und der Be-

Bei den Feierlichkeiten in Frankfurt wurde dann auch eine »Teutsche National-Frauen-Tracht« tatsächlich »nach Uebereinkunft fast von allen Frauen der höheren und mittleren Classe getragen«, wobei »man diese Kleiderform auch in anderen beliebigen Farben und Zeuchen trug«, also nicht nur in dem an sich empfohlenen »schwarzem wollenem Nonnenzeuche«. ⁶⁹ In der in Frankfurt erschienenen Zeitschrift ›Journal des dames et des modes‹ wird dieses Kleid in der Ausgabe vom 6. November 1814 dem Frankfurter Damenschneider Lösslein zugeordnet, »der zuerst diese Art Kleider verfertigt« habe und dazu Folgendes festgehalten: »Diese eben so schöne als geschmackvolle Tracht ist seit dem Jahrestag der Leipziger Schlacht (18. Oktober) von sehr vielen Frankfurter Damen als die herrschende angenommen worden.« ⁷⁰ Entsprechende Bemühungen um eine einheitliche Festkleidung für Frauen gab es in Deutschland auch an anderen Orten, ⁷¹ doch setzte sich die empfohlene Form weder in Frankfurt noch andernorts für längere Zeit durch. Daran änderten auch die 1815 folgenden publizistischen Anstrengungen nichts, die auch von zwei bekannten Autorinnen der Zeit unternommen wurden.

satzung der Stadt; als Jahrestag der Errettungsschlacht bei Leipzig«; die Feier fand am damals auch Grünbrunnen genannten Grindbrunnen statt (vgl. Siegfried Nassauer, Was die Frankfurter Brunnen erzählen. Eine illustrierte Chronik, Frankfurt 1921, S. 613–618 mit einer Abbildung der Radierung auf S. 617).

- 69 So die »Erklärung der Kupfertafeln« in dem von Carl Bertuch herausgegebenen ›Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode‹ (Jg. 30 [1815], März, S. 184–186, hier: S. 185) mit einer (hier als Abb. 2 wiedergegebenen) Abbildung des Kleids; dazu näher auch Ramming, Die uniformierte Gesellschaft (Anm. 50), S. 201–207, der »als Initiatorinnen und Trägerinnen des Nationalkostüms in Frankfurt in erster Linie die Mitglieder des Frauenvereins identifiziert, zu denen sich möglicherweise einige weitere Bürgerinnen aus dem näheren sozialen Umfeld dieses Kreises gesellten« (S. 205).
- 70 Zitiert nach Schneider, Herkunft und Verbreitungsformen der »Deutschen Nationaltracht der Befreiungskriege« als Ausdruck politischer Gesinnung (Anm. 47), S. 84 f.; zu diesem Kleid und vergleichbaren Kleidern Frankfurter Schneider vgl. Deneke, Beiträge zur Geschichte nationaler Tendenzen in der Mode von 1770–1815 (Anm. 50), S. 219, 223–226, 245 f.
- 71 Vgl. insbesondere ›Das deutsche Feyerkleid zur Erinnerung des Einzugs der Deutschen in Paris am 31sten März 1814 eingeführt von deutschen Frauen‹ (hier als Abb. 3 wiedergegeben) von Rudolf Zacharias Becker (Gotha 1814), mit dem der Autor ein dem Frankfurter Modell ähnliches Kleid propagierte, womit er dem Wunsch der Vorsteherinnen »eines deutschen Frauenvereins« entsprach; diese Schrift wurde wiederholt auch in Frankfurt vertrieben (vgl. Deneke, Beiträge zur Geschichte nationaler Tendenzen in der Mode von 1770–1815 [Anm. 50], S. 246).



GROSES RELI

am
Gefiert am Grünbrunnern von dem Fran
als Fahrtag der C



GROSES DANKFEST

18 October 1814.

(Fest der Landsturm und der Besatzung der Stadt,
 der Rettungsschlacht bei Leipzig).

Rad. v. J. F. Morgenstern

6804

Abb. 1. Johann Friedrich Morgenstern,
 Groses religiöses Dankfest am 18 October 1814, Radierung
 (Privatbesitz).

Im Februar 1815 veröffentlichte die erfolgreiche Schriftstellerin Caroline Pichler (1769–1843) ihre Abhandlung ›Ueber eine Nationalkleidung für Teutsche Frauen‹,⁷² in der sie sich auf die Entwicklungen in Frankfurt bezieht und mitteilt: »[...] die teutschgesinnten Frauen der alten Krönungsstadt am Main sind über eine allgemeine Tracht übereingekommen, bey welcher, was die Hauptsache ist, die Form für immer bestimmt bleibt, Stoff und Farbe aber der Willkühr überlassen wird, nur mit der Ausnahme, daß bey feyerlichen Gelegenheiten Alles schwarz erscheint«.⁷³ Argumentativ tritt Pichler im Wesentlichen den 1814 veröffentlichten Schriften bei, hält aber »eine Kleiderordnung und strenge Vorschrift für alle Stände, besonders des weiblichen Geschlechts, [für] nothwendig« und fordert für Männer wie Frauen »Abstufungen nach dem Range«.⁷⁴ Mit diesen Vorstellungen war Pichler schon damals aus der Zeit gefallen, da die zahlreichen Kleiderordnungen der deutschen Städte und Territorialstaaten meist schon kurz nach der Mitte des 18. Jahrhunderts außer Kraft getreten waren. Auch die damals für kurze Zeit in Darmstadt lebende Helmina von Chézy (1783–1856) setzte mit ihrem Beitrag zur Debatte (›Was Sitte, was Mode sey, oder Teutscher Frauen Volkstracht erfordert für Gesundheit, Wohlstand, Zucht und Schönheit ein wehmüthig ernstes Wort‹)⁷⁵ vom Juni 1815 auf gesetzlichen Zwang und eine Differenzierung in der Kleidung, bei der »jedem Stand seine eigne Form angemessen« sei.⁷⁶ Die bisher gebräuchliche »Pariserinnen-Tracht aber, mit dem offenen Busen, dem entblößten Nacken und Rücken, dem ganz kurzen, durchsichtigen Aermel [...] sey [...] zur Auszeichnung der öffentlichen Mädchen [...] diesen [...] anbefohlen«.⁷⁷ Die auf Zwang und ständische Differenzierung setzenden Beiträge von Pichler und von Chézy passten allerdings nicht mehr zu einer deutschen Gesellschaft, in der die Bedeutung von Standesunterschieden und darauf gestützter polizeirechtlicher Rege-

72 Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode 30 (1815), Februar, S. 67–82.

73 Ebd., S. 68; zustimmend erwähnt in dem Beitrag ›Die deutschen Frauenvereine‹, erschienen in Nr. 31 der ›Friedensblätter. Eine Zeitschrift für Leben, Literatur und Kunst‹ vom 14. März 1810, S. 123.

74 Wie Anm. 72, S. 73 f.

75 Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode 30 (1815), Juni, S. 332–340.

76 Ebd., S. 336 f.

77 Ebd., S. 337.



Abb. 2. Kolorierte Radierung
der Frankfurter »Teutschen National-Frauen-Tracht«
(nach: *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode*,
Jg. 30, März 1815, S. 185).

lungen stark abgenommen hatte; sie blieben dementsprechend ohne wesentlichen Einfluß und ohne konkrete Wirkung.⁷⁸

Seit dem Jahreswechsel 1814/1815 meldeten sich auch die Skeptiker zu Wort, die in der Zeit des überschwenglichen Nationalgefühls noch abgewartet und geschwiegen hatten.⁷⁹ Hier ist vor allem Friedrich Christoph Weisser (1761–1836) zu nennen, der damals als einer der beiden leitenden Redakteure von Cottas ›Morgenblatt‹ fungierte und die »neue altdeutsche Damentracht« als das bezeichnete, was sie dann tatsächlich auch war, nämlich »eine neue Mode mehr«, die »Weiber und Töchter in lebendige Denkmäler der Leipziger Schlacht verwandeln soll«. ⁸⁰ Zu den die Einführung einer Nationaltracht ablehnenden Stimmen zählen allerdings keine Frankfurter, wo der soziale Druck solche Äußerungen zunächst noch verhindert zu haben scheint. Doch wurden Autoren aus anderen Städten bald recht deutlich und bezeichneten entsprechende Pläne als »Phantastrei«, ⁸¹ fragten spöttisch, ob es wirklich der Entschluß der Frauen sei, lebenslang einen Schnitt der Kleidung zu tragen, ⁸² oder wiesen darauf hin, dass die als altdeutsch verstandene Kleidung aus dem 16. und 17. Jahrhundert ebenfalls durch ausländische Vorbilder geprägt war. ⁸³ Abträglich für den Wunsch nach der Einführung einer deutschen Nationaltracht dürfte auch eine 1815 in Berlin

78 Zur Konzeption einer »Nationaltracht als Standeskleidung« Ramming, *Die uniformierte Gesellschaft* (Anm. 50), S. 237–239.

79 Ebd., S. 242–244.

80 So in ›Die neue altdeutsche Damentracht. Rhapsodie eines Frauenzimmers‹ in Nro. 309 des ›Morgenblatts für gebildete Stände‹ vom 27. Dezember 1814 (S. 1233 f.); entsprechend auch in dem Aphorismus ›Die deutsche Nationaltracht‹ (Scherz im Ernst, und Ernst im Scherz, Nro. 100 vom 27. April 1815, S. 397 f., hier: S. 397) und in dem Aphorismus ›Noch ein Wort über Nationaltrachten‹ (Gedenkbuch, Nro. 137 vom 9. Juni 1815, S. 545–547, hier: S. 546).

81 August Schumann in ›Erinnerungsblätter für gebildete Leser aus allen Ständen‹ (Zwickau, No. 46 vom 21. November 1814, S. 721–727 in der Rubrik »Tagesgeschichte«, hier: S. 721).

82 Brigitte Schwaiger in ›Noch ein Wort über eine National-Tracht für deutsche Frauen, zu ihren deutschen Schwestern gesprochen‹ (Nro. 58 des ›Morgenblatts für gebildete Stände‹ vom 9. März 1815, S. 229–231).

83 So Ms. [Karl Ludwig Woltmann], *Schriften auf die Tagesgeschichte in Deutschland bezüglich*, in: *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung*, Num. 109–113 vom Juni 1815, Sp. 385–421, hier: Sp. 419 f. Zur Identifikation des Rezensenten vgl. Karl Bulling, *Die Rezensenten der Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung im zweiten Jahrzehnt ihres Bestehens, 1814–1823*, Weimar 1963, S. 42.



Abb. 3. Kolorierte Radierung des Entwurfs eines »deutschen Feyerkleids«
(aus: Rudolf Zacharias Becker, *Das deutsche Feyerkleid zur Erinnerung
des Einzugs der Deutschen in Paris am 31sten März 1814
eingeführt von deutschen Frauen*, Gotha 1814; Privatbesitz).

erschienene Schrift des satirischen Schriftstellers Theodor Heinrich Friedrich (1776–1819) gewirkt haben, die diesen Wunsch unter dem Titel ›Deutsche Volkstracht, oder Geschichte der Kleider-Reformation in der Residenzstadt Flottleben‹ beißend verspottete. Dieses »satyrische Gemälde« war vom Autor unter das schöne Titelmotto gestellt worden: »Erst wenn sie in Paris à l'Allemand sich tragen | Wird man in Deutschland auch sich deutsch zu kleiden wagen« und schildert in humorvoller Weise das allgemeine Streben nach der Bestimmung einer Nationaltracht in einer fiktiven deutschen Residenzstadt, das dennoch und unweigerlich im Sieg der französischen Mode endet.

Nicht anders gestaltete sich auch die Realität des Jahres 1816, in dem die Nationaltracht für Frauen (nach dem Scheitern der Idee eines deutschen Nationalstaats beim Wiener Kongress) publizistisch kaum noch verfolgt wurde.⁸⁴ Die Einführung einer weiblichen Nationaltracht war damit gescheitert. Eine gemeinsame »altdeutsche« Merkmale aufweisende männliche Bekleidung, die gar nicht im Zentrum der Debatte der Jahre 1814/1815 gestanden hatte, brachte es hingegen in den Kreisen von Künstlern und Studenten für einige Jahre zu einer gewissen Popularität und zu einiger politischer Bedeutung.⁸⁵ Doch dies ist eine eigene, nicht unmittelbar mit ›Volkstracht und Mode‹ zusammenhängende Geschichte.

V. Bestimmung der Autoren und der Entstehungszeit

Einführung. Die anonym erschienene Schrift ›Volkstracht und Mode‹ ist, wie ausgeführt, von großer Seltenheit und war schon bald nach ihrem Erscheinen in Vergessenheit geraten. Dementsprechend ist sie auch allen Autoren, die bislang zur deutschen Nationaltrachtsdebatte der Jahre 1814/1815 geforscht und publiziert haben, unbekannt geblieben. Das einzige bekannte Exemplar einer öffentlichen Bibliothek ist ohne Autorenangabe verzeichnet. Trotz dieser zunächst dürftig erscheinenden Informationslage lässt sich einer der Autoren durch Auswertung auch entlegener Quellen identifizieren; im Übrigen lassen eine Reihe von Indizien immerhin begründete Vermutungen zu.

84 Ramming, *Die uniformierte Gesellschaft* (Anm. 50), S. 244 f. und 257.

85 Ebd., S. 244–246 und 263–281.

Wie bereits in Abschnitt II gezeigt, ist nach der Art der Anonymisierung der Autoren und nach dem Inhalt des Vorworts anzunehmen, dass ›Volkstracht und Mode‹ von drei Autoren stammt, die in freundschaftlicher Beziehung zueinander standen. Die Konzentration der Ausführungen auf eine weibliche Volkstracht könnte darauf hindeuten, dass es sich um drei Frauen handelt, doch ist das nicht zwingend, da mit Ausnahme von Ernst Moritz Arndt auch die bekannten männlichen Autoren einschlägiger Schriften im Kern nur das Thema einer weiblichen Nationaltracht behandelten. Für die Annahme, dass es sich um drei Frauen handelt, spricht jedoch, dass von dem Augenzeugen Friedrich als Verfasser »patriotischer Gedichte« zu diesem Thema für Frankfurt nur »Frauenzimmer« genannt werden.⁸⁶

Sophie Jassoy. Die in Frankfurt geborene Dichterin Marie Sophie Louise Jassoy (1797–1822)⁸⁷ mit dem Rufnamen Sophie lebte in Frankfurt und war die älteste Tochter des Advokaten, Politikers und Publizisten Ludwig Daniel Jassoy (1768–1831). Ein erster Hinweis auf Sophie Jassoy als Autorin von ›Volkstracht und Mode‹ findet sich in dem biographischen Werk von Adolf Müller über Johann Jakob Willemer aus dem Jahr 1925.⁸⁸ Dort heißt es, dass die Schrift »vielleicht von Sophie Jassoy verfaßt« wurde, obwohl Adolf Müller das Werk dennoch in die Liste der sehr zahlreichen Veröffentlichungen von Johann Jakob Willemer aufnimmt. Der Hintergrund der Vermutung bleibt im Dunkeln. Konkreter wird eine etwas ältere Quelle, nämlich ein von August Jassoy, einem Urenkel von Ludwig Daniel Jassoy, aus Familienunterlagen zusammengestellter »Beitrag zur Stammgeschichte der Familie Jassoy« von 1908. Dort heißt es von dem »hochbegabten Mädchen« Sophie: »Sie war befreundet mit Goethes Marianne und schrieb für Willemer, der 1814 eine Nationaltracht begründen wollte, einen poetischen Dialog: ›Gespräch zwischen Völkertracht (!) und Mode‹, den derselbe

86 Friederich, *Vierzig Jahre aus dem Leben eines Todten* (Anm. 68), Bd. 3, S. 242.

87 Das hier als Abb. 4 wiedergegebene Foto zeigt Sophie Jassoy im Halbporträt auf einem um 1820 entstandenen, bis heute im Familienbesitz (Herr Eckart Lejeune in Berglen) befindlichen Ölbild; näher zu diesem Bild Sophie Eckardt-Jassoy, *Unvergängliche Vergangenheit. Erinnerungen einer alten Frankfurterin*, Heidelberg 1949, S. 129 f.

88 Müller, *Johann Jakob von Willemer* (Anm. 10), S. 134.

im ›Morgenblatt‹ abdrucken ließ.«⁸⁹ Eine entsprechende Aussage wird auch von Theodor Creizenach in dem von ihm 1878 herausgegebenen ›Briefwechsel zwischen Goethe und Marianne von Willemer (Suleika)‹ getroffen:⁹⁰

Unter den Mädchen und Frauen, die sich zur Begründung einer Nationaltracht an Willemer anschlossen, ist die begabte Dichterin Sophie Jassoy hervorzuheben; ihr Vater, der Advokat Jassoy, Verfasser von ›Welt und Zeit‹, wurde als geistvoller und freisinniger Schriftsteller viel genannt. Sie schrieb einen poetischen Dialog: ›Gespräch zwischen Völkertracht (!) und Mode‹, welchen Willemer mit einem kurzen Vorwort am 2. Dezember 1814 im Morgenblatt abdrucken ließ, jedoch ohne Namen der Verfasserin.

Prüft man die Originalquelle im ›Morgenblatt für gebildete Stände‹, so stellt man fest, dass dort in der Nro. 288 vom 2. Dezember 1814 unter der Überschrift »Korrespondenz-Nachrichten« aus Frankfurt mit dem Datum 24. November 1814 (S. 1152 f.) ein Teil von ›Volkstracht und Mode‹ abgedruckt wurde.⁹¹ Es handelt sich aber lediglich um einen Abdruck des zweiten Abschnitts dieser Schrift, der nur orthographisch geringfügig vom entsprechenden Text in ›Volkstracht und Mode‹ abweicht. Dieser Teilabdruck wird mit folgenden Worten von Johann Jakob Willemer⁹² eingeführt:

89 Unsere Hugenottischen Vorfahren und anderes. Ein Beitrag zur Stammesgeschichte der Familie Jassoy. Nach Familienpapieren, Auszügen aus Kirchenbüchern [...] und unter Benützung der reichen Hugenottenliteratur. Als Manuskript für die Familie gedruckt, Frankfurt am Main 1908, S. 309.

90 1878 in Stuttgart in zweiter Auflage erschienen, dort S. 29.

91 In der neuen Forschung wird dieses Gedicht, soweit ersichtlich, nur von Ramming, *Die uniformierte Gesellschaft* (Anm. 50), S. 203 f., erwähnt, wo die Autorin aber nicht identifiziert wird.

92 Zu dessen Autorschaft Hans-J. Weitz in: *Marianne und Johann Jakob Willemer Briefwechsel mit Goethe*, hrsg. von Hans-J. Weitz, Frankfurt am Main 1965, S. 492 (mit auf der Basis der anderen Quellen entbehrlichem Fragezeichen); im Verlagsexemplar des ›Morgenblatts‹ wurde der Text mit einer durchstrichenen Null markiert, was dafür steht, dass der Autor bekannt, die Zahlung eines Honorars aber nicht erforderlich war (vgl. Weitz, ebd., sowie die Wiedergabe des Verlagsexemplars in der Mikrofiche-Ausgabe von Bernhard Fischer, *Morgenblatt für gebildete Stände/gebildete Leser 1807–1865*. Nach dem Redaktionsexemplar im Cotta Archiv, München 1999).



Abb. 4. Unbekannter Künstler, Porträt von Sophie Jassoy, Ölbild um 1820 (Privatbesitz, Foto: Ina Strohbücker).

Hier ein Gedicht, das sich gewiß zum Einrücken ins Morgenblatt eignet. Die Verfasserinn (warum darf ich die Bescheid'ne nicht nennen?) ist ein liebenswürdiges, talentvolles, geistreiches Mädchen von 18 Jahren, voll patriotischen deutschen Sinnes. Sie bildete im vorigen Jahr die [wohl falsch für »als«] Erste einen Frauenverein. Alles staunte, als die Anspruchlose sich voran stellte; aber die Sache gedieh. Auch sie war Eine der Ersten, welche die Volkstracht anlegte, und Viele zur Nachahmung warb. Eben dies veranlasste Sie zu folgender Unterredung aus der Zeit.

Diesen einführenden Worten läßt sich entnehmen, dass die Autorin aus Bescheidenheit darauf bestand, dass ihr Name nicht genannt werde. Sie wird aber als Gründerin eines Frankfurter Frauenvereins bezeichnet. Von den zunächst drei 1813/1814 in Frankfurt gegründeten Frauenvereinen ging nur bei einem die Initiative allein von einer Frau aus, nämlich bei dem von Sophie Jassoy gegründeten Verein.⁹³ Die damit belegte Autorschaft von Sophie Jassoy wird auch durch deren mit den bereits zitierten Quellen übereinstimmende Charakterisierung und die Altersangabe »von 18 Jahren« gestützt. Die am 20. Juli 1797 geborene Sophie Jassoy hatte zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Gedichts in Cottas ›Morgenblatt‹ das 18. Lebensjahr zwar noch nicht vollendet, aber erreicht.⁹⁴

Bestätigt werden diese Belege durch die älteste ermittelte Quelle, die 1849 publizierte Lebenserinnerungen von Johann Konrad Friederich (1789–1858), aus Frankfurt stammender Offizier, Abenteurer, Schriftsteller, Herausgeber und Journalist.⁹⁵ Dort heißt es von diesem Augen-

93 Schmidt-Scharff, *Geschichte des Frankfurter Frauenvereins 1813–1913* (Anm. 62), S. 14; dass 1814 zunächst drei Frauenvereine in Frankfurt existierten, wird von Ramming verkannt, der Sophie Jassoy mit einem der nicht von ihr gegründeten Vereine in Verbindung bringt (Ramming, *Die uniformierte Gesellschaft* [Anm. 50], S. 203 f.).

94 *Frankfurter Biographie. Personengeschichtliches Lexikon*, hrsg. von Wolfgang Klötzer, bearb. von Sabine Hock und Reinhard Frost, Bd. 1, Frankfurt am Main 1994, S. 372; dort wird Sophie Jassoy auch als Urheberin »übermütiger Streiche« bezeichnet, von denen einer Johann Christian Ehrmann zur Abfassung einer satirischen Schrift veranlasst habe.

95 Vgl. zu diesem Anfang des 20. Jahrhunderts wiederentdeckten Autor insbesondere Wolfgang Bentien, *Ein Deutscher als napoleonischer Offizier, als Schriftsteller sowie als ›Auswanderer‹ in Frankreich: Johann Konrad Friederich* (1789–

zeugen der Geschehnisse in Frankfurt in den Wochen ab dem 18. Oktober 1814 wörtlich:⁹⁶

Man suchte damals auch in Frankfurt seinen Patriotismus und Franzosenhaß durch altdeutsche Tracht der Welt kund zu thun, dies hielt aber nicht lange an, auch wurde diese Tracht nie allgemein, da sie zu kostspielig und also nur für Reiche war, die damit in Gesellschaften und auf Bällen prangten, namentlich die Damen [...]. Einige Frauenzimmer machten sogar patriotische Gedichte, unter denen die eines Fräuleins Jassoi (!), Tochter eines der berühmtesten Advokaten, wirklich ausgezeichnet, desto jämmerlicher aber die ihrer zahlreichen Nachahmerinnen waren, und all dieses Zeug wurde in den Abendgesellschaften meist von den Verfasserinnen vorgelesen oder karikaturartig deklamirt. Diese deutsche Wuth war in eine Epidemie ausgeartet und sprach aller gesunden Vernunft Hohn [...].

Eine ergänzende Bestätigung findet die Autorschaft von Sophie Jassoy schließlich noch in den Familienerinnerungen der Nachfahrin Sophie Eckardt-Jassoy; dort wird Sophie Jassoy als Dichterin und als Person beschrieben, die »den lebhaftesten Anteil« daran nahm, dass der französischen Mode 1814 »der Krieg erklärt« wurde, und die auf einer diese zeigenden Miniatur »das altdeutsche Kleid« trägt, »für das sie so lebhaft eingetreten ist«.⁹⁷

Als letzter Beleg dient ein näherer Blick auf die wenigen überlieferten Gedichte der schon im Alter von 25 Jahren verstorbenen⁹⁸ Sophie Jassoy. Die Lektüre dieser Gedichte⁹⁹ rechtfertigt das im Frankfurter

1858), in: Vormärz und Exil – Vormärz im Exil, hrsg. von Norbert Otto Eke und Fritz Wahrenburg, Bielefeld 2005 (= Jahrbuch Forum Vormärz Forschung 10), S. 209–265.

96 Friederich, Vierzig Jahre aus dem Leben eines Todten (Anm. 68), Bd. 3, S. 242 f.

97 Eckardt-Jassoy, Unvergängliche Vergangenheit, (Anm. 87), S. 129–140, die Zitate S. 129 und S. 135.

98 Zum tragischen Tod der Autorin durch ihre eigene Hand siehe die unterschiedlichen Darstellungen von Karl August Varnhagen von Ense (Denkwürdigkeiten des eignen Lebens. Zweiter Band (1810–1815), hrsg. von Konrad Feilchenfeldt, Frankfurt am Main 1987, S. 590) und von Eckardt-Jassoy, Unvergängliche Vergangenheit (Anm. 87), S. 137 f.

99 Abgedruckt teils im ›Gedenk-Buch zur vierten Jubelfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst begangen zu Frankfurt am Main am 24ten und 25ten Junius 1840‹ (Eine Festgabe herausgegeben von den Buchdruckern, Schriftgießern und

›Gedenk-Buch [...] zur Erfindung der Buchdruckerkunst‹ 1840 enthaltene Urteil: »Ihre Gedichte, die bisher in engeren Kreisen hochgehalten wurden, sind in Form und Inhalt mehr als bloße dilettantische Versuche«. ¹⁰⁰ Diese Einschätzung wird von Eduard Heyden geteilt, der ihre Gedichte 1861 als »in Form und Inhalt ausgezeichnet« beurteilt und betont, dass sie »von hoher Genialität« gewesen sei und es verstanden habe, »den Kreis ihrer Befreundeten durch originelle und heitere Scherze zu unterhalten«. ¹⁰¹ Als Dichterin von »gelegentlichem, politischen (am Grab von Sand) und humoristischen Gedichten« ¹⁰² hat sie in der Sorgfalt der formalen Durchführung und im inhaltlichen Reichtum der Gedanken sicherlich das Niveau des hier untersuchten Gedichts erreicht.

Nach alledem kann man die Autorschaft von Sophie Jassoy insoweit als bewiesen ansehen, als es um den zweiten Abschnitt von ›Volkstracht und Mode‹ geht, den sie wahrscheinlich in Unterstützung von Johann Jakob Willemer verfasste und den dieser im Interesse der von ihm propagierten Einführung einer Nationaltracht an Cottas Morgenblatt zur Publikation übermittelte. Nimmt man an, dass die Kennzeichnung mit drei Sternen für Sophie Jassoy steht, so folgt daraus, dass auch der letzte Abschnitt, das »Schlußwort an die Leser«, von ihr stammt. Im Umkehrschluß ist dann weiter zu folgern, dass die übrigen vier mit einem oder zwei Sternen gekennzeichneten Abschnitte von zwei anderen Autoren stammen.

Ludwig Daniel Jassoy. Der Vater von Sophie Jassoy war nicht nur einer der ersten bekannten und erfolgreichen Frankfurter Wirtschaftsman-

Buchhändlern, Frankfurt am Main 1841, S. 156–158), teils bei Jassoy, *Unsere Hugenottischen Vorfahren und anderes* (Anm. 89), S. 313–316, teils bei Eckardt-Jassoy, *Unvergängliche Vergangenheit* (Anm. 87), S. 132–137.

¹⁰⁰ Ob das im ›Gedenk-Buch [...] zur Erfindung der Buchdruckerkunst‹ auf S. 156 wiedergegebene, in Stansen verfasste Gedicht ›Klagen einer Ephemere‹, das »zu den besten lyrischen Produkten deutscher Dichterinnen« gehören soll, von Sophie Jassoy oder von Siegfried August Mahlmann stammt, mag hier offenbleiben; vgl. dazu August Sauer in: *Jahresberichte für neuere deutsche Literaturgeschichte* 9 (1898 [1902]), IV 2:472.

¹⁰¹ *Galerie berühmter und merkwürdiger Frankfurter. Eine biographische Sammlung*, Frankfurt am Main 1861, S. 444 f.

¹⁰² So August Sauer (wie Anm. 100).

wälte, sondern auch ein »geistvoller und freisinniger Schriftsteller«¹⁰³ und zwar vor allem als politischer Aphoristiker und Satiriker in der Nachfolge Lichtenbergs.¹⁰⁴ Das den Gegenstand von ›Volkstracht und Mode‹ bildende Thema hat auch Ludwig Daniel Jassoy (1769–1831) interessiert; in seinem damals sehr bekannten sechsbändigen Hauptwerk ›Welt und Zeit‹ finden sich gleich im ersten Band 15 Sentenzen »Ueber die Volkstracht«, die allerdings eher allgemein-spöttischen Charakter haben und eine einheitliche Volkstracht nur mittelbar und sehr verhalten befürworten.¹⁰⁵ Passend zum Inhalt von ›Volkstracht und Mode‹ setzt sich Ludwig Daniel Jassoy auch in seinem sonstigen Werk mit Verve für die Einheit Deutschlands ein und stimmt hier wie auch in etlichen anderen Punkten mit Ernst Moritz Arndt überein, dessen publizierte Haltungen in ›Volkstracht und Mode‹ zum Ausdruck kommen.¹⁰⁶ Jassoy lernt Arndt wohl bereits 1814 kennen, und dieser wurde sogar »ein treuer Freund der Familie«.¹⁰⁷

103 So Creizenach (wie Anm. 90), S. 29; im ›Gedenk-Buch ... zur Erfindung der Buchdruckerkunst‹ (Anm. 100) wird er 1841 als »geistvoller Advokat« bezeichnet, »dem die günstige Kritik des vorigen Jahrzehnts eine Stelle in der Nähe von Börne anwies«.

104 Vgl. dazu aus neuerer Zeit: Ludwig Daniel Jassoy, Man muß erstlich wissen, was man will, ehe man thun kann, was man soll. Aphorismen und Glossen aus Welt und Zeit (1815–1828). Ausgewählt und mit einem Nachwort von Dirk Sangmeister, Eutin 2009, und, zurückliegend, die bis heute umfangreichste Arbeit von Henning Wicht, Ludwig Daniel Jassoy. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen politischen Publizistik zwischen dem Wiener Kongreß und der Julirevolution, Diss. (masch.) Mainz 1950.

105 Welt und Zeit, Erster Theil, Germanien [d. i. Berlin] ²1816, S. 22–25; zu ›Welt und Zeit‹ etwa auch Heyden, Gallerie berühmter und merkwürdiger Frankfurter (Anm. 101), S. 605, nach dem in diesem Werk »Ernst und Satyre einander vortrefflich unterstützten und daß (!) deshalb zu seiner Zeit eine bedeutende Wirkung hervorbrachte«.

106 Wicht, Ludwig Daniel Jassoy (Anm. 104), S. 61, 75, 143 f.

107 Eckardt-Jassoy, Unvergängliche Vergangenheit (Anm. 87), S. 125; Jassoy war auch mit Goethe bekannt, wobei unklar ist, ob er diesen bereits 1814 oder, wie jedenfalls belegt, erst 1815 wegen seines herausragenden Blumengartens kennenlernte (»[...] der Gartenbesitzer [Jassoy] vor Sachsenhausen [...], der die schönen Pflanzen und die hübsche Tochter [Sophie] hat [...]«; Brief Goethes an Christian Schlosser vom 6. November 1815, WA IV 26, S. 140 f.); vgl. auch Jassoy, Unsere Hugentischen Vorfahren und anderes (Anm. 89), S. 280.

Dennoch ist es unwahrscheinlich, dass Ludwig Daniel Jassoy als Mitautor an ›Volkstracht und Mode‹ mitgewirkt hat. Es ist zwar gut denkbar, dass Sophie Jassoy in Gesprächen mit ihrem der Satire und dem Humor zugeneigten Vater einen Teil der Einflüsse erfahren hat, die sie in ihrem Beitrag zu ›Volkstracht und Mode‹ verarbeitete und dass ihr Vater ihre poetische Arbeit unterstützt hat. Als Verfasser technisch ebenso anspruchsvoller wie einwandfreier Verse wie die in ›Volkstracht und Mode‹ ist Ludwig Daniel Jassoy aber nie hervorgetreten. Die von ihm überlieferten Gelegenheitsgedichte¹⁰⁸ sind von deutlich schlichterer Art und auch sein einziger Gedichtband¹⁰⁹ besteht nur aus Knittelversen mäßiger Qualität. Jassoy dürfte also nur als ein mitprägender Gesprächspartner seiner Tochter, nicht aber als Mitautor in Betracht kommen.

Ernst Moritz Arndt. Auch die Person von Ernst Moritz Arndt kann als Mitautor in Betracht gezogen werden. Der Kampf für die Einführung einer deutschen Volkstracht lag ihm sehr am Herzen und schlug sich in seinen bereits geschilderten Publikationen von 1814 nieder, zu denen im April 1815 noch das Heft ›Deutsche Trachten‹ trat,¹¹⁰ zu der er das Vorwort verfasste. Auch steht außer Frage, dass er sich blendend darauf verstand, eingängig und mit starker Wirkung auf seine Zeitgenossen zu dichten. Für seine Beteiligung an ›Volkstracht und Mode‹ könnte weiter sprechen, dass Arndt als Privatsekretär des Freiherrn vom Stein 1814/1815 nahezu ein Jahr in Frankfurt am Main lebte¹¹¹ und dieses zum »Hauptquartier der nationalen Propaganda« machte, von wo aus er seine Schriften in ganz Deutschland verbreitete.¹¹² Zudem war Arndt 1811 »ein treuer Freund der Familie« Jassoy geworden¹¹³ und stand

108 Siehe Jassoy, *Unsere Hugenottischen Vorfahren und anderes* (Anm. 89), S. 311 und wohl auch S. 316 f.

109 *Kleiner Orbis Pictus für große Kinder in Knittelversen*, von Melchior Balthasar Regenbogen, ehemaligem Schmiedmeister zu Nürnberg. Gesammelt von Caspar Hektor Lämmerschwanz, Magister der Philosophie zu Kaufbeuren, und mit einer Vorrede hrsg. vom Verfasser von ›Welt und Zeit‹, Stuttgart 1831.

110 Erstes Heft (mehr nicht erschienen), publiziert von L. W. Wittich in Berlin.

111 *Frankfurter Biographie* (Anm. 94), Bd. 1, S. 28.

112 Richard Schwemer, *Geschichte der Freien Stadt Frankfurt a.M. (1814–1866)*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1910 (= Veröffentlichungen der Historischen Kommission der Stadt Frankfurt am Main 3), S. 165.

113 Eckardt-Jassoy, *Unvergängliche Vergangenheit* (Anm. 87), S. 125.

damit zur Zeit der Entstehung von ›Volkstracht und Mode‹ wohl nicht nur mit Ludwig Daniel Jassoy, sondern auch mit dessen Tochter Sophie Jassoy in gesellschaftlichem Kontakt. Schließlich ist auffällig, dass der »Deutsche Sinn. Eine Stimme aus Norden« im fünften Abschnitt von ›Volkstracht und Mode‹ in den von ihm zum Ausdruck gebrachten Auffassungen ein hohes Maß an Übereinstimmung mit den von Ernst Moritz Arndt geäußerten Überzeugungen zeigt.

Dennoch erscheint eine Mitautorschaft von Arndt eher fernliegend. Zum einen weichen propagandistische Diktion und ernster, oft markiger Klang seiner Gedichte wesentlich vom moderateren und heiteren Ton von ›Volkstracht und Mode‹ ab. Zum anderen ist seine Zugehörigkeit zu einem Freundeskreis dichtender Dilettanten unwahrscheinlich, der aus ganz wesentlich jüngeren Mitgliedern bestanden haben dürfte.¹¹⁴ Der Inhalt von ›Volkstracht und Mode‹, insbesondere der des fünften Abschnitts, weist aber deutlich darauf hin, dass deren Autoren die Schriften von Arndt zur Einführung einer deutschen Nationaltracht wohlbekannt waren und als Quelle der Inspiration dienten. Da die beiden wichtigsten dieser Schriften in Frankfurt verfasst und publiziert wurden, kann vermutet werden, dass ein Mitglied des Freundeskreises um Sophie Jassoy die Ausführungen von Arndt aufnahm und poetisch verarbeitete.

Johann Jakob Willemer. ›Volkstracht und Mode‹ wird, wie erwähnt,¹¹⁵ von einem der Biographen von Johann Jakob Willemer (1760–1838) in vollem Umfang diesem zugeordnet, obwohl es dann sogleich relativierend heißt, die Schrift sei »vielleicht von Sophie Jassoy verfaßt«. Zu dieser Zuweisung dürfte dieser Biograph deshalb gelangt sein, weil sich Willemer intensiv mit dem Thema der Einführung einer Nationaltracht befaßt hat und publizistisch mit großem Engagement für diese eingetreten ist. Seine unter dem Titel ›Von den Vorzügen einer Nationaltracht. Ein Wort an Deutschlands Frauen‹ im März 1814 erschienene Schrift ist von einigem Umfang¹¹⁶ und passt inhaltlich zu den in ›Volkstracht und Mode‹ von der Volkstracht getroffenen Aussagen. Auch kannte Willemer Sophie Jassoy, die bislang einzige identifizierte Mit-

¹¹⁴ Arndt wurde 1760 geboren, Marianne Willemer 1784 und Sophie Jassoy 1797.

¹¹⁵ Siehe Anm. 88.

¹¹⁶ 39 Seiten; siehe dazu den Beginn von Abschnitt IV.

autorin von ›Volkstracht und Mode‹, vermutlich gut, da diese mit seiner Frau Marianne (mit der er seit Oktober 1814 verheiratet war) befreundet war.¹¹⁷ Zudem war er nach Angabe verschiedener Autoren derjenige, der den von Sophie Jassoy stammenden, angeblich für ihn geschriebenen¹¹⁸ und vorab veröffentlichten Teil von ›Volkstracht und Mode‹ als »Korrespondent« zum Abdruck an Cottas ›Morgenblatt‹ gegeben hat.

Dennoch liegt es fern, dass Willemer einer der Mitautoren von ›Volkstracht und Mode‹ gewesen ist. Zum einen sind von ihm keine diesen »poetischen Versuchen« qualitativ auch nur entfernt vergleichbaren Gedichte bekannt. Zum anderen war er ausweislich seiner zahlreichen Schriften und nach der Mitteilung von Zeitgenossen nicht von dem heiteren Naturell, welches ›Volkstracht und Mode‹ prägt.¹¹⁹ Schließlich argumentiert Willemer in der von ihm verfassten Schrift zum Thema Nationaltracht im Vergleich zum Vortrag der Argumente in ›Volkstracht und Mode‹ wesentlich undifferenzierter und polemischer. Willemer könnte aber aufgrund seiner vermutlich freundschaftlichen Beziehung zu Sophie Jassoy nicht nur eine wichtige Inspirationsquelle für diese gewesen sein, sondern sie auch zu ihren »poetischen Versuchen« zu einem seiner Herzensthemen ermuntert und deren Druck – als vermögender Mann – finanziert haben.

Marianne Willemer. Wesentlich näher liegt hingegen die Mitautorschaft von Marianne Willemer (1784–1860). Das Thema war ihr von den publizistischen Bemühungen ihres Mannes her gerade zur Zeit der Entstehung von ›Volkstracht und Mode‹ bestens vertraut, dessen Schriften sie als kulturell vielfältig interessierte Frau durchgängig oder doch jedenfalls insoweit näher gekannt haben wird, als sie das Thema (wie bei einem ›Wort an Deutschlands Frauen‹ ihres Mannes¹²⁰) direkt berührt hat. Zu ihrer bemerkenswerten, auch Goethe beeindruckenden dichterischen Begabung bedarf es hier keiner näheren Ausführun-

117 Jassoy, *Unsere Hugenottischen Vorfahren und anderes* (Anm. 89), S. 309.

118 Ebd.

119 Dazu etwa Dagmar von Gersdorff, *Marianne von Willemer und Goethe. Geschichte einer Liebe*, Frankfurt am Main 2003, S. 60.

120 So der Untertitel der Schrift Johann Jakob Willemers von 1814 mit dem Titel ›Von den Vorzügen einer Nationaltracht‹.

gen.¹²¹ Hinzuweisen ist aber auf den Umstand, dass Marianne Willemer zwar nie unter ihrem Namen publiziert hat, aber gern und häufig für den Familien- und Freundeskreis dichtete, wie seit der Veröffentlichung zahlreicher Beispiele durch Jean Andreae 1904 allgemein bekannt ist. Dabei hat sie sich verschiedenster Strophenformen bedient, auch der verkürzten, sechszeiligen Form der Stanze.¹²² In der Zeit der Entstehung von ›Volkstracht und Mode‹ verwendete sie im Zusammenwirken mit Goethe beim ›West-östlichen Divan‹ auch häufig die »Suleika-Strophe« und damit eine Strophenform, die der Strophenform des Hauptteils von ›Volkstracht und Mode‹ sehr nahesteht.¹²³

Zu ihren Gedichten zählen auch viele heiterer Prägung¹²⁴ und mit ›Volkstracht und Mode‹ vergleichbarer Diktion wie etwa das erste an Goethe gerichtete Gedicht »Zu den Kleinen zähl ich mich« aus dem Dezember 1814.¹²⁵ Zur Mitautorin an einem von Sophie Jassoy nicht nur mitverfassten, sondern vielleicht auch initiierten Gruppengedicht war Marianne Willemer zudem deshalb geeignet, weil zu ihren dichterischen Gaben »mimisch-improvisatorisches Talent«, »Beweglichkeit, womit sie den Empfindungen und Gedanken anderer folgen

121 Ihr wichtiger Beitrag zum ›West-östlichen Divan‹ ist bekannt und wird etwa von Carmen Kahn-Wallerstein, Marianne von Willemer, Goethes Suleika, Frankfurt am Main 1984, S. 96–106, sowie in »Denn das Leben ist die Liebe ...«. Marianne von Willemer und Goethe im Spiegel des ›West-östlichen Divans‹, hrsg. von Hendrik Birus und Anne Bohnenkamp, Frankfurt am Main 2014, eingehend gewürdigt; nach Jean Andreae, Zur Erinnerung an die Aufstellung der Büste Marianne von Willemer's im Goethemuseum zu Frankfurt a.M. am 28. August 1904, Frankfurt am Main 1905, S. 12, wurde ihr »dichterisches Talent durch die Gegenwart des großen Goethe und durch ihre Begeisterung für ihn, zu höchstem geistigen Aufschwung angefacht«.

122 Vgl. das bei Andreae, a.a.O., S. 35–37 wiedergegebene Glückwunschgedicht von 1817; diese Art der Stanze wird etwa auch im ›Lied am 18. Oktober 1814‹ von Aloys Schreiber (1761–1841) benutzt, das in der Nro. 252 des ›Morgenblatts für gebildete Stände‹ am 21. Oktober 1814 (S. 1005 f.) erschien.

123 Siehe Abschnitt II, »Verwendete Strophen- und Reimformen«.

124 Bei Andreae, Zur Erinnerung an die Aufstellung der Büste Marianne von Willemer's (Anm. 121) heißt es auf S. 15: »Ein kindlich heiterer Sinn und eine fröhliche Lebensauffassung ließ sie leicht über kleine Widerwärtigkeiten hinwegkommen [...]«.

125 Ein schönes Beispiel heiterer Gelegenheitslyrik von Marianne auch das bei Andreae, a.a.O., S. 87, wiedergegebene Gedicht.

[...] konnte« und die Fähigkeit, »vorhandene Gebilde anmutig schöpferisch zu etwas überraschend Neuem zu kombinieren«, gehörten.¹²⁶ Als Indiz zu werten ist weiter, dass einige Gedichte Mariannes aus den Jahren 1814/1815 nationale, gegen Napoleon gerichtete Passagen enthalten, die zum Inhalt von ›Volkstracht und Mode‹ passen.¹²⁷

Hinzu kommt, dass Marianne mit der bestätigten Mitautorin Sophie Jassoy befreundet war¹²⁸ und wohl selbst »altdeutsche Tracht« an Festtagen trug.¹²⁹ Außerdem war sie eine enge Freundin von Rosette Städel, geborene Willemer, der ältesten Tochter ihres Mannes, die als eine der Gründerinnen und Vorsteherinnen des wichtigsten Frankfurter Frauenvereins zu den Initiatorinnen des Tragens einer Nationaltracht in Frankfurt zählte.¹³⁰ Mit der fast gleichaltrigen Rosette lebte Marianne in der maßgeblichen Zeit im Willemerschen Haushalt zusammen.¹³¹ Insgesamt spricht also manches dafür, dass Marianne Willemer ein Mitglied der sich in ›Volkstracht und Mode‹ an die Öffentlichkeit wendenden poetischen Gemeinschaft und damit eine der Mitautorinnen war.

Inhaltlich liegt nahe, in ihr die Autorin der mit nur einem Stern gekennzeichneten, zwischen heiterer Gelassenheit und resolutem Eintreten für die Einführung einer Nationaltracht wechselnden Abschnitte 1, 3 und 5 zu sehen, doch muss dies offen bleiben. Die weitere Klärung

126 So Hans-J. Weitz, *Der einzelne Fall. Funde und Erkundungen zu Goethe*, Weimar 1998 (= Schriften der Goethe-Gesellschaft 66), S. 103, 105 f.

127 So die beiden Glückwunschedichte zu Geburtstagen von Johann Jakob Willemer, zitiert bei Andreae, a. a. O., S. 32–35.

128 Jassoy, *Unsere Hugenottischen Vorfahren und anderes* (Anm. 89) S. 309.

129 Vgl. Müller, *Johann Jakob von Willemer* (Anm. 10), S. 85, wo es heißt: »Marianne trug an jedem denkwürdigen Oktoberabend [18. Oktober 1814], als Goethe mit den Freunden die Freudenfeier für den Sieg bei Leipzig brennen sah, ebenfalls das schmucklose deutsche Kleid«.

130 Vgl. Christoph Perels, »... vollkommen gut einfach und treu«. Marianne vor der Begegnung mit Goethe, in: »Denn das Leben ist die Liebe ...« (Anm. 121), S. 28–39, hier: S. 31, sowie Schmidt-Scharff, *Geschichte des Frankfurter Frauenvereins 1813–1913* (Anm. 62), S. 22, 77–80 und Ramming, *Die uniformierte Gesellschaft* (Anm. 50), S. 203–205.

131 Vgl. Schmidt-Scharff, *Geschichte des Frankfurter Frauenvereins 1813–1913* (Anm. 62), S. 77–79; Rosette Städel war 1815 auch gemeinsam mit Amalie Jassoy, der Mutter von Sophie Jassoy, eine der sechs Vorsteherinnen des Frankfurter Frauenvereins (ebd., S. 22 f.).

der Fragen, ob Marianne Willemer eine der Autorinnen ist, welche Teile des Gruppengedichts dann von ihr stammen und wer die dritte Autorin sein könnte,¹³² bleibe der weiteren Forschung vorbehalten.

Exkurs zu Johann Wolfgang von Goethe. Dass der »Weltbürger Goethe«¹³³ das stark national aufgeladene Anliegen der Einführung einer deutschen Volkstracht allgemein unterstützt oder gar selbst dichtend propagiert hätte, ist ganz unwahrscheinlich. Dass seine Haltung zu diesem Thema hier dennoch skizziert werden soll, liegt darin begründet, dass er mittelbar einen gewissen Einfluss auf ›Volkstracht und Mode‹ gehabt haben könnte. Doch zunächst zu den überlieferten Fakten:

Bekanntlich kam Goethe nach seinem Weggang nach Weimar 1775 kaum noch nach Frankfurt. Nach einem kurzen Besuch 1797 kehrte er erst im Rahmen von zwei Reisen 1814 und 1815 für etwas längere Zeiträume in seine Heimatstadt zurück. Im Rahmen seines Aufenthalts im Oktober 1814 besichtigte er Sammlungen aller Art und machte eine Vielzahl von Besuchen bei Mitgliedern der Frankfurter Gesellschaft, von denen er mit größtem Interesse empfangen wurde. Am Samstag, dem 15. Oktober 1814, besuchte er gemeinsam mit Christian Friedrich Schlosser, der ihm als Begleiter durch Frankfurt diente, Antonie Brentano (1780–1869).¹³⁴ Dort traf er, wohl zufällig, auf eine »Frauenzimmer Sitzung wegen der Nationaltracht«, wie es in einem Brief Goethes an seine Frau Christiane vom 16. Oktober heißt.¹³⁵ Bei diesem Treffen von Frauen der Frankfurter Gesellschaft wird es darum gegangen sein, sich noch über die letzten Details der festlichen Kleidung abzustimmen, die die Frauen bei der unmittelbar bevorstehenden Feier des Jahrestags

132 In Betracht käme etwa die künstlerisch begabte Rosette Städel (1782–1845), die immer in Familien mit »viel Sinn für Poesie und Kunst« lebte (Schmidt-Scharff, *Geschichte des Frankfurter Frauenvereins 1813–1913* [Anm. 62], S. 78f.).

133 Umfassend dazu der Sammelband ›Weltbürger Goethe‹ (hrsg. von der Goethe-Gesellschaft Berlin e.V., Berlin 2019), darin insbesondere Jochen Golz, *Der Weltbürger Goethe*, S. 9–24.

134 Johann Wolfgang Goethe, *Tagebücher*, Bd. V/1: 1813–1816. Text, hrsg. von Wolfgang Albrecht, Weimar 2007, S. 198; Marianne Willemer stand mit Antonie Brentano in einem »besonderen Vertrauensverhältnis« (Perels, »... vollkommen gut einfach und treu« [Anm. 130], S. 36).

135 WA IV 25, S. 59, 61.

der Schlacht bei Leipzig am 18. Oktober tragen würden.¹³⁶ Im erwähnten Brief Goethes an Christiane schreibt dieser weiter:

Wir empfahlen uns bald, um nicht nach solchen Geheimnissen lüstern zu scheinen. Solltet Ihr auch eingeladen werden Euch von aussen zu nationalisieren; so bedenckt daß einige Englische Cattune mitkommen, welche, obgleich fremder Stoff, doch gar gut kleiden.¹³⁷

Diese heiter-ironische Kommentierung entspricht der Haltung, die Goethe gegenüber den durch die Ereignisse des Jahres 1813 befeuerten, von ihm »spöttisch bis sarkastisch« begleiteten nationalistischen Tendenzen einnahm.¹³⁸ Dazu passt auch eine kurze Beschreibung seiner Haltung im Oktober 1814 durch den Remscheider Kaufmann Josua Hasenclever, der Goethe zu dieser Zeit kennenlernte »und acht Tage mit ihm zusammenblieb«.¹³⁹ Dort werden Goethes Äußerungen zur Einführung einer deutschen Nationaltracht wie folgt beschrieben:¹⁴⁰

Bei dem Enthusiasmus der damaligen Zeit hatte man die Idee, eine deutsche Frauentracht einzuführen, die allenthalben als Norm für die vornehmere Welt dienen sollte. Goethe zeigte auf eine sehr anmutige, scherzende Weise, wie dies unmöglich sei, da die Macht der Mode und des guten oder schlechten Geschmacks viel stärker sei wie die Politik. – Er hat sehr recht gehabt, obgleich ich damals stark daran zweifelte, und es für wünschenswert und wichtig hielt, daß Deutschland sich auch in dieser Hinsicht von den Fesseln der Fremden befreie und selbst in der Kleidertracht der Männer und Frauen seine eigene Nationalität behaupte.

136 Der in Abschnitt IV geschilderte Aufruf Frankfurter Frauen erschien am 14. Oktober und damit unmittelbar vor der von Goethe erwähnten »Sitzung«.

137 Wie Anm. 134.

138 Johann Wolfgang Goethe, Tagebücher, Bd. V/2: 1813–1816. Kommentar, hrsg. von Wolfgang Albrecht, Weimar 2007, S. 713.

139 Nämlich bei Familie Schlosser, bei der Goethe logierte; vgl. die Erinnerungen von Hasenclever, zitiert nach Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang, hrsg. von Wolfgang Herwig, Bd. 2, Zürich und Stuttgart 1969, S. 976.

140 Ebd., S. 976 f.

Dem zitierten Bericht Hasenclevers kann entnommen werden, dass die mit der Einführung von Volkstrachten vor allem für Frauen verbundenen Fragen im Frankfurt des Herbsts 1814 so lebhaft diskutiert wurden, dass auch der an Kleidungsfragen zeitlebens interessierte Goethe dazu gesprächsweise Stellung nahm. Seine ablehnende, aber in heiterer Grundhaltung geäußerte Position ist von ihm selbst und Hasenclever als Drittem dokumentiert. Als Mitautor von ›Volkstracht und Mode‹ kommt er damit nicht in Betracht.

Durchaus denkbar ist dagegen, dass seine »auf eine sehr anmutige, scherzende Weise« geäußerten Erwägungen Eingang in die »im heitern Augenblick« geführten Gespräche des Freundeskreises gefunden haben,¹⁴¹ der ›Volkstracht und Mode‹ verfasste, der der Familie Willemer nahestand und dem Marianne Willemer angehört haben dürfte. Möglich ist auch, dass Goethe schon 1814 Vater und Tochter Jassoy kannte; belegt ist dies aber erst für den September 1815.¹⁴² Nicht ausgeschlossen erscheint schließlich, dass Johann Jakob Willemer Goethe ein Exemplar von ›Volkstracht und Mode‹ nach dem Erscheinen übersandt hat.¹⁴³ Einen Beleg hierfür gibt es nicht, doch hat Willemer Goethe vielfach jedenfalls die von ihm verfassten Schriften geschickt und in Briefen an Goethe auch deren Rezensionen behandelt. So erwähnt Willemer in einem Brief an Goethe vom 10. April 1815, dass die »Leipziger Zeitung [...] schon ein schreckliches Gericht über meine Broschür von den Vorzügen einer National-Tracht ergehen« ließ.¹⁴⁴ Diese Passage legt nahe, dass Willemer Goethe zuvor auch seine Schrift zu einer Nationaltracht für Frauen vom März 1814 übermittelt hatte. Ob Willemer Goethe aber auch die von ihm inspirierte Flugschrift ›Volkstracht und Mode‹ zur Verfügung stellte, muss offen bleiben. In Goethes Weimarer Bibliothek wird sie heute jedenfalls nicht verzeichnet.

141 Volkstracht und Mode, S. 3.

142 Siehe Abschnitt V zu Ludwig Daniel Jassoy.

143 Jedenfalls hat Goethe den im ›Morgenblatt für gebildete Stände‹ abgedruckten Teil des Gedichts entweder gelesen oder doch lesen können, da er diese Zeitung von seinem Verleger Cotta erhielt, sie regelmäßig las und gerade in den hier betrachteten Jahren auch in dieser publizierte (vgl. Gero von Wilpert, Goethe-Lexikon, Stuttgart 1998, S. 718f.)

144 Weitz in: Willemer – Goethe, Briefwechsel (Anm. 92), S. 19.

Zur Entstehungszeit von ›Volkstracht und Mode‹. Die Ergebnisse der Analyse von ›Volkstracht und Mode‹ und der Bestimmung ihrer Autoren ermöglichen nun eine nähere Eingrenzung des Zeitraums der Entstehung der Flugschrift, deren Titelblatt das Jahr 1815 nennt. Goedeke gibt das Jahr 1814 als Erscheinungsjahr an, wozu wohl der diesem bekannte Umstand Anlass war, dass der Vorabdruck eines Teils des Gedichts schon im Dezember 1814 erfolgte. Inhaltlich gehen die Autor(inn)en an zwei Stellen davon aus, dass sich Napoleon in der Verbannung auf Elba befindet, was den Zeitraum der Entstehung auf die Zeit zwischen Anfang Mai 1814 und Anfang März 1815 eingrenzt. Der zweite Abschnitt von ›Volkstracht und Mode‹ ist bereits am 2. Dezember 1814 im »Morgenblatt für gebildete Stände« publiziert worden und war dort Gegenstand von »Korrespondenz-Nachrichten« vom 24. November 1814. Zumindest dieser Teil von ›Volkstracht und Mode‹ war also schon vor diesem Zeitpunkt entstanden. Eine inhaltliche Prägung hat ›Volkstracht und Mode‹ wohl auch durch die Schriften von Willemer und Arndt erfahren, die im März und Juli 1814 in Frankfurt herausgekommen sind. Die Diskussion um die Einführung einer nationalen Volkstracht kulminierte in Frankfurt in der Zeit um den 18. Oktober 1814, an dem der Jahrestag der Schlacht bei Leipzig gefeiert wurde. Es liegt daher nahe, dass der von Sophie Jassoy verfasste und am 2. Dezember 1814 publizierte zweite Abschnitt von ›Volkstracht und Mode‹ im Oktober oder in den ersten Wochen des Novembers 1814 entstand. Für eine solche Datierung sprechen auch die Schilderungen von Friederich, der nach langer Abwesenheit am 18. Oktober 1814 in seiner Vaterstadt Frankfurt zurückgekehrt war und den »Frankfurter patriotischen Rausch« sowie den Vortrag der patriotischen Gedichte, »unter denen die eines Fräulein Jassoi, Tochter eines der berühmtesten Advokaten, wirklich ausgezeichnet [...] waren, [...] in den Abendgesellschaften« persönlich miterlebte.¹⁴⁵

Da im dritten Abschnitt darauf Bezug genommen wird, dass die Mode »öffentlich in einem Zeitungsblatt« angeklagt worden und ihre Schmach »gedruckt zu lesen« war, ist anzunehmen, dass zumindest dieser Abschnitt, möglicherweise aber auch der gesamte übrige Text von ›Volkstracht und Mode‹ erst im Dezember 1814 oder gleich in den ers-

¹⁴⁵ Friederich, Vierzig Jahre aus dem Leben eines Todten (Anm. 68), Bd. 3, S. 242.

ten Wochen des Jahres 1815 entstanden ist.¹⁴⁶ Am wahrscheinlichsten erscheint vor diesem Hintergrund also die Entstehung von ›Volkstracht und Mode‹ zwischen Oktober 1814 und Januar 1815 mit gleich anschließender vollständiger Veröffentlichung noch während der ersten beiden Monate 1815.

VI. Fazit

Literaturgeschichtlich handelt es sich bei ›Volkstracht und Mode‹ um ein sehr gelungenes Produkt erzählerischer Zwecklyrik der Romantik, das formal wie inhaltlich ein beträchtliches poetisches Niveau erreicht. Ansprechend wirkt insbesondere die Mischung aus patriotischem Pathos und dessen ironisierender Brechung. Für die Erforschung der literarischen Romantik erlangt ›Volkstracht und Mode‹ vor allem dadurch Bedeutung, dass darin für die Hochromantik typische Züge in vielfältiger Weise zum Ausdruck kommen. Dabei ist zunächst die gefühlbetonte Idealisierung von deutschem Volk und Geist sowie deutscher Nation, Einheit und Sprache zu nennen. Damit verbunden ist weiter die mit der Abwendung vom weitreichenden Einfluss Frankreichs verknüpfte Hinwendung zu einem verklärten deutschen Mittelalter.

Reizvoll ist ›Volkstracht und Mode‹ auch als schönes Beispiel für ein allegorisches Gemeinschaftsgedicht der Romantik, das in einer geselligen Gruppe entstanden ist, die aus drei dem gebildeten Frankfurter Bürgertum angehörenden Freundinnen bestanden haben dürfte. Dabei wird die personifizierte Volkstracht in ihrer gefühlbetonten Haltung der Romantik der personifizierten Mode als Ausdruck des rationaleren Menschenbilds der Klassik gegenübergestellt.

Eine der drei Autorinnen konnte zuverlässig als Sophie Jassoy identifiziert werden. Bei einer der beiden anderen Dichterinnen könnte es sich um Marianne Willemer handeln. Die dritte Autorin bleibt bis auf weiteres in der Anonymität, die damals von Frauen, gesellschaftlich bedingt, häufig gewünscht wurde.

¹⁴⁶ Wegen dieser Entstehung eines wesentlichen Teils des Gedichts erst im Dezember ist die sonst von Verlegern oft praktizierte, verkaufsfördernde Vordatierung von Büchern auf das kommende Jahr hier eher fernliegend.

Für die Goethe-Forschung ist ›Volkstracht und Mode‹ von Interesse, weil sich Goethe mit dem darin behandelten Thema am Ort und in zeitlichem Zusammenhang mit seiner Entstehung befasst und geäußert hat. Überliefert sind diese Äußerungen Goethes für seinen Aufenthalt in Frankfurt im Oktober 1814. Entstanden ist ›Volkstracht und Mode‹ gerade dort in Schritten wohl zwischen Oktober 1814 und Januar 1815.

Historisch ist ›Volkstracht und Mode‹ ein wichtiges zusätzliches Zeugnis der lebhaften Debatte um die Einführung einer Nationaltracht, die 1814/1815 in mehreren deutschen Staaten, vor allem aber auch in Frankfurt geführt wurde. Zugleich belegt die Schrift an anschaulicher Weise, wie sich in der Folge der militärischen Ereignisse von 1813/1814 und dem damit verbundenen Ende der napoleonischen Herrschaft deutsches »Volksgefühl« und deutscher »Nationalsinn« herausbildeten.

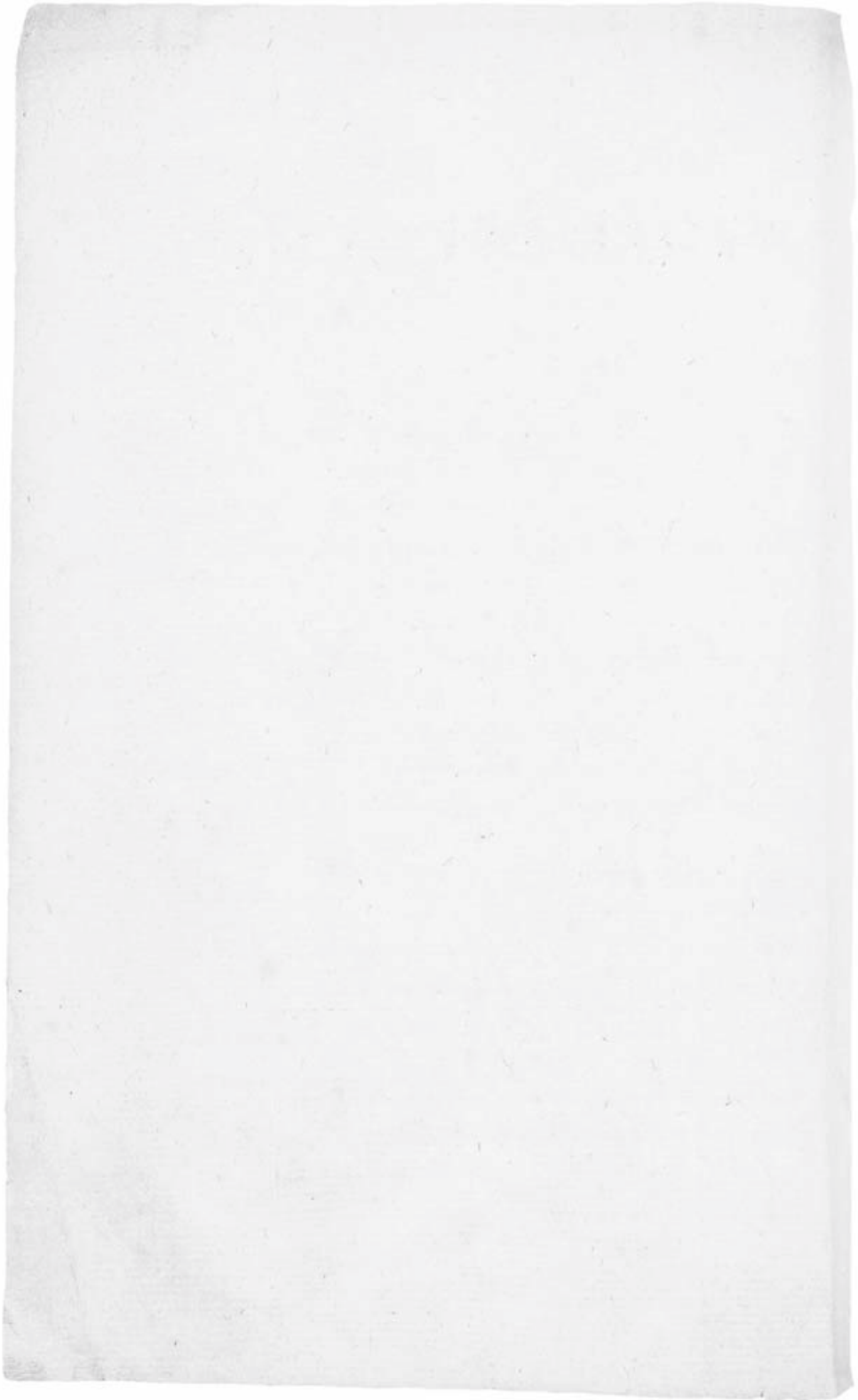
Kostümgeschichtlich ist ›Volkstracht und Mode‹ ein durchaus bedeutender, in seiner Differenziertheit viele andere Publikationen übertreffender Beitrag zur Nationaltrachtsdebatte von 1814/1815. Zeitlich steht die Schrift am Höhepunkt dieser, etwa Mitte 1815 wieder abflauenden Diskussion und belegt die herausgehobene Bedeutung, die den Frankfurter Debattenbeiträgen dabei zukam.

Volkstracht und Mode.

Poetische Versuche.

Zum Besten einer armen Familie.

1 8 1 5 .



V o r w o r t.

Was uns die Muse lächelnd zugewendet,
 Die Blüthen, die mit milder Freundlichkeit
 Sie uns im heitern Augenblick gespendet,
 Sie treten hier aus ihrer Dunkelheit: —
 Und schüchtern, von dem fremden Licht geblendet,
 Spricht jede zu Euch mit Bescheidenheit:
 „Nicht soll man uns ein eitles Streben zeihen,
 „Denn Wohlthun will zu edlem Zweck uns weihen. —“

Nicht Beifall suchend wurden sie gestaltet,
 Uns lockte nicht des Lobes eitler Preis.
 Was sich vor Euch im reinen Sinn entfaltet,
 Es lebte nur für Freundes stillen Kreis.
 Der Väter Geist, für Viele schon erkaltet,
 Erschien uns als ein freundlich-muntreer Greis,
 Und mahnte uns, dem still-verborgnen Leben
 Nach deutscher Art des Sanges Form zu geben.

— 4 —

So geht denn hin, ihr guten deutschen Klänge,
Bewegt euch frei mit Ernst und heit'rer Lust;
Fällt auch auf euch die Tadelsucht der Menge,
Ihr seid der reinen Absicht euch bewußt.
Steh't muthig da, im dichten Spottgedränge
Und bietet frei dem Feind die deutsche Brust; —
Vollkommen ist die Absicht euch gelungen
Habt ihr nur Trost für stille Noth errungen.

— 5 —

Die Volkstracht und die Mode.

Die Volkstracht.

Seid begrüßt, ihr längstvermißten Auen,
 Sei begrüßt du biedres deutsches Land,
 Seid begrüßt ihr biedern deutschen Frauen,
 Reich mir jetzt die ausgesöhnte Hand.
 Großes ist nie tief, nie ganz gesunken,
 Flora bringt des Winters Raub zurück;
 An der Zukunft fernen Götterfunken
 Hing auch stets mein kummervoller Blick.
 Freiheit reichte euch die höchste Krone,
 Werft jetzt weg den bunten Frankentand;
 Nimmer um der fremden Narrheit Throne
 Kroch das freie, stolze Vaterland.
 Beifall wird durch Flitter nicht errungen,
 Es ist nur der Mode feiler Sold,
 Schlecht ist das, was flüchtig nur errungen;
 Rein und treu, und ewig ist das Gold.
 Hoffnungsvoll betret' ich eure Lande,
 Eure Gunst, ihr Frauen, ist mein Ziel.
 Schön und himmlisch sind der Einheit Bande,
 Hoch und herrlich ist das Volksgefühl.

— 6 —

Die Mode.

Wie, du strebst den Scepter mir zu rauben?
 Stolge, triumphire nicht zu früh!
 Eherheit ist's, an deutsche Treu' zu glauben,
 Doch an Frauentreue glaubt' ich nie.
 An dem immer neuen Gängelbände
 Führt' ich lachend diese Affenbrut,
 In das Reich der Narrheit und der Schande
 Strömen sie mit liebevoller Blut.
 Wie auf einem Meere stets getrieben
 Hin und her von Stolz und Eitelkeit,
 Ist dem schwachen Weibe nichts geblieben,
 Das mehr Glanz als Puz und Neuheit beut.
 Man wird dich als tollern Zwang verbannen,
 Immer bleibt die höchste Würde mein;
 Denn was Schwäch' und Niedrigkeit erfannen,
 Muß der Frauen ew'ger Herrscher seyn.

Die Volkstracht.

Lang genug hast du allhier gewaltet,
 Elend Wesen, ohne Geist und Sinn,
 Und indem du eine Welt gestaltet,
 Nahmst du auch den reinsten Himmel hin.
 Wahre Größe ist ein geistig Streben,
 Das nicht in dem Reich der Formen blüht,

— 7 —

Ewig schön ist nur das inn're Leben,
Ewig treu ist nur ein rein Gemüth.
Doch die reinen Seelen zu entweihen
Stiegst du in des Herzens Tief' hinab,
Deine Saamen in die Brust zu streuen
Grubst du auch dem Bes'ren selbst ein Grab;
Wohl und Ruhe hast du schon zertrümmert
Durch der Neuheit ewig wache Sucht;
Manchen Gatten hast du tief bekümmert,
Mancher Vater hat dir schon geflucht.
Wohl mir jetzt, die deutschen Frauen fühlen
Ihre Würde, ihren höchsten Glanz,
Fern davon mit eitlen Tand zu spielen,
Flechten sie an ihrem Lorbeerkranz.
Was der Männer hohe Kraft geboren,
Wirkt hinaus ins wilde Weltgewühl;
Was der Frauen keuscher Sinn erkohren,
Das bewahrt das fromme Selbstgefühl.
Mag die Zeit sich neu um uns gestalten,
Nimmer wird das Höchste mehr getrennt,
Denn des Herzens göttliche Gewalten
Bürgen für der Ehre Monument.

— 8 —

Der Mode Antwort.

Wie, wer bist du, der so frevelnd wagen
 Mich zu schelten sich vermessen hat?
 Der sich unterfing mich anzuklagen
 Öffentlich in einem Zeitungsblatt. —
 Volkstracht nennst du dich? — O ich muß lachen!
 Bist du von der Vorzeit hergeschickt,
 Um mit dem hier jetzt dein Glück zu machen,
 Was wohl sonst die Großmama geschmückt?

Du also willst dich mit mir befehlen?
 Wahrlich dieser Frevel geht zu weit.
 Mir zum Hohn empfiehlt sie einer jeden
 Unbedingt ihr schwarzes Nonnenkleid!
 Gut, — so sey denn Rache dir geschworen!
 Auf, herbei! ihr Sklaven meiner Macht,
 Mich zu rächen seyd ihr auserkoren
 So vernehmt, was ich ihr zugebracht.

Hört's, ihr Schneider, hört's ihr Nätherinnen!
 Die ihr schafft, was mein Genie erfann,
 Nimmer thut nach dieses Wesens Sinnen,
 Denn die Mode — legt sie in den Bann! —
 Wünscht sie sich am Kleide eine Schleppe,
 Schneidet ihr's zum Troste Kugelrund,

— 9 —

Und das deutsche Häubchen mit der Schneppe
 Forme sich zu einem türk'schen Bund.
 Ihre Taille messe stets drei Ellen,
 Und die Ärmel mach't ihr eng und schlecht;
 Kurz, was sie auch immer mag bestellen,
 Nimmer sey's nach Wunsch ihr gut und recht.

Sieh, so rächt sich die ein elend Wesen
 Du so laut und öffentlich genannt;
 Meine Schmach ist zwar gedruckt zu lesen
 Aber noch hast du mich nicht verbannt.
 Mich zu stürzen strebt dein stolzes Sinnen,
 Doch zu fest steht mir des Reiches Thron,
 Und die Schaar der treuen Priesterinnen
 Sprechen dir und deinem Zorne Hohn.
 Ehe sie vom alten Glauben lassen,
 Bleibt die Erd' in ihrem Kreislauf stehn:
 Denn die Form der Hauben und Carcassen
 Muß das Weib stets neugestaltet seh'n.
 Mit dem Huth muß sich der Schleier tauschen,
 Mit der Feder wechselt sich der Strauß,
 Und der Seide und des Sammets Rauschen
 Ist der Weiber liebster Ohrenschmauß.
 Tailen laß' ich lang und kürzer messen,
 Ärmel schaff' ich weit, gepufft und glatt,

— 10 —

Und in Ringen, Perlen oder Drossen
 Zeig' ich, wer den reichsten Gatten hat.
 Sich in schlanke Formen einzuschnüren
 Lehre ich der Frauen Korpulenz,
 Und die Wangen hübsch zu emailiren
 Schuf ich manche treffliche Essenz.
 Oft lass' ich den keuschen Busen blicken,
 Doch, wenn er der Jugend Reiz verlor,
 Weiß ich in die Zeiten mich zu schicken,
 Decke züchtig ihn mit dünnem Flor.
 Und so in des Wechsels ew'gen Kreisen
 Schaff' ich stets den Frauen neues Glück;
 Was sie heut' als groß und herrlich preisen
 Sinkt schon morgen in sein Nichts zurück.
 Stets nach Neuem geht der Frauen Streben,
 Und nur ich versteh' die große Kunst
 Dem Verjährten neuen Reiz zu geben,
 Darum steh' ich fest in ihrer Gunst.

Pah! — ich weiß, im einfach schlichten Kleide
 Säh'st du gern die zücht'ge Hausfrau geh'n;
 Nur im Gatten soll sie ihre Freude,
 In den Kindern ihren Schmuck nur seh'n.
 Schöne Wirtschaft, wenn, statt sich zu schmücken,
 Deine Schöne über Bücher sinnt,

— 11 —

Und anstatt auf Bällen zu entzücken
 Still daheim an ihrem Rocken spinnt.
 Gelt, so recht romantisch mit der Laute
 Einsam wandelnd in dem Blüthenhain,
 So, als wenn sie fromm zum Himmel schau'te,
 Denkst du dir dein holdes Töchterlein.
 Reich mit treuer Lieb' und züchtig Wesen
 Stattest du den Liebling herrlich aus,
 Was in Campens Töchterrath zu lesen
 Siehst du ihrem Gatten mit ins Haus.
 Armer Schelm! — sieh, mit welcher Schnelle
 Bilde ich den luft'gen Bögling nicht;
 Auf Redouten, in Konzert' und Bälle
 Geb ich ihm den ersten Unterricht;
 Zwar schilt sie die arge Welt Koketten,
 Wachsen sie ein wenig erst heran:
 Aber dennoch schafft, das will ich wetten,
 Ihnen doch ihr Geld einst einen Mann:
 Denn wer fragt denn jetzt wohl noch im Leben
 Ob ein Mädchen fromm und sitzsam sei?
 Hat Papachen nur brav mitzugeben
 Ist das Andre alles einerlei.
 Und dies Reich des Herrlichen und Schönen
 Sollte wirklich länger nicht bestehen?

— 12 —

Meinem Zepter will man sich entwöhnen
 Und mit dir muß ich den Anfang sehn?
 Ha, entsetzlich! wenn, was du verkündet,
 Beifall fände bei der schönen Welt,
 Und mein Reich, so lange fest gegründet,
 Doch am Ende noch zusammen fällt.
 Aber nein, es wird dir nie gelingen,
 Aus der Welt siehst du mich nie gebannt.
 Will man hier mir keine Opfer bringen,
 Zieh' ich nach dem schönen Frankenland,
 Und will man auch dert nicht meiner schonen,
 Hat man sich auch da, wie hier, empört,
 Seit dies Land dem Hause der Bourbonen
 Durch euch Deutsche wieder angehört:
 Nun, so ziehe ich von Land zu Lande;
 Und find' ich nirgonds den gesuchten Thron,
 Zieh' ich nach der Elba fernem Strande
 Und verbind' mich mit Napoleon;
 Und nicht eher, bis sich eng verbunden
 Einst die Deutschen als e i n Volk nur seh'n,
 Siehst du Stolze mich als überwunden
 In dem Strom der Zeiten untergehn.

— 13 —

Die Volkstracht an die Mode.

Rache willst du also mir verkünden?
 Du, der Eitelkeit verwöhntes Kind?!
 Doch die Götter kennen deine Sünden,
 Götter — die gerechte Richter sind.
 Ich, ein Kind der alten deutschen Sitte,
 Trete nicht despotisch in die Welt,
 Denn aus meinem Wesen spricht die Bitte,
 Wählt, ihr Frauen! nicht nur, was gefällt:
 Wählet das, was euch in euerm Kreise
 Und den Zeiten angemessen ist.
 Fröhnet nicht verschwenderischer Weise
 Einer Ehrrinn, die sich so vergift:
 Denn entflammt vom wilden Geist der Rache
 Droh'st du mir mit einer feilen Schaar,
 Daß sie nichts nach meiner Vorschrift mache,
 Daß sie mich verstümm'le ganz und gar.
 Deiner Diener selbst zerstörend Walten
 Laff' ich unbedingt der eiteln Welt,
 Sie magst du nach deinem Sinn gestalten,
 Bis dein Launenreich zusammen fällt;
 Mir genügt die Arbeit treuer Hände,
 Das was einfach, schön und dauernd ist;

— 14 —

Ordnung schützt die Einigkeit der Stände,
 Die dein falscher Hochmuth oft vergift.
 Doch zu schwach bin ich dein Reich zu stöhren,
 Wechsel fordert selbst der Lauf der Zeit,
 Nur den Geist will ich nicht überhören,
 Der den Völkern mehr als Schminke beut:
 Der mir, fern vom Glanz erborgter Strahlen,
 Wahrer Schönheit höhern Glanz verbürgt,
 Nicht gleich dir, wie Heiden und Vandalen,
 Eigne Geisteskinder kalt erwürgt.
 Elend, sagst du, hab' ich dich gescholten,
 Elend hast du Viele schon gemacht!
 Darum hab' ich dir im Wort vergolten,
 Was du in der That schon oft vollbracht.
 Deines wandelbaren Geistes Streben
 Bringt Verderben, wo einst Wohlstand war,
 Aus dem Staube weist du zu erheben
 Was verderblich und geächtet war:
 Und doch schmähest du mich im Nonnenkleide;
 Wisse denn, es ist des Winters Tracht,
 Mit dem Frühling tret' ich im Geschmeide
 Weißer Lilien aus des Winters Nacht.
 Grün sieht dann der Sommer mich erscheinen,
 Hoffnung ist des Sommers schönstes Kind,

— 15 —

Farben lassen sich so schön vereinen,
 Weil sie eines Geistes Kinder sind.
 Kommt der Herbst und spendet seine Gaben
 Kleid' ich dankbar mich in Himmelblau:
 Jede Zeit will ihre Rechte haben,
 Darinn stimm' ich mit dir ein, doch schau'!
 So despotisch sollst du nicht befehlen --
 Wie so mancher Welteroberer that;
 Laß Vernunft des Wechsels Formen wählen,
 Und dein Reich wird blühen früh und spat:
 Dann wirst du der Eiteln Schuld nicht büßen,
 Die zu ihrem Abgott dich gewählt;
 Die stets eine Geißel haben müssen,
 Sey's auch nur im Willen, der sie quält.
 Gerne möcht' ich mich mit dir vergleichen,
 Doch du kennst allein der Rache Lust;
 Suche Elba's Ufer zu erreichen,
 Und entlade die beengte Brust.
 Geh'! doch laß von allen deinen Sünden
 Keine auf dem Kontinent zurück. —
 Dann nur — können Völker sich verbünden,
 Und im Scheiden gründest du ihr Glück.
 Doch gelänge es dem Geist der Rache
 Zu erringen seines Stolzes Ziel,

— 16 —

Eh' der Arglist unbezähmter Drache
In den Schlund des finstern Abgrunds fiel:
Gut, so geh' ich hin, wo Meeres-Wogen
Eines fernen Eylands Gränzen sind:
Denn dein Schimmer hat mich nie betrogen,
Und dein Glanz macht mich nicht stumm — noch blind.

**

— 17 —

D e u t s c h e r S i n n .

E i n e S t i m m e a u s N o r d e n .

Negt es sich denn endlich bei euch Leuten?
 Sind die fremden Formen euch zur Last? —
 Fühlt ihr's, daß die Sitte dieser Zeiten
 Nicht mehr für euch Deutsche ziemt und paßt? —
 Wohl gefällt mir dieses rege Streben,
 Was sich muthig unter euch erhebt:
 Euch dem alten Geist zurück zu geben,
 Der in der Geschichte Bücher lebt.
 „Krieg der Mode! tönt ein lautes Rufen,
 „Einer Volkstracht räume sie den Thron:
 „Was des Auslands Üppigkeiten schufen
 „Ärndte länger nicht des Beifalls Lohn.
 „National Sinn sprech' aus unsern Falten,
 „Und den Deutschen kenne man am Kleid:
 „Haben wir nur erst die Form der Alten,
 „Ist auch wohl der alte Sinn nicht weit!“
 Jedes Ding will seinen Anfang haben,
 Und mit einem Hiebe fällt kein Baum:

— 18 —

Darum gönn' ich gern dem muntern Knaben
 Eur'er regen Phantasie den Raum.
 Aber doch nicht bloß im äußern Wesen
 Such't allein nur das entfloh'ne Glück:
 Wollt ihr werden, was ihr einst gewesen,
 Nun, so wendet auch nach mir den Blick.
 Deutscher Sinn nur kann euch herrlich eimen,
 Giebt euch wieder hohe, eigne Kraft:
 Was ihr seyn woll't dürft ihr nicht bloß scheinen,
 Drum zu mir, bevor ihr anders schafft. —

Eingewiegt vom Schmeichelgift der Franken
 Deckte mich schon lange Schlummers Nacht,
 Nur von Wen'gen ward noch sonder Wanken
 Des entschlaf'nen Freundes oft gedacht.
 Plötzlich drang des Krieges gräßlich Toben
 Bis zu meiner tiefen Gruft hinab,
 Als ich aus dem Schlummer mich erhoben,
 Stand mein Volk verzweifelnd um mein Grab.
 Fremde Schaaren schritten, wie Hyänen
 Beutegierig durch das Vaterland,
 Unbekümmert um der Unschuld Thränen,
 Herrschte eisern die Despotenhand.
 Da nur konnte Einigkeit euch retten,
 Sehrend wünschtet ihr mich da zurück,

— 19 —

Euch zu lösen diese Sklavenketten,
 Zu erkämpfen eurer Freiheit Glück.
 Damals galt es einerlei, ob Sachsen,
 Preußen oder Baiern euch gebar,
 Riesengroß war euch die Noth erwachsen
 Und euch Alle einte die Gefahr.
 Was ihr da als Deutsche euch errungen,
 Als ihr kämpftet um das Vaterland,
 Hat sich zur Unsterblichkeit geschwungen,
 Groß'res hat die Welt nie gekannt.

Friede kehrte segnend zu euch wieder,
 In die Scheide schlich das blut'ge Schwert,
 Und als Sieger kehrten deutsche Brüder
 Jetzt zurück zum vaterländischen Heerd. —
 „Nehmt mich mit euch, rief ich, Kampfgenossen,
 „Bleibt mir treu auch in des Friedens Ruh'!“
 Doch wohl Manchem hat mein Ruf verdrossen,
 Kehrt' er finster mir den Rücken zu. —
 Noch nicht ganz ist die Gefahr verschwunden,
 Das Gewonnene ist durch mich gesch'hen;
 Dennoch muß der Freund, den ihr gefunden,
 Sich jetzt schon als Fremdling bei euch seh'n?
 Manches Ländchen sah man mich durchwanke
 Nirgends fand sich mir ein Friedensthäl,

— 20 —

Böll' und Mauthen zollten dort Gedanken
 Und die Freiheit war ein Schulpenal! —
 Seit der Zeit floh ich zurück nach Norden,
 Wo noch Geist der wahren Freiheit wohnt,
 Wo man Thaten mit dem Eisen - Orden
 Und Gedanken Werth mit Beifall lehnt.

Aber gern vernehm' ich, wie das Walten
 Eurer Bestren jetzt sich regt und schafft,
 Euch zu einem Volke zu gestalten,
 Das sich fühle in der eignen Kraft.
 Daß sich Eig'nes nun vom Fremden trenne,
 Soll auch And'rer Sitte nicht mehr seyn,
 Daß der Deutsche seinen Landsmann kenne
 Führtet ihr die deutsche Volkstracht ein.
 Aber sorgsam prüfend und besonnen
 Hütet ja der Menge leichten Schwarm,
 Sonst glaubt ihr der Mode ihn entronnen
 Und der Tochter liegt er schon im Arm.
 Volkstracht ist ein Kind von mir erzeugt,
 Einfach, wie der Vater, tritt es auf,
 Modeherrschaft hat es nie gebeuget,
 Unverändert bleibt's im Zeitenlauf.
 Fürst und Bauer geh'n in einem Kleide
 Und nur Thaten sind des Adels Zier:

— 21 —

Bürgertugend euer Festgeschmeide,
 Euer Rang bestimmt sich nur nach ihr. —
 Seht so heischt es alte deutsche Sitte,
 Doch der Menge ist sie nicht verwandt:
 Denn noch sieht man fast bei jedem Schritte
 Statt der Deutscher nur noch Narrentand.
 Eurer Frauen Deutscher sucht zu glänzen,
 Spiegelt sich in meiner Farbe Licht,
 Costumes d'Allemagne giebt's bei Fest und Tänzen:
 Eine deutsche Volkstracht giebt's noch nicht.
 Noch hält euch der Mode Reich gebunden,
 Nur zu gern folgt ihr noch ihrem Rath:
 Hättet ihr den ernstern Zweck gefunden,
 Gäbt ihr gern den leichten Flitterstaat.
 Deutscher sei für euch ein neuer Orden
 Volkstracht sei der Brüder Ordenskleid:
 Was aus diesem Bunde einst geworden
 Bleibe lang ein Denkmal unsrer Zeit.
 Tugend sei der Ordensbrüder Streben,
 Ihr Gesetz sei Ehrbarkeit und Treu:
 Eurem Vaterlande weih't das Leben
 Und die Wahrheit redet ohne Scheu.
 Ew'ge Schmach dem, der auf deutsche Weise
 Sich nur um der Mode Willen trägt:

— 22 —

Ausgestoßen sei aus eurem Kreise
Wem das Herz nicht auch als Deutscher schlägt.
So nur kann sich Herrliches gestalten,
So nur trogt ihr muthig dem Geschick,
Und nur so kehrt mit der Tracht der Alten
Auch der deutsche Sinn zu euch zurück. —

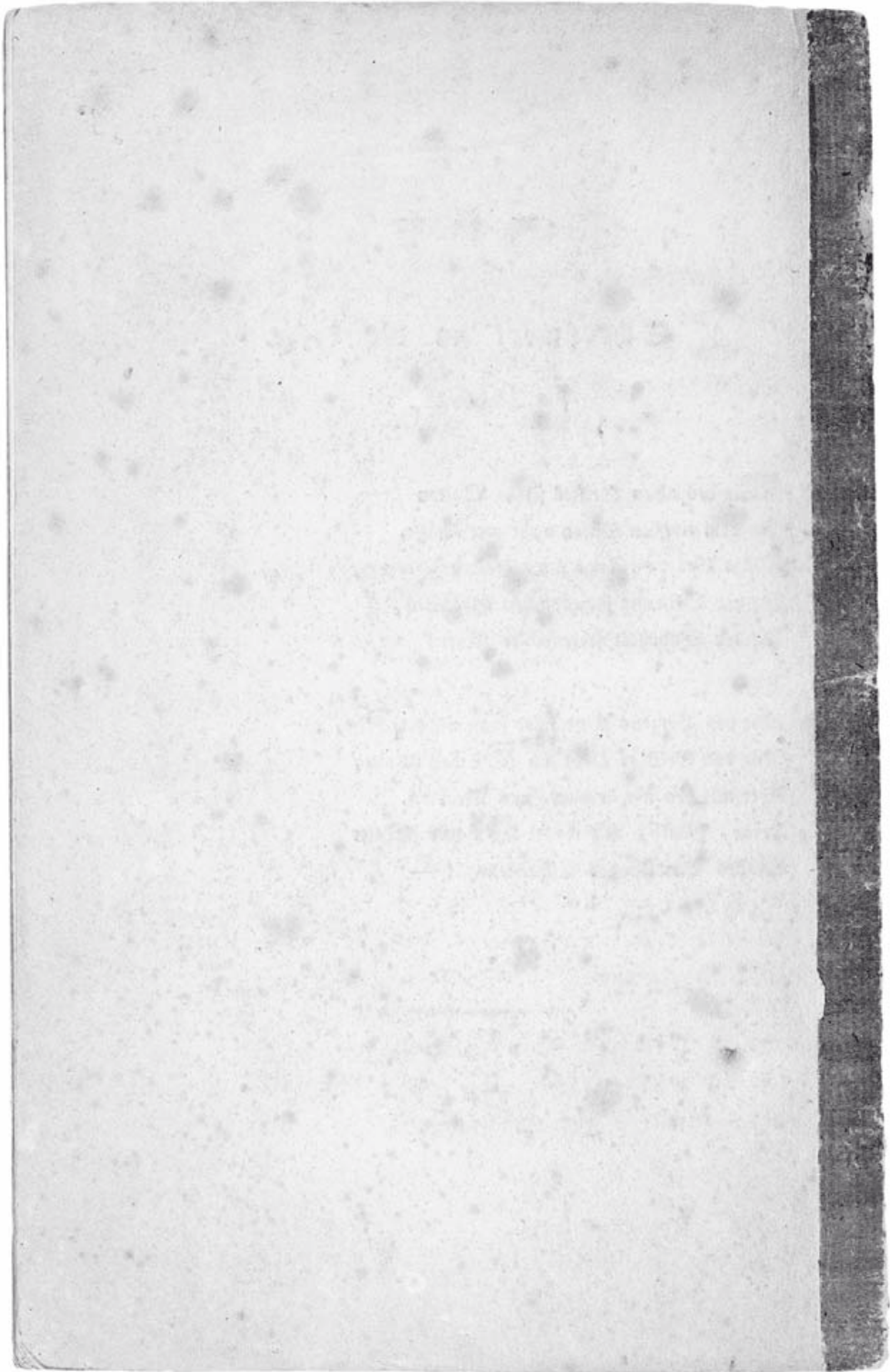
*

— 23 —

Schlußwort an die Leser.

Wie des alten Geistes stilles Walten
In dem tiefsten Busen webt und schafft,
Möge dies dem Auge sich entfalten,
In der Dichtung freundlichen Gestalten,
In der Wahrheit seelenvoller Kraft!

Mit des Herzens Kind wird man nicht rechten,
Nur das Geist'ge giebt sich selbst den Glanz;
Aber mit den nie bezwung'nen Mächten,
Treue, Muth, mit ihnen laß't uns flechten
An des Vaterlandes Eichenkranz!! —



WOLFGANG BUNZEL

»Durchdrungen vom Geist seiner Kunst«

Bettine von Arnims Einsatz für Carl Blechen – Versuch einer Rekonstruktion

Bettine von Arnim war eine eifrige Besucherin der lange Zeit im Zweijahresturnus, später jährlich stattfindenden Ausstellungen der Königlich Preußischen Akademie der Künste¹ und hat dort das Werk Carl Blechens – der insgesamt sechsmal vertreten war: 1828, 1830, 1832, 1834, 1838 und 1839 – kennen und schätzen gelernt. Auf den Künstler aufmerksam geworden ist sie bereits im Herbst 1828,² als erstmals

- ¹ Während sie in den ersten Jahren nach ihrer 1810 erfolgten Übersiedlung nach Berlin wegen mehrerer Schwangerschaften und längeren Aufenthalten auf dem Landgut Wiepersdorf keine Gelegenheit hatte, die Berliner Schauen zeitgenössischer bildender Kunst zu besuchen, verfolgte sie diese ab den zwanziger Jahren mit großem Interesse und bemühte sich darum, während des Ausstellungszeitraums in der Hauptstadt zu sein, um sich selbst einen Überblick über die aktuelle künstlerische Produktion verschaffen zu können. So berichtet sie ihrem Mann Achim am 5. November 1824: »Auf der Ausstellung war ich auch, auser den Landschaften und den Bildern des Robert und Girard, kannte ich alles früher schon.« (Achim von Arnim – Bettine Brentano verh. von Arnim, Briefwechsel. Vollständig nach den Autographen hrsg. von Renate Moering, 3 Bde., Wiesbaden 2018, hier: Bd. 2, S. 425) Am 7. Oktober 1826 teilt sie ihm mit: »[...] die Ausstellung ist ausserordentlich bedeutend und ich rathe Dir früher zu kommen als im November weil Du sonst wenig mehr siehst – es sind so viele Sachen da daß man in zwei mal nicht durch alle Sääle kommen kann. Das Ganze Gebäude steht voll« (ebd., Bd. 3, S. 49). Und am 26. Oktober 1826 kommt sie noch einmal auf die aktuelle Schau zurück und informiert ihren Gatten darüber, dass »auf der Ausstellung [...] große Veränderungen vorgegangen« seien (ebd., S. 57).
- ² Am 12. Oktober 1828 schreibt sie ihrem Mann nach Frankfurt: »die Kunstaustellung dehnt sich Täglich mehr aus man erwartet immer Bilderzuschuß auch wird sie diesmal zum wenigsten um 14 Tage verlängert« (ebd., Bd. 3, S. 171). Dass Achim von Arnim die Schau noch selbst gesehen hat, bevor er wieder auf das gemeinsame Landgut Wiepersdorf reiste, geht aus seinem Brief vom 18.10.1830 hervor; vgl. ebd., Bd. 3, S. 287 f. Er berichtete darüber sogar in einem Artikel, der in den »Blättern für literarische Unterhaltung« erschien.

Arbeiten von ihm in der Akademie gezeigt wurden. Zu sehen waren damals der auch unter dem Titel ›Semnonenlager‹ bekannt gewordene ›Blick von den Müggelsbergen bei Köpenick, gegen Süden‹³ (Katalognummer 121) und »einige Landschaften« (Katalognummer 122). Als Bettine von Arnim zwei Jahre später die Akademieausstellung nicht besuchen konnte, weil sie auf Reisen war, berichtete ihr Ehemann Achim ausführlich darüber; am 18. Oktober 1830 teilt er ihr mit:

Ich war in Berlin [...]. – Die Ausstellung füllte meine ganze Zeit. [...] Lessing ist diesmal der entschiedenste Sieger [...]. *Blechen* erregt durch zwei wunderbare italienische Landschaften Staunen und Verdruß bei den Leuten, er hat nicht die beliebten schönen Gegenden gewählt, sondern solche, wie jene Müggelgegend vor zwei Jahren, und doch so eigenthümlich ganz Italien darin, daß es gar nicht gesagt zu werden braucht. [...] Die reichste Ausstellung 1344 Nummern in aller Art. [...]

Leb wohl, ich schrieb nur um Deine Erste Neugierde wegen der Ausstellung zu befriedigen, man glaubt daß sie bis Ende des Monats noch offen bleibt.⁴

Die ohne jede Erklärung erfolgte Nennung des Namens »Blechen« indiziert, dass der Künstler für Bettine von Arnim längst kein Unbekann-

3 Vor allem dieses Bild, »eine der komplexesten Bilderfindungen Blechens«, brachte ihm »viel Beachtung seitens der zeitgenössischen Kritik und des Publikums ein«; Friederike Sack, Carl Blechens Landschaften – Untersuchungen zur theoretischen und technischen Werkgenese, Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München 2007, S. 103. Für die Arnims muss das Werk vor allem deshalb von besonderem Interesse gewesen sein, weil es als den thematischen Bogen von der germanischen Vorgeschichte bis in Preußens jüngste Vergangenheit spannende Paraphrase von Befreiungsbewegungen gegen Besatzermächte verstanden werden konnte; vgl. Michael Lissok, Anmerkungen zu Carl Blechens Semnonenlager, in: Carl Blechen (1798–1840): Grenzerfahrungen – Grenzüberschreitungen. Publikation der Beiträge zur IX. Greifswalder Romantikkonferenz in Cottbus, veranstaltet vom Caspar-David-Friedrich-Institut der Universität Greifswald vom 2. bis 4. Oktober 1998, hrsg. von Gerd-Helge Vogel und Barbara Baumüller, Greifswald 2000, S. 31–45.

4 Achim von Arnim – Bettine Brentano, Briefwechsel (Anm. 1), Bd. 3, S. 287 f. Gezeigt wurden in diesem Jahr: ›Der Mittag. Ein Blick von Civita Castellana in die Ebene und auf den Monte Soracte‹ (Katalognummer 46), ›Der einbrechende Abend. Ein Bild aus der Umgebung Narni's‹ (Katalog-Nr. 47) und ›Parthie aus dem Park des Grafen Graziani bei Terni‹ (Katalog-Nr. 48).

ter mehr war. Und der Hinweis ihres Mannes auf »jene Müggelgegend vor zwei Jahren« verdeutlicht, dass sich die 1828 gezeigten Arbeiten ihr in besonderer Weise eingepägt haben müssen.

Abermals einen ausführlichen Bericht von der Kunstausstellung erhielt Bettine von Arnim Ende September 1832, als sie sich wieder bei ihren Frankfurter Verwandten aufhielt. Da Achim von Arnim im Januar des Vorjahres überraschend gestorben war, übernahm diesmal der der Mutter besonders nahe stehende Sohn Friedmund die Aufgabe, sie davon zu unterrichten. Dementsprechend schreibt er ihr in der zweiten Septemberhälfte: »Soeben war ich in der Kunstausstellung, um dich davon auch ein wenig benachrichtigen zu können.«⁵ Obwohl Bettine von Arnim die Schau nicht selbst besuchen konnte, muss sie sich nachträglich doch darüber informiert haben, was im Einzelnen zu sehen war, denn irgendwann danach erwarb sie das dort ausgestellte (auch unter dem Titel ›Marina Grande, Capri‹ / ›Die große Marine auf Capri‹ bekannte) Gemälde ›Nachmittag auf Capri‹, das die Meeresbucht mit dem Kap des Tiberius bei strahlender Sonne zeigt. Das Bild hatte »bei der zünftigen Kritik [...] einen Sturm der Entrüstung« entfacht mit dem Ergebnis, dass Blechen als Maler harsch kritisiert wurde.⁶ Man tadelte »das Kapriziöse seiner Naturauffassung« und »die abenteuerliche Beleuchtung«,⁷ die der Künstler gewählt habe:

Dieser Nachmittag auf Capri, der vor lauter Sonnenhelle undeutlich, bei aller Simplizität der Massen zerbröckelt, bei aller Eintönigkeit schreiend ist – Alles Wirkung der Nachmittagssonne, die vorn auf öden, stumpfen Kalkfelsen ihre Lichter aneinander blendet, hinten Meerwasser zieht –: dies ist kein seelenvolles Angesicht der Natur und will es nicht sein; sondern seine Züge verhalten sich zu diesem wie die eines Hirnverbrannten zum gesunden Menschengesicht.⁸

5 Bettine von Arnims Briefwechsel mit ihren Söhnen, Bd. 3: In allem einverstanden mit Dir. Bettine von Arnims Briefwechsel mit ihrem Sohn Friedmund, hrsg. von Wolfgang Bunzel und Ulrike Landfester, Göttingen 2001, S. 16.

6 G[uido] J[oseph] Kern, Karl Blechen. Sein Leben und seine Werke, Berlin 1911, S. 92.

7 Karl Blechen. Leben, Würdigung, Werk. Mit einem Vorwort von Paul Ortwin Rave, Berlin 1940 (= Denkmäler deutscher Kunst), S. 31.

8 Ebd.

Gustav Adolf Schöll,⁹ dem Rezensenten der neu gegründeten, von Franz Kugler herausgegebenen Zeitschrift ›Museum‹, kam »das Ganze eher wie eine mit trübroten und bläulichen Ingredienzien angelaufene Lauge als wie ein Bild« vor.¹⁰ Dass Bettine von Arnim nun gerade dieses Gemälde erwarb, könnte durchaus eine Reaktion auf die zahlreichen kritischen Stimmen gewesen sein.¹¹ Sie unterstützte jedenfalls wiederholt Personen, von denen sie das Gefühl hatte, dass ihnen Unrecht geschieht. Der Erwerb des ›Nachmittags auf Capri‹ war möglicherweise auch der Anlass für ein persönliches Kennenlernen.¹² In jedem Fall wusste Blechen nun, dass sich Bettine von Arnim für seine Kunst interessierte und eine potentielle Käuferin seiner Bilder war.

- 9 »Die Autorschaft Schoells zu dem mehrere Ausgaben des ›Museum‹ umfassenden Artikel ›Ueber das Leben der Kunst in der Zeit aus Veranlassung der Berliner Kunstausstellung im Herbst 1832‹ ergibt sich aus der Namensnennung im Inhaltsverzeichnis«; Kilian Heck, *Das Bild als Dokument oder als Kunstnatur? Franz Kuglers Zeitschrift ›Museum‹ und die darin rezensierten Gemälde Carl Blechens*, in: Franz Theodor Kugler. Deutscher Kunsthistoriker und Berliner Dichter, hrsg. von Michel Espagne, Bénédicte Savoy, Céline Trautmann-Waller, Berlin 2010, S. 173–185, hier: S. 173.
- 10 Rave, Karl Blechen (Anm. 7), S. 31. Unus vertritt zu Recht die Auffassung, dass dieser »Angriff« auf Blechen, der eigentlich eine »giftstrotzende Beschimpfung« war, »diesen tief getroffen haben« muss; Walther Unus, Karl Blechen, in: *Velhagen & Klasings Monatshefte* 35 (1920/21), Bd. 2, S. 31–44, hier: S. 42.
- 11 Ihre Einschätzung des Gemäldes ist denn auch der des ›Museum‹-Rezensenten diametral entgegengesetzt: »Die Insel Capri, das blaue Meer wie einen Diamant umfassend, im glühenden Mittagslicht, wo die Sträucher und einzelnen Bäume, die dem versandeten Strand entwachsen, kurze blaue Schatten werfen, und das verbrannte Gras und Geniste; die kreidigen Mauern der Fischerhütten längs dem Ufer, über das herüber das blaue Meer seinen feuchten Atem haucht und in dem gelben Fels, der es mit mächtiger Anmut umbuchtet, seine kühlen Farben spiegelt! Wie schön ist dieses Bild! [...] [Die] Linien [...], die sich am Horizont über dem Meer wegschwingen, von den Felswänden, auf denen die Burg des Tiberius liegt, die die ersten Sonnenstrahlen auffängt am Morgen und sie bis zum Untergang einsaugt. Wie da alles in der heißen Stille unbeweglich ruht. Nur der Fischerknabe liegt auf dem glühenden Stein, auf der Zither klimpernd, und das Mädchen gibt träumend ein halb Gehör. Alles ist Widerhall in der Natur, denn die Empfindungen, die sie aufruft in dem Beschauenden, sind das Gepräge ihres Geistes in seiner Seele, die, von ihrer Schönheit erfüllt, einen Klang gibt, aus dem wir die Stimme Gottes vernehmen.« (Rave, Karl Blechen [Anm. 7], S. 49)
- 12 Kern nimmt dagegen an, »daß Fürst Pückler [...] Blechen in Bettinas Salon eingeführt hat«; Kern, Karl Blechen (Anm. 6), S. 43.

Möglichkeiten, einander zu begegnen, hat es aber wohl mehrfach gegeben. Schließlich stand Bettine von Arnim mit mehreren in Berlin lebenden Malern und Architekten in engem Austausch. »Ich kann es nicht lassen, immer bei den Künstlern herumzufahren«,¹³ schreibt sie am 21. Oktober 1820 an Wilhelm Grimm. Am intensivsten war der Kontakt zu Karl Friedrich Schinkel:¹⁴ »Sie war regelmäßiger Gast in Schinkels Atelier in der Dorotheenstadt [...]. Bettine setzte sich [...] mit Schinkels Werken auseinander; sie zeichnete nach ihnen und äußerte sich auch theoretisch dazu.«¹⁵ Aber auch mit dem an der Berliner Bauakademie lehrenden Architekten Wilhelm Stier stand sie in lebhaftem Austausch. Des weiteren kannte sie den Bildhauer Christian Daniel Rauch, obwohl das Verhältnis zu ihm eher angespannt war. Dass sie so eng mit der Berliner Künstlerszene verbunden war, hängt mit ihrem intensiven Interesse für die Bildende Kunst zusammen. Ersten Zeichenunterricht erhielt sie wohl bereits als junges Mädchen in ihrer Fritz-

- 13 Achim von Arnim und die ihm nahe standen, hrsg. von Reinhold Steig und Herman Grimm, Bd. 3: Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm. Bearb. von Reinhold Steig, Stuttgart und Berlin 1904, S. 476.
- 14 Welch entscheidende Rolle Schinkel für Blechen gespielt hat, ist von der Forschung immer wieder betont worden; siehe hierzu Christoph Martin Vogtherr, Blechen nach Schinkel. Carl Blechen und die Ideallandschaft, in: Carl Blechen (1798–1840): Grenzerfahrungen – Grenzüberschreitungen (Anm. 3), S. 61–73; Sack, Carl Blechens Landschaften – Untersuchungen zur theoretischen und technischen Werkgenese (Anm. 3), S. 87–96 (Kapitel 2.6.2 »Blechen und Schinkel«); Birgit Verwiebe, Schinkels Dioramen und Bühnenbilder und ihr Einfluss auf Blechens künstlerisches Werk, in: Die neue Wirklichkeit der Bilder. Carl Blechen im Spannungsfeld der Forschung, hrsg. von Beate Schneider und Reinhard Wegner, Berlin 2009, S. 44–56,
- 15 Petra Maisak, Alltag und Apotheose. Bettines Umgang mit der bildenden Kunst, in: Herzhaft in die Dornen der Zeit greifen ... Bettine von Arnim 1785–1859. Ausstellungskatalog, hrsg. von Christoph Perels, Frankfurt am Main 1985, S. 202–220, hier: S. 208. Bettine von Arnims Würdigung von Schinkels Entwürfen zu einem Freskenzyklus für das neue Museum am Lustgarten erschien anonym in Hermann Fürst von Pückler-Muskau ›Andeutungen über Landschaftsgärtnerei‹ (1834). Im Spätsommer 1838 empfahl Bettine von Arnim Susanne Schinkel dringlich, sie möge ihren erkrankten Mann homöopathisch behandeln lassen; siehe hierzu Hartwig Schultz, Kunst und Homöopathie. Unbekannte Briefzeugnisse aus Bettine von Arnims Korrespondenz mit Karl Friedrich und Susanne Schinkel, in: Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft 20/21 (2008/09), S. 31–51.

larer Klosterpensionatszeit (1794–97), und während ihrer Aufenthalte in Kassel (1807) übte sie sich nicht nur in der Ölmalerei, sondern nahm auch Stunden beim dortigen Galerieinspektor Ernst Friedrich Ferdinand Robert sowie beim Maler August (von der) Embde.¹⁶

Nachdem Bettine von Arnim in den ersten zehn Jahren ihrer Ehe wegen sechs Schwangerschaften kaum mehr Zeit zu eigener künstlerischer Betätigung gefunden hatte, erwachte in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre ihr gestalterischer Ehrgeiz von neuem. Konkreter Anlass hierfür war der Beschluss ihrer Geburtsstadt Frankfurt, Goethe ein Denkmal zu errichten. Ausführender Künstler sollte Christian Daniel Rauch sein. Als Bettine von Arnim 1823 das Modell der »Statue« in Berlin sah,¹⁷ reagierte sie freilich mit Entsetzen, weil das von Rauch konzipierte Denkmal ihrer Ansicht nach seinem eigentlichen Zweck nicht gerecht wurde. Um den nahezu abgeschlossenen Entscheidungsprozess um das geplante Goethe-Monument noch beeinflussen zu können, arbeitete sie zeichnerisch einen eigenen »Gegenentwurf« aus.¹⁸ Das auf der Grundlage ihrer Skizze angefertigte Gipsmodell wurde dann zum Jahreswechsel 1824/25 im Städelchen Kunstinstitut in Frankfurt ausgestellt und fand zahlreiche Fürsprecher. Da darüber auch in der Presse berichtet wurde, waren seit diesem Zeitpunkt ihre künstlerischen Ambitionen bekannt. Gerade die in Berlin ansässigen Künstler dürften ihre Aktivitäten mit besonderer Neugier verfolgt haben. Zahlreiche Zeichnungen – darunter der Entwurf für das »Octoberfest«¹⁹ –

16 Vgl. Ludwig Emil Grimm, *Erinnerungen aus meinem Leben*, hrsg. und ergänzt von Adolf Stoll. Neu durchgesehene und vermehrte Ausgabe, Leipzig 1913, S. 95, Anm. 2.

17 Bettine von Arnim, *Werke und Briefe in vier Bänden*, hrsg. von Walter Schmitz und Sibylle von Steinsdorff, Frankfurt am Main 1986–2004, hier: Bd. 2, S. 732.

18 Ebd., S. 841.

19 Mehrere Jahre arbeitete Bettine von Arnim an der zeichnerischen Vorlage für ein monumentales Relief mit »Hundertern Figuren«, welches »das Octoberfest des Königs von Baiern [...] samt dem Pferderennen« als Ausgangspunkt nimmt für die idealisierende bildliche Allegorie eines weisen Herrschers (ebd., S. 744). Nachdem das Vorhaben des Frankfurter Bürgerkomitees, Goethe in seiner Vaterstadt ein Denkmal zu errichten, aus Geldmangel ins Stocken geraten war und damit Bettine von Arnims eigener Entwurf, den sie 1824 eingereicht hatte, keine Ausichten mehr auf Umsetzung hatte, sah sie sich nach alternativen Finanzierungsmöglichkeiten für das Projekt um. Eine davon war der Verkauf von Kupferstichen mit Ansichten des von ihr entworfenen Oktoberfest-Reliefs.

folgten. Und auch wenn sie nicht öffentlich ausgestellt wurden, kannte beispielsweise Schinkel viele dieser Arbeiten und äußerte sich privatim darüber mit hoher Wertschätzung.²⁰ Bettine von Arnim selbst unternahm Anfang der dreißiger Jahre mehrfach Anstrengungen, einzelne ihrer Zeichnungen in Kupfer stechen zu lassen.²¹ Wie aus einem Brief ihres Sohnes Friedmund hervorgeht, war sie auch Mitglied des 1826 ins Leben getretenen Vereins der Kunstfreunde in den Preußischen Staaten²² und erwarb regelmäßig ein Los für die alljährliche Verlosung von Kunstwerken.²³ Außerdem dürfte ausgewählten Besuchern be-

- 20 In einem Brief vom 29. September 1837 dankt er ihr etwa für die »vortreffliche Eule mit Buben«; zitiert nach Maisak, *Alltag und Apotheose* (Anm. 15), S. 212 und die Abb. auf S. 211 (Nr. 263).
- 21 So schreibt sie ihrem Sohn Siegmund am 16. Februar nach Paris, dass vom »Octoberfest« »3 Platten [...] schon im vorigen Sommer« fertig gewesen, aber »beim Aetzen verdorben« worden seien; Bettine von Arnims Briefwechsel mit ihren Söhnen, Bd. 2: Bettine von Arnims Briefwechsel mit ihrem Sohn Siegmund, hrsg. von Wolfgang Bunzel und Ulrike Landfester, Göttingen 2012, S. 28.
- 22 Über Ziele und Organisation des Vereins unterrichten zeitgenössische Quellen: Er »[...] bezweckt die Beförderung der Kunst und die Verbreitung des Antheils an derselben, was der Verein zu erreichen strebt, durch Unterstützung zur Hervorbringung der Herausgabe ausgezeichnete Kunstwerke; er [...] veranstaltet Preisbewerbungen, bestellt Gemälde oder Bildhauerwerke, oder kauft schon vorhandene an sich und verlooset die in seinen Besitz übergehenden Kunstwerke unter seine Mitglieder. Sr. (!) Majestät der König ist Schutzherr und die Angelegenheiten des Vereins besorgt ein Directorium von 8 Personen und ein Künstlerausschuß von 8 ausgezeichneten Künstlern, welcher letztere in allen die Kunst betreffenden Sachen allein entscheidet. Mitglied ist jeder Kunstfreund, der einen jährlichen Beitrag von 5 Thalern zahlt, wofür er ein Loos zu den Verloosungen der Kunstwerke erhält [...]. Der Secretair des Vereins ist der Professor Dr. [Johann Christian] Jüngken, Luisenstr. 9, und der Schatzmeister der Stadtrath Kaufmann [Carl Friedrich Wilhelm] Knoblauch, Poststr. 23.« (Geschichtlich-statistisch-topographisches Taschenbuch von Berlin und seinen nächsten Umgebungen [...], hrsg. von J. G. A. Ludwig Helling, Berlin 1830, S. 217)
- 23 In diesem Schreiben vom 15. September 1832 heißt es: »Vor einigen Tagen ist ein Abgesandter des Kunstverein d. h. der das Geld von den Theilnehmern desselben einsammelt hiergewesen. da ich jedoch nicht wußte, ob du auch dieses Jahr dein Loos nehmen würdest, und da ich besonders meinen Kassenbestand nicht bedeutend verringern wollte, denn es kostet 5 rth Gold, so beschied ich diesen Mann auf 14 Tage später, denn dann hoffe ich die Antwort von dir auf diesen Brief erhalten zu haben.« (Bettine von Arnims Briefwechsel mit ihren Söhnen [Anm. 5], Bd. 3, S. 13)

kannt gewesen sein, dass sich ab 1835 in einem Zimmer ihrer Wohnung Unter den Linden 5 ein regelrechtes »Atelier« befand.²⁴

Das Erscheinen ihres literarischen Erstlingswerks ›Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde‹ im Frühsommer 1835 dokumentierte schließlich unmissverständlich ihre Entschlossenheit, auch als bildende Künstlerin wahrgenommen zu werden. Diese teilfingerte Edition ihrer Korrespondenz mit Goethe und seiner Mutter war nämlich als Benefizpublikation konzipiert, deren Erlös »seinem Denkmal« zugute kommen, konkret: die Ausführung des seinerzeit von ihr konzipierten Entwurfs zu einem Monument des Dichters finanzieren sollte. Dementsprechend war dem ersten Band als Frontispiz auch ein Kupferstich des geplanten bildkünstlerischen Werks vorgeschaltet. Der außerordentliche Erfolg des Goethe-Buchs beim zeitgenössischen Publikum, der Bettine von Arnim im gesamten deutschsprachigen Raum mit einem Schlag bekannt machte, verankerte auch das Image der autodidaktisch-genialen Künstlerin im Bewusstsein der Zeitgenossen.

Bedauerlicherweise haben sich von Blechen selbst keinerlei Zeugnisse erhalten, die über seine Beziehung zu ihr Auskunft geben.²⁵ Die Einschätzung des Verhältnisses beider bleibt deshalb nicht nur auf Vermutungen angewiesen, sondern hängt auch stark von den Sympathien ab, die jeweils für die eine oder andere Seite aufgebracht werden. Für eine einigermaßen vorurteilsfreie Bewertung unabdingbar ist in jedem Fall eine möglichst vollständige Kenntnis der Fakten. Zu den Falschinformationen, die bis heute im Umlauf sind, gehört beispielsweise die Annahme, Bettine von Arnim habe nach Aussage des Berliner Malers Eduard Magnus Blechen »vor seinem Wahnsinn gar nicht gekannt«.²⁶

24 Giovanni Morelli an Buonaventura Genelli, 14./23./24.6.1838; Jaynie Anderson, »Die geniale Bettina«: Giovanni Morelli in Conversation with Bettina von Arnim, in: *Oxford German Studies* 18/19 (1989/90), S. 45–59, hier: S. 48.

25 Ein Gutteil der 1940 von Ortwin Rawe publizierten Dokumente wurde 1928 versteigert; vgl. Hollstein & Puppel. Katalog Nr. 40: Sammlung C. Brose, Berlin, und andere Beiträge: 140 Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen von Karl Blechen, Handzeichnungen des XVI. bis XIX. Jahrhunderts; Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte des XV. bis XIX. Jahrhunderts darunter kostbare Blätter von Dürer, Rembrandt, Altdorfer [...]. Versteigerung, 8. November bis 10. November 1928, S. 15 f.

26 Karl August Varnhagen von Ense, *Tagebücher*, [hrsg. von Ludmilla Assing-Griemelli,] Bd. 12, Hamburg 1870 (= Aus dem Nachlaß Varnhagen's von Ense), S. 57.

Das freilich trifft nachweislich nicht zu, denn ein Bericht des italienischen Mediziners und Kunsthistorikers Giovanni Morelli, der im Juni und Juli 1838 Berlin besuchte,²⁷ belegt, dass Blechen ihren »Kindern Unterricht im Zeichnen gab«.²⁸ Allerdings hätten sich schon damals Anzeichen von Verwirrtheit bei ihm gezeigt. Besonders ein Vorfall sei es gewesen, der Bettine von Arnim bewogen habe, den Unterricht vorzeitig zu beenden. Morelli berichtet, was sie ihm über dessen Verhalten ihr und ihren Kindern gegenüber berichtet habe:

Einstmal stund er dort an der Thür [...], wir waren ganz allein im Zimmer, und da sprach er Ihnen die wunderlichsten Dinge – kurz, garstige Dinge – und wollte mich umarmen – und da hatt' ich [...] alle Müh, schnell in's Neben-Zimmer dort mich zu flüchten. Ich habe

Diese Behauptung, der die spätere Forschung leichtfertig Glauben geschenkt hat, hat der Berliner Maler Eduard Magnus in die Welt gesetzt. Zweifel an ihrem Wahrheitsgehalt hätte freilich schon der späte Zeitpunkt wecken können, zu dem sie geäußert wurde. Da Varnhagens Tagebucheintrag vom 28. August 1857 datiert, beträgt der zeitliche Abstand zu den Geschehnissen mehr als 20 Jahre. Magnus' Äußerung ist demnach Teil der nach Blechens Tod einsetzenden Mythen- und Legendenbildung um seine Person.

- 27 Morelli war auf Empfehlung ihres in München lebenden Bruders Clemens Brentano zu ihr gekommen. In einem Brief an diesen vom 19. Juli 1838 heißt es: »Lieber Clemente, den Morelli hast Du mir gerade zu rechter Zeit geschickt, um das jammervolle Geschick eines in Wahnsinn versunkenen trefflichen Landschaftsmalers zu wenden; seinem Eifer und Tätigkeit habe ich's zu danken, daß dieser Mensch, der unabänderlich in einer Lage gefesselt zu sein schien, die ihn tiefer und tiefer versinken ließ, jetzt losgerissen unter seinem Schutz eine Reise antreten wird, die der letzte Versuch zu seiner Wiederherstellung ist. Ich hoffe, daß es gelingen werde.« (Otto Pfülf, S. J., Aus Bettinas Briefwechsel (Schluß), in: Stimmen aus Maria Laach 65 [1903], S. 74–88, hier: S. 83)
- 28 Giovanni Morelli an Buonaventura Genelli, 24.4.1839; Anderson, »Die geniale Bettina« (Anm. 24), S. 54. Möglicherweise stellte Bettine von Arnim Blechen als Zeichenlehrer für ihre Kinder an, um ihm einen zusätzlichen Verdienst zu verschaffen. Zumindest an der Akademie der Künste hatte Blechen großen Zulauf: »Als Lehrer entfaltete Blechen eine unermüdliche Tätigkeit. Schon bald nach Übernahme der [...] Stelle an der Akademie stieg die Schülerzahl der Landschaftsklasse von 13 auf 27. Sie schwankte während der Zeit der Blechenschen Amtsführung zwischen 27 und 55.« (Kern, Karl Blechen [Anm. 6], S. 99) Im Briefwechsel mit Achim wird dieser Unterricht nicht erwähnt. Er dürfte deshalb frühestens mit Blechens Ernennung zum Lehrer der Landschaftsmalerei bei der Berliner Akademie der Künste im Herbst 1831 begonnen haben.

auf diese garstige Scene einen Nervenanstoss gehabt, der mich 8 Tage im Bette hielt. Ihn wollte ich aber gar nicht mehr sehen. Erst jetzt, da er in solchem Zustand ist, interessir' ich mich wieder um ihn, weil er ein wahres Genie ist.²⁹

Angaben darüber, wie oft und über welchen Zeitraum hinweg der Unterricht stattfand, finden sich allerdings nicht; ebenso wenig ist bekannt, welche Kinder Bettine von Arnims bei Blechen lernten.³⁰ In jedem Fall muss diese Tätigkeit spätestens vor der gemeinsam mit dem Kunsthändler Louis Sachse unternommenen Paris-Reise im Juni 1835 eingestellt worden sein. Bereits wenige Monate nach seiner Rückkehr verschlechterte sich Blechens Gesundheitszustand nämlich, und es zeigten sich bei ihm nunmehr deutlich die Anzeichen einer schweren psychischen Erkrankung. Wann Bettine von Arnim von diesem Leiden erfuhr, lässt sich bei der gegenwärtigen Quellenlage nicht sagen. Doch auch wenn sie die »am 8. Juni 1836« ergangene »Verfügung, dass der Maler Karl Krüger Blechen im Unterrichte an der Akademie zu vertreten habe«,³¹ nicht gekannt haben sollte, wird ihr die Nachricht, dass Blechen sich »am 16. November [...] von seiner Lehrtätigkeit an der Akademie dispensieren« ließ,³² sicher zu Ohren gekommen sein.

Bereits die von Henriette Blechen konsultierten Ärzte scheinen die Empfehlung ausgesprochen zu haben, dass eine Reise zu Orten, an denen sich Blechen wohlfühlt hat und wo er kreativ war, als Therapie für den Kranken empfehlenswert sei. Vermutlich von Februar bis April 1838 hielt sich das Ehepaar deshalb in Dresden auf.³³ Ein Sitzungs-

29 Giovanni Morelli an Buonaventura Genelli, 24.4.1839; Anderson, »Die geniale Bettina« (Anm. 24), S. 54.

30 Da sich die beiden ältesten Töchter Maxe und Armgart bis 1835 in Rödelheim und Frankfurt bei ihrem Onkel Georg aufhielten, Freimund zu dieser Zeit beim preußischen Militär diente und Siegmund in Paris studierte, kommen nur Friedmund, Kühnemund und Gisela in Betracht.

31 G[uido] J[oseph] Kern, Carl Blechens Ende und Bettina von Arnim, in: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe 9 (1911), S. 3–13, hier: S. 4.

32 Andrea Bärenreuther, Chronik, in: Carl Blechen. Zwischen Romantik und Realismus, hrsg. von Peter-Klaus Schuster [Ausstellungskatalog Nationalgalerie Berlin, 31. August – 4. November 1990], München 1990, S. 282–292, hier: S. 291.

33 Blechen war schon im Juni 1823 nach Dresden gereist, hatte dort Christian Clausen Dahl kennengelernt und »vermutlich [...] auch die [...] Bekanntschaft des

bericht des Berlinischen Künstlervereins vermerkt unter der Monatsangabe »März«: »Herr Professor Blechen ist seit längerer Zeit schwer krank. Zur Verlängerung seiner Erholung in Dresden werden ihm 30 Taler als Darlehen auf unbestimmte Zeit gesendet«. ³⁴ Dieser Betrag dürfte freilich bald aufgebraucht gewesen sein, so dass die Blechens gezwungen waren, nach Berlin zurückzukehren. Wahrscheinlich im April ³⁵ kam es zum ersten Besuch Bettine von Arnims bei ihnen ³⁶ – in Begleitung eines Unbekannten. ³⁷ Der Grund dafür, die an Kunst interessierte und sozial engagierte Schriftstellerin dazu zu bewegen, den Künstler persönlich aufzusuchen, kann nur der gewesen sein, dass der Informant und Begleiter ihr die Fähigkeit, den Willen und den Einfluss zutraute, dem kranken Blechen zu helfen. Und tatsächlich war sie durch ihr Engagement während der Cholera-Epidemie 1831 weithin als medizinisch kundige Verfechterin der Homöopathie bekannt geworden. ³⁸

Malers Caspar David Friedrich« gemacht; Kern, Karl Blechen (Anm. 6), S. 130. Für seine Tätigkeit als Maler war der viermonatige Dresden-Aufenthalt von größter Bedeutung, führte er doch »den Umschwung seiner künstlerischen Anschauungen herbei«; ebd. Später fand noch ein »zweiter Besuch bei Dahl« statt; ebd., S. 133.

34 Rave, Karl Blechen (Anm. 7), S. 46.

35 In ihrem am 6. oder 7. Juni 1838 geschriebenen Brief an Henriette von Bardeleben weist Bettine von Arnim darauf hin, dass sich durch die von seiner Frau betriebene gemeinsame Reise nach Dresden Blechen unbefriedigender Zustand »noch [...] 6 Wochen« verlängere; Die Andacht zum Menschenbild. Unbekannte Briefe von Bettine Brentano, hrsg. von Wilhelm Schellberg und Friedrich Fuchs, Jena 1942, S. 257. Rechnet man von diesem Datum zurück, kommt man auf den Monat April, was auch zu den übrigen zeitlichen Angaben, die Bettine von Arnim andernorts nennt, passt.

36 Dass Bettine von Arnim »zu hochmütig« gewesen sei, »je mit Frau Blechen selbst in Verbindung zu treten«, gehört zu den vielen Legenden, die sich um das Verhältnis beider ranken; Unus, Karl Blechen (Anm. 10), S. 44.

37 Ihn bezeichnet Bettine von Arnim emphatisch als »guten Schutzengel«; Rave, Karl Blechen (Anm. 7), S. 47.

38 Siehe hierzu das Kapitel »Bettines öffentliches Engagement in der Armenversorgung und für die Homöopathie insbesondere während der Cholera-Epidemie« (1831) bei Martin Dinges, Bettine von Arnim und die Gesundheit. Medizin, Krankheit und Familie im 19. Jahrhundert, Stuttgart 2018, aber auch Roland Schiffter, »... ich habe immer klüger gehandelt ... als die philisterhaften Ärzte ...«. Romantische Medizin im Alltag der Bettina von Arnim – und anderswo, Würzburg 2006.

Es blieb nicht bei einem einzigen Besuch. Nachdem sie sah, in welcher Verfassung der Maler sich befand, hat Bettine von Arnim ihn über »mehrere Tage beobachtet«, anschließend verschiedene »Ärzte zu ihm geführt«³⁹ – darunter den von ihr häufig konsultierten Gottlieb Adolph Reisig, der »die ausgedehnteste Praxis« für Homöopathie in Berlin unterhielt⁴⁰ – und mit diesen über seine Situation und die Heilungschancen »gesprochen«.⁴¹ Dabei wurde sie offenbar auch mit der Krankheitsgeschichte Blechens näher bekannt und erhielt Kenntnis von den Behandlungsmethoden im »Hornischen Irrenhaus«,⁴² in dem sich der Patient nicht freiwillig aufgehalten hat und das er deshalb auch unbedingt verlassen wollte.⁴³

Der aus Braunschweig stammende Anton Ludwig *Ernst* Horn (1774–1848) war in Berlin eine weithin bekannte Person, die geachtet wurde, der aber auch ein etwas fragwürdiger Ruf anhing. Er hatte 1797 an der Universität Göttingen promoviert und war anschließend kurzzeitig an den Universitäten Wittenberg und Erlangen als Professor der Medizin tätig. Im September 1806 wurde er zweiter Chef an der Charité in Berlin und war dort bis 1818 Lehrer der medizinischen Klinik sowie Leiter der »Irrenabteilung«. Horn war ein »somatisch orientierter Anstaltspsychiater«,⁴⁴ der von der Prämisse ausging: »Alle Geisteskrankheiten

39 Bettine von Arnim an Moritz August von Bethmann-Hollweg, 11.7.1838; Rave, Karl Blechen (Anm. 7), S. 48.

40 L[udwig] Griesselich, Reisebericht. – Zweites Schreiben an Dr. J.W. Arnold in Heidelberg, in: Hygea. Zeitschrift besonders für rationell-specifiche Heilkunst, 14. Jg., 1847, 22. Band, 6. Heft, S. 543–551, hier: S. 549. Reisig war darüber hinaus Direktor des 1829 gegründeten Central-Vereins homöopathischer Ärzte.

41 Rave, Karl Blechen (Anm. 7), S. 48.

42 Ebd., S. 47. Zusätzlich alarmiert war sie durch den Tod ihrer Tante Friederike Eleonore von La Roche, die »vor Jammer krank« wurde, wegen geistiger Verwirrtheit in Horns Privatklinik kam und – wie es in einem Brief an Susanne Schinkel vom 25. September 1838 mit aller Drastik heißt – »unter der *Folter* von Horns medizinischen Mitteln« starb; Schultz, Kunst und Homöopathie (Anm. 15), S. 40.

43 Wie aus einem Brief des Leiters an Gottfried Schadow vom 26. August 1837 hervorgeht, hat Blechen selbst geäußert, dass er aus dieser Anstalt »gern entlassen sein möchte«; Rave, Karl Blechen (Anm. 7), S. 44.

44 Hans Schneider, Ernst Horn (1774–1848) – Leben und Werk. Ein ärztlicher Direktor der Berliner Charité an der Wende zur naturwissenschaftlichen Medizin, Diss. FU Berlin 1986, S. 99.

sind auch zugleich körperliche Krankheiten«. ⁴⁵ Dementsprechend versuchte er seine Patienten vorwiegend somatisch zu kurieren und setzte dabei das gesamte Spektrum damals akzeptierter Behandlungsmethoden ein.

Horns Wirken an der Charité wurde durch eine gerichtliche Auseinandersetzung überschattet, die sich publizistisch über Jahre hinzog und fortan seine Wahrnehmung in der Öffentlichkeit bestimmte. Es handelte sich dabei um den ersten Arzthaftungsprozess in Deutschland überhaupt. ⁴⁶ Obermedizinalrat Heinrich Kohlrausch (1780–1826), der an der Charité ab 1810 als zweiter dirigierender Wundarzt und Geburtshelfer tätig war, erstattete nämlich Anzeige gegen seinen Kollegen und schrieb den Tod der erst 21 Jahre alten, geistig verwirrten Louise Thiele (1790–1811) einer fehlerhaften Behandlung zu. Horn habe die wegen ihrer Angstzustände unruhige Patientin nicht nur mit einer Zwangsjacke fesseln lassen, sondern sie auch noch über längere Zeit in einen Sedierungssack gesteckt ⁴⁷ und auf dem Fußboden liegen lassen; in Folge dieser Behandlung sei sie erstickt. Das Kammergericht sprach Horn am 20. April 1812 von allen Vorwürfen frei, und Kohlrausch legte im Juni 1813 nicht nur seine Stellung an der Charité nieder, sondern verließ darüber hinaus auch die Stadt. Damit war Horn zwar rehabilitiert, dennoch verstummte die Kritik an seinen Methoden und an seiner Integrität nicht. So kursierten in den Zeitungen etwa Berichte darüber, »daß der Herr Hofrath *Horn* bei Fremdenbesuchen die Anstalt wie eine Menagerie zeigte«, ⁴⁸ und auch das Gerichtsverfahren, das gegen ihn eingeleitet wurde, untersuchte nicht nur, ob ihm ein Kunstfehler unter-

45 Ernst Horn, Oeffentliche Rechenschaft über meine zwölfjährige Dienstführung als zweiter Arzt des Königl. Charité-Krankenhauses zu Berlin, nebst Erfahrungen über Krankenhäuser und Irrenanstalten, Berlin 1818, S. 217.

46 Zur »Kontroverse Horn – Kohlrausch« siehe Schneider, Ernst Horn (Anm. 44), S. 140–170.

47 »Dieser Sack maß 6 Fuß in der Länge und 18 Zoll im Durchmesser, war aus solider Sackleinwand gefertigt und am geschlossenen Ende durch eine lichtundurchlässige Wachleinwand verstärkt.« (Schneider, Ernst Horn [Anm. 44], S. 113) Horn entwickelte das Ruhigstellungsinstrument »im Jahre 1809« und war auch derjenige, der es neu »in die Irrenbehandlung ein[...]führte« (ebd., S. 113 und 112).

48 N.N., Ein höchst wichtiger Gegenstand für die ganze Menschheit, in: Literarisches Wochenblatt, Bd. 2, 1818, Nr. 12 und 13, S. 89–92 und 97–99, hier: S. 92.

laufen sei, sondern auch, ob eine »grausame Behandlung der Gemüths-kranken« stattgefunden habe.⁴⁹ 1818 verließ er deshalb die Charité und gründete wenig später eine private Klinik. Über diese war in den Stadtbeschreibungen Berlins folgendes zu lesen:

*Die Irren-Anstalt für Männer [...] liegt still und in schöner Umgebung vor dem Potsdamer Thor auf dem Carlsbade. Sie existirt seit 24 Jahren [...]. Für 40 Kranke Raum habend, pflegt die Anstalt nicht mehr als 8–12 zu beherbergen; die höchste Zahl der zu gleicher [Zeit] anwesenden (!) war seit ihrem Bestehen 18. Jeder Patient hat ein monatliches Honorar von 30, 40 oder 50 Thlrn. zu entrichten, je nachdem ihm für sich allein oder mit einem anderen oder mit zweien zusammen ein Wärter zugetheilt ist und er grössere oder geringere Ansprüche auf Bequemlichkeit und Genüsse macht.*⁵⁰

In Horns Anstalt wurden die Patienten behandelt wie in den meisten anderen Irrenhäusern auch, wobei die ›Therapieformen‹ aus heutiger Sicht barbarisch wirken: Zur Anwendung kamen nicht nur Stockschläge, Ekel- und Hungerkuren, die Kranken wurden auch an Stricken hochgezogen, und es wurden ihnen Eiterbänder (sog. Haarseile) gelegt, d. h. im Nacken wurde die Haut an zwei Stellen aufgeschnitten oder mit einem Brandeisen geöffnet und unter diesem Hautstreifen ein schmales Gewebiband hindurch gezogen, damit sich Eiter bildete. Denn Horn erachtete wie viele seiner Psychiaterkollegen »das Unterhalten einer schmerzhaften Empfindung [für] nützlich [...], um den Kranken aus seinem geistigen Schlummer zu wecken, und wach zu erhalten«. ⁵¹ Von ihm besonders propagiert wurde der sehr kontrovers diskutierte Einsatz

49 Vgl. Adolph Henke, *Abhandlungen aus dem Gebiete der gerichtlichen Medicin. Als Erläuterungen zu dem Lehrbuche der gerichtlichen Medicin, Viertes Band, Bamberg 1820, S. 123–179*: »Kurze Darstellung der vom K. Preußischen Kammergericht zu Berlin gegen den G.M.R. Dr. Ernst Horn geführten Criminaluntersuchung, wegen angeblich verkehrter und grausamer Behandlung der Gemüthskranken in der Irrenanstalt der Charité und wegen der Veranlassung des Todes der unverehelichten Thiele durch dieselbe«.

50 H[ermann] Wollheim, *Versuch einer medicinischen Topographie und Statistik von Berlin. Mit einem Vorworte von J. L. Casper [...]*, Berlin 1844, S. 252.

51 Horn, *Oeffentliche Rechenschaft über meine zwölfjährige Dienstführung (Anm. 45)*, S. 220.

sog. Rotationsmaschinen.⁵² Das waren Stühle oder Betten, auf denen der Patient festgeschnallt und mit hoher Geschwindigkeit im Kreis gedreht wurde, was einerseits die Durchblutung des Gehirns verstärken, andererseits als heilend angesehene Zustände wie Schwindel, Übelkeit, Desorientierung und Bewusstlosigkeit hervorrufen sollte. Einige der Maßnahmen, von denen Bettine von Arnim Kenntnis erhielt, schildert sie am 11. Juli 1838 in einem Brief an Moritz August von Bethmann-Hollweg: »Zwangsjacken, Spanische Fliegen, Hohe Duschen auf die Wunden, Hunger, harte Arbeiten unter züchtigender Aufsicht, häufige Brechmittel, dies alles ist während vier Monaten mit Vernachlässigung aller reinlichen Pflege an diesem sanften weichherzigen Kranken täglich verübt worden.«⁵³

Genau diese Informationen waren es, die sie zum Handeln bewegten und das auslösten, was Morelli die »Bettina-Blechensche Affaire« genannt hat.⁵⁴ Dass Bettine von Arnim über die geschilderten Behandlungsmethoden entsetzt war, kann nicht verwundern, schließlich war sie seit langem eine begeisterte Anhängerin der Homöopathie.⁵⁵ Sie hatte nicht nur zahlreiche Personen aus ihrem Freundes- und Bekanntenkreis mit dieser Behandlungsmethode vertraut gemacht und dabei einige therapeutische Erfolge erzielt, sondern entwickelte sich nach und nach auch zu einer »medizinischen Ratgeberin für Berliner

52 »Professor Horn führte die Rotationsmaschine in die königliche Anstalt der Charité zu Berlin im Jahre 1806 [...] ein und prüfte ihre Wirkung mit großem Eifer und Ausdauer«; George Man Burrows, *Commentare über die Ursachen, Gestaltungen, Symptome und moralische wie medicinische Behandlung des Wahnsinns*, Weimar 1831, S. 702. Vgl. hierzu Schneider, *Ernst Horn* (Anm. 44), S. 106–111.

53 Rave, *Karl Blechen* (Anm. 7), S. 47. Es mutet deshalb grotesk an, wenn Kern dazu meint: »Die Angaben über [...] die Behandlung Blechens bei Dr. Horn verdienen [...] wenig Glauben.« (Kern, *Karl Blechen* [Anm. 6], S. 123) Einen Überblick über das gesamte Spektrum der von Horn angewandten Zwangsmittel und Therapiemaßnahmen gibt Schneider, *Ernst Horn* (Anm. 44), S. 101–128.

54 Giovanni Morelli an Buonaventura Genelli, 24.4.1839; Anderson, »Die geniale Bettina« (Anm. 24), S. 53.

55 Morelli gegenüber äußerte sie: »[...] wer einigermaßen Geist besitzt, dem muss die Förderung der Homöopathie am Herzen liegen, [...] ich halte die Homöopathie für die erstaunlichste aller Wissenschaften.« (Anderson, »Die geniale Bettina« [Anm. 24], S. 49)

Hofkreise«. ⁵⁶ Die gängigen Praktiken der ›Schulmedizin‹ lehnte sie dagegen ab, weil sie sie für wirkungslos oder schädlich hielt. ⁵⁷ Aus ihrer Sicht hatte der Anstaltsaufenthalt den Zustand Blechens erheblich verschlechtert, so dass der Patient schließlich »als ganz unheilbar blödsinnig von dem Arzt Horn entlassen« worden sei. ⁵⁸ Doch auch bei der häuslichen Betreuung durch seine Frau habe sich seine Situation keinesfalls verbessert. Die von Bettine von Arnim hinzugezogenen Ärzte empfahlen deshalb »als den einzigen möglichen Rettungsversuch« »eine Kur«; als Ort dafür wurde ein Badeort erwogen, beispielsweise »Gastein«. ⁵⁹ Anschließend sollte Blechen »unter Aufsicht eines verständigen Freundes [...] eine Reise machen«, am besten »in [...] Gegenden [...], wo er früher die Skizzen zu Bildern gemacht hat«, also »nach Italien«. ⁶⁰ Übereinstimmend sah man es als sinnvoll an, dass Blechen »aus seiner Lage herausgerissen« wird. ⁶¹

Für Bettine von Arnim bedeutete dies vor allem die vorübergehende Trennung von seiner Ehefrau, die sie als Teil des Problems ansah, denn sie habe ihren Mann nicht nur gegen seinen Willen ins Irrenhaus gesteckt, sondern ihn auch »aus Unverstand und Ungeduld, aus heftigem Temperament, auf die unverständigste Weise behandelt«. ⁶²

56 Dinges, Bettine von Arnim und die Gesundheit (Anm. 38), S. 286. Siehe hierzu auch ebd., S. 256–258, Kapitel »Bettines Empfehlungen der Homöopathie an Dritte und ihre Begründungen«.

57 Zu Bettine von Arnims Grundüberzeugungen im Hinblick auf die Homöopathie gehörte die Annahme: man »schadet [...] nicht, wo man nicht helfen kann«; Anderson, »Die geniale Bettina« (Anm. 24), S. 49.

58 Rave, Karl Blechen (Anm. 7), S. 47.

59 Ebd., S. 48.

60 Ebd. – Unus hat – Pathos nicht scheuend – darauf hingewiesen, »daß jede Reise für die Schaffenskraft« Blechens »ein Jungbrunnen war«: »Im Anblick der Natur fand er da die gänzliche Entspannung von allen Hemmnissen, und das reine Entzücken tiefster Versenkung flutete, sein ganzes Wesen ergreifend, restlos in die Gestaltungen seiner Hand. [...] Die Tage der Reisen waren für Carl Blechen die einzig glücklichen und wirklich freien Tage eines von allen äußeren und inneren Nöten fast verschütteten Lebens.« (Unus, Karl Blechen [Anm. 10], S. 33)

61 Rave, Karl Blechen (Anm. 7), S. 48.

62 Ebd., S. 47. Dass sie mit der Pflege Blechens auf Dauer überfordert war, deutet sie selbst in ihrem Brief an Sachse vom 4. November 1837 an: »Mein Mann quält mich schrecklich«; ebd., S. 46.

Die Vorwürfe, die sie dabei ins Feld führte, waren harsch, bezichtigte sie Henriette Blechen doch nicht nur, von »Eifersucht, Geldgier, Zorn« getrieben zu sein,⁶³ sondern den ihr jetzt vollkommen ausgelieferten Gatten auch körperlich zu misshandeln. Für sie war Blechens Frau im direkten Wortsinn eine »rohe Person«,⁶⁴ die ihren Mann »wie ein Kind züchtigt, wenn er nicht folgen will«.⁶⁵ Bettine von Arnim behauptete sogar, dass diese ihn »mit Nadeln sticht, wenn sie ungeduldig wird, daß sie ihn fasten läßt, um ihn kirr zu machen wie einen Hund«.⁶⁶ Dass ihre Anschuldigungen zumindest teilweise auf Tatsachen beruhen und nicht einfach als dramatisierende Übertreibungen abgetan werden dürfen, geht aus einem Bericht Morellis hervor. Nachdem Bettine von Arnim ihn mit dem Maler Johann *Christian* Xeller (1784–1872), der seit dem »1. Oktober 1830 [...] Restaurator am Berliner Museum« war,⁶⁷ bekannt gemacht hatte, suchte er mit diesem gemeinsam das Ehepaar Blechen auf; seine dabei gewonnenen Eindrücke schildert er wie folgt:

Ich ward Blechen vorgestellt. Er war rein stupid und nur für eine Prise Taback und für eine Cigarre hatte er noch Sinn. Ich beschäftigte mich denselben Abend viel mit ihm, schaute [gemeint ist: suchte] ihn da und dort auszuforschen und bekam hie und da ganz ordentliche Antworten; namentlich über alles, was Italien betraf, um welches Land er sich noch sehr zu interessiren schien. Hie und da, wenn er mir davon lief, sprang ihm die Frau nach und rüffelste ihn wie ein Kind zurecht, und vor ihr hatte er eine gewaltige Furcht, obschon sie vor uns in den liebevollsten Ausdrücken ihm den Text las, so dass ich daraus schloss, dass sie unter 2 Augen nicht eben auf eine seinem Gesundheitszustand sehr zuträgliche Weise mit ihm umgehen müsse. [...] Ich sprach noch einiges mit Mad. Blechen, die mir immer

63 Bettine von Arnim an Moritz August von Bethmann-Hollweg, 11.7.1838; ebd., S. 47.

64 Karl Theodor Gaedertz, Was ich am Wege fand. Blätter und Bilder aus Literatur, Kunst und Leben. Neue Folge, Leipzig 1905, S. 118.

65 Bettine von Arnim an Moritz August von Bethmann-Hollweg, 11.7.1838; Rave, Karl Blechen (Anm. 7), S. 48.

66 Die Andacht zum Menschenbild (Anm. 35), S. 256.

67 Kern, Karl Blechen (Anm. 6), S. 151, Anm. 120.

mehr durch ihr Gemüt affectirendes Wesen zum Eckel wurde und mich in meiner vorgefassten Meinung bestärkte.⁶⁸

Am Folgetag ging er ein weiteres Mal zu Blechens, diesmal in Begleitung Bettine von Arnims:

Mad. Blechen war sehr erstaunt, Bettina zu empfangen und traute dem Ding nicht recht; sie schien etwas eifersüchtig zu sein. Bettina hatte für Blechen Kirschen mitgebracht; der fiel wie ein Wolf über das Paket und frass sie mit Stumpf und Stiel, obwohl sich die Frau alle Mühe gab, ihm Anstand zu weisen. Wir blieben nicht lange, denn Bettina schien sich mit Mad. Blechen nicht recht zu verstehen.⁶⁹

Tatsächlich bestand zwischen beiden Frauen von Anfang an eine Frontstellung, die sich in der Folgezeit zu einem regelrechten Machtkampf entwickelte und im Endeffekt dazu führte, dass Behandlungsoptionen ungenutzt blieben.⁷⁰ Nachträglich ist Henriette Blechens Verhalten meistens entschuldigt worden. Theodor Fontane etwa hat sie vehement vor allen Angriffen in Schutz genommen. Für ihn war sie »eine sehr gute, sehr verständige« Frau, »ganz schlicht, ganz einfach, ganz ohne ›Höhere Bildung‹, aber von allergesundestem Menschenverstand, und nicht bloß von richtigem, sondern auch von *feinem* Gefühl«. ⁷¹ Und

68 Anderson, »Die geniale Bettina« (Anm. 24), S. 54. In seinem Brief an Buonaventura Genelli vom 12. November 1838 bezeichnet er Blechens Frau auch als »wahrer Sadrach« – eine abfällige Bezeichnung für eine boshafte und grausame Person –, der »ihn überdem sehr gedrückt und tyrannisirt« habe; ebd., S. 53. Allerdings ist dies ganz offensichtlich eine Wertung, die er von Bettine von Arnim übernimmt.

69 Ebd., S. 55.

70 Emmrich bezeichnet Henriette Blechen als »scharf geprägte Persönlichkeit«, die Bettine von Arnims Interventionen »leidenschaftlich und mißtrauisch abzuwehren versuchte«; Irma Emmrich, Carl Blechen, München 1989, S. 22.

71 Theodor Fontane, Karl Blechen (Fragment 1861–1882), in: ders., Sämtliche Werke, Abt. 3, Bd. 23/1: Aufsätze zur bildenden Kunst, hrsg. von Rainer Bachmann und Edgar Groß, München 1970, S. 520–547, hier: S. 531. Fontane bezog seine Informationen dabei zu einem nicht unbeträchtlichen Teil von dem in dieser Angelegenheit sehr parteiischen Louis Friedrich Sachse. Vgl. in diesem Zusammenhang die Aufsätze von Hermann Fricke, Theodor Fontane über Karl Blechen, in: Heimatkalender für die Niederlausitz 1941, S. 27–36; Heinz Haufe, Fontanes Blechen-Bild, in: Fontane-Blätter, Bd. 1, Heft 5, 1967, S. 192–203; ders., Der »Menzel vor Menzel«. Zum Versuch einer Biographie Fontanes über den

auch Guido Joseph Kern hat keinerlei Zweifel an der »Lauterkeit ihrer Gesinnung«: »Es spricht aus jedem Wort eine um das Wohl und Wehe ihres Mannes besorgte Gattin.«⁷² Allerdings konzidiert er: »Was Frau Blechen im Hinblick auf ihren Mann that und unterliess, geschah aus Sorge um ihn, mochte sie auch nicht immer zu seinem wahren Nutzen handeln.«⁷³

Tatsächlich verhielt sie sich in einem zentralen Punkt unaufrichtig. Sie gab nämlich vor, mit den von den Ärzten empfohlenen Maßnahmen einverstanden zu sein, verschwieg dabei aber, dass sie ihren Mann zu keinem Zeitpunkt mit einem Begleiter allein auf Reisen gehen lassen würde. Unverblümt erklärte sie am 24. November 1838 in einem Brief an den befreundeten Kunsthändler Louis Sachse: »fort von mir gebe ich ihn unter keinen Umständen.«⁷⁴ Wegen dieser Einstellung aber waren sämtliche Hilfsmanöver Bettine von Arnims von vornherein zum Scheitern verurteilt. Dass Henriette Blechen lange Zeit den Anschein erweckte, sich bei Vorliegen der geeigneten Rahmenbedingungen doch noch umstimmen zu lassen, hängt damit zusammen, dass sie sich vom Engagement der Schriftstellerin eine Verbesserung ihrer finanziell ungewissen Situation erhoffte.⁷⁵

Um den Auswirkungen der hektischen Aktivitäten Bettine von Arnims zu entgehen, begab sich das Paar abermals nach Dresden. In einem Brief an ihre dort lebende Bekannte Henriette von Bardeleben vom 7. Juni argwöhnt Bettine von Arnim, Henriette Blechen sei es darum gegangen, »schnell aus unserer Nähe zu kommen«, »um sich den Bemerkungen über sie zu entziehen.«⁷⁶ Immerhin konnte sie durch die Vermittlung von Kronprinzessin Elisabeth von Preußen erreichen,

Maler Carl Blechen, in: Fontane-Blätter, Bd. 2, Heft 7, 1972, S. 530f., und Heide Streiter-Buscher, Die nichtvollendete Biographie. Theodor Fontanes »Karl Blechen«-Fragment, in: Fontane als Biograph, hrsg. von Roland Berbig, Berlin und New York 2010 (= Schriften der Theodor-Fontane-Gesellschaft 7), S. 133–172.

72 Kern, Carl Blechens Ende und Bettina von Arnim (Anm. 31), S. 12 f.

73 Ebd., S. 12.

74 Rave, Karl Blechen (Anm. 7), S. 58.

75 Wie aus Bettine von Arnims Schreiben an Henriette von Bardeleben vom 7. Juni 1836 hervorgeht, wünschte sich Henriette Blechen materielle »Unterstützung«, damit ihr Mann »noch länger unter ihrer Obhut« bleiben kann; Die Andacht zum Menschenbild (Anm. 35), S. 256.

76 Ebd.

dass Blechens in Dresden den Hahnemann-Schüler Paul Wolf (1795–1857) als Arzt konsultierten,⁷⁷ von dem Bettine von Arnim zwar nicht sehr viel hielt, der ihr aber doch geeignet erschien, um den Patienten aus der Ferne medizinisch »beaufsichtigen zu lassen«.⁷⁸ Im Mai scheint es Carl Blechen tatsächlich zwischenzeitlich besser gegangen zu sein, jedenfalls schrieb er selbst an den Berlinischen Kunstverein und zeigte diesem seinen »erfreulichen Gesundheitszustand« an.⁷⁹ Darauf gewährte man ihm »zur Verlängerung des Aufenthaltes in Dresden« abermals »30 Taler aus der Kasse als Darlehen auf unbestimmte Zeit«.⁸⁰

Bettine von Arnim war über diese Abwesenheit von Berlin deshalb nicht erfreut, weil dadurch die von ihr betriebenen Vorbereitungen zu einer längerfristigen Kur – sie ging von rund »drei Jahren« aus⁸¹ – ins Stocken gerieten. Außerdem merkte sie natürlich, dass Henriette Blechen den Gatten ihrem Einflussbereich entziehen wollte. So kam es nach einigen Wochen zur ersten Machtprobe zwischen beiden Frauen. Bettine von Arnim ließ Henriette Blechen ausrichten, »daß keine Aussicht für sie ist, die Pension bei der Akademie auch ferner zu beziehen, wenn sie nicht [nach Berlin] zurückkehrt«,⁸² und erzwang so den vorzeitigen Abbruch des Aufenthalts. Am 9. Juni 1838 traf das Ehepaar wieder in Berlin ein. Erneut wurde Blechen mit konventionellen Methoden behandelt. Alarmiert vom Zustand des Patienten schrieb Bettine

77 Wolf war 1836 zum altenburgischen und im Jahr darauf zum sächsischen Hofrat ernannt worden; vgl. Archiv für die homöopathische Heilkunst, Sechzehnter Band, Erstes Heft, 1837, S. 180. Er gilt als »einer der ältesten Schüler Hahnemanns«; [Bernhard] Hirschel, Hofrath Dr. Paul Wolf (gestorben am 2. Januar 1857). Ein Lebensbild, in: Neue Zeitschrift für homöopathische Klinik 2 (1857), Nr. 3, S. 22–24, hier: S. 22. Gleichwohl sei er »früher Allöopath« gewesen, was möglicherweise auch Bettine von Arnims Reserviertheit ihm gegenüber erklärt; Rupertus der Zweite, Ueber die Homöopathik und ihre Beziehungen zu dem Selbstdispensiren der Aerzte. Eine staatswissenschaftliche Abhandlung. Leipzig: Baumgärtners Buchhandlung, 1833, S. 132. Ende der dreißiger Jahre war Wolf »dann ein renommierter Vertreter der naturwissenschaftlich-kritischen Richtung der Homöopathie, die den Anschluss an neuere Entwicklungen in der Medizin suchte«; Dinges, Bettine von Arnim und die Gesundheit (Anm. 38), S. 259.

78 Die Andacht zum Menschenbild (Anm. 35), S. 257.

79 Rave, Karl Blechen (Anm. 7), S. 46.

80 Ebd., S. 46.

81 Bettine von Arnim an Moritz August von Bethmann-Hollweg, 11.7.1838; ebd., S. 50.

82 Die Andacht zum Menschenbild (Anm. 35), S. 258.

von Arnim am 25. Juli an Louis Sachse, »[...] daß seine jetzige Lage in medizinischer Hinsicht ihn täglich tiefer in den Abgrund stürzt. Sowohl Purgier- als Brechmittel, die man jeden Augenblick ganz rücksichtslos bei ihm anwendet, sind seinem ganz zerrütteten Nervensystem Gift«. ⁸³ Es beständen deshalb »Zweifel, ob eine homöopathische Heilart jetzt noch helfe«, ⁸⁴ sie wolle die Hoffnung aber noch nicht aufgeben.

Dies war einer der Gründe, weshalb sie den auf konventionelle Behandlungsmethoden vertrauenden Arzt Giovanni Morelli zu Blechen geschickt hatte. Nachdem sie mit ihm gemeinsam bei dem Patienten war, berieten beide, was nun zu tun sei. Den Inhalt des Gesprächs protokollierte Morelli folgendermaßen:

Ich sagte ihr, dass die einzige Heilung vielleicht in einer Reise, entfernt von seiner Frau, zu suchen sei.

»Das mein' ich auch«, sagte sie, »aber wer reist mit ihm?«

»Wissen Sie was«, sagte ich, »ich entführe ihn und bringe ihn nach Dresden und von dort begleitet ihn Herr Keller [recte: Xeller] nach dem Bad Gastein und bleibt in jener Gegend einige Wochen mit ihm. [...]«

»Sie sind ein göttlicher Kerl«, sagte sie mir, indem sie in ein lautes Gelächter ausbrach. »[...] Gut, es bleibt dabei wenn die Frau ihn nicht gutwillig hergeben will, so entführen Sie ihn [...] und Geseller übernimmt es gewiss, ihn zu begleiten, er ist ein grosser Freund von ihm und dann kostet ihm die Reise keinen Pfennig,« fügte sie hinzu, »und seinen Urlaub auf 3 Monate oder auch mehr will ich ihm bei der Akademie schon auswirken – morgen gehen wir zusammen zu [Friedrich] Tieck, er ist ein guter Kerl.«

[...]

Abends wurde ausgemacht, dass Geseller und ich den andern Tag Blechen zu ihr bringen sollten. Sie wolle 2 Homöopathen kommen lassen, und die sollten dann Blechen betrachten und dann ihr *parere* zu der Reise nach Gastein schriftlich geben. Den folgenden Tag holten Geseller und ich den Blechen ab, mit dem Vorgeben, wir brächten ihn zu einem Homöopathen. [...] Wir setzten uns in den Wagen und fort zur Bettina. [...]

83 Rave, Karl Blechen (Anm. 7), S. 54.

84 Ebd.

Die 2 Homöopathen kamen, besichtigten ihn, der eine meinte, er sei uncurabel, der andere das Gegentheil [...] – endlich aber gaben beide ihr *parere* schriftlich, er müsste reisen, und zwar nach Gastein. Wir brachten Blechen wieder zu Hause. Die Frau wartete seiner am Fenster und machte ein ganz melancholisches Gesicht, als sie erfuhr, dass er bei *Bettina* von den Aerzten examinirt worden sei.

Wir sprachen mit ihr von der Reise; sie wollte nichts davon wissen, wenn sie nicht auch mit dürfe.

»Ich will und kann mein süßes Kind nischt alleene reisen lassen«, sagte sie. Wir giengen und meldeten dies Bettina.⁸⁵

Um Henriette Blechens Widerstand zu überwinden, suchte Bettine von Arnim darauf gemeinsam mit Morelli, der seine Einschätzung als Arzt äußern sollte, Louis Sachse auf. Über das Ergebnis der Unterredung notierte Morelli: »Herr Sachse versprach, sein möglichstes bei der Mad. Blechen zu thun – und wirklich liess Mad. Blechen in einigen Tagen melden, dass sie es zufrieden sei, wenn Herr Geseller und ich einige Wochen mit ihrem Gema[h]l reisen sollten.«⁸⁶ Kurz vor der geplanten Abreise erhielt Morelli allerdings einen Brief von seiner Mutter, die darauf drängte, ihren Sohn in der Schweiz zu treffen; damit fiel er als Reisebegleiter aus. Xeller wiederum stellte die Forderung, allein über die gesamte Reisekasse verfügen zu können,⁸⁷ wodurch es zum Streit zwischen ihm und Bettine von Arnim kam. Während diese nach einem

85 Anderson, »Die geniale Bettina« (Anm. 24), S. 55 f.

86 Ebd., S. 56.

87 Da Xellers »fixiertes Jahresgehalt [...] nur 500 Taler« betrug, erschien ihm eine vollfinanzierte Italienreise als Begleiter Blechens sicher als reizvoll; Sibylle von Steinsdorff, »Bettina Arnim läßt grüßen ...«. Christian Xeller, ein Maler im Umkreis Bettine von Arnims in Berlin. Mit einem unveröffentlichten Brief Xellers an Peter Cornelius vom 23. Mai 1826, in: Romantik und Exil. Festschrift für Konrad Feilchenfeldt, hrsg. von Claudia Christophersen und Ursula Hudson-Wiedemann in Zusammenarbeit mit Brigitte Schillbach, Würzburg 2004, S. 170–180, hier: S. 178. Dabei hatte Bettine von Arnim schon am 21. Juli 1838 in einem Brief an Sachse deutlich gemacht: »Wir können demjenigen, der den Kranken begleiten wird, keine andere Entschädigung zukommen lassen als die Ehre, die er davon hat, einen edlen Auftrag auszurichten, wir können dem Begleiter nicht zugeben, daß die Reise zu seinem Vergnügen eingerichtet werde, sondern vielmehr lediglich nach der Neigung und nach dem Bedürfnis des Kranken, so wie es ein menschenfreundlicher einsichtsvoller Arzt gewissenhaft einrichtet«; Rave, Karl Blechen (Anm. 7), S. 52.

Ersatz suchte – im Gespräch war Ludwig Lohde (1806–1875), der an der Berliner Bauakademie bei Karl Friedrich Schinkel studiert hatte und neben Stier als besonders talentierter Zeichner galt⁸⁸ –, kam man überein, dass Sachse und Xeller mit Blechen zunächst in das etwa 70 Kilometer südlich von Berlin gelegene Städtchen Jüterbog reisen sollten, um den Kranken von dem dort praktizierenden Gustav Wilhelm Groß (1794–1847) untersuchen zu lassen. Groß, der 1822 die Zeitschrift ›Archiv für die homöopathische Heilkunst‹ gegründet hatte, war ebenfalls ein Schüler Hahnemanns. Sein Ruf reichte weit über seinen Einsatzort hinaus, zahlreiche namhafte und hochgestellte Personen aus der Hauptstadt Berlin gehörten zu seinen Patienten.⁸⁹ In einem Brief an Louis Sachse vom 21. Juli 1838 erläutert Bettine von Arnim, wie der erste Erholungsaufenthalt in Jüterbog aussehen sollte:

Unser Plan war folgender: von hier aus unmittelbar zu einem Arzt, von wo aus nach einer einsichtsvollen Anordnung teilweise Fußreisen unter Aufsicht eines Freundes unternommen wurden, wobei mit Fahren abgewechselt wurde und die günstige Jahreszeit benutzt. Diese Reisen sollten abwechselnd von zwei Freunden mit Blechen unternommen werden, damit Ermüdung nicht Ungeduld erzeuge und somit gleiche freundliche Pflege immer statfinde; ein junger Mann von trefflichem Charakter und Geist, von freundlichem Wesen und unverdrossen, der von ganz gutem Stand ist, doch gerade

88 Vgl. Friedrich Fischbach, Ludwig Lohde [Nekrolog], in: Zeitschrift für Bildende Kunst 11 (1876), Sp. 512–514. Erhalten hat sich ein Brief Bettine von Arnims an Lohde vom 1. November 1838. Darin informiert sie den Adressaten über ihr Engagement für Blechen und teilt ihm mit: »Die Bilder des Blechen sind hier ausgestellt, bis jetzt haben sie noch nicht angesprochen«; J.A. Stargardt, Katalog 327: Goethe und sein Kreis in Briefen und Bildern. Alt-Weimar, 4. und 5. Dezember 1931, Berlin 1931, S. 13, Nr. 89.

89 Griesselich bezeichnet ihn als »wackern Kämpen der Homöopathie«; Skizzen aus der Mappe eines reisenden Homöopathen. zum Drucke befördert von [Philipp Wilhelm] L[udwig] Griesselich. Karlsruhe: Ch. Th. Groos, 1832, S. 43. Bettine von Arnim war Groß' Name bereits Ende der zwanziger Jahre geläufig. Als ihr auf dem Landgut Wiepersdorf befindlicher Mann Achim vermehrt über wiederkehrendes körperliches Unwohlsein klagte, empfahl sie ihm am 9. August 1829 dringlich, »doch einmal mit Groß in Jütterbog zu sprechen, dieser Mann hat einen so großen Ruf für Kronische Kranckheiten«; Achim von Arnim – Bettine Brentano, Briefwechsel (Anm. 1), Bd. 3, S. 211.

jetzt in einer Lage, wo es ihm ganz willkommen sein könnte, eine solche Geduldprobe zu bestehen, war dazu aufgefordert [...]. Dies ist die einfache Kur, die wir mit ihm beschlossen hatten.⁹⁰

Da Henriette Blechen aber, die »sich von dem Erfolge« der Aktion »wenig« versprach, »den Arzt« vorher »persönlich kennenlernen« und »ihren Mann erst dann der Obhut des Arztes in Gesellschaft eines Freundes überlassen« wollte, »wenn sie Kenntnis von der anzuwendenden Kur genommen [hat] und ihr die ganze Art der Behandlung ihres Mannes angemessen erscheint«, ⁹¹ reiste sie kurzerhand mit nach Jüterbog. Im Falle, dass sie »sich der Kur nicht widersetzt« und Xeller bereit sei, »mit Blechen [...] dortzubleiben«, sollte sie mit Sachse »gleich zurückreisen«. ⁹² Dazu kam es freilich nicht. Denn Henriette Blechen lehnte den neu gefundenen Begleiter ab, weil er ein »Fremder« sei, ⁹³ erklärte, dass sie ihren Mann nicht allein lassen wolle, und blieb kurzerhand bei ihm in Jüterbog. Wieder hatte Bettine von Arnim ihre Ziele nur teilweise erreicht.

Unterdessen hatte sie damit begonnen, die finanziellen Mittel für die Kur aufzutreiben. Wie sie die nötige Summe zusammenbekommen wollte, geht aus ihrem Schreiben an Moritz August von Bethmann-Hollweg (1795–1877) vom 11. Juli hervor:

[...] obschon ich kein Geld habe, über das ich frei disponieren könnte[,] [...] versprach ich Hilfe zu schaffen und habe seitdem einen glücklichen Anfang gemacht. Ich kaufte eine Landschaft von ihm an mich, die zwar klein, aber von der schönsten Farbenvollendung ist, eine Ansicht aus dem Park in Terni. Ein kleiner See, umgeben von hohem Laubholz, hinter welchem sich eine felsige Gebirgskette hinzieht, die den kristallblauen Reflex des Himmels in ihre spiegelglatten dunklen Basaltflächen aufnimmt. Die Kühle entströmt dein Waldgrund und steigt aus dem blauen See, in dem sich zwei Mädchen baden, während im Vordergrund die heiße Atmosphäre die harzschwitzenden Bäume umdampft. Von dieser kleinen, aber bewunderungswürdigen Landschaft habe ich eine Lotterie ge-

90 Rave, Karl Blechen (Anm. 7), S. 53.

91 Ebd., S. 54.

92 Ebd., S. 54.

93 Henriette Blechen an Louis Sachse, 21.8.1838; ebd., S. 56.

macht, das Los zu einem Louisd'or, unter der Protektion der Frau Kronprinzessin [...]. Sie hat mir [...] durch ihre tätige Teilnahme 30 Louisd'or erworben. Ich selbst habe 36 Lose bis jetzt abgesetzt, mehrere sind noch im Kurs und werden von Teilnehmenden unterzubringen gesucht. Nun frage ich Sie, lieber Hollweg, ob Sie mich auch in dem schwierigen Unternehmen unterstützen wollen, für diesen verdienstvollen Geisteskranken eine Summe zu sammeln, für welche er eine Kur gebrauchen könnte, welche die Ärzte als den einzigen möglichen Rettungsversuch vorschlagen, nämlich, unter Aufsicht eines verständigen Freundes ihn eine Reise machen zu lassen, zuerst in ein Bad, wahrscheinlich Gastein, und dann weiter nach Italien? Der wohlbekannte Maler Xeller, der ein menschenfreundliches Herz hat und mit dem Kranken befreundet ist, hat auf sein Erbieten, ihn zu begleiten, von dem akademischen Senat Urlaub hierzu erhalten. Es fehlt also nur an der Geldsumme, um die Reise in Gottes Namen anzutreten, deren Beeilung das Wesentlichste ist, da jeder Moment Verzug in der Lage, in der er sich leider hier befindet, sowohl moralisch wie auch physisch das traurigste Resultat gibt, welches zu verhindern jedes menschlich Fühlenden Pflicht ist.⁹⁴

Mit dem Ankauf einer kleinformatigen Version der ›Ansicht von Terni mit badenden Mädchen‹⁹⁵ zum Zweck der Verlosung imitierte Bettine von Arnim ein Verfahren, das viele städtischen Kunstvereine pflegten,

94 Ebd., S. 48. Das umfangreiche Schreiben ist darüber hinaus ein beredtes Zeugnis von Bettine von Arnims Geistphilosophie. Der Leitbegriff ›Geist‹ wird darin geradezu durchdekliniert, wobei sie eine Brücke von der künstlerischen Inspiration zur mentalen Zerrüttung schlägt. Auch das Konzept der Selbstsorge kommt dabei ins Spiel: »darum ist ein Mensch, der seiner Geisteskräfte beraubt ist, so unglücklich, weil ihm das Vermögen genommen ist, sich für ein künftiges Leben vorzubereiten«; ebd., S. 49. Siehe hierzu Ulrike Landfester, Selbstsorge als Staatskunst. Bettine von Arnims politisches Werk, Würzburg 2000 (= Stiftung für Romantikforschung 8). Wenn aber ein Individuum nicht mehr für sich selbst Sorge tragen kann, ist es Aufgabe seiner Mitmenschen, sich darum zu kümmern. Dieser Imperativ wird noch drängender bei völliger Unmündigkeit: »es ist ein tief eingepprägter Instinkt, der uns treibt, alle Mittel anzuwenden, um einen, der Geisteskrank geworden, noch zu retten«; Rave, Karl Blechen (Anm. 7), S. 49.

95 »Blechen führte das Bild in mehreren Varianten aus. Noch heute existieren vier große und fünf kleine Fassungen.« (Anna Ahrens, Der Pionier. Wie Louis Sachse in Berlin den Kunstmarkt erfand, Köln, Weimar, Wien 2017, S. 341)

u. a. der Verein der Kunstfreunde in den Preußischen Staaten, dem sie ja selbst angehörte. Was dort aber eine regelmäßige Praxis war, welche die Mitgliedschaft attraktiv machen sollte und insofern als Maßnahme der Mitgliederbindung anzusehen ist, verwandelte Bettine von Arnim in eine einmalige karitative Hilfsaktion. Die Instrumentalisierung von literarischen Texten oder Kunstwerken, um damit Gutes zu tun, ist generell charakteristisch für ihre Art operativen Handelns. So wollte sie 1832 eine Radierung ihrer Zeichnung ›Octoberfest‹ »zum besten der Cholerawaisen« verkaufen lassen.⁹⁶ Ihr schriftstellerisches Erstlingswerk ›Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde‹ konzipierte sie als Benefizpublikation, um die Errichtung eines Goethe-Denkmals zu finanzieren. Und der Erlös ihrer Korrespondenz mit Vertretern der jungen Generation, die sie 1839 drucken lassen wollte, sollte den im Zuge der Affäre um die Göttinger Sieben ihres Amtes enthobenen Brüdern Jacob und Wilhelm Grimm zugutekommen. (Weitere Aktionen folgten.) Die Verlosung eines Gemäldes von Blechen nun war sowohl Zeichen der Wertschätzung für seine Kunst als auch Appell, dem erkrankten Künstler mit dem Kauf von Losen zu helfen. Wie das Verfahren genau ablaufen sollte, erläutert Bettine von Arnim in ihrem Bittbrief an Moritz August von Bethmann-Hollweg: »[...] die Lose für die Lotterie sind auf 300 festgestellt. Was bis zum Herbst nicht abgesetzt ist, wird ausgemerzt und die Lotterie gezogen; könnten wir doch alle absetzen! Es wird das Geld bei einem Bankier niedergelegt, der es für den Kranken und seinen Begleiter einzuteilen hat.«⁹⁷

96 Clemens an Christian Brentano, 7.2.1832; Clemens Brentano, *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 36: Briefe 1830–1835, hrsg. von Sabine Oehring, Stuttgart 2015, S. 158.

97 Rave, Karl Blechen (Anm. 7), S. 50. Bettine von Arnim scheint seinerzeit mehrere Werbebriefe verfasst zu haben, in denen sie außerhalb Berlins lebende Bekannte ersuchte, sich an der Lotterie zu beteiligen. So erwähnt Markus Niebuhr in einem Schreiben an einen Unbekannten vom 8. Juli 1838 einen »Brief der Frau von Arnim an Syndikus Sieveking«, der geschrieben worden sei, »[...] um ihn zu bitten, zu einer Lotterie für einen trefflichen wahnsinnigen Maler mitzuwirken: einer der schönsten Briefe, die sie je geschrieben hat. Bitte machen Sie auch in Lübeck die Reichen darauf aufmerksam; es ist ein sehr schönes Landschaftsbild zu gewinnen. Das Loos kostet einen Louisd'or und ist von Syndikus Sieveking, wenn der sich der Sache freundlich annimmt, zu bekommen.« (Gaedertz, *Was ich am Wege fand* [Anm. 44], S. 118) In einem Berliner Autographenkatalog wie

Bettine von Arnim gelang es aber nicht nur, mit Hilfe der Bilderlotterie den finanziellen Grundstock für einen länger andauernden Kur- und Erholungsaufenthalt Blechens zu legen, sie akquirierte auch zusätzliche Spendengelder. So wurde beispielsweise »durch [...] Vermittlung« der Kronprinzessin »Geld [...] gesammelt«. ⁹⁸ Darüber hinaus erklärte sich Kultusminister Karl Freiherr vom Stein zum Altenstein (1770–1840) auf ihre Initiative hin dazu bereit, das »bisherige akademische Gehalt« Blechens weiter zu zahlen und »zu seiner Heilung zuzuschießen«. ⁹⁹ Schließlich verhinderte sie, dass ein vom Senat der Akademie vorbereiteter »Antrag, Herrn Blechen unter gerichtliche Kuratel zu setzen, [...] zur Ausführung kam«. ¹⁰⁰ Bettine von Arnim gebührt also »das Verdienst, die Öffentlichkeit wachgerüttelt und für Blechen die Anteilnahme errungen zu haben, die ihn materiell vor dem Ärgsten bewahrte«, ¹⁰¹ so dass Henriette Blechen Grund genug gehabt hätte, ihr dankbar zu sein und Carl die als letzte realistische Therapiechance angesehene Reise in den Süden machen zu lassen, die ja sowohl die Ärzte als auch die Freunde Blechens befürworteten.

Doch selbst Sachse vermochte sich ihr gegenüber nicht durchzusetzen. Er hatte Bettine von Arnim versichert, »daß Frau Blechen von freien Stücken einwilligen werde, ihren Mann dem Herrn Dr. Morelli und Maler Xeller zu einer Gesundheitsreise anzuvertrauen«, musste dann sein ihr gegebenes »Wort« aber wieder zurücknehmen, ¹⁰² als er merkte, dass Henriette Blechen – u. a. wegen Xellers Rückzug – ihre Zustimmung verweigerte. Diese unnachgiebige Haltung ist um so weniger verständlich, als es ja Bettine von Arnim war, welche den drohen-

derum ist aufgeführt: »Arnim, Bettina v., [...] Brief an eine Dame. Empfehlung des Malers Blechen und Beschreibung zweier Gemälde von ihm. s.l. 6. Juli 1838. 1 | S. 4. As.« (Verzeichniss der von dem verstorbenen Preussischen General-Lieutenant J. von Radowitz hinterlassenen Autographen-Sammlung, nunmehr Eigenthum der Königl. Bibliothek in Berlin, Dritter Theil, Berlin 1864, S. 539, Nr. 7015)

98 Bettine von Arnim an Louis Sachse, 21.7.1838; Rave, Karl Blechen (Anm. 7), S. 51.

99 Ebd.

100 Ebd.

101 Emmrich, Carl Blechen (Anm. 70), S. 56.

102 Bettine von Arnim an Louis Sachse, 21.7.1838; Rave, Karl Blechen (Anm. 7), S. 51.

den Vormundschaftsbeschluss abwendete und so Henriette Blechens Entscheidungsmacht rettete. Dass Sachse ob dieses faktisch obstruktiven Verhaltens weiter zu ihr hielt und ihren Wünschen zur Gänze entsprach, mag als Ausdruck loyaler Freundschaft gedeutet werden, verwundert angesichts von Blechens bedenklichem Zustand aber doch und nährt Zweifel, ob Frau und Freund die Situation wirklich richtig bewertet und die Handlungsdringlichkeit erkannt haben.

Bettine von Arnim jedenfalls begegnete Sachse, obwohl sie wusste, dass er ein Freund und Förderer Blechens war, von Anfang an reserviert. Ein Grund dafür ist zweifellos der Umstand, dass Sachse sich gegenüber Henriette Blechen überaus entgegenkommend verhielt. Zum anderen resultiert ihre Vorsicht aber auch aus einem latenten Argwohn gegenüber dem Metier des Kunsthandels. Schon in ihrem Brief an Bethmann-Hollweg klagt sie über das aus ihrer Sicht mangelnde Engagement von Sammlern und Händlern für Blechen:

Der Wert seiner Bilder ist zwar aufs höchste gestiegen, allein die Kunsthändler, die sie in Händen haben, sind zu sehr durch den Handel abgehärtet, um zu begreifen, daß, wenn ein Bild, was sie mit 20 Louisd'or kauften, ihnen jetzt mit 80 und 100 bezahlt wird, sie doch wenigstens etwas dem armen Geisteszerrütteten könnten davon zukommen lassen.¹⁰³

Ohne Namen zu nennen, kritisiert Bettine von Arnim »die lauen Menschen, deren Pflicht es wäre«, sich für den Kranken einzusetzen und denen »der Mut fehlt, sich in etwas einzulassen, was Unbequemlichkeiten oder Verantwortlichkeit nach sich zieht«¹⁰⁴ – ein Vorwurf, der auch auf Sachse zielt. Für sie muss es jedenfalls vollkommen unverständlich gewesen sein, weshalb der wohlhabende Kunsthändler seinen Einfluss bei Henriette Blechen nicht geltend machte und ihrem Mann einen längeren Kuraufenthalt aus eigener Tasche finanzierte. Carl Blechen

¹⁰³ Bettine von Arnim an Moritz August von Bethmann-Hollweg, 11.7.1838; ebd., S. 48. Dies bestätigt auch ein Brief Markus Niebuhrs vom 8. Juli 1838 an einen unbekanntem Empfänger, in dem er Bettine von Arnims Einsatz für Blechen schildert und dabei ihre Einschätzung wiedergibt: »[...] seine Bilder werden jetzt mit dem drei- und vierfachen des Einkaufspreises bezahlt. Das kommt ihm aber nicht zu Gute.« (Gaedertz, Was ich am Wege fand [Anm. 44], S. 118)

¹⁰⁴ Rave, Karl Blechen (Anm. 7), S. 48.

sah sie deshalb auch als »frühes Opfer des eben aufblühenden Kunsthandels« an.¹⁰⁵

Da Bettine von Arnim vorhatte, den Spätsommer und Frühherbst auf dem in der Nähe von Jüterbog gelegenen Arnimschen Landgut zu verbringen und dann zu den Brüdern Grimm nach Kassel zu reisen, musste sie Vorkehrungen treffen, was während ihrer Abwesenheit geschehen sollte. Sie übergab deshalb die bisher akquirierten Gelder an den mit ihr gut bekannten Bildhauer Friedrich Tieck und bat ihn, bei Kultusminister Altenstein vorstellig zu werden. Tieck bestätigte denn auch in einem Schreiben an diesen vom Juli 1838, dass Bettine von Arnim »eine bedeutende Summe Geld zusammengebracht« und in seine »Hände niedergelegt« habe.¹⁰⁶ Altenstein solle nun bestimmen, »von welcher Person das Gehalt des p. Blechen in den bestimmten Fristen zu erheben sei, um für ihn verwendet zu werden, und welcher Anteil davon etwa seiner Frau in seiner Abwesenheit zu überlassen sei«. ¹⁰⁷ Zugleich ersuchte Tieck den Kultusminister darum, »eine Kuratel zu veranlassen, damit die in« Blechens »Hause noch vorhandenen Malereien, gemalten und gezeichneten Skizzen nicht weiterveräußert würden, ehe man durch diesen Versuch der Kur nicht zu der trostlosen Überzeugung einer völligen Unheilbarkeit gekommen ist«. ¹⁰⁸ Henriette von Blechen hatte zuvor mehrfach Zeichnungen ihres Mannes an Sachse verkauft, um die Haushaltskasse aufzubessern.¹⁰⁹ Tiecks auf

105 Herbert Scuria, Carl Blechen in seiner Zeit, in: Der Maler Carl Blechen 1798–1840, [hrsg. vom Bezirksmuseum Cottbus – Schloß Branitz,] Cottbus 1963 (= Veröffentlichungen des Museums Cottbus 1), S. 5–16, hier: S. 15.

106 Rave, Karl Blechen (Anm. 7), S. 55. Wie hoch die Summe war ist unklar. Am 31. Januar 1839 spricht Bettine von Arnim in einem Brief an Philipp Nathusius davon, dass sie »144 Louisdor eingesammelt« habe; Bettina Arnim, Ilius Pamphilius und die Ambrosia, Bd. 1 (»Zweite Auflage«), Leipzig 1848, S. 298. Viele Jahre später, am 11. Mai 1856, erzählte sie ihrem Vertrauten Karl August Varnhagen von Ense, dass sie »dem Mahler Blechen zweitausend Louisdor von Hamburgern verschafft« habe; Karl August Varnhagen von Ense, Tagebücher, [hrsg. von Ludmilla Assing-Grimelli,] Bd. 11, Hamburg 1869 (= Aus dem Nachlaß Varnhagen's von Ense), S. 9.

107 Rave, Karl Blechen (Anm. 7), S. 56.

108 Ebd., S. 56.

109 Diese Verkäufe fanden offenbar ohne Wissen Carl Blechens statt. Jedenfalls er- sucht Henriette Blechen Louis Sachse am 4. November 1837 brieflich darum: »Mit meinem Mann bitte über die Bilder nicht zu sprechen.« (ebd., S. 46)

Betreiben Bettine von Arnims unternommener Vorstoß war ein weiterer Versuch, Tatsachen zu schaffen und Blechens Ehefrau zum Einlenken zu bewegen.

Diese blieb indes mit ihrem Mann in Jüterbog und verhinderte, dass er eine Kur antrat und ohne sie weiterreiste. Als Bettine von Arnim in den letzten Novembertagen des Jahres 1838 zurück nach Berlin kam,¹¹⁰ war alles beim Alten. Obwohl die Mittel für einen längerfristigen Kuraufenthalt akquiriert und Begleiter gefunden waren, die mit Blechen reisen und ihn dabei betreuen wollten, steckte die Sache fest. Henriette Blechen, die wohl ebenfalls zum Jahresende wieder in Berlin eintraf, ging nun ihrerseits in die Offensive. Um zu zeigen, dass auch sie in der Lage war, die materielle Versorgung ihres Mannes zu sichern, verabredete sie mit Sachse eine gegen Bettine von Arnim gerichtete Aktion,¹¹¹ die deren Benefizverlosung komplett in den Schatten stellen und in noch weit größerem Stil Einnahmen generieren sollte. Sachse organisierte nämlich in den Räumen seiner Kunsthandlung »unter der Obhut des Berlinischen Künstlervereins« eine »für den Professor Blechen zu veranstaltende Lotterie«, die er mit nicht weniger als 50 Arbeiten Blechens aus eigenem Bestand bestückte. Dementsprechend vermerkt der Sitzungsbericht des Berlinischen Künstlervereins am 30. Januar 1839: »Herr Sachse schickte 50 Lose ein [...] mit Gewinnen in Ölgemälden, Zeichnungen und Lithographien von Blechen; die Lose wurden ziemlich verteilt.«¹¹² Die Verlosung selbst fand am 31. März, dem Oster-

¹¹⁰ Zuvor teilte Georg Brentano am 24. November seinem Bruder Clemens Brentano mit: »Unsere gute Bettine hat uns dieser Tage mit Freymund und Giesel wieder verlassen [...]; sie gibt sich für Nothleidende eine unsägliche Mühe; so hat sie es dahin gebracht, daß ein Berliner Landschaftsmaler Blechem [lies: Blechen], der ohne Vermögen, in einen tiefen Trübsinn verfallen, die nöthige Unterstützung erhaltet, um durch jähriges ja mehr jähriges Reisen eine Heilung erwarten zu können.« Zitiert nach Hartwig Schultz, *Die Frankfurter Brentanos*, Stuttgart und München 2001, S. 128.

¹¹¹ Am 24. November 1838, noch während des Aufenthalts in Jüterbog, bat sie Sachse dringend darum, sie zu besuchen: »Ich habe so vieles zu besprechen und Ihren gütigen Rat mir zu erbitten, daß ich recht großes Verlangen [habe], Sie bei uns zu sehn.« (Rave, Karl Blechen [Anm. 7], S. 57)

¹¹² Ebd., S. 59. Dass diese Lotterie »auf den Wunsch der Frau Professorin Blechen« veranstaltet wurde, geht aus einem Brief des Berlinischen Kunstvereins an Sachse vom 27. März 1839 hervor; ebd.

sonntag des Jahre 1839 statt.¹¹³ Ziel dieser werbewirksamen Maßnahme war es aber nicht mehr, durch eine Reise für die Heilung des Kranken zu sorgen, sondern nun ging es ausschließlich darum, den weiteren Unterhalt des Paares auch bei künftiger Erwerbsunfähigkeit Blechens zu sichern.

Parallel dazu wandte sich Henriette Blechen an die Kunstakademie und ersuchte deren Leitung darum, »das volle Gehalt bis zur Wiederherstellung meines Mannes, oder aber wenn die nicht erfolgen sollte, bis zu seinem Tode mir gütigst zu gewähren«.¹¹⁴ Da die Fortzahlung von Blechens Gehalt jedoch nur temporär bewilligt worden war und der Finanzierung seiner Kur dienen sollte, musste sie der Akademie etwas Besonderes anbieten, wenn sie mit ihrem Vorstoß Aussicht auf Erfolg haben wollte. Das Lockmittel, das sie hierbei einsetzte, war der gesamte, noch in ihrem Besitz vorhandene Bestand an Zeichnungen: »Auch wollte ich mich verpflichten, die sämtlichen vollständig erhaltenen Naturstudien und Skizzen meines Mannes [...] der Königlichen Akademie nach seinem Tode zu überliefern«,¹¹⁵ schreibt sie am 2. März 1839 an die Akademieleitung. Henriette Blechen sicherte sich also durch die Übergabe des zeichnerischen Nachlasses ihres Mannes an die Akademie der Künste eine lebenslange Rente – ein Vorstoß, der angesichts der materiell ungewissen Lage durchaus verständlich ist. Zugleich räumte sie damit aber auch der Subsistenzsicherung Priorität ein vor weiteren Heilungsmaßnahmen. Besonders irritierend wirkt unter diesen Umständen, dass Henriette Blechen in der Folgezeit nicht selbst mit ihrem Mann eine Kurreise unternahm, wozu die finanziellen Mittel mittlerweile ja vorhanden waren.

Bettine von Arnim blieb damit kaum mehr Spielraum zum Handeln. Welche Folgen Henriette Blechens Verhalten hatte, benannte sie hell-sichtig in einem Brief an Sachse:

Meine eigenen Bemühungen werden hierdurch fruchtlos gemacht. Denn die allgemeine Mißbilligung eines solchen Betragens ist nicht dazu geeignet, Teilnahme zu erhalten, und ich gestehe, daß die Hin-

113 Ahrens nennt irrtümlich »Mai 1839« als Datum der Verlosung; Ahrens, *Der Pionier* (Anm. 95), S. 385.

114 Henriette Blechen an die Akademie der Künste, 2.3.1839; Rave, *Karl Blechen* (Anm. 7), S. 59.

115 Ebd., S. 59.

dernisse, welche durch das böswillige Mißtrauen der Frau entstehen und die beschwerlichsten Geschäfte auf eine unerlaubte Weise vermehren, ohne daß ein glückliches Ziel erreicht wird, endlich meinen Mut ganz lähmen. Der Schaden fällt auf den Unschuldigen zurück, nämlich auf den armen Blechen.¹¹⁶

Trotz der mittlerweile sehr ungünstigen Rahmenbedingungen versuchte Bettine von Arnim aber weiterhin, Hilfe für Blechen zu organisieren. So schreibt sie am 31. Januar 1839 an den Industriellensohn Philipp Nathusius – einen ihrer jugendlichen Verehrer –, dass sie diesbezüglich »immer noch in tausenderlei Correspondenzen verwickelt« sei.¹¹⁷ Aufschlussreich ist dieser Brief besonders deshalb, weil er zeigt, weshalb der Einsatz für den Maler so große Bedeutung für sie besaß. Wie aus dem Schreiben hervorgeht, wusste der Empfänger nämlich weder, wer Blechen war, noch kannte er dessen aktuelle Situation in irgend einer Weise. Bettine von Arnim hielt sich in seinem Fall auch gar nicht damit auf, ihm die – ebenso bestürzenden wie banalen – Details zu erklären. Ihr ging es vielmehr darum, dem Gegenüber ein Beispiel zu geben für die Herausforderungen, die das Leben bereithält, und die Notwendigkeit, mit Entschlossenheit zu handeln, wenn es nötig ist. Deshalb erwähnte sie Blechens Namen überhaupt nicht und konzentrierte sich ganz darauf, das Genie dieses Künstlers herauszustellen. Denn erst vor dem Hintergrund von dessen außerordentlicher Begabung erhält sein Schicksal besondere Tragik:

Dann ist hier ein Maler. Groß und übermüthig unter den Bewohnern des Parnaß, hat er vielleicht sich mit den Musen gestritten, und die haben ihm dafür die Besinnung geraubt. Wie ein solcher im Spiegel der Verwirrung den sie ihm vorhalten die Welt beschaut, den Himmel, das Haus und den Garten und wie die Pflanze im Mittagschlummer, sein gesunken Haupt voll Traumschatten fragend aufrichtet, und nichts mehr weiß vom innersten Tempel, seit er ein Musenloser nicht mehr die steigende Flamme dort zündet, ist Schauer erregend.¹¹⁸

116 Bettine von Arnim an Louis Sachse, 21.7.1838; ebd., S. 51.

117 Bettina Arnim, Ilius Pamphilius und die Ambrosia (Anm. 106), S. 298.

118 Ebd., S. 297 f. Ansätze zu einer mythisierenden Deutung von Blechens Schicksal finden sich bereits in Bettine von Arnims Brief an Moritz August von Bethmann-Hollweg vom 11. Juli 1838.

Blechen wird hier, wie Diktion und sprachlicher Gestus zeigen, zu einer Künstlerpersönlichkeit von nachgerade mythischem Format überhöht.¹¹⁹ Sein bedauernswerter Zustand ist keine bloße Krankheit mehr, sondern das Stigma eines Auserwählten, der im titanengleichen Ringen mit den Musen von diesen bestraft wurde.¹²⁰ Man meint, eine antike Tragödie vor sich zu haben mit sagenhaft wirkenden Akteuren und archaischen Konflikten. Blechen rückt so in eine Reihe mit anderen großen Künstlern, die in geistige Umnachtung verfielen und deren Wahnsinn gern in Verbindung mit ihrer herausragenden Schöpferkraft gebracht wurde.

Die Person, die in den Augen Bettine von Arnims das markanteste Beispiel für eine tragische Disproportion von Überfülle an künstlerischer Inspiration bei gleichzeitiger mangelnder Teilnahme der Umwelt abgab, war der Dichter Friedrich Hölderlin. An diesen weitgehend vergessenen Zeitgenossen, der seit Jahrzehnten in geistiger Umnachtung lebte, hatte sie in ihrem Briefbuch ›Die Günderode‹ (1840) erinnert.¹²¹ Allerdings steht die darin entworfene Hölderlin-Figur stellvertretend für alle unverstandenen Künstler und ist damit diaphan auf Gestalten mit ähnlichem Schicksal. Bedenkt man nun, dass die Hölderlin-Passa-

119 Emmrich bemerkt zu Recht, dass Bettine von Arnim »die Persönlichkeit des Künstlers zum Helden eines romantischen Romans umdichtete«; Emmrich, Carl Blechen (Anm. 70), S. 57. Eine derartige Heroisierung von Personen, die sie gekannt oder mit denen sie Umgang gehabt hat, begegnet mehrfach bei Bettine von Arnim. Das vielleicht markanteste Beispiel hierfür ist die ins Monumentale gehende Stilisierung von Goethes Mutters Catharina Elisabeth; siehe hierzu Hans Hajek, *Die Mythisierung der Frau Rath durch Bettina Brentano*, Diss. (masch.) Wien 1937.

120 Jensen spricht von »her enlightened perception of the mentally ill«; Eric Frederick Jensen, Schumann. Second Edition, Oxford und New York 2012, S. 309. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Frederick Burwick, *Poetic Madness and the Romantic Imagination*, University Park, Pennsylvania 1996.

121 Schon in ›Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde‹ hatte Bettine von Arnim diskret, in einer von den meisten Zeitgenossen unbemerkten Zitatmontage Hölderlins gedacht; vgl. Bettine von Arnim, *Werke und Briefe* (Anm. 17), Bd. 2, S. 289–293. Der auf den 9. September 1809 datierte, auf ein authentisches Schreiben an Goethe zurückgehende Brief »[...] ist durchsetzt mit Zitaten und Halbzitaten von Worten und Versen der späten [...] Lyrik Hölderlins. Es handelt sich dabei [...] um bewußte ›Montagen‹«; Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*. Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe, Bd. 7,4: *Rezensionen, Würdigungen 1791–1847*, hrsg. von Adolf Beck, Stuttgart 1977, S. 333.

gen des Werks erst ziemlich spät entstanden sind – die 1826 erschienene Ausgabe »von Hölderlin's Gedichten«, ¹²² die sie dafür benutzte, lieh sie sich Ende November 1839 von Moritz Veit aus, der ursprünglich als Verleger vorgesehen war –, dann fällt die zeitliche Koinzidenz mit ihren Bemühungen für Blechen auf. Vergegenwärtigt man sich darüber hinaus, dass die Abschnitte im ›Günderode‹-Buch, die sich mit der Homöopathie beschäftigen, einen unverkennbaren Anachronismus darstellen, weil diese Heilmethode erst einige Jahre später entwickelt wurde, dann liegt es nahe, sie auch als Kommentare zur unmittelbaren Gegenwart der Jahre 1839/40 zu sehen.¹²³ Insofern teilt Hölderlin nicht nur ein ähnliches Schicksal wie Blechen, er fungiert zugleich als zeitliche Brückenfigur, über die aktuelle Erfahrungen und Vorfälle in das in der Vergangenheit angesiedelte Geschehen eingespiegelt werden können. Durch die partielle Überblendung des namentlich genannten Dichters mit dem ungenannt bleibenden Maler kann Bettine von Arnim überdies ihre unterschiedlichen Handlungsspielräume thematisieren. Der knapp 20-jährigen, noch unverheirateten und rechtlich unmündigen jungen Frau der Jahre 1804/05 bleibt nur Empathie für den Kranken, die aber nie in Handeln überführbar ist. Nicht einmal ein eigenes Bild vom Zustand des Kranken vermag sie sich zu machen, sondern bleibt durchgängig auf Sekundärquellen, nämlich die Berichte des Hölderlin-Freundes Isaak Sinclair, angewiesen. Von der Disproportion von Wollen und Können aufgewühlt, schreibt sie an Karoline von Günderrode:

Der St. Clair ist gut, voll Herz, er wollt ja zum kranken Hölderlin reisen – er soll doch hin! nach Homburg – ich möcht wohl auch hin. – Er sagt es würde dem Hölderlin gesund gewesen sein, ich möcht wohl, ich darf nicht. – Der Franz [– Bettines Bruder und Vormund –] sagte: »Du bist nicht recht gescheut, was willst Du bei

122 Ludwig Geiger, Bettina von Arnim und Moritz Veit, in: Ludwig Geiger, Dichter und Frauen. Vorträge und Abhandlungen, Berlin 1896, S. 228–245, hier: S. 245.

123 Dementsprechend fällt auch die Erklärung, wie es zu den Symptomen des Wahnsinns kommen konnte, bei beiden ähnlich aus. So heißt es über Hölderlin: »Gewiß ist mir doch bei diesem Hölderlin als müsse eine göttliche Gewalt wie mit Fluten ihn überströmt haben, und zwar die Sprache, in übergewaltigem raschen Sturz seine Sinne überflutend, und diese darin ertränkend; und als die Strömungen verlaufen sich hatten, da waren die Sinne geschwächt und die Gewalt des Geistes überwältigt und ertötet.« (Bettine von Arnim, Werke und Briefe [Anm. 17], Bd. 1, S. 544)

einem Wahnsinnigen? willst Du auch ein Narr werden? [«] – – Aber wenn ich wüßte wie ichs anfang, so ging ich hin, wenn du mitgingst, Günderode [...]; ach ich möcht wohl hin, mir kommt dieser Wahnsinn so mild und so groß vor. Ich weiß nicht wie die Welt ist, wär das so was Unerhörtes zu ihm zu gehen und ihn zu pflegen. Der St. Clair sagte mir, »ja wenn Sie das könnten, er würde gesund werden [...]. Und glauben Sie, daß Hölderlins ganzer Wahnsinn aus einer zu feinen Organisation entstanden [...].« – Er sagte mir noch so viel über ihn, was mir tief durch die Seele ging, über den Hölderlin, [...] und ich hab mehre Nächte nicht schlafen können vor Sehnsucht hinüber nach Homburg, [...] gleich wollt ich das Gelübde tun diesen Wahnsinnigen zu umgeben, zu lenken, das wär noch keine Aufopferung, ich wollt schon Gespräche mit ihm führen, [...] ja gewiß weiß ich daß die zerbrochnen unbesaiteten Tasten seiner Seele dann wieder anklängen würden.¹²⁴

Die mit Blechens Schicksal bekannten Leser des Jahres 1840 mussten sich bei dieser Passage zwangsläufig an den Berliner Maler erinnert fühlen und Bettine von Arnims Äußerungen über Hölderlin als Stellungnahmen zu dessen Situation verstehen. Dementsprechend ging das Heilungsprogramm, das Bettine von Arnim im ›Günderode‹-Buch entwickelte, mit der Diagnose sozialer und medizinischer Versäumnisse einher und mündete in einen Aufruf, psychisch Kranken mehr Verständnis entgegenzubringen und deren Heilung als gesamtgesellschaftliche Aufgabe zu begreifen:

Es gibt Weh darüber muß man verstummen; die Seele möchte sich mit begraben um es nicht mehr empfinden zu müssen daß solcher Jammer sich über einem Haupte sammeln könne, und wie konnte es auch? – O ich frage! und da ist die Antwort: weil keine heilende Liebe mehr da ist, die Erlösung könnte gewähren. O werden wir endlich inne werden daß alle Jammergeschicke unser eignes Geschick sind? – daß alle von der Liebe geheilt müssen werden um uns selber zu heilen. Aber wir sind uns der eignen Krankheit nicht mehr bewußt, nicht der erstarrten Sinne; daß das Krankheit ist, das fühlen wir nicht, – und daß wir so wahnsinnig sind und mehr noch als jener, dessen Geistesflamme seinem Vaterland aufleuchten sollte – daß die

124 Ebd., S. 428 f.

erlöschen muß im trüben Regenbach zusammengelaufner Alltäglichkeit, der langweilig dahinsickert. – Hat doch die Natur Allem den Geist der Heilung eingeboren, aber wir sind so verstandlos daß selbst der harte Stein für uns ihn in sich entbinden lässet, aber wir nicht, – nein wir können nicht heilen, wir lassen den Geist der Heilung nicht in uns entbinden, und das ist unser Wahnsinn.¹²⁵

Aus dieser Überzeugung heraus leitete Bettine von Arnim letztlich ihre eigene Handlungsverpflichtung ab, die tendenziell wenig auf die Umwelt Rücksicht nahm und beanspruchte, entschieden im Sinne des Patienten zu agieren. (Später sollte sie sich in ähnlicher Weise für Robert Schumann einsetzen.) Dezidiert begreift sie dabei Hilfe für andere immer auch als Medium der Selbstheilung.

Ohne die hier zu beobachtende konsequente Überhöhung und Mythisierung¹²⁶ genialer, psychisch verwirrter Künstler lässt sich nur unzureichend verstehen, wieso Bettine von Arnim sich mit so viel Energie für Carl Blechen einsetzte und weshalb sie so empört auf das Verhalten seiner Frau reagierte. Blechen war für sie ein Ausnahmetalent,¹²⁷ »ein großes Genie«, das unverschuldet »Opfer« einer »greu-

125 Ebd., S. 543 f. Siehe in diesem Zusammenhang auch Jutta Schlich, Der »Geist der Heilung«. Bettina von Arnims homöopathische Politik in ›Die Günderröde‹ (1840), in: Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft 15 (2003), S. 67–87.

126 Eine ganz ähnliche Tendenz lässt sich auch in der frühen Blechen-Forschung beobachten. So heißt es etwa bei Walther Unus, der interessanterweise selbst eine Parallele zu Hölderlin zieht »Dies war Carl Blechens Leben: ein langer, zäher Kampf um die innere Berufung in einem äußeren Beruf umwandeln zu können, ein Kampf der die Kräfte der frischesten Jahre grausam mißbrauchte, und der Fluch, niemals von Sorgen und Mangel loszukommen. Bis in die letzten Jahre von Kleinlichkeit und Verständnislosigkeit gescholten, benagt, widerwillig anerkannt, heimlich beneidet [...]. Eine zweite Hölderlin-Natur durchduldet ein Hölderlin-Leben, beide gleich stark und empfindsam in ihrer Kunst, beide gleich wehrlos gegen die Beleidigungen des Tages.« (Unus, Karl Blechen [Anm. 10], S. 31)

127 Blechens lebensgeschichtlicher Werdegang, der dadurch gekennzeichnet ist, dass ein mit kreativem Potential begabter junger Mann widerwillig und auf Drängen der Eltern eine Ausbildung zum Kaufmann absolviert und danach, allen Hindernissen zum Trotz, die künstlerische Laufbahn einschlägt, musste nahezu zwangsläufig Bettine von Arnims Sympathie erregen. Zugleich erschien der Künstler ihr als Opfer falscher medizinischer Behandlung und fehlgeleiteter staatlicher Fürsorge.

lichen moralischen Verwüstung«¹²⁸ geworden sei und »auf der Marterbank das Entsetzlichste erleiden«¹²⁹ müsse. Deshalb betrachtete sie es auch als »eine heilige Pflicht«,¹³⁰ ihm zu helfen. Die zwei zentralen Faktoren, die Blechens unglückliche Lage verschuldet hätten, seien seine Frau und seine Zeitgenossen, die ihm beide nur Unverständnis entgegengebracht und den sensiblen Künstler damit zurückgestoßen hätten, wodurch er sich schließlich in seinem Inneren verkapselt habe. Nicht nur für das künstlerische Schaffen, auch für die psychische Gesundheit des Individuums sei aber das Verhältnis zu seiner Umgebung entscheidend: »wie dem Fruchtbaum, je edler er ist, auch das Klima um so günstiger sein muß, um ihn vor Verderben zu schützen, so scheint es auch bei dem Menschen der Fall zu sein«.¹³¹ Blechen nun sei doppelter Ignoranz ausgesetzt gewesen: seine häusliche Umgebung habe seine kreative Entfaltung behindert, und in Teilen der Fachwelt seien seine Bilder auf offene Ablehnung gestoßen. Bettine von Arnim schreibt deshalb »Blechens gestörte Organisation dem Mangel an Teilnahme und Begriff seiner Mitwelt« zu:

Noch erhitzt von den Steigerungen seines Innern bei so kühnen Visionen prallte er von allen Seiten an das mauerfeste Gefängnis der Philisterwelt, die ihn umgab. Kaltes Mißverstehen, blödsinniges Urteil, neidisches Verzerren seiner gigantischen Versuche machten ihn rasend, und kein Tröpfchen Tau des Einverständnisses sollte ihn erquickern. Entzweiung mit sich selber, Verwirrung seines Instinktes war die Folge! War es optischer Betrug, daß er die Welt so schaute, war er's allein, dem die kühnen Massen, die er auf die Berge und Felsen pflanzte, so edel und groß erschienen? Und das Licht, das aus seinem Pinsel strömte, sollte das bloß Fiktion sein und keine Wahrheit?¹³²

In diesem Brief entfaltet Bettine von Arnim das Drama des verkannten Künstlers, der an der Verständnislosigkeit der Menschen, von denen er

128 Die Andacht zum Menschenbild (Anm. 35), S. 257.

129 Ebd., S. 256.

130 Ebd., S. 257.

131 Bettine von Arnim an Moritz August von Bethmann-Hollweg, 11.7.1838; Rave, Karl Blechen (Anm. 7), S. 47.

132 Ebd.

umgeben ist, verzweifelt. Dass sie damit durchaus eine Problemkonstellation in Blechens Leben erfasst hat, geht aus der Einschätzung seines Schülers Eduard Pape (1817–1905) hervor. Er benannte 1882 gegenüber Theodor Fontane drei Gründe für Blechens gedrückte Stimmung und seine Neigung zur Schwermut: erstens der »Schmerz der Nichtanerkennung«, zweitens der »Schmerz über beständig kleine, gedrückte Lebensverhältnisse« und drittens der »Schmerz über seine Ehe«:

Er hatte diese Ehe aus Dankbarkeit geschlossen [...]; dies Gefühl der Dankbarkeit, zu dem die Frau auch beständig neue Veranlassung bot, hat er ihr bewahrt bis zuletzt. Aber über dieses Gefühl der Dankbarkeit hinaus konnte er es nicht bringen. Er fühlte zu tief: daß sie zu alt für ihn sei, dabei unschön (pockennarbig) und eine niedrige Stellung in Bildung und Gesellschaftsform.¹³³

Von hier aus wird verständlich, warum Bettine von Arnim mit aller Vehemenz versuchte, Blechen dem Einfluss seiner Ehefrau zu entziehen. Sie sah in dem Maler einen Mann, der sich aus einfachen Verhältnissen hochgearbeitet und – wie er selbst einmal bekannte – seine »geringen Vermögensumstände der Kunst geopfert« hatte.¹³⁴ Dass er dann trotz seines attraktiven Äußeren¹³⁵ eine deutlich ältere Frau heiratete, nur weil sie ihn finanziell zeitweilig unterstützt hatte, schuf in ihren Augen eine Disproportion, die für sein Künstlertum nachteilig war. »Eine Schneidermamsell«¹³⁶ konnte Blechen, der »ganz durchdrungen vom Geist seiner Kunst« war, so dass »kein anderer Nebenzweck Platz in seiner Seele« hatte,¹³⁷ weder verstehen noch ihm Anregungen für sein Schaffen geben. Sicher zeigt sich in dieser Einstellung durchaus ein gewisser sozialer Dünkel, den Bettine von Arnim ihr Gegenüber wohl auch spüren ließ. Wenn man Eduard Magnus (der freilich nicht

¹³³ Ebd., S. 87.

¹³⁴ Karl Blechen an Finanzrat Peter Beuth, 22.11.1830; ebd., S. 23 f.

¹³⁵ Pape beschreibt Blechens Erscheinungsbild folgendermaßen: »Er war groß, schlank aber doch kräftig gebaut, hübscher Mann von sehr gewinnendem schwärmerischem (!) Ausdruck.« Zitiert nach Kern, Karl Blechen (Anm. 6), S. 100.

¹³⁶ Gaedertz, Was ich am Wege fand (Anm. 44), S. 118.

¹³⁷ Bettine von Arnim an Moritz August von Bethmann-Hollweg, 11.7.1838; Rave, Karl Blechen (Anm. 7), S. 47.

als sonderlich zuverlässige Quelle gelten kann) glauben darf, habe sie Henriette Blechen zu verstehen gegeben, »sie sei viel zu gering, zu geistlos«. ¹³⁸

Die Ansicht, dass Blechen »an ihrer Seite und bei ihrer Pflege [...] nicht genesen« könne, hatte freilich nur bedingt mit dem Bildungsgrad und der sozialen Stellung seiner Frau zu tun, sondern resultierte im Wesentlichen aus dem Überlegenheitsgefühl zu wissen, welches die beste medizinische Behandlungsart für den Patienten sei. ¹³⁹ Schon am 23. August 1830 hatte Bettine von Arnim ihrem Mann Achim selbstgewiss erklärt: »ich habe immer klüger gehandelt für die Gesundheit meiner Kinder als die Philisterhaften Ärzte samt aller Erfahrung, wenn ich denen hätte ängstlich folgen wollen so hätten sie vielleicht auch ins Gras beißen müssen«. ¹⁴⁰ Angesichts der Tatsache, dass Bettine von Arnim es nicht zuletzt mit Hilfe der Anwendung homöopathischer Methoden schaffte, dass alle ihre sieben Kinder das Erwachsenenalter erreichten, lässt sich dieser Stolz nachvollziehen. Medizinische Erfolge konnte sie aber auch bei der Bekämpfung der Choleraepidemie verbuchen, die 1831 in Berlin ausgebrochen war. Besonders hier »inszeniert[e sie] sich als hochkompetente Laienheilerin, die durch die richtige Mittelwahl und durch die ›Sicherheit‹, mit der sie die Medikamente verteilt[e], zu deren Wirkung« entscheidend beitrug. ¹⁴¹ In einem Brief Clemens Brentanos an seinen Bruder Christian vom 7. Februar 1832 heißt es denn auch: »Die Arnim ist in der Cholera die Bewunderung von ganz Berlin gewesen«. ¹⁴²

Letztlich Ausschlag gebend für die Entschiedenheit von Bettine von Arnims Urteil dürfte aber die Tatsache gewesen sein, dass Homöopathie eine für den Patienten sehr viel schonendere, seine körperliche Integrität wahrende ärztliche Therapieform war, die sich von den invasiven Eingriffen der herkömmlichen Medizin unterschied und ein Gegenmodell zu den folterartigen Methoden war, die in den Irrenanstalten angewendet wurden. Für Bettine von Arnim war es nicht nur unver-

¹³⁸ Varnhagen, Tagebücher (Anm. 26), Bd. 12, S. 57.

¹³⁹ Magnus berichtet: »darauf schritt sie zu mancherlei Anordnungen, gab Vorschriften, gleichsam als hätte sie hier zu befehlen« (ebd., S. 57).

¹⁴⁰ Achim von Arnim – Bettine Brentano, Briefwechsel (Anm. 1), Bd. 3, S. 265.

¹⁴¹ Dinges, Bettine von Arnim und die Gesundheit (Anm. 38), S. 229.

¹⁴² Clemens Brentano, Sämtliche Werke und Briefe (Anm. 96), Bd. 36, S. 157.

zeihlich, dass Henriette Blechen ihren Mann ins »Narrenhaus« hatte einweisen lassen,¹⁴³ sie war auch davon überzeugt, dass die von Blechens Gattin akzeptierten und offenbar auch selbst angewandten rabiaten Behandlungsmethoden fortwährend weiteren Schaden anrichten. Die Konsequenz lautete deshalb für sie: »er muss aus den Klauen seiner Frau, denn die bringt ihn täglich mehr herunter«. ¹⁴⁴ Henriette Blechen aber war hochgradig skeptisch gegenüber der Homöopathie eingestellt. Enttäuscht über diese Vorbehalte schreibt Bettine von Arnim am 25. Juli 1838 an Sachse:

Hätte das eigensinnige mißtrauische Wesen der Frau den Doktor Reißig nicht abgeschreckt, so würde dieser, und zwar aus reiner Achtung für mich, ohne alles Interesse als bloß für die Menschheit und für die Ehre der Homöopathie, die Kur übernommen haben, wenn man sie ihm auf eine legale Weise übergeben hätte und wir würden dabei die Besoldung des Arztes erspart haben.¹⁴⁵

Hinter dem Konflikt zwischen den beiden Frauen standen demnach grundlegend verschiedene Einstellungen – vor allem hinsichtlich medizinischer Wirkprinzipien, aber auch hinsichtlich der Rolle des Künstlers in der Gesellschaft. Zugleich hatte der Zwist aber auch eine allzumenschlich-persönliche Seite. Aus Sicht der Forschung schienen die Rollen bei diesem »Zweikampf« allzu lange klar verteilt: Auf der einen Seite die »ehrliche, sorgende«, »verschüchterte« und »immer in Geldnot« steckende Ehefrau, auf der anderen die »tatendurstige, vom reinsten Ideal fanatisierte Baronin [...], voreingenommen, herrschsüchtig, von ihren eigenen Phantasien über die Wirklichkeit völlig getäuscht«. ¹⁴⁶ Der Realität entspricht dieses Bild allerdings kaum. Henriette Blechen mag Unterlegenheitsgefühle gegenüber der selbstbewusst auftretenden Bettine von Arnim empfunden haben, dies hinderte sie jedoch nicht daran, so zu handeln, wie sie es für richtig hielt, und ihre Interessen

143 Giovanni Morelli an Buonaventura Genelli, 12.11.1838; Anderson, »Die geniale Bettina« (Anm. 24), S. 53.

144 Ebd. – Hier zeigt sich im Übrigen, wie sehr Bettine von Arnim »die Heilerpersönlichkeit [...] gegenüber der Heilweise« priorisierte; Dinges, Bettine von Arnim und die Gesundheit (Anm. 38), S. 229.

145 Rave, Karl Blechen (Anm. 7), S. 55.

146 Unus, Karl Blechen (Anm. 10), S. 44.

konsequent zu vertreten, von denen sie dachte, sie wären auch die ihres Mannes. Auch wenn sie von der Aufgabe, ihren arbeitsunfähigen Gatten zu betreuen, streckenweise überfordert war, hielt sie unverrückbar an dem Glauben fest, sie müsse bei ihm bleiben – komme, was da wolle. In der Entschiedenheit, mit der sie zu ihm hielt, ihn damit aber zugleich an sie band, zeigt sich die Ambivalenz ihres Handelns. Sie stand unbeeinträchtigt an seiner Seite, verhinderte so aber auch, dass bisher nicht erprobte therapeutische Ansätze zur Anwendung kamen.

In Bettine von Arnims Engagement für den kranken Blechen kreuzen sich medizinische, soziale, kunstpolitische und ästhetische Aspekte: Mäzenatentum, eine poetisch motivierte Auratisierung des Wahnsinns, entschlossenes Eintreten für die Homöopathie und der Einsatz für Schwache und Hilfsbedürftige greifen hier auf ebenso faszinierende wie irritierende Weise ineinander. Da ihre Anstrengungen durch Henriette Blechens hartnäckigen Widerstand und deren Paktieren mit Louis Sachse ins Leere liefen, musste sie ihren »Rettungsfeldzug«¹⁴⁷ im Frühjahr 1839 einstellen. Dessen ungeachtet war und blieb Bettine von Arnim aber eine der zahlenmäßig wenigen Verehrerinnen und Sammlerinnen von Blechens Kunst. Max Schaslars 1856 erschienener Übersicht über ›Berlins Kunstschatze ist zu entnehmen, dass ihr zwei Arbeiten in Öl gehörten;¹⁴⁸ ob sie daneben auch Zeichnungen Blechens besaß, ist ungewiss. Eines dieser Bilder war der ›Nachmittag auf Capri‹, das andere der ›Blick auf den Golf von Neapel‹, »eine um [das Jahr] 1832 ausgeführte größere Komposition«, die ein Küstenpanorama zeigt, das »vom Posilipp aus über Stadt und Meer geht und am Horizont das Massiv des Vulkans mit der Rauchwolke erkennen lässt«.¹⁴⁹

147 Haufe, Fontanes Blechen-Bild (Anm. 71), S. 193.

148 »In Berlin besitzen Blechen'sche Gemälde: 1. Die Sammlung der Königlichen Akademie – 2. Herr Banquier Arons – 3. Frau Baronin Bettina von Arnim (2) – [...]«; Max Schasler, Berlins Kunstschatze. Ein praktisches Handbuch zum Gebrauch bei der Besichtigung derselben. Zweite Abtheilung: Kunstsammlungen, Kunstinstitute u. Ateliers, Berlin 1856, S. 347, Anm. * (insgesamt werden 22 Personen und Institutionen genannt).

149 Petra Maisak und Gerhard Kölsch, Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum. Die Gemälde. »... denn was wäre die Welt ohne Kunst?«. Bestandskatalog, Frankfurt am Main 2011, S. 31, Nr. 13. Bettine von Arnim erwarb es vermutlich 1837 bei Louis Sachse. Der Katalog zur Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie aus dem Jahr 1990 vermerkt hierzu: »Provenienz: Louis

Interessanterweise befand sich zwischenzeitlich aber auch das Gemälde ›Ruinen des Palastes der Königin von Arragonien, aus einer Grotte gesehen‹ in ihrer im sog. Palais Raczynski gelegenen Wohnung Unter den Linden 21. Giovanni Morelli erinnert sich nämlich, wie er der Schriftstellerin am 23. Juni 1838 einen Besuch abgestattet und sie ihm bei dieser Gelegenheit einige Bilder gezeigt habe:

Sehn Sie sich doch einmal die paar Landschaften an, die dort hängen«, sagte mir Bettina bei meinem zweiten Besuche. [...] Ich [...] stellte mich vor eine dieser Landschaften hin. Ein junger trauriger Mönch am Meere sitzend – ihm gegenüber die Ruine eines Pallastes, an der die stürmischen Meereswellen anprallen – das war das Bild.¹⁵⁰

Das auch unter dem Titel ›Kapuzinermönch in einer Höhle am Meer‹ bekannte Gemälde wurde einige Monate später auf der 30. Ausstellung der Königlichen Akademie der Künste in Berlin zusammen mit zwei weiteren Werken Blechen gezeigt¹⁵¹ und war im Begleitkatalog mit »einem Kreuz (†)« versehen zum Zeichen, dass es »verkäuflich« ist.¹⁵² Weshalb sich das Bild zuvor in den Räumen Bettine von Arnim befand, ist unklar. Möglicherweise hat sie es sich zur Ansicht erbeten und probalber bei sich aufgehängt; es könnte sich dabei aber auch um einen – heute unbekanntem bzw. nicht mehr erhaltenen – Entwurf oder eine Vorstudie gehandelt haben. Gerade über dieses Bild und seine Komposition äußerte sich die zeitgenössische Kritik sehr anerkennend.

Sachse, Berlin (1837); Bettina von Arnim; Gräfin Oriola, Herman Grimm, Berlin; Freifrau v. Arnim, Zernikow über Gransee i. d. Mark (1940)«; Ausstellungskatalog Berlin 1990 (Anm. 32), S. 118, Nr. 51. »Die kunstinteressierte Öffentlichkeit hatte die im Herbst 1837 bei Sachse ausgestellten Arbeiten Blechens bereits als eine Art Vermächtnis betrachtet.« (Emmrich, Carl Blechen [Anm. 70], S. 55)

150 Giovanni Morelli an Buonaventura Genelli, 12.11.1838; Anderson, »Die geniale Bettina« (Anm. 24), S. 52.

151 Vgl. Verzeichniß der Werke lebender Künstler, welche in den Sälen des Akademie-Gebäudes vom 16. September an öffentlich ausgestellt sind. 1838. XXX. Kunstausstellung der Königlichen Akademie der Künste. Berlin: Brandes und Klewert, o.J. [1838], S. 6. Das Gemälde ist durch »Sachses Vermittlung auf der Akademieausstellung« gezeigt worden; Ahrens, Der Pionier (Anm. 95), S. 363.

152 Verzeichniß der Werke lebender Künstler, a. a. O., S. II.

So schrieb etwa Hermann Kletke in Nr. 225 der ›Vossischen Zeitung‹ vom 26. September 1838:

Die Felsengrotte, in welche der Vorgrund den Beschauer versetzt, eröffnet ihm die Aussicht auf ein altes zerfallenes Schloß, an dessen steinernen Pfeilern die trüben Wellen hoch aufschlagen. Auf den letzten Stufen einer Treppe, welche seitwärts von der Grotte in das Kloster führt, erblicken wir einen Mönch, dessen Blicke über die Wogen hin auf den Trümmern einer glänzenden Vergangenheit haften. Die graue neblige Luft scheint mit der aufschäumenden Flut in eins zu verschmelzen. Sie sind die passende Umgebung der verödeten Räume, deren einstige Bedeutung nicht mehr verstanden wird. Welcher Vergangenheit Vorhang muß sich dem Mönche hier aufrollen! Es ist nicht die Flut, der trübe Himmel, das Schloß allein, die er erblickt, es sind die Tausende von Menschenleben, die seinem inneren Auge vorübergehen. Und wie er sitzt und hinausstarrt in die erstorbene leblose Umgebung, so werden auch noch Tausende nach ihm diese steinernen Stufen hinabsteigen, hinüberblickend, bis auch die letzten Trümmer versunken und hinweggespült sind. Aber es läßt sich in Worten kaum andeuten, welche Wehmut Blechen über dieses kleine, mit so geringem Aufwande gemalte Bild ausgegossen hat. Es sind fast nur zwei Farben, mit denen eine solche Wirkung hervorgebracht ist, aber eben dies und die Wahrheit der tiefsten Empfindung, die uns hier anspricht, zeugen von der Meisterschaft des Künstlers. Der Ton des Wassers und der Luft, das formlose Verschmelzen beider sind vorzugsweise trefflich behandelt.¹⁵³

Und der Junghegelianer Eduard Meyen äußerte in der Bamberger Zeitschrift ›Euterpe‹:

Das tiefste der deutschen Landschaftsbilder aber ist das kleine Bild von Blechen, das uns die Ruinen des Palastes der Königin von Aragonien von einer Grotte aus zeigt. Ein junger Mönch sitzt in tiefer Melancholie in dieser Grotte, und schaut hinaus auf das Meer, das so wunderbar mystisch um diesen grauenvollen Palast wogt. Die Stimmung, welche dieses Bild in dem Beschauer erweckt, ist merkwürdig,

153 Rave, Karl Blechen (Anm. 7), S. 57.

wie gebannt muß man vor dieser Meerpoesie stehen, und ihr selbst nachdichten.¹⁵⁴

Es scheint, dass der Bankier Christian Wilhelm Brose das Gemälde angekauft hat, jedenfalls wurde es 1891 von der Nationalgalerie aus dessen Sammlung erworben. Während des Zweiten Weltkriegs wurde es in den Flakbunker am Zoo ausgelagert; seit 1945 gilt es als verschollen.¹⁵⁵

Auch wenn Bettine von Arnim mit den ausgedehnten Blechen-Beständen von Sachse und Brose in keiner Weise konkurrieren konnte,¹⁵⁶ gehört sie doch in die sehr kleine Reihe privater Sammler in Berlin, die Blechens Talent schon sehr früh erkannten und dann auch Arbeiten von ihm kauften. Ihre bescheidenen finanziellen Möglichkeiten gestatteten ihr jedoch nicht, hier in größerem Stil tätig zu werden. Entscheidend ist in diesem Zusammenhang aber weniger die Anzahl der Kunstwerke als vielmehr der Ort, wo sie zu sehen waren. Jeder Besucher, der in das salonartige »Balconzimmer ihrer Berliner Wohnung« vorgelassen wurde¹⁵⁷ – und das waren nicht wenige und teils sehr namhafte Personen –, sah, dass bei Bettine von Arnim Werke Carl Blechens aufgehängt waren. Dokumentiert wird dies etwa durch Carl Johann Arnolds postum angefertigtes Altersporträt der Autorin: »An der Wand über Bettine erkennt man angeschnitten und in cursorischer Wiedergabe Carl Blechens Gemälde Blick auf den Golf von Neapel, das im ›Roten Salon‹ seinen Platz hatte [...]. Dort hing auch das ebenfalls von Bettine erworbene Gegenstück Nachmittag auf Capri.«¹⁵⁸ Die damit verbundene Signalwirkung darf nicht unterschätzt werden, war doch so für alle Gäste sofort zu erkennen, dass die berühmteste Schriftstellerin Deutschlands Blechens Werke schätzte und sich zu seiner Kunst bekannte. Dominierendes Objekt in ihrem Salonzimmer war ein – heute

154 Eduard Meyen, Die diesjährige Berliner Kunstausstellung, in: Euterpe [Nr. 1–12: Walhalla]. Blätter für Geselligkeit, Literatur und Kunst 1838, Nr. 77 und 78, S. 873–880 und 890–896, hier: S. 894.

155 Vgl. Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, Lost Art-Datenbank, ID 256723; <http://www.lostart.de/DE/Verlust/256723>.

156 »Sachse besaß neben dem Bankier Brose in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts die größte Blechen-Sammlung«; Haufe, Fontanes Blechen-Bild (Anm. 71), S. 193.

157 N.N., Bettina's Theetisch, in: Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt 1868, Nr. 35, S. 552–554, hier: S. 553.

158 Maisak/Kölsch, Bestandskatalog (Anm. 149), S. 22, Nr. 2.

verschollenes – großformatiges Gipsmodell ihres Goethe-Denkmal; es bildete den optischen Mittelpunkt des Raums und war der Hauptblickfang. Genau dahinter an der Wand hing der ›Nachmittag auf Capri‹, so als ob ein generationenübergreifender Dialog zwischen dem für die Klassik und die bildende Kunst des 18. Jahrhunderts begeisterten Schriftsteller Goethe, dem stark romantisch geprägten künstlerischen Multitalent Bettine von Arnim und dem am Ende der Romantik stehenden, modernen Maler Carl Blechen initiiert werden sollte.

Bettine von Arnim betrieb auch mit Kunst Politik, und die von ihr bewusst gestalteten Wohnräume in Berlin waren Teil einer Gesamtinszenierung, die den Besucher einstimmen und auf ihn als Bekenntnis wirken sollte.¹⁵⁹ Gelegentlich stellte sie dort auch temporär Kunstwerke auf. 1856 etwa war die von dem in Not geratenen Berliner Maler Eduard Ratti angefertigte Kopie von Tizians in der Kirche Santa Maria dei Frari in Venedig hängendem Hochaltarbild der »Assunta« (»Maria Himmelfahrt«) in ihrer Wohnung In den Zelten 5 zu sehen. Nachdem sich die Hoffnung, dass es vom preußischen König angekauft wird, zerschlagen hatte, sann Bettine von Arnim nach geeigneten anderen Wegen, um dem ausführenden Künstler ein angemessenes Honorar dafür zu verschaffen. Ihr Sohn Friedmund schlug darauf vor, sie möge doch eine Art von privater Ausstellung veranstalten, bei der auch die in ihrem Besitz befindlichen Blechen-Gemälde gezeigt werden könnten:

Jetzt höre ich, daß Rattys Gemälde bei Dir ausgestellt [ist]. Da schreib doch dem König, wenn er es nicht ansehen und nicht kaufen wollte, so möchte er doch gestatten, daß du eine Ausstellung davon machtest, und das Bild wie deine Göthe skitze für ein kleines Eintrittsgeld vielleicht 2 bis 3 Slg zeigtest, was für den Künstler wäre. Um doch für den Künstler, da es wegen seiner Größe für keinen Privatmann käuflich wäre, doch einen Gewinn daraus zu ziehen. Ich bin fest überzeugt, wenn ihr es in den Zeitungen gehörig bekannt macht, es wird dem Ratti mehr einbringen, als wenn er es verkauft. Eine Schwester von der Ratti müßte das Geld an der Thür sitzend, wie bei

159 Siehe hierzu etwa Wolfgang Bunzel, Bettine Brentano/von Arnim (1785–1859). Selbstinszenierung als Wirkungsstrategie, in: Die Brentanos – eine romantische Familie?, hrsg. von Bernd Heidenreich, Evelyn Brockhoff, Anne Bohnenkamp-Renzen und Wolfgang Bunzel, Frankfurt am Main 2016, S. 175–195.

Sachs in Empfang nehmen. Wenn das in dem Saale sechs bis acht Wochen gezeigt wird, so hat es ganz Berlin gesehen. Die Landschaften von dem verstorbenen Blechen könnt ihr auch dazu hängen. Zum Ueberfluß auch die Corregio copie, und eine Landschaft von der Max und die Leute sind befriedigt Daß in den Zeitungen drüber gesprochen wird gehört dazu [...]. Zieht das Bild nicht, so zieht doch der Sitz von Göthe.¹⁶⁰

Zu einer solchen Aktion, die ganz der Logik der Mutter entsprochen hätte, kam es allerdings nicht mehr, weil sich Bettine von Arnims Gesundheitszustand rasch verschlechterte. Die Anregung ihres Sohnes zeigt aber noch einmal, welche hohe Wertschätzung sie Blechens Werken lebenslang entgegenbrachte. Sie teilte dabei das enthusiastische Urteil des Kunstsammlers Atanazy Raczyński (1788–1874), in dessen Anwesen Unter den Linden 21 sie für mehrere Jahre ihre Wohnung hatte und der Carl Blechens künstlerische Bedeutung folgendermaßen umriss:

Blechen ist der erste Idealist unter den Landschaftsmalern; er ist der romantische Raphael dieses Genre's. Daß ein so hervorragendes Genie vom allerersten Range, ein Künstler jenes Schlages, an dessen Hervorbringung die Schöpferkraft der Natur sich für Jahrhunderte ermüdet, [...] bei seinen Lebzeiten halb oder falsch verstanden wird, versteht sich von selbst.¹⁶¹

160 Friedmund an Bettine von Arnim, 26.5.1856; Briefwechsel mit ihren Söhnen (Anm. 23), Bd. 3, S. 261 f.

161 Athanasius Raczyński, Geschichte der neueren deutschen Kunst. Aus dem Französischen übersetzt von Friedr. Heinr. von der Hagen, Dritter Band: Berlin, Dresden, Hamburg, Mecklenburg, Weimar, Halberstadt und Göttingen, Berlin 1841, S. 98 f.

JOACHIM RINGLEBEN

Mörikes Muse

Zu dem Gedicht ›Auf einer Wanderung‹ (1845)

Auf einer Wanderung

In ein freundliches Städtchen tret' ich ein,
In den Straßen liegt rother Abendschein.
Aus einem offenen Fenster eben,
Über den reichsten Blumenflor
Hinweg, hört man Goldglockentöne schweben,
Und Eine Stimme scheint ein Nachtigallenchor,
Daß die Blüten beben,
Daß die Lüfte leben,
Daß in höherem Roth die Rosen leuchten vor.

Lang hielt ich staunend, lustbeklommen.
Wie ich hinaus vor's Thor gekommen,
Ich weiß es wahrlich selber nicht.
Ach hier, wie liegt die Welt so licht!
Der Himmel wogt in purpurnem Gewühle,
Rückwärts die Stadt in goldnem Rauch;
Wie rauscht der Erlbach, wie rauscht im Grund die Mühle!
Ich bin wie trunken, irr'geführt –
O Muse, du hast mein Herz berührt
Mit einem Liebeshauch!

I.

Von dem zitierten Gedicht¹ existiert eine vier Jahre ältere, umfangreichere Fassung mit dem Titel: ›Auf zwei Sängern‹ (1841).² Darin ist die erste Strophe des späteren Gedichtes (als eine von fünf mit unterschiedlicher Länge) schon nahezu wörtlich enthalten. Ein kurzer Vergleich beider Fassungen soll hier einleitend das dichterische Profil der von 1845 kurz umreißen.

Die frühere Version handelt von zwei Wanderern – ein Maler und ein Sänger –, die »vor einem Städtchen« stehen bleiben und zunächst zwei wunderschöne Lindenbäume vergleichen. Die dritte Strophe (der ersten von 1845 entsprechend) fängt so an:

So gingen sie zur Stadt hinein;
In der Straße lag roter Abendschein.

Nach zwei weiteren, erzählenden Versen folgen (schon im endgültigen Wortlaut) die Verse 3 bis 9 der ersten Strophe von 1845:

Aus einem offenen Fenster eben, [...] (usw.).

Die folgende (vorletzte) Strophe beginnt:

Der Musiker horcht staunend, lustbeklommen (!) –,

und dieser erzählt von seiner Erinnerung an einen früheren Besuch des Städtchens, bei dem er »vor dem Tor« aus einem Landhaus auch einmal »lieblichsten Gesang« vernommen hat:

Ich stand und lauschte, ich weiß nicht, wie lang!³

1 Zitiert nach Eduard Mörike, Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Im Auftrag des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg und in Zusammenarbeit mit dem Schiller-Nationalmuseum Marbach a.N. hrsg. von Hubert Arbogast, Hans-Henrik Krummacker, Herbert Meyer, Bernhard Zeller, 20 Bde., Stuttgart 1967 ff. (im folgenden zitiert als *HKG*), hier: Bd. 1: Gedichte. Ausgabe von 1867, 1. Teil: Text, hrsg. von Hans-Henrik Krummacker, Stuttgart 2003, S. 157. – Der Titel findet 1858 bei Mörike noch einmal Verwendung für ein Gedicht mit völlig anderem Inhalt.

2 Eduard Mörike, Sämtliche Werke, hrsg. von Herbert G. Göpfert, München 1958, S. 308 f. bzw. Eduard Mörike, Sämtliche Werke. Textredaktion von Jost Perfahl und Helga Unger, Bd. 1, München 1967, S. 437 f.

3 Vgl. dazu in der späteren Fassung: II,1 und 3.

Zum Schluss (Strophe 5) wirft er die Frage auf, welche der beiden Sängerinnen, die gegenwärtige oder die frühere, »den Preis« davontragen soll und entscheidet sich für die, »die mir heute singt«.

Bereits diese knappe Übersicht lässt erkennen, wie sehr die spätere Fassung an poetischer Eindringlichkeit gewonnen hat.⁴ Mörike hat in dieser Übernahme der dritten Strophe, die nun zur ersten wird, offensichtlich den eigentlichen lyrischen Kern des früheren Gedichtes herausgehoben und ihm – in völliger Umarbeitung des Übrigen – 1845 die zweite, weitgehend neue Strophe mit dichterischer Folgerichtigkeit angefügt, so dass ein zweistrophiges, in sich geschlossenes Gedicht entstand. Es sind vor allem drei Wesenszüge der zweiten Fassung, die ihr ihre poetische Überlegenheit sichern:

1. Eine vereinfachende Konzentration: Der anekdotische Rahmen fällt weg, und im Zentrum steht nur noch *eine* Sängerin.
2. Ergibt sich eine Verdichtung und Vereinheitlichung des Ganzen durch die Kürzung und die Beschränkung auf nur zwei, eng zusammengehörige und sich konsequent aneinander anschließende Strophen.
3. Wird so auch die dichterische Intensität gesteigert. Dazu tragen insbesondere die Fokussierung auf *ein* lyrisches »Ich« (statt der Rede von zwei Protagonisten und in dritter Person) sowie die Beschränkung auf die *Gegenwart* des Erlebten (Präsens statt Präteritum) bei.

Genau diese Wesenszüge sind es, so wird sich zeigen, die schließlich konsequent zur Anrufung der »Muse« am Höhepunkt des späteren Gedichtes führen (II,9–10) bzw. sie überhaupt möglich und stimmig machen.

4 Vgl. Wolf von Niebelschütz, Eduard Mörike. Ansprache vor Studenten der Sorbonne während des Krieges (1943), in: ders., Freies Spiel des Geistes. Reden und Essays. Aus dem Nachlaß hrsg. von Ilse von Niebelschütz, Düsseldorf und Köln 1961, S. 46–64, hier: S. 59: »zu begreifen, durch welche Stationen und Passionen man gegangen sein muß, um ein Weltgefühl so, stark, so strömend und gläubig zu bannen wie in dem einzigartigen Gedicht ›Auf einer Wanderung‹, das Hugo Wolf, als er es vertonte, ›zum Heulen schön‹ fand«.

II.

In ein freundliches Städtchen tret' ich ein,

Der das Gedicht eröffnende Vers entspricht scheinbar ganz natürlich dessen Titel. Ein Woher ist nicht genannt, allein das Wohin soll wichtig werden. Dies Einkehren erschließt dem lyrischen Ich, das hier spricht, eine bei aller Alltäglichkeit doch eigentümlich geschlossene, neuartige und es zunehmend beanspruchende Wirklichkeit. Indem es hier »eintritt«, wird das Ich alsbald ergriffen von einer eigenen Aura und in diese Sphäre eingesponnen.

Der Ort, dessen freundlich-friedliche Atmosphäre den Eintretenden umfängt, wirkt unauffällig und bescheiden: ein Städtchen, wie es jeder kennen kann, das einen sogleich irgendwie heimatlich anmutet und dem Wanderer so etwas wie Ruhe und Geborgenheit zu versprechen scheint.⁵ Eine beliebige kleine Stadt tut sich auf, ob bekannt oder unbekannt – ihr Name erscheint unerheblich –, die doch vertraut wirkt wie eine jede solche. Nach einer Tageswanderung wird sie erreicht, gegen Ende des Tages, und so absichtslos das Betreten ihrer Straßen scheint, der Wandernde fühlt sich einladend angesprochen – auch wenn sie, wie sich zeigt, nicht sein eigentliches Ziel, sondern eine vorläufige Durchgangsstation auf seinem Wege ist.

Doch zunächst überschreitet er mit dem Betreten des Städtchens eine Grenze: die vom bisherigen Unterwegssein zu einem bestimmten Hiersein – der Anwesenheit an diesem friedlich umhegten Ort. Seine Füße haben ihn in einen begrenzten Bezirk geführt, der, wie sich dann zeigt, ein überschaubarer, in sich lebender und webender, für sich seiender Lebensraum ist, den Bewohnern vertrauter als ihm, aber für den Eintretenden eigentlich etwas Ungewohntes, gar Neues verheißend.

5 Theodor W. Adorno hat in seiner »Rede über Lyrik und Gesellschaft« (zuerst 1957) zu diesem Gedicht Mörikes gesagt: »Auf drängt sich das Bild jenes Glücksversprechens, wie es heute noch am rechten Tage von der süddeutschen Kleinstadt dem Gast gewährt wird [...]. Das Gedicht gibt das Gefühl der Wärme und Geborgenheit im Engen [...]«; Th. W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 11: *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main 1974, S. 49–68, hier: S. 61.

In den Straßen liegt rother Abendschein.

Die Straßen des Städtchens nehmen den Wanderer auf. Sie bedeuten eine Gliederung des Miteinanders seiner Bewohner, von denen man aber mit der Ausnahme von Vers 6 gar nichts erfährt. Es ist eben die Feierabendzeit, in der sie zurückgezogen in ihren Häusern sind. An sich sind die Straßen mit ihrer räumlichen Ordnung des Stadtbildes *Wege*, d. h. Begegnungsmöglichkeiten für die Stadtbewohner – innerhalb ihres Gemeinwesens. Der die Straßen Durchwandernde bleibt um diese Zeit allein in ihnen, ein Fremder. Auch haben sie für ihn keine spezifische Verschiedenheit – es sind einfach »die Straßen« dieser Stadt für ihn –, und ebensowenig die Häuser, die sie säumen und an denen er vorbeigeht.

Aber die Verschiedenheit dieser (wohl auch kleinen) Straßen ist in seinen Augen von etwas erfüllt, das sie seltsam einheitlich erscheinen lässt und jetzt »über« ihnen liegt: der Schein des Abendrots. Dies leuchtet so hervor, dass Häuser und Straßen dadurch für den Wanderer in einer eigentümlichen Unauffälligkeit und Undifferenziertheit verbleiben.

Dieser Schein, der das Bild der kleinen Stadt zu einem ›freundlichen‹ Ganzen zusammenschließt, lässt sie dem Fremden vertraulich, ja ›heimelig‹ vorkommen. Der stille Widerschein des sich rötenden Himmels auf den Straßen und die Stille des Feierabends wirken wie ein Versprechen von Ruhe für den, der hier unterwegs ist auf seiner Wanderung. Sein Eintauchen in diese friedliche Atmosphäre, in der alle Einzelheiten wie vom Abendrot übermalt sind, ist der Beginn einer Verzauberung. Eine zum Ausruhen einladende Stimmung durchwaltet den Ort, den er durchschreitet, und der »rothe Abendschein« färbt gleichsam alles. Mit dem Sinken der Sonne ist eine friedliche Stille eingekehrt, und das Zudehnen des Tages mit seiner Lebendigkeit und Geschäftigkeit kündigt die Nacht an.

Aus einem offenen Fenster eben,

Die Erfahrung von Stille und Leere (v. 1) und von abendlichem Licht und Scheinen (v. 2) verlebendigt sich in Vers 5 im Erklingen einer Stimme mit zum Bisherigen passenden Farbton (›Gold-‹). Darauf hin vorbereitend oder vermittelnd steht zunächst das offene Fenster in

diesem Vers.⁶ In der Abfolge von Städtchen, Straßen, Fenster ereignet sich eine Näherung, Konzentration und Aufmerksamkeitsverdichtung; das hier zu Erlebende »öffnet« sich dem Wanderer und kommt auf ihn zu.

Dies offene Fenster ist, nach draußen geöffnet, ein erstes Zeichen menschlichen Lebens in der abendlichen Stadt, eine Spur des Wohnens von Menschen in diesen Straßen, d.h. verborgenen inneren Lebens in den Häusern.

An einer Stelle in dem Gesamtbild, das sich bisher darbot, wirkt etwas einladend, und dadurch wird sie ausgezeichnet und gleichsam auffällig. Das Fenster schließt nicht aus, weil es nicht verschlossen ist; freilich erlaubt es auch nicht ein Hineinsehen-Können, sondern durch das, was von drinnen (aus dem Innern eines bewohnten Hauses) nach draußen klingt, spricht es den aufmerksam werdenden Fremden »freundlich« an. Er nimmt ein offen stehendes Fenster in der Straße, die er durchschreitet, wahr, und es ist wie eine Stelle offenen Austausches zwischen Draußen und Drinnen. Es lässt die Abendluft und das Licht hinein (v. 1 f.) und auch den Blumenduft (v. 4), zugleich aber dringt etwas aus dem Haus nach draußen auf die Straße.

Das Wort »eben« am Ende des Verses meint insofern, unmittelbar und für sich gehört, das Zusammenklingen des zu Gehör Kommenden (v. 5) mit dem Jetzt der Abendröte, die Stimmigkeit dieses Augenblicks, der hier seinen besonderen »Ton« erhält, indem ihn Laut, Stimme, Sprache durchdringen. Zugleich vermittelt das »eben« auch einen Übergang, indem es sprachlich doppelt beziehbar ist: einerseits auf »hört man« (v. 5), und so besagt es »gerade jetzt«, andererseits auf »über den [...] Blumenflor | Hinweg« (v. 4 f.).⁷ So gelesen besagt es: eng oder dicht darüber her schallend – oder auch: gerade darüber hinweg;⁸ damit sind dann das Blühen und der Duft des »Blumenflors« (v. 4) und der Klang der Singstimme in engster Zugehörigkeit, wie *ein* (synästhetisches) Gesamterlebnis erfasst.

6 Zum Singen durch ein offenes Fenster siehe auch »Ach nur einmal noch im Leben ...« (1845).

7 Ist die erste Zuordnungsmöglichkeit sprachlich vielleicht wahrscheinlicher, so hat die zweite den Vorzug, inhaltlich entschieden gut zu passen.

8 »eben« kann freilich auch einfach bedeuten: zu ebener Erde.

*Über den reichsten Blumenflor
Hinweg, hört man Goldglockentöne schweben,*

Dem unabgelenkten Blick bietet sich eine Blumenpracht dar – mit ihrer bunten Farbigkeit (vorherrschend wohl die Farbe Rot, v. 9), mit lautlosem Blühen und mit ihrem Duft. Der Blumenflor befindet sich in der Fensterbank – und so wäre der Einklang mit dem erklingenden Singen noch stärker – oder unmittelbar unter dem Fenster und bis zu ihm hinauf reichend. Das »freundliche Städtchen« gewinnt durch den üppigen Blumenschmuck einen typisch süddeutschen Charakter, und die ersten vier Verse des Gedichts beschreiben das Eidos eines solchen.

Liest man »Über [...] hinweg hört man« (v. 4 f.), so unterstreicht dies das atmosphärische Sichverbreiten der Töne des Gesangs – im Zusammenstimmen mit dem Duft und der leuchtenden Farbigkeit der Blumen, und wohl nicht zufällig sagt der Wanderer nicht: ich (d.h. isoliert) höre.

Das überreiche Blühen des gepflegten Flors im Fenster mit den Rosen (v. 9) setzt sich gesteigert fort im Aufblühen einer menschlichen Stimme (v. 6), einer Innerlichkeit, die sich unbeschwert aus-singt.

Der Stimme, die man wegen des Anklangs an eine Nachtigall (s. u.) als eine weibliche auffasst, entströmen festliche »Goldglockentöne« – statt des auch erwartbaren Abendgeläutes.⁹ Sie bringen so gleichsam das Ausklingen des Tages (liest man: »hinweg [...] schweben«), das Atemholen des abendlichen Zuruhekommens zum Ausdruck. Ihr ›Schweben‹ ist nicht von feierlicher Schwere, sondern anmutig leicht. Ihre Schweben bringt ein ungreifbares Nahekommen mit sich – ungreifbar, weil die Singende unsichtbar bleibt –, und schon hier wird das Herz des Wanderers tief »berührt« (vgl. II,9)! Die »Goldglockentöne« erklingen wunderbar abgehoben von der Stille der abendlichen Straßen, und es ist, als gehe anstelle der sinkenden eine andere Sonne mit ihrem Schein auf.

Das Wort »schweben« trifft ein reines Phänomen des Erklingens: den Gesang als in melodische Schweben gebrachte Sprache – lyrisch. Jetzt erst wird die Stille der kleinen Stadt wahrhaft zum Feier-Abend.¹⁰ Den

9 In dem Hochzeitsgedicht ›Ludwig Richters Kinder-Symphonie‹ (1862) ist in der vierten Strophe von »dem hellen Goldklang | Einer himmlischen Mädchenstimme« die Rede, und sie wird mit der Nacht in Beziehung gebracht.

10 Siehe die erste Strophe von Hölderlins ›Brot und Wein‹, die zu Hölderlins Lebzeiten unter dem Titel ›Die Nacht‹ separat zum Abdruck kam.

Wanderer umfängt hier schon ein schöner Moment, der Augenblick des unerwartet Schönen. Ein Mädchen oder eine Frau vermittelt – selber unsichtbar – an das erlebende und sein Erleben aussprechende »Ich« des Wanderers die Musik der menschlichen Stimme, und vor *seinem* Sprechen erreicht ihn ein ›*musisches*‹ Erlebnis.

Und Eine Stimme scheint ein Nachtigallenchor,

Was den Wanderer in seinen Bann zieht, klingt wie (»scheint«) das Singen der Nachtigall, die eigentlich »Nachtsängerin« heißt,¹¹ die in der Dämmerung die Nacht vorwegnimmt oder ihr Kommen ankündigt. Noch mitten in der Stadt versetzt ihn dies wie der Gesang dieser Vögel mit ihrem melodischen Naturlaut ins Freie der Natur, von der dann die zweite Strophe redet. Natürlich wie ein Vogel singt, so frei und absichtslos unbefangen, übersetzt sich die Seele der Singenden, die der Fremde durch das Fenster vernimmt, für ihn mit ihrem ungekünstelten Gesang und bringt schmelzend seine eigene Seele zum Klingen oder Mitschwingen.

Ihre innere Fülle lässt die Stimme reich und volltönend wie einen Chor anschwellen. Unwillkürlich denkt man an ein Liebeslied, das zum Jubeln und Schluchzen einer Nachtigall im nächtlichen Garten passen würde.¹² Der andringenden Mächtigkeit dieses Melos sind die folgenden Verse gewidmet.

¹¹ Vgl. Friedrich Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 22. Auflage, völlig neu bearb. von Elmar Seebold, Berlin und New York 1989, S. 497.

¹² Siehe den Beginn von Theodor Storms Gedicht ›Die Nachtigall‹ (1855): »Das macht, es hat die Nachtigall | Die ganze Nacht gesungen; | Da sind von ihrem süßen Schall, | Da sind in Hall und Widerhall | Die Rosen aufgesprungen.« Schon in der Antike erinnerte die Nachtigall an eine Frau; siehe die Geschichte der Philomela (Ovid, Metamorphosen VI 441–670). – Es sei hier im Blick auf die Zitierung anderer Dichter und Autoren im folgenden grundsätzlich bemerkt, dass die angeführten Stellen sich zum Teil ausdrücklich auf dies Gedicht beziehen (wie Adorno, Niebelschütz oder Handke), zu einem anderen Teil bei ihnen Mörikes Kenntnis von ihnen angenommen werden muss (Hölderlin, Goethe). Wieder andere Anführungen, wo beides nicht der Fall ist (Hegel, Storm (?), Eichendorff, Pessoa u. a.), sollen nicht meine Mörike-Interpretation beweisen, sondern Belege für ein auch sonst verbreitetes Motiv geben, also gleichsam einen sprachlichen Kontext durch die Zeiten andeuten.

*Daß die Blüthen beben,
Daß die Lüfte leben,
Daß in höherem Roth die Rosen leuchten vor.*

In dreifacher Weise wirkt sich die Verzauberung durch die nachtigallengleiche Stimme auf die Wahrnehmung des Wandernden aus.¹³ Im wiederholten »Daß [...] Daß [...] Daß« bringt sich eine Steigerung am von ihm Wahrgenommenen zur Geltung, durch die alles verdichtet und intensiviert wird. Der Gesang ist es, dessen Anschwellen auch die Natur in eine höhere Lebendigkeit hebt. Indem sich die eine gehörte Stimme zu einem vielstimmigen ›Chor‹ zu verstärken oder dieser sich zu einer Stimme zu verdichten scheint, setzt dies wellenartige sich Ausbreiten sich in einem vieltönigen Mitleben der abendlichen Natur (Blüten, Lüfte, Rosen) weiter fort. Der menschliche Gesang erweckt ein dreifaches Echo in ihr.¹⁴

Die »Blüthen« (v. 7) gewinnen ein Leben in Resonanz zur klingenden Stimme, so dass sie »beben«. Wie durch eine leidenschaftliche, aber sanfte Erschütterung nur ganz zart berührt, haben sie ihr Sein »in Hall und Widerhall« (Storm).¹⁵ Es ist, als bebten sie vor Lust des gesteigerten Daseins, indem das Vibrieren der Singstimme sich auf sie überträgt. Das Blühen der Blumen und ihr sich stärker verströmender Duft wirken wie wunderbar belebt, und der Atem des Gesangs überträgt sich auf das leise Wehen der Abendlüfte.

»Daß die Lüfte leben« (v. 8) besagt so, dass sie, indem sie den Klang weitertragen, die ganze Luft von ihm erfüllt und bewegt sein lassen. Ihr Bewegtsein »antwortet« im Einschwingen auf den »süßen Schall« (Storm) dem Gesang.¹⁶ So wie schon das Singen aus offenem Fenster zur Situation des Abends und des hier einkehrenden Wanderers passte, so korrespondiert jetzt umgekehrt die Natur mit der weiblichen

13 Der zweite Bestandteil des Wortes Nachtigall bedeutet: »beschwören, Zaubergesänge singen«; Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache (Anm. 11), S. 497.

14 Von der Sprache des Gesanges gälte, was Joseph von Eichendorff in die bekannten Zeilen gefasst hat: »Schläft ein Lied in allen Dingen, | Die da träumen fort und fort, | Und die Welt hebt an zu singen, | Triffst du nur das Zauberwort.« (›Wünschelrute‹)

15 Siehe Anm. 12.

16 Siehe Anm. 12.

Stimme – in tiefem ›Einklang‹ mit ihr. Demgemäß steigert sich abschließend in Vers 9 der Charakter des ›Freundlichen‹ (v. 1) zu einem ekstatischen Moment, indem der Gesang nicht nur belebend und bewegend wirkt, sondern die Blumen noch einmal gesteigert zum Leuchten bringt.

Die Rosen »leuchten vor« – d. h. auch vor den anderen Blumen des reichen Flors (v. 4); es ist, als habe die Rose eine besondere Wahlverwandtschaft zur Nachtigall.¹⁷ In »höherem Roth« vor-leuchten,¹⁸ heißt aus dem Abendrot hervorleuchten.¹⁹ Das ist zunächst realistisch gesehen, denn tatsächlich kann man beobachten, dass ein Morgen- oder Abendrot das Rot von Rosen ungemein intensiviert.²⁰ Das »höhere Roth« ist ein überhöhtes, und seine Überhöhung verdankt sich dem roten Abendschein und dem assoziierten ›Gold‹ des Gesanges. Steigert die verzaubernde Singstimme das Rot der Rosen, in dem sich seinerseits schon das Rot des Abends verdichtet, so besagt das: Das Naturphänomen der sinkenden Sonne, überhaupt der sich neigende Tag, wird durch den »Gesang« zu einem »höheren« Dasein verklärt, die Natur ist in Kunst aufgehoben.²¹

17 Siehe Storms angeführtes Gedicht sowie bei Goethe: »Unmöglich scheint immer die Rose, | Unbegreiflich die Nachtigall« (West-östlicher Divan, Suleika Nameh: »Der Liebende wird nicht irregehn ...«).

18 Eine vergleichbare Wendung findet sich bei Mörike schon in dem Gedicht ›Um Mitternacht‹ (1827): »Und kecker rauschen die Quellen hervor« (I,5).

19 In einem Brief an Zelter (10. Juli 1828) spricht Goethe von »erhöhteren Farben« (zitiert nach Albrecht Schöne, *Der Briefschreiber Goethe*, München 2015, S. 312; zum – mit Mörike vergleichbaren – Zusammenhang vgl. ebd., S. 312 f.).

20 1832 heißt es schon: »Wo im Gebüsch die Rosen brannten« (Peregrina II, Strophe 3, v. 4). Über die zufällige Entdeckung des altdeutschen Namens »Rohtraut« schreibt Mörike 1868: »Er leuchtete mich an als wie in einer Rosengluth« (21. Juli, an Moritz von Schwind; HKG 19/1, S. 53 f.).

21 Adorno bemerkt zu v. 9, dass »auch das ausbrechende und doch nur mit den diskretesten Mitteln der Wortumstellung bewirkte Pathos der Schlußzeile der ersten Strophe« von weit her an griechische Lyrik erinnere (Rede über Lyrik und Gesellschaft [Anm. 5], S. 61). Bei Hölderlin heißt es von einem Sonntag-Morgen: »wo stille die Werkstatt war | Am Feiertag, und die Blumen der Stille, | Wohl blühten schöner auch sie und helle quillten lebendige Brunnen« (»Versöhnender, der du nimmer geglaubt ...«, 1. Fassung; Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke. Kleine Stuttgarter Ausgabe*, hrsg. von Friedrich Beißner, Bd. 2: *Gedichte nach 1800*, Stuttgart 1953, S. 134).

Die Rede vom Vor-leuchten »in höherem Rot« zieht zum Schluss dieser Strophe alle Aufmerksamkeit auf sich.²² Der eigenartige Komparativ deutet auf etwas empirisch nicht Nachweisbares und doch sinnlich Wahrnehmbares: das Schöne als ein ἐκφάνεστατον.²³

Es ist, als wären hier Farbschwingungen durch die Tonschwingungen angeregt und der Farbton intensiviert durch den Ton des Gesanges zu magischer Beleuchtung. Verdankt sich das »höhere Roth« einem Gesang ›in höherem Ton‹, also von oben her, von etwas, das ›höher‹ ist als die vorfindliche Farbe,²⁴ die überformt und ins Imaginäre gesteigert ist?

Können Rosen ekstatisch *sein*? Etwas Dionysisches, ein Rausch der Klänge, Blüten und Farben beherrscht das Bild, in das sich der Wanderer unwiderstehlich hineingeführt findet: »ein athmend Bild, in Paradiesesluft getaucht« (Mörrike).²⁵ Mit dem Hervorleuchten der Rosen in »höherem Roth« ist sein Erleben – so potenziert – tendenziell schon in Dichtung eingetreten.²⁶

*

22 In seinem ›Versuch über den geglückten Tag‹ schreibt Peter Handke: »Die Phantasie ist mein Glaube, und die Idee vom geglückten Tag wurde geformt in deren glühendem Augenblick, und sie leuchtete mir [...] am folgenden Morgen (oder Nachmittag) frisch vor, so wie in dem Gedicht Mörikes eine Rose ›vorleuchtet‹, und ich konnte mit ihrer Hilfe immer wieder einen Neuanfang machen [...]«; Peter Handke, ›Versuch über den geglückten Tag. Ein Wintertagtraum‹, Frankfurt am Main 1991, S. 55. Handke beschreibt auch das Hervorleuchten bei einem Hahnenfuß-Gewächs (S. 82) und formuliert schließlich: »Drehtür des geglückten Tags: Dinge wie Leute darin aufleuchtend als *Wesen*« (S. 88). Schon in ›Am Felsfenster morgens‹ (1982–1987) hatte sich Handke Mörikes Wendung »leuchten vor« notiert; Peter Handke, *Am Felsfenster morgens* (und andere Ortszeiten 1982–1987), Salzburg 1998, S. 523.

23 Platon, Phaidros 250^d.

24 Von einem Dichter heißt es: »wenn er die frühesten Rosen zum Opfer | Seinen Chariten weiht« (›An J. G. Fischer‹, 1864), was eine Nähe zu den Musen anzeigt.

25 Letzter von Versen im Brief an Moritz von Schwind (15. Juni 1869); HKG 19/1, S. 103.

26 Eine weitere Deutungsperspektive für die Wendung Mörikes: »leuchten vor«, lässt sich aus Peter Handkes folgender Bemerkung zur Idee des geglückten Tags ableiten: »Ja, jene Idee [...] leuchtete ausschließlich voraus in die Zukunft« (›Versuch über den geglückten Tag [Anm. 22], S. 23). – Dass das »höhere Rot« schon der gesteigerte Erfahrung in sich aufhebenden Dichtung zuschreibbar ist, mag ein Satz Fernando Pessoa's belegen: »Felder sind grüner in der Beschreibung als in

Zum Verständnis der Komposition dieser ersten Strophe haben die vorgetragenen Beobachtungen erbracht, dass in ihr eine von dem ersten Vers bis zum neunten und letzten zielgerichtet voranschreitende Bewegung, bei der die zentripetale, auf Konzentration hinwirkende Richtung (v. 1–4) sich in den andringenden Wellen von Vers 6–9 fortsetzt, durch ein eher strukturelles Muster hinterfangen ist, das die Struktur konzentrischer Kreise hat: Verse 5 und 6 (Gesang) als die Mitte, um die sich in weiteren Ringen die Verse 4 und 7 (Blumen), 2 und 9 (Rot) sowie 2 und 8 (Straßen / Lüfte – Scheinen / Wehen) legen.

III.

Lang hielt ich staunend, lustbeklommen.

Das Wandern erfährt im Erlebnis der kleinen Stadt eine Unterbrechung, und dem Wanderer widerfährt hier etwas, das ihn festhält, auf die Stelle bannt: »Lang hielt ich staunend«. »hielt ich« bedeutet, er ver-hält, hält inne, weil er auf- und festgehalten wird, hineingezogen in eine Versunkenheit (»Lang«), durch ein *je ne sais quoi*. Er ist tief berührt, gefesselt von einer unvermuteten Erfahrung, einem übermächtigen Angemutetwerden, das ein geheimnisvolles Versprechen zu enthalten scheint.

Das Wort »lustbeklommen« meint ein Fascinosum, in das als solches sich leichtes Erschauern mischt. Die auffällige Wortbildung²⁷ besagt nicht: trotz der Lust oder neben ihr auch »beklommen«, sondern dies

ihrem Grün« (Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares, hrsg. von Richard Zenith. Aus dem Portugiesischen übersetzt und revidiert von Inés Koebel, Zürich 2003, S. 35). Dazu, dass für den rechten Blick aus dem Grün des Grases ein *Grünen* wird vgl. Handke, Versuch über den geglückten Tag, a. a. O., S. 36.

27 »lustbeklommen« scheint eine originäre Neuprägung Mörikes zu sein. In »Mein Fluß« (1828) findet sich bereits: »Liebesschauerlust« (1. Strophe); ebenso der »freudige Schauer« in der Begegnung mit einer Muse in »Wald-Idylle« (1837). Eine solche führt »mir zu süßem Erschrecken« (»An eine Äolsharfe«; 1837).

genau in oder von der Lust selber.²⁸ Daher durchdringen sich in diesem besonderen Gefühl die Erfahrung von Enge oder Beengung (vgl. ›klamm‹ oder ›Beklemmung‹) und tiefe emotionale Erfüllung im Hingerissensein von Etwas.²⁹ Denn dies Gefühl geht von einem Staunen aus, das Selbstvergessenheit bedeutet,³⁰ während Lust ein erhöhtes Selbstgefühl ist. Das Atmen, Leben und Klingen um ihn her (I,6–9) überwältigt den bei seiner Wanderung hier Verharrenden, trifft ihn in der Mitte seiner selbst; es nimmt ihn innerlich gefangen, lässt ihn aber zugleich nicht bei sich selbst zur Ruhe kommen. In sein Ergriffensein von etwas Unverrechenbarem mischt sich ein süßes Rätsel, das ihn überwältigt und ratlos macht.

*Wie ich hinaus vor's Thor gekommen,
Ich weiß es wahrlich selber nicht.*

Wieso und wie seine Wanderung sich fortsetzt, das weiß der Wandernde sich selber nicht zu sagen, so wenig ist er hier ganz bei sich, vielmehr aller Alltäglichkeit und ihrer Nüchternheit entrückt.³¹ Der Übergang »vor's Thor« ist in seinem Bewusstsein kein kontinuierlicher, sondern eher abrupt; er findet sich auf einmal draußen vor der Stadt wieder. Ließ ihn das »offne Fenster« (I,3) in das innerste Leben dieses Städtchens eindringen und für einen intensiven Augenblick (Kairos) daran teilhaben – dessen reale Dauer bleibt unbekannt –, so wird er nun durch das Stadttor wieder hinausgeführt, und es öffnet sich ihm die Weite der »Welt« (II,4). Dieser Übergang hat etwas Traumhaftes – der Wandernde ist und wird ent-rückt –, halb flieht er vor dem Überwältigenden, halb treibt es ihn »hinaus vor's Tor«.

28 Siehe bei Mörike auch: »Erschrocken merkt' ichs, lustbewegt« (›Hochzeitslied‹, 1831, 4. Strophe); von der Begegnung mit einer Muse, die den Dichter »berührt«!

29 Dem »lustbeklommen« an dieser Stelle korrespondiert später der »Liebshauch« (II,10).

30 Während der Nacht gilt auch: dass du »Dich lieblich in dir selbst vergisest – | Du schwärmst [...]« (›Gesang zu zweien in der Nacht‹, 1825, letzte Strophe).

31 Siehe v. 8: »Ich bin wie trunken, irr'geführt«.

Ach hier, wie liegt die Welt so licht!

Dieses »Ach« steht für ein reines Widerfahrnis, eine erneute Ergriffenheit, die das Herz überfüllt. Denn in dem »hier« liegt der starke Kontrast zum begrenzten Dort der ersten Strophe, und was sich jetzt darbietet, ist nicht weniger als eine Erfahrung des Ganzen, eine Welt-Anschauung. Eine denkbar große Ausweitung des Horizontes eröffnet sich dem Wanderer, sofern ihm nun eine Überschau über Himmel und Erde im Ganzen zuteil wird – im Gegensatz zur Enge des »Städtchens« und seiner kleinen Straßen (I,1 f.).

Aber, wie sich zeigt, rettet er den Kern seines vorangegangenen Erlebnisses gerade, indem er nicht endlos dort verweilt, sondern sich weiterführen ließ, das umhegte Städtchen verließ und ins Freie (»vor's Thor«) strebte. Wieder weiterwandernd nimmt er es mit, um es ganz neu und noch großartiger nochmals zu erfahren.

»wie liegt [...] so licht« ist zu sagen möglich, weil hier draußen alles noch heller ist als in den Straßen, in denen auf den Abendschein die Dämmerung folgt und sich über die Farben der Blumen legt. Hier hingegen, in der freien Landschaft, ist noch alles vom Glanz der untergehenden Sonne festlich und wunderbar erhellt, verklärt in einem warmen und kräftigen Licht, das der ›Gold‹-Ton des Gesangs schon vorweggenommen hatte. Der Endton des Verses auf dem Worte »licht« kündigt gesteigerte visuelle Eindrücke an, und in majestätischer Erhabenheit bieten sich sogleich die Farben Purpur und Gold (v. 5 f.) dar, so dass sich die farbliche Intensität der »Goldglockentöne« und des Leuchtens »in höherem Rot« (I,5 und 9) hier in großartigem Maßstab fortsetzt.

*Der Himmel wogt in purpurnem Gewühle,
Rückwärts die Stadt in goldnem Rauch;*

Das neue »hier«, das dem Herzen ein überwältigtes »Ach« entlockte, ist vom Schauen bestimmt – wie von einem erhöhten Standpunkt (»wie liegt«; v. 4). Der Blick tut sich auf – in eine grandiose Bewegtheit an Himmel und Horizont.

Das Gewoge der von der untergehenden Sonne purpurn, d. h. tiefrot bis blaurot gefärbten Wolken oder des Himmelsozeans wirkt wie ein gigantisches »Gewühle« (v. 5). Das ist eine kosmische Verstärkung (oder ein überdimensionales Echo) der bebenden Lebendigkeit aus der

ersten Strophe (I,7f.) und ist zugleich wie ein schöpferisches Chaos – man denkt bei »Gewühle« an das Tohuwabohu von Genesis 1,2 –: als wolle sich hier etwas Gewaltiges gebären.³² Diese kosmische Veränderung an Himmel und Abendwolken durch den Sonnenuntergang wird für den Blick dessen, der aus der kleinen Stadt kommt, zu einem ›aufwühlenden‹ Bild.

Aber sein Blick geht nicht nur nach oben oder vorn, sondern auch noch einmal zurück: »Rückwärts« (v. 6). Der Wanderer kommt aus dem Engen und Begrenzten und hat jetzt den offenen Himmel vor sich. Von da aus erschließt sich ihm auch ein neuer, umfassender Blick zurück.³³ War das Erleben der ersten Strophe dem Detail verhaftet und sozusagen von innen ausgehend, so wird »die Stadt« nun zum Gegenstand einer Schau auf sie von außen her; sie wird im Ganzen distanziert zu einem ›Bild‹.

Da scheint sie im starken Licht der sinkenden Sonne aufzulodern: »in goldnem Rauch«. Dieser zeigt ein ›höheres‹ Brennen an³⁴ (vgl. »in höherem Roth«; I,9)³⁵ – ohne zu verbrennen, und feierlich verschleiert, so dass man an Opferrauch denken könnte. Der abendliche Lichtschleier, der die Stadt atmosphärisch umgibt, ist wie ein getrübler Goldglanz. »In goldnem Rauch« stellt sie sich als ein ›rückwärts‹ verklärtes und verewigtes Bild dar.

Das Ganze der Verse 5 und 6 ist eine überwältigende Vision. Die Stadt selber wirkt wie eine himmlische Stadt; man ist geneigt, an das goldene Jerusalem zu denken (vgl. Offb 21,18). Und das Schauspiel am Himmel ist gewaltig wie eine Lichtorgel; der Sonnenuntergang, der sein Licht über alles ausgießt, ist mit seinem »purpurne[n] Gewühle« und »goldnen Rauch« ins Erhabene gesteigert.³⁶

32 Auch in Hesiods ›Theogonie‹ steht am Anfang von Allem das Χάος (v. 116).

33 Auch v. 9 wird im Rückblick sprechen (›du hast‹)!

34 Siehe Anm. 20.

35 Hier, in den Versen 5–6, kehrt das Gold und Rot von I,2 und 5 wieder. »Rauch« kann auch vom Stäuben der Blüten (oder Ähren) gesagt werden, was zum Blumenflor der ersten Strophe passen würde.

36 Siehe auch die 4. Strophe von Hölderlins ›Abendphantasie‹: »Am Abendhimmel blühet ein Frühling auf; | Unzählig blühn die Rosen und ruhig scheint | Die goldne Welt; o dorthin nimmt mich, | Purpurne Wolken! Und möge droben || In Licht und Luft zerrinnen mir Lieb und Leid! –« (Kleine Stuttgarter Ausgabe, Bd. 1: Gedichte bis 1800, Stuttgart 1944 [1946], S. 298).

Wie rauscht der Erlbach, wie rauscht im Grund die Mühle!

Nicht nur das Ferne, sondern auch die Nähe erschließt sich dem Wandern- den in der neuen Perspektive. Ist der Himmel vor und über ihm, liegt die Stadt hinter ihm (»Rückwärts«, v. 6), so kommt zu oben, vorn und hinten jetzt auch das irdisch gegenwärtige Unten: »im Grund« (v. 7).

Fließendes Wasser, Kühle und grünende Vegetation, wohl auch Schat- ten charakterisieren den jetzt erblickten Ausschnitt der Landschaft vor der Stadt als *locus amoenus*, ins Romantische gewendet (Erlenbach und Mühlengrund).³⁷ Was im Städtchen der Gesang war (I,5 f.), wird in der Natur zum Rauschen. Zweimal – im Rauschen von Bach und Mühle – drängt sich hier quellendes Leben und lebendiges Fließen dem Betrach- ter auf.³⁸

Das emphatische »Wie rauscht« unterstreicht durch seine Wiederho- lung nur die Stille des Abends, die im Kontrast dazu selber auch ver- nehmlicher wird.³⁹ Das Rauschen verweist sowohl auf gegenwärtige Lebenskraft, wie auch auf das unaufhaltsame Fortgehen des Lebens.

Ich bin wie trunken, irr'geführt –

Das Übermaß der Eindrücke oder, besser wohl, die gesamte Situation mit ihrer das Herz des Wanderers überfüllenden Größe versetzt ihn in einen ›rauschhaften‹ Zustand:⁴⁰ »wie trunken«.⁴¹ Dabei handelt es sich –

37 Ähnlich auch die Verse in Hölderlins Elegie ›Der Wanderer‹: »Aber unten im Tal, wo die Blume sich nährt von der Quelle, | Streckt das Dörfchen vergnügt über die Wiese sich aus. | Still ists hier: kaum rauschet von fern die geschäftige Mühle« (Kleine Stuttgarter Ausgabe, Bd. 1, S. 213, 3. Strophe); von »Rosen glühen« ist im letzten Vers der 2. Strophe die Rede.

38 Siehe dazu Hegels Bemerkung: »Die Najaden oder Quellen sind der äußerliche Anfang der Musen«; Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Werke in zwanzig Bänden. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe, 20 Bde., Frankfurt am Main 1969–1979, Bd. 12: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, 1970, S. 289, sowie die Fortsetzung, zitiert in Anm. 72.

39 Siehe das in Anm. 18 Zitierte.

40 In ihm wiederholt sich subjektiv das betörende Rauschen von v. 7. Wolf von Niebelschütz hat zu dieser Zeile auf die Musikalität des ganzen Gedichts (und von Mörikes Lyrik überhaupt) hingewiesen: »da taumelt man, wie trunken irrge- führt, man taumelt durch diese Synkopen und wechselnden Tempi, man sucht nach einem Halt und will ihn doch gar nicht haben, man läßt ich sinken und tra- gen« (Eduard Mörike [Anm. 4], S. 60).

dionysisch gesteigert – um eine ekstatische Verfassung, in der das lyrische Ich ekzentrisch über sich hinausgerissen und der Orientierung im Überschaubaren nahezu verlustig gegangen ist: »wie [...] irr'geführt«. In göttlicher Trunkenheit findet es sich in jener *μανία* (Irre), die nach Platon den von der Macht des epischen Gesangs (Kalliope) oder der ländlichen Dichtkunst (Thalia)⁴² Erfüllten entrückt (Phaidros 245^a).⁴³

*O Muse, du hast mein Herz berührt
Mit einem Liebshauch!*

Der bisher sozusagen schweigend von seinem Erleben Hingenommene und durch dessen Erhabenheit Entrückte findet am Schluss (nach einem Gedankenstrich, d.h. einer Pause des Innehaltens und Sichbesinnens) zum seine Erfahrung deutenden Wort: »O Muse«, und er antwortet auf Alles mit einer Anrede: »du« (v. 9).⁴⁴

Dass er im Tiefsten seines Selbst (»Herz«) ergriffen wird, kann er nicht sich selber zuschreiben. Er erfährt sich über sich hinausgehoben und von woanders her »berührt«, beschenkt, begnadet. Dies alles, was dem Wanderer unterwegs und ganz unversehens widerfährt, hat sich spontan zu einem Augenblick von auratischer Kraft zusammengefügt, der ihn in etwas Überalltägliches und Höheres entführt hat. Durch die »Muse« kommt das Ferne und Erhabene ihm zuinnerst nahe (»mein

41 Auch nach Platon sind die Dichter als *ἔνθεοι* und *κατεχόμενοι* gleichsam wie »trunken«: *οὐκ ἔμφρονας* (Ion 533^d/534^a; vgl. 534^b).

42 Die »ländliche Muse« wird in der »Idylle vom Bodensee« (1845) angerufen (2. Gesang, v. 158; HKG 7, S. 22).

43 Vgl. bei Mörike, Maler Nolten, 1. Fassung, 2. Teil (HKG 3, S. 242,33–243,1): »Wir preisen es mit Recht als einen himmlischen Vorzug, welchen die Muse vor allen andern Menschen dem Künstler dadurch gewährt, daß sie ihn bei ungeheuren Übergängen [...] mit einem holden energischen Wahnsinn umwickelt und ihm die Wirklichkeit [...] mit einer Zaubertapete bedeckt [...].« (Der Satz findet sich mit im wesentlichen identischem Wortlaut auch in der überarbeiteten 2. Fassung, HKG 4, S. 238,34–239,2.)

44 Siehe dazu Adorno: »Entscheidend das eine Wort Muse am Ende. Es ist, als glänzte dies Wort, eines der vergriffensten des deutschen Klassizismus, dadurch, daß es dem *genius loci* des freundlichen Städtchens verliehen wird, noch einmal, wahrhaft wie im Licht der untergehenden Sonne auf und wäre als schon verschwindendes [...] der Gewalt der Entzückung mächtig« (Rede über Lyrik und Gesellschaft [Anm. 5], S. 61 f.); siehe auch Anm. 53.

Herz«), und durch ihren dichterischen Atem (›Hauch‹, v. 10) wird ihm ein ewiger Augenblick zuteil, in dem der Dichter zum Dichter wird.⁴⁵ Von ihr schöpferisch »berührt« – wie mit einem mystischen Terminus gesagt wird⁴⁶ –, erfährt sich das erlebende Herz zusammen mit der Welt wie von einem Zauberschlag berührt und in eins versetzt.⁴⁷

So vermittelt die Muse dem Dichter, d.h. dem, der so dazu wird, das kleine (I) und das große Ganze (II) und tut es in der dichtend alles umfassenden Liebe, von der der letzte Vers des Gedichtes redet: »Mit einem Liebeshauch«.⁴⁸

Der Liebes-Anhauch der Muse, ihre In-spiration, ermöglicht ein dichterisches Verklären (als gesteigerte Wiederholung und Verdichtung) der Wirklichkeit.⁴⁹ »Hauch« – das ist das belebende und be-seelende *Pneuma* (vgl. Genesis 1,2), und zur Erläuterung dieses Liebeshauchs könnte man – übertragen auf den Dichter und die Muse – Ovid anführen: »meoque | spiritus iste tuus semper captatur ab ore!« (Metamorphosen VII 819 f.).

Dieser »inspirierende« Hauch war schon, so wird dem Wanderer jetzt klar, im Schein des Abendrots, im Leuchten der Farben, in den Lichtgluten des Himmels, im Rauschen des Wassers und – vor allem – im Gesang der weiblichen Stimme mit ihrer allbelebenden Wirkung (I,6–9) gegenwärtig.⁵⁰

45 In dem Gedicht ›An eine Sängerin‹ (1852 ?) heißt es von dieser: »die, unter der Muse Schutz, [...] || Fühlt, in des Schönen Gestalt, ewige Mächte sich nah« (HKG 1/1, S. 130).

46 Vgl. Augustinus, Confessiones X 27,38 (›tetigisti me‹) mit IX 10,23 (›attigimus eam [sc. die ewige Weisheit] modice toto ictu cordis‹). Zur »göttlichen Berührung« siehe bei Goethe, Italienische Reise; Rom 3. November 1786; WA I 30, S. 201. Zu Mörike vgl. auch schon Anm. 24 und die folgende Anmerkung.

47 Von einem Dichter heißt es bei Mörike, »die Muse« habe ihn mit ihrem Kusse »berührt« (›An Hermann Kurz‹, 1837).

48 Der »Hauch« korrespondiert der schwebenden Singstimme der ersten Strophe.

49 Nach Hesiod »hauchten« die Musen ihm den Gesang (ἀοιδή) bzw. das zu Sagen- de »ein«: ἐνέπνευσαν (Theogonie, v. 31 f.). Zu Homers »Atemhauch« siehe Anm. 53. Adorno findet, schon der freien Rhythmen wegen, die an griechische, reimlose Strophen erinnern, in Mörikes Gedicht ein »unwägbare feines [...] anti- kes, odenhaftes Element« (Rede über Lyrik und Gesellschaft [Anm. 5], S. 61).

50 Vgl. Johann Gottfried Herder, Abhandlung über den Ursprung der Sprache, hrsg. von Hans Dietrich Irscher, Stuttgart 1969 (= Universal-Bibliothek 8729/8730), S. 46: »die ganze vieltönige, göttliche Natur ist Sprachlehrerin und Muse« des

Belebend angehaucht vom Atem des Überirdischen, der liebenden Einhauchung des dichterischen Geistes durch die Muse, entzündet sich im davon berührten Herzen des Dichters selber Liebe: wie seine verzauberte Wahrnehmung vom geschauten Kleinen zum geahnten Immer-Größeren aufsteigt – das entfacht in ihm ein liebevolles Umfassen von Allem, des Alls, hingerissen und beseligt, geöffnet und hingegeben an ein alles übersteigendes und umgreifendes Geheimnis.

Der Wanderer hat ein ungeahntes, vielleicht heimlich gesuchtes Ziel gefunden; das Ewigkeitsbild von Vers 6 hat dem, im Rückblick erschaut, vorgearbeitet, und sein signifikanter Ort, eingelassen in das Erhabene kosmischer Vorgänge, wurde für ihn zum Kairos und Anlass einer »Epi-phanie«: Göttliches hat ihn berührt.⁵¹

IV.

In der Abfolge von erster und zweiter Strophe liegt eine Bewegung, die, nachdem die Entsprechungen im Einzelnen aufgewiesen sind, kurz als solche zu vergegenwärtigen ist.

Menschen. Adorno bezieht die Inspiration auch auf die Anrufung der Muse an dieser Stelle selber: »Die Inspiration des Gedichtes bewährt sich kaum in einem seiner Züge so vollkommen wie darin, daß die Wahl des anstößigsten Wortes an der kritischen Stelle [...] wie ein musikalischer Abgesang die drängende Dynamik des Ganzen einlöst« (Rede über Lyrik und Gesellschaft [Anm. 5], S. 62). Hier sei im knappsten Raum lyrisch gelungen, wonach ein Epos wie »Hermann und Dorothea« vergebens griff (ebd.).

- 51 Es sei hier an die – dem thomasischen Begriff der *claritas*, die er als »Ausstrahlung« versteht, angelehnte – ästhetische Bestimmung von James Joyce erinnert: »Der Moment, da diese höchste Qualität der Schönheit, die klare Ausstrahlung des ästhetischen Bildes, leuchtend wahrgenommen wird vom Geist, der von seiner Ganzheit gefangengenommen und von seiner Harmonie fasziniert worden ist, ist die leuchtend stumme Stasis des ästhetischen Wohlgefallens« (Ein Porträt des Künstlers als junger Mann, Frankfurt am Main 1973 [= Bibliothek Suhrkamp 350], S. 240; engl.: »The instant wherein that supreme quality of beauty, the clear radiance of the aesthetic image, is apprehended luminously by the mind which has been arrested by its wholeness and fascinated by its harmony is the luminous silent stasis of esthetic pleasure [...]«); vgl. auch James Joyce, Stephen der Held, Frankfurt am Main 1973 [= Bibliothek Suhrkamp 338], S. 224–226). Im »Porträt« gebraucht Joyce auch den Ausdruck: »Entrückung des Herzens« (a. a. O., S. 240).

Die kleine Menschenwelt öffnet sich in die Weite, ja Unendlichkeit der Natur, von der der begrenzte Raum des Städtchens kosmisch umgriffen wird (»die Welt«; II,4). Wird dabei aus dem in sich kreisenden Leben einer süddeutschen Feierabendstimmung⁵² ein dramatisches Gemälde voll von barockem Pathos, so könnte man von der Wandlung einer Idylle zur Erhabenheit eines Epos sprechen.⁵³ Dabei verwandelt sich das Genießen eines malerischen Bildes (»naiv«) ins Hingerissenwerden durch ein Übermächtiges, eher Gestaltloses (»sentimental«).

Ein Weg wird erfahren – vom Eingang (εἴσοδος: »tret' ich ein«; I,1) bis zum Heraustreten (ἔξοδος: »vor's Thor gekommen«; II,2), wobei mit dem Stadttor die Grenzüberschreitung markiert ist.⁵⁴ Eben dieser Weg – von geschlossener Gestalt zu mitreißender Transzendenz bzw. das Überschreiten des Begrenzten hin zum Grenzenlosen (»Rauch«; II,6) – ist der Weg des Dichters, ein Weg vom Schönen zum Erhabenen, und es ist so zugleich der Weg der Dichtung selbst, *dieses* Gedichtes.

Sein Schluss im Staunen angesichts der ereigneten Offenbarung gibt Anlass, dem Anruf der Muse noch einmal für sich nachzudenken.

V.

1. Fragt man, was unmittelbar naheliegt, wie denn die idyllische Enge bzw. Nahansicht der ersten und die kosmische Weite der zweiten Strophe zusammenhängen, so ist klar, dass dieser Zusammenhang und seine Unterschiede, d. h. ›Idylle‹ und ›Epos‹, hier durch die *Muse* vermittelt sein müssen, wenn ihre Anrufung am Ende für das Ganze des Gedichtes soll gelten können. Es ist ein in sich bewegter, weil nicht ohne Spann-

52 Auch hier könnte es schon heißen: »selig scheint es in ihm selbst« (›Auf eine Lampe«, 1846).

53 Insofern ist es stimmig, dass das epische Panorama der 2. Strophe auf die Muse führt (II,9). Vgl. auch ›Eberhard Wächter‹ (1828, 1. Strophe): »Gestärkt am reinen Atem des Homer, | Von Goldgewölken Attikas umflossen«. Adorno will von da her den geschichtlichen Ort des Lyrikers Mörike zwischen Epos und Idylle bestimmen: »Wie auf einem schmalen Grat findet sich [...], was eben noch vom hohen Stil, verhallend, als Erinnerung nachlebt, zusammen mit den Zeichen unmittelbaren Lebens, [...] und beides grüßt den Dichter, auf einer Wanderung, nur noch im Entschwinden« (Rede über Lyrik und Gesellschaft [Anm. 5], S. 63).

54 ἔξοδος kann selber auch »Tor« heißen.

gen aufgebauter Zusammenhang, denn die zweite Strophe stößt sich deutlich von der ersten ab und bestimmt diese so auch als solche. Andererseits kann man auch sagen, dass die Intensität der Wahrnehmung im Begrenzten, Heimat Versprechenden als Vorbereitung für die Ausweitung ins ›Universale‹ in der zweiten Strophe gleichsam dazugehört.

Zugleich macht eine Durchgängigkeit der intensiven atmosphärischen ›Stimmung‹ evidentermaßen die Einheitlichkeit des Gedichtes aus. Mit seinem Ineinandergreifen von Nähe und Ferne erfüllt das Gedicht somit die Bestimmung dessen, was Walter Benjamin *Aura* nannte: »Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinnst aus Raum und Zeit, einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.«⁵⁵ In Mörikes sich wie unwillkürlich gebender Nennung der Muse in den beiden Schlussversen seines Gedichtes dürfte somit die Aura von dessen Erlebniszusammenhang beschworen sein.

55 Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1. Fassung), in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. 1: Abhandlungen, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Teil 2, Frankfurt am Main 1974, S. 431–469, hier: S. 440 (vgl. auch die 3. Fassung ebd., S. 471–508, hier: S. 479). Benjamin fährt erläuternd fort: »An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen« (ebd., S. 440). Er versteht diese Definition der Aura als die »Formulierung des Kultwerts des Kunstwerks in Kategorien der raum-zeitlichen Wahrnehmung« (ebd., S. 480, Anm. 7). Dazu schreibt er: »Ferne ist das Gegenteil von Nähe. Das *wesentlich* Ferne ist das Unnahbare [...]« (ebd.). Mörikes Gedicht ›Auf einer Wanderung‹ schreibt sich mit der Anrufung der Muse am Schluss in einen solchen quasi-religiösen Zusammenhang ein. – Übrigens könnte Benjamins Formulierung der Aura durch eine Wendung bei Wilhelm Dilthey angeregt sein, bei dem es einmal heißt: »Die *darstellende Kunst erweitert den engen Umkreis* von Erleben, in den jeder von uns eingeschlossen ist, sie hebt den in dunklem und heftigem *Innewerden* enthaltenen Zusammenhang des Lebens in die helle, leichte Sphäre des *Nachbildens*, sie zeigt das Leben [...], und sie rückt es in eine *Ferne von dem Zusammenhang unseres eignen Handelns*, durch welchen wir ihm gegenüber in einen *freien Zustand* geraten [...]« (Wilhelm Dilthey, Beiträge zum Studium der Individualität [1895/96], IV. Die Kunst als erste Darstellung der menschlich-geschichtlichen Welt in ihrer Individuation, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. 5/1: Abhandlungen zur Grundlegung der Geisteswissenschaften, Leipzig 1924, S. 273–303, hier: S. 276). Für den vorliegenden Zusammenhang ist auch der Satz wichtig, die Heraushebung der innersten menschlichen Lebendigkeit werde »immer nur in der Poesie vollkommen vollbracht« (ebd.).

2. Das Gedicht beginnt mit dem Eintritt ins obschon ›Freundliche‹, so doch auch Fremde – gleichsam wie: »Fremd bin ich eingezogen [...]«.⁵⁶ So sehr das ihm sich bietende Bild der abendlichen kleinen Stadt sein eigenes, verzauberndes Leben entfaltet – der Wanderer kann es zunächst nur anschauen und hörend vernehmen, und insofern bleibt es ihm auch ahnungsvoll fremd.⁵⁷ Aber zunehmend wird das lyrische Ich – in der Entwicklung des Gedichts – mit für ihn bzw. in ihm »aufblühendem« Gehalt erfüllt, und diese es immer stärker einbeziehende Anreicherung seines (sich intensivierenden) Erlebens kulminiert in der abschließend konstatierten Erfahrung der Muse, die als an ihm wirksam (gewesen) erkannt wird. Indem sie den Dichter *selbst* »berührt« (»mich«; II,9), hat sich alles Fremde für ihn sozusagen verflüchtigt, und nicht mehr ›fremd‹ ist er dann ›ausgezogen‹. Das besagt: Die angerufene »Muse« steht für die inzwischen erfolgte Aneignung des Fremden, und in ihr haben sich Fremdheit und innigste Teilhabe und Vertrautheit für das dichterische Ich vermittelt.

Das bedeutet nun, dass an der Muse die Erschließung tieferer Wirklichkeit identifizierbar ist: fühlendes Herz und Geheimnis des Kosmos werden für einander – im »Liebeshauch« (II,10) – erschlossen.⁵⁸

Was sich in der Seele des Dichters zu erfahren gibt, ist als »Muse« die Seele der Schöpfung selber: »Du schwärmst, es schwärmt der Schöpfung Seele mit«.⁵⁹ Sein tieferes Ich, seine dichterische Seele, wird in der gesteigerten Erfahrung seiner Welt durch die Muse geweckt, und

56 Das Städtchen bleibt ohne Namen, es ist wie menschenleer, und auch der Gesang ist anonym. Der Wandernde selber ist nur auf »einer« Wanderung, d.h. einer beliebigen.

57 Von einer Auflösung dieser Spannung durch ein Wiedererinnern ist hier – trotz der Anmutung des Heimatlichen – allerdings nicht die Rede; eine solche notiert bei verwandtem Szenario Hermann Hesse: »Lerne ich in der Fremde Neues kennen, eine Gasse, ein Tor, einen Garten [...], so wird das Neue mir erst in dem Augenblick wirklich und voll lebendig, wo irgend etwas an ihm mich, sei es noch so leise und hauchdünn, an das Dort und Damals erinnert« (Erlebnis in der Knabenzeit [1901], in: Hermann Hesse, Sämtliche Werke, hrsg. von Volker Michels, Bd. 6: Die Erzählungen 1900–1906, Frankfurt am Main 2001, S. 52).

58 Das Rausch-hafte in der 1. und 2. Strophe bedeutet dasselbe höhere Leben, das in der Muse gestalthaft angesprochen wird.

59 ›Gesang zu zweien in der Nacht‹ (1825), 4. Strophe.

dies Wachwerden im Aussprechen oder dies zur Sprache (des Gedichts) Bringen ist seine ›Inspiration‹.⁶⁰

Der Bezug des lyrischen ›Ich‹ (I,1) auf die »Muse« (II,9f.) umgreift das Gedicht vom ersten bis zum letzten Vers.⁶¹ In der Verwandtschaft zwischen dem im Gedicht Redenden und der ihn dabei berührenden Muse kommt zum Ausdruck, dass in seiner Erlebnisfähigkeit und seiner Fähigkeit, dem Erlebten eine sprachliche Gestalt zu verleihen, immer schon etwas Überindividuelles, ein Mehr als das individuelle Ich am Werk gewesen ist. *Seine* dichterische Erfahrung war, wie er jetzt (am Schluss des Gedichtes) sieht und ausspricht, nicht nur die seine; er befand sich von Anfang an unter dem »Anhauch« eines höheren Prinzips. Darum schreibt das Gedicht sich schließlich (II,9f.) nicht dem in ihm sprechenden ›Ich‹ zu, sondern begreift sich im Gelungen-sein am Ende als von einer anderen Instanz her ermöglicht.⁶²

3. Bekanntlich sind es traditionellerweise die Musen, die nicht nur den »Gesang« (ἀοιδή) lehren (Hesiod, Theogonie, v. 22), sondern bei Homer ist es die Muse selber, die eigentlich »singt« bzw. singen soll (Ilias A 1: ἄειδε, θεά).⁶³ Diese topische Zuschreibung ist im in Rede stehenden Gedicht Mörikes insofern modifiziert, als hier der Bezug der »Muse« (II,9) auf das Gedicht – dies im konventionellen Sinne als »Ge-

60 Vgl. ›Der junge Dichter‹, 1823, 2. Strophe, v. 4 f.: »In des Dichters zweite Seele, | Den Gesang«.

61 Siehe das (inhaltlich andersartige) Gedicht Mörikes ›Muse und Dichter‹ (1837).

62 Dies unterscheidet die Nennung der Muse im Gedicht Mörikes von der aufgeklärten Sicht Wilhelm von Humboldts: »Selbst die Vorstellung der Muse, wenn wir uns auch unter diesem Namen nicht mehr jene ehrwürdige Gottheit des Alterthums denken, wenn wir es auch klar empfinden, dass sich der Dichter bloss an seine eigne Begeisterung wendet und dieser nur jene sinnliche Einkleidung leiht, trägt dennoch dazu bei, den dichterischen Schwung unsrer Stimmung zu erhöhen. Denn erkennen wir gleich nicht mehr die Ehrfurcht erweckende Grösse einer Bewohnerin des Olympos in ihr, so bleibt sie uns doch immer die holde und liebliche Tochter der Phantasie.« (Ueber Göthes Herrmann und Dorothea, LXXVI, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. 2: Werke 1796–1799, hrsg. von Albert Leitzmann, Berlin 1904, S. 267) Vgl. auch Friedrich Schiller, Die Sänger der Vorwelt (Fassung der 1. Ausgabe; Die Horen 1795): »Aus der Welt um ihn her sprach zu dem Alten die Muse; | Kaum noch erscheint sie dem Neu'n, wenn er die seine – vergißt«.

63 Auch Mörike kennt die »singenden Musen« (›Einem kunstliebenden Kaufmann‹, 1861).

sang« des Dichters verstanden – in der ersten Strophe schon inhaltlich vorbereitet wird. Denn in der namenlos bleibenden »Einen Stimme« (I,6) ist der Gesang der Muse, von der der Schluss der zweiten Strophe erst ausdrücklich redet, vorweg schon da bzw. kündigt er sich an.⁶⁴ Unverkennbar wird so die Nennung der Muse in II,9f. auf kunstvolle Weise motiviert und von ihr der Charakter eines rein anachronistischen, »mythologischen« Zitates ferngehalten.⁶⁵ Die Beziehung der »Goldglockentöne« (I,5) und des »Nachtigallenchors« (I,6) auf die Muse in diesem Gedicht wird in einem wenig früheren auch ausdrücklich bestätigt; dort heißt es (bezüglich der Muse): »Die zu vollen Himmelstönen | Deine Lippen hat geweiht, | jede Freude zu verschönen [...]«. ⁶⁶

4. Ist es eigentlich die Muse, die ›singt‹, so kommt ihr im Selbstverständnis des Dichters – als dem Subjekt seiner Inspiriertheit – die entscheidende kreative Aktivität zu und ihm selber reine Rezeptivität. Die Rede vom ›Anhauch‹ im Berührtwerden (II,9f.) beschreibt so das Widerfahrnis des schöpferischen Geistes, der eben nur empfangen werden kann.⁶⁷ »Wem in das rein empfindende Herz holdselige Musen | Anmut hauchten und ihm liehn das bezaubernde Wort –«. ⁶⁸ So ist, wie Platon festhielt, das Gedicht (ποίημα) immer εὐρημά τι Μοισᾶν (Ion 534d–e). ⁶⁹

Als solchem unverfügbar sich Einstellenden oder sich Schenkenden kommt jedem Kunstwerk die Ausstrahlung des Momentanen oder Überraschenden zu, die sich noch dem Rezipienten mitteilt: »Das Gefühl des Überfallen-Werdens im Angesicht jedes bedeutenden Werkes registriert das. Von ihm empfangen alle Kunstwerke, gleich dem Natur-

64 Siehe S. 258 und 268 und Anm. 45.

65 Auch Mörike wusste über die Muse: »aber nun schweiget sie längst« (›Wald-Idylle‹, 1837).

66 ›An Marie Mörike, geb. Seyffer‹ (1841).

67 Vgl. ›Leichte Beute‹, 1838: »Hat der Dichter im Geist ein köstliches Liedchen empfangen [...]«. Zur sprachlichen Bewegung dabei vgl. Adorno, Rede über Lyrik und Gesellschaft (Anm. 5), S. 57: »Der Augenblick der Selbstvergessenheit, in dem das Subjekt in der Sprache untertaucht, ist [...] einer von Versöhnung: erst dann redet die Sprache selber, wenn sie nicht länger als ein dem Subjekt Fremdes redet, sondern als dessen eigene Stimme. Wo das Ich in der Sprache sich vergißt, ist es doch ganz gegenwärtig [...]«; siehe auch Anm. 85.

68 ›Einer geistreichen Frau‹ (1843).

69 Nach Tynichos von Chalkidike zitiert.

schönen, ihre Musikähnlichkeit, deren einst der Name der Muse eingedenk war.«⁷⁰ Sofern das Gefühl des Über-einen-Kommens auch für den Künstler und Dichter selber in Kraft ist, wird die traditionelle Rede davon, von der Muse unwiderstehlich »angetrieben« zu sein (ἡ Μοῦσα αὐτὸν ὤρμησεν), verständlich.⁷¹

Dichterische Kreativität verdankt sich mithin primär dem Hören auf das Sichvernehmenlassen der Musen. Ihre Gesänge sind nicht das gehörte Murmeln der Quellen, »sondern sie sind Produktionen des sinnig horchenden Geistes, der [sie] in seinem Hinauslauschen in sich selbst produziert«.⁷²

In solchem Koinzidieren von Rezeptivität und Spontaneität im »Liebeshauch«, aus dem Dichtung entspringt, ist etwas Geheimnisvolles. Von der Unsagbarkeit eines derartigen »Sprachereignisses« kann daher gesagt werden: »*Muse* lautet der Name, den die Griechen dieser Erfahrung der Unfaßbarkeit des Ursprungs des dichterischen Wortes gaben.«⁷³ Auch die Nennung der Muse am Schluss des Mörikeschen Gedichtes hat etwas Änigmatisches, und es ist kein Zufall, wenn von Mörike, um dieses Geheimnis zu wahren, über die Musen auch gesagt werden kann: »Ob etwa *sie*, wie sie wohl pflegen, | Dir dieses Schweigen auferlegen?«⁷⁴

70 Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 7: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1972, S. 123 f. Mörike vergleicht den Dichter einer Harfe: »Die Seele fängt gleichsam von selber zu tönen an, wie jene Harfen, auf denen die Luft spielt« (Brief an Luise Rau, 4. Januar 1830; HKG 11, S. 66). So als Instrument des »Windes« kann Dichtung als Musik charakterisiert werden: »einer luftgeborenen Muse geheimnisvolles Saitenspiel« (»An eine Äöls-harfe«, 1837).

71 Ion 534^c. Dies gilt nach Platon auch von Homer (ebd.); siehe auch die Rede vom »besessen«-Sein (536^d).

72 Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* (Anm. 38), S. 289 (siehe in Anmerkung 38 das Zitat des unmittelbar vorangehenden Textes sowie auch Anm. 86). Statt des Hörens als dichterische Produktion entbindenden Faktors kann auch das Angeblicktwerden eintreten; so heißt es bei Mörike von Schiller: »Der aus der Muse Blicken | Selige Wahrheit las« (»Kantate bei Enthüllung der Statue Schillers«, 1839, 4. Strophe) – statt der akustischen Berührung (»Hauch«; II,10) also die distanziertere des Blicks.

73 Giorgio Agamben, *Die Sprache und der Tod. Ein Seminar über den Ort der Negativität*, Frankfurt am Main 2007 (= Edition Suhrkamp 2468), S. 129.

74 »An Pauline« (1841).

5. Für die traditionelle Musen-Anrufung des antiken Epos ist es charakteristisch, dass sie am Anfang des Gesanges erfolgt.⁷⁵ Für Mörikes Bezug auf die »Muse« im Gedicht »Auf einer Wanderung« und für den poetologischen Sinn dieser Berufung auf den antiken Topos ist indes entscheidend, dass sie erst *am Ende* des Gedichtes geschieht und offenbar auch nur da erst sinnvoll ist.⁷⁶

Die übliche Nennung der Muse zu Beginn hat – als Bitte um ihren Beistand – insofern einen fiktiven Zug, als das Gedicht ja schon begonnen hat bzw. im Anfang begriffen ist. Wird sie, wie hier bei Mörike, am Ende – und so im Rückblick – genannt, so wird zum Schluss ausgesprochen und namhaft gemacht, was das ganze voranstehende Gedicht – bis dahin unerkannt – ermöglicht und bestimmt, d. h. als Gedicht hat wirklich werden lassen. Der Bezug auf die Muse am Ende steht für ein dankbares Innewerden des Gelungenseins; es handelt sich nicht um eine Evokation, sondern eher um eine Reflexion.⁷⁷

Wird die Muse sonst am Anfang angerufen, weil der Dichter seine eigenen Kräfte zum Vollbringen der Dichtung sich durch sie unterstützt oder geweckt wünscht, so wird in Mörikes Gedicht am Ende, nachdem das Dichten vollbracht ist, rückschauend erkannt, dass die Muse schon fördernd dabei gegenwärtig gewesen ist. An die Stelle von Wunsch und Bitte sind hier der Dank für erfahrene helfende Zuwendung und das Staunen über genossene Gunst getreten. Damit ist das Weitere verbunden: Das Gedicht ›Auf einer Wanderung‹ beschreibt Erfahrungen als solche (wie das idyllische Städtchen oder die dramatische Szenerie am Himmel), und erst nachdem diese zu Worte gekommen sind, Sprache gefunden haben, enthüllt sich diese Beschreibung abschließend als ein ›Gedicht‹ (oder ein ›Gesang‹), d. h. als Werk, das unter der Beihilfe und dem Schutz der Muse zustande gekommen ist. Was zuvor unmittelbar erlebend mitvollzogen wurde, zeigt sich am Ende, schon Dichtung *gewesen* zu sein.

75 Vgl. Homer, Ilias A 1; Odyssee α 1 sowie Hesiod, Theogonie 1. Zum Homer-Bezug siehe Anm. 53.

76 Im homerisch stilisierten ›Märchen vom sichern Mann‹ (1838) findet sich die konventionelle Musenanrufung etwa in der Mitte: »Wie er solches erreicht, o Muse, dieß hilf mir verkünden!« (HKG 1/1, S. 94, v. 117).

77 Man beachte den Gedankenstrich nach v. 8.

Was unmittelbar sich als Realität – wenn auch in pathetischer Steigerung – zu erfahren gab, erweist sich nachträglich, in der Idealität einer Dichtung bereits gewesen zu sein:⁷⁸ Das Wesen (als gedichtet) ist hier die Wahrheit des Seins,⁷⁹ und die Wirklichkeit geht nicht linear in Kunst über, sondern wird als etwas offenbar, was immer schon in sie übergegangen ist:⁸⁰ »Deines Tages reiche Fülle, | Ganz empfindest du sie erst, | Wenn du in der nächt'gen Stille | Einsam dich zur Muse kehrst.«⁸¹

Als *Ziel* dieser Wanderung, von der das Gedicht Mörikes kündigt, hat sich damit die spezifische Erfahrung der »Muse« herausgestellt. Diese eine (zunächst sozusagen beliebige) Wanderung wird zum definitiven Sichfinden des Dichters als Dichter, und dies dadurch, dass die Muse *ihn* findet.⁸² Durch sie erreicht ihn sein absolutes Ziel: »Das Ende des Werks ist der einzige Augenblick, da die Eingebung den Autor berührt.«⁸³

Nach dem Vollzug poetischer Erfahrung wird die sich dabei einstellende Sprache, d. h. werden nachträglich ›das Erlebnis und die Dichtung‹ dem vorher nicht erkannten Wirken der Muse zugeschrieben. Diese kann offenbar nur erst im Rückblick als das identifiziert werden, was sie ist. Dieser Rückblick bzw. die in ihm sich artikulierende reflexive Ein-

78 Siehe die religiösen Parallelen für »Gewesensein« – Gen 28,16: »Da nun Jakob von seinem Schlaf aufwachte, sprach er: Gewiß ist der Herr an diesem Orte, und ich wusste es nicht«; Lk 24,31 f.: »Da wurden ihre Augen geöffnet, und sie erkannten ihn. Und er verschwand vor ihnen. Und sie sprachen untereinander: Brannte nicht unser Herz in uns, da er mit uns redete auf dem Wege [...]?«

79 Vgl. Hegel, Werke (Anm. 38), Bd. 6: Wissenschaft der Logik II, S. 13: »Die Sprache hat im Zeitwort *sein* das Wesen in der vergangenen Zeit, ›*gewesen*‹, behalten; denn das Wesen ist das vergangene, aber zeitlos [d. h. logisch; J. R.] vergangene Sein«.

80 Dieses Umschlagen von Übergehen in Übergegangenesein steckt in Wahrheit hinter den Aussagen: »Ich weiß es wahrlich selber nicht« (II,3) und »Ich bin wie trunken irr'geführt« (II,8).

81 ›An Marie Mörike, geb. Seyffer« (1841), 1. Strophe. Zur Fortsetzung siehe im Text bei Anm. 66.

82 Vgl. das Perfekt »du hast [...] berührt« (II,8). Übrigens ist auch bei Hesiod am Ende der ›Theogonie‹ noch einmal von den Musen die Rede (v. 1021 f.).

83 Botho Strauß, Paare, Passanten (1981), zitiert nach der Ausgabe: Süddeutsche Zeitung Bibliothek 38 (München 2004), S. 90.

stellung auf das ganze Gedicht von seiner Vollendung her ist kunstvoll schon vorweggenommen bzw. angebahnt im »Rückwärts« von Vers 6 der zweiten Strophe Mit diesem Blick zurück geht die Erfahrung der ersten Strophe erst richtig in ihrer Eigenart auf; dafür steht das epische Bild: »in goldnem Rauch« (II,6), das den Bereich der Muse sozusagen anzeigt.⁸⁴

Diese »Muse« wird von Mörike hier mithin, statt als eine mythologische Voraussetzung, als ein poetologischer Erfahrungsbegriff in Anspruch genommen. Das rückblickende Perfekt: »du hast mein Herz berührt« – d.h. in allem Vorherigen schon –, ermöglicht vom Gedicht selber her auch einen Namen oder Begriff – als Inbegriff oder Inbild dafür. Das besagt: das Gedicht bzw. der Dichter (als das lyrische Ich) reflektiert am Ende seiner dichterischen Erfahrung deren Ermöglichung, und das Berührt-worden-Sein ist der Inbegriff des dichterischen Geistes oder der Dichtkunst selber.

In Kraft solchen Berührtwerdens durch die »Muse« konnte das Gedicht, wie der Dichter zum Schluss selber erkennt, überhaupt nur zustande kommen. Das Zusammenklingen von Erfahrung und Sprache – das ist das Geschenk der liebevollen Zuwendung dieser Muse, und ihre »Berührung« ist es, was diese Ent-sprechung gewährt (hat).

So sind die Worte des Gedichtes als solche nicht von ihr sozusagen diktiert, sondern sie hat – und das ist ihre grundlegende »Funktion« – den Dichtenden in jenes Entsprechungsverhältnis versetzt.

6. Dem beschreibenden Sagen des Gedichtes (I,1 – II,7) offenbart sich hier (II,9f.) seine eigene Genesis. Der »Liebshauch« der Muse bestimmte schon den dichterischen Atem (Geist), mit dem alles gesagt wurde und wird – vermittelt durch die »Eine Stimme« des Gesangs (I,6). Das Gedicht »Auf einer Wanderung« wird sich, am Ziel (seiner Vollendung) angelangt, seiner selbst als einer Sprachwerdung oder -findung bewusst, und die »Muse« steht ein für das Wunder, dass aus Eindrücken und intensiver Erfahrung ein dichterisches Sprachgebilde entspringt. In der »Muse« erweist sich die Welt als für Sprache geöffnet, oder auch: Die Muse kommt sich aus der tief erfahrenen Welt

84 Eintritt in das Städtchen (I,1) und Heraustreten aus ihm (»hinaus vor's Thor gekommen«; II,2) erweisen sich so zusammen *proodos* gewesen zu sein, der in der *epistrophe* zur Muse endet.

entgegen, indem deren unmittelbares (natürliches) Sein sich erweist, *an sich* Sprache der Dichtung (gewesen) zu sein.⁸⁵

Die »Wanderung« war also in Wahrheit die des hier redenden Ich auf die Dichtung zu oder, was dasselbe heißt, die zu sich als lyrischem Ich. Die »Muse« ist der gute Geist dieses Unterwegsseins.

Wenn gilt, dass die beschriebene wirkliche Erfahrung sich hier im Rückblick zeigt, ein *werdendes* Gedicht gewesen und aus jener am Ende wirklich zu sich gekommen zu sein, dann erhebt das vollendete Gedicht schlagartig die sozusagen mitgehende Sprachlichkeit des Erlebens zu verdichteter Eigentlichkeit, und die sich sukzessiv vollziehende Erfahrung ist Dichtungssprache im Werden zu sich. Was als unwillkürliches, auch ungesuchtes Widerfahrnis sich dem Ich aufdrang, ist am Ende in Kunst aufgehoben, und somit ist die nachträgliche Identifikation des zur Sprache Gelangten durch die »Muse« und ihre Berührung immanent stimmig. Denn »die Muse ist selbst dies Dichten«.⁸⁶

So wird in der abschließenden Zuschreibung an sie der Gehalt des dichterisch Erfahrenen und Artikulierten als Moment einer nicht verfügbaren Fülle angesprochen, die sich in einem Kairos gnadenhaft gewährt und erschließt.⁸⁷

Wie wenn der Göttinnen eine, vorüberfliegend, dem Dichter
Durch ambrosischen Duft ihre Begegnung verrät[.]

85 Siehe zu dieser Dialektik als einer der Sprache selber bzw. ihrem Einstand mit dem Subjekt: »Die höchsten lyrischen Gebilde sind darum die, in denen das Subjekt [...] in der Sprache tönt, bis die Sprache selber laut wird. Die Selbstvergessenheit des Subjekts, das der Sprache als einem Objektiven sich anheimgibt, und die Unmittelbarkeit und Unwillkürlichkeit seines Ausdrucks sind dasselbe [...]« (Adorno, Rede über Lyrik und Gesellschaft [Anm. 5], S. 56).

86 Hegel, Werke (Anm. 38), Bd. 17: Vorlesungen über die Philosophie der Religion II, S. 158 (in religiösem Kontext).

87 ›Wald-Idylle‹ (1837); vom »Nachtigallenschlag« (ebd.).

KONRAD FEILCHENFELDT

Wolfgang Frühwald (1935 – 2019)

»Omnis sapiens omnibus prodesse conatur. Omnis sapiens multis prodest.« An diesen Satz des Philosophen Leibniz aus dem Jahre 1678 erinnerte der Münchner Ordinarius für Neuere Deutsche Literaturgeschichte Wolfgang Frühwald, als er der deutschen Öffentlichkeit und Fachwelt 1992 das Gottfried-Wilhelm-Leibniz-Programm der Deutschen Forschungsgemeinschaft vorstellte, deren Präsident er damals war. »Wer Weisheit hat, sucht aller Nutzen, wer Weisheit hat nutzt vielen.« Mit dieser Maxime, hier in Leibniz' eigener Übersetzung, ist ein Stück jener generellen Verbindlichkeit umschrieben, unter deren Vorzeichen Wolfgang Frühwald sowohl als Wissenschaftspolitiker in Deutschland und Europa, aber auch weltweit als Hochschullehrer und Literaturwissenschaftler und Germanist seinen Beruf ausgeübt hat. Jetzt ist Wolfgang Frühwald am 18. Januar 2019 in seiner Heimat- und Geburtsstadt Augsburg im Alter von 83 Jahren verstorben und hinterlässt nicht nur eine große Familie, in der seine Frau Viktoria schon seit ihrem Kennenlernen während der gemeinsamen Augsburger Gymnasialschulzeit eine unentbehrliche und unerschütterliche Ratgeberin und Stütze bei allen seinen Entscheidungen war, seine Hinterlassenschaft besteht auch aus einem umfangreichen Œuvre fachwissenschaftlicher und wissenschaftspolitischer Veröffentlichungen, in denen das programmatische Vermächtnis seines Wirkens für die Nachwelt auf eindrucksvolle Weise erhalten bleiben wird.

Dabei sind die Anfänge seines Werdegangs nicht durch hohe Erwartungen oder durch besonders günstige Lebensumstände geprägt. Wolfgang Frühwald wurde am 2. August 1935 in Augsburg geboren. Seine Kindheit und frühe Jugend standen im Zeichen des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkriegs, den er als Jugendlicher miterlebte und traumatisch einmal nur mit knapper Not überlebte. Als Spross einer seit mehreren Generationen im bayerischen Schwaben beheimateten Eisenbahnerfamilie scherte Wolfgang Frühwald aus dieser Tradition

anders als sein älterer Bruder aus und wollte nach dem Besuch des humanistischen Gymnasiums St. Anna in Augsburg zunächst Gymnasiallehrer werden. Nach dem Abitur 1954 studierte er deswegen in München – Augsburg hatte damals noch keine Universität – Germanistik, Geschichte, Geographie und Philosophie. Als er jedoch 1958 sein Studium mit dem Ersten Staatsexamen abgeschlossen hatte, änderten sich seine Karriereerwartungen. Mit dem Angebot, bei Hermann Kunisch promovieren zu können, bekam er gleichzeitig in München eine Assistentenstelle, und damit begann seine akademische Laufbahn. Was ihn mit Kunisch persönlich verband, dürfte letztlich ausschlaggebend das gemeinsame Bekenntnis zur katholischen Konfession, die Verbindung zum Bund Neudeutschland gewesen sein, aus dem sich nach dem Untergang des Dritten Reichs die Katholische Studierende Jugend als Nachfolgeorganisation konstituiert hatte. Jedenfalls gewann Wolfgang Frühwald aus diesem Umfeld die Überzeugung etwas für den Wiederaufbau des wissenschaftlichen Lebens im Nachkriegsdeutschland beitragen zu können und bezog daraus auch selbst als angehender junger Wissenschaftler seine Motivation, die akademische Laufbahn einzuschlagen, und dazu erhielt er, nachdem er ihn ausdrücklich von seiner Entschlossenheit überzeugt hatte, die erforderliche Unterstützung von Hermann Kunisch, dessen Nachfolger auf dem Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literaturgeschichte er 1974 in München werden sollte. Fachlich bedeutete dies allerdings, wenn auch mit Kunischs Unterstützung ein durchaus anspruchsvolles Programm, das nach dem Zweiten Weltkrieg nur noch wenige Kandidaten zu erfüllen bereit waren, indem es vom angehenden Hochschullehrer verlangte, dass er sowohl in der älteren als auch in der neueren Abteilung der Germanistik einen akademischen Grad zu erwerben hatte. Kunisch war als Befürworter dieses Programms ein Vertreter der sogenannten Berliner Schule, deren akademische Vorstellung von einer germanistischen Facheinheit, bestehend aus älterer und neuerer Abteilung, in München bis heute nie ganz erloschen ist. Wolfgang Frühwald wurde von Kunisch 1961 mit einer Arbeit über den ›St Georgener Prediger‹, eine Predigtsammlung aus dem 13./14. Jahrhundert, in mediävistischer Literaturwissenschaft promoviert und habilitierte sich 1969 in Neuerer Deutscher Literaturgeschichte mit einer Arbeit über Clemens Brentano. Die Tatsache, dass er sich in beiden Fachteilen seines Faches einer akademischen Prüfung stellte, veranschaulicht einmal mehr die grundsätzliche Offenheit seines

germanistischen Selbstverständnisses im Zugriff auf eine möglichst umfassende Erschließung seines Arbeitsgebiets und eine ebensowohl verbindliche Vermittlung seiner Arbeitsergebnisse nach möglichst vielen Seiten. Sie zeigt aber auch die Grenzen seines Vorsatzes, sich in dieser Weise zu engagieren, insofern er nach Abschluss seiner Dissertation nur noch sporadisch weitere Arbeiten zur deutschsprachigen Mediävistik, zum Beispiel zu Meister Eckhart, veröffentlichte und sich fortan schwerpunktmäßig auf die Neuere Deutsche Literaturgeschichte und die Beschäftigung mit ihr konzentrierte.

Dabei ist aber immerhin auch festzustellen, dass mit der für die Habilitationsschrift in Aussicht genommenen Focussierung auf den deutschen Romantiker Clemens Brentano ein Autor zur Debatte stand, dessen Werk in seiner Beeinflussung durch die Lektüre älterer nicht nur deutscher, sondern im weitesten Sinne europäischer Literatur, vor allem französischer, italienischer und englischer, aber auch lateinischer Texte eine Auseinandersetzung erforderte, für die nicht nur ganz allgemein komparatistische Kenntnisse abrufbar sein mussten, sondern darüber hinaus auch wieder mediävistische. Auch für Wolfgang Frühwald war Clemens Brentano deswegen immer wieder der Autor, an dessen Belesenheit er sich selbst als überragender Literaturkenner zu erweisen hatte, und nicht zuletzt auch mit Blick auf mittelhochdeutsche Texte, die Brentano insbesondere in seiner Lyrik aus dem Kopf zitierte und in seine eigenen Texte einarbeitete. Nicht weniger wirksam wurde in der Beschäftigung mit dem Werk Brentanos aber gleichzeitig, was man als die Gretchenfrage bezeichnen könnte, die Einschätzung seiner forschungsgeschichtlichen Würdigung als eines katholischen Volksschriftstellers bzw. seines Selbstverständnisses als eines religiösen Dichters. In der vergleichenden Betrachtung seiner sogenannten »Religiösen Schriften« und seines im Gegensatz dazu unbezeichneten, übrigen – sagen wir – säkularen Œuvres traf Wolfgang Frühwald bei Brentano auf ein Stück kulturwissenschaftlich relevanter Literaturgeschichte im weitesten Sinne, dessen Komplexität er möglicherweise selbst noch gar nicht nachhaltig genug erfasst hatte, als er 1962 in seinem bahnbrechenden Brentanoaufsatz »Das verlorene Paradies. Zur Deutung von Clemens Brentanos ›Herzlicher Zueignung‹ des Märchens ›Gockel, Hinkel, Gackeleia‹ (1838)« davon ausging, kein religiöses, sondern ein säkulares Werk vor sich zu haben. Es zeigte sich deswegen, dass für eine Erörterung der Frage, inwieweit bei Brentano von »Religiösen Schrif-

ten« auch dann gesprochen werden könnte, wenn es sich um Werke handelt, die sich inhaltlich nicht an den Stoff der Bibel oder an die kirchliche Tradition anlehnen, die Zeit noch nicht gekommen war. Angesichts der Tatsache, dass es damals eine säkulare Literaturwissenschaft und eine religiöse Interpretationsgeschichte gab, die ihre Zuständigkeit für die Deutung des Dichters Brentano und seines Werks noch gegenseitig in Zweifel zogen, war es das Verdienst von Wolfgang Frühwald, erst einmal die Parteien und dann die Argumente auseinanderzuhalten und schließlich vor allem eine Sichtung der Textüberlieferung, der erhaltenen Handschriften und Drucke, anzustoßen. Zusammen mit Bernhard Gajek, der als Leiter der Handschriftenabteilung des Freien Deutschen Hochstifts in Frankfurt am Main, den dort liegenden Bestand des Brentano-Nachlasses inventarisiert hatte, wurde Wolfgang Frühwald deswegen zum Herausgeber der von Friedhelm Kemp bereits in drei abgeschlossenen Bänden vorliegenden Brentano-Werkausgabe des Carl Hanser-Verlages bestellt und mit der Kommentierung des in der Ausgabe noch fehlenden Gedichtbandes beauftragt. Der ebenso wie der Aufsatz von 1962 bahnbrechende Gedichtband dieser Ausgabe, der erstmals überhaupt Brentano-Lyrik nach gesicherten Handschriftenvorlagen aus dem Brentano-Nachlass öffentlich bekannt machte, erschien 1968 sogar noch ein Jahr vor Wolfgang Frühwalds Habilitation 1969. Gleichzeitig, im selben Jahr 1969, folgte von ihm außerdem noch eine weitere Brentano-Veröffentlichung, mit der Wolfgang Frühwald die Brentano-Kenntnis um einen bisher völlig unbekanntem Briefbestand erweiterte und bereicherte. Dem Finderglück verdankte Wolfgang Frühwald im bayerischen Redemptoristenkloster Gars bei Wasserburg am Inn die Entdeckung eines Großteils der von Brentano am Bett der Augustinernonne Anna Katharina Emmerick niedergeschriebenen Aufzeichnungen ihrer angeblichen Visionen und in diesem Material enthalten eines Bestands damals noch unveröffentlichter Briefe Brentanos an seine Münchner Altersfreundin, die Basler Malerin Emilie Linder. Gleichzeitig wurde im Zusammenhang mit dem Fund in Gars ein weiterer Teil der insgesamt noch umfangreicheren sogenannten Emmerick-Papiere im Filiationkloster Sant'Alfonso in Rom aufgespürt und das Material dieser beiden Funde als Leihgabe ins Freie Deutsche Hochstift transferiert. Wolfgang Frühwald hat mit diesen Entdeckungen und allen weiteren Ergebnissen seiner Brentano-Recherchen die Grundlage aller nachfolgenden Brentano-Forschung geschaffen und wurde im An-

schluss an diese Entdeckungen verständlicherweise ins Herausgeber-team der vom Freien Deutschen Hochstift veranstalteten historisch-kritischen Frankfurter Brentano-Ausgabe geholt, deren erste Bände seit 1975 zu erscheinen begannen.

Mit seiner Erstberufung auf ein Ordinariat für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an die Universität Trier-Kaiserslautern in Trier, 1970, nur ein Jahr nach seiner Habilitation, kam es in Wolfgang Frühwalds Werdegang allerdings zu einem Neuanfang und Beginn einer Entwicklung, die ihn aus dem Umfeld einer im Fall Brentanos bis in archivalische Details hineinreichenden Forschungsarbeit wegführte und mit dem Anfang einer Karriere konfrontierte, die ihm angefangen bei der universitären Selbstverwaltung an seinen Heimatuniversitäten, zuerst in Trier, bereits 1972 bis 1985 die Mitgliedschaft in der Senatskommission für germanistische Forschung bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft einbrachte und nach seiner Wegberufung aus Trier, seit 1974 in München, von 1982 bis 1987 die Mitgliedschaft im Wissenschaftsrat der Bundesrepublik Deutschland. Von 1992 bis 1997 war er Präsident der Deutschen Forschungsgemeinschaft und von 1999 bis 2007 Präsident der Alexander-von-Humboldt-Stiftung. Wolfgang Frühwalds Mitgliedschaften in Berufungskommissionen, Jurys, Komitees, Ausschüssen, Stiftungen, Akademien, Arbeitskreisen und Gesellschaften, als Gutachter oder auch nur als ganz privater Ratgeber hatten einen Wandel in der Wahrnehmung seiner fachwissenschaftlichen Arbeit zur Folge, insofern er jetzt für Archivarbeit kaum noch, aber auch für weniger entbehrungsreiche Arbeit auf dem Feld der Literaturwissenschaft trotzdem keine Zeit mehr hatte. Dafür versuchte er umso mehr auf dem Gebiet seiner Lehrtätigkeit durch gezielte Veröffentlichungen seine Stimme zur Geltung zu bringen, um auf diese Weise auch den Studentinnen und Studenten vor allem seiner Vorlesungen und Seminare einschlägige begleitende Fachliteratur anbieten zu können. Seine Publikationen verteilen sich dabei auf Schwerpunkte der Literaturgeschichte, mit denen er sich erstmals bereits in seiner Assistentenzeit auseinandergesetzt hatte. Sie umfassen natürlich die deutsche Romantik, in deren Mittelpunkt Brentano die zentrale Gestalt bleibt. Aber auch Eichendorff, die Grimms, August Wilhelm Schlegel, Novalis sind Autoren, denen Veröffentlichungen gewidmet sind. Sie umfassen ferner die Biedermeierzeit, im Mittelpunkt dieser Literatur-epoche Adalbert Stifter, an dessen historisch-kritischer Werkausgabe

Wolfgang Frühwald zusammen mit Alfred Doppler als Herausgeber mitgewirkt hat. Sie umfassen die Literatur nach dem Ersten Weltkrieg, vom Expressionismus bis einschließlich zur Epoche der Literatur des deutschsprachigen Exils nach 1933, im Mittelpunkt Ernst Toller, mit einer ersten repräsentativen, fünfbandigen Werkausgabe, die zusammen mit dem amerikanischen Germanisten John M. Spalek erarbeitet wurde.

Neben diesen Epochenschwerpunkten aus literaturgeschichtlicher Vergangenheit ist für Wolfgang Frühwald aber auch die Gegenwartsliteratur eines seiner Interessengebiete, nicht zuletzt ebenfalls mit Blick auf seine Lehrtätigkeit, die zeitweilig mit der Besetzung eines Poetiklektorats an der Ludwig-Maximilians-Universität in München eine erhebliche Bereicherung erlebt hat. Den Bezug zur Gegenwart dokumentiert aber auch ein letzter Schwerpunkt, der in seinen Publikationen einen thematischen Bereich seiner wissenschaftspolitischen Überlegungen ausweist. Wolfgang Frühwald hat für sein wissenschaftliches Selbstverständnis keinen modischen Rückgriff auf den zeitgemäßen Theoriediskurs seiner eigenen Gegenwart gesucht, sondern sich vielmehr pragmatisch an der Machbarkeit struktureller Veränderungen im Bildungswesen unserer Gesellschaft und ihrer politischen Entscheidungsmöglichkeiten orientiert. Zusammen mit Hans Robert Jauß, Jürgen Mittelstraß, Reinhart Koselleck und Burkart Steinwachs ist er in einer gemeinsamen Programmschrift ›Geisteswissenschaften heute‹ 1991 auf die Formulierung eines interdisziplinären Wissenschaftsmodells eingegangen, das auf eine Erweiterung der Geisteswissenschaften im Sinne einer Erweiterung von deren Anwendungsbereich angelegt sein sollte, nämlich »auf Kultur als Inbegriff aller menschlichen Arbeit und Lebensformen [...], die Naturwissenschaften und sie selbst eingeschlossen«. In der Zusammenarbeit mit den Naturwissenschaften sah Wolfgang Frühwald als Geisteswissenschaftler eine Aufgabe und ein Ziel, deren Bedeutung ihm durch die Arbeit in der Deutschen Forschungsgemeinschaft und durch den bei dieser Arbeit für ihn sichtbar gewordenen Einfluss und Anteil der Naturwissenschaften, nicht nur im Finanzsektor der Projektförderung, sondern auch gesellschaftspolitisch immer klarer geworden sein muss. Dabei war er selbst oft genug als Vertreter der Geisteswissenschaften und zugleich Präsident der Deutschen Forschungsgemeinschaft dazu aufgerufen, sein Amt auch im Namen der Naturwissenschaften wahrzunehmen, sei es in Schriftform,

sei es vor allem auch in Vorträgen im In- und Ausland, um bei solchen Anlässen am Ende feststellen zu können, dass ihm kraft seiner Berufserfahrung als Literaturwissenschaftler seine Belesenheit in der deutschen Literatur immer wieder zu Gute kam, indem er aus dem Fundus seiner breiten Literaturkenntnis jederzeit auf Werke der Literatur verweisen konnte, in denen Fragen der Naturwissenschaft im Zentrum stehen. Ein Beispiel dafür liefert auch sein vom Sommersemester 1999 datierendes Engagement als Degussa-Gastprofessor an der Fakultät für Chemie der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität in Frankfurt am Main, als er, wie er selbst in einem Gespräch mit dem Bayerischen Rundfunk berichtet, im Rückgriff auf Goethe und dessen naturwissenschaftliche Schriften einem Publikum von Naturwissenschaftlern und -wissenschaftlerinnen ein unerwartetes Interesse für seine Vorlesung habe abgewinnen können, und sich der Hörsaal von Termin zu Termin immer mehr gefüllt habe. Wolfgang Frühwald hat insbesondere als Vortragender, aber auch in seinen Veröffentlichungen, soweit er sie aus dem Fundus seiner Schwerpunktgebiete konzipierte, eine Akzeptanz und Verständlichkeit erreicht, die in Verbindung mit seiner Belesenheit, auch im Bereich der Fachliteratur, und unter Einbeziehung kulturgeschichtlicher Vorkenntnisse die Grundlage seines Erfolgs als Hochschullehrer nicht nur bei den Studenten, sondern auch bei den Seniorhörern und überhaupt in der Erwachsenenbildung im weitesten Sinne gewesen ist.

Schon an seinen Brentano-Studien ist in Wolfgang Frühwalds Wissenschaftsverständnis eine interdisziplinäre Interessenlage zu beobachten, die ihre Motivation ganz allgemein aus der Theologie, im besonderen aber aus der Kirchengeschichte bezieht, mit zunehmender Etablierung seiner Lehrtätigkeit als Ordinarius jedoch auch von der Möglichkeit einer Zusammenarbeit mit Kollegen anderer Fächer in den Lehrveranstaltungen beeinflusst war. In seiner Trierer Zeit veranstaltete er mehrfach Seminare zur deutschen Literatur im Nationalsozialismus zusammen mit den Historikern Wolfgang Schieder und Reinhart Bollmus. Aber auch im Umfeld seiner Münchner Kollegen und Mitarbeiter, mit denen er seit seiner Berufung an die Ludwig-Maximilians-Universität 1974 zusammenarbeitete, fällt auf, in wie starkem Maß sie in ihren fachlichen Interessen nicht nur durch ihre Zugehörigkeit zum Personal der Neueren Deutschen Literaturwissenschaft geprägt waren, sondern gerade als Literaturwissenschaftler von Nachbardisziplinen

anderer Fakultäten. Es sei dazu nur an seine fachliche und persönliche Freundschaft mit Karl Eibl erinnert und dessen aus der Biologie abgeleitete Kriterien einer theoretischen Grundlegung der Literatur mit Bezug zu den Naturwissenschaften. Dabei hat Wolfgang Frühwald keine Schule gestiftet und auch keinen Kollegen für seine Nachfolge weder vorbestimmt noch ausersehen. Seine Mitarbeiter sind ihm für seine Unterstützung und den Erfolg ihrer Karrierewünsche grundsätzlich alle zu Dank verpflichtet, sie mussten sich ihren akademischen Aufstieg aber immer wieder selbst erarbeiten, und es verdient erwähnt zu werden, dass er auch Nachwuchswissenschaftler anderer Fächer immer wieder unterstützte, wenn sie ihn von ihren Vorhaben überzeugen konnten. Wolfgang Frühwald hatte eine offenkundige und gelegentlich untergründige Vorliebe für die Anderen, für das Fremde, sowohl wenn er sich für den wissenschaftlichen Nachwuchs außerhalb der Neueren Deutschen Literaturwissenschaft einsetzte, als auch im Umgang mit ausländischen Kollegen, ebenso wie mit Studenten aus dem Ausland, und deswegen war in Anbetracht der damit verbundenen Kontakte mit dem Ausland seine Position von 1999 bis 2007 als Präsident der Alexander-von-Humboldt-Stiftung sicherlich die Krönung seines akademischen Wirkens. Gleichzeitig aber war und blieb er auch immer ein Bürger seiner Geburtsstadt Augsburg und seiner schwäbischen Heimat. Seine Verbundenheit mit dem Werk des gebürtigen Augsburgers Bertolt Brecht ist deswegen ein Stück dieser Heimatliebe, die zusammen mit seiner Ausländerfreundlichkeit vor allem im persönlichen Umgang ein einzigartiges Gemisch von geselligem Miteinander hervorgebracht hat, und wer es so mit ihm zusammen erlebt hat, wird es künftig vermissen, aber nicht vergessen.¹

1 Zuerst erschienen am 30. Januar 2019 auf der Website des Instituts für Deutsche Philologie an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Wolfgang Frühwalds Verdienste um das Freie Deutsche Hochstift sind gewürdigt in dem von Konrad Feilchenfeldt, Arthur Henkel und Christoph Perels gezeichneten »Geleitwort« zu dem Wolfgang Frühwald zum 60. Geburtstag gewidmeten Band des ›Jahrbuchs des Freien Deutschen Hochstifts‹ 1995.

Freies Deutsches Hochstift

Aus den Sammlungen
Jahresbericht 2018

Inhalt

Aus den Sammlungen

Ferdinand Carl Christian Jagemann: Selbstbildnis des Künstlers, um 1800	339
--	-----

Jahresbericht 2018

Bildung und Vermittlung	351
Ausstellungen	351
Veranstaltungen	359
Museumspädagogik	366
Deutsches Romantik-Museum	369
Brentano-Haus Oestrich-Winkel	370
Forschung und Erschließung	372
Editionen und Forschungsprojekte	372
Frankfurter Brentano-Ausgabe.	372
Kritische Hofmannsthal-Ausgabe	376
›Faust‹-Edition	379
Chronotopos Romantik.	380
Restaurierungen	380
Lehre und Vorträge	382
Publikationen.	385
Erwerbungen	387
Kunstsammlungen	387
Handschriften	401
Bibliothek.	428
Verwaltungsbericht	457
Mitgliederversammlung	457
Verwaltungsausschuss	457
Wissenschaftlicher Beirat	459
Mitarbeiter	459
Dank	463
Adressen der Verfasser	464

AUS DEN SAMMLUNGEN

Ferdinand Carl Christian Jagemann: Selbstbildnis des Künstlers, um 1800

Mit dem jugendlichen Selbstporträt des Ferdinand Jagemann, das vom Freien Deutschen Hochstift auf einer Berliner Auktion ersteigert werden konnte, vergrößert sich der Bestand der Werke des Weimarer Malers in unseren Kunstsammlungen von bisher zwei Gemälden aus den 1810er Jahren um eine frühe Pastellmalerei.¹ Von besonderer Qualität und angesiedelt in einem räumlich, zeitlich und biographisch anderem Kontext als die Ölbilder, lässt das Porträt eine weitere Facette im Werk Jagemanns erkennbar werden und gibt Einblick in die Entwicklung eines Künstlers am Umbruch des Jahrhunderts.

Ferdinand Carl Christian Jagemann (1780–1820) gehörte im frühen 19. Jahrhundert fest in den Kreis des Weimarer Hofes und der Künste und Künstler im Umfeld des Großherzogs Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach und Johann Wolfgang von Goethes. Als Sohn Christian Joseph Jagemanns, des Bibliothekars der Herzogin Anna Amalia, war er dem Hof von Geburt an verbunden. Überdies war er der Bruder Caroline Jagemanns, die als Schauspielerin und Sängerin die Rolle der Primadonna am Weimarer Theater innehatte, erst unter Goethes Regie, später als eigenständige Leiterin der Opernabteilung. Zudem war Caroline Jagemann die Mätresse des Großherzogs und hatte mit diesem drei Kinder. Carl August erhob sie als Caroline von Heygendorff in den Adelstand. Ferdinand Jagemann war damit der Onkel der illegitimen Kinder des Herzogs und dessen illegitimer Schwager. Auch zu Goethe bestand ein enger Kontakt. Der selbstverständliche Ton in erhaltenen Billets spricht von einer kontinuierlichen Kommunikation, die sich vornehmlich auf Fragen der Kunst und des Sammelns von Kunstwerken für die Kunstsammlung bezog. Außerdem waren beide Mitglied derselben Freimaurerloge »Anna Amalia«. Vor dieser hielt Goethe nach dem frühen Tod Jagemanns, der am 19. Januar 1820 mit nur 39 Jahren an »Brustwassersucht« starb, eine Trauerrede. Goethe würdigte in dieser sowohl die künstlerischen, als auch die patriotischen Qualitäten des ihm von Kindheit an vertrauten Malers.²

1 Ferdinand Jagemann, Selbstbildnis des Künstlers, um 1800; Pastell auf blauem Papier, 36,5 × 31,5 cm (oval), Inv. Nr. III-15931.

2 Kleine Biographien zur Trauerloge am 15. Juni 1821, IV. Ferdinand Jagemann; WA I 36, S. 349–363, hier: S. 356–363.



*Abb. 1. Ferdinand Carl Christian Jagemann,
Selbstbildnis des Künstlers, um 1800
(FDH).*

Der Betonung der engen Einbindung in seine Geburtsstadt kann leicht den Blick auf den Sachverhalt verstellen, dass Jagemann eine umfassende Ausbildung genoss, die ihn um 1800 quer durch Europa an die wichtigsten Orte und zu wichtigen Künstlerpersönlichkeiten führte: nach Wien zu Heinrich Füger, nach Paris zu Jaques-Louis David und für mehrere Jahre nach Rom. Mag dieser Horizont in den Gemälden Jagemanns im Bestand des Hochstifts auch

nicht sofort ins Auge fallen, so gibt doch das Pastell einen unmittelbaren Eindruck von der Aufbruchsstimmung des etwa Zwanzigjährigen.

Das 36,5 × 31,5 cm große, oval knapp gefasste Pastell zeigt den jungen Künstler im Dreiviertelporträt nach rechts (Abb. 1). Er hat den Kopf zum Betrachter gewandt und blickt ihn über seine rechte Schulter direkt an. Die Kleidung – ein dunkler Rock und ein weißes, geknotetes Halstuch – sind zurückgenommen, ebenso der braun schattierte Hintergrund. Erstaunlich farbig, deutlich aufgehellt und dem Betrachter sehr nah ist hingegen das Gesicht. Der Ausdruck ist wach und leicht herausfordernd. Die Züge sind weich und jugendlich. In der delikaten Technik der Pastellmalerei, die kaum Korrekturen oder Übermalungen zulässt, wirken Haut und Haar als zarte, nahezu fassliche Texturen. Diesen haptischen Eindruck unterstreichen die weiß-rosa Töne des Inkarnats und die kräftig nach vorn gekämmten Haare, die in hellen, feinen Strähnen in die Schläfen fallen und über der Stirn aufwirbeln. Jagemanns Augen sind auffallend blau, seine Lippen auffallend korallenrot. Die Kombination dieser frischen Farben mit der pudrigen Anmutung des Materials schafft eine schöne Balance zwischen Zartheit und Vitalität. Zu Beginn seiner Ausbildung zeigt Ferdinand Jagemann hier nicht allein wie er aussieht, sondern auch, wie er sich selbst sieht.

Datiert wird das Selbstbildnis in die Zeit um 1800. Jagemann war zu diesem Zeitpunkt etwa zwanzig Jahre alt und hatte schon bei diversen Lehrern gelernt. Seine erste Ausbildung erhielt er als Kind an der Fürstlichen Freien Zeichenschule bei Georg Melchior Kraus, und bereits mit 15 Jahren ging er nach Kassel zu dem Maler Johann Heinrich Tischbein. Ein Jahr später schickte ihn Großherzog Carl August, überzeugt vom Talent des jungen Mannes, an eine der zeitgenössisch wichtigsten Akademien Europas, nach Wien. Jagemann wurde Schüler Heinrich Friedrich Fügers, Direktor der Akademie und führender Porträtist des Adels und des Bürgertums sowie Maler von Historienbildern und Theaterszenen. Füger stand für eine höfische Kunst, die genau hier, an der Wiener Akademie, nur zehn Jahre später für eine Gruppe junger Studenten zum Inbegriff dessen wurde, was es zu überwinden galt: klassizistische Regelmäßigkeit, Virtuosität der Technik, Finesse der Stofflichkeit, Vorbildlichkeit der Antike.

Im Gegensatz zu diesen Studenten, den Künstlern des späteren Lukasbundes, orientierte sich Jagemann, wie sein Selbstporträt zeigt, deutlich an seinem Lehrer. Dies betrifft zum einen die Technik: Als Zeichner arbeitete Füger gern mit Kreide, Rötel oder Pastell, Techniken, die eine malerische, weiche Wirkung haben und Texturen betonen. In keiner anderen Zeichentechnik erscheinen Stoffe, Haare und Inkarnat so fasslich. Diese besondere Qualität nutzte auch Jagemann, setzte sie aber konzentriert im Bereich von Gesicht und Frisur ein, während er Kragen und Rock schlicht anlegt und so den Blick lenkt. Zum anderen lehnte sich Jagemann auch in der Form an seinen Lehrer an:



*Abb. 2. Heinrich Friedrich Füger,
Selbstbildnis im schwarzen Rock, 1777–78
(Albertina Museum Wien).*

Füger war ein gefragter Miniaturist. Die zeitgenössisch beliebten kleinen, privaten Bildchen brauchten eine besondere Feinheit in der Ausführung, hatten einen intimen Charakter, und die dargestellte Person musste eine besondere Nähe zum Betrachter herstellen können (Abb. 2).³ Dies gelingt etwa durch einen schlichten Hintergrund, Konzentration auf das Gesicht und den direkten Blick. Oftmals waren diese kleinen Porträts oval gefasst, etwa um als Schmuckstück in Form eines Medaillons getragen zu werden. Jagemanns

³ Heinrich Friedrich Füger, Selbstbildnis im schwarzen Rock, 1777–78; Aquarell auf Elfenbein, 9,3 × 7,4 cm, Albertina Museum Wien, Inv. Nr. 29572.



*Abb. 3. Anthonis van Dyck,
Jugendliches Selbstbildnis, wohl 1615
(Akademie der bildenden Künste Wien).*

Selbstbildnis erinnert sowohl in der Zeichnung, als auch in der Rahmung deutlich an diese Bildform. Mit diesen Mitteln inszenierte Jagemann wirkungsvoll Distanzlosigkeit, Direktheit und Intimität.

Auch sein Wiener Umfeld spiegelt sich in Jagemanns Porträt. In der Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien befindet sich bis heute ein kleines Selbstbildnis des flämischen Malers Anthonis van Dyck (1599–1641), an das sich Jagemann deutlich anlehnte (Abb. 3).⁴ Den jugend-

⁴ Anthonis van Dyck, Jugendliches Selbstbildnis, wohl 1615; Öl auf Leinwand, 25,8 × 19,4 cm, Akademie der bildenden Künste Wien.

lichen van Dyck sieht man hier in identischer Haltung: nach rechts gerichtet, mit zurückgenommenem braunen Rock und weißem Halstuch, nahsichtig und den Betrachter über seine Schulter mit wachem Blick fixierend. Auch hier liegt der Fokus auf dem Gesicht, sind die Züge weich, die Lippen voll, der Blick intensiv und fallen die Locken bewegt ins Gesicht. Es ist bezeichnend, dass sich Jagemann so offensichtlich auf das Jugendbildnis van Dycks bezieht. Dieser galt bereits in jungen Jahren als herausragendes Talent und war ein geschätzter, unabhängiger Maler, noch bevor er zwanzig Jahre alt wurde. Mit etwa sechzehn Jahren malte van Dyck sein Selbstporträt, sechzehn Jahre alt war Jagemann, als er, wie Goethe in der Trauerrede schreibt, »so viel Anlage zeigte, daß unser kunstliebender Fürst sogleich beschloss, ihn nach Wien zu Füger abzusenden«.⁵ Sich das kleine Bildnis van Dycks – und damit auch den Maler selbst – zum Vorbild zu nehmen, schien für Jagemann in Wien naheliegend gewesen zu sein und spricht vom Selbstbewusstsein des Malers am Beginn seiner Laufbahn.

Bei allen deutlichen Vorbildern bleibt Jagemanns Porträt auch das individuelle Bildnis eines jungen Mannes um 1800 und setzt Zeichen, die auf Charakter und Selbstverständnis des Dargestellten verweisen. Die Zurücknahme der Kleidung und die Konzentration auf das Gesicht lassen Aspekte des Standesporträts ganz aus und stellen stattdessen Individualität und Persönlichkeit heraus. Auffallend ist in diesem Zusammenhang die Frisur. Jagemanns feines Haar wirkt wie vom Wind nach vorn ins Gesicht geweht. Der ruhigen Haltung steht diese bewegte Frisur entgegen, sie gibt dem Porträt einen schwungvollen, lebendigen Ausdruck. Dabei sind die Haare nicht einfach lang und locker wie bei van Dyck, sondern gezielt in eine bestimmte Form gebracht. Tatsächlich entspricht diese »Windstoßfrisur« einer Mode der Zeit, mit der junge Herren eine revolutionäre Haltung oder zumindest eine aufbegehrende und eigenwillige Persönlichkeit präsentierten. So befindet sich in der Graphischen Sammlung des Hochstiftes etwa ein Porträt des jungen Dichters Theodor Körner aus dem Jahr 1808, das den 17-Jährigen mit der gleichen Frisur zeigt, hervorgehoben noch durch die Profilansicht (Abb. 4).⁶ Nach der Mode der Perücken, nach den abgeschnittenen Zöpfen und antikisch kurzen Haaren symbolisierten die weit ins Gesicht fallenden Haare eine freiheitliche politische Gesinnung. Den Einflüssen durch die verfeinerten Poträtminiaturen Fügers und der freien Selbstdarstellung van Dycks fügt Jagemann in seinem Selbstporträt so eine Anspielung auf eine bestimmte innere Haltung hinzu.

⁵ WA I 36, S. 356.

⁶ Heinrich Papin, Theodor Körner im Alter von 17 Jahren, 1808; Kreidezeichnung, Inv. Nr. III-14400.



*Abb. 4. Heinrich Papin,
Theodor Körner im Alter von 17 Jahren, 1808
(FDH).*

In Jagemanns Wiener Studienzeit fällt ein Gutachten Goethes über die Leistungen des Kunststudenten nebst Ratschlägen für dessen weitere Ausbildung (1797).⁷ Es basiert auf Zeichnungen, die Jagemann nach Weimar gesandt hatte und die in den jährlichen Ausstellungen der Freien Zeichenschule zu sehen waren. Goethe attestierte dem Künstler »eine sehr glückliche Anlage zu Kunst überhaupt und besonders zum Gefälligen und Zarten in der Aus-

7 Gutachten über die Ausbildung eines jungen Mahlers; WA I 47, S. 249–253.

führung«. ⁸ Trotz Lob und der Voraussage, dass Jagemann »bei fortgesetztem Fleiß und Eifer einst ein vortrefflicher Künstler werde«, ⁹ ist doch Goethes Unbehagen gegenüber der malerischen, weichen Manier spürbar, die sich Jagemann bei Füger aneignet hatte. Die eingesandten Blätter waren in Kreide und Sepia gearbeitet, Techniken, die nicht auf klaren Kontur und »Deutlichkeit der Formen« zielen. Goethe plädiert daher bei der weiteren Ausbildung für das Zeichnen mit der präziseren Feder, für »ernste Studien« nach antiken Skulpturen zum besseren Verständnis von Plastizität, Faltenwurf und Lichteinfall. Er riet zum Studium der Anatomie und der Perspektive und zum praktischen Unterricht in der Behandlung der Farben. Dies sei auch vonnöten, wenn sich der junge Künstler auf die Bildnismalerei konzentrieren wolle. »Dem Bildnißmahler liegen zwar weniger Pflichten ob [...] aber er übernimmt es den Menschen und seinen Charakter abzubilden.« ¹⁰ Insgesamt sei es »rathsam, ja nothwendig, daß der junge Künstler seiner Neigung entgegenarbeite; führt ihn diese zum Leichten, Weichen und Sanften, bemühe er sich aus allen Kräften um Genauigkeit und Strenge«. ¹¹ Das frühe Selbstporträt dürfte Goethes Geschmack in seiner Manier also eher nicht getroffen haben, selbst wenn Jagemann deutlich auf die Darstellung des »Menschen und seines Charakters« zielte.

Dass Jagemann nach seiner Wiener Akademiezeit nach Paris ging, um von 1802 bis 1804 als Schüler von Jaques-Louis David seinen Horizont zu erweitern, lag vielleicht eher auf der Linie der Goetheschen Empfehlungen. Hier kam Jagemann zu einem der einflussreichsten Maler der Zeit, sowohl im Fach des Porträts, als auch in der Historienmalerei. Nach zwei anschließenden Jahren in Weimar ging Jagemann bis 1810 nach Rom und damit an einen weiteren zentralen Ort künstlerischer Neuerungen und künstlerischen Austauschs zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Fünfzehn Jahre intensiver Aus- und Weiterbildung lagen hinter Jagemann, als er an seinen Heimatort zurückkehrte, den er nicht mehr verließ. Er wurde Professor an der Freien Zeichenschule und leitete diese seit 1815 gemeinsam mit seinem ehemaligen Lehrer Georg Melchior Kraus. Sein bevorzugtes Sujet blieb das Porträt. In den folgenden Jahren entstanden Bildnisse etwa von Christoph Martin Wieland (1805) oder seinem Förderer, Großherzog Carl August (1816). Goethe ließ sich 1806 und 1818 gleich zweimal von Jagemann porträtieren. Der in Weimar ausgeprägte klare, vielleicht etwas steife Stil seiner Malerei schien Goethes Gefallen zu finden. Jagemanns lebensgroße Porträtzeichnung Goethes aus dem Jahr 1817 – dem

8 Ebd., S. 249.

9 Ebd.

10 Ebd., S. 253.

11 Ebd., S. 251 f.



*Abb. 5. Ferdinand Jagemann,
Porträt Johann Wolfgang von Goethe, 1817
(Stiftung Weimarer Klassik, Museen).*

frühen Ratschlag Goethes entgegen in Kreide ausgeführt – fand als Druck große Verbreitung und gehört heute zu den bekanntesten Bildnissen des Dichters (Abb. 5).¹²

¹² Ferdinand Jagemann, Porträt Johann Wolfgang von Goethe, 1817; schwarze Kreide, weiß gehöht. 45 × 36,8 cm., Stiftung Weimarer Klassik, Museen.



*Abb. 6. Ferdinand Jagemann,
Carl August Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach, 1816/17
(FDH).*

In der Kunstsammlung des Hochstifts findet sich neben dem repräsentativen Ölgemälde Carl Augusts in Uniform mit Orden und Schärpe aus dem Jahr 1816 (Abb.6)¹³ auch eine kleine Szene mit den beiden älteren Söhnen

¹³ Ferdinand Jagemann, Carl August Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach, 1816/17; Öl auf Leinwand, 87,9×69,4 cm, Inv. Nr. IV-01786.



*Abb. 7. Ferdinand Jagemann,
Die Heygendorffschen Kinder, 1812
(FDH).*

des Großherzogs und Caroline von Heygendorff, also den Neffen des Malers im Weimarer Park (1810–12) (Abb. 7).¹⁴ Die Frische und Leichtigkeit, die das jugendliche Selbstporträt auszeichnen, finden sich in seinen späteren Gemälden nicht wieder. Dies mag zum einen der Technik des Pastells geschuldet sein, die an sich schon Leichtigkeit und Anmut mitbringen kann, zum Anderen dem Sujet: dem Selbstbildnis des jungen Künstlers am Anfang seiner Laufbahn, mit großen Erwartungen, starken Förderern und guten Aussichten.

In seiner Trauerrede hob Goethe neben den Qualitäten des Malers ausführlich auch dessen politisches Engagement hervor. Zeigte sich der etwa Zwanzigjährige mit der Haartracht einer freiheitlich engagierten Jugend, so war dies

¹⁴ Ferdinand Jagemann, *Die Heygendorffschen Kinder*, 1812; Öl auf Leinwand, 53,5 × 64,3 cm, Inv. Nr. IV–01708.

nicht allein eine Mode. 1813, mit 33 Jahren nicht mehr ganz jugendlich, nahm Jagemann von Weimar aus als Freiwilliger an den Befreiungskriegen teil. »Deutschlands politische Lage wurde jetzt immer ernster, der Freiheitsruf ertönte an allen Orten. Unser durchlauchtigster Protector schloß sich an die Häupter des heiligen Bundes; da gab Jagemann dem Drange seines Herzens Gehör und führte die Fahne der für Fürst und Vaterland sich freiwillig rüstenden Schaar«, schrieb Goethe.¹⁵ Seine Rückkehr als »einer der ersten Verkünder der frohen Botschaft in Deutschland« war triumphal. »An allen Orten wurde er mit Jubel empfangen« und »im Triumph durch die Stadt geführt. Sein hiesiger Empfang ist gewiß noch jedem erinnerlich«.¹⁶

Mit dem feinen, persönlichen und doch so eng in seine Zeit und sein Umfeld gehörigen Pastellbildnis Ferdinand Jagemanns erschließt sich die Persönlichkeit dieses für Weimar so wichtigen Malers im Hochstift neu und deutlich vielschichtiger.

Mareike Hennig

¹⁵ WA I 36, S. 357 f.

¹⁶ Ebd., S. 358.

JAHRESBERICHT 2018

Bildung und Vermittlung

Ausstellungen

Monsieur Göthé. Goethes unbekannter Großvater

Im Jahr 2017 erschien das von Heiner Boehncke, Hans Sarkowicz und Joachim Seng verfasste Buch ›Monsieur Göthé. Goethes unbekannter Großvater‹ in der »Anderen Bibliothek«. Es war im September 2017 mit einer Veranstaltung im Arkadensaal der Öffentlichkeit präsentiert worden. Während der darauf folgenden Buchmesse mit dem Gastland Frankreich war gemeinsam von den Autoren und Wolfgang Schopf, dem Leiter des Literaturarchivs im Universitätsarchiv der Goethe-Universität, im Ausstellungsraum »Fenster zur Stadt« eine Schau konzipiert worden, die nun zwischen dem 14. Januar und 25. Februar 2018 in stark erweiterter und mit Originalen ergänzt Form auch im Arkadensaal zu sehen war. Die Schau zu Friedrich Georg Göthé, dem Großvater des Dichters, spürte mit Abbildungen und Originaldokumenten der Lebensgeschichte des weitgereisten Schneidermeisters und Gastwirts nach, der mit Neugier und Bildungshunger aus einem thüringischen Dorf aufbrach, um erst in der Welt und schließlich in Frankfurt am Main sein Glück zu machen. Sowohl die Ausstellung als auch die angebotenen Führungen wurden gut aufgenommen. 18 Schulklassen besuchten die Schau als halbstündige Ergänzung zu einem Besuch des Goethe-Hauses; besonders als Vorbereitung auf die anschließende Besichtigung von Goethes Elternhaus war dieser Einblick geeignet, da so deutlich wurde, woher das Vermögen für Goethes komfortables Elternhaus kam.

Joachim Seng

Romantik in Hessen – Fotografien von Kilian Schönberger

Dass Hessen ein Land der Romantik ist, wurde mit dem vom Kulturfonds Frankfurt Rhein/Main 2012–2014 geförderten Schwerpunkt »Impuls Romantik« und spätestens seit Baubeginn des Deutschen Romantik-Museums und dem Kauf des Brentano-Hauses in Oestrich-Winkel einer breiteren Öffentlichkeit bewusst. An vielen Orten in Hessen lassen sich bedeutende Kunstschätze und Sehenswürdigkeiten aus dieser zentralen Epoche unserer Kulturgeschichte finden: Im Osteinschen Park, auf der Burg Frankenstein, im Schloss



*Abb. 1. Dr. Boris Rhein und Kilian Schönberger
(Foto: privat).*

Auerbach, im Steinauer Schloss und dem Brüder Grimm-Haus und natürlich in der neu eröffneten Grimmwelt in Kassel, also der Stadt, in der die Brüder über 30 Jahre lebten und arbeiteten.

Das Hessische Ministerium für Wissenschaft und Kunst hat 2016 in seinen Räumen eine Auswahl dieser Orte in einer Fotografie-Ausstellung mit dem Titel »Romantik in Hessen« präsentiert: idyllische Burgen, Schlösser, Parks und Stätten, die diese Epoche erlebbar machen. Kilian Schönberger, Fotograf und Geograph aus Köln, war unterwegs und hat die romantischen Orte Hessens neu in Szene gesetzt. Dokumentiert sind die atmosphärisch überaus dichten Bilder in einem 66 Seiten umfassenden Band mit Fotografien. Vom 7. März bis 12. August 2018 waren die Aufnahmen im Arkadensaal des Freien Deutschen Hochstifts zu sehen.

Kilian Schönberger bewegt sich mit seinen fotografischen Arbeiten im thematischen Spannungsfeld zwischen Natur und Stadt. Der Gegensatz zwischen Naturverbundenheit und urbaner Lebensweise ist dabei zentraler Gegenstand seines fotografischen Schaffens. Beide Welten faszinieren ihn und sind Inspiration für seine Arbeiten im Bereich Landschafts- und Architekturfotografie. Angeregt durch die Geographie als Raumwissenschaft strebt er eine naturgetreue, aber möglichst suggestive und damit Raum für die Fantasie des Betrachters lassende fotografische Erfassung von Landschaft an: Die Wissenschaft vom Raum soll sich mit einer den Raum erfassenden Fotografie zu einer

Einheit verbinden. Zu Schönbergers wichtigsten Zielen gehört es, die Augen der Menschen für die Wahrnehmung des Besonderen sowohl im scheinbar Alltäglichen als auch im Verborgenen zu öffnen – ein Konzept, das den Vorstellungen der Romantik sehr nahe kommt.

Am 6. März wurde die Ausstellung in Anwesenheit von Minister Dr. Boris Rhein, der auch ein Grußwort sprach, eröffnet (Abb. 1). Anschließend referierte Prof. Dr. Wolfgang Bunzel über »Romantik in Hessen«. Seinem Vortrag folgten persönliche Ausführungen Kilian Schönbergers über die Ziele und die praktische Organisation seiner fotografischen Entdeckungsarbeit. Das Ministerium stellte für die Besucher kostenlos Kataloge zur Verfügung.

Wolfgang Bunzel

Theodor Körner.

Die Erfindung eines romantischen Helden

Im Lauf des Jahres veranstaltete die Kunstsammlung in den Räumen der Gemäldegalerie zwei kleine Sammlungspräsentationen. Diese »Interventionen« verbanden Objekte unterschiedlicher Medien in Vitrinen mit Umhängungen und Ergänzungen aus eigenem Bestand oder einzelnen Leihgaben. Sie legten den Fokus auf einzelne Personen, konzentrierten sich auf spezifische Motive oder Phänomene und beleuchteten so bestimmte Aspekte und Kontexte der Sammlung.

Vom Mai bis zum Juli war im Graff-Raum der Gemäldegalerie unter dem Titel »Theodor Körner. Die Erfindung eines romantischen Helden« eine Präsentation zu dem Freiheitsdichter zu sehen (Abb. 2). Vorgestellt wurde das familiäre und gesellschaftliche Umfeld, aus dem Theodor Körner stammte, sowie die wirkungsvolle Inszenierung, die nach seinem frühen Tod schnell zu seiner umfassenden Idealisierung führte. Körners Familie schürte das Interesse an dem in den Freiheitskriegen Gefallenen und hielt es vor allem durch Bilder lebendig. Die konkrete biographische Verbindung des als romantisch geltenden Dichters Theodor Körner mit einem im höchsten Grade aufklärerischen Elternhaus und dessen Verbindung etwa zu Schiller spiegelt die enge Verzahnung von Aufklärung und Romantik.

Mareike Hennig

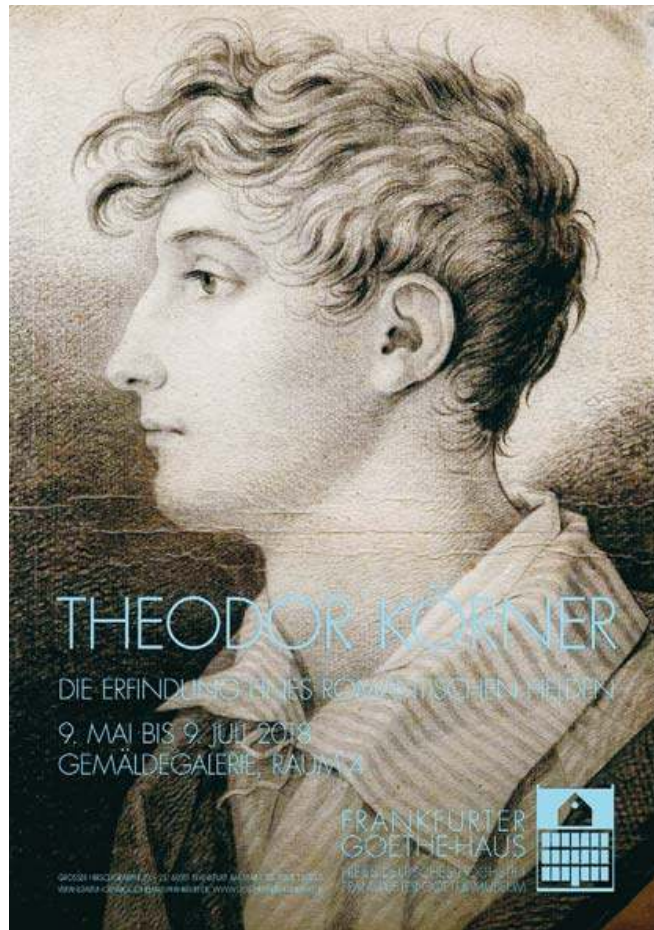


Abb. 2. *Ausstellungsplakat Theodor Körner*
(Gestaltung: SKS Marketing Promotion).

*»Nie standen die Frauen an ihrem gehörigen Platze ...«
Charlotte von Stein – Schriftstellerin, Freundin und Mentorin*

Charlotte von Stein (1742–1827) gehört als wichtigste Bezugsperson Goethes in dessen erstem Weimarer Jahrzehnt, als Freundin Herzog Carl Augusts, Wielands, Herders, des Ehepaars Schiller und enge Vertraute der Herzogin Louise zu den zentralen Figuren des klassischen Weimar. Bis heute findet sie jedoch fast ausschließlich im Bezug zu Goethes Leben und Werk Beachtung. Die historische Person verschwindet noch immer hinter den literarischen Gestalten seiner Werke, wird zu Iphigenie, Leonore oder Lida. Doch Charlottes Persönlichkeit lässt sich nicht auf ein Dasein als »Goethes Muse« reduzieren. Ganz im Gegenteil: Literarisch gebildet und geistig eigenständig, trat sie selbst



*Abb. 3. Blick in die Ausstellung
(Foto: privat).*

als Autorin hervor, verfasste Dramen, Erzählungen und Gedichte, zeichnete und musizierte, trieb botanische Studien, interessierte sich für Gesteinskunde, Astronomie, Philosophie und das Zeitgeschehen. Als Hofdame der Herzoginmutter Anna Amalia (bis 1764), als enge Vertraute der jungen Herzogin Louise, befreundet mit Herzog Carl August, Christoph Martin Wieland, Caroline und Johann Gottfried Herder, Charlotte und Friedrich (von) Schiller sowie lebenslang verbunden mit dem Prinzenerzieher, Übersetzer, Dichter und Goethe-Freund Carl Ludwig von Knebel war Charlotte von Stein eine der zentralen Figuren im Weimar des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts. Die Ausstellung, die anlässlich ihres 275. Geburtstags im Vorjahr im Goethe- und Schiller-Archiv zu sehen gewesen war (kuratiert von Elke Richter und Alexander Rosenbaum), wurde vom Freien Deutschen Hochstift übernommen und durch seine eigenen reichhaltigen Bestände zu Charlotte von Stein ergänzt (kuratiert von Joachim Seng). Die Ausstellung wurde im Rahmen der Feiern zu Goethes Geburtstag eröffnet und zeigte im Arkadensaal bis zum 28. Oktober das Bild einer eigenständigen Frau, die mitfühlend und klug zur Mentorin einer jüngeren Frauengeneration im klassischen Weimar avancierte (Abb. 3).

Joachim Seng

Schweiz. Blicke in die freye Welt

Mit einer Präsentation zum Thema »Schweiz. Blicke in die freye Welt« setzte die Kunstsammlung von Oktober 2018 bis Februar 2019 das Konzept der »Interventionen« in den Galerieräumen fort (Abb. 4). Die Leihgabe von drei Füssli-Gemälden des Hochstifts in eine große monographische Füssli-Ausstellung nach Basel (»Füssli. Drama und Theater«) brachte als Gegenleihgaben zwei Gemälde des Schweizer Malers Caspar Wolf (1735–1783) ins Haus: »Der Lauteraargletscher« aus dem Jahr 1776 und »Der Geltenschuss im Lauenental im Sommer« von 1777. Diese bedeutenden Werke des Pioniers der Hochgebirgsmalerei ermöglichten eine temporäre Umgestaltung des »Füssli-Saales« in einen »Schweiz-Saal«. In Wolfs Darstellung eines Gletschers und eines Wasserfalls zeigt sich die intensive Verbindung von Naturforschung und Kunst ebenso wie eine signifikante Ausweitung der Reisen in die Schweiz und die Aufwertung, welche die »freye und erhabene« Schweiz für und durch Künstler, Wissenschaftler und Literaten der Aufklärung und des Sturm und Drang erfuhr. Die Gemälde konnten durch drei Zeichnungen aus eigenem Bestand ergänzt werden: »Der Staubbach im Lauterbrunnental«, eine Sepiazeichnung von Peter Birman (1758–1844) von 1790, »Das Hospiz am Großen St. Bernhard in der Schweiz«, eine Kreidezeichnung auf blauem Papier von Franz Schütz (1751–1781), entstanden zwischen 1778 und 1780, und »Der Rheinfall bei Schaffhausen«, eine farbige Pinsel- und Federzeichnung von Johann Gottlieb Prestel (1739–1808) von 1790. Neben druckgraphischen Ansichten und Karten der Schweiz wurden in zwei Vitrinen auch die Schweizerreisen Goethes in den Jahren 1775 und 1779 durch faksimilierte Briefe und die Handschrift des hier entstandenen Gedichts »Gesang der Geister über den Wassern« dokumentiert.

Mareike Hennig

»... Die Schönheit der Sprache jedoch strahlt« – Der Buchkünstler Hermann Rapp

Hermann Rapp (1937–2015), Schriftsetzer, Holzschneider und Graphiker, zählte zu den bedeutenden Buchkünstlern der Gegenwart. Nach vielen Jahren als Schriftsetzer und Künstlerischer Leiter eines Frankfurter Verlagshauses gründete er 1989 mit seiner Frau Gisela eine eigene Bleisatzwerkstatt: die Offizin »Die Goldene Kanne« in Neuweilnau im Taunus. Der Name ist auch inspiriert von Goethes Mutter, die ihre letzten Jahre im Haus zum Goldenen Brunnen am Roßmarkt verbrachte. Rapps Offizin pflegte die klassische und experimentelle Typographie mit Bleisatz und Originalgraphik. Dabei verwendet Rapp neugegossene und alte, aufgefundene Schriften sowie handverlesene



Abb. 4. Ausstellungsplakat »Schweiz. Blicke in die freye Welt«
(Gestaltung: SKS Marketing Promotion).

Bütten- und Konsumpapiere. Dem Leitspruch berühmter Vorbilder folgend, dass ein Buch aus den fünf Elementen Text, Schrift, Farbe, Papier und Einband besteht, aus denen eine zeitlose Einheit entstehen müsse, schuf er nach den alten Regeln für Satz und Druck Bücher von vollendeter Schönheit. Zu seinen Lieblingsautoren gehörten Goethe und Schiller, eine besondere Zuneigung galt jedoch dem Werk Hölderlins. Zu den Dichtern der Offizin »Die Goldene Kanne« gehören auch Homer, Sappho und Sophokles. Und auch die deutsche Romantik inspirierte ihn. Rapps Drucke erschienen alle in kleinsten Auflagen und finden sich heute in bedeutenden öffentlichen Sammlungen, wie der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, der Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar oder dem Gutenberg-Museum Mainz.

Einige der schönsten Stücke der Offizin, in denen Klassik und Romantik kunstvoll miteinander in Beziehung gesetzt werden, waren nun vom 3. Dezember 2018 bis zum 3. Februar 2019 in einer Ausstellung im Arkadensaal zu sehen. Ermöglicht wurde sie durch eine großzügige Schenkung von Gisela Rapp, die dem Freien Deutschen Hochstift beinahe alle Werke ihres Mannes

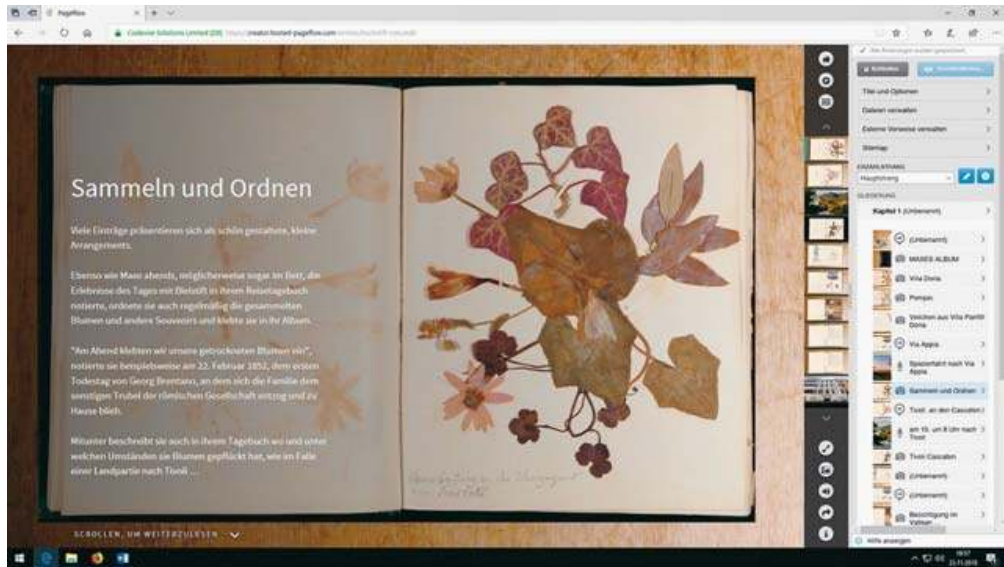


Abb. 5. Bildschirmansicht von Maximiliane von Arnims italienischem Album mit einer exemplarischen Auswahl von Albumseiten (Screenshot).

sowie Entwürfe, Zeichnungen und Gemälde überlassen hat. Damit verfügt das Hochstift nun über die umfangreichste Sammlung mit Werken der Offizin »Die Goldene Kanne«.

Joachim Seng

Virtuelles Ausstellungsprojekt »Alle Wege führen nach Rom«

Anlässlich seines 50-jährigen Jubiläums rief der Arbeitskreis selbständiger Kultur-Institute e.V. (AsKI) seine Mitglieder zu Beiträgen für das virtuelle Ausstellungsprojekt »Alle Wege führen nach Rom« auf. Für das Hochstift konzipierte Dr. Neela Struck den Beitrag »Souvenirs aus Rom – das Album der Maxe von Arnim«, der den Romaufenthalt Maximiliane von Arnims, einer Tochter von Bettine und Achim von Arnim, im Februar 1852 thematisiert. Die im Hochstift aufbewahrten Erinnerungsstücke wurden mit den Mitteln des Content Management Systems »pageflow« zu einer multimedialen digitalen Erzählung zusammengefügt (Abb. 5), die im Internet abrufbar ist.¹

Neela Struck

¹ <https://aski.pageflow.io/hochstift-rom#179296>.

Veranstaltungen

Feiern zu Goethes Geburtstag

Der Goethe-Geburtstag wurde am 27. und 28. August im Kreise der Mitglieder begangen. Im Mittelpunkt stand die Eröffnung der Ausstellung zu Charlotte von Stein. Neben einer Einführung durch die Kuratorin, Dr. Elke Richter (Weimar), und den sich anschließenden Führungen wurden außerdem kleinere Vorträge zu ausgewählten Beständen des Hochstifts geboten. Unter anderem wurde Antonio Tantardini's Marmorgruppe ›Faust und Gretchen‹ vorgestellt, die nach ihrer Präsentation in der Münchener Faust-Ausstellung (einer Kooperation der Klassik Stiftung Weimar mit der Hypo-Kunsthalle München) zur Zeit vor der Gemäldegalerie steht – und in Zukunft ihren Ort im Romantik-Garten finden soll. Die historistische Skulptur ist nicht allein durch die feine Bildhauerarbeit und die detaillierte Oberflächenbehandlung interessant, sie zeigt zudem eine italienische Perspektive der Faust-Rezeption. Den festlichen Auftakt des Geburtstagsfestes gestalteten Hans Christoph Begemann (Bariton) und Hilko Dumno am Flügel mit Balladen von Goethe.

Goethe-Festwoche

Die siebte Goethe-Festwoche folgte vom 6. bis 16. September bald auf den Goethe-Geburtstag. Kuratiert von der Musikwissenschaftlerin Dr. Julia Clout (stellvertretende Geschäftsführerin des Kulturfonds Frankfurt RheinMain), widmete sie sich dem Thema »Goethe und die Musik«. Erstmals war auch das Umland von Frankfurt am Main eingebunden. Die Festwoche wurde am 6. September im Freien Deutschen Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum eröffnet: Das Ensemble Modern spielte drei Sätze aus Beethovens Septett in Es-Dur op. 20 sowie das eigens von Gordon Kampe komponierte Stück ›lichtverzwickt‹ als Uraufführung. Umrahmt wurde die Eröffnung durch ein Podiumsgespräch mit dem Dirigenten und Musikwissenschaftler Prof. Dr. Peter Gülke, der Musikwissenschaftlerin Prof. Dr. Friederike Wißmann und dem Komponisten Gordon Kampe, moderiert von Julia Clout.

Bevor die Goethe-Festwoche am 16. September im Hochstift mit einem – auch vom HR aufgezeichneten und eine Woche später gesendeten – Podiumsgespräch mit Musikbeispielen über »Goethe und Beethoven« zwischen Prof. Dr. Norbert Miller und dem Frankfurter Musikwissenschaftler Prof. Dr. Thomas Betzwieser endete, sorgten vier weitere größere Veranstaltungen für guten Besuch: Am 9. September sprach der Lautenist Andreas Martin aus Barcelona über die Musik in Goethes Elternhaus und gab dazu ein Lautenkoncert. Es folgten Abende zu »Goethe und Felix Mendelssohn Bartholdy« (mit

Dr. Ulrike Kienzle und Prof. Udo Ebert) und »Goethe und Zelter« (am 13. September mit Katharina Magiera und Dr. Rüdiger Volhard) sowie – passend zum erfolgreichen Ankauf des Manuskripts von Robert Schumann – ein hochkarätiges, von Gerold Huber am Flügel geleitetes Konzert mit einer Auswahl aus den ›Faust‹-Szenen (es sangen Ruth Zisak, Raoul Steffani und Julian Orlishausen, moderiert von Prof. Dr. Dieter Borchmeyer). Zahlreiche musikalische Führungen lockten tagsüber Kinder und Erwachsene ins Goethe-Haus.

Gespräche im Goethe-Haus

Am 12. Februar folgte eine weitere Ausgabe der seit einigen Jahren erfolgreichen Reihe »Goethe-Annalen«. Wie gewohnt diskutierten Prof. Dr. Ernst Osterkamp und Dr. Gustav Seibt mit der Direktorin über Goethes Wirken vor 200 Jahren und stellten die besondere Bedeutung des Jahres 1818 vor Augen.

Am 28. Februar ging es um die Kunst des Übersetzens, der das Hochstift mit seiner Reihe »Weltliteratur in Übersetzungen« seit 2006 besondere Aufmerksamkeit widmet. Während in den Vorjahren »Weltliteratur« aus den verschiedensten Sprachen ins Deutsche thematisiert wurde, ging es an diesem Abend um den umgekehrten Übersetzungsgang: Der ukrainische Schriftsteller, Übersetzer und Essayist Jurko Prochasko, der zur Zeit an einer Übersetzung der ›Wahlverwandtschaften‹ ins Ukrainische arbeitet, unterhielt sich mit Prof. Dr. Klaus Reichert über die Kunst der »richtigen« Übersetzung und sprach über seine besondere Neigung zu Goethes Roman.

Die Reihe der Frankfurter HausGespräche (28. Mai – 18. Juni) stand in diesem Jahr unter dem Titel »Zentrum und Extreme – Wechselspiele der offenen Gesellschaft«. Die Eröffnungsveranstaltung wurde vom Freien Deutschen Hochstift ausgerichtet. Die Soziologin Sonja Engel vom DFG-Forschungsprojekt »Invektivität. Konstellationen und Dynamiken der Herabsetzung« an der TU Dresden und der Literaturwissenschaftler Prof. Dr. Günter Oesterle (Gießen) sprachen, moderiert von Prof. Dr. Anne Bohnenkamp, über das komplexe Wechselverhältnis von ästhetischem und politischem Extremverhalten besonders in der Romantik.

Was ist Romantik?

Auf großes Interesse stieß am 20. Februar die Eröffnungsveranstaltung der neuen Reihe »Was ist Romantik?«. Die erste Veranstaltung diskutierte den an der Universität Jena im Rahmen eines Graduiertenkollegs entwickelten Vorschlag eines überhistorisch angelegten »Modells Romantik«. Dabei kamen neben der literarischen Romantik vor allem auch ihre Ausprägungen in der

bildenden Kunst zur Sprache. Moderiert von der Direktorin diskutierten die Literaturwissenschaftler Prof. Dr. Roland Borgards (Frankfurt) und Prof. Dr. Stefan Matuschek (Jena) sowie der Kunsthistoriker Prof. Dr. Johannes Grave (Bielefeld).

An den folgenden Abenden standen verschiedene ›Grenzgänger‹ der Romantik auf dem Programm. Am 20. März sprach Prof. Dr. Anne Bohnenkamp mit Prof. Dr. Gerhard Kurz über die Frage, welche Motive Hölderlin mit der Romantik verbinden. Die Schauspielerin Heide Ecks las Gedichte Hölderlins.

Unter ähnlich großem Zuspruch fand am 24. April in dieser Reihe die Diskussionsveranstaltung »Karl Marx – Ein Romantiker?« statt. Es sprachen der Wirtschaftsjournalist Dr. Rainer Hank (FAZ) und der Literaturwissenschaftler Prof. Dr. Jochen Hörisch (Mannheim) moderiert von Prof. Dr. Anne Bohnenkamp über die im Titel gestellte Frage. Die Schauspielerin Katharina Bach las Texte aus allen Schaffensphasen des Ökonomen – und Dichters – Marx.

Am 1. November stellte der Berliner Literaturwissenschaftler Prof. Dr. Markus Bernauer – leider ohne den erkrankten Gesprächspartner Tilman Spreckelsen – den ›Roman des Freiherrn von Vieren‹ vor, das wenig bekannte Gemeinschaftswerk einer Dichtergruppe um E.T.A. Hoffmann.

Die letzte Veranstaltung der Reihe folgte am 27. November mit dem Thema »Bettine von Arnim und die Medizin«: Prof. Dr. Wolfgang Bunzel sprach mit dem Medizinhistoriker Prof. Dr. Martin Dinges aus Stuttgart.

Lied & Lyrik

Unser seit 2016 unter dem Titel »Lied & Lyrik« angebotenes Musikprogramm, das von Prof. Dr. Hedwig Fassbender betreut wurde und von Clifford Chance gefördert wird, bot fünf Liederabende:

Am 14. März erklangen unter dem Titel »Verklärte Nacht« Vertonungen nach Gedichten von Richard Dehmel (1863–1920) mit Samantha Gaul (Sopran), Theodore Browne (Tenor) und Götz Payer am Klavier.

Am 18. April folgte der zweite Liederabend unter dem Titel »Der Mann ist persönlich, das Weib typisch (Ricarda Huch)« mit Emma Moore (Sopran), Sofia Pavone (Mezzosopran) und Katsuhisa Mori am Klavier.

Der Liederabend am 6. Juni widmete sich dem Thema »Sehnsucht nach der Waldgegend« mit Vertonungen von Franz Schubert, Robert Schumann, Hugo Wolf u. a. Es sangen, lasen und spielten: Jennifer Kreßmann (Sopran), Katharina Magiera (Alt) und Hedayet Djeddikar am Klavier.

Unter dem Titel »Dir zur eröffnen mein Herz ...« sangen Ekaterina Aleksandrova (Mezzosopran) und Ludwig Mittelhammer (Bariton), am Klavier begleitet von Hilko Dumno, am 12. September Liebesgedichte von Goethe. Der Abend war Teil der Goethe-Festwoche.

Mit dem Weltkriegsende am 11. November 1918 befasste sich das Programm »Maikäfer, flieg ...« am 14. November. Es sangen und sprachen Marie Seidler (Mezzosopran) und Sebastian Geyer (Bariton), am Klavier begleitet von Hilko Dumno.

Vorträge und Buchpräsentationen

Das Veranstaltungsjahr begann am 24. Januar mit einer ausgezeichnet besuchten Veranstaltung zu Goethes Großvater väterlicherseits – Friedrich Georg Göthe. Ihm war vom 14. Januar bis 25. Februar eine Ausstellung im Arkadensaal gewidmet. Thema des Abends war ein kurioser Frankfurter Prozess, bei dem »Monsieur Göthé« den Stadtsyndikus Dr. jur. Johann Wolfgang Textor, Ururgroßvater mütterlicherseits, verklagt hatte, weil dieser seine Rechnungen, genauer: die seiner jungen Frau, nicht bezahlt hatte. Michael Quast und Kateřina Zemankova von der Fliegenden Volksbühne lasen ein Theaterstück, das der Frankfurter Rechtshistoriker Prof. Dr. Michael Stolleis aus den zu dieser Auseinandersetzung überlieferten Quellen verfasst hat; im Gespräch mit der Direktorin erläuterte Michael Stolleis diese »Familienfehde« und ihre kultur- und rechtshistorischen Hintergründe. Angeregt durch diese Veranstaltung wurde eine CD produziert, die wir den Mitgliedern am Ende des Jahres als Jahresgabe überreichen konnten.

Am 31. Januar wurde der im Herbst 2017 erschienene Band ›Welch kleiner Teufel führt Ihre Hand? Autoren der Gegenwart im Dialog mit Handschriften der Romantik‹ der Öffentlichkeit vorgestellt. Prof. Dr. Wolfgang Bunzel sprach mit der Mitherausgeberin Karoline Sinur über die Geschichte des Projekts, während Mitherausgeber Dr. Konrad Heumann mit Alexander Englert über seinen fotografischen Blick auf die Originale sprach und Prof. Dr. Anne Bohnenkamp mit Katharina Hacker über die Faszinationskraft handschriftlicher Zeugnisse.

Am 24. April war der S. Fischer-Verlag zu Gast mit einer Präsentation des Bandes ›Joseph und seine Brüder‹ von Thomas Mann, der soeben in der großen kommentierten Thomas-Mann-Ausgabe erschienen war.

Am 6. Mai folgte in einer Matinee ein Vortrag von Prof. Dr. Gunter E. Grimm (Duisburg-Essen) zu »Nähe in der Ferne. Streiflichter auf Gottfried Benns Goethe-Rezeption« in Kooperation mit der Gottfried-Benn-Gesellschaft.

Der Novalis-Forscher und Übersetzer Prof. Dr. Dennis Mahoney (Vermont, USA) sprach am 8. Mai über »Ahnungen« von Goethes ›Gegenwart‹ beim jungen Joseph von Eichendorff«. Er zeigte in einem anschaulichen Vortrag die Goethe-Bezüge in Eichendorffs frühem Roman von 1815 auf und konnte deutlich machen, dass die Figur Erwin(e) eine romantische Variante zu Goethes Mignon darstellt.

Am 15. Mai schloss sich passend ein Vortrag von Prof. Dr. Christoph Perels an zu »Goethes Mignon – Ikone der Romantik oder tragisches Kind?«, in dem er die Rätselfigur aus ›Wilhelm Meisters Lehrjahren‹ näher untersuchte.

Am 17. Juni hielt PD Dr. Ernst Ziegler, ehemals Stadtarchivar in St. Gallen, in Kooperation mit der Schopenhauer-Gesellschaft einen Vortrag über Arthur Schopenhauers Italienaufenthalt.

Am 20. Juni schloss sich in der Reihe »Weltliteratur in Übersetzungen« eine Vorstellung der Neuübersetzung von Jane Austens Roman ›Vernunft und Gefühl‹ an, die von der Übersetzerin Andrea Ott und dem Literaturkritiker Denis Scheck bestritten wurde.

Am 31. August las Sigrid Damm im Begleitprogramm zur Ausstellung aus ihrem Buch »Sommerregen der Liebe – Goethe und Frau von Stein« vor einem besonders zahlreich erschienenen Publikum.

Am 25. September hielt Prof. Dr. Alexander Demandt einen Vortrag über »Goethe und die Bäume der Romantik«, und am 16. Oktober sprach Dr. Margaretha Huber über Goethes Helena-Akt (Faust II).

Zusätzlich in das Programm aufgenommen wurde am 8. November die Vorstellung des kurz zuvor erschienenen Buches ›Der Faustische Pakt. Goethe und die Goethe-Gesellschaft im Dritten Reich‹ mit dem Autor Prof. Dr. Daniel Wilson (London).

Den Abschluss des Veranstaltungsprogramms 2018 bildete am 4. Dezember ein Vortrag von Prof. Dr. Elisabeth Décultot (Universität Halle) über Winkelmanns ›Geschichte der Kunst des Altertums‹.

Tagungen und Festveranstaltungen

Veranstaltet von der Büchner-Forschungsstelle in Marburg (Prof. Dr. Burchard Dedner) und dem Institut für deutsche Literatur und ihre Didaktik der Johann Wolfgang Goethe Universität Frankfurt (Prof. Dr. Roland Borgards) fand vom 12. bis zum 14. April im Freien Deutschen Hochstift eine internationale Tagung mit 15 wissenschaftlichen Vorträgen zum Thema »Büchner und die Romantik« statt. Am 12. April hielt Prof. Dr. Andrea Polaschegg (Graz) im Rahmen der Tagung einen öffentlichen Vortrag zur Frage »Romantische Passion? Konfessionspoetik und Medienpolitik bei Georg Büchner«.

Im Rahmen der Festveranstaltung »Hofmannsthal 1968« wurde am 15. April an die Gründung der Hofmannsthal-Gesellschaft vor 50 Jahren erinnert. Der Initiator und erste Präsident Prof. Dr. Martin Stern (Basel) gab im Gespräch mit Prof. Dr. Elsbeth Dangel-Pelloquin und Dr. Konrad Heumann Auskunft über die Gründung, die Zusammenarbeit mit der Kritischen Ausgabe (deren Herausgeberkreis er angehörte), die heterogenen Kräfte innerhalb der Mitglieder sowie die wissenschaftspolitische Konstellation zur Zeit der Studen-

tenunruhen. Begleitend wurden Filme und Dokumente gezeigt. Die Hofmannsthal-Gesellschaft hat ihren Sitz seit 2005 im Freien Deutschen Hochstift, die Geschäftsstelle wird von Konrad Heumann und Olivia Varwig geführt.

Zu einer besonderen Festveranstaltung versammelten sich am 25. November 180 Gäste im Arkadensaal: Der Arbeitskreis selbständiger Kulturinstitute (AsKI) lud zur Maecenas-Preisverleihung an ein langjähriges Mitglied unseres Verwaltungsausschusses, Verlegerin Monika Schoeller. Der großzügigen Mäzenin hat auch das Freie Deutsche Hochstift sehr viel zu verdanken. Prof. Dr. Anne Bohnenkamp hielt die Laudatio auf die Preisträgerin und würdigte insbesondere ihre Verdienste um die Hofmannsthal-Ausgabe und das aktuelle Projekt des europäischen Übersetzernetzwerks TRADUKI. Die Veranstaltung wurde auf Anregung der Geehrten sehr schön umrahmt vom Duo Murat Coşkun und Arezoo Rezvani mit persischer Musik und einer Lesung der Erzählung ›Der Bauer Marej‹ von Fjodor Dostojewskij in der Übersetzung von Svetlana Geier durch Peter A. Schröder.

Weitere Veranstaltungen

Auch 2018 beteiligte sich das Freie Deutsche Hochstift an der städtischen »Nacht der Museen« am 5. Mai. 1677 Gäste nutzten das durch die Abteilungen Bildung und Vermittlung (Dr. Doris Schumacher) sowie Öffentlichkeitsarbeit (Kristina Faber) zusammengestellte und organisierte Programmangebot. Die Konzerte des Ensembles Hope der Musikinitiative Bridges mit persischer Musik und Lyrik, 30 Führungen durch das Goethe-Haus (auch in englischer und französischer Sprache und – dank unseres Mitarbeiters Kawa Shamel – in Farsi) sowie das Romantikquiz erfreuten sich großen Interesses. Im Goethe-Haus bildete im Kaminzimmer Cristina Szillys partizipative Installation ›Silbergrünblau‹ mit einer Performance der Schauspielerin Pirkko Cremer eine besondere Attraktion. Die Angebote in der Gemäldegalerie mit Bildbetrachtungen und Lesungen von Neela Struck, Annika Hedderich, Doris Schumacher, David Liuzzo und Kate Schaaf zogen weitere Interessenten an.

Am 22. September führte Reinhard Pabst einen Rundgang durch Frankfurt auf Hölderlins Spuren.

Am 19. Oktober fand die jährliche Mitgliederexkursion des Freien Deutschen Hochstifts statt. Geleitet wurde sie in diesem Jahr von Dr. Konrad Heumann, die Organisation lag in den Händen von Heike Fritsch. Besucht wurde das Deutsche Literaturarchiv in Marbach mit seiner Paris-Ausstellung und mehreren Führungen durch alle Abteilungen.

Unter dem Titel »Schopenhauer und der ›romantische‹ Goethe« leitete Dr. Thomas Regehly (Schopenhauer-Gesellschaft) auch 2018 wieder sechs Sonderführungen. Die thematischen Führungen gingen von Exponaten des Goethe-Museums aus:

- Die »naive«, »sentimentalische« und »romantische« Natur
- Ansätze zu einer »Ästhetik des Häßlichen« bei Goethe und Schopenhauer
- Shakespeare und Calderón als Weltliteratur und romantische Europäer
- Licht und Dunkel aus dem Nahen und Fernen Osten
- Allianzen und Fehden: Romantische Freunde und Feinde Goethes und Schopenhauers
- Klang- und Denkräume: Einblicke in das Herz der Dinge.

Kooperationspartner

Amt für multikulturelle Angelegenheiten
 Arbeitsgemeinschaft literarischer Gesellschaften (ALG, Berlin)
 Arbeitskreis selbständiger Kulturinstitute (AsKI, Bonn)
 Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz
 Commerzbank-Stiftung
 Cronstett- und Hynspurgische evangelische Stiftung
 Deutsche Gesellschaft für die Erforschung des 19. Jahrhunderts
 Ernst von Siemens Kunststiftung
 FAZIT-Stiftung
 Georg Büchner Gesellschaft e. V. (Marburg)
 Gottfried-Benn-Gesellschaft e. V.
 Haus am Dom
 Hessisches Ministerium für Wissenschaft und Kunst
 Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main
 hr2 Kultur
 Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft
 Institut für deutsche und Literatur und ihre Didaktik der Goethe-Universität
 Frankfurt
 Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft der Johannes-Guten-
 berg-Universität Mainz
 Jüdisches Museum Frankfurt
 Jugend- und Sozialamt Frankfurt am Main
 Klassik Stiftung Weimar
 Kulturamt der Stadt Frankfurt am Main
 Kulturfonds Frankfurt RheinMain
 Lions Club

Literaturhaus Frankfurt
Rudolf-August Oetker Stiftung für Kunst, Wissenschaft und Denkmalpflege
S. Fischer-Verlag
Schopenhauer Gesellschaft
Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen
Stiftung Polytechnische Gesellschaft
Verein der Freunde und Förderer des Literaturlands Hessen e.V.

Jasmin Behrouzi-Rühl

Museumspädagogik

Im Jahr 2018 wurden die Kooperationen mit dem Amt für multikulturelle Angelegenheiten (AmkA) (»Kulturöffner«), mit dem Kulturstadamt der Stadt Frankfurt (»Places to see« zur Integration geflüchteter Menschen) und dem Lions Club (»Together Frankfurt«) unter der Federführung von Cristina Szilly fortgesetzt und weiterentwickelt. Im Rahmen des Diesterweg-Projekts für geflüchtete Familien (Diakonie Frankfurt am Main, Linsenhoff-Stiftung, Stiftung Polytechnische Gesellschaft) fanden drei Termine im Hochstift statt, ebenso drei Kreativ-Werkstätten in Kooperation mit der Caritas. Auch darüber hinaus ist eine deutliche Zunahme der Veranstaltungen für Gruppen mit Sprachanfängern in Deutsch zu verzeichnen. Entsprechend stieg die Nachfrage nach Führungen in leichter Sprache und in einfacher Sprache. Durch interne Weiterbildungen konnte Cristina Szilly die Betreuung dieser Gruppen auf mehrere Personen verteilen. Fortgesetzt wurde ebenfalls die Kooperation mit der Bürgerstiftung Holzhausenschlösschen zur Durchführung von »Literarischen Entdeckungsreisen« zu Goethe in Frankfurt und Weimar mit je einer 8. Klasse der Bettinaschule sowie der Helmholtzschule.

Die erfolgreich begonnenen »Frankfurter Studententage« mit Dr. Paul Kahl aus Erfurt wurden in diesem Jahr mit drei akkreditierten Lehrerfortbildungen für Lehrkräfte aus verschiedenen Bundesländern fortgesetzt. Die Themen waren: »Der junge Goethe«, »Goethe und Italien« sowie »Thomas Mann, Goethe und die Deutschen«.

Die Buchungszahlen bei Schulklassen sind im Vergleich zu 2017 leicht angestiegen. Wichtig ist an dieser Stelle eine gute Beratung der Lehrkräfte, für die zwischenzeitlich Babett Frank verantwortlich ist.

Neben den verschiedenen öffentlichen Führungen (Führungen durch das Goethe-Haus bzw. die Gemäldegalerie, Familien-Führungen sowie Kostüm-Führungen mit Kate Schaaf als Mutter Goethe) gab es ein umfangreiches Angebot mit besonderen Themen:

- 24. Februar: SaTourday »Goethe und sein Stammbaum« (Britta Groll)
- 11. März: Offene Kreativ-Werkstatt »Romantik zum Versenden« (Cristina Szilly)
- 25. März: Oster-Rundgang (Silke Weber)
- 27. März: Offene Kreativ-Werkstatt »Die blaue Blume – Traum und Fantasie« (Cristina Szilly)
- 29. März: Ferien-Werkstatt »Goethe und der Frühling« (Cristina Szilly)
- 5. Mai: »Nacht der Museen« (30 Rundgänge im Goethe-Haus mit insgesamt 564 Teilnehmern, Themen-Führungen und Lesungen in der Gemäldegalerie mit 82 Besucherinnen und Besuchern sowie Musik im Arkadensaal)
- 13. Mai: Internationaler Museumstag (Öffentliche Rundgänge, Kostümführung »Magd Sophie führt durch das Goethe-Haus« mit Pirkko Cremer, Interkultureller Rundgang durch die Gemäldegalerie mit David Liuzzo, Offene Werkstatt »Romantik ist ...« mit Cristina Szilly)
- 17. Juni: 16. September und 18. November Offenes Kaminzimmer »Schreiben wie in der Zeit Goethes«
- 22. Juni: Rundgang »Mannsbilder« in der Gemäldegalerie zum Internationalen Tag gegen Homophobie (David Liuzzo)
- 29. Juli: Kreativ-Werkstatt »Romantischer Blütenzauber« (Cristina Szilly)
- 25. und 26. August: Museumsuferfest mit Führungen sowie zwei Kreativ-Werkstätten »Romantik ist ...«
- 6.–16. September: Neun Kurzführungen zur Mittagszeit »Familie Goethe und die Musik« im Rahmen der Goethe-Festwoche »Goethe und die Musik« (Doris Schumacher, Mareike Hennig)
- 14. Oktober: Kreativ-Werkstatt »Streifen-Schatten-Risse« zur Wechselausstellung zu Charlotte von Stein (Cristina Szilly)
- 27. Oktober: SaTourday »Genießen« (Pirkko Cremer)
- 16. November: Bundesweiter Vorlesetag »Die kleine Meerjungfrau« von Hans Christian Andersen (Pirkko Cremer, 63 Grundschüler mit Begleitpersonen; Abb. 6)
- 25. November: Frankfurter LeseEule: Goethehaus-Rundgang »Kinderrechte« (Pirkko Cremer)
- 2. Dezember: Rundgang »Weihnachtszeit bei Familie Goethe« (Silke Weber, Dorothea Wolkenhauer)
- 2. Dezember und 9. Dezember: Offene Werkstätten zur Ausstellung des Buchkünstlers Hermann Rapp (Cristina Szilly)

Dr. Doris Schumacher und Cristina Szilly besuchten mehrere Weiterbildungen zu verschiedenen Themen zeitgemäßer Bildungs- und Vermittlungsarbeit, z. B. Inklusion und digitaler Wandel. Ebenso wurden die Kolleginnen und Kol-



*Abb. 6. Vorlesetag mit Pirkko Cremer
(Foto: D. Schumacher).*

legen im Goethe-Haus im Hinblick auf die Übernahme verschiedener Führungen und Schwerpunkte weitergebildet und David Liuzzo, der ein Stipendium für kulturelle Vielfalt und Migration innehatte, fortgebildet und unterstützt. Unter Mitwirkung von Anne Simonetti leitete Doris Schumacher am 31. Oktober einen »Frankfurt-Spaziergang auf Goethes Spuren« für die Kolleginnen und Kollegen von Goethe-Haus und Kasse.

Doris Schumacher

Deutsches Romantik-Museum

Nachdem die Rohbauarbeiten des neben dem Goethe-Haus entstehenden neuen Museumsgebäudes Ende 2017 weitgehend abgeschlossen werden konnten, stand in 2018 der Ausbau an. Im Laufe des Jahres wurde deutlich, dass sich die für den Herbst 2018 avisierte Übergabe des Gebäudes aufgrund verschiedener Umstände bedauerlicherweise um mindestens 6 Monate verschieben wird. Neben den während des Abrisses notwendig gewordenen aufwendigen Sicherungen für das Goethe-Haus führte vor allem die lebhafteste Baukonjunktur und der Ausfall verschiedener Gewerke zu unvorhergesehenen Verzögerungen.

Im Hochstift wurde in 2018 kontinuierlich an der museographischen Ausgestaltung des DRM weitergearbeitet. Die Koordination liegt in den Händen von Dr. Heumann, der von der Projektassistentin Silke Weber unterstützt wird. Während die Arbeiten für das 1. OG (Dr. Hennig) planmäßig voranschritten, kam es im Zusammenhang mit den Planungen des 2. und 3. OG zu Verzögerungen. Um die Zusammenarbeit der verschiedenen Beteiligten optimal zu koordinieren, wurde mit Herrn Nathanael Schultz (bhl consultants) im Frühjahr ein Projektsteuerer hinzugezogen. Es kam zu einem Wechsel des externen Planungsbüros, der im Sommer 2018 vollzogen wurde. Die Trennung erfolgte in gegenseitigem Einvernehmen. In der Folge übernahmen die Frankfurter Künstlerinnen Susanne Kessler und Petra Eichler (›Sounds of Silence‹) die museographische Gestaltung der kommenden Romantikausstellung im 2. und 3. OG des Neubaus. Das Büro ist dem Kuratorenteam gut bekannt. Seit 2010 haben ›Sounds of Silence‹ in den Räumen des Hochstifts erfolgreich 10 Ausstellungen gestaltet (u. a. 2012 für ›Hänsel und Gretel im Bilderwald‹, 2015 für ›Unboxing Goethe‹, 2017 für ›August Wilhelm Schlegel‹, 2018 für ›Charlotte von Stein‹).

Die Spendenkampagne wurde fortgesetzt. Auch dank der in der F.A.Z. erschienenen Artikel zur Romantikpaten-Reihe, die auch im kommenden Jahr fortgesetzt wird, konnten weitere Kontakte zu potentiellen Unterstützern für den Museumserweiterungsbau hergestellt werden.

2018 wurde auch an der im Zusammenhang mit der Errichtung des Deutschen Romantik-Museums erforderlichen graphischen Neuausrichtung des Erscheinungsbildes für das Freie Deutsche Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum gearbeitet (einschließlich einer Neukonzeption des Onlineauftritts). Mit Erscheinen des Jahresprogrammheftes 2020 soll das neue Erscheinungsbild des Hochstifts der Öffentlichkeit vorgestellt werden.

Anne Bohnenkamp, Kristina Faber

Brentano-Haus Oestrich-Winkel

Die vom Freien Deutschen Hochstift und der Stadt Oestrich-Winkel gebildete Trägergesellschaft hat auch 2018 den Sanierungsprozess des Brentano-Hauses kontinuierlich begleitet, für die nötige Öffentlichkeitsarbeit Sorge getragen und in Zusammenarbeit mit der Verwaltung der Schlösser und Gärten Hessen sowie dem Landesamt für Denkmalpflege Hessen Vorschläge für das Nutzungskonzept entwickelt. Gesellschafterversammlungen fanden am 20. April im Hochstift und am 7. Dezember im Bürgerzentrum Oestrich-Winkel statt.

Nachdem im Lauf des Jahres 2017 die neben dem historischen Wohnhaus gelegene sog. Kelterhalle umgebaut wurde, konnte dort zum Jahreswechsel die Tourist-Information Oestrich-Winkel einziehen. Sie verfügt über einen Kassen- und Info-Bereich sowie einen großen Museumsshop und bildet nun den organisatorischen Anlaufpunkt des Anwesens.

Im Zentrum der denkmalpflegerischen Arbeiten standen 2018 die restauratorischen Voruntersuchungen der Innenräume. Ein besonderes Augenmerk lag dabei auf dem sog. Roten Salon, dem einzigen historischen Zimmer, dessen Interieur in den 1980er Jahren ins Erdgeschoss verlagert wurde. Um das Ensemble der historisch erhaltenen Schauräume in seiner ursprünglichen Gestalt wiederherzustellen, sollen Mobiliar und sonstige Inneneinrichtung künftig zurück an den ursprünglichen Ort im ersten Obergeschoss gebracht werden. Nicht umziehen kann dabei die grün-goldene Tapete, bei der es sich aber ohnehin um den Nachdruck einer historischen Vorlage handelt. Wie alte Schwarzweißfotos zeigen, gab es davor im Roten Salon textile Wandbeklebungen unbekannter Farbe. Die Entfernung später angebrachter Tapeten führte dann zu einer bemerkenswerten Überraschung und förderte an der Zimmerdecke und mindestens einer Wand Farbreste in rötlichem und schwärzlichem Ton zu Tage. Damit war klar, dass die Wände – wie wohl in anderen Räumen des Hauses auch – in den ersten Jahrzehnten nach dem Ankauf des Hauses durch die Familie Brentano ornamental-floral bemalt waren. Allerdings lassen es die erhalten gebliebenen Reste dieser Bemalung nicht zu, das Erscheinungsbild insgesamt zuverlässig zu rekonstruieren; auch macht es der Erhaltungszustand unmöglich, die freigelegten Wände in dieser Form zu belassen. Die Malereifragmente wurden deshalb konservatorisch gesichert. Anschließend sollen die Wände mit speziellem, im gedeckt dunkelroten Originalton eingefärbten Japanpapier beklebt werden, so dass eine farblich adäquate Anmutung des Raums als Roter Salon hergestellt wird.

Bis Ende des Jahres 2017 hat Karl Weber als Direktor der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Hessen die Baukommission geleitet, seine Nachfolgerin ist seit 1. Februar 2018 Ministerialrätin Kirsten Worms, die das

Amt zunächst kommissarisch und ab Ende September offiziell übernahm. Weiter gehören der Baukommission an: Stephan Dreier als ausführender Architekt, Dr.-Ing. Verena Jakobi als Oberkonservatorin des Landesamts für Denkmalpflege Hessen, Frank Kirsch und Prof. Dr. Wolfgang Bunzel als Geschäftsführer der Trägergesellschaft Brentanohaus gemeinnützige GmbH und Prof. Dr. Gerd Weiß als 1. Vorsitzender des Freundeskreises. Sitzungen der Baukommission fanden am 8. Februar, 15. März, 14. Mai, 2. Juli, 15. August, 22. Oktober und 26. November 2018 statt.

Im Dezember ist in der Reihe »Historische Baudenkmäler, Parks und Gärten in Hessen« (Verlag Schnell + Steiner) eine von Prof. Dr. Bunzel erstellte Bildbroschüre erschienen, die auf dem aktuellen Wissensstand über die Geschichte des Brentano-Hauses, seiner Bewohner und Gäste informiert, und eine ältere, längst vergriffene Publikation aus dem Jahr 1985 ersetzt.

Am 9. März stellte Prof. Dr. Bunzel im Rahmen des Rheingau Literatur Festivals den in Vorbereitung befindlichen Briefwechsel Bettine von Arnims mit ihrem jugendlichen Verehrer Julius Döring vor. Prof. Dr. Heiner Boehncke sprach über das Thema »Goethe und der Wein«.

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, Christoph Perels, Stuttgart: Kohlhammer Verlag 1975 ff.

Zum Jahresende 2018 lagen insgesamt 52 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)
- 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)

Nach dem Auslaufen der rund 50 Jahre bestehenden Langzeitförderung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft zum 31. Dezember 2016 befand sich die Brentano-Redaktion in einer schwierigen Übergangsphase. Um die Arbeit nicht zu unterbrechen und die personelle Kontinuität aufrecht zu erhalten, hat das Freie Deutsche Hochstift 2017 mit Unterstützung des Deutschen Literaturfonds und aus eigenen Mitteln die temporäre Weiterbeschäftigung der wissenschaftlichen Mitarbeiter und studentischen Hilfskräfte ermöglicht. Im Frühsommer des Jahres 2018 ist es dann gelungen, die Frankfurter Brentano-Ausgabe auf eine neue, zukunftsorientierte Grundlage zu stellen. Nach Gesprächen mit dem Hessischen Minister für Wissenschaft und Kunst, Boris Rhein, wurde mit der Leitung der Goethe-Universität eine Lösung gefunden, die die Fertigstellung der Edition in einem Zeitrahmen von insgesamt zehn

Jahren durch Mittel aus dem – vom Land Hessen finanzierten – Innovations- und Strukturentwicklungsbudget vorsieht. Finanziert werden dabei eine ganze Stelle als Projektmitarbeiter – aufgeteilt auf zwei halbe Stellen – und eine halbe Stelle als wissenschaftliche Hilfskraft. Als Ergebnis einer öffentlichen Ausschreibung wurden die beiden bisherigen wissenschaftlichen Mitarbeiter Dr. Michael Grus und Dr. Holger Schwinn und die wissenschaftliche Hilfskraft Niklas Horlebein M.A. ab 1. August 2018 von der Goethe-Universität eingestellt – zunächst für einen Zeitraum von zwei Jahren. Zugeordnet sind die drei halben Stellen der neubesetzten Professur für Neuere deutsche Literatur, die Prof. Dr. Roland Borgards innehat. Das Projekt Frankfurter Brentano-Ausgabe wird also künftig vom Freien Deutschen Hochstift und Prof. Dr. Roland Borgards gemeinsam getragen. Prof. Dr. Wolfgang Bunzel als vom Hochstift fest angestellter Abteilungsleiter behält seine Funktion als Koordinator und Verantwortlicher für die Edition. Unterstützt werden er, die beiden Projektmitarbeiter und die wissenschaftliche Hilfskraft nach wie vor von zwei studentischen Hilfskräften, die aus Hochstift-Mitteln finanziert werden.

Nicht zuletzt wegen dieser organisatorischen Umstellung konnte 2018 nur ein Band der Frankfurter Brentano-Ausgabe fertiggestellt werden. Nach dem bereits 2014 erschienenen Textband liegen mit Band 18,4 nun auch die Lesarten und Erläuterungen zu Clemens Brentanos sog. Gockel-Märchen vor, das als das längste Kunstmärchen deutscher Sprache angesehen werden kann. Bereits die um 1816 im Rahmen seines Erzählzyklus Italienische Märchen entstandene erste Fassung (›Gockel und Hinkel‹) ist durchzogen von topographischen Verweisen, von zeitgeschichtlichen Anspielungen und von Reminiszenzen auf aktuelle und ältere Literatur. Die Spätfassung, die 1838 unter dem Titel ›Gockel, Hinkel und Gackeleia‹ in Buchform publiziert wurde, ist vollends ein hochkomplexes Gewebe aus eng miteinander verflochtenen Fäden unterschiedlichsten Wissens: Sie erzählt die Geschichte des Raugrafen Gockel von Hanau, seiner Frau Hinkel Gräfin von Hennegau und ihrer Tochter Komtess Gackeleia als politisch-säkulare wie als Religionsgeschichte, als Literatur- und Wissenschaftsgeschichte, als Adels- und Wirtschaftsgeschichte – und nicht zuletzt ist sie Niederschlag von Brentanos unerwiderter Liebe zu Marianne von Willemer, zu Luise Hensel und vor allem zu Emilie Linder. Die vorliegende Ausgabe bietet erstmals eine detaillierte Entstehungsgeschichte wie einen ausführlichen Kommentar, der den Text für den heutigen Leser umfassend erschließt.

Die Hauptherausgeber der Frankfurter Brentano-Ausgabe trafen am 5. Februar 2018 zu einer Besprechung zusammen.

Mitwirkende an der Frankfurter Brentano-Ausgabe:

Haupterausgeber:

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. (ab 1. August)

studentische Hilfskräfte: Celina Müller-Probst, Tristan Logiewa

Praktikanten: Batuhan Ergün B.A. (1. März bis 31. August), Melanie Hein M.A. (15. Oktober bis 14. Dezember)

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. Judith Michelmann (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 2018 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 Krabiel (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)
- 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, Mathias Mayer, 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. Allen Förderern der bereits erschienenen Bände der Ausgabe sei hiermit herzlichst gedankt.

Als Mitwirkende an der Ausgabe waren im Jahr 2018 tätig:

Haupterausgeber:

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, ab 1. September)

Nebenamtliche Mitarbeiter (Editoren):

Dr. Katja Kaluga (Frankfurt am Main), Prof. Dr. Mathias Mayer (Augsburg), Dr. Jutta Reißmann (Solingen)

Heinz Rölleke

*Historisch-kritische ›Faust‹-Edition
(in Kooperation mit der Universität Würzburg
und der Klassik Stiftung Weimar)*

Das Jahr 2018 stand im Zeichen außerordentlich intensiver abschließender Arbeiten für die bevorstehende Veröffentlichung sowohl der elektronischen Edition in der Version 1.0 (nachdem Betaversionen bereits seit dem Jahr 2016 online zugänglich waren) sowie der drei im Druck erscheinenden Bände: dem neukonstituierten Text von ›Faust. Eine Tragödie‹, dem aufwendigen Faksimile der »Gesamthandschrift« von ›Faust II‹ und der das Faksimile begleitenden Transkription. Alle Teile wurden rechtzeitig fertiggestellt, wofür Wolfgang Ritschel für das Lesen der Korrekturen, Dietrich Renken für die Aufbereitung der Umschrift für den Satz und Markus Ciupke für die Betreuung des Satzes und der Herstellung aller Bände besonders zu danken ist. Die frisch aus der Produktion kommenden Bände konnten der Öffentlichkeit auf der Frankfurter Buchmesse präsentiert werden; von dem Band des konstituierten Textes erschien noch vor Jahresende eine zweite, durchgesehene Auflage. Für die Übernahme der Druckkosten dankt das Freie Deutsche Hochstift der Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung.

Anne Bohnenkamp

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 derzeit im Bau befindlichen Deutschen Romantik-Museums. Diese Installation ist als vielseitig nutzbares Multifunktionswerkzeug konzipiert, das historische Zusammenhänge zur Anschauung bringt und auch individuelle Recherchen ermöglicht. Die raumzeitlichen Koordinaten aller wichtigen Vertreter der deutschsprachigen Romantik sollen in Form einer interaktiven Landkarte abrufbar sein. Der Museumsbesucher kann sich auf diese Weise ein Bild der von wechselnden Zentren und intensiver Reisetätigkeit geprägten Epoche machen und überdies in Erfahrung bringen, welche historischen Stätten heute erhalten und für Besucher zugänglich sind. Damit kommt dieser Medieninstallation als einem Kernelement der Informations-Vermittlung große Bedeutung für die historische und aktuelle Orientierung der Museumsbesucher zu.

Grundlage für die Visualisierung ist ein Datenpool, der die raumzeitlichen Aufenthaltsdaten von insgesamt 50 Autoren und Künstlern der Romantik umfassen soll. Bis Ende des Jahres konnten die raumzeitlichen Daten zu 45 Personen ermittelt werden. Dabei wurde auch die präzise Lage der Orte georeferenziert erfasst. Parallel dazu wurde mit der Ermittlung von Bildmaterial begonnen.

Leiter des Projektes sind Prof. Dr. Bohnenkamp und Prof. Dr. Bunzel, die Durchführung liegt in Händen von Dr. Cornelia Ilbrig als wissenschaftlicher Mitarbeiterin, die in ihrer Arbeit von einer studentischen Hilfskraft unterstützt wird, vom 1. Oktober 2017 bis zum 30. Juni 2018 Niklas Horlebein M.A. und seither Annika Klier.

Wolfgang Bunzel

Restaurierungen

Im März wurde der Antrag auf Restaurierung von sieben Werken aus der Gemäldesammlung durch die Initiative »Kunst auf Lager« bewilligt. Das Freie Deutsche Hochstift dankt der Ernst von Siemens Kunststiftung, Stiftungspartner der Initiative, die das Vorhaben finanziert.

Unter dem Titel »Gesichter für das Deutsche Romantik-Museum« hatte die Kunstsammlung im Februar die Übernahme der Restaurierungskosten solcher Porträts beantragt, die in Zukunft in der Dauerausstellung des neuen Museums zu sehen sein sollen, im Augenblick jedoch für eine öffentliche Präsentation zu stark beschädigt sind.



*Abb. 7–8. Luise Seidler, Bildnis der Otilie Arnoldi (1832)
während und nach den Restaurierungsarbeiten
(Fotos: David Hall).*

Bei den ausgewählten Werken handelt es sich um ein Doppelporträt der Schwestern Friederike Elisabeth und Wilhelmine Oeser von Johann Heinrich Tischbein d. Ä. von 1776, um zwei Frauenporträts der Malerin Luise Seidler, Otilie Arnoldi, spätere von Wangenheim (Abb. 7–8), und Julie Zschaler vorstellend, beide aus dem Jahr 1832. Dazu kommen ein Bildnis des Christoph Wilhelm Hufeland von Johann Friedrich August Tischbein von 1798, ein Miniaturbildnis nach dem Selbstporträt des romantischen Malers Gerhard von Kügelgen von Eugen Weber, entstanden nach 1802, ein Porträt des Dichters Adelbert von Chamisso als fragile Pastellzeichnung um 1810–15 von unbekannter Hand und ein weiteres Pastell, das Bildnis der Charlotte von Kalb von 1780/83, ebenfalls von einem unbekanntem Künstler. Ihre Restaurierung erschließt dem Hochstift eine qualitativ hochwertige und inhaltlich reizvolle Gruppe von Bildnissen, die für den anstehenden Umzug und die Neuhängung der Dauerausstellung der Gemälde im Deutschen Romantik-Museum von besonderem Wert sind.

Mareike Hennig

Lehre und Vorträge

Die Direktorin, Prof. Dr. Anne Bohnenkamp, nahm vom 14.–18. Februar als Moderatorin der Eröffnungssektion an der internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft germanistischer Editoren an der Universität Frankfurt teil und leitete die Sitzungen des Ausschusses und die Kommission für die Edition von Texten seit dem 18. Jahrhundert. Am 27. Februar hielt sie einen Vortrag zum Thema »Kommentar – ein Auslaufmodell« im Rahmen des Internationalen Kongresses der Digital Humanities Deutschland. Vom 25.–28. April besuchte sie die Tagung der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung in Salamanca, wo sie als neues Mitglied vorgestellt wurde. Bei der Tagung im Literaturhaus München »Literatur – Kunst – Museum. Potentiale einer Vermittlung im Schnittpunkt« am 25.–26. Juni sprach sie zum Thema »Literatur im Museum?«. Im Rahmen der Ringvorlesung zu den Epochen der Literaturgeschichte an der Volkshochschule Bad Homburg gab sie am 30. Oktober eine Vorlesung zu »Goethe und die Romantik«. Ebenfalls in Bad Homburg stellte sie am 13. November im Forschungskolleg Humanwissenschaften im Rahmen der gemeinsam mit der Werner Reimers Stiftung sowie der Villa Vigoni veranstalteten Reihe zum Thema »Vorreiter Europas? Deutsch-Italienische Wirtschaftsbeziehungen in Neuzeit und Moderne« Goethes Konzept der Weltliteratur als eines »geistigen Handelsverkehrs« vor dem Hintergrund seiner Beziehungen zu Heinrich Mylius und Alessandro Manzoni vor. Auf Einladung des deutschen Seminars der Universität Zürich beteiligte sie sich am 15.–16. November an der Tagung »Goethe medial« mit einem Vortrag zur Faustedition unter dem Titel »Faust im Netz und auf Papier«.

Bei der Internationalen Goethe-Gesellschaft nahm die Direktorin am 3. März an einer außerordentlichen Sitzung von Vorstand und Beirat in Weimar teil und am 24. März an der regulären Vorstandssitzung. Am 10.–11. Mai besuchte sie die Jahrestagung der Vorstände der Ortsvereinigungen der Goethe-Gesellschaften in Dessau, wo sie über die Aktivitäten des Hochstifts 2017/2018 berichtete. Am 14. Juli fand eine weitere außerordentliche Sitzung einer Arbeitsgruppe von Vorstand und Beirat der Goethe-Gesellschaft Weimar statt, am 10. November eine reguläre Vorstandssitzung. Im Sommersemester 2018 gab Prof. Bohnenkamp am Institut für Neuere deutsche Literatur und ihre Didaktik gemeinsam mit Dr. Gerrit Brüning ein Hauptseminar zum Thema »Wissenschaftliche Editionen im digitalen Zeitalter«; im Wintersemester 2018/2019 gab sie ein Hauptseminar zu »Goethes West-östlichem Divan und seinen Folgen«. Gemeinsam mit Prof. Bunzel leitete sie ein Oberseminar für Examenskandidaten und Doktoranden.

Prof. Dr. Wolfgang Bunzel präsentierte im Marburger Haus der Romantik am 24. Januar 2018 den gegenwärtigen Stand der Planungen zum Deutschen

Romantik-Museum. Am Folgetag stellte er gemeinsam mit Dr. Bernd Heidenreich (Frankfurter Stadtrat und ehemaliger Leiter der Hessischen Landeszentrale für politische Bildung) den Sammelband ›Die Brentanos – eine romantische Familie?‹ (2016) und die Neuausgabe von Wolfgang Müller von Königswinters »Romanchronik« ›Das Haus der Brentano‹ (2017) vor. Diese präsentierte er auch am Langen Tag der Bücher (18. Februar) im Frankfurter Haus am Dom und am 22. Februar im Rödelheimer PetriHaus. Vor der Goethe-Gesellschaft Freiburg im Breisgau referierte Prof. Dr. Bunzel über »Goethes Kuraufenthalte in Wiesbaden« und führte mit Schülerinnen eines Freiburger Mädchen-Gymnasiums einen Romantik-Workshop durch. Am 1. März hielt er vor der Carl-Blechen-Gesellschaft in Cottbus einen Vortrag über Bettine von Arnims Einsatz für den Maler Carl Blechen. Über »Die Familie Brentano in Hessen« referierte er am 23. April vor der Goethe-Gesellschaft Wetzlar. Am 8. Mai nahm der Leiter der Romantik-Abteilung in seiner Funktion als Vorsitzender des Beirats an einer Vorstandssitzung des Fördervereins PetriHaus teil. Im Rahmen der Vortragsreihe »Vorreiter Europas? Deutsch-italienische Wirtschaftsbeziehungen in Neuzeit und Moderne« des Forschungskollegs Humanwissenschaften sprach Prof. Dr. Bunzel schließlich am 29. Mai über »Die Brentanos und Italien«. Am 16. und am 17. Juni fanden erneut Präsentationen der »Romanchronik« ›Das Haus der Brentano‹ von Wolfgang Müller von Königswinter statt: einmal im Stadttheater Aschaffenburg in Verbindung mit einem Liederabend von Julien Prégardien, das andere Mal im Badehaus des Brentano-Hauses in Oestrich-Winkel. Am 3. August war die Internationale Sommerschule Marbach 2018 zu Gast im Freien Deutschen Hochstift; im Rahmen des Oberthemas »A (New) Republic of Letters: Intellectual Communities, Global Knowledge Transfer« führte Prof. Dr. Bunzel mit den Teilnehmern einen Workshop zum Thema »Briefe in der Romantik« durch. Vom 2. bis zum 4. September nahm er an einer Tagung über »Die künstlerische Widmung im 19. und frühen 20. Jahrhundert« teil und hielt dort einen Vortrag über »Strategien der Zueignung im Werk Bettine von Arnims«. Vom 30. September bis zum 3. Oktober bestritt er gemeinsam mit Prof. Dr. Jochen Golz in Lorsch die Workshops und Exkursionen einer Goethe-Akademie über Goethes Aufenthalte in Wiesbaden, seine Rheingau-Impressionen und die Vorgeschichte der Zeitschrift ›Ueber Kunst und Alterthum‹. Es schloss sich vom 3. bis zum 6. Oktober das Kolloquium »Nähe und Distanz. Elemente einer Anthropologie des Briefs« in Graz an, wo er über den »romantischen Brief« referierte. Am 18. Oktober hielt der Leiter der Abteilung Romantik-Forschung den Eröffnungsvortrag zur Ausstellung »Reisen an den Rhein« im Koblenzer Landesbibliothekszentrum Rheinland-Pfalz. Am 30. Oktober sprach er vor der Goethe-Gesellschaft in Kassel über »Martin Walsers Auseinandersetzung mit Goethe«.

Prof. Dr. Bunzel bot im Sommersemester 2018 an der Goethe-Universität Frankfurt ein Seminar über »Eichendorffs Romane« an. Im Wintersemester 2018/19 folgte ein gemeinsam mit Dr. Cornelia Ilbrig gestaltetes Seminar zum Thema »Chronotopos Romantik. Auf dem Weg zu einer interaktiven Landkarte für das Deutsche Romantik-Museum«. Außerdem hielt er in den beiden Wintersemestern 2017/18 und 2018/19 sowie im Sommersemester 2018 wieder gemeinsam mit Frau Prof. Dr. Bohnenkamp ein Oberseminar für Examenkandidaten und Doktoranden ab.

Dr. Joachim Seng stellte das Buch ›Monsieur Göthé. Goethes unbekannter Großvater‹, das er gemeinsam mit Heiner Boehncke und Hans Sarkowicz im Jahr 2017 vorgelegt hatte, am 8. März bei den ›Freunden des Goethe Nationalmuseums‹ in Weimar, am 12. Juli bei der Goethe-Gesellschaft Ulm und am 29. September im Rahmen der Kulturwoche Neubeuern vor. Es folgten Vorträge bei den Goethe-Gesellschaften Hannover (6. November) und Bergisch-Gladbach (15. November).

Dr. Mareike Hennig hielt auf der von der BÜCHNER-Forschungsstelle in Marburg und dem Institut für Neuere deutsche Literatur und ihre Didaktik der Goethe-Universität Frankfurt im Freien Deutschen Hochstift veranstalteten Tagung »Büchner und die Romantik« (12.–14. Mai) einen Vortrag »Über Empfindlichkeiten. Beobachtungen zu Carl Blechen und Georg Büchner«.

Dr. Cornelia Ilbrig referierte am 18. Februar im Ernst Moritz Arndt-Haus Bonn unter dem Titel »Geistiger Babelturm« oder »Werk des Hochmuts?« über »Die Wohngemeinschaft der Brüder Schlegel in Jena, Leutragasse 5«, hielt am 15. Mai und am 14. Juli – einmal in der Universitätsbibliothek Marburg, das andere Mal im Romantikerhaus Jena – die Eröffnungsvorträge zur Ausstellung »Aufbruch ins romantische Universum: August Wilhelm Schlegel« und präsentierte am 6. Oktober gleichfalls im Romantikerhaus Jena »Skandalgeschichten um die Jenaer Frühromantiker«. Außerdem leitete sie an der Universität Paderborn im Wintersemester 2017/18 ein Hauptseminar zum Thema »Zwei Künstlerfamilien im 19. Jahrhundert: Die Familien Brentano und von Arnim« und im Sommersemester 2018 ein Hauptseminar »Adelbert von Chamisso: Dichter und Naturforscher«.

Dr. Neela Struck hielt auf der internationalen Konferenz »Architecturae pictae en Europa« in Jaén, Spanien (16.–17. November) den Vortrag »Picturing Projects – "le fabbriche" of Pope Paul V Borghese (1605–1621)«.

Publikationen

Publikationen des Freien Deutschen Hochstifts

- Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 2018, hrsg. von Anne Bohnenkamp, Göttingen: Wallstein. (407 Seiten, mit Beiträgen von Hendrik Birus, Wolfgang Bunzel, Francesca Fabbri, Gunter E. Grimm, Hendrik Hellersberg, Hans Kruschwitz, Günter Niggel, Marco Rispoli, Heinz Rölleke, Joachim Seng, Martin Stern.)
- Achim von Arnim – Bettine Brentano verh. von Arnim, Briefwechsel. Vollständig nach den Autographen hrsg. von Renate Moering, 3 Bde., Wiesbaden: Reichert. (1512 Seiten.)
- Clemens Brentano, Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, Bd. 18,4: Prosa III,2. Italienische Märchen II, Lesarten und Erläuterungen, unter Mitarbeit von Judith Michelmann hrsg. von Ulrike Landfester. [Redaktion: Holger Schwinn,] Stuttgart: Kohlhammer. (564 Seiten.)
- Johann Wolfgang Goethe, Faust. Historisch-kritische Edition, hrsg. von Anne Bohnenkamp, Silke Henke und Fotis Jannidis. Faust. Eine Tragödie. Konstituierter Text, bearb. von Gerrit Brüning und Dietmar Pravida, Göttingen: Wallstein. (571 Seiten.)
- Johann Wolfgang Goethe, Faust. Historisch-kritische Edition, hrsg. von Anne Bohnenkamp, Silke Henke und Fotis Jannidis. Faust. Eine Tragödie. Konstituierter Text, bearb. von Gerrit Brüning und Dietmar Pravida, 2., durchgesehene Auflage, Göttingen: Wallstein. (571 Seiten.)
- Johann Wolfgang Goethe, Faust. Historisch-kritische Edition, hrsg. von Anne Bohnenkamp, Silke Henke und Fotis Jannidis. Faust. Der Tragödie zweiter Teil. Gesamthandschrift Faksimile und Transkription, bearb. von Gerrit Brüning, Katrin Henzel, Dietmar Pravida und Dietrich Renken, Thorsten Vitt, Moritz Wissenbach, Göttingen: Wallstein. (386 und 404 Seiten.)
- Wolfgang Bunzel, Das Brentano-Haus in Oestrich-Winkel. Kleinod der Romantik. Edition der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Hessen, Regensburg: Schnell & Steiner (= Historische Baudenkmäler, Parks und Gärten in Hessen. Broschüre 33). (64 Seiten.)

Weitere Veröffentlichungen (Auswahl)

- Anne Bohnenkamp, Universelle Poesie oder Weltliteratur? Anmerkungen zu August Wilhelm Schlegel und Goethe, in: August Wilhelm Schlegel und die Philologie, hrsg. von Matthias Buschmeier und Kai Kauffmann, Berlin: Erich Schmidt (= Zeitschrift für deutsche Philologie 137. Sonderheft), S. 55–70.
- Gerrit Brüning, Gültiger Wortlaut und »sinnliche Masse«. Zur Textkonstitution des Faust II, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 138, S. 191–221

- Gerrit Brüning (zusammen mit Philipp Restetzki), »Wer immer strebend sich bemüht | Den können wir erlösen.« Zu den Anführungszeichen der ›Faust‹-Verse 11936 f., in: Goethe-Jahrbuch 134 (2017), S. 290–296.
- Wolfgang Bunzel, »Jüdisch-pädagogische Franco-furtensien«. Goethe, Bettine Brentano und die Frankfurter Juden. Beiträge zu einer Beziehungs- und Rezeptionsgeschichte, hrsg. von Anna-Dorothea Ludewig und Steffen Höhne, Berlin: de Gruyter (= Europäisch-jüdische Studien – Beiträge 34), S. 11–32.
- Wolfgang Bunzel, Die unendliche Geschichte. Clemens Brentanos Märchenzyklen, in: Der Rahmenzyklus in den europäischen Literaturen. Von Boccaccio bis Goethe, von Chaucer bis Gernhardt, hrsg. von Christoph Kleinschmidt und Uwe Japp, Heidelberg: Winter (= Germanisch-Romanische Monatsschrift, Beihefte 91), S. 127–153.
- Wolfgang Bunzel, »Für künftige Erinnerung«. Karl August Varnhagen von Enses Tagesblätter. Materialität, Struktur, Funktion, in: Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft 28/29 (2016/17), S. 51–80.
- Mareike Hennig, Carl Gustav Carus' »Erinnerung an Rom«, in: Unwirklichkeiten. Das Imaginäre in der Kunst von Caspar David Friedrich bis Picasso. [Katalog zur Ausstellung im Kurpfälzischen Museum Heidelberg, 14. Oktober 2018 bis 17. Februar 2019,] hrsg. von Frieder Hepp, Dagmar Hirschfelder, Hans-Günther Schwarze, Heidelberg: Wunderhorn, S. 56–57.
- Cornelia Ilbrig, [Rez.:] Anja Oesterhelt, Perspektive und Totaleindruck. Höhepunkt und Ende der Multiperspektivität in Christoph Martin Wielands Roman ›Aristipp‹ und Clemens Brentanos ›Godwik‹, München 2010, in: Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft 28/29 (2016/17), S. 249–253.
- Cornelia Ilbrig, [Rez.:] Roger Paulin, August Wilhelm Schlegel. Eine Biografie. Paderborn 2017; Jochen Strobel, August Wilhelm Schlegel. Romantiker und Kosmopolit, Berlin 2017, in: Heine-Jahrbuch 57, S. 204–209.
- Dietmar Pravida, Die Wiener Ausgabe von Goethes Werken (1816–1822) und ihre textkritische Bedeutung. Mit einer Nachbemerkung zum Text von ›Faust I‹, in: Euphorion 112, S. 253–270.
- Dietmar Pravida, »Unsinn vom Jahre 1813«? Zwei unbekannte Besprechungen zu Clemens Brentanos ›Viktoria und ihre Geschwister‹, in: Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft 28/29 (2016/17), S. 229–238.
- Joachim Seng, Dauer im Wechsel: Faust-Sammlung und Faust-Forschung im Freien Deutschen Hochstift, in: Faust-Sammlungen: Genealogien – Medien – Musealität, hrsg. von Carsten Rohde, Frankfurt am Main: Klostermann (= Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie, Sonderheft 122), S. 25–46.

Erwerbungen

Kunstsammlungen

Im Jahr 2018 erweiterte die Kunstsammlung ihren Bestand durch Erwerbungen, großzügige Schenkungen und Dauerleihgaben, für die vor allem zahlreichen Privatsammlern und -spendern gedankt sei. Mit Exponaten aus den Bereichen Gemälde, Pastelle, Zeichnungen, Druckgraphik, Buchwerke und nicht zuletzt Objekten aus dem Umfeld des jungen Goethe profitierte die Sammlung in ihrer ganzen Bandbreite.

Anton Graff, Selbstbildnis

Als Schenkung aus der Privatsammlung Karin Girkes (Baden-Baden) erhielt die Kunstsammlung die herausragende Zeichnung eines Selbstporträts des Schweizer Malers Anton Graff (1736–1813; Abb. 9).² Das Blatt befindet sich in sehr gutem Zustand und wurde bereits 1967 ins Graff-Werkverzeichnis von Eckhard Berckenhagen aufgenommen. Anton Graff galt zu seiner Zeit als der beste Bildnismaler im deutschsprachigen Raum. 1766 wurde er mit 30 Jahren sächsischer Hofmaler in Dresden, wo er bis zu seinem Tod im Jahr 1813 lebte.

Mit seiner Porträtauffassung löste sich Graff vom barocken Standesporträt und präsentierte in seinen lebendigen Darstellungen zugleich ein neues Menschenbild. Graff porträtierte die kurfürstliche Familie, den Adel, das Bürgertum sowie zahlreiche Schriftsteller und Gelehrte seiner Zeit aus ganz Europa. Sein Œuvre versammelt so gleichsam die Gesichter der Epoche der Aufklärung.

Die 27,5 × 20,3 cm große, oval gefasste Zeichnung ist in schwarzer Kreide ausgeführt und weiß gehöht. Sie zeigt den Maler als nahsichtiges Brustbild nach rechts, den Kopf zum Betrachter gewandt. Graff trägt eine Jacke mit weichen Aufschlägen, eine weiße, geknotete Halsbinde und keine Perücke, was eine häuslich-private Atmosphäre vermittelt. Auffallend ist der intensive Blick, mit dem er den Betrachter fixiert. Den wachen Augen scheint nichts zu entgehen, ihr konzentrierter Blick gibt einen Eindruck von der Genauigkeit, mit der Graff sein Gegenüber erfasste.

Im Laufe seines Lebens malte und zeichnete Graff sich immer wieder selbst. Vom ›Jugendlichen Selbstporträt‹, mit dem er sich in Dresden bewarb, bis zum

2 Inv. Nr. III-15907.



Abb. 9. Anton Graff, Selbstporträt, um 1805 (FDH).

›Selbstbildnis mit dem Augenschirm‹ aus seinem Todesjahr 1813 entstanden über 80 Arbeiten, teils ohne, teils aber auch im Auftrag von Freunden. Oftmals erscheint Graff dabei vor einer Leinwand, mit Pinsel, Palette oder Zeichenstift, zuweilen auch ohne Attribut. Immer jedoch liegt das Augenmerk auf dem wachen Blick und dem aufmerksamen Ausdruck. Dabei leugnet Graff sein Alter nicht, vielmehr scheint ihn zu interessieren, wie sich Körper und Gesicht im Laufe der Jahrzehnte verändern. Ab 1800 stellte Graff sich mehrfach mit Brille dar, in den letzten Lebensjahren auch mit Augenschirm, der die empfindlichen Augen beschattet.

Unsere Zeichnung steht in direktem Zusammenhang mit einem Selbstporträt, das sich heute im Museum Oskar Reinhardt in Winterthur befindet. Eine Restaurierung des Gemäldes brachte 1987 die eigenhändige Datierung des Bildes in das Jahr 1805 zum Vorschein. Es zeigt demnach den 69-jährigen Anton Graff in Halbfigur vor einer Staffelei, auf der eine noch leere Leinwand fast die Hälfte des Hintergrundes einnimmt. In den Händen hält Graff nicht Pinsel und Palette sondern Zeichenmappe und Stift, ist also dabei, zunächst die

Vorzeichnung dessen anzufertigen, was sich später auf der Leinwand manifestieren soll: die eigene Person. In unserer Kreidezeichnung, deren Entstehung das Gemälde demnach thematisiert, verknappte der Zeichner die Ansicht auf Kopf und Büste. Er verzichtete auf Bildträger, Stift und Mappe, die das Gemälde erst zu einem eindeutigen Künstlerbildnis machen. Im Fehlen des erzählerischen Beiwerks konzentriert sich die Zeichnung auf den Gesichtsausdruck: Die Augen sind etwas größer, der Blick und das Lächeln etwas intensiver als im Gemälde. Die Zeichnung zeigt so Graffs besondere Qualität, den Charakter der Dargestellten jenseits von Attributen festzuhalten.

Mit zehn eigenhändigen Gemälden und vier guten Kopien nach seinen Werken besitzt das Hochstift eine große, hochwertige Sammlung von Graffs Porträtbildern. Darunter befindet sich auch eine Kopie des Selbstbildnisses von 1805, das wie die Kreidezeichnung auf Staffelei, Mappe und Stift verzichtet. Eine Zeichnung Graffs fehlte bislang in der Graphischen Sammlung. Das großzügige Geschenk behebt so ein Desiderat und tut dies in bester Weise, indem es zum einen ein Beispiel für die hohe Qualität von Graffs Zeichnungen darstellt, zum anderen ein Gegenstück zu einem bereits in den Sammlungen befindlichen Werk.

Ferdinand Jagemann, Selbstporträt

Ein zweites Selbstporträt konnte das Hochstift Ende November ersteigern. Es handelt sich um ein Bildnis des Malers Ferdinand Jagemann (1780–1820), über das in einem eigenen Beitrag dieses Jahrbuchs berichtet wird.³

Louis Kramp nach Franz Pforr, Allegorie der Freundschaft

Um 1800 war Heinrich Füger als Lehrer der Wiener Akademie für den jungen Ferdinand Jagemann noch vorbildlich. Nur knapp zehn Jahre später galt er hingegen für eine Gruppe junger Akademieschüler als Inbegriff einer überkommenen Kunstauffassung. 1805 gründeten Franz Pforr und Friedrich Overbeck mit einigen gleichgesinnten Studenten der Akademie die »Lukasbrüderschaft«. Wie keine andere Künstlergruppe der Romantik stand diese Gemeinschaft – vor allem nach ihrem Umzug nach Rom und unter dem Namen Nazarener – für das Bestreben, Kunst und Leben nicht voneinander zu trennen. In Freundschaft gemeinsam zu arbeiten und sich dabei auf die Basis der christ-

3 Inv. Nr. III–15931. Siehe die Seiten 339–350 dieses Jahrbuchs.



Abb. 10. Franz Pforr, Allegorie der Freundschaft, Lithographie von Louis Kramp.

lichen Religion und der altdeutschen- bzw. altitalienischen Malerei zu beziehen, war ihr Anliegen.

Schon in der Frühzeit der Bewegung begannen die Freunde Franz Pforr und Friedrich Overbeck Zeichnungen anzufertigen, die ihre Ideale in Form von zwei Frauengestalten ins Bild setzten. 2015 erwarb die Kunstsammlung eine Lithographie nach Friedrich Overbecks Gemälde ›Sulamith und Maria – Die Freundschaft‹, die den einen Pol dieses mehrjährigen Freundes-Gesprächs in Bildern darstellt.⁴ Nun kam im Juni 2018 mit einer Lithographie nach Franz Pforrs (1788–1812) ›Allegorie der Freundschaft‹ das Gegenstück hinzu (Abb. 10).⁵ Die Zeichnung zu dieser Lithographie entstand bereits 1808 in Wien und begründete die Reihe der Freundschaftsbilder. Pforr setzte die einander zugewandten Mädchenfiguren ganzfigurig und sich an den Händen

4 Vgl. Jahrb. FDH 2016, S. 349–356.

5 Inv. Nr. III-15912.

haltend ins Bild. Zärtlich umarmt die linke Figur ihre Freundin und blickt sie tröstend an. Die Komposition spielt deutlich auf Dürers ›Melencolia‹ und damit auf Pforrs Kunstideal an. Mit der Verbindung von Eichen- und Lorbeerkranz und den Kirchenbauten der Renaissance und Gotik im Fenster taucht die Dualität von Italia und Germania auf, die Pforr und Overbeck in ihrer Kunst freundschaftlich verbinden wollten. Die Intimität der Mädchen steht im Kontrast zur kühl-abstrakten Raumsituation und den wie additiv ausgebreiteten Symbolen: Hund, Geldbeutel, Schlüssel und Kleeblatt verweisen auf Glück, Liebe und Freundschaft, die Darstellung des Abendmahles auf die ideale Lebensgemeinschaft, der Adler auf den Evangelisten Lukas als Namensgeber der Gruppe. In einer kleinen Plakette brachte Pforr die Buchstaben »POP« als Kürzel für drei Freunde Pforr, Overbeck und Passavant an. Johann David Passavant, der spätere Städel-Inspektor, war Pforr seit der Frankfurter Kindheit verbunden.

Pforr starb bereits 1812 mit nur 24 Jahren. Seine frühe Zeichnung der einander zugewandten Mädchen wird heute im Städel bewahrt und fand auch als Radierung Verbreitung. 1834 schließlich schuf Louis Joseph Kramp nach ihr eine Federlithographie. Gedruckt auf eine hellbraune Tonplatte erhielt das Blatt eine malerische Note, die deutlicher als die Radierung etwa mit dem Licht der Sonne im Fensterausschnitt spielt. Bereits 1830 hatte der Frankfurter Kunstverein Overbecks ›Sulamith und Maria‹ als Lithographie verlegt. Nun folgte – ebenfalls vom Frankfurter Kunstverein verantwortet – Pforrs Freundschaftsbild. Die aufbegehrenden jungen Nazarener hatten sich zu dieser Zeit längst etabliert und Pforr war schon lange tot. In Frankfurt jedoch lebte ihr Kunstideal mit dem nazarenischen Städeldirektor und Maler Philipp Veit noch einmal auf und fand bei einigen jungen Künstlern Wiederhall. Pforrs und Overbecks ikonische Freundschaftsbilder wurden in den 1830er Jahren von einer intimen Gabe zu einer weitverbreiteten Druckgraphik. Dass die Kunstsammlung des Hochstifts nun beide Drucke in dieser so direkt mit Frankfurt verbunden Form besitzt, ist auch in Hinblick auf das Romantik-Museum eine schöne Bereicherung.

Edward von Steinle, Porträt eines Knaben

Zu den späteren Vertretern der Nazarener gehört Edward von Steinle (1810–1886). Auch er studierte in Wien, seiner Heimatstadt, kam 1828 nach Rom und arbeitete hier im engen Kontakt mit Friedrich Overbeck. Seit 1839 lebte Steinle in Frankfurt und wurde später Professor für Historienmalerei am Städel. Damit gehört er zu den späten Vertretern einer nazarenischen Kunstauffassung, die in Frankfurt eine zweite Blüte erlebte. Als Dauerleihgabe aus dem Privatbesitz von Prof. Johannes Grave kam im März Steinles Porträt



*Abb. 11. Edward von Steinle,
Porträt eines Knaben, um 1850.*

eines Knaben unter efeubewachsenem Rundbogen ins Hochstift (Abb. 11).⁶ Das Gemälde ist 71,5 × 58 cm groß und stammt aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, ist also in Steinles Frankfurter Zeit entstanden. Das halbfigurige Bildnis zeigt einen blonden Jungen in schwarzem Rock mit weißem Spitzenkragen und schottisch gemustertem Halstuch. Er lehnt an einer Brüstung über die sich der bewachsene Bogen spannt und schaut den Betrachter direkt an. Hinter ihm blickt man in eine hügelige Landschaft mit blauen Bergen. In Kleidung, Haltung und Bildaufbau zitiert das Porträt des unbekanntes Knaben Renaissance-Vorbilder und weckt zudem Assoziation an den deutschen Rock, der von einigen Romantikern als politisches Statement getragen wurde. Beides verdeutlicht Steinles Nähe zu den Nazarenern. In der Kunstsammlung des Hochstifts findet das Gemälde Korrespondenzen sowohl im Bildnis der Meline von Guaita von Ludwig Emil Grimm, als auch in zwei Frauenporträts der Malerin

6 Inv. Nr. IV-2018-001.

Luise Seidler und stärkt so die Gruppe romantischer Bildnisse. Steinle ist in der Sammlung mit weiteren Werken vertreten. Neben kleineren Zeichnungen besitzt das Hochstift einen großen Karton für das Wandbild zu den ›Romanzen vom Rosenkranz‹ von Clemens Brentano. Steinle hatte sich 1837 mit dem Dichter angefreundet. Auch nach dessen Tod blieb er der Familie verbunden und erhielt um 1854 von der Familie Guaita den Auftrag zur Ausschmückung eines Saales zu Ehren Brentanos. Die Entstehung des Knabenporträts fällt in die gleiche Zeit. Als erstes Ölbild Steinles im Hochstift ist es eine schöne Ergänzung der Steinle-Sammlung des Hauses.

Edward von Steinle, Der ertappte Amor

Ein weiterer Neuzugang aus dem Werk Steinles datiert ebenfalls aus den 1850er Jahren und ist eng mit dem Frankfurter Umfeld des Künstlers verbunden. Im Juli erhielt die Kunstsammlung als Geschenk aus der Privatsammlung von Peter Voss-Andrae in Hamburg eine feine Bleistiftzeichnung Steinles (Abb. 12).⁷ Das hochformatige Blatt trägt den Titel ›Der ertappte Amor‹ und misst 27,2 × 17,2 cm. Eine deutliche Verbräunung lässt auf eine längere Lagerung bei Tageslicht schließen. Im Bildvordergrund entdeckt ein Nachtwächter mit erhobener Laterne den am Boden zusammengekauert schlafenden Amor und stößt ihn mit dem Fuß an. Im Hintergrund erscheinen in feinen Umrisslinien Dächer und Fassaden unter denen man den Frankfurter Dom erkennt. Von besonderem Interesse ist die Provenienz der Zeichnung. Steinle schenkte sie Marianne Willemer, mit der er seit den 1840er Jahren befreundet war. Kennengelernt hatte er sie im Kreis um Antonie Brentano und Sophie Schlosser. Zeugnis dieser Verbundenheit ist ein Porträt Marianne Willemers von Steinle aus dem Jahr 1855, welches sie auf Stift Neuburg, dem Sommersitz von Sophie und Johann Friedrich Schlosser am Teetisch zeigt.⁸ Diese Zeichnung Marianne Willemers befindet sich seit 1930 im Hochstift. ›Der ertappte Amor‹ gehört in eine Serie von Amor-Zeichnungen, die wohl auf Abendgesellschaften der Antonie Brentano entstanden sind. Steinle fertigte während der Unterhaltungen scherzhafte Bleistiftzeichnungen und machte sie den Anwesenden im Anschluss zum Geschenk. Zu dieser Serie gehört auch das Blatt ›Der bestrafte Amor‹: In der Tradition des Liebesgottes, der mit einer Rute gezüchtigt wird, ist es hier Marianne Willemer selbst, die Amor übers Knie legt. Auch

7 Inv. Nr. III-15913.

8 Vgl. »Denn das Leben ist die Liebe ...«. Marianne von Willemer und Goethe im Spiegel des West-östlichen Divans, hrsg. von Hendrik Birus, Frankfurt am Main 2014, S. 187 f.



*Abb. 12. Edward von Steinle,
Der ertappte Amor, 1854.*

diese Zeichnung war ein Geschenk Steinles an Willemer. Ein drittes Blatt, ›Amor als Gänsedieb‹, zeichnete Steinle in Folge einer verlorenen Wette für Marianne von Willemer, die den Künstler dafür mit einem Gedicht belohnte. Als Beleg der Freundschaft zwischen Steinle und Marianne Willemer, ebenso wie als Erweiterung des Bestands der Steinle-Zeichnungen, fügt sich das Blatt hervorragend in die Kunstsammlung des Hochstifts ein.

Sulpiz Boisserée, »Domwerk«

Aus französischem Handel konnte ein Tafelwerk im »Elephant-Format« angekauft werden: Sulpiz Boisserées *Vues, plans, coupes et détails de la cathédrale de Cologne* (Tafelband) und der begleitende Textband *Histoire et descrip-*



*Abb. 13. Sulpiz Boisserée,
Vues, plans, coupes et détails de la cathédrale de Cologne, 1823
(Innenansicht des Doms).*

tion de la cathédrale de Cologne (2 Bände, Stuttgart; Paris: Cotta; Didot, 1821, 1823; Abb. 13). Dieses seltene Werk wurde nicht in der deutschen Ausgabe, die in manchen Bibliotheken vorhanden ist, sondern in der noch selteneren französischen Ausgabe erworben. Boisserées »Domwerk« war von Anfang an als europäisches Projekt geplant. Der erste Vertragsentwurf mit Cotta geht auf das Jahr 1810 zurück. Doch überwarf sich Boisserée mit dem Verleger. 1818 entschied er sich, sein Domwerk in Paris drucken zu lassen, weil schon das Papier und ein Druck in dieser Größe und Qualität in Deutschland schwer zu bekommen und durchzuführen waren. So erschien das Werk parallel in Stuttgart bei Cotta und bei Didot in Paris

Im französisch besetzten Köln propagierte Sulpiz Boisserée seit der Jahrhundertwende die Idee der Vollendung des Dombaues. Er hatte im Jahr 1808 damit begonnen, die Bauteile des Doms zeichnerisch zu erfassen. Daraus ent-

stand bis 1831 das monumentale Kupferstichwerk, das als Werbemittel für das Projekt der Domvollendung dienen sollte. Boisserée war es gelungen, Goethes Unterstützung zu gewinnen: Dieser überzeugte seinen Verleger Cotta, Druck und Vertrieb des Werks zu übernehmen. Als 1823 der Textband erschien, publizierte Goethe in ›Ueber Kunst und Alterthum‹ einen Aufsatz mit dem Titel ›Von deutscher Baukunst 1823‹, in dem er das Dombauprojekt erläutert, dessen Wichtigkeit hervorhebt und auf das Buch hinweist. Der Tafelband enthält insgesamt 18 doppelseitige Kupfertafeln im »Elephant-Folio-Format«. Er versammelt sowohl Grundrisse – von der Gesamtanlage bis hin zur einzelnen Säule –, Aufrisse und Fensteransichten als auch atmosphärische Innenansichten. Zu einem Zeitpunkt, zu dem das Bauwerk noch nicht fertiggestellt war, wurde hier sowohl die Realisierbarkeit des Projekts, als auch seine Wirkung bereits vor Augen gestellt. Boisserée bezog sich dabei auf überlieferte mittelalterliche Baupläne ebenso wie auf eigene Vermessungen. Die Titelvignette stammt von Karl Friedrich Schinkel, die Aufrisse und Ansichten u. a. von Maximilian Heinrich Fuchs, Christian Ludwig Stieglitz, Angelo Quaglio (›Äußere Ansicht der Domkirche, 1809‹) und Georg Moller, dessen ›Antizipierte Innenansicht des vollendeten Langhauses nach Westen‹ (1811) auf Boisserées Wunsch hin »durch eine kunstvolle Lichtdramaturgie« wirkungsvoll inszeniert wurde.⁹ Das »Domwerk« kann als bildhafter und damit unmittelbar eindrücklicher Part einer kulturpolitischen Bewegung der Romantik gelten und ist so auch im Kontext des Romantik-Museums von Bedeutung für das Hochstift.

Hans Traxler, Goethe in Rom

Als Schenkung aus der Sammlung Dr. Andreas Dietzels (Frankfurt) kam zum Jahresende eine Karikatur von Hans Traxler (geb. 1929) in die Sammlung (Abb. 14).¹⁰ Die farbig aquarellierte Pinselzeichnung (49,5 × 35 cm), entstanden im Jahr 1990, zeigt Goethe in seiner römischen Wohnung. Erkennbar an dem großen Reisehut und den waagerechten Haarlocken über den Ohren, so wie ihn Tischbein in der Campagna malte, liegt der Dichter im Nachthemd im vorhanggeschmückten Bett. Eine Farbtube am Boden, eine Staffelei neben dem Bett und eine Palette samt gekreuzter Pinsel an der Wand kennzeichnen den Raum als Atelier und seinen Bewohner als Maler. Im Raum selbst stehen drei grimmige Kleriker in langen braunen Kutten, mit schwarzen Hüten, dichten Augenbrauen und herabgezogenen Mundwinkeln. Einer hat den großen

⁹ WA I 28, S. 289.

¹⁰ Inv. Nr. III-15932.

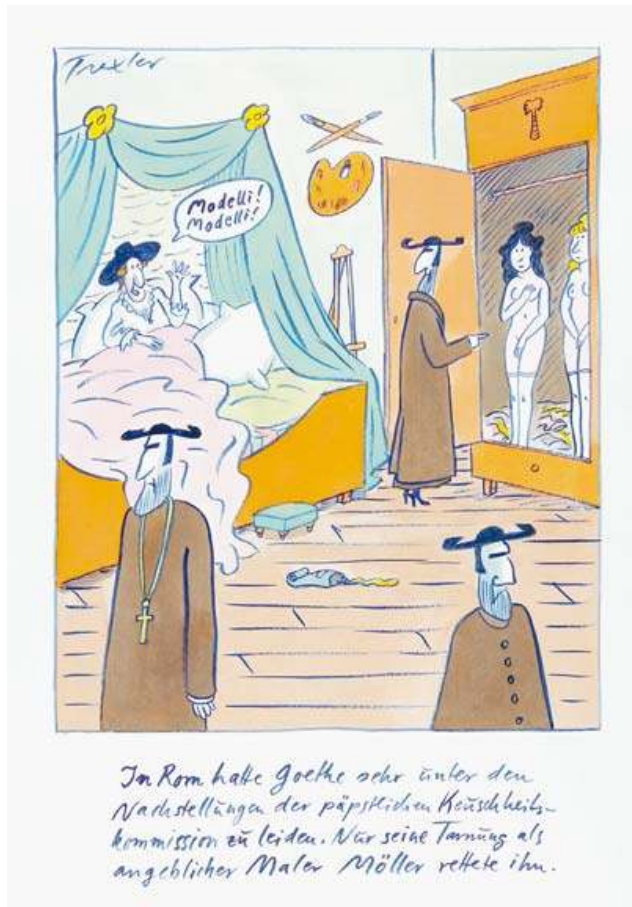


Abb. 14. Hans Traxler,
Goethe in Rom, 1990.

Wandschrank geöffnet und deutet fragend auf zwei nackte junge Frauen, die sich dort versteckt halten. Vom Dichter kommt erklärend der Ausruf »Modelli! Modelli!« Unter die Zeichnung schrieb Traxler: »In Rom hatte Goethe sehr unter den Nachstellungen der päpstlichen Keuschheitskommission zu leiden. Nur seine Tarnung als Maler Möller rettete ihn.«

Der Zeichner, Cartoonist, Maler und Autor Hans Traxler, Mitglied der Neuen Frankfurter Schule, beschäftigte sich über Jahrzehnte hinweg kontinuierlich mit Goethe. Oftmals griff er in seinen Zeichnungen auf berühmte Darstellungen Goethes zurück, wie eben hier auf das ikonische Bildnis in der Campagna. Für diverse Publikationen zu Goethe schuf Traxler Illustrationen, so etwa 1998 zu ›Der unbegabte Goethe. Der Dichter in mißwollenden Zeugnissen seiner Zeitgenossen‹, für ›Ich bin so guter Dinge. Goethe für Kinder‹ aus dem Jahr 2002 oder ›Mit Goethe durch den Garten‹ (2006). Anlässlich der



Abb. 15. Häubchen von Friederike Brion.

Ausstellung »Goethe am Ball« im Freien Deutschen Hochstift (2006) erschien auch eine Goethe-Erzählung Traxlers, »Stadelmanns Geheimnis«. Goethe als Dichter und als Zeichner, Goethe als Italienreisender mit schwarzem Hut, Goethe in der zeitgenössischen Kunst und in der Karikatur – all diese Aspekte gehören zum Themenkreis des Hochstifts. Die freie, Text und Bild verbindende Zeichnung Traxlers ist so ein erfreulicher Neuzugang in der Graphischen Sammlung.

Häubchen von Friederike Brion

In den Bereich der Devotionalien und Andenken fällt das Geschenk eines Häubchens aus dem Besitz der Friederike Brion, das am 19. Dezember ins Haus kam (Abb. 15).¹¹ Die kleine, 22,5 × 16 cm große Haube ist mit gestickten Rosen, Silberfäden und einer Spitzenkante verziert und mit weichem Baumwollstoff gefüttert. Geschlossen wird sie mit rotgestreiften Seidenbändern.

¹¹ Inv. Nr. IV-2018-002.

Auf einer Seite etwas verblichener als auf der anderen, ist der Zustand doch insgesamt gut. Konkrete Hinweise zur Datierung gibt es nicht, doch ist es wahrscheinlich, dass eine solche Kopfbedeckung eher von einer jungen als von einer älteren Frau getragen wurde, selbst wenn Friederike Brion nicht heiratete und daher nicht den Kleiderordnungen für Ehefrauen unterlag. Die handgefertigte – und daher wohl maßgeschneiderte – Haube gibt einen Eindruck von der Zierlichkeit der Person, die auch Goethe in seiner Beschreibung Friederike Brions hervorhob. Als ihn sein Kommilitone Friedrich Leopold Weyland im Herbst 1770 von Straßburg aus zum ersten Mal zu einem Besuch der Pfarrersfamilie in Sesenheim mitnahm, machte die Erscheinung Friederikes größten Eindruck auf Goethe. So schreibt er über vierzig Jahre später in ›Dichtung und Wahrheit‹: »In diesem Augenblick trat sie wirklich in die Türe; und da ging fürwahr an diesem ländlichen Himmel ein allerliebster Stern auf. [...] Schlank und leicht, als wenn sie nichts an sich zu tragen hätte, schritt sie, und beinahe schien für die gewaltigen blonden Zöpfe des lieblichen Köpfchens der Hals zu zart.« Die Haube wurde in der Familie von Friederikes älterer Schwester Katharina Magdalene weitervererbt und erst zu Beginn des 21. Jahrhunderts Frau Lieselotte Hübner (Lahr / Schwarzwald), einer Freundin der letzten Erbin aus der Familienlinie, vermacht, die sie nun an das Hochstift weitergab.

Porträtadierungen von Heinrich Jung-Stilling

Ebenfalls aus Privatbesitz, von Frau Andrea Ludin (München), kamen im Juni zwei kleine Porträtadierungen ins Haus, die den Dichter und Arzt Johann Heinrich Jung-Stilling zeigen.¹² Jung hatte ab 1770 in Straßburg studiert und hier die Bekanntschaft Herders und Goethes gemacht, der ihm freundschaftlich verbunden blieb. 1775, als er bereits als Arzt praktizierte, war er mehrfach Gast in Goethes Frankfurter Elternhaus. Seinen Beinamen »Stilling« erhielt er in Anspielung auf die pietistische Gemeinde der »Stillen im Land«, der er angehörte. 1777 veröffentlichte Goethe den Band ›Heinrich Stillings Jugend‹, der den Arzt, Ökonom und Autor religiöser Schriften vor allem in Kreis des Sturm und Drang bekannt machte. Eine Graphik zeigt den jungen Mann im strengen Profil nach links, mit Jabot, Zopfperücke, gefasst in ein Oval mit Girlande und benennt ihn noch ohne den späteren Beinamen allein mit »Johann

12 Leonhard Schlemmer nach Johann Heinrich Schröder, Bildnis Johann Heinrich Jung, gen. Jung-Stilling, o.J., Punktiermanier, 27,0 × 28,0 cm, Inv. Nr. III-15910; S. Halle nach Johannes Gundlach, Profilbildnis Johann Heinrich Jung, gen. Jung-Stilling, 1789, Radierung und Punktiermanier, 23 × 15,5 cm, Inv. Nr. III-15909.

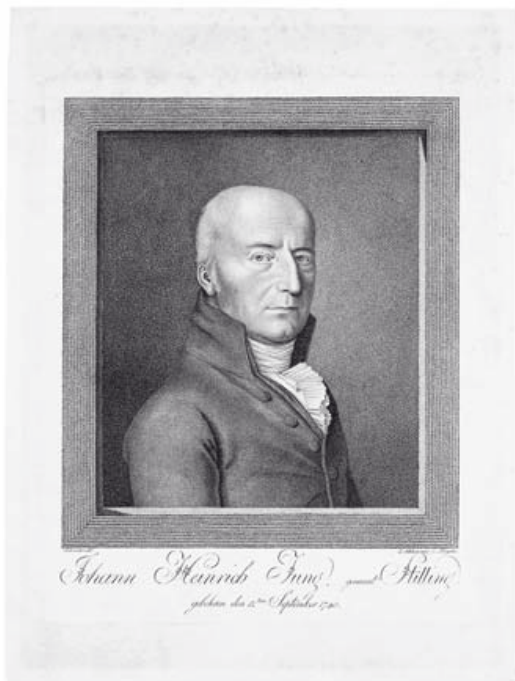


Abb. 16. Leonhard Schlemmer nach Johann Heinrich Schröder,
Porträtadierungen von Heinrich Jung-Stilling.

Abb. 17. S. Halle nach Johannes Gundlach,
Porträtadierungen von Heinrich Jung-Stilling, 1789.

Heinrich Jung« (Abb. 17). Der zweite Druck fasst den Ausschnitt enger, der Dargestellte ist im Dreiviertelporträt nach rechts zu sehen und blickt den Betrachter direkt an (Abb. 16). Der nun ältere Jung-Stilling zeigt sich ohne Perücke und in legererer Kleidung eher im Stil der Aufklärung. Beide Porträtstiche waren in der Graphischen Sammlung bislang nicht vorhanden.

Die Kunstsammlungen danken allen Freunden und Förderern für ihre wichtige Unterstützung: Für die großzügige Förderung im Rahmen von »Kunst auf Lager« danken wir der Ernst von Siemens Kunststiftung. Für ihre wohlüberlegten, kostbaren und willkommenen Schenkungen und Dauerleihgaben an die Sammlung danken wir Dr. Andreas Dietzel (Frankfurt), Karin Gierke (Baden-Baden), Prof. Dr. Johannes Grave (Bielefeld), Liselotte Hübner (Lahr), Andrea Ludin (München) und Peter Voss-Andreae (Hamburg).

Mareike Hennig

Handschriften

Im Berichtszeitraum 2018 konnte der Handschriftenbestand um zahlreiche Stücke ergänzt werden. Schon seit vielen Jahren ermöglicht unser Ehrenmitglied Amanda Kress mit ihrer ›Erich und Amanda Kress-Stiftung‹ dem Hochstift, Handschriften von Goethe und seinem Umkreis anzukaufen. Hierfür gilt ihr unser besonderer Dank.

Goethe

*Goethe an Jean Paul Friedrich Richter, Weimar, 9. März 1799,
Schreiberhand (Johann Jacob Ludwig Geist)
mit eigenhändiger Unterschrift¹³*

Man wird Ihnen mit Vergnügen von der Herzogl:
Bibliothek, die Bücher, die Sie verlangen könnten, ab-
reichen. Weimar am 9 März 1799.

Goethe¹⁴

Drei Zeilen von Schreiberhand auf einem Doppelblatt, eine eigenhändige Unterschrift, darunter reichlich freier Platz, umseitig die Anschrift »Herrn Richter« mit raumgreifender Volute und Spuren roten Siegelacks: Das einzige überlieferte Korrespondenzstück Goethes an Jean Paul nimmt sich auf den ersten Blick eher dürftig aus. Es handelt sich um ein amtliches Schreiben, das er in seiner Funktion als Oberaufseher über die Herzogliche Bibliothek diktierte (Abb. 18).

Jean Paul lebte seit Ende Oktober 1798 in Weimar. Er hatte sein Quartier unweit von Goethes Haus am Frauenplan genommen, um an seinem »Kardinalroman«, dem ›Titan‹, zu arbeiten. Seit jeher war er ein Vielleser und exzessiver Exzerptor. Da es ihm aus finanziellen Gründen verwehrt war, eine eigene große Bibliothek aufzubauen, hatte er sich angewöhnt, die Büchersammlungen von Freunden und Bekannten sowie Leihbibliotheken und Lesegesellschaften zu nutzen. Aus den geliehenen Büchern schrieb er ab, was ihm für seine Arbeiten verwendbar schien. So war es auch in der Weimarer Zeit, hier bediente er sich der Bibliotheken Herders und Böttigers und ab März 1799

¹³ Hs-31315.

¹⁴ Drucke: WAIV 51, S. 145. – Jean Pauls Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Vierte Abteilung, Band 3.1: Briefe an Jean Paul 1797–1799, Text, hrsg. von Angela Goldack und Monika Meier, Berlin 2009, S. 266.

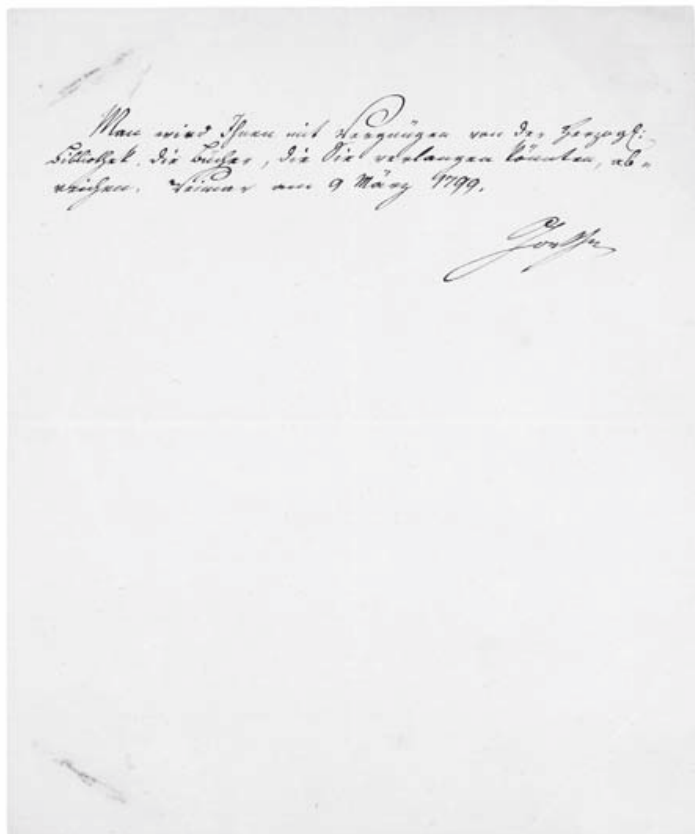


Abb. 18. Goethe an Jean Paul Friedrich Richter,
Weimar, 9. März 1799.

auch der Herzoglichen Bibliothek. Dort entlieh er 1799/1800 u. a. Werke von Shakespeare, Leibniz, Pope, Montesquieu, aber auch das ›Astronomische Jahrbuch‹ der Jahre 1799 und 1800 sowie Johann Matthäus Bechsteins ›Gründliche Anweisung alle Arten von Vögeln zu fangen‹.¹⁵

Jean Pauls Ausleihen sind im Verzeichnis der entliehenen Bücher dokumentiert.¹⁶ Bereits am 10. März 1799, also unmittelbar nach Erhalt von Goethes Nachricht, wurde er zum ersten Mal vorstellig. Warum aber benötigte

15 Vgl. Konrad Kratzsch, Die Leserschaft der Herzoglichen Bibliothek und ihre Lektüre in den Jahren 1792 bis 1800. Nach den Ausleihbüchern, in: Historische Bestände der Anna Amalia Bibliothek zu Weimar, hrsg. von Konrad Kratzsch und Siegfried Seifert, München u. a. 1992, S. 99–113, hier: S. 112.

16 Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar, Loc A: 35.2. Die Ausleihbücher wurden seit 1792 geführt.

er eine Erlaubnis für die Ausleihe aus einer öffentlichen Institution, die prinzipiell allen offenstand? Die 16 Punkte umfassende ›Vorschrift, nach welcher man sich bei hiesiger Fürstl. Bibliothek, wenn Bücher ausgeliehen werden, zu richten hat‹, die Goethe und sein Amtskollege Voigt d. Ä. am 26. Februar 1798 erlassen hatten, liefert die Erklärung. Dort heißt es unter Punkt 11: »[...] wegen neu ankommender Fremden, oder auswärtigen Personen, wird von Seiten der Bibliothek bey Fürstl. Commission angefragt«. ¹⁷ Offenbar fiel Jean Paul als Neubürger unter die erste der genannten Personengruppen. Damit ist zugleich gesagt, dass es sich nicht um einen Privatbrief Goethes handelt, dessen Lakonie vom kühlen Verhältnis der beiden Dichter zeugte, sondern um einen förmlichen Erlaubnisschein zur Vorlage beim Bibliothekspersonal, der keinen Raum für Persönliches ließ. Dass von Goethe allerdings nur dieses eine Schreiben an Jean Paul überliefert ist, kann durchaus als symptomatisch für die in vieler Hinsicht verfehlte Beziehung gelten. ¹⁸

Warum sich das Blatt heute nicht mehr in Jean Pauls Korrespondenzarchiv befindet, lässt sich nicht rekonstruieren. Bekannt ist nur, dass es 1957 bei J.A. Stargardt versteigert wurde. ¹⁹ Anfang 2018 tauchte es bei der Jahresauktion desselben Auktionshauses wieder auf und konnte vom Hochstift im Nachverkauf erworben werden. Damit ist es erstmals öffentlich zugänglich. Unterstützt wurde der Ankauf vom Land Hessen und der Erich und Amanda Kress-Stiftung.

*Goethe an Karl Ludwig von Woltmann, Weimar, 5. Februar 1813,
Schreiberhand (Johann August Friedrich John)
mit eigenhändiger Grußformel und Unterschrift*²⁰

Am 19. Januar 1813 sandte der Historiker Karl Ludwig von Woltmann (1770–1817) das Trauerspiel ›Orlando‹ seiner Frau Karoline im Manuskript an Goethe, außerdem ein Heft seiner seit Januar erscheinenden Zeitschrift ›Deutsche Blätter‹²¹ mit der Bitte um Beiträge, drei neue Bände seiner Tacitus-Überset-

17 Die Benutzungsordnung der Weimarer Bibliothek von 1798. Mit einer Einführung von Konrad Kratzsch. Faksimile, Weimar 1990, S. 10 f.

18 Vgl. Namenlose Empfindung. Jean Paul und Goethe im Widerspruch. Handschriften und Deutungen. [Katalog zur Ausstellung im Freien Deutschen Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, Frankfurt am Main und der Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv,] Frankfurt am Main 2013.

19 J.A. Stargardt. Autographen. Auktion am 3. Mai 1957. Katalog 532, Marburg 1957, Nr. 55.

20 Hs-31220.

21 Goethe besaß alle drei erschienenen Bände (1813–1815); vgl. Hans Ruppert, Goethes Bibliothek. Katalog, Weimar 1958, Nr. 280.

zung²² sowie seine Rezension zu Goethes ›Dichtung und Wahrheit‹. In seiner Antwort sagt Goethe seine Mitarbeit an den ›Deutschen Blättern‹ ab. Seine Begründung ist interessant:

Je älter man wird, je weniger wird es uns möglich, in Gesellschaft ans Publicum zu reden. Ich kann nicht verlangen, daß ein Redacteur Aufsätze ausschließen soll, die meinem Sinn widersprechen, aber mir kommt es gar zu wunderlich vor, in Einem Heft meine Ueberzeugungen und das Gegenheil davon zu lesen.

Anschließend äußert sich Goethe zu Woltmanns Rezension der ersten beiden Teile von ›Dichtung und Wahrheit‹, die in den ›Deutschen Blättern‹ erschienen war.²³

Die Ausfertigung war bis jetzt nur als ungenauer Teildruck Karoline von Woltmanns bekannt.²⁴ Die Weimarer Ausgabe legte ihrer Edition Goethes Konzept zu Grunde.²⁵ Das Original befand sich Anfang des 20. Jahrhunderts im Besitz von Maria Paulcke geb. Ringier, der Gattin des Geologen und Alpinisten Wilhelm Paulcke. Die Familien Hafner und Lutz (Pforzheim), Urenkel der Paulckes, haben es nun dem Hochstift geschenkt. Ihm liegt ein Brief von Hochstifts-Direktor Otto Heuer bei, der es 1920 begutachtet hatte.

*Goethe, eigenhändige Notiz für Ottilie von Goethe, undatiert (1828/1830)*²⁶

Im ›Catalogue alphabétique de la plupart des écrivains‹, seiner Schrift über das Zeitalter Ludwigs XIV., erwähnt Voltaire beiläufig auch François de Maucroix (1619–1708). Der knappe Eintrag wurde in Beaumarchais' legendärer Kehler Voltaire-Ausgabe (1784–1789) durch ein Beispiel für dessen Dichtkunst erweitert, nämlich durch einen Quatrain, in dem der über 80-jährige Dichter mit entwaffnendem Stolz für das unverminderte Daseinsrecht der Alten eintritt:

Chaque jour est un bien que du Ciel je reçois;
Jouissons aujourd'hui de celui qu'il nous donne.

22 In Goethes Bibliothek haben sich erhalten: Werke von Cajus Cornelius Tacitus. Deutsch mit Abhandlungen und Anmerkungen von Karl Ludwig von Woltmann, Bd. 3–6, Berlin 1811–1817; vgl. Ruppert, a. a. O., Nr. 1440.

23 Vgl. Deutsche Blätter 1813, Bd. 1, S. 14–34 und S. 84–112.

24 [Karoline von Woltmann,] Deutsche Briefe, Bd. 1 [mehr nicht erschienen], Leipzig: Fleischer 1834, S. 3–5. Der Brief ist dort fälschlich auf den 15. Oktober 1813 datiert.

25 WA IV 23, S. 272–275 und S. 492 f.

26 Hs–31300.

Il n'appartient pas plus aux jeunes gens qu'à moi;
Et celui de demain n'appartient à personne.²⁷

Goethe kannte Voltaires Schrift zu Ludwig XIV. nachweislich seit 1780, die Verse von Maucroix zitierte er ab 1828. In diesem Jahr trug er sie in ein Notizheft mit Sprüchen und französischen Exzerpten ein,²⁸ zudem sandte er sie am 14. Mai 1828 an die bekannte Pariser Salonnière Marquise de Castries als Beitrag zu deren Autographenalbum.²⁹ Ein Jahr später, am 28. August 1829, überreichte er den Vierzeiler der Ehefrau des belgischen Astronomen Adolphe Quetelet, die mit ihrem Mann bei seinem 80. Geburtstag zu Gast war.³⁰ Im folgenden Jahr schließlich schrieb er ihn nochmals mit der Angabe »ce 24 juin 1830« nieder. Diesmal ließ er von der Handschrift ein Faksimile erstellen, das er offenbar an Freunde verteilte³¹ und das in englischen Zeitschriften reproduziert wurde.³²

Den Verfasser Maucroix erwähnte Goethe nur im besagten Notizheft, die drei Geschenkblätter hingegen unterschrieb er mit seinem eigenen Namen, so dass die Adressaten den Eindruck haben mussten, die Zeilen gingen auf ihn selbst zurück. Dem folgt bis heute auch ein Großteil der Forschung, der in ihnen zudem eine Übersetzung des Goethe-Gedichts »Liegt dir Gestern klar und offen« sieht.³³ Als dieses Gedicht entstand, war Maucroix jedoch seit über 80 Jahren tot.

- 27 Voltaire, *Siècle de Louis XIV*, hrsg. von Diego Venturino, Oxford 2017 (= *Les Œuvres complètes de Voltaire* 12), S. 134; vgl. den Kommentar ebd., S. 381.
- 28 Gustav von Loeper, Zu Goethes Sprüchen in Prosa, in: *Goethe-Jahrbuch* 11 (1890), S. 135–144, hier: S. 141 f.
- 29 Katalog der wertvollen Büchersammlung aus dem Besitze des Staatskanzlers Fürsten Clemens Lothar Metternich, Wien 1907, S. 1836. Ein Faksimile des doppelten Eintrags von Goethe (neben den französischen Versen auch das Gedicht »Das holde Thal hat schon die Sonne wieder«) findet sich auf dem Vortitel verso.
- 30 Adolphe Quetelet, *Sciences mathématiques et physiques chez les Belges, au commencement du XIX^e siècle*, Bruxelles 1866, S. 656–668, hier: S. 664.
- 31 Helmut Sembdner, »Ich habe sie geschrieben und nicht geschrieben«. Goethes magische Blättchen, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 30 (1986), S. 1–21, hier: S. 15. Vgl. *Goethe- und Schiller-Archiv*, Sign. GSA 25/W 30a, sowie die Anlagen zu Goethes Brief an Felix Ferdinand Heinrich Küstner vom 31. August 1830 (Woldemar von Biedermann, *Goethe und Leipzig*, Bd. 2, Leipzig 1865, S. 143).
- 32 Vgl. Ad. M., [Rubrik:] *Nouvelles scientifiques, industrielles et littéraires. Europe. Grande-Bretagne*, in: *Revue encyclopédique* 51 (Juli 1831), S. 557–559, hier: S. 559.
- 33 So etwa FA I 2, S. 1188; vgl. dagegen bereits Loeper, *Zu Goethes Sprüchen in Prosa* (Anm. 28), S. 141.

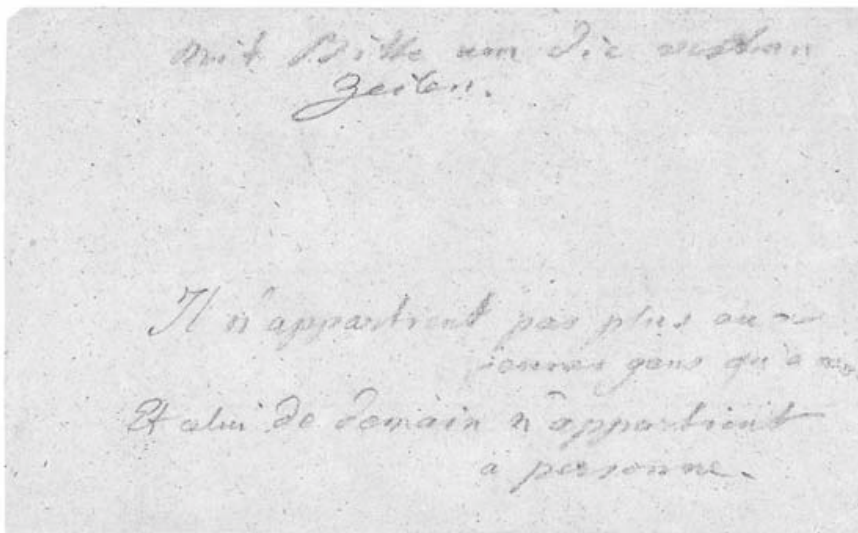


Abb. 19. Goethe, eigenhändige Notiz für Ottilie von Goethe, undatiert (1828/1830).

Die ebenso komplizierte wie interessante Überlieferungslage wird nun bereichert durch ein Blatt, das beim Auktionshaus Bassenge (Berlin) erworben werden konnte (Abb. 19). Es trägt folgende Bleistiftnotiz von Goethes Hand:

Mit Bitte um die ersten Zeilen.

[Lücke]

Il n'appartient pas plus aux jeunes gens qu'à moi,

Et celui de demain n'appartient à personne.

Die Handschrift befand sich ursprünglich im Nachlass von Goethes Schwiebertochter Ottilie, so dass die Bitte an sie gerichtet gewesen sein dürfte. Was aber wollte Goethe mit dem Lückentext bezwecken? Offenbar verfügte Ottilie über die Quelle der Verse, also das Werk von Voltaire in der Kehler Ausgabe, so dass sie mit dem korrekten Wortlaut aushelfen konnte. Ob der Arbeitsauftrag 1828 oder 1830 formuliert wurde, lässt sich nicht entscheiden.

*Goethe, Notiz, ohne Ort, ohne Datum, eigenhändig*³⁴

Es handelt sich um eine Liste mit scheinbar unzusammenhängenden Begriffen, die zu verschiedenen Zeitpunkten mit unterschiedlichen Schreibmaterialien

34 Hs-31314.

lien (Bleistift, diverse Tinten) entstand. Der Zusammenhang ist noch nicht entschlüsselt:

Farbenspiel
 Hausgeist
 Heimweh
 Periodische Quele³⁵
 La Biondina³⁶
 Die Invaliden.
 xxxxxxxxxxxxxx [gestrichen:] in
 xxxxxx xx xxxx
 Bardiet.³⁷
 Aubade³⁸
 Serenade
 Notturmo.
 Geologen Idylle
 Confession des Schmetterl[ings?]
 A priori als Erinnerung
 Dem. Epithalam.³⁹
 Zeus Perun.⁴⁰
 Donum Lacrymarum⁴¹

Das Blatt wurde bei der Jahresauktion der Firma J.A. Stargardt im Nachverkauf erworben. Finanziert wurde der Ankauf vom Land Hessen sowie der Erich und Amanda Kress-Stiftung.

35 Eine mit Unterbrechungen fließende Quelle.

36 Vgl. Goethes Übersetzung des gleichnamigen venezianischen Gondellieds in den Jahren 1804 (1. Strophe) und 1812 (2.–4. Strophe); WA I 53, S. 355–357.

37 Auf Klopstock zurückgehender Typus des vaterländischen Dramas, das in Bardengesängen den Kampf der Germanen gegen die Römer darstellt, vgl. seine drei Bardiete ›Hermanns Schlacht‹ (1769), ›Hermann und die Fürsten‹ (1784) und ›Hermanns Tod‹ (1787).

38 Morgenmusik, im Gegensatz zur ›Serenade‹, der Abendmusik, und dem ›Notturmo‹, der Nachtmusik.

39 »Dem[oiselle] Epithalam[ium]«?

40 Der slawische Donnergott Perun entspricht dem griechischen Gott Zeus.

41 Donum lacrimarum, die Gabe der Tränen als Zeichen der Gnade für den reuigen Sünder; im katholischen Messritus gibt es eigene Gebete dafür; vgl. ›Pandora‹ (1807/08), v. 817 f.: »Der Thränen Gabe sie versöhnt den grimmsten Schmerz; | Sie fließen glücklich, wenn's im Innern heilend schmilzt« (WA I 50, S. 335) sowie noch in ›Aussöhnung‹ (›Trilogie der Leidenschaft‹, 1823): »Das Auge netzt sich, fühlt im höhern Sehnen | Den Götter-Werth der Töne wie der Thränen« (WA I 3, S. 27).

Goethe-Umkreis

*Friedrich der Große an Johann Michael von Loën,
Potsdam, 21. März 1753*⁴²

Durch die Vermittlung der Staatlichen Kunsthalle in Karlsruhe kam aus Privatbesitz ein Brief von König Friedrich II. von Preußen an Goethes Großonkel, den Frankfurter Schriftsteller und Kunstsammler Johann Michael von Loën (1694–1776), ins Hochstift.⁴³ Der eigenhändig unterschriebene Brief steht im Zusammenhang mit der Ernennung Loëns zum Geheimen Rat und Regierungspräsidenten der Grafschaften Lingen und Tecklenburg. Loën hatte dem König dafür gedankt und erhielt im Gegenzug das folgende, bisher unpublizierte Schreiben:

J'ai reçu la lettre que Vous M'avez écrit pour Me remercier de la charge de President à Lingen, que Je vous ai conferé avec le caractere de Mon Conseiller privé. Comme Je ne doute nullement, que vous me mettez suivant vos promesses, tout vos soins, à vous acquiter dignement de ce poste avec tout le zèle et toute l'application possible. Vous pouvez être persuadé, que Je n'oublierai point de Vous en marquer dans les occasions Ma satisfaction et Ma reconnoissance. Et sur ce Je prie Dieu, qu'il vous ait, en sa sainte garde. à Potsdam. ce 21^e Mars. 1753.

Federic

*Wilhelm Grimm an Christian August Vulpius, Kassel, 8. Juni 1810*⁴⁴

Ab 1806 beschäftigte sich Jacob Grimm intensiv mit dem Verhältnis zwischen Minnesang und Meistersang. In diversen kämpferischen Publikationen machte er in der Fachwissenschaft von sich reden, ehe er 1811 mit der Abhandlung ›Über den altdeutschen Meistergesang‹ seine erste Monographie vorlegte. Mit ihr wollte er sein Verständnis von ›Naturpoesie‹ durchsetzen, in der das heile, ursprüngliche Dasein der Völker anschaulich werde.

In Zusammenhang mit diesen Studien bat er Ende November 1809 seinen Bruder Wilhelm, der gerade durch Weimar reiste, aus der dortigen Bibliothek einige mittelalterliche Handschriften auszuleihen und nach Kassel mitzubrin-

42 Hs-31219.

43 Im vergangenen Berichtsjahr hat das Hochstift bereits ein Exemplar der ›Neuen Sammlung der merkwürdigsten Reisegeschichten‹ von Johann Michael von Loën übernommen (35 Bände, 1749–1771); vgl. Jahrb. FDH 2018, S. 305–317.

44 Hs-31231.

gen (»Könntest Du nicht die weimarer Codexe borgen«⁴⁵). Wilhelm konnte das Ansinnen am 12. Dezember persönlich mit Goethe besprechen, der gemeinsam mit Christian Gottlob von Voigt d. Ä. als Oberaufseher für die Herzogliche Bibliothek zuständig war.⁴⁶ Goethe bestand vor einer Leihgabe auf einem förmlichen Gesuch.⁴⁷ So fragte Jacob Grimm am 11. Januar 1810 aus Kassel bei Goethe an, »ob nicht durch Ihre nochmalige gütige Verwendung die dortigen Herrn Bibliothecare bewegt werden könnten, uns die in der Anlage näher bezeichneten Manuscripte [zwei Meistersinger-Manuskripte] zu einer beßeren Benutzung für die altdeutsche Poesie, deren Studium uns sehr anliegt, auf ein Vierteljahr zu überlaßen und etwa mit dem Postwagen auf unsere Kosten anher zu senden.«⁴⁸ Goethe gab dem Ersuchen bereits am 19. Januar statt: »Sehr gern übersende ich die Manuscripte, welche ich auf meinen Namen von Herzoglicher Bibliothek entlehnt. [...] Es soll mir sehr angenehm seyn, wenn Sie in diesen beyden Bändern einige bedeutende Stücke finden, und indem Sie solche entziffern und mittheilen, das Verdienst, das Sie sich schon um diesen Zweig der deutschen Literatur gemacht, zu unsrer allseitigen Dankbarkeit vermehren.«⁴⁹

Am 13. Mai bat Goethe von Jena aus seinen Schwager Christian August Vulpius, Registrator der Herzoglichen Bibliothek, an die Rückgabe der beiden Handschriften zu erinnern.⁵⁰ Mit einem Anschreiben, das nun aus dem Handel erworben werden konnte, schickte Wilhelm Grimm die beiden Handschrif-

45 Brief vom 24. November 1809, in: Briefwechsel zwischen Jacob und Wilhelm Grimm, hrsg. von Heinz Rölleke, Teil 1: Text. Stuttgart 2001, S. 191. Zur Praxis der Ausleihe aus Bibliotheken vgl. Karl Stackmann, Das Interesse an den deutschen Handschriften des Mittelalters, in: Die Jenaer Liederhandschrift. Codex – Geschichte – Umfeld, hrsg. von Jens Haustein und Franz Körndle, Berlin und New York 2010, S. 181–204, hier: S. 188–190.

46 Siehe Goethes Tagebuch am 12., 13., 23. und 25. Dezember 1809. Siehe auch oben, S. 403.

47 Wilhelm schreibt diesbezüglich am 27. Dezember 1809 an seinen Bruder: »Du mögest nämlich in deinem Charakter und als Bibliothekar an ihn [Goethe] schreiben und förmlich [...] um Mittheilung der zwei MSS. bitten, auch der andern Herrn, welche darüber mitzudisponiren, erwähnen, [...] dann wolle er davon reden, und sie sollten mit der Post an dich abgesendet werden.« (Briefwechsel zwischen Jacob und Wilhelm Grimm [Anm. 45], S. 200) Vgl. Elise Keudell, Goethe als Benutzer der Weimarer Bibliothek, Leipzig 1982, Nr. 637 und 638.

48 Werner Deetjen, Goethe und die Brüder Grimm, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen 161 (1932), S. 83–84, hier: S. 84.

49 WAIV 21, S. 173 f.

50 »Sollte Herr Staatsrathsauditor Grimm in Cassel jene ihm zugesendeten Manuscripte zur rechten Zeit nicht zurückschicken, so erinnern Sie solche höflich und beziehen Sich darauf, daß ich nicht gegenwärtig bin.« (Ebd., S. 293)

ten am 8. Juni 1810 an Vulpius, den er im Januar gegenüber Arnim in gleicher Sache als »Esel« bezeichnet hatte,⁵¹ zurück:⁵²

Ew Wohlgeboren übersende ich hierbei die beiden Mss. zurück, mit der Bitte, mir den richtigen Empfang derselben, nur mit ein paar Worten zu bescheinigen.

Zugleich ersuche ich Sie, die Einlage an S. Excellenz abgeben zu lassen.

*Christian August Vulpius an Nicolaus Meyer, Weimar, 11. Juni 1816*⁵³

Vulpius berichtet dem Bremer Arzt, Schriftsteller und Kunstsammler Nicolaus Meyer vom Tod seiner Schwester Christiane von Goethe am 6. Juni 1816. Meyer war mit dem Ehepaar Goethe freundschaftlich verbunden:

Weimar den 11 Jun 1816

Werthester Freund!

Ihre Freundin, meine Schwester, ist nicht mehr. Der Tod hat ihrer kraftvollen Gesundheit in einem schrecklichen Kampfe von 5 Tagen das Leben abgekämpft. Sie starb am 6ten, (ihrem Geburtstage, in ihrer Geburtsstunde,) Mittag 12. Uhr von Blutkrämpfen der schrecklichsten Art, für sie, und uns. Sie können sich vorstellen, wie zerstört alles bei uns ist u umhergeht. Alle weinen, u ihr Mann ist fast untröstlich. Behüt Sie Gott für dergl. harten Schicksale, u schenke Ihnen Friede u frohes Gedeihen, so, wie all den Ihrigen.

Der Ihrigste

Vulpius

Der Brief wurde erstmals 1887 von Clementine Schrickler publiziert.⁵⁴ Seitdem war sein Verbleib unbekannt. Er konnte nun aus Privatbesitz erworben werden.

51 Zur gesamten Episode vgl. Konrad Kratzsch, »Der Vulpius ist ein Esel!« Zur Ausleihpraxis in der Herzoglichen Bibliothek in Weimar unter Goethes Oberaufsicht, in: ders., Von Büchern und Menschen. Arbeiten aus drei Jahrzehnten als Bibliothekar an der Herzogin Anna Amalia Bibliothek in Weimar, Hamburg 2017, S. 116–133.

52 Die Einlage ist das Schreiben Wilhelm Grimms an Goethe vom selben Tag; gedruckt in: Goethe und die Romantik. Briefe mit Erläuterungen, hrsg. von Carl Schüddekopf und Oskar Walzel, Teil 2, Weimar 1899 (= Schriften der Goethe-Gesellschaft 13), S. 199.

53 Hs-31312.

54 Briefe von Goethes Frau an Nicolaus Meyer. Mit Einleitung, Facsimiles, einer Lebensskizze Nicolaus Meyers und Porträts, [hrsg. von Clementine Schrickler,] Straßburg 1887, S. 17. Dort fälschlicherweise unter dem 11. Juni 1806.

Romantik

*August Wilhelm Schlegel, eh. Widmungsgedicht
für Friederike Unzelmann, in: Ion, ein Schauspiel
von August Wilhelm Schlegel, Hamburg: Perthes 1803*⁵⁵

Am 2. Januar 1802 wurde am Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung August Wilhelm Schlegels Schauspiel ›Ion‹ uraufgeführt. Die zeitgenössischen Urteile reichten von großer Begeisterung (Caroline Schlegel, Schelling) über Anerkennung (Goethe) bis hin zu vernichtender Kritik (Caroline und Johann Gottfried Herder). Die Berliner Erstaufführung fand am 15. Mai 1802 unter August Wilhelm Ifflands Regie mit der Musik von Johann Friedrich Reichardt im neu eröffneten Nationaltheater am Gendarmenmarkt statt. Die Rolle des 16-jährigen Knaben Ion, der sich am Ende des Stücks als Sohn Apollon erweist, spielte Friederike Unzelmann, die ein halbes Jahr zuvor auch in Weimar Triumph gefeiert hatte. Hans Christian Genelli bescheinigte ihr in einer anonym erschienenen Rezension, in ihrer Darstellung der Rolle sei der »göttliche Ursprung, die heilige Reinheit und das jugendliche Selbstgefühl« des Ion »glücklich« und »ohne Affektazion« zum Ausdruck gekommen.⁵⁶

Im Frühjahr 1803 erschien die Buchausgabe. Eines der Exemplare ließ A.W. Schlegel aufwendig ausstatten, es erhielt vom Buchbinder einen roten Maroquin-Einband, goldgeprägte Deckelbordüren und Eckfleurons sowie eine prächtige Steh- und Innenkantenvergoldung. Auf das Vorsatzblatt schrieb Schlegel das folgende, bisher unbekannte Widmungsgedicht, das elegant mit der Differenz von Text und Aufführung, Figur und Schauspielerin spielt:

An
Friederike Unzelmann.

Ion dem ersten gebührt die Huldigung
Ion des zweyten,
Sieh, er weihet sich dir gern mit ergebenem Sinn.
Stumm, ach leider! nur ist er ein Bändchen beschriebener Blätter,
Jener ein liebliches Weib, täuschend in Jünglinges-Tracht
Du hast Hauch ihm geliehn, und den Ton, der die Herzen dahinreißt,
Auch den beseelenden Blick, auch die belebte Gestalt
Ist ihm das alles versagt, so gönn' ihm, daß er sich mindestens
Wähl' ein Gewand, wie es dich, Kind des Apollo, geziert.

55 Hs-31302.

56 Über die Darstellung des Ion auf dem Berliner Theater, in: Zeitung für die elegante Welt, Nr. 81–83 vom 8., 10. und 13. Juli 1802, Sp. 645–650, 653–657, 661–664 [gez. ***], hier: Sp. 649.

Fern nachahmen nur kann er des Leibbrocks blendende Weiße,
 Mantel von strahlendem Roth, dann das umbordende Gold.
 Doch ihn würde beschämen, was kaum für dich ihm genüget:
 Als dein Jon gewiß hält er des Schmuckes sich werth.

AWS.

Das Buch stammt aus der Kollektion des bedeutenden deutsch-französischen Sammlers Jean Fürstenberg (1890–1982) und trägt dessen Exlibris.

*Clemens Brentano an Karl Wilhelm Justi, Marburg, Dezember 1803*⁵⁷

Am 29. November 1803 heirateten Clemens Brentano und Sophie Mereau und bezogen in Marburg eine gemeinsame Wohnung. Kurz darauf lernte Brentano den literaturbegeisterten Pfarrer Karl Wilhelm Justi (1767–1846) kennen, der eine Professur für Philosophie innehatte und zugleich als Superintendent den lutherischen Gemeinden Oberhessens vorstand. Justi betrieb offenbar auch eine »Journal-Gesellschaft«,⁵⁸ also einen Lesezirkel für Periodika, namentlich für »Litteraturzeitungen«. Dies geht aus einem undatierten Brief von Clemens Brentano an Justi hervor, der bei J. A. Stargardt erworben werden konnte:

Ueber ihrem Versprechen, mich in Ihre Journal Gesellschaft aufzunehmen, scheint für uns beide noch eine kleine Undeutlichkeit zu liegen und ich nehme mir die Freiheit, dieselbe schriftlich aufzuheben, da ich das Vergnügen nicht hatte, Sie zu Hauße zu treffen. Vor mehr als vierzehn Tagen gab ich dem Pedell [Conrad] Lederer die Damenzeitung des Grafen [Julius] von Soden,⁵⁹ um sie Ihnen mit der Anfrage mitzutheilen, ob Sie gegen diese Zeitung, die ich der Journalgesellschaft eigenthümlich überlaßen will, mir die Lektüre der übrigen Journale, und Zeitungen zugestehen wollten, hierauf erhielt ich von Lederer vorgestern die Antwort, daß sie mit dem Vorschlag zufrieden seien, da ich aber die Ehre hatte Sie bei H Pr. [Ludwig] Wachler zu sprechen, sagten Sie, daß sie noch keine Damen Zeitung erhalten hätten, und Lederer hatte den ersten Monat derselben schon bereits viele Tage in Händen. Ich weiß nun, da ich weder Journale, noch meine

57 Hs-31229.

58 Justi selbst hat sich zu dieser Gesellschaft in seinen Schriften nicht geäußert. In den von ihm mitherausgegebenen »Annalen der deutschen Universitäten« (Marburg 1798, S. 467) heißt es lediglich: »Überdas existiren mehrere Lese-Institute, Journalgesellschaften u. s. w. in Marburg, woran Professoren und Studierende Antheil nehmen können.«

59 Zu den Beiträgerinnen der wöchentlich erscheinenden »Zeitung für Damen« (Juli bis Dezember 1803) gehörte neben Sophie von La Roche und Elise Bürger (geb. Hahn) auch Sophie Mereau-Brentano.

Zeitung wieder zu sehen kriege, nicht, ob ich die Ehre habe, in einer Journalgesellschaft zu sein, oder nicht, und bitte Sie mir daher zu verzeihen, wenn ich frage, ob Sie mit meinem Vorschlag zu frieden sind. Wonicht, so bitte ich mich von den Bedingnissen, und den Leistungen des Instituts einiger maßen zu unterrichten, damit ich seiner Früchte theilhaftig werden kann. Ich sage Ihnen zugleich, daß ich kein Journal länger als einen Tag, ja wenn es dazu beitragen könnte, mir dieselben früher zu verschaffen, nicht länger als ein paar Stunden in meinen Händen zu behalten verspreche, besonders wollte ich um baldige Mittheilung der Litteraturzeitungen gebeten haben. Wenn es Ihnen nicht interessant sein sollte die Damenzeitung der Gesellschaft einzuverleiben, so werde ich aufhören, sie zu halten. Ich bitte Sie mir hierüber einige Aufklärung zu geben, und habe die Ehre mit Versicherung meiner Hochachtung zusein

Ihr ergebener
Clemens Brentano

N.S.

Meine Frau [Sophie Brentano], die sich Ihnen empfehlen läßt, wird es sich für eine Ehre schätzen, Ihre Bekanntschaft zu machen, und ich bin so frei Sie zu bitten, solten Sie in diese Gegend der Stadt kommen, Ihr das Vergnügen Ihres Besuchs zu gönnen.

Der Brief hat keine Anrede. Dass er an Justi gerichtet ist, geht aus einem Hinweis von Ingeborg Schnack hervor, die 1958 berichtete, das Schreiben, aus dem sie einen Satz zitiert (der Rest ist unpubliziert), habe sich früher einmal in Justis Nachlass befunden.⁶⁰ Der Nachlass wird heute als Depositum der Familie im Hessischen Staatsarchiv in Marburg verwahrt; er enthält u. a. vier Briefe von Clemens und Sophie Brentano an Justi aus den Jahren 1805 und 1806.⁶¹

⁶⁰ Ingeborg Schnack, Karl Wilhelm Justi, in: Lebensbilder aus Kurhessen und Waldeck 1830–1930, hrsg. von Ingeborg Schnack, Bd. 6, Marburg 1958 (= Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Hessen und Waldeck 20), S. 136–176, hier: S. 162, Anm. 69. Schnacks Hinweis wurde in der Forschung in verschiedener Hinsicht mehrfach missverstanden. So schreibt etwa die Frankfurter Brentano-Ausgabe, der Brief sei im Depositum des Hessischen Staatsarchivs Marburg »nicht mehr auffindbar« (FBA 38/3, S. 484). Tatsächlich wurde er dort nie eingeliefert. Die an derselben Stelle geäußerte Vermutung, es gebe wahrscheinlich einen »entstehungsgeschichtlichen Zusammenhang« zwischen Brentanos Projekt einer »Weiberzeitung« und der Marburger Journal-Gesellschaft, ist durch den Inhalt des Briefs ebenfalls hinfällig.

⁶¹ Vgl. Horst Nieder, Karl Wilhelm Justi und Clemens und Sophie Brentano. Vier unveröffentlichte Briefe, in: Jahrb. FDH 1995, S. 74–89. Nieder zieht aus Schnacks Ausführungen fälschlich den Schluss, das Schreiben sei an Heinrich Karl Abraham Eichstädt gerichtet; vgl. ebd., S. 78.

Zu datieren ist das Schreiben auf Dezember 1803, spätestens auf Anfang 1804, da die erwähnte »Damenzeitung des Grafen von Soden« nur bis Dezember 1803 erschien.

Die folgenden sechs Briefe Bettine von Arnims geb. Brentano stammen aus dem Nachlass der Münchener Germanistin Sibylle von Steinsdorff, deren Eichendorff-Sammlung das Hochstift bereits Ende 2014 erwerben konnte.⁶²

*Bettine Brentano an Ludwig Tieck,
nach dem September 1808, Fragment*⁶³

Im September 1808 reiste Bettine Brentano mit dem Ehepaar Savigny, ihrem Bruder Clemens und dessen Ehefrau Auguste nach München, da Savigny einen Ruf an die nahegelegene Universität Landshut angenommen hatte. In kurzer Zeit knüpfte sie zahlreiche Kontakte zu den unterschiedlichsten intellektuellen Zirkeln. So traf sie auch Ludwig Tieck, der sich seit Oktober 1808 mit seiner Schwester Sophie Bernhardi ebenfalls in München aufhielt. Am 1. November schrieb Bettine über ihn an Savigny: »Ich kenne wenig Menschen, die durch ihren Geist so bestimmten Einfluß auf mich haben als Tieck. Er hebt meine Natur, die zum Teil durch eigne und fremde Zufälle sich oft verwühlt und vergraben hat, wieder hervor.« Ab Anfang 1809 hatte Tieck einen schweren rheumatischen Schub und wurde in der Folgezeit kontinuierlich von Bettine besucht, ehe sich das Verhältnis Mitte 1809 (v.a. wegen Tiecks finanzieller Unzuverlässigkeit) deutlich abkühlte.

Das Schreiben ist in der Münchner Zeit entstanden und lautet:

Lieber Tiek, Sogleich wird mich Clemens ablösen, um Ihnen den Zweck dieses Briefes deutlich zu machen. Wann kommen Sie hier her, wahrscheinlich wenn ich weg gehe, dann können sie in meinem Zimmer wohnen, ich werde eine Kaze anschaffen zu Ihrer Gesellschaft; Der Überbringer dieses Briefes, ist ein unschuldig in Sie verliebter, wie ich höre. Freund ich bitte, sind Sie kriegerischer Natur [di]eß einzige mögt ich nur wissen, wegen gewissen Ursachen, ob Sie nehmlich im Stande Sind ein Gewehr ohne Zittern abzuschießen. oder gehen Sie lieber mit Bogen und Pfeil um, weil es nicht knallt, es ist mir sehr wichtig dieß zu wissen.

An dieser Stelle befindet sich auf dem Blatt mittig ein Strich, der Briefftext ging darunter (in Clemens Brentanos Handschrift?) ursprünglich weiter. Das

62 Vgl. Jahrb. FDH 2016, S. 235–270 und S. 407.

63 Hs-31285.

fehlende Drittel wurde abgerissen, der Verbleib ist unbekannt. Die Abtrennung muss nach dem Versand erfolgt sein, da das Gegenstück des erbrochenen Siegels fehlt.⁶⁴

*Bettine von Arnim an Friedrich Klein, um 1840*⁶⁵

In ihrem Schreiben an den Geschäftsführer der Berliner Druckerei Trowitzsch und Sohn äußert sich Bettine besorgt über eine nicht pünktlich angekommene Sendung mit Korrekturbogen, die sie an Klein geschickt hatte.

*Bettine von Arnim an Johann Valentin Teichmann, April 1842*⁶⁶

In diesem Schreiben erbittet Bettine bei Hofrath Teichmann, dem Geheimen Sekretär in der Generalintendantur der königlichen Schauspiele zu Berlin, Eintrittskarten für die Vorstellung von Ludwig Tiecks ›Antigone‹, die am 13. April 1842 zum ersten Mal im Schauspielhaus gegeben wurde:

Ich berufe mich auf Ihre gefällige Äusserung Herr Hofrath mir Billets zur Antigone zu reserviren und bitte, wenn ich nicht zu spät anfrage mir noch 10 billette zukommen zu lassen zu einer der drei Vorstellungen

Friedrich Wilhelm IV. hatte sich 1841 von Tieck eine Inszenierung der Sophokleischen ›Antigone‹ erbeten. Im Oktober desselben Jahres fand eine Privatvorstellung im Neuen Palais in Potsdam statt, später wurde die Inszenierung in den allgemeinen Spielplan übernommen.

*Bettine von Arnim an Moriz Carrière, 25. August 1843, Berlin*⁶⁷

Unmittelbar vor ihrem Aufbruch zu einer Badereise mit den drei Töchtern in das oberschlesische Bad Landeck berichtet Bettine dem gerade bei Heinrich Oppenheim in Heidelberg weilenden Philipp Moriz Carrière von einem sie erheiternden Vorfall rund um die Berliner ›Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik‹, das zentrale Publikationsorgan der orthodoxen Hegelianer:

64 Eine kritische Edition des Briefs wird erscheinen in: Die junge Bettina. Briefwechsel 1796–1811 (hrsg. von Heinz und Ursula Härtl, voraussichtlich 2020). Die Herausgeber gehen davon aus, dass der Brief ursprünglich Bettine Brentanos Schreiben an Friedrich Carl von Savigny vom 28. November 1808 beilag.

65 Hs-31289.

66 Hs-31288.

67 Hs-31287.

[Leopold von] Henning Generalsecretair der Soc: der Jahrbücher für Wissenschaftliche Critick steigt aufs Cultusministerium nachzusuchen um Unterstützung derselben. Wird nur unter der Bedingung zugestanden wenn Schelling Beiträge dazu liefere. Henning bekömmt von Schelling abschlägliche Antwort aber ihm wird von diesem sein Sohn [Hermann] vorgeschlagen als Mitarbeiter! Henning muß diese Proposition also des großen Schellings Sohn antragen der es sehr vergnügt annimt! – Dem Minister [Friedrich] Eichhorn macht er den mündlichen Bericht daß Schelling es ausgeschlagen aber seinen Sohn dafür vorgeschlagen habe. Nun meint Eichhorn das ist ja eben so gut! und die Unterstützung gewährt.

Dieser Mitarbeiter eine neue Größe welche bei einer PfefferKuchenbude stehend immer noch die Aug[en] Größer hat als den Magen wird nun als erste Stütze für d[ie] Jahrbücher bekannt werden! –

Was auch immer damals im Kultusministerium tatsächlich vorgefallen war, der damals 19-jährige Hermann von Schelling (1824–1908) wurde jedenfalls nicht Mitarbeiter der Berliner Jahrbücher.

*Bettine von Arnim an Unbekannt,
Ende August / Anfang September 1847, Fragment*⁶⁸

Nach mehreren Auseinandersetzungen und Zerwürfnissen mit verschiedenen Verlegern gründete Bettine 1845 die Arnim'sche Verlagsexpedition als Selbstverlag, um ihre eigenen Werke sowie die ihres verstorbenen Mannes Achim herauszubringen. Da sie jedoch nicht das dafür erforderliche Berliner Bürgerrecht besaß und unter Aufbietung all ihres rhetorischen Könnens versuchte, den Magistrat in seine Schranken zu weisen, wurde sie nach einer Gerichtsverhandlung am 20. August 1847 wegen Beleidigung des Magistrats zu zwei Monaten Gefängnis verurteilt. In zweiter Instanz gelang es, nicht zuletzt durch Intervention ihres Schwagers Friedrich Carl von Savigny, die Verurteilung aufheben zu lassen.

Zu diesem Vorgang wurde ein Brief erworben, von dem sich nur der Schluss erhalten hat. Bettine bittet darin um die Übermittlung der Prozessakten, da sie beabsichtigte, den gesamten Vorgang zu publizieren und auf diese Weise die Öffentlichkeit auf ihre Seite zu bringen:

[...] schaffen Sie mir wo möglich heute noch die Acten des Magistratsprozesses, sie werden eines Orts zur Einsicht verlangt wo ichs weder abschlagen noch zaudern kann. Kann ich sie heute noch erhalten so gehe ich morgen mit meiner Schwester Savigny die nach Dresden zur Fürstin

68 Hs-31290.

Schwarzenberg geht, bis Leipzig, können sie mir die Acten nebst dem Urtheil nicht mehr bis heut Abend schaffen so muß ich meine Reise bis übermorgen verschieben. Ich ersuche Sie daher um bestmögliche Beschleunigung dieses auf Ihre unermüdliche Willfährigkeit berechneten Auftrags.
Bettine

Offenbar kurz darauf schreibt Bettine von Arnim an ihren Sohn Freimund in einem ebenfalls undatierten Brief: »ich schicke dir hier die Acten. und bitte dich die als Einleitung so nothwendige und Intressante Punkte aufzusetzen. [...] die Acten wie sie sind können von der Censur nicht abgewiesen werden sie sind bereit, und also in 8 Tagen im Publicum. und um so frapan[ter] als sie ganz schmucklos neben einander aufgereiht stehen [...]. – ich bitte dich also recht dringend trage das Deinige dazu bei. indem du deine so klare und deutliche Anschauung als Introduction hinzugiebst [...].«⁶⁹ Freimund scheint dem Wunsch seiner Mutter nicht nachgekommen zu sein, die erwünschte öffentliche Dokumentation des Prozesses ist jedenfalls nie erschienen.

*Bettine von Arnim an Maximiliane von Arnim,
November 1847, Entwurf⁷⁰*

In dem sehr umfangreichen Briefentwurf bittet Bettine von Arnim ihre Tochter Maximiliane, sich bei dem entfernten Verwandten Graf Adolph von Arnim-Boitzenburg für die Verbreitung einer nach ihrer Ansicht bedeutenden technischen Innovation einzusetzen:

Es ist nemlich von dem braven und sehr geschikten Mechanikus Mayern die Rede, dessen trefflicher Spinnmethode und seinen dazu mit vielem Fleiß und Verstand erfundnen Rädern ganz dazu geeignet sein würden der Leinwandfabrikation einen neuen bisher noch nicht erreichten Schwung zu geben zugleich auch ein höchst reichhaltiger Erwerb für die Weber und mehr noch für die Spinner sein würde, überdem auch für den Landbauer einen Gewinnst durch den Flachsbaum zusichert, der den Ertrag [...] zum wenigsten aufs dreifache sicher stellt [...]. [...] der Mechanikus Mayern verlangt garnichts als nur die Gelegenheit auf dem Land die armen Kinder im Spinnen zu unterrichten und allenfalls einen Morgen Land um seinen Flachsbaum

69 Du bist mir Vater und Bruder und Sohn. Bettine von Arnims Briefwechsel mit ihrem Sohn Freimund, hrsg. von Wolfgang Bunzel und Ulrike Landfester, Göttingen 1998 (= Bettine von Arnims Briefwechsel mit ihren Söhnen 1), S. 58, vgl. ebd., S. 130 und S. 169–175. Vgl. ferner Gertrud Meyer-Hepner, Der Magistratsprozess der Bettina von Arnim, Weimar 1960.

70 Hs-31286.

den Landleuten zu zeigen. Er ist arm, was ein armer Landschulmeister erübrigen kann das hat er längst im Interesse dieser Sache geopfert also müßte er ein Jahr lang das erhalten was er zu seiner Substanz bedarf [...].

Bettines Ansinnen steht im Kontext der Pauperismus-Debatte des Vormärz und weist viele Bezüge zu ihrem Armenbuch-Projekt von 1844 auf. Dem Entwurf liegt eine prächtige, seidengefütterte Mappe mit dem goldenen Schriftzug »Max« bei, in der Bettine die Korrespondenz mit der Tochter verwahrte.⁷¹

Das Konvolut von Sibylle von Steinsdorff enthält zudem fünf weitere Briefe zu Bettine von Arnims Umfeld und ihrer Wirkungsgeschichte: Max Bruch an Hermann Behrendt, 23. Oktober 1881, Joseph Joachim an Albert Graf von Flemming (?), 31. Dezember 1857, Jakob Moleschott an Heinrich Bernhard Oppenheim, 10. August 1858, Karl Rosenkranz an Hermann Friedrich Wilhelm Hinrichs, 26. Juli 1848, sowie Carl Steinhäuser an Hermann Knaur, 30. Juli 1851.⁷²

*Robert Schumann, Arbeitskizzen zu den ›Szenen aus Goethes Faust‹, 1844–1853, 121 Seiten*⁷³

Robert Schumanns ›Szenen aus Goethes Faust‹ sind das Hauptwerk der musikalischen Goethe-Rezeption in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sie nehmen sowohl im Œuvre des Komponisten als auch in der Geschichte der Faust-Vertonungen einen exzeptionellen Rang ein und sind darüber hinaus in ihrer musikalischen Formgestaltung ohne Vorbild. Die 121 Seiten mit Kompositionsskizzen, an denen Schumann mit Unterbrechungen von 1844 bis 1853 arbeitete, geben Einblick in den Kompositionsprozess, zumal die Kompositionsideen, Particellentwürfe und Klavierfassungen zahlreiche Korrekturen, Durchstreichungen und Neuansätze aufweisen. Schumann hatte sich für Goethes ›Faust‹ zunächst als Operntext interessiert. 1844 exzerpierte er die Tragödie und skizzierte die dritte Abteilung. Danach entwickelte er den Plan, den Stoff als Oratorium zu bearbeiten. Eine öffentliche Aufführung im Herbst 1849 begeisterte Franz Liszt für das Werk, und er schlug vor, es durch eine Intro-

71 Sibylle von Steinsdorff, »... das treffliche Spinnrad des Mechanikus Mayern«. Ein praktischer Vorschlag Bettine von Arnims zur Verbesserung der Einkünfte einheimischer Spinner und Weber. Anmerkungen zum unveröffentlichten Entwurf eines Briefes an ihre Tochter Maximiliane [Herbst 1847], in: Zwischen Aufklärung und Romantik. Neue Perspektiven der Forschung. Festschrift für Roger Paulin, hrsg. von Konrad Feilchenfeldt u. a., Würzburg 2006, S. 303–317.

72 Hs-31291 bis Hs-31295.

73 Hs-31276.

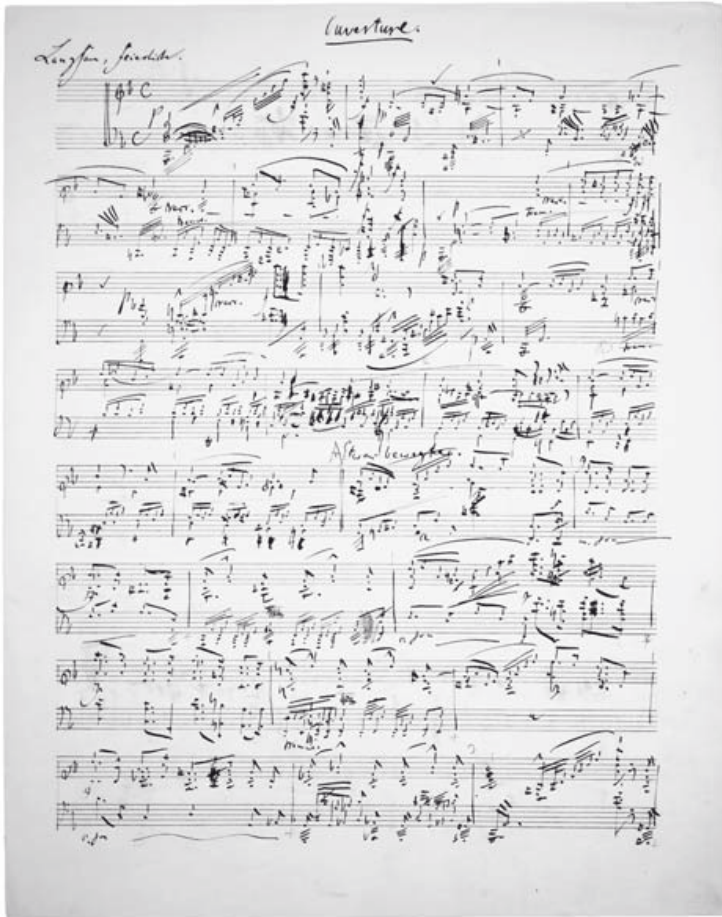


Abb. 20. Robert Schumann, *Szenen aus Goethes Faust*,
Ouvertüre, Klavierauszug (Entwurf zweite Fassung).

duktion zu erweitern. Schumann fügte tatsächlich noch eine Ouvertüre hinzu, wobei Skizzen dazu möglicherweise bereits zuvor entstanden waren.

Die Orchesterpartitur seines Werks konnte Robert Schumann nicht mehr selbst zum Druck befördern. So sind die Entwürfe, die mit ihren teilweise taggenauen Datierungen die Entstehung von den ersten Textexzerpten bis zur Orchestrierung dokumentieren, von unschätzbarem Wert nicht nur für das Verständnis der Genese, sondern auch für eine kritische Revision des Erstdrucks von 1858 (Abb. 20).

Das Skizzenkonvolut wurde 1911 vom Zwickauer Unternehmer Alfred Wiede bei C. G. Boerner in Leipzig zusammen mit zahlreichen anderen Schumann-Autographen erworben. Für einen Teil der Autographie gibt es ausdrückliche Hinweise, dass sie direkt von der Schumann-Familie stammen, so

dass diese Provenienz auch für die Faust-Szenen gelten dürfte. Nach dem Tod einer der Erbinnen wurde das Konvolut Ende 1996 bei Sotheby's angeboten, ohne dass es zu einem Verkauf kam. Ende 2011 erfolgte eine zweite Auktion, diesmal wurde der Komplex von der französischen Eigentümergemeinschaft Aristophil erworben. Nach deren Liquidierung wurde das Werk am 20. Juni 2018 von der Firma Ader Nordmann versteigert. Bei der Auktion im Pariser Hôtel Drouot ist es dem Hochstift gelungen, den Zuschlag zu erhalten. Im Vorfeld hatten zahlreiche Forscher und Künstler durch Gutachten und unterstützende Schreiben gegenüber den Geldgebern den Ankauf befürwortet.

Finanziert wurde der Ankauf durch die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien, die Kulturstiftung der Länder, die Hessische Kulturstiftung, die Fritz Thyssen Stiftung, die Rudolf-August Oetker Stiftung, die Erich und Amanda Kress-Stiftung, ferner durch Dr. Ilse Hoffmann-Meckensstock, Friedrich von Metzler sowie Ulrike und Prof. Dr. Udo Ebert.

Georg Büchner

Eduard Lange, ›Commers-Lieder-Buch‹ der Straßburger Studentenverbindung ›Eugenia‹, 1827–1833⁷⁴

Am 21. Februar 1828 gründete eine Gruppe Straßburger Theologiestudenten die Studentenverbindung ›Eugenia‹. Mitglieder waren die Brüder August und Adolph Stöber sowie Ludwig Amsler, Victor Jaeglé, Ludwig Bricka und Eduard Lange, etwas später kamen Johannes Höpfner, Johann Daniel Scherb, Peter Follenius, Eugène Boeckel und Adolph Müntz hinzu. Zu den permanenten Gästen (›hospites‹) der Verbindung, die aus Satzungsgründen nicht zu echten Mitgliedern werden konnten, zählte der Medizinstudent Georg Büchner, der an mehreren Treffen teilnahm. Als Hauptzweck der Verbindung hatte man »Fröhliches Beisammenseyn, trauliches lehrreiches Gespräch und holde[n] Biergenuß« festgesetzt.

Von einem französischen Antiquar konnte ein bis jetzt unbekanntes ›Commers-Lieder-Buch‹ erworben werden, das auf das Gründungsmitglied Eduard Lange (1809–1868) zurückgeht. Es dokumentiert sehr genau das Verbindungsleben und stellt daher eine ergänzende Quelle zu dem von Thomas Michael Mayer publizierten Protokollbuch der ›Eugenia‹ dar.⁷⁵

74 Hs-31212.

75 Thomas Michael Mayer, Das Protokoll der Straßburger Studentenverbindung ›Eugenia‹, in: Georg Büchner-Jahrbuch 6 (1986/87), S. 324–392.

Das Buch wurde am 1. Januar 1827 begonnen, mehr als ein Jahr vor der offiziellen Gründung der ›Eugenia‹. Das Lied vom Gründungstag ›Auf Eugenia's Stiftungs-Tag; 21 Februar 1828. Von unserm Bruder Adolph Stoeber. – mel: Wo Muth und Kraft etc.‹ findet sich mit der Nummer 70 (pag. 72–73) deshalb erst weiter hinten. Insgesamt sind 125 fortlaufend nummerierte Lieder enthalten, an die ein alphabetisches Register der Liedanfänge anschließt. Der ›Commers-Comment‹ vom 7. Mai 1828 mit 30 Artikeln (pag. 133–135) ist als Anleitung für die Verwendung des Lieder-Buchs zu verstehen.

Am Ende des Buches sind mehrere Treffen samt den Namen der teilnehmenden Studenten eingetragen. Einstweilen ist noch unklar, ob es sich dabei um reine Eugenia-Treffen handelt, weil Namen genannt werden, die in keiner weiteren Namensliste der Verbindung auftauchen. Das erste Treffen datiert vom August 1829, das letzte vom 18. Februar 1830. Auch mehrere ›Schwidn‹,⁷⁶ also Commerce mit Mitgliedern anderer Studentenverbindungen, sind mit Namen der Teilnehmer verzeichnet. Die erste datiert vom 27. Juli 1829. Ganz am Ende ist eine Zusammenkunft am 21. Februar 1833 dokumentiert. Es handelt sich offenbar um eine Art Erinnerungstreffen, da sich die Verbindung bereits im Sommer 1832 aufgelöst hatte.

Bisher ging die Forschung davon aus, dass Büchner zwischen November 1831 und Juli 1832 an acht Treffen der ›Eugenia‹ teilnahm.⁷⁷ Anhand der Einträge im Commers-Lieder-Buch kommen nun zwei weitere hinzu, am 19. und 21. Februar 1833.⁷⁸

Der Band wurde auf der Tagung ›Georg Büchner und die Romantik‹ im April 2018 erstmals der Öffentlichkeit vorgestellt. Im Vorfeld der Tagung übernahm das Hochstift von der Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen als Dauerleihgabe zwei äußerst wertvolle Büchner-Autographen, die bis jetzt in der Universitätsbibliothek Marburg verwahrt wurden. Von Büchners Briefen, deren ursprüngliche Anzahl bei etwa 300 gelegen haben könnte, sind nur noch 14 vorhanden. Übernommen wurden Georg Büchners Brief an Georg Geilfus, Straßburg, ca. 25. Juli 1836,⁷⁹ sowie das folgende Stück:

76 Ebd., S. 342.

77 Ebd., S. 328.

78 Vgl. zum zweiten Treffen den Brief von Peter Follenius an Adolph Stöber vom 6. März 1833, mitgeteilt von Reinhard Pabst in der ›Zeittafel‹ von buechnerportal.de, Lebenszeugnis 1505 (Zugriff: 17.06.2019).

79 Hs-31233. Vgl. Georg Büchner, Briefwechsel, Text, hrsg. von Burghard Dedner, Tilman Fischer und Gerald Funk, Darmstadt 2012 (= Marburger Büchner-Ausgabe, Bd. 10.1), S. 99f.

*Georg Büchner, Stammbuchblatt für Edouard Reuss,
Straßburg, 31. Juli 1833*⁸⁰

Ich bin weder witzig, noch verstehe ich mich
auf allgemeine himmelblaue Stammbuch'smoral,
ich [gestrichen: wünsche] sage Dir also nur herzliches Lebewohl
lieber Eduard, und wünsche uns frohes
Wiedersehen

Dein
Georg Büchner.

Straßburg d. 31. Juli 1833.

Büchner schrieb diese Zeilen in das Stammbuch von Edouard Reuss, eines Cousins seiner Mutter. Noch am selben Tag musste er aus rechtlichen Gründen sein Straßburger Studium beenden, seine Braut Wilhelmine »Minna« Jaeglé, mit der er sich vor einem Vierteljahr heimlich verlobt war, zurücklassen und ins verhasste Großherzogtum Hessen zurückkehren. Der Eintrag steht also unter keinem glücklichen Stern.

Reuss bewahrte die Loseblattsammlung seiner Stammbuchblätter in einem himmelblauen Umschlag auf, auf den Büchner in der zweiten Zeile anspielt. Darüber hinaus weisen die beiden ersten Zeilen darauf hin, dass Büchner offensichtlich nicht viel von der Tradition des Stammbuchs hielt, die zu dieser Zeit generell in die Krise gekommen war. Die überkommene »Stammbuch'smoral« war ihm peinlich, und auch die geistreiche Phrase erschien ihm in ihrer gewollten Originalität abgeschmackt. So rettete er sich in eine metasprachliche Wendung, die er auch an anderer Stelle (bei seinem Eintrag in August Stöbers ›Souvenir d'amitié«⁸¹) bemühte.

Das Albumblatt wurde 1994 von dem Büchner-Forscher Reinhard Pabst in Frankreich entdeckt.⁸² Im folgenden Jahr konnte es von der Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen erworben werden.

80 Hs-31232. Vgl. Büchner, Briefwechsel, a. a. O., S. 23.

81 Ebd., S. 11.

82 Vgl. Reinhard Pabst, Ich bin nicht witzig und verstehe mich nicht auf Stammbuchmoral. Bei der Urenkelin einer Verwandten Georg Büchners gefunden: Ein himmelblaues Albumblatt des Dichters, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 87 vom 12. April 1995, S. 35.

Hugo von Hofmannsthal

*Hugo von Hofmannsthal an Rudolf Baron von Simolin,
Berlin, 15. Januar 1916*⁸³

Nach seiner Freistellung vom Kriegsdienst im Mai 1915 bemühte sich Hofmannsthal um die Übernahme kulturpolitischer Aufgaben. Mehrmals hielt er sich deshalb in Berlin auf, so auch vom Dezember 1915 bis zum März 1916. Dort trat er in die ›Deutsche Gesellschaft 1914‹ ein, die kurz zuvor gegründet worden war.⁸⁴ An den Zusammenkünften dieses politischen Herrenclubs im Palais Pringsheim (Wilhelmstraße) nahm er im Januar 1916 intensiv teil, zahlreiche enge Freunde hatten dort führende Positionen inne. Hier traf er auch den Unternehmer und Kunstsammler Rudolf von Simolin.

Der an Simolin gerichtete Brief spricht von einer Verstimmung eines gewissen »T.«, die wohl im Rahmen der politischen Diskussionen im Club zustande gekommen sein dürfte. Es könnte sich um den Industriellen August Thyssen handeln, der Präsidiumsmitglied war, oder um dessen Sohn Fritz Thyssen:

Sehr geehrter Baron Simolin!

ich danke sehr für Ihre Zeilen, und glaube mit Ihnen dass es besser ist, die Sache nun auf sich beruhen zu lassen.

In der Hoffnung, Ihnen im Club bald wieder zu begegnen bin ich Ihr ganz ergebener

Hofmannsthal

PS. Vielleicht wäre es doch entspannend, wenn Sie mit dem stets leicht gekränkten T. nun noch einmal über die Sache sprechen u. ihm ihr Bedauern über die ganz ohne Ihre Schuld verfahrenere Situation sagen würden – damit die Sache auch für ihn einen Abschluss hat?

Der Brief konnte günstig aus dem Handel erworben werden.

*Teilnachlass von Oda Buchenau*⁸⁵

Das langjährige Hochstiftsmitglied Hedi Mauritz (Frankfurt am Main) hat dem Hochstift Briefe, Bücher und Fotos aus dem Nachlass ihrer Tante, der

83 Hs-31230.

84 Hugo von Hofmannsthal, Reden und Aufsätze 3, hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel, Frankfurt am Main 2011 (= Kritische Ausgabe, Bd. 34), S. 1159.

85 Hs-31242, Hs-31244 bis 31259, Hs-31261 bis 31265.

Pressendruckerin und Buchhändlerin Oda Buchenau geb. Weitbrecht (1900–1988) geschenkt. Die gebürtige Hamburgerin arbeitete zunächst als Herstellerin im Weimarer Gustav Kiepenheuer-Verlag und betrieb ab 1924 eine Handpresse in Potsdam, mit der sie 1926 in ihre Heimatstadt wechselte. 1930 heiratete sie den Verleger und Hersteller Siegfried Buchenau (1892–1964) und stellte ihre Presse ein.⁸⁶

Das Konvolut enthält folgende an Oda Buchenau gerichtete Schriftstücke: sechs Briefe und Postkarten von Gottfried Benn aus den Jahren 1924 und 1925, einen Brief von Elise Bonsels geb. Ostermeyer vom 2. Dezember 1920, zwei Briefe von Arnolt Bronnen aus dem Jahr 1922, eine Ansichtskarte von Annette Kolb vom 5. November 1912, eine undatierte Postkarte von Alfred Kubin, eine Ansichtskarte von Oskar Loerke vom 17. August 1928 sowie zwei Briefe von unbekanntem Adressaten.

Vier (Post-)Karten sind an Siegfried Buchenau adressiert, sie stammen von Rudolf Binding (8. März 1930), Alfred Kubin (3. März 1925, ohne Datum), Hedwig Kubin (27. April 1923) und Kurt Wolff (31. Dezember 1924, ohne Datum). Ein Brief von Hans Carossa vom Juni 1941 enthält die Reinschrift des Gedichts »Im Alten Hause beim Bahndamm« mit einer Widmung für Siegfried Buchenau: »Herrn Siegfried Buchenau zur Erinnerung an seinen Aufenthalt in Seestetten, Juni 1941!«

Hinzu kommt eine Postkarte von Hugo von Hofmannsthal an die Leitung des »Deutschen Buch-Clubs«, den Siegfried Buchenau 1927 gemeinsam mit Ernst Hauswedell und Kurt Saucke gegründet hatte. Hofmannsthal gehörte ab November 1927 mit Hans Prinzhorn und Wilhelm von Scholz (später durch Rudolf Binding ersetzt) dem Ehrenpräsidium des Verlags an, das über die Auswahl der monatlich den etwa 1500 Mitgliedern (Stand: November 1928) zugestellten Lizenzausgaben zeitgenössischer Literatur wachte. Der Schriftwechsel mit Hofmannsthal wird im Deutschen Literaturarchiv Marbach verwahrt, dort fehlt allerdings Hofmannsthals Schreiben vom 19. März 1929, mit dem er auf die interne Ankündigung des Frühjahrprogramms mit Büchern von Ludwig Renn, D.H. Lawrence, Balder Olden und Hermann Stehr reagierte:

Sehr geehrte Herren, ich beantworte recht verspätet Ihre Zeilen vom 25 II. Seien sie versichert, dass wenn ich einmal genötigt wäre, abräthend aufzutreten, ich dies rechtzeitig tun würde.

Ihr ergebener
Hofmannsthal

86 Ima Mauritz und Andreas Weitbrecht, Oda Weitbrecht. Oda Buchenau. 1900–1988. Zum 90. Geburtstag, [Privatdruck,] Frankfurt am Main 1990.

*Richard Strauss, Album zu Aufführungen seiner Opern in Zürich,
1917/18*⁸⁷

Anlässlich des 50-jährigen Bestehens der Internationalen Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft, das am 15. April 2018 im Rahmen der Veranstaltung »Hofmannsthal 1968« gefeiert wurde, schenkte Prof. Martin Stern (Basel), Gründungspräsident der Gesellschaft und heute Vorsitzender des Ehrenrats, dem Hochstift einen Band mit den Textheften der vier berühmtesten Opern von Richard Strauss: »Elektra«, »Ariadne auf Naxos«, »Der Rosenkavalier« (Libretto: Hugo von Hofmannsthal) und »Salome« (Libretto nach Oscar Wilde). Ein Musikliebhaber kaufte die im Adolph Fürstner Verlag erschienenen Hefte anlässlich verschiedener Gastspiele von Richard Strauss in Zürich (1917/1918) und ließ sie unter Beibehaltung der Originalbroschuren in Pergament mit goldgemustertem Schmuckpapier binden. Die Gastspielreisen deutscher und österreichischer Sänger, Schauspieler und Orchester fanden im Rahmen der deutschen Kulturpropaganda statt, die von Harry Graf Kessler organisiert wurde. Der Band, in den der ursprüngliche Eigentümer Autogramme, Fotos und Zeitungsausschnitte einklebte, enthält auf dem Vorsatzblatt die Widmung: »Für Hanny Näf / L. Schneider«. Hanna Näf geb. Linder war die Gattin des Berner Historikers Werner Näf.

Schriftkultur des 19. Jahrhunderts

*Reiseschreibmappe mit Schreibutensilien und Briefsammlung,
um 1850*⁸⁸

Aus dem Handel (Auktionshaus Koller, Zürich) wurde sehr günstig eine Reiseschreibmappe aus der Mitte des 19. Jahrhunderts erworben. Die blindgeprägte Lederkassette mit Metallschloss und ornamentaler Lederschnittbordüre enthält ein vollständiges Set an originalen Schreibutensilien (Tintenfass, Brieföffner, Federn, Petschaft, Bleistift, Griffel, Lineal, Löschpapier etc.) sowie verschiedene Fächer für die Ablage von Korrespondenzen. Außerdem liegen Briefe aus den 1850er und 1860er Jahren, Visiten- und Tanzkarten bei.

87 Hs-31270 / Buch mit hs. Eintragungen Nr. 134.

88 Hs-31282.

Romantik-Rezeption im 20. Jahrhundert

*Peter Rühmkorf, Auf eine Weise des Joseph Freiherrn von Eichendorff,
Reinschrift, 1970er Jahre*⁸⁹

Es handelt sich um eine Überschreibung des Eichendorff-Gedichts ›Das zerbrochene Ringlein‹ von 1813 (Abb. 21):

Auf eine Weise des
Joseph Freiherrn von Eichendorff

In meinem Knochenkopfe
da geht ein Kollergang,
der mahlet meine Gedanken
ganz außer Zusammenhang

Mein Kopf ist voller Romantik,
meine Liebste nicht treu –
Ich treib in den Himmelsatlantik
und lasse Stirnenspreu.

Ach, wär ich der stolze Effendi,
der Gei- und Tiger hetzt,
wenn der Mond, in statu nascendi,
seine Klinge am Himmel wetzt! –

Ein Jahoo, möcht ich lallen
lieber als intro-vertiert
mit meinen Sütterlin-Krallen
im Kopf herum gerührt.

Ich möcht am liebsten sterben
im Schimmelmonat August –
Was klirren so muntere Scherben
in meiner Bessemer-Brust?!

Peter Rühmkorf

Die Reinschrift erfolgte auf einem Karton und ist überraschend groß (42 × 29,7 cm). Ungewöhnlich ist auch, dass sie weder eine Widmung noch eine der für Rühmkorf typischen Illustrationen trägt. Der Entstehungskontext ist ungeklärt. 1990 wurde das Blatt erstmals bei Zisska & Kistner (München)

⁸⁹ Hs-31284.

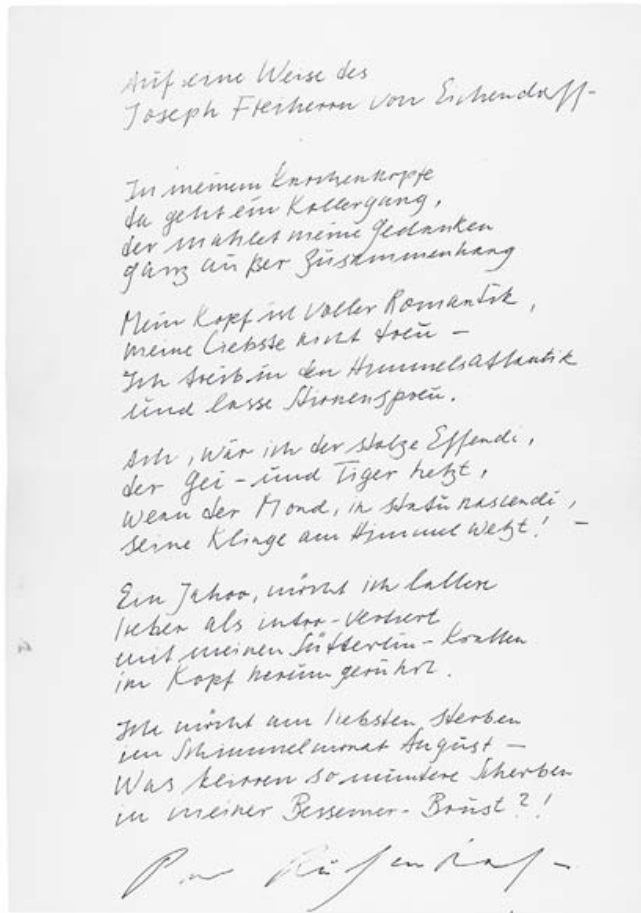


Abb. 21. Peter Rühmkorf, Auf eine Weise des Joseph Freiherrn von Eichendorff, Reinschrift, 1970er Jahre.

versteigert und nun vom Antiquariat Eberhard Köstler (Tutzing) angeboten. Anhand des Schriftbildes lässt es sich auf Anfang bis Mitte der 1970er Jahre datieren.

Gut dokumentiert ist die Entstehungsgeschichte des Gedichtes selbst: Rühmkorf trug es erstmals im Oktober 1960 beim Treffen der Gruppe 47 in Aschaffenburg vor, erstmals gedruckt wurde es am 20. März 1961 in der Zeitschrift ›konkret‹.⁹⁰

⁹⁰ Vgl. Peter Rühmkorf, Gedichte, hrsg. von Bernd Rauschenbach, Reinbek 2000 (= Werke 1), S. 511 f.

*Herbert Achternbusch an Wolfram Schütte,
22. April und 7. August 1985*⁹¹

Die beiden Briefe an Wolfram Schütte, damals Feuilletonredakteur der Frankfurter Rundschau, wurden vor allem wegen einer Passage im Brief vom 22. April erworben, in der Achternbusch über sein Buch ›Die blaue Blume‹ spricht. Der Text, der 1987 bei Zweitausendeins erschien, handelt von einer verzweifelten Reise durch China auf der Suche nach einer künftigen, dem Erzähler versprochenen Liebe. Im Hintergrund steht immer wieder Novalis. Zusammenfassend schreibt Achternbusch:

Ich meine, jemand mußte offiziell die deutsche Romantik beenden, daß der deutsche Traum ausgeträumt ist mit allem Drumunddran von Wissenschaft und Tandaramdei.

Den Briefen liegt ein programmatisches Achternbusch-Bildnis von Gunter Freyse bei.⁹²

Konrad Heumann, Bettina Zimmermann

Bibliothek

Viele wichtige Erwerbungen des Jahres 2018 wurden erneut durch die großzügige Zuwendung der Carl Friedrich von Siemens Stiftung München ermöglicht, mit der wieder 539 Titel Forschungsliteratur, überwiegend zum Sammlungsschwerpunkt Romantik und Goethezeit, angeschafft werden konnten. Insgesamt betrug der Zuwachs innerhalb der Bibliothek 1624 Titel, wobei der Altbestand in unseren Sammelschwerpunkten mit gut 80 Titeln ergänzt wurde. Vor allem auch im Bereich der Literatur der deutschen und europäischen Romantik konnten wieder einige Lücken geschlossen und außergewöhnliche Bücher angekauft werden. Ebenso gelang es mit Hilfe der Erich und Amanda Kress-Stiftung wiederum die Bibliothek von Johann Caspar Goethe im Frankfurter Goethe-Haus zu komplettieren.

Nach vielen Jahren der Vorbereitung steht der vollständige Bestand der Bibliothek des Freien Deutschen Hochstifts seit Februar 2018 im Südwestverbund (SWB) zur Recherche zur Verfügung. Damit sind die Bestände unserer Bibliothek von nun an über ein großes Bibliotheksinternetportal weltweit sichtbar und über den Karlsruher Virtuellen Katalog (VKV), eine Meta-Suchmaschine zum Nachweis von mehreren hundert Millionen Medien in Bibliotheks- und Buchhandelskatalogen, recherchierbar.

⁹¹ Hs-31283,1 und 2.

⁹² Hs-31283,3.

Bibliothek Johann Caspar Goethe

Für die Vaterbibliothek im Großen Hirschgraben, von der Goethe in seiner Kindheit und Jugend stark profitierte, konnten einige lange gesuchte Titel angeschafft werden. Darunter befindet sich Matthias Erbergs *Neueröffnetes Handels-Contor und Neu-aufgeschlossenes Handels-Gewölb* (Nürnberg: Endters, 1705), ein Werk, das schon aus der Zeit von Goethes Großvater stammen könnte (Abb. 22). Matthias von Erberg (gest. ca. 1720) war Sprachmeister in Nürnberg und legte 1712 eine italienische Bibelübersetzung vor – angeblich die erste eines Protestanten überhaupt. Bereits zuvor hatte er eine deutsch-italienische Grammatik sowie verschiedene Arbeiten zur Handelssprache veröffentlicht. In dem vorliegenden Buch geht es, wie es im Titel heißt, um »Allerhand Kauffmanns-Brieffe, als Anbietungs-Commissions-Aviso, Fracht, Wechsel« und im zweiten Band um »alle Waaren zur Handlung gehörig«. Das Buch war darüber hinaus »in denen dreyen Europäischen Haupt-Sprachen, als Teutscher, Französischer und Italiänischer« abgefasst. Es war also ein Hilfsbuch für Handelsmänner und könnte schon im Haushalt Friedrich Georg Göthés seinen Dienst getan haben, der ja zu zahlreichen Frankfurter und französischen Handelshäusern gute Beziehungen unterhielt.

Dass Goethes Vater den Erwerb fremder Sprachen in seinem Haus förderte, lässt sich auch an seiner Bibliothek erkennen, in der sich zahlreiche Wörterbücher und Grammatiken finden. In Johann Caspar Goethes Haushaltsgesamtbuch, dem ›Liber domesticus‹, ist in den 1760er Jahren der Ankauf einer »Spanischen Grammatik« vermerkt. Aus dieser Zeit sind in den deutschen Bibliotheken kaum Sprachbücher zum Spanischen auf Deutsch überliefert. Allerdings gab es in anderen europäischen Ländern, etwa in England, durchaus Interesse an dieser romanischen Sprache. Es ist also nicht ausgeschlossen, dass Goethes Vater ein fremdsprachiges Werk anschaffte, etwa Joseph Giral Delpinos *A Dictionary, Spanish and English and English and Spanish* (London: Millar, Nourse and Vaillant, 1763), das nun erworben werden konnte.

Ebenfalls hilfreich für die Erziehung der Kinder könnte ein Werk zur Geographie gewesen sein, nämlich *Geographische Tabellen der vier Welttheile welche derselben Staaten, ihre Granzen, Regierungsformen, Religionen, Kriegs- und Ritterorden, samt ihren Einkünften und Stärke enthalten* (Leipzig: Arkstee und Merkus, 1745; Abb. 23). Das seltene Buch, mit dem Johann Wolfgang und Cornelia vielleicht im eigenen Elternhaus die vier Weltteile kennenlernten, konnte nun erworben werden.

Es ist an dieser Stelle schon mehrfach darauf hingewiesen worden, dass die religiöse Erziehung in Goethes Elternhaus eine wichtige Rolle spielte. Neben zahlreichen Bibelausgaben und -übersetzungen, war selbst der Koran gleich in mehreren Übersetzungen in der väterlichen Bibliothek vorhanden. In diesem Jahr konnte eine seltene Ausgabe des Neuen Testaments auf Griechisch ange-

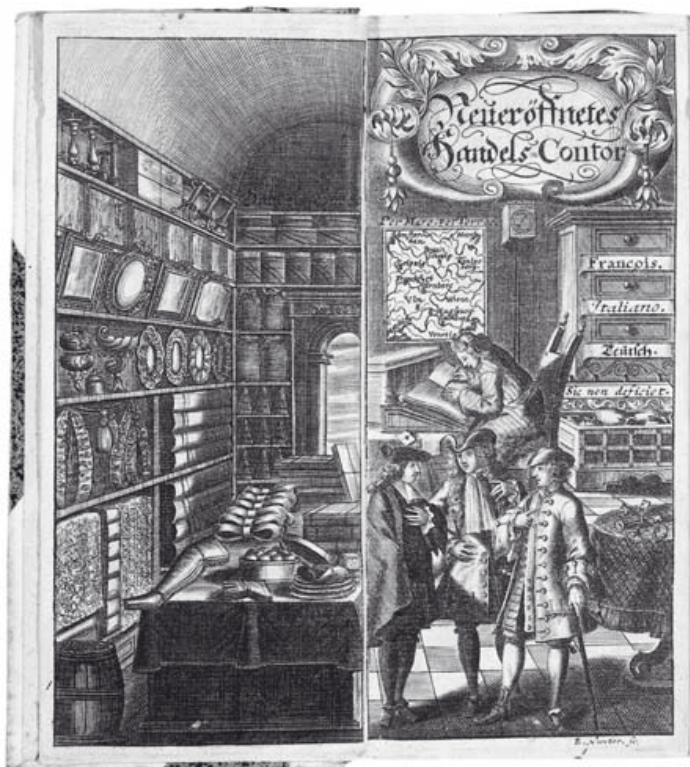


Abb. 22. Matthias Erberg, *Neueröffnetes Handels-Contor und Neu-aufgeschlossenes Handels-Gewölb*, Nürnberg: Endters, 1705 (Titel).

schaftt werden. Bei der Bibel-Ausgabe *THE KAINHΣ ΔΙΑΘΗΚΗΣ ΑΠΑΝΤΑ. Novi Testamenti libri omnes. Accesserunt parallela Scripturae loca, nec non variantes lectiones ex plus 100 MSS. Codicibus, et antiquis versionibus collectae* (Oxford: E Theatro Sheldoniano, 1675) des anglikanischen Geistlichen John Fell (1625–1686), einem Vizekanzler der Universität Oxford und später anglikanischer Bischof dortselbst, handelt es sich um die früheste griechische Ausgabe des Neue Testaments, die in Oxford gedruckt wurde. Der Text ist zwar ein Nachdruck der zweiten Elzevir-Ausgabe von 1633, doch Fell versah die Ausgabe mit einem für die Zeit außergewöhnlich umfangreichen kritischen Apparat. John Fell war zudem eine wichtige Figur in der Geschichte der berühmten Oxford University Press. Seit 1671 gehörte er der Geschäftsleitung der »Printers to the University« an und hatte aus Holland und Frankreich, den damals in der Typographie fortschrittlichsten Ländern, eine Sammlung von Stempeln und Matrizen mitgebracht. Die Gussformen der nach ihm benannten Schrift werden heute noch in Oxford verwendet.



Abb. 23. *Geographische Tabellen der vier Welttheile welche derselben Staaten, ihre Granzen, Regierungsformen, Religionen, Kriegs- und Ritterorden, samt ihren Einkünften und Stärke enthalten, Leipzig: Arkstee und Merkus, 1745 (Titel).*

Zu den Neuerwerbungen im Bereich Religion gehören auch einige religiöse Erbauungsschriften, die im Verkaufskatalog der Bibliothek nicht eindeutig mit Druckort und Jahr erfasst sind, weil es sich um Gebrauchsbücher handelte, die in jedem bürgerlichen Haushalt vorhanden waren und teilweise hohe Auflagen erlebten. In Goethes Elternhaus könnte das Büchlein *Enchiridion oder der Kleine Catechismus für die gemeine Pfarr-Herren oder Prediger* (Frankfurth: bei Trowitzsch und Sohn, 1750), ein lutherischer Katechismus, benutzt worden sein. Zu Schriften dieser Art zählen auch die beiden Bücher von Johann Jakob Rambach, sein *Christliches und Biblisches Exempelbüchlein für Kinder* (Leipzig: bey Johann George Löwen, 1771) sowie das *Erbauliche Handbüchlein für Kinder* (Leipzig: Löwe, 1766).

Nach Goethes Rückkehr aus Leipzig und überwundener Krankheit lässt sich eine Nähe zur pietistischen Brüdergemeine feststellen. Eine Vorliebe für pietistische Erbauungsliteratur ist auch für Goethes Mutter bezeugt. Sie liebte *Die täglichen Loosungen der Brüdergemeine*, von denen diesmal die Losungen für das Jahr 1770 (Barby: Ebers, 1769) angeschafft werden konnte. Das Jahr 1770 war für Goethes Entwicklung wichtig, denn zu Ostern 1770 zog es den nach schwerer Krankheit wiedergenesenen Goethe zur Fortsetzung des Studiums nach Straßburg.

Eine besondere Neuerwerbung stellt auch die Berleburger Bibel dar, *Die Heilige Schrift Altes und Neues Testaments: nach dem Grund-Text aufs neue übersehen und übersetzt; nebst einiger Erklärung des buchstäblichen Sinnes, wie auch der fürnehmsten Fürbildern und Weissagungen von Christo und seinem Reich und zugleich einigen Lehren, die auf den Zustand der Kirchen in unseren letzten Zeiten gerichtet sind ...* (8 Bände, Berleburg: [J.F. Haug], 1726–1742). Die Berleburger Bibel ist ein in den Jahren 1726–1742 in [Bad] Berleburg entstandenes umfangreiches Bibelwerk in acht Bänden, das nicht nur eine neue Wort-für-Wort-Übersetzung der Bibel bot, sondern vor allem eine umfangreiche Kommentierung. Die eigentliche Neuübersetzung bildet nur etwa ein Zehntel des Inhalts, der ganze Rest besteht aus Kommentaren, verfasst von führenden Köpfen des philadelphischen und (radikal-)pietistischen Christentums dieser Zeit. Darunter befindet sich auch ein reicher Schatz an mystischen Schriften unterschiedlichster Akzentuierung: von Johann Arndt und Jakob Böhme, über Thomas a Kempis zu Madame de Guyon. Herausgegeben wurde die Bibel unter Leitung des Mystikers Johann Friedrich Haug (1680–1753).

Johann Caspar Goethe war ein gut informierter Zeitgenosse. Mehrere Zeitschriften und Zeitungen befanden sich in seiner Bibliothek, die ihn über die Ereignisse in den deutschen Ländern und im Ausland informierten. Eine davon trug den Titel *Kurzgefaßte Geschichte des Jahres 1741. unter dem Namen Christian-Erlangischer Zeitungs-Extract als eine Fortsetzung des Coburgischen; in monatlichen Auszüge enthaltend die merkwürdigsten politischen-Kirchen- Gelehrten- auch Handlungs- Kunst- und Natur-Begebenheiten. Als ein Hand-Buch der neuesten Historie für Gelehrte und Ungelehrte eingerichtet* (Christian-Erlangen, 1. Jg., 1741). Herausgeber war der Publizist Johann Gottfried Groß (1703–1768), der wie Johann Caspar als Schüler das Coburger Gymnasium Casimirianum besucht hatte. Nach Abschluss der Schulausbildung studierte er in Halle und Leipzig Theologie. Ob Goethes Vater ihn vielleicht in Coburg persönlich kennenlernte, ist nicht bekannt. 1740 nahm Groß den Ruf als Professor für Geschichte an die Erlanger Ritter-Akademie an und begann 1741 die in Erlangen erscheinende Zeitung ›Auszug der neuesten Weltgeschichte‹ herauszugeben, für die er auch fast allein die Artikel schrieb. Sein Blatt hatte neben Lesern in Deutschland bald auch Abonnenten in zahlreichen anderen europäischen Ländern, sogar in Amerika. Vor allem in Kriegzeiten erreichte die Zeitung hohe Auflagen von bis zu 18 000 Stück. Für die Bibliothek Johann Caspar Goethes konnte nun der erste Jahrgang der seltenen Zeitschrift aus dem Jahr 1741 erworben werden. Der Band enthält zwei gestochene Karten mit Ereignissen aus dem ersten Schlesischen Krieg (1740–42).

Mit großer Wahrscheinlichkeit war die folgende Publikation in der Bibliothek Johann Caspars vorhanden, auch wenn sie in Liepholdts Katalog nicht angeführt ist. Johann Friedrich von Uffenbach (1687–1769), Sohn einer alt-



Abb. 24. Johann Friedrich von Uffenbach, *Gesammelte Neben-Arbeit in gebundenen Reden, worinnen, nebst einer poetische Auslegung des Sinnbildes Cebetis des Thebaners, verschiedene moralische Schrifften ... enthalten*, Hamburg: König u. Richter, 1733 (Tafel mit Ansicht Frankfurts im Hintergrund).

eingesessenen Frankfurter Patrizierfamilie, Bürgermeister, Gelehrter, Kunstliebhaber und Sammler war schon Nachbar der Familie Goethe gewesen, als diese noch im Gasthof »Zum Weidenhof« wohnte. Uffenbach half ihm bei der Planung des Umbaus des Hauses am Großen Hirschgraben, und dieser kaufte Bücher und Kunstgegenstände aus Uffenbachs Sammlungen, als diese nach dessen Tod in Frankfurt verkauft wurden. In die Bibliothek aufgenommen werden konnte nun der Band *Gesammelte Neben-Arbeit in gebundenen Reden, worinnen, nebst einer poetische Auslegung des Sinnbildes Cebetis des Thebaners, verschiedene moralische Schrifften [...] enthalten [...] nebst einer Vorrede von der Würde derer Singe-Gedichte* (Hamburg: König u. Richter, 1733; Abb. 24). Er enthält zwei gefaltete Kupfertafeln, wovon die erste eine Tafel mit einer Ansicht Frankfurts im Hintergrund zeigt und die andere mit der Tabula Cebetis von Merian, einer Allegorie des menschlichen Lebenslaufs. Angebunden ist dem schönen Band das Buch des Uffenbach-Freundes Ludwig Friedrich Hudemann (1703–1770) mit dem Titel *Proben einiger Gedichte und poetische Uebersetzungen. Denen ein Bericht beygefüget worden, welcher von den Vorzügen der Oper vor den Tragischen und Comischen Spielen handelt* (Hamburg: Kißner, 1732). Die beiden Bücher gehören in gewisser Weise zusammen, denn sowohl Hudemann als auch Uffenbach verteidigen in ihren

Schriften die Oper wider Gottscheds Angriff in den ›Critischen Beyträgen‹. Der zweite Band enthält Lehrgedichte (wie das übersetzte Sinngedicht des Thebaners Cebetes), Cantaten und Gelegenheitsgedichte sowie das Schauspiel ›Haß und Neid‹ und sein Singspiel ›Pisistratus, König von Athen‹.

Uffenbachs älterer Bruder, Zacharias Konrad (1683–1734), ist für seine umfangreiche Bibliothek berühmt. Er wurde 1721 Ratsherr in Frankfurt, war jüngerer Bürgermeister und Schöffe der Freien Reichsstadt. Seine Bibliothek war in acht Zimmern des von ihm erbauten Palais an der Zeil aufgestellt und seine Handschriftensammlung umfasste 2 000 Bände und 20 000 Briefe. Als er im Alter von knapp 51 Jahren starb, vermachte er seine unvollendeten Arbeiten testamentarisch dem Prediger und Bibliothekar Johann Georg Schelhorn in Memmingen, der Auszüge aus der Briefsammlung und Uffenbachs Reisebeschreibung herausgab. Drei Bände der postumen Edition *Commercii epistolaris Uffenbachiani selecta variis observationibus illustravit vitamque B. Zach. Conr. ab Uffenbach praemisit Io. Ge. Schelhornius* (Ulmae; Memmingae: Gavm, 1753) konnten nun erworben werden.

Ein Schüler Zacharias Konrad von Uffenbachs war der Jurist Heinrich Christian von Senckenberg (1704–1768), von dem zwei Werke neu in die Bibliothek kamen. 1729 wurde er Advokat in Frankfurt am Main. Aufenthalte in Göttingen, Gießen, Frankfurt am Main und Wien folgten. 1745 wurde der bedeutende Frankfurter Jurist und Staatswissenschaftler zum Reichshofrat ernannt. Seine Schriften widmen sich dem deutschen Recht und der deutschen Geschichte. Erworben werden konnte nun das vierbändige Werk *Meditationum de Universo Iure et Historia volumen* (Gissae: Krieger, 1740) sowie das Buch *Visiones diversae de collectionibus legum Germanicarum: A Prima Rerum Memoria Vsque Ad Novam Recessuum Editionem, Earumque Vsv Praecipue Etiam Speculi Saxonici in Belgio* (Lipsiae: Weidemann et Reich, 1765). Der schöne Band enthält ein gestochenes Frontispiz sowie drei Kupfer tafeln und eine Falttabelle. Neben dem Haupttitel mit Kupfer vignette sind auch die vier Titelblätter zu den vier fortlaufend paginierten Teilen mit eingebunden. Vom gleichen Autor stammt der Band *Visiones diversae de collectionibus legum Germanicarum* (Lipsiae: Weidemann et Reich, 1765), der ebenfalls angeschafft werden konnte.

Ein weiterer Frankfurter Gelehrter aus dem Umkreis Johann Caspar Goethes ist Goethes Großoheim Johann Michael von Loën, von dessen mehrbändigem Werk *Neue Sammlung der merkwürdigsten Reise Geschichten* im letzten Jahresbericht ausführlich die Rede war.⁹³ In diesem Jahr konnte die englische Ausgabe seines Buches ›Der Adel‹ unter dem Titel *The analysis of nobility in its origin; as military, mercantile, and literary; proofs, privileges,*

93 Jahrb. FDH 2018, S. 305–317.

duties, acquisition, and forfeiture thereof, interspersed with several curious monuments of history, relating to laws of chivalry, creations, degradations, justs, tournaments, combats, & c. (Translated from the Original German of Baron von Lowhen. With notes collected from the best English Antiquarians, and other Authors. London: Printed and Sold by J. Robinson, 1754) erworben werden. Es belegt, dass Loëns Schriften über Deutschlands Grenzen hinaus bekannt waren und Beachtung fanden.

Ein weiteres großes Reisewerk aus der Bibliothek Johann Caspar Goethes ist Siegmund Jakob Baumgartens (1706–1757) *Uebersetzung der Allgemeinen Welthistorie die in England durch eine Gesellschaft von Gelehrten ausgefertigt worden. Nebst Anmerkungen der holländischen Uebersetzung*. Das monumentale Werk bestand aus insgesamt 66 Bänden und 6 Supplementbänden, die zwischen 1745 und 1814 bei Gebauer in Halle erschienen. Es war mit 61 gestochenen Frontispizen, 76 gestochenen Titelvignetten, neun Porträttafeln und 224 Kupfertafeln (Karten, Ansichten, Pläne, Grundrisse etc.) reich bebildert. Vorbild war die im Titel erwähnte in London erschienene ›Universal History‹, die in mehrere europäische Sprachen übersetzt worden war. Die Bände 1–18 (1744–1759) behandeln die Alte, Klassische Geschichte, die Bände 19–66 (1759–1814) die Neuere Geschichte. Beachtenswert ist der umfangreiche Kommentar-, Anmerkungs- und Ergänzungsteil zu jedem Bereich der Historie, der von einigen Zeitgenossen zwar als zu umfangreich empfunden und kritisiert wurde, sich aber heute als reiche Informationsquelle erweist. Goethes Vater besaß mit Sicherheit die 17 Bände der ›Weltgeschichte‹, die Baumgarten selbst herausgegeben hatte, wahrscheinlich auch die Bücher ab Band 18, die sein Schüler Johann Salomon Semler herausgegeben hatte (bis Bd. 30). Die Reihe befindet sich schon seit vielen Jahren wieder an ihrem Ort im Frankfurter Goethe-Haus, nur die beiden letzten Bände der Ergänzungsschriften fehlten bisher. Nun konnten Band 5 und 6 der *Sammlung von Erleuterungsschriften und Zusätzen zur allgemeinen Welthistorie* (Halle: Gebauer, 1761/1765) erworben werden, die sich mit der Geschichte der Kirche, mit Münzen, Asiatischer Geschichte und Josephus Flavius beschäftigen und mit dem wahren Alter der Welt sowie den Völkern der Thebaner, Arcadier, Corinther, Argiver und Thessalier.

Lektüren des jungen Goethe

In seiner Zeitschrift ›Ueber Kunst und Alterthum‹ veröffentlichte Goethe im Jahr 1823 einen Aufsatz über den Osnabrücker Juristen und Gelehrten Justus Möser, ein Mann, der ihn ebenfalls mit seiner Jugend in Verbindung brachte. Darin heißt es: »Gern erwähn ich des trefflichen Mannes, der, ob ich ihn gleich niemals persönlich gekannt [...], sehr großen Einfluß auf meine Bildung ge-

habt hat«. ⁹⁴ Erheblichen Anteil an Goethes uneingeschränkter Wertschätzung hatte eine Publikation, die nun in der Erstausgabe angeschafft werden konnte und die bereits in der väterlichen Bibliothek zu finden war: Justus Möser's *Patriotische Phantasien* (4 Bde., Berlin: Nicolai, 1775–1786). Goethe hatte nach dem Erfolg des ›Götz von Berlichingen‹ (1773) und der ›Leiden des jungen Werthers‹ (1774) Kontakt mit dem »herrlichen Justus Möser« aufgenommen. ⁹⁵ In gewisser Weise ebneten Goethe die ›Patriotischen Phantasien‹ den Weg nach Weimar, denn bei dem Treffen mit dem zukünftigen Herzog Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach in Frankfurt wurden sie Gesprächsgegenstand, und der junge Erfolgsautor konnte wider Erwarten zeigen, dass ihm jenseits seiner literarischen Fähigkeiten auch politisches Denken vertraut war: »Es lagen nämlich Möser's patriotische Phantasien und zwar der erste Theil, frisch geheftet und unaufgeschnitten, auf dem Tische. Da ich sie nun sehr gut, die Gesellschaft sie aber wenig kannte, so hatte ich den Vortheil, davon eine ausführliche Relation liefern zu können.« ⁹⁶

Auch Johann Caspar Lavater (1741–1801) gehört zu jenen Autoren, die den jungen Goethe beeinflusst haben. In diesem Jahr konnte eine frühe Frankfurter Ausgabe der wichtigen Schrift *Aussichten in die Ewigkeit. In Briefen an Herrn Joh. George Zimmermann* (Frankfurt am Mayn: Bayrhammer, 1773) erworben werden. Das zentrale Werk des Autors, an dem Goethe lange mitarbeitete, bleiben jedoch die ›Physiognomischen Fragmente‹, die zeitversetzt in ganz Europa für Furore sorgten. Ein Beleg für die internationale Wirkung der Sammlung stellen die schönen und stattlichen Bände von Johann Caspar Lavaters *Essays on Physiognomy designed to promote the knowledge and the love of mankind* (Executed by [...] Thomas Holloway. Translated from the French by Henry Hunter, Vol. I–III [in fünf Teilen], London: John Murray, H. Hunter and T. Holloway, 1792) dar. Die Ausgabe enthält drei gestochene Titelvignetten sowie 174 Kupfertafeln und mehr als 350 Textkupfer. Dabei handelt es sich um die erste englische Ausgabe von Lavaters Hauptwerk, das zwar von vielen rationalistischen Zeitgenossen scharf angegriffen und bespöttelt wurde, aber trotzdem von großem Einfluss blieb. Die großartigen Kupfer sind nur zum Teil mit der noch umfangreicheren deutschen Ausgabe identisch. Aber auch dem englischen Leser bot man die Silhouetten von Goethe mit Fritz von Stein und Charlotte von Stein, ferner blattgroße Porträts von Henry IV., Lavater, Voltaire, Mengs, Haller, Cäsar, Karl XII. von Schweden, Friedrich dem Großen, Winckelmann, Füssli, Thomas More, Erasmus von Rotterdam, Seneca, Homer, aber auch George Washington u. v. a. Die Ausgabe aus

94 FA I 14, S. 323.

95 Vgl. WA I 28, S. 238–2##.

96 Ebd., S. 318.

englischem Antiquariatshandel war das Geschenk eines privaten Förderers der Bibliothek.

Während Goethes Frankfurter Zeit erschien eine Schrift von August Ludwig von Schlözer (1735–1809), die auf Goethe nachhaltigen Einfluss gehabt haben könnte. Das Buch *Isländische Litteratur und Geschichte* (Göttingen; Gotha: Dieterichs, 1773) enthält nämlich die wahrscheinlich erste Erwähnung des Begriffes »Weltliteratur« in der deutschen Literatur. Schlözer schreibt gleich zu Beginn des Buches: »Es giebt eine eigene Isländische Litteratur aus dem Mittelalter, die für die gesammte Weltliteratur eben so wichtig, und größtenteils außer dem Norden noch eben so unbekannt, als die Angelsächsische, Irrländische, Rußische, Byzantische (!), Hebräische, Arabische, und Sinesische, aus eben diesen düstern Zeiten ist.« (S. 2) Dabei versucht Schlözer die Edda als eigenständige isländische Dichtung zu verstehen »und ihr einen Platz neben anderen kulturellen ›Urkunden‹ aus der Frühzeit der Menschheit zu geben«. Er verwendet damit den Begriff ›Weltliteratur‹ zu einem Zeitpunkt, »der auch von Goethe und anderen als Beginn der großen Revision transnationaler Kulturbeziehungen gesehen wird«.97

Eine weitere interessante Neuerwerbung aus der Zeit des jungen Goethe stellt die *Anthologie der Deutschen* (Frankfurt; Leipzig, 1770–1772) dar, die von Christian Heinrich Schmid (1746–1800) in drei Bänden herausgegeben worden war. Schmid war einer der Begründer des deutschen Musenalmanachs. Wie Goethe studierte er ab 1762 in Leipzig Jurisprudenz und kam dort mit Michaelis, Dyk, Gellert und Ernesti in Kontakt. Schon in Leipzig begann seine literarische Herausgebertätigkeit, die er später in Erfurt und in Gießen fortsetzte. 1774 folgte er einem Ruf an die Universität Gießen, wo er eine ordentliche Professur der Rhetorik und Poesie antritt. Dort übernimmt er auch 1787 die Funktion als stellvertretender, ab 1790 als leitender Bibliothekar der Universitätsbibliothek. Bereits zwischen 1770 und 1781 gab Schmid den ›Almanach der teutschen Musen‹ heraus. Damit erschien sein Almanach früher als der Göttinger Musenalmanach. Goedeke schreibt ihm auch den ›Leipziger Musenalmanach‹ von 1771–1776 zu. Von besonderer Bedeutung ist jedoch seine *Anthologie der Deutschen*, die erstmals 1770 erschien. Im ersten Band werden u. a. Lessings Lustspiele ›Damon‹ und ›Die alte Jungfer‹ abgedruckt und zudem Gedichte bekannter Autoren wie Michaelis, Weiße, Thümmel, Nicolai, Wieland, Mendelssohn, Herder und der Karschin, der zweite Band ist Lavater zugeeignet und enthält Gedichte von ihm sowie von Jacobi und Klopstock. In diesem Band hätten auch Verse des Dichters Jakob Michael Reinhold Lenz abgedruckt sein sollen, doch Schmid zitiert in seiner Vorrede einen Brief

97 Peter Goßens, *Weltliteratur. Modelle transnationaler Literaturwahrnehmung im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 2011, S. 84.

des Dichters, der begründet, warum der junge Dichter seine Gedichte nicht Wert findet, in der Anthologie zu stehen: »so kömmt es mir doch zu, bescheiden zu seyn, solche Namen zu respectiren, und sie nicht der Verantwortung auszusetzen, daß sie mittelmäßig gerathene Versuche in einer berühmten Gallerie aufgestellt hätten, wo nur lauter Meisterstücke Platz finden sollten«. Im dritten Band der Anthologie sind darüber hinaus acht Gedichte Hölty's im Erstdruck enthalten. Insgesamt zeigt Schmid's Zusammenstellung ein schönes Panorama an Dichterstimmen aus der Zeit des jungen Goethe. Von der Dichtung des jungen Frankfurter Dichters scheint Schmid allerdings zunächst wenig gehalten zu haben, wie eine kritische Rezension des ›Götz von Berlichingen‹ zeigt.

Es ist bekannt, dass der junge Goethe Ambitionen hatte, ein Künstler zu werden, und der Malerei und der graphischen Kunst viel Interesse entgegen brachte. Es ist daher nicht ausgeschlossen, dass ihm zwei Werke zur Bildenden Kunst in die Hände gefallen waren, die nun für unsere Bibliothek erworben werden konnten. Zum einen der Band *Abraham Bossens gründliche Anweisung zur Radier- Und Etz-Kunst: Nemlich: Wie man mit Scheid-Wasser in Kupffer und andern Metallen etzen, das Wasser, wie auch den harten und weichen Etz-Grund bereiten solle; Ferner, Wie die Kupffer-Platten abzudrucken; die Drucker-Presse zu machen, und was man sonst dabey in acht zu nehmen hat* (Nürnberg: Monath, 1745; als ein Anhang beigelegt: *H. Gautier de Nismes Kunst zu Tuschen*, mit Kupfern versehen und Appendix) sowie das Buch *Theoretische Abhandlungen über die Mahlerey und Zeichnung darinnen die Grundsätze zur Bildung eines guten Geschmacks in dieser Kunst leicht und deutlich vorgetragen werden* (Frankfurt und Leipzig: Stettin, 1769), als deren anonymen Verfasser Johann Georg B. von Wichmannshausen gilt.

Eine wichtige Neuerwerbung, die zurück in Goethes Straßburger Zeit führt, stellt Marc Antoine Laugier's *Essai sur l'architecture avec un Dictionnaire des Termes; et des Planches qui en facilitent l'explication* (Nouvelle édition, revue, corrigée, & augmentée, Paris 1755) dar (Abb. 25). Es ist bekannt, dass Goethe in seiner Schrift ›Von deutscher Baukunst‹ (1773) den französischen Architekturtheoretiker Marc-Antoine Laugier (1713–1769) zwar nicht explizit nennt, es jedoch den zeitgenössischen Rezensenten nicht verborgen blieb, dass Laugier das Ziel der Attacken des jungen Verfassers war und zugleich eine der Hauptquellen für Goethes Wissen über Architektur. Der »liebe Abt«, wie Goethe Laugier nennt, hatte mit seinen beiden Büchern ›Essai sur l'architecture‹ (erstmalig 1753) und ›Observations sur l'architecture‹ (1765) für eine nationale klassizistische Architektur plädiert und deren Grundgesetze logisch zu entwickeln versucht. Die deutsche Übersetzung des ›Essai‹ (›Versuch über die Bau-Kunst‹, Frankfurt am Main 1756) hatte wohl Goethes Leipziger Zeichenlehrer Oeser schon als Lehrbuch für den Unterricht verwendet. Es ist also nicht unwahrscheinlich, dass Goethe die französische Original-



Abb. 25. Marc Antoine Laugier,
Essai sur l'architecture avec un Dictionnaire des Termes;
et des Planches qui en facilitent l'explication.
Nouvelle édition, Paris 1755 (Titel).

ausgabe bereits aus Leipzig kannte. Sie stellt nicht nur eine frühe Auseinandersetzung mit der Architektur des Straßburger Münsters dar, sondern zeigt in der nun erworbenen zweiten Auflage auch eine allegorische Darstellung der Vitruvianischen »Urhütte« als Frontispiz, gegen deren Konzeption sich Goethe in seiner Schrift ›Von deutscher Baukunst‹ wendet. Auch das zweite Werk Laugiers, die ›Observations sur l'architecture‹, befand sich sowohl im französischen Original als auch in der deutschen Übersetzung in der Bibliothek von Goethes Vater.

Goethes Jugendschrift ›Von deutscher Baukunst‹ wurde im Zeitalter der Romantik zweimal neugedruckt. Ein besonderes Kuriosum, nämlich eine Mischung aus Reisebeschreibung und Goetheschem Einzeldruck, stellt der fünfte Band von Jens Baggesen *Baggesen oder Das Labyrinth: Eine Reise durch Deutschland, die Schweiz und Frankreich* (5. Bd.: Einbeck bis Basel, Altona; Leipzig: Kaven, 1795) dar. Goethes Text findet sich darin in dem Abschnitt über Straßburg unter dem Titel ›Erwin!‹ mit der Bemerkung abgedruckt: »Diesen vortrefflichen Aufsatz Göthens, der vor einer Reihe von Jahren in Herders Büchelchen: Von deutscher Art und Kunst [...] stand, von dem ich nicht begreife, warum er nicht in die sämtlichen Schriften dieses

Dichters aufgenommen wurde, liest Baggesens Leser vielleicht nicht ungerne als Compagnon oder Pendant, zu seinem großen Thurmgemälde.« Schon einige Jahre früher war Goethes Text zum Straßburger Münster in der Zeitschrift *Allgemeines Magazin für die bürgerliche Baukunst* (hrsg. von Gottfried Huth, Weimar: Hoffmann, 1789), abgedruckt worden, übrigens zum ersten Mal nach 1773. Der Herausgeber Gottfried Huth (1763–1818) schreibt in seinem Nachwort ohne Goethe zu nennen: »Der Verfasser desselben [Aufsatzes] hat sich nicht genannt. Kenner deutscher Literatur werden ihn aber bald an der ihm ganz eigenthümlichen Schreibart und Kraft des Ausdrucks errathen.« Beide Nachdrucke von Goethes ›Von deutscher Baukunst‹ konnten 2018 erworben werden.

Romantik

Zu Goethes Gotik-Aufsatz des Jahres 1772 passt eine bedeutende Neuerwerbung des Jahres 2018. Aus französischem Handel konnte das seltene Tafelwerk *Vues, plans, coupes et détails de la cathédrale de Cologne* (Tafelband) und der begleitende Textband *Histoire et description de la cathédrale de Cologne* (2 Bde., Stuttgart; Paris: Cotta; Didot, 1821, 1823) von Sulpiz Boisserée angekauft werden, und zwar nicht in der deutschen Ausgabe, die in manchen Bibliotheken vorhanden ist, sondern in der noch selteneren französischen Ausgabe.⁹⁸

Auf Kulturbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich ganz anderer Art verweist eine mehrbändige Publikation aus der Epoche der Romantik. Erworben werden konnte die von Charles-Paul Landon (1761–1826) herausgegebene Reihe *Annales du Musée et de l'École Moderne des Beaux-Arts*, die zwischen 1801 und 1809 in 17 Bänden gemeinsam mit vier Sonderbänden *Annales du Musée et de l'École Moderne des Beaux-Arts / Paysages et tableaux de genre* (Paris: chez C. Landon, de l'imprimerie de Didot jeune, 1805–1808) in Paris erschien. Jeder Band enthielt etwa 70 ganzseitige Kupferstiche von Kunstwerken in französischen Museen und öffentlichen Gebäuden. Die Reihe wurde später unter dem Titel ›Salon de 1812‹ weitergeführt. Die ›Annales du Musée‹ geben einen guten Überblick über die bildenden Künste (Gemälde, Skulptur und Architektur) im Zeitalter Napoleons. 1801 hat der Maler Charles-Paul Landon die Zeitschrift gegründet, um darin die Kunst des Louvre und der École Moderne des Beaux-Arts vorzustellen. Bis 1835 wurde die Zeitschrift jährlich von ihm selbst herausgegeben. In den umfangreichen Bänden wird jede Tafel von einem Text begleitet, in dem Landon die Ikono-

98 Vgl. dazu den Erwerbungsbericht der Kunstsammlungen, S. 394–396.

graphie des Bildes beschreibt, aber auch dessen bildliche oder architektonische Komposition. Mit der Zeitschrift verfolgte Landon das Ziel, nicht nur die alte und antike Kunst abzubilden, sondern auch die zeitgenössische. Darunter befanden sich viele Werke, die damals durch die Revolution und die mit ihr verbundenen Enteignungen sowie die späteren Raubzüge Napoleons in Ägypten und Europa neu in den Bestand des Louvre gekommen waren. Die einfache Herstellungstechnik und das kleine Format der Bände erlaubten es, die in der damaligen Zeit berühmten Werke der alten und der neuen Kunst einer breiten Masse der Bevölkerung zugänglich zu machen. Goethe verfügte über alle Bände der ›Annales‹ von Landon, die sich explizit an Kunstliebhaber richteten, »welche nicht leicht die Möglichkeit haben, die Kunstwerke zu sehen, von denen Paris jedes Jahr eine immer neue Menge bietet«. ⁹⁹

Dazu passt die Neuerwerbung eines zeitgenössischen Paris-Reiseführers von Catherine-Joseph Ferdinand Girard de Propiac mit dem Titel *Beautés historiques chronologiques, politiques et critiques de la ville de Paris* (2^e Édition, Paris: Chez A. Eymery, 1825). Der Band enthält einen Stadtplan von Paris und 14 Modekupfer mit Darstellungen vom Pariser Chic in verschiedenen Epochen. Ohnehin waren die Romantiker mobil und reisten gern. Wie man reiste und wo man im Zeitalter der Romantik Station machte, darüber kann die schöne, großformatige »Post- und Reisecharte von Deutschland und dessen Nebenländern« von 1819 unterrichten, die im *Neuesten Reise-Handbuch durch Teutschland und nach den Hauptstädten der angränzenden Länder mit einer großen Postcharte* (Nürnberg: bei Friedrich Campe, 1820) enthalten ist. Der Reiseführer, der auch die besten Reise- und Postwege sowie Gaststätten und Hotels am Wege in Deutschland nennt, ist in einem hervorragenden Zustand und befindet sich noch im Originalschuber. Damit lassen sich die Reisewege der Romantiker-Generation gut nachvollziehen.

Auf Reisen begibt sich auch der Held von Joseph von Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* (Berlin: M. Simion, 1842; Abb. 26). Die erste illustrierte Ausgabe des populären Romans der Romantik kam nun aus einer Privatsammlung in unsere Bibliothek. Die sechs getönten Federlithographien stammen von Adolf Schrödter (1805–1875), der durch Schadow von der Berliner Akademie der Künste nach Düsseldorf an die Akademie geholt wurde. Dort entstanden auch die Taugenichts-Illustrationen, die Schrödter als versierten Künstler humorvoller Genrebilder und Karikaturisten zeigt. Seine Bilder, wie das vom fiedelnden Taugenichts, sind stimmungsvoll und haben Witz. Rümmer bezeichnet sie in seinem Standardwerk ›Das illustrierte Buch‹ als in-

99 Bénédicte Savoy, Kunstraub. Napoleons Konfiszierungen in Deutschland und die europäischen Folgen. Mit einem Katalog der Kunstwerke aus deutschen Sammlungen im Musée Napoléon, Wien 2011, S. 342 f.



Abb. 26. Joseph von Eichendorff, *Aus dem Leben eines Taugenichts*.
Mit sechs getönten Federlithographien von Adolf Schrödter,
Berlin; M. Simion, 1842 (Titel).

teressante Zeugnisse der Spätromantik. Schrödter illustrierte auch den ›Don Quijote‹ sowie Musäus' ›Volksmärchen‹, Chamisso's ›Peter Schlemihl‹ und Shakespeares ›Falstaff‹.

Eine schöne Ergänzung für unsere große Eichendorff-Sammlung stellt Eichendorffs *Die Freier. Lustspiel in drei Aufzügen* (Stuttgart: Brodhag, 1833) dar. Es handelt sich um eine seltene Erstausgabe. Das heute kaum bekannte Stück wurde zu Lebzeiten des Dichters nur ein einziges Mal aufgeführt, 1849 in Graudenz.

Das Bild vom Geige spielenden Taugenichts leitet über zu einer Reihe von Liederbüchern, die 2018 neu in die Bibliothek kamen, wie etwa der seltene und hübsche Band *Wandervögelein: das ist: sechzig Reiselieder mit Tonweisen für Jung und Alt* (hrsg. von der Bildungsanstalt des Erziehervereins, Nürnberg; Erlangen: Palm und Enke, 1822). Um Liebe und um Musik geht es auch im *Buch der Liebe* (hrsg. von Johann Gustav Büsching und Friedrich Heinrich von der Hagen, Berlin: Hitzig, 1809) und der *Deutschen Liedertafel* (hrsg. von Christoph Gottlob Kayser, 2 Bde., Leipzig: Kayser, 1826), das neben zahlreichen geselligen und patriotischen Liedern auch eine Reihe Liebeslieder, Balladen und Romanzen enthält. Das ›Buch der Liebe‹ ist eine sehr charakteristische Publikation der Romantik. Herausgeber war der Jurist und Volks-



Abb. 27. *Minnebüchlein, darin steht: wie deutsche Liebe liebt.*
Eine Morgengabe für Liebende,
Berlin: Reimer, 1824 (Titel).

kundler Johann Gustav Gottlieb Büsching (1783–1829), der angeregt durch seinen Freund Friedrich Heinrich von der Hagen in Berlin mit dem Studium von Sprachaltertümern begann. Gemeinsam publizierten die beiden 1807 eine Sammlung deutscher Volkslieder, 1808 deutsche Gedichte des Mittelalters und 1809 das ›Buch der Liebe‹.

Als ein weiteres reizendes und seltenes Büchlein der Romantik kann das *Minnebüchlein, darin steht: wie deutsche Liebe liebt. Eine Morgengabe für Liebende* (Berlin: Reimer, 1824) gelten (Abb. 27). Schon Maria Lanckoronska sprach in einer Studie über das Bändchen von einem »Rätsel der Romantik«. Die hübsche Broschur mit lithographiertem Titel, vier Kupfertafeln und 15 gestochenen Vignetten verrät weder den Herausgeber, noch den Künstler. Sie enthält eine Reihe von Erstdrucken von Dichtern der Romantik, versammelt aber auch klassische Autoren wie Goethe und Schiller. Lanckoronska vermutet den Herausgeber (und Verfasser einiger Gedichte) im südwestdeutschen Raum. Die romantischen Dichter sind aber mit Werken von Eichendorff, Tieck, Uhland und Schwab in der Überzahl, auch zahlreiche Gedichte von Friedrich

Rückert sind enthalten sowie von Hölderlins Homburger Freund Isaac von Sinclair, der unter dem Pseudonym »Crisalin« dichtete. Bisher ist das »Rätsel der Romantik« noch immer nicht gelöst. Nun liegt es aber für die Forschung zum Begutachten und zum Erfreuen in der Bibliothek für die Nutzung bereit.

Zum Themenbereich Romantik und Musik gehört auch das Bändchen mit dem Titel *Das Donauweibchen. Eine romantische Geschichte der Vorzeit* (Wien: Rehm, 1799), als deren mutmaßlicher Verfasser Theodor Berling (1773–1826) genannt wird. Weniger das Buch als die Rezeption desselben ist interessant und ein Musterbeispiel für eine »romantische« Verwandlung einer Vorlage. Berlings Buch ist nämlich ein reines Plagiat. 1795 war das Buch ›Die Saalnixe. Eine Sage der Vorzeit‹ des damaligen Erfolgsautors Christian August Vulpius (1762–1827) erschienen. Mit der Urheberschaft und der Situierung der angeblich thüringischen Volkssage nahmen es die unterschiedlichen Bearbeiter ohnehin nicht so genau. So konnte der Wiener Bühnenautor Karl Friedrich Hensler (1759–1825) den Stoff wenige Jahre später mühelos von der Saale an die Donau verpflanzen. In Weimar wurde später sogar eine von Vulpius bearbeitete Fassung des Librettos von Hensler gespielt. Sein Text bildete die Grundlage für das Libretto der Oper ›Das Donauweibchen‹ (Musik: Ferdinand Kauer). Vulpius' »Sage der Vorzeit«, die sich bei Hensler schon in ein »Volksmärchen« verwandelt hatte, wurde schließlich im Jahr 1799 zu einer »romantischen Geschichte der Vorzeit«, als in einem Wiener Verlag der nun erworbene Roman ›Das Donauweibchen‹ erschien, für den nun ein Theodor Berling die Autorschaft reklamierte. Sein Text stimmt wörtlich mit Vulpius' ›Saalnixe‹ überein. Berling hatte lediglich die Namen der Figuren und Orte an Henslers Bühnenstück angepasst und einige seiner Lieder eingefügt.

Durch den damaligen Erfolgsschriftsteller Christian August Vulpius lässt sich übrigens mühelos ein familiärer Bezug Goethes zur Romantik herstellen. Vulpius war der Schwager Goethes und ein besonders beliebter Autor der Zeit. Sein Sammelband *Romantische Erzählungen* (Frankfurt 1802) konnte nun angeschafft werden; er enthält die fünf Erzählungen ›Die Kriegsgefangenen in Frankreich‹, ›Ramiro und Isabella‹, ›Vierzehn Tage in Wien‹, ›Adolf und Giannettina‹ und ›Die Entdeckung‹.

Zwei weitere Erwerbungen zum Umkreis der romantischen Oper stellen ein vollständiger Klavierauszug zu Richard Wagners *Lohengrin. Romantische Oper in drei Akten* von Theodor Uhlig (Leipzig: Breitkopf & Härtel, um 1851) sowie ein hübsches Textheft der Oper (Leipzig: Breitkopf und Härtel, ca. 1854) dar. Das liebevoll in einen roten Seideneinband eingebundene Textbuch verweist auf eine frühe Frankfurter Aufführung der Wagner-Oper. Die Uraufführung hatte am 28. August 1850 in Weimar unter der Leitung von Franz Liszt im Großherzoglichen Hoftheater stattgefunden. 1854 gab es wohl dann eine Aufführung in Frankfurt am Main, denn auf dem Vorsatz des Heftes findet sich die handschriftliche Widmung: »Vom hiesigen Theaterdirektor Hoff-

mann ... zur heutigen Aufführung. Frankfurt, den 17. Dezember 1854«. Der Wiener Johann Hoffmann (1802–1865) war von 1852 bis 1855 Direktor am Frankfurter Theater und hat das Heft offenbar einer Unbekannten gewidmet. Das kleine hübsche Heft ist ein weiterer Beleg dafür, dass Frankfurt am Main im 19. Jahrhundert auch eine romantische Musikstadt war.

Aus dem New Yorker Antiquariatshandel erreichte uns eine weitere romantische Seltenheit, ein Buch mit Umrissen (Kupferstichen) zu Friedrich de la Motte Fouqués (1777–1843) ›Undine‹. Das Buch *Undine von de la Motte Fouqué componirt von C. S. Schultze* (Nürnberg: Campe, Schrag, 1818) enthält 14 Tafeln von Carl Friedrich Schultze, einem wenig bekannten Künstler, dessen »Umrisse« zu ›Undine‹ sehr an die ›Umrisse zu Goethes Faust‹ von Moritz Retzsch erinnern (Abb. 28). Der sehr seltene Band ist in grünes Saffianleder eingebunden und trägt ein vergoldetes Wappen mit der Inschrift »Non haec sine numine«. Im Inneren des Buches findet sich ein gedrucktes Schild mit der Aufschrift »Geschenk für Freunde der de la Motte Fouqué'schen Muse« (Abb. 29).

Mit Blick auf die künftige Dauerausstellung des Deutschen Romantik-Museums war es wichtig, ein vollständiges Exemplar der wohl berühmtesten Zeitschrift der Frühromantik, des ›Athenaeum‹ (Berlin: Vieweg, 1798 und Frölich, 1799–1800), zu erhalten. Vollständig meint in diesem Fall, dass die Lieferumschläge der Einzelhefte der Zeitschrift ebenso mit eingebunden sind, wie Verlagsreklame von Vieweg sowie das ›Vollständige Verzeichnis meiner zur Allg. Lit. Zeit. beygetragenen Rezensionen‹ von August Wilhelm Schlegel, mit dessen Publikation er einige Mitautoren verärgerte. So vollständig ist die bedeutende Zeitschrift der Romantik außerordentlich selten. Jedes Heft hat ein dekoratives Inhaltsblatt.

Die Sammlung mit Werken Friedrich Schlegels konnte 2018 ebenfalls um einige Bücher erweitert werden. Die erste Ausgabe seiner wichtigen Veröffentlichung zur vergleichenden Sprachwissenschaft, das Buch *Ueber die Sprache und Weisheit der Indier. Ein Beitrag zur Begründung der Alterthumskunde. Nebst metrischen Übersetzungen indischer Gedichte* (Heidelberg: Mohr und Zimmer, 1808) konnte erworben werden. Als Herausgeber tritt Friedrich Schlegel bei dem Werk *Sammlung romantischer Dichtungen des Mittelalters. Aus gedruckten und handschriftlichen Quellen* auf (2 Teile in 2 Bdn., Leipzig: Junius, 1804). Dabei handelt es sich um die beiden Romane *Geschichte des Zauberers Merlin* (übersetzt von Dorothea Schlegel) und die Erstausgabe von *Geschichte der schönen und tugendsamen Euryanthe* (übersetzt von Helmina von Chézy). Letztgenanntes Werk konnte zudem noch einmal in einem Exemplar aus einer Leihbibliothek angeschafft werden. Es weist interessante Lese Spuren auf und einen hübschen Vermerk des Bibliothekars, der notiert: »Schön zu lesen« und darunter die offenbar nicht immer sorgsamem Leser ermahnt: »Man ersucht um Schonung des Buches«.



Abb. 28. *Undine* von de la Motte Fouqué komponiert von C. S. Schultze, Nürnberg: Campe, Schrag, 1818 (Titel).

Die romantische Bewegung war ein europäisches Phänomen. Einige der Texte der deutschen Romantik wurden rasch ins Englische oder Französische übersetzt. Das gilt auch für August Wilhelm von Schlegels ›Vorlesungen über dramatische Kunst‹, die bereits 1814 auf Französisch als *Cours de littérature dramatique* (Paris, Genève: Paschoud, 1814) erschienen. Die erste französische Ausgabe konnte nun erworben werden, ebenso eine spanische Übersetzung von Friedrich Schlegels ›Geschichte der alten und neuen Literatur‹ (*Historia de la Literatura antigua y moderna*; traducida al castellano por P. C., 2 Bde., Barcelona, Madrid: Librería de J. Oliveres y Gavarró; Librería de Cuesta, 1843).

Den wohl seltensten Titel von Friedrich Müller, genannt Maler Müller, stellt die Novelle *Der hohe Ausspruch oder Chares und Fatime. Eine alt-persische Novelle* (Karlsruhe: Gottlieb Braun, 1825) dar. Müller verpflanzte in seiner Novelle, die zuerst im vierten Jahrgang der ›Rheinblüthen‹ erschien, die von ihm schon in seiner Jugend bearbeiteten ›Banise‹ auf persischen Boden. Es war sein erster und einziger Anlauf zur Novelle, obwohl man in der Gesellschaft sein frisches Erzählertalent liebte. Die Einzelausgabe des Buches mit dem eigens dafür hergestellten Titelblatt ist sehr selten. Vielleicht auch weil es sich strenggenommen nur um einen Nachdruck der in den ›Rheinblüthen‹ Taschen-



Abb. 29. Gedrucktes Schild:
 »Geschenk für Freunde der de la Motte Fouque'schen Muse«.

buch auf das Jahr 1825[<] (4. Jg. [1824], S. 1–320) erstmals publizierte Novelle handelt. Nun konnten beide Versionen des Müllerschen Drucks für die Bibliothek erworben werden.

Zu den populärsten Büchern der deutschen Romantik zählt zweifellos Heinrich Heines *Buch der Lieder* (Hamburg: Hoffmann & Campe, 1827). Die Erstausgabe von Heines erster großer Gedichtsammlung, die insgesamt 237 Gedichte aus den Jahren 1817 bis 1826 enthält, fehlte bislang in unserer Bibliothek. Nun konnte ein schönes Exemplar mit den in allen späteren Ausgaben wegfallenden Widmungsblättern an Salomon Heine (S. 107), Friederike Varnhagen von Ense, d. i. Rahel, (S. 175) und Friedrich Merckel (S. 307) bei einer Auktion angeschafft werden. Noch vor Heines ›Buch der Lieder‹ erschienen bei Hoffmann & Campe in Hamburg die ersten Bände der *Reisebilder* (4 Bände, Hamburg: Hoffmann & Campe, 1826–1831).

Carl Friedrich von Rumohrs *Italienische Forschungen* (2 Bde., Berlin [u. a.]: Nicolai, 1827) gelten als ein Meilenstein im Emanzipationsprozess der Kunstgeschichtsschreibung. Rumohr schuf ein Werk von Epoche machender Bedeutung für die italienische Kunstgeschichte. Indem er Kunstkennerenschaft mit kritischem Quellenstudium verband. Von dem für die Kunstwissenschaft so wichtigen Werk konnten die ersten beiden Bände (ein dritter Band erschien 1831) erworben werden, die zudem eine interessante Provenienz aufweisen und den Stempel der »Bibliothek der Deutschen Künstler zu Rom« sowie einen Besitzvermerk von alter Hand tragen.

Im ausgehenden 18. Jahrhundert erleben die Naturwissenschaften in Deutschland einen innovativen Schub. Dabei besitzen die Naturforscher fundierte philosophische Kenntnisse und viele Philosophen sind mit dem aktuellen Forschungsstand der Naturwissenschaft und der Medizin vertraut. Romantische Naturforscher suchen die Einheit von Wissenschaft, Natur und Leben. Auch zahlreiche Dichter widmen sich der Naturwissenschaft. Von Joseph Görres ist bekannt, dass er, während seiner Zeit als Gymnasialprofessor in Karlsruhe, also bevor er nach Heidelberg ging und auf Achim von Arnim und Clemens Brentano traf, seine naturwissenschaftlichen und medizinischen Studien vertiefte. In jener Zeit entstand auch seine ungewöhnliche *Exposition der Physiologie: Organologie* (Koblenz: Lassaulx, 1805), die jetzt erworben werden konnte.

Eine weitere interessante Neuerwerbung im Bereich romantischer Naturwissenschaften stellen David Brewsters *Briefe über die natürliche Magie* (Aus dem Englischen übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von Friedrich Wolff, Berlin: Verlag von Theod. Chr. Friedr. Enslin, 1833) dar. Der schöne Band enthält 22 Kupfertafeln mit insgesamt 79 Abbildungen. Gegenüber der englischen Originalausgabe von 1832 war die erste deutsche Ausgabe um weitere Anmerkungen ergänzt. In dreizehn Briefen werden Trugbilder, seltsame Naturerscheinungen und vor allem verschiedene Zaubertricks geschildert. Darunter mechanische und optische Apparate und Automaten.

Mary Shelleys Frankenstein

Eine wichtige Erwerbung für die in Planung befindliche Dauerausstellung des Deutschen Romantik-Museums stellt eine Schauergeschichte dar, die nicht in Deutschland entstand, deren unglücklicher Held aber dort studierte und eine durchaus faustische Gestalt ist. Die Romantik hat manche Geister und Helden hervorgebracht, deren Popularität bis in unsere Gegenwart reicht. Zu diesen Figuren gehört sicher auch der Wissenschaftler Victor Frankenstein, der ein Monster oder vielmehr eine Kreatur erschafft, die seit 200 Jahren immer wieder neu mediale Auferstehung feiert. Den Urtypus des genialen, Grenzen überschreitenden, aber auch düsteren und scheiternden Wissenschaftlers schuf im Jahr 1816 die damals 17-jährige Mary Godwin, spätere Shelley (1797–1851). Den kalten, regnerischen Sommer des Jahres 1816 verbrachte sie zusammen mit ihrem späteren Ehemann Percy Bysshe Shelley, Lord Byron und John Polidori in Coligny, einem Ort in der Nähe von Genf, in der Villa Diodati. Der Legende nach schlug Byron eines Tages vor, dass jeder der Anwesenden eine eigene Schauergeschichte erfinden sollte. So entstand Polidoris ›Der Vampir‹ und Mary Shelleys Roman ›Frankenstein oder Der neue Prometheus‹, von dem nun ein Exemplar der dritten Auflage von 1831 ins Hochstift

gelangt ist. Es ist dies die erste Ausgabe, die Mary Shelley als Autorin nennt und die illustriert ist: *Frankenstein: Or, The Modern Prometheus* (Revised, Corrected, and Illustrated with a New Introduction by the Author; bound with: Charles Brockden Brown, Edgar Huntly; or the Sleep Walker, London: Colburn and Bentley, 1831).

Die Erstausgabe von ›Frankenstein‹ erschien Anfang 1818 in drei Bänden und in einer Auflage von 500 Exemplaren anonym in London (eine zweite Auflage erschien 1823). Ein Welterfolg wurde der Roman allerdings erst durch die nun angeschaffte, einbändige Ausgabe. Für die Neupublikation hatte Mary Shelley den Text ergänzt und überarbeitet und mit einem Vorwort versehen, der die Entstehungsgeschichte des Romans anschaulich beschreibt. Die Autorin benötigte damals einen kommerziellen Erfolg und hatte den Band zudem mit zwei Illustrationen versehen lassen, die die Schauergeschichte erstmals bildlich darstellten. Die Bilder stammten von dem jungen Maler und Illustrator Theodor von Holst (1810–1844), einem Schüler von Heinrich Füssli. Er war es auch, der als erster britischer Künstler um 1827 Goethes ›Faust‹ illustrierte.¹⁰⁰ Seine Radierung ›Faust, lesend in seiner Bibliothek‹ weist auch Ähnlichkeiten zur Frankenstein-Darstellung auf und der hier dargestellte Raum erinnert an Fausts Studierstube.

Die beiden Illustrationen zeigen die Szenen »Frankenstein und sein Monster« und »Frankenstein verabschiedet sich von Elisabeth«. Das Frontispiz zeigt zum ersten Mal das Monster selbst und hält den Moment fest, in dem es Bewusstsein erlangt und Frankenstein sich mit Entsetzen abwendet. Die Kreatur sitzt nackt, mit starrenden Augen auf dem Boden, angelehnt an eine wissenschaftliche Apparatur, mit einem Paar elektrischer Anschlüsse für einen menschlichen Kopf. Um diese Zeit wurden solche Geräte für medizinische Zwecke verwendet. Auch ein Destillierkolben und eine Glasglocke sind zu erkennen, sowie eine Schädelreihe über dem Schrank. Auf dem Boden liegen ein Skelett und ein aufgeschlagenes Buch. Unsere Ausgabe war Teil von ›Bentley's Standard Novels‹-Serials Nummer 9 und ist zusammengebunden mit Band 10 der Reihe, Charles Brockden Browns Erzählung ›Edgar Huntly‹, der erstmals 1799 in Philadelphia erschienenen Schauergeschichte des amerikanischen Dichters, die auch von Mary und Percy Shelley geschätzt wurde. Während der ›Frankenstein‹-Roman mit der Edition von 1831 seinen Siegeszug in Europa und den Vereinigten Staaten ansetzte, dauerte es in Deutschland bis 1912, ehe die erste deutsche Übersetzung erschien.

¹⁰⁰ Vgl. Christopher Frayling, *Frankenstein. The first two hundred years*, London 2017, S. 93.

Kinder- und Haus-Märchen

Ein deutsches Werk der Romantik, das zum Welterfolg wurde, sind zweifellos die ›Kinder- und Haus-Märchen‹ der Brüder Grimm. Dabei war der ersten Ausgabe, die 1812–1815 in zwei Bänden in der Realschulbuchhandlung in Berlin erschien, kein Erfolg beschieden. Ein wenig besser lief es schon mit der zweiten Auflage (Berlin: Reimer 1819–1822), die bereits Titelillustrationen enthielt, die vom jüngeren Bruder von Jacob und Wilhelm, dem Maler und Kupferstecher Ludwig Emil Grimm (1790–1763) stammten. Sie zeigen das Porträt der »Märchenfrau« Dorothea Viehmann und eine Abbildung zu ›Brüderchen und Schwesterchen‹. Angeregt durch die erste englische Ausgabe der Märchen, die 1823 mit Illustrationen von Georg Cruikshank erschienen war und in England reißenden Absatz fand, wünschte sich nun auch Wilhelm Grimm eine solche bebilderte Leseausgabe für den deutschen Markt.¹⁰¹ Der Vorschlag wurde von seinem Verleger umgesetzt, und im Jahr 1825 erschien die »Kleine Ausgabe« der Grimmschen Märchen, eine Auswahl von 50 Märchen, zu denen so bekannte Texte wie ›Dornröschen‹, ›Hänsel und Gretel‹ oder ›Rotkäppchen‹ gehören. In Deutschland wurden die ›Kinder- und Hausmärchen‹ vor allem mit dieser Ausgabe berühmt, die erstmals sieben Kupferstiche von Ludwig Emil Grimm im Stil der Romantik enthielt. Dieses extrem seltene kleine Märchenbuch mit großer internationaler Wirkung konnte nun aus Privatbesitz erworben werden. Die *Kinder- und Hausmärchen. Kleine Ausgabe* (Berlin: G. Reimer, 1825) enthält alle sieben Bildtafeln, die teilweise mit »L.E. Gimm del.« und dem jeweiligen Namen des Stechers »F. Hegi so. (!)« bzw. »Fried. Geissler sculp.« unterzeichnet sind.

Passend dazu konnte im Jahr 2018 auch jene wichtige Erstausgabe der Grimmschen Märchen erworben werden, die den Brüdern Grimm den Weg zum Erfolg wies. Gemeint ist die englische Übersetzung *German Popular Stories. Translated from the Kinder und Haus Märchen, Collected by M.M. Grimm, from Oral Tradition* (London: C. Baldwin & James Robins, 1823–1826). Es handelt sich dabei um eine illustrierte Ausgabe, für die der bekannte englische Künstler George Cruikshank 20 Kupferstiche geliefert hatte. Cruikshanks Illustrationen setzten dabei Maßstäbe für die Märchenillustration. Ruskin bezeichnete seine Kupferstiche als »unrivalled in masterfulness of touch since Rembrandt«.¹⁰² Im Anschluss an seine Märchenillustrationen

101 Vgl. Wilhelm Grimms Brief an den Verleger Georg Reimer vom 16. August 1823, in: Heinz Wegehaupt, *Alte deutsche Kinderbücher. Bibliographie 1507–1850*, Hamburg 1979, S. 94.

102 Robert L. Patten, *George Cruikshank's Life, Times, and Art*, vol. 1: 1792–1835, London 1992, S. 247.

widmete er sich den Bildern für Chamissos ›Peter Schlemihl‹, die ebenfalls Maßstäbe setzten.¹⁰³ Bei unserer Ausgabe der Märchen handelst es sich zudem um eine besonders seltene Variante mit interessanter Provenienz. Die beiden Märchenbände von 1823 und 1826 sind in unserem Fall ungebunden, teilweise unaufgeschnitten, und die Kupfer sind auf einem schweren Chinapapier gedruckt. Albert Mayer Cohn schreibt über diese Ausgabe: »a few copies of the first edition, second issue, are to be found with the plates taken on India paper«. ¹⁰⁴ Dass es sich um ein besonderes Exemplar handelt, wird auch daran deutlich, dass sein Vorbesitzer, der amerikanische Industrielle und Finanzminister William Hartmann Woodin (1868–1934), für die ungebundenen Seiten einen prachtvollen Schuber in rotem Saffianleder anfertigen ließ. Woodin war ein großer Sammler der Werke und Bilder von George Cruikshank, und unser Buch war offenbar ein wichtiges Stück in seiner Sammlung.

Die früheste Übertragung einiger Grimmscher Märchen erschien auf Dänisch. Adam Gottlob Oehlenschläger (1779–1850), der dänische Nationaldichter, der als Übersetzer eigener Werke ins Deutsche und literarischer Werke der deutschen Klassik und Romantik ins Dänische als Brückenbauer zwischen beiden Ländern gelten kann, brachte schon 1816 die Sammlung *Eventyr af forskiellige digtere* (2 Bde., Kjøbenhavn: Trykt paa den Gyldendalske Boghandlings Forlag, 1816) heraus, die auch einige Übertragungen der Kinder- und Hausmärchen enthielt. Diese Bände konnten ebenso erworben werden, wie einige frühe und sehr schön illustrierte Märchenausgaben in englischer und französischer Sprache, wie die *Household Stories* neu übersetzt und illustriert von Edward H. Wehnert (1813–1868) (2 Bde., London: Addey & Co., 1854), die Grimmschen *Household Stories* (London: MacMillan, 1882) in der Übertragung von Lucy Crane (1842–1882) mit den wunderbaren Illustrationen von Walter Crane (1845–1915) sowie *Contes Choisis* (Paris: Hachette, 1855) in der französischen Übersetzung von Frédéric Baudry (1818–1885) mit 40 Vignetten von Bertall (d.i. Charles Constant Albert Nicolas d'Arnoix de Limoges Saint-Saens; 1820–1882). Ebenfalls aus Privatbesitz ergänzten das Konvolut die Neuauflage der Kleinen Ausgabe der *Kinder- und Hausmärchen* (11. Auflage, Berlin: Duncker, 1864) mit den neuen Illustrationen von Ludwig Pietsch (1824–1911) sowie die Ausgabe *Grimms Märchenschatz* (Berlin-Grunewald: Klemm, [1922]) mit den 32 besonderen Bildern von Gustav Tenggren (1896–1970) in der Vorzugsausgabe in Ganzleder.

103 Vgl. Jahrb. FDH 2017, S. 388 f.

104 Albert M. Cohn, George Cruikshank. A catalogue raisonné of the work executed during the years 1806–1877, New York 1971, S. 369.

Beachtenswertes

Mit der »Neuen Welt«, also den Vereinigten Staaten von Amerika, beschäftigen sich zwei Publikationen, die in direktem Bezug zu politischen Ereignissen stehen, die noch für unsere heutige Zeit von Bedeutung sind. So erschien seit 1776 in Basel und Leipzig die Zeitschrift *Ephemeriden der Menschheit oder Bibliothek der Sittenlehre, der Politik und der Gesetzgebung*, deren 1–10. Stück (Leipzig 1776) nun angeschafft werden konnte. In ihrem 10. Stück vom Oktober 1776 findet sich die erste vollständige deutsche Übersetzung der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung. Herausgeber der Zeitschrift war Wilhelm Gottlieb Becker (1753–1813), der in Leipzig Rechtswissenschaft studiert hatte und dort – wie Goethe – durch den Einfluss des Oeser'schen Kreises auf das Studium der Kunst und die schöne Literatur hingeführt wurde. Übersetzer der Unabhängigkeitserklärung war der Basler Isaak Iselin, der den Text allem Anschein nach direkt aus dem Englischen übertragen hatte. Selbst wenn damals in Deutschland die generelle Bedeutung der Unabhängigkeitserklärung nur ansatzweise erkannt wurde, ist dieser Erstdruck in Buchform doch ein bedeutendes Dokument. Da die Zeitschrift u. a. bei Göschen in Leipzig erschien, ist nicht auszuschließen, dass auch Goethe dieses Dokument in dieser Zeitschrift zur Kenntnis nahm. Abgedruckt ist der Text auch in dem Band »Staatsgesetze der dreyzehn vereinigten amerikanischen Staaten« (Dessau und Leipzig 1785), in dem der vollständige Text der amerikanischen Verfassung erstmals in deutscher Sprache abgedruckt war.

Dass die Ideen der Französischen Revolution in Europa viel weitreichendere Folgen hatten als die Entwicklung in den fernen Vereinigten Staaten von Amerika, ist unbestritten. Mit Blick auf die politische Entwicklung in Deutschland ist es daher sehr passend, dass die Bibliothek nun auch den ersten, zumindest aber einen sehr frühen, Druck der Erklärung der Menschenrechte, der *Déclaration des Droits de l'Homme & du Citoyen*, erwerben konnte. Er findet sich in den von August Ludwig Schlözer (1735–1809) herausgegebenen *Stats-Anzeigen* (16. Band auf das Jahr 1791, S. 85–89), einer Zeitschrift, die zwischen 1782 und 1793 im Göttinger Verlag Vandenhoeck & Ruprecht erschien. Schlözer trat u. a. als aufklärerischer Publizist hervor, der mit den »Stats-Anzeigen« die Politisierung des gebildeten Bürgertums in der Spätaufklärung in Deutschland maßgeblich begleitete. Darin äußert er sich kritisch über unsichere Rechtsverhältnisse und die Staatspolitik in Europa. Im neu erworbenen Band druckte er mit einem redaktionellen Hinweis auch die Erklärung der Menschenrechte ab. Offenbar erkannte er das Potential der »Déclaration«, die er als einen »Codex der ganzen, durch allgemeine Cultur sich der Volljährigkeit nähernden europäischen Menschheit« bezeichnet, die »über lang oder über kurz« die politische Situation verändere, »auch ohne LaternenPfähle, Monarchen- und AristokratenInsolenz«. Und weiter heißt es: »Übrigens spricht alle

Welt, auch in Deutschland, von dieser *Declaration*: mir aber ist kein deutsches Journal bekannt, worinn diese unendlich wichtige Urkunde in extenso, und in originali, enthalten wäre«.

Eine empfindliche Lücke im Bestand unserer Bibliothek konnte in diesem Jahr ebenfalls geschlossen werden. Gottfried Kellers bedeutendes Erstlingswerk *Der grüne Heinrich* (4 Bände, Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn, 1854–1855) konnte in der seltenen Erstaussgabe erworben werden. Kellers erste Prosaveröffentlichung gilt neben Goethes ›Wilhelm Meister‹ und Stifters ›Nachsommer‹ als der bedeutendste deutschsprachige Bildungsroman des 19. Jahrhunderts. Die erste Fassung zeigt gegenüber der zweiten (Stuttgart: Göschen, 1879–1880), die ebenfalls angeschafft werden konnte, den unmittlbareren, subjektiveren, auch stärker zeitkritischen Bezug zur eigenen Gegenwart des Autors. Buchhändlerisch war der Roman kein Erfolg. Innerhalb von 20 Jahren verkauften sich nur 900 Exemplare, so dass Keller 40 Jahre später beschloss, die Geschichte des Jungen, der Maler werden wollte, umzuschreiben.

Erworben werden konnte in diesem Jahr auch die schöne Shakespeare-Ausgabe *The plays of William Shakspeare* (accurately printed from the text of the corrected copy left by the late George Steevens; with a series of engravings, from original designs of Henry Fuseli; and a selection of explanatory and historical notes, from the most eminent commentators. A history of stage, a life of Shakespeare, etc. by Alexander Chalmers; in nine volumes. London: Printed for F.C. and J. Rivington, 1805). Große Bedeutung für unser Haus erhält die Ausgabe durch die schönen Kupferstiche nach Zeichnungen Heinrich Füsslis zu Shakespeares Werken.

In diesem Jahr konnten zudem zwei wichtige Goethedrucke erworben werden, die zu unseren Kriegsverlusten zählen. Die beiden ersten Drucke der ersten Einzelausgaben von Goethes *Iphigenie auf Tauris. Ein Schauspiel. Ächte Ausgabe* (Leipzig: Georg Joachim Göschen, 1787) und *Die Geschwister. Ein Schauspiel. Ächte Ausgabe* (Leipzig: Georg Joachim Göschen, 1787) kamen zurück in unsere umfangreiche Sammlung mit Goethe-Erstaussgaben. Beide Werke sind Separatdrucke aus Goethes Schriften, die 1787 bis 1790 bei Göschen erschienen. Sie erhielten nach der Entfernung der Bogennorm ein neues Titelblatt und eine neue Paginierung.

Georg Büchner und sein Kreis

Von besonderer Bedeutung für unsere Bibliothek sind zwei Bücher von Wilhelm Schulz (1797–1860), der als demokratischer Publizist und Politiker eine besondere Rolle für Büchner und für Hessen spielt. Schulz war führendes Mitglied der Darmstädter ›Schwarzen‹, und Mitglied der von Büchner ge-

gründeten »Gesellschaft der Menschenrechte« in Darmstadt. Bereits für sein Flugblatt »Frag- und Antwortbüchleins über allerlei, was im teutschen Vaterland besonders Noth thut«, das 1820 anonym erschien und als Vorreiter des »Hessischen Landboten« gilt, war er vor einem Militärgericht angeklagt, aber freigesprochen worden. Ende 1831 reichte er an der Universität Erlangen seine Dissertation ein. Für wenige Wochen wurde Schulz zum Chefredakteur der Zeitschrift »Hesperus«. Nach seiner Teilnahme am Hambacher Fest, verfasste er mehrere Publikationen und gab in Offenbach die Wochenzeitung »Der deutsche Volksbote« heraus, die bald nach dem Erscheinen der Zensur zu Opfer fiel. In jener Zeit erschienen auch die beiden Bücher, *Deutschlands Einheit durch Nationalrepräsentation* (Stuttgart: Schweizerbart, 1832) und *Scherz und Ernst zur Lust und Lehre in einer trüben Zeit* [Nebentitel: *Das Testament des deutschen Volksboten*]. *Ein Buch für Bürger, Bauern und Andere, die es lesen wollen* (Offenbach: Brede, 1833), die nun für unsere Bibliothek angeschafft werden konnten. Der letztgenannte Titel wurde wahrscheinlich in derselben Druckerei gedruckt, wie später die Flugschrift »Der Hessische Landbote«. In seinem Buch fasste Schulz das Anliegen der Opposition in einer griffigen Formel zusammen: Kernstück eines reformierten, die liberalen Grundrechte gewährenden Deutschen Bundes sollte eine gesamtdeutsche Versammlung sein, die sich aus gewählten Abgeordneten der einzelstaatlichen Landtage zusammensetzen und an der Gesetzgebung des Bundes beteiligt sein sollte: »Freiheit der Presse, des Handels und des Glaubens, das Recht zu Petitionen und zu politischer Vereinsbildung, die Begrenzung und Hemmung der Staatsgewalt, die Unabhängigkeit der Justiz und die Rechtsstaatlichkeit in allen Gebieten des öffentlichen Lebens, die Publizität der Verhandlungen staatlicher Organe, die Aufhebung der Binnenzölle, die die Waren verteuerten und den Wirtschaftsaufschwung der industriellen Produktion erschwerten oder gar verhinderten – all dies gehörte zum eisernen Bestand liberaler Forderungen, denen er einen großen Teil des Buches widmete.«¹⁰⁵

Dagegen sind im *Testament des deutschen Volksboten* verschiedene Aufsätze enthalten, die zuvor in der mittlerweile verbotenen Zeitschrift abgedruckt worden waren. Darunter auch der kleine Aufsatz »Rechnung und Gegenrechnung«, in dem Schulz die Monarchien als unnützen und teuren Ballast brandmarkt, der die Volkswirtschaft belastet. Kein Wunder, dass die Zensur- und Polizeibehörden im Großherzogtum Hessen die Schrift für ein besonders infames Beispiel der demagogischen Agitation hielten und sich der Frankfurter Bundestag beeilte, das Buch – kaum sechs Tage nach seinem Erscheinen – zu verbieten und beschlagnahmen zu lassen. In der Bibliothek

105 Walter Grab, Dr. Wilhelm Schulz aus Darmstadt. Weggefährte von Georg Büchner und Inspirator von Karl Marx, Frankfurt am Main 1987, S. 110.

des Freien Deutschen Hochstifts ist es nun vorhanden und erinnert auch an die politischen Überzeugungen von Otto Volger und Ludwig Büchner, zwei Gründungsmitgliedern unseres Vereins. Die Veröffentlichung dieser oppositionellen Schriften führte schließlich zur Verhaftung von Wilhelm Schulz. 1834 verurteilte ihn das Kriegsgericht in Darmstadt zu fünf Jahren Festungshaft. Die beiden Neuerwerbungen dienten damals im nachfolgenden Prozess gegen ihn als Beweismittel. Schulz konnte aus der Haft fliehen und flüchtet mit seiner Frau nach Straßburg, wo sich Büchner mit beiden anfreundete. Später versuchte Schulz an der neugegründeten Universität Zürich eine Lehrberechtigung zu erhalten. In Zürich traf er auch wieder mit Büchner zusammen, der nach seiner Erkrankung von dem Ehepaar Schulz bis zu seinem Tode im Februar 1837 gepflegt wurde. Die Erinnerungen von Wilhelm Schulz an Georg Büchner gelten heute noch als Hauptquelle für das letzte Lebensjahr des Schriftstellers. In der Schweiz befasste sich Schulz auch mit Nationalökonomie und Statistik. Sein Buch ›Die Bewegung der Produktion‹ (1843) beeinflusste den jungen Karl Marx. Im Jahre 1843 erschien zudem seine Schrift *Der Tod des Pfarrers Friedrich Ludwig Weidig. Ein aktenmäßiger und urkundlich belegter Beitrag zur Beurteilung des geheimen Strafprozesses und der politischen Zustände Deutschlands*, in der Schulz die unmenschlichen Haftbedingungen und schweren Misshandlungen des Mitherausgebers des ›Hessischen Landboten‹ dokumentiert. Auch diese Schrift konnte angeschafft werden, ebenso wie die ebenfalls 1843 erschienene Satire *Die wahrhaftige Geschichte vom deutschen Michel und seinen Schwestern*, in der Schulz in allegorischer Form die Zersplitterung Deutschlands und den Untertanengeist in den deutschen Kleinstaaten beklagt. Anlass für das Buch war die feierliche Einweihung der Walhalla bei Regensburg durch den bayerischen König Ludwig I. im Jahr 1842.

Mit Blick auf die Tagung »Georg Büchner und die Romantik«, kam es im Vorfeld zu einigen Neuerwerbungen zum Werk und Leben Georg Büchners. Es konnten – im Zusammenhang mit dem von der Handschriftenabteilung erworbenen ›Commers-Liederbuch‹ der Straßburger Studentenverbindung Eugenia (siehe Seite 420 f.) – auch einige wichtige Schriften von Straßburger Freunden Büchners angeschafft werden. Darunter die Doktorarbeit von Alexis Muston (1810–1888), dessen Skizzenbuch mit Büchners Porträt sich in unseren Sammlungen befindet. In seiner Arbeit *De l'origine et du nom des Vaudois. Thèse historique* (Strasbourg: De l'imprimerie de F.G. Levrault, 1834), mit der er 1834 an der Straßburger Universität in der Theologischen Fakultät promoviert wurde, bemüht sich Muston um den Nachweis, dass die Waldenser historisch direkte Erben der apostolischen Lehre und damit Bindeglied zwischen Urkirche und Reformation seien. Er beschreibt darin die Waldensertäler als Zufluchtsort der oppositionellen frühen Christen. Wegen seiner Schrift wurde gegen Muston um den Jahreswechsel 1834/35 in Turin Haftbefehl

erlassen, weil es in Widerspruch zur Geschichte der Waldenser des Bischofs von Pignerol stand. Muston floh im Januar 1835 nach Frankreich. Dort traf er nicht nur auf Büchner, sondern auch auf die Büchner-Freunde August (1808–1884) und Adolph Stöber (1810–1892), von denen einige Publikationen neu erworben werden konnten, darunter die Schriften *Alsa-Bilder: Vaterländische Sagen und Geschichten* (Strassburg: Dannbach, 1836), das *Elsässische Volksbüchlein. Kinder- und Volksliedchen, Spielreime, Sprüche und Märchen* (Strassburg: Schuler, 1842) sowie die *Kurze Geschichte der neuesten französischen Revolution im Juli und August 1830: mit Anmerkungen und Auszügen aus Briefen von Augenzeugen* (Strassburg: G.L. Schuler, 1830). Vor allem das zuletzt genannte schmale Heft über die Juli-Revolution in Frankreich ist für die Büchner-Forschung von Interesse, weil Büchner eine Passage daraus als Vorlage für eine Äußerung in seinem Stück ›Dantons Tod‹ dienen wird. Am Ende des Heftes heißt es: »Vor vierzig Jahren, geliebte Franzosen, habt Ihr die Ketten der Sklaverei zerbrochen, wie einst die Söhne Israels das Joch der Aegypter: wie sie, seydt Ihr durch ein rothes Meer gewandert, dessen Wellen aber Blut waren – die Revolution; wie sie, habt Ihr eine lange dürre Wüste durchzogen, die Regierungsjahre der Bourbonen. Juble nun, Volk des Herrn!« In der Szene im National-Convent am Ende des 2. Aktes verwendet Büchner dieses Bild für die Ansprache St. Justs. Von August Stöber stammt auch das Buch *Der Dichter Lenz und Friedericke von Sesenheim. Aus Briefen und gleichzeitigen Quellen; nebst Gedichten und Anderm von Lenz und Göthe* (hrsg. von August Stöber, Basel: Schweighauser'sche Buchhandlung, 1842), das in der Erstausgabe nicht bei uns vorhanden war. Das Interesse an Goethes Aufenthalt im Elsass hat bereits der Vater der Stöber-Brüder, der elsässische Schriftsteller Daniel Ehrenfried Stöber (1779–1836) gelegt, der 1826 bei seinen Recherchen zu einem Buch den Bericht des Pfarrers Oberlin über Lenz' Aufenthalt im Steintal entdeckt und veröffentlichte hatte. Er publizierte ihn in seiner Biographie, die für Büchner zur wichtigen Quelle seiner Lenz-Erzählung wurde. Der Band *Vie de J.F. Oberlin, Pasteur à Waldbach* (Paris, Strassbourg et Londres: Treuttel et Würtz, 1831) konnte nun erworben werden. Erst nach Büchners Tod hatte Karl Gutzkow im ›Telegraph für Deutschland‹ (Mai 1838) die Novelle ›Lenz. Eine Reliquie von Georg Büchner‹ publiziert. Der Zeitungsdruck fand seine Leser, aber in Buchform erschien ein Nachdruck dieses Erstdrucks in Karl Gutzkows Buch *Mosaik. Novellen und Skizzen* (Leipzig: Verlag von J.J. Weber, 1842). Der Band enthält auf den Seiten 57 bis 96 die Lenz-Novelle und im Anschluss folgt *Leonce und Lena. Ein Lustspiel von Georg Büchner* (S. 97–126), das dort ebenfalls im Wortlaut des Erstdrucks nachgedruckt ist.

Joachim Seng

Verwaltungsbericht

Die *Mitgliederversammlung* fand am 11. Juni 2018 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 Frau Prof. Fassbender, Frau Dr. Haid und Herr Prof. Reichert wiedergewählt. Neu in das Gremium wurde Herr Prof. Drügh gewählt.

Dem *Verwaltungsausschuss* gehörten am 31. Dezember 2018 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 Partnergesellschaft

Prof. Dr. Heinz Drügh, Professor an der Goethe-Universität, Frankfurt am Main

Prof. Dr. Hedwig Fassbender, Dozentin an der Hochschule für Musik und Darstellende 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. Christoph Mäckler, Architekt (ruhende Mitgliedschaft)

Friedrich von Metzler, Mitinhaber der Bankhauses B. Metzler seel. Sohn & Co. KGaA

Martin Mosebach, Schriftsteller

Prof. Dr. Klaus Reichert, em. Professor an der Goethe-Universität, Frankfurt am Main

Dr. Claudia Schmidt-Matthiesen, Mitglied des Vorstandes der Deutschen Bank Stiftung

Monika Schoeller, Geschäftsführende Gesellschafterin der S. Fischer Verlags GmbH

Prof. Dr. Manfred Schubert-Zsilavec, Vizepräsident der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main

Dr. Klaus-Dieter Stephan, Rechtsanwalt

Dr. Rüdiger Vollhard, Rechtsanwalt und Notar, Kanzlei Clifford Chance Partnergesellschaft

Prof. Dr. Gerd Weiß, ehem. Präsident des Landesamtes für Denkmalpflege in Hessen

Vertreter der Bundesregierung:

Dr. Nicole Zeddies

Vertreter des Landes Hessen:

Staatssekretär Patrick Burghardt, vertreten durch Regierungsoberberrätin Anja Steinhofer-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 2018 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. Konrad Feilchenfeldt, Ludwig-Maximilians-Universität München
 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

Im Jahr 2018 waren im Hochstift tätig:

Prof. Dr. Anne Bohnenkamp-Renken	Direktorin
Heike Fritsch	Direktionssekretärin
Beatrix Humpert M.A.	Veranstaltungen und Öffentlichkeitsarbeit
Dr. Jasmin Behrouzi-Rühl ¹	Veranstaltungen und Öffentlichkeitsarbeit
Kristina Faber M.A.	Spendenkampagne Deutsches Romantik- museum
Sandra Krause	studentische Hilfskraft

Verwaltung

Christian Alberth	Verwaltungsleiter
Sonja Naßhan-Wagner	Personalsachbearbeiterin
Christina Sternitzke ²	Buchhalterin
Carla Schröder	Verwaltungsangestellte (Einkauf/Verkauf)
Sigurd Wegner	Verwaltungsangestellter (EDV-Betreuung)
Andreas Crass	Haus-/Museumstechniker
Christian Müller	Hausmeister
Angelique Lang ²	studentische Hilfskraft
Hans-Jürgen Emmrich ²	Empfang, Kasse, Museumsladen
Martina Falkenau	Telefonzentrale
Alemseged Gessese	Empfang, Kasse, Museumsladen
Anne Simonetti	Empfang, Kasse, Museumsladen
Martha Gorachek	Hausreinigung
Mirsada Mosenthin	Hausreinigung

¹ Diese Mitarbeiter wurden zu Beginn oder im Lauf des Jahres 2018 neu eingestellt.

² Diese Mitarbeiter schieden im Lauf oder am Ende des Jahres 2018 aus.

Handschriften-Abteilung

Dr. Konrad Heumann	Leiter der Abteilung
Bettina Zimmermann M.A.	Mitarbeiterin
Silke Weber M.A. ³	Mitarbeiterin
Dr. Olivia Varwig ³	wissenschaftliche Mitarbeiterin
Camilla Stöppler	studentische Hilfskraft

Bibliothek

Dr. Joachim Seng	Leiter der Abteilung
Nora Schwarz-Ehrecke	Diplombibliothekar
Karin Zinn	Bibliotheksassistentin
Waltraud Grabe	Restauratorin und Buchbindemeisterin
Brita Werner	Buchbinderin

Goethe-Haus, Goethe-Museum, Kunstsammlung

Dr. Mareike Hennig	Leiterin der Abteilung
Dr. Nina Sonntag	wissenschaftliche Mitarbeiterin
Dr. Neela Struck	wissenschaftliche Mitarbeiterin
Sonja Gehrish M.A. ¹	Fotoarchiv
Esther Woldemariam M.A.	Fotoarchiv
Dr. Doris Schumacher	Museumspädagogin (Kulturvermittlung)
Cristina Szilly	Mitarbeiterin Museumspädagogik
David Liuzzo M.A. ^{2, 4}	Museumsstipendiat Kulturelle Vielfalt und Migration
Slobodan Adanski	Gästeführer, Museumsaufsicht
Batuhan Ergün ¹	Gästeführer, Museumsaufsicht
Desiree Flegel ²	Gästeführerin, Museumsaufsicht
Babett Frank Dipl. Troph.	Gästeführerin, Museumsaufsicht
Annika Hedderich M.A.	Gästeführerin, Museumsaufsicht
Julia Krämer M.A. ¹	Gästeführerin, Museumsaufsicht
Reiner Krausch	Gästeführer, Museumsaufsicht
Katharina Lücke	Gästeführerin, Museumsaufsicht
Petra Mayer-Früauff M.A.	Gästeführerin, Museumsaufsicht
Danijela Mihajlovic ²	Gästeführerin, Museumsaufsicht
Vojislava Mitula	Kasse, Empfang, Museumsaufsicht

³ Diese Mitarbeiterinnen werden aus Spendengeldern finanziert.

⁴ Herr Liuzzo wird durch ein Stipendium der Stiftung Polytechnische Gesellschaft finanziert.

Radojka Savic	Gästeführerin, Museumsaufsicht
Ute Schaldach	Gästeführerin, Museumsaufsicht
Uwe Staaf ²	Museumsaufsicht
Kristin Wöckel ²	Anmeldung, Information, Gästeführerin
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 Golyschkin ¹	studentische Hilfskraft

Redaktion der Brentano-Ausgabe/Romantik-Abteilung

Prof. Dr. Wolfgang Bunzel	Leiter der Abteilung
Dr. Michael Grus ⁵	wissenschaftlicher Mitarbeiter
Dr. Holger Schwinn ⁵	wissenschaftlicher Mitarbeiter
Dr. Cornelia Ilbrig ³	wissenschaftliche Mitarbeiterin
Niklas Horlebein M.A. ⁵	wissenschaftliche Hilfskraft
Anika Klier ¹	studentische Hilfskraft
Tristan Logiewa	studentische Hilfskraft
Celina Müller-Probst	studentische Hilfskraft

Redaktion der Faust-Ausgabe

Dr. Gerrit Brüning	wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Goethe-Universität Frankfurt
Dr. Dietmar Pravida	wissenschaftlicher Mitarbeiter

Daneben waren im Laufe des Jahres 2018 folgende Mitarbeiter für den Führungs- und Aufsichtsdienst an Wochenenden und Feiertagen tätig: Suzanne Bohn, Madeleine Brenner, Jennifer Casado-Carrillo, Gabrijela Falzone, Ayla Grunert, Frederik Hain, Anna Hofmann, Carina Koch, Siegfried Körner, Monika Krusch, Katharina Leifgen, Thorsten Lessing, Filiz Malci, Peter Metz, Danijela Mihajlovic, Lea Penzkofer, Christopher Rüther, Kawa Shamel, Yvonne Schröder, Marie Vorländer.

5 Diese Mitarbeiter wechselten zum 1. Juli an die Universität Frankfurt.

Als Praktikanten waren im Jahr 2018 beschäftigt: Ruth Golyschkin (27. Februar bis 25. Mai, Handschriftenabteilung), Dora Choinowski (7. Mai bis 13. Juli Handschriftenabteilung), Batuhan Ergün (1. März bis 31. August, Brentano) und Melanie Hein (15. Oktober bis 14. Dezember, Romantik-Abteilung), Benno Hohmeier (Schülerpraktikum, 17. bis 28. September, Bildung und Vermittlung).

Die Verwaltung war auch im Jahr 2018 in erheblichem Umfang in die Planungen für das Deutsche Romantikmuseum eingebunden; auch für die Haustechnik stieg der zeitliche Umfang, vor allem durch die Einbeziehung in die technischen Anlagen des Neubaus. Zugleich zeigte sich in den Bestandsgebäuden zunehmender kosten- und arbeitsintensiver Instandhaltungs- und Reparaturbedarf.

Für Ausstellungen, Ankäufe wertvoller Handschriften, Bücher und Gemälde sowie für Forschungsprojekte wurden auch im Jahr 2018 umfangreiche Drittmittel eingeworben und abgerechnet. Unter den Gebern seien besonders genannt:

Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung
Arbeitskreis selbständiger Kulturinstitute (AsKI)
Art Mentor Foundation
Bundesbeauftragte für Kultur und Medien
Carl Friedrich von Siemens-Stiftung
Commerzbank-Stiftung
Cronstett- und Hynspersgische Stiftung
Deutsche Literaturfonds
Fazit-Stiftung
Fritz-Thyssen-Stiftung
Hessisches Ministerium für Wissenschaft und Kunst
Hessische Kulturstiftung
Kulturstiftung der Länder
Kulturamt Frankfurt am Main
Dr. Marschner-Stiftung
Rudolf-August Oetker-Stiftung
Dr. Rolf M. Schwiete Stiftung
Sparkassen-Kulturstiftung
Stadt Frankfurt
Stiftung Polytechnische Gesellschaft.

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 Carl-L. von Boehm-Bezing
Clifford Chance
Deutsche Bank AG
Herr Dr. Andreas Dietzel
Frau Dr. Ilse Hoffmann-Meckenstock
Frau Karin Girke
Herr Karsten Greve
Herr Dr. Volker Güldener
Frau Viveca Hafner
Erich und Amanda Kress-Stiftung
Frau Dr. Erika Lympius
Herr Dr. Peter Schumacher
Frau Anke Sessler
Herr Dr. Klaus-Dieter Stephan
Herr Peter Voss-Andreae

HESSEN



STADT  FRANKFURT AM MAIN



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

Adressen der Verfasser

- Dr. Claudia Bamberg, Philipps-Universität Marburg, Institut für Neuere deutsche Literatur, Deutschhausstraße 3, 35032 Marburg
- Prof. Dr. Wolfgang Bunzel, Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, Großer Hirschgraben 23–25, 60311 Frankfurt am Main
- Dr. Andreas Dietzel, c/o Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, Großer Hirschgraben 23–25, 60311 Frankfurt am Main
- Prof. Dr. Konrad Feilchenfeldt, Nikolaiplatz 6/IV, 80802 München
- Prof. Dr. Karl S. Guthke, Harvard University, Department of Germanic Languages and Literatures, Barker Center 365, 12 Quincy Street, Cambridge, MA 02138–3879, USA
- Prof. Dr. Ernst Osterkamp, Heimat 35, 14165 Berlin
- Prof. Dr. Christoph Perels, Gottfried-Keller-Straße 30, 60431 Frankfurt am Main
- Prof. Dr. Joachim Ringleben, Dahlmannstraße 24, 37085 Göttingen
- Dr. Johannes Saltzwedel, Woldsenweg 18, 20249 Hamburg