

JAHRBUCH
DER
DEUTSCHEN
SCHILLER-
GESELLSCHAFT

BAND LI
2007

WALLSTEIN

JAHRBUCH
DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT



JAHRBUCH
DER DEUTSCHEN
SCHILLERGESELLSCHAFT

INTERNATIONALES ORGAN
FÜR NEUERE DEUTSCHE LITERATUR

IM AUFTRAG DES VORSTANDS
HERAUSGEGEBEN VON
WILFRIED BARNER · CHRISTINE LUBKOLL
ERNST OSTERKAMP · ULRICH RAULFF
51. JAHRGANG 2007



WALLSTEIN VERLAG

INHALT

VORWORT

JENS JESSEN

- Verdirbt der Literaturbetrieb die Literatur?
Vorbemerkung zu einer Diskussion 11

TEXTE UND DOKUMENTE

GEORG KURSCHEIDT

- Ein Brief Schillers an einen unbekanntem Adressaten
aus dem Jahr 1794 17

ULRICH VON BÜLOW *

- Rilkes Duineser Briefmappe 24

MARION BRANDT

- Die Handschriften zu Alfred Döblins *Reise in Polen* 49

EWOUT VAN DER KNAAP *

- Wilhelm Lehmann und Ernst Meister.
Korrespondenz und Lektüre 70

AUFSÄTZE

HEINRICH BOSSE

- Jenaer Liebhabertheater 1775-1800 101

WALTER ERHART

Drama der Anerkennung. Neue gesellschaftstheoretische
Überlegungen zu Goethes *Iphigenie auf Tauris* 140

JAN ASSMANN

Über das Erhabene. Schiller im Licht von Kant und Mozart.
Marbacher Schillerrede 2006 166

JOCHEN SCHMIDT *

Stoischer Pantheismus als Medium des
Säkularisierungsprozesses und als Psychotherapeutikum
um 1800: Hölderlins *Hyperion* 183

CHRISTIAN NIKOLAUS OPITZ

Das Totentanz-Motiv bei Joseph von Eichendorff
und die Behandlung des Allegorischen in
Ahnung und Gegenwart 205

CORNELIA ZUMBUSCH

Der Gang der Geschichte. Historismus und genetisches Erzählen
in Stifters *Witiko* 227

TILMANN WESOLOWSKI *

Chancen und Grenzen der intellektuellen politischen
Einflußnahme im Kaiserreich. Dargestellt am Fall der *lex Heinze* 252

ROLAND BORGARDS

Literatur und Improvisation. Benjamins *Auf die Minute*
und die Geschichte der literarischen Improvisationsästhetik . . . 268

WOLFGANG KREUTZER · ESTHER MARIAN *

Der Begriff der »Wandlung« in Karl O. Paetels
Jünger-Biographik 287

ALFRED ESTERMANN *

Von der Wahrheit der Bilder und der Lügen.
Transformationelle Autobiographik:
Wolfgang Koeppens Entwürfe *Brief an den Verleger* 317

ANKE DETKEN

»Fliegen ist schwer«. Ikarus in lyrischen Texten nach 1945 340

DISKUSSIONEN

- WILHELM GENAZINO · WOLFGANG RIHM *
- Warten, Lauern, Panik. Ein Gespräch über das Zeigen
in Literatur und Musik. Moderation: Heike Gfrereis und
Ulrich Raulff 369

BERICHTE

- BETTINA WILD
- Der Nachlaß des Mörike-Forschers Hanns Wolfgang Rath
im Deutschen Literaturarchiv. Ein Bericht 391
- NICOLAI RIEDEL *
- Marbacher Schiller-Bibliographie. 2006 und Nachträge 405

MARBACHER VORTRÄGE

- BERNHARD BÖSCHENSTEIN *
- Der späteste Rilke als französischer Dichter
im europäischen Kontext 521
- KARL HEINZ BOHRER *
- Die Ästhetik des Bösen. Oder gibt es eine böse Kunst? 536
- MICHAEL DIERS
- Der Autor ist im Bilde. Idee, Form und Geschichte des Dichter-
und Gelehrtenporträts 551
- BERND STIEGLER
- Doppelt belichtet. Schriftsteller und ihre Photographien 587

DEUTSCHE SCHILLERGESELLSCHAFT

ULRICH RAULFF

Jahresbericht der Deutschen Schillergesellschaft. 2006/2007 . . .	613
Anschriften der Jahrbuch-Mitarbeiter	667
Zum Frontispiz	668
Impressum	669

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

VORWORT

VERDIRBT DER LITERATURBETRIEB DIE LITERATUR?

Vorbemerkung zu einer Diskussion

Der ostdeutsche Schriftsteller Wolfgang Hilbig hat bekanntlich schon viele Jahre, bevor er in diesem Juni starb, zu schreiben aufgehört. Über die Gründe gab er in seinem letzten Buch, *Das Provisorium* (2000), bemerkenswerte Auskunft. Er habe nach der Wiedervereinigung, die sein Land in den Westen brachte, nicht mehr zum Schriftsteller getaucht. Im Osten habe er, der immer von Zensur bedroht war, für niemanden oder für Gott geschrieben. Jetzt aber schreibe er für den Literaturbetrieb.

Nun kann man füglich bezweifeln, daß der Grund für sein Verstummen wirklich in dem westdeutschen Literaturbetrieb zu suchen ist. Die Kritikerin Iris Radisch, die Hilbigs Satz in ihrem Nachruf zitiert, sieht eher in dem Untergang der DDR den eigentlichen Grund: mit ihr verschwand die Ressource, von der sich Hilbigs Apokalypsen nährten. Aber es bleibt Hilbigs Verdienst, mit seiner Klage einen Vorwurf auf den Punkt gebracht zu haben, der auch bei anderen Schriftstellern, auch bei Kritikern, auch bei Lesern abgerufen werden kann: daß der Literaturbetrieb dem literarischen Schaffen feindlich sei.

Was sind die Gründe für diesen Vorwurf? Es gibt die Klage über die Rastlosigkeit der Lesereisen, es gibt den Ärger über die Medien, die den Autoren mit Interviews, Porträts, zudringlichen Rezensionen und biographischen Unterstellungen auf den Pelz rücken, es gibt vor allem verbreiteten Verdruß, daß die Öffentlichkeit nicht an der Kunst im engeren Sinne interessiert sei, sondern nur an den politischen, ideologischen, kulturkritischen Destillaten, die sich aus den Werken filtern lassen. Es gibt, faßt man alles zusammen, den Vorwurf, daß der Literaturbetrieb, der diese amüsische Öffentlichkeit herstellt, nicht die Literatur, sondern nur das Abgeleitete, den Skandal, die Enthüllung, den Klatsch wolle, die gutaussehende Dichterin, die Homestory, die Geschichten von einer erniedrigenden Jugend.

Und wer wollte bezweifeln, daß es so ist? Der Literaturbetrieb in diesem Sinne, das sind die Medien und die Institutionen, die in die Medien drängen, die Preisverleiher, die Literaturhäuser, die Verlage, die Stipendiengeber. Sie alle buhlen um die knappe Ressource Aufmerksamkeit, weil sie etwas verkaufen müssen (Bücher, Eintrittskarten) oder ihre Tätigkeit politisch rechtfertigen müssen (soweit sie öffentlich subventioniert sind). Vorgeblich dienen sie den Autoren, aber vordringlich kämpfen sie um ihre eigene Existenz, und der Autor ist nur das Material in diesem Kampf.

Autoren, die im allgemeinen eine hohe Meinung von ihrem Subjekt-

charakter haben, erleben sich auf diese Weise plötzlich als Objekt einer Verwertungsmaschinerie, die wie geschmiert mit ihrem Herzblut betrieben wird. So gesehen ist die Klage über den Literaturbetrieb zuallererst eine Entfremdungsklage.

Andererseits sind Autoren auf die Verwertungsmaschinerie aber auch angewiesen, ohne sie gäbe es keine Einkünfte und keine Chance auf Verbreitung und Verkauf ihrer Werke. In Hilbig's Bemerkung schwingt im Hintergrund der Verdacht mit, daß diese Plazierung des literarischen Werkes auf dem Markt am Ende kein Segen ist – daß es besser sei, für niemanden oder für Gott zu schreiben. So steckt zum zweiten in der Klage über den Literaturbetrieb die Klage über den Markt.

Es widerstrebt dem Schriftsteller sein Werk als Ware zu betrachten, die sich bei Lesern, die als Kunden von Konsumgütern verstanden werden, bewähren muß. Es widerstrebt übrigens den meisten Lesern selbst, sich als Kunden in diesem Sinne zu betrachten. Der Literaturbetrieb, und vor allem der professionell betriebene, bringt eine ökonomische Wahrheit ans Licht, die dem Verständnis und Selbstverständnis, der Würde und dem kulturellen Rang von Literatur abträglich erscheint.

Was soll ein Autor sagen, dem ein Agent des Betrieb zu verstehen gibt, daß er zu schwierig, zu alt, zu altmodisch sei, daß er, kurzum, keine markt-gängige Ware liefert und also »nicht ankommt«? Soll dieser Autor daraufhin sein Schreiben, das er vielleicht komplizierten poetologischen Konzepten abgerungen hat oder auch nur einem schlechterdings unhintergehbaren Lebensgefühl verdankt, nun nach den Anforderungen des Marktes ändern? Der Literaturbetrieb, und das ist kein banaler Effekt, beschädigt also zum Dritten die Autonomie-Illusion des literarischen Schaffens. Ohne die Illusion einer ästhetischen Autonomie, zumindest ästhetischen Selbstbestimmung würden die meisten Autoren überhaupt nicht schreiben.

Und was, schlimmer noch, soll ein Autor von sich denken, wenn ihm der Agent umgekehrt sagt, daß er so überaus »gut ankomme«, weil er so jugendlich und frech, so allseits hip und populär zu schreiben verstehe? Muß sich ein solcher Autor, dem alles berechnende Selbstmarketing bislang ferne lag, nicht erst recht verfremdet und verdinglicht, zum cleveren Produzenten einer angesagten Markenware herabgewürdigt fühlen? Es gibt einen Erfolg im Literaturbetrieb, der von Autoren, und zwar ohne jede Koketterie, als erst recht bedrohlich und unheimlich erlebt wird. Der erfolglose Autor kann, um bei sich selbst zu bleiben, noch die Zuflucht zum Trotz nehmen. Aber wo liegt die Zuflucht des erfolgreichen Autors? Muß er sich nicht erst recht fragen, ob er etwas falsch gemacht hat?

Das ökonomische Denken, wie es gegenwärtig den Zeitgeist beherrscht, wird sich über die Marktverzweiflung eines erfolgreichen Künstlers nur

wundern können. Es liegt aber eine Wahrheit in dieser Verzweiflung, die über den Schauer vor der Ökonomie hinausgeht. Denn in dem Ökonomischen, im Publikumszuspruch oder in der Publikumsabwendung kommt doch nur die Macht der Gesellschaft zum Ausdruck, an die sich der Künstler wendet, deren Teil er aber, es sei denn um den Preis der Selbstaufgabe, nicht sein kann. Kunst ist, wie Goethe einmal gesagt hat, das »Inkommensurable«. Kunst kann nicht Teil der üblichen gesellschaftlichen Selbstverständigungsdiskurse sein – sonst wäre sie nicht Kunst. Kunst muß das Andere sein und bleiben, das Gegenüber der Gesellschaft, deren Bild sie sonst nicht einmal spiegeln könnte. Selbst als Ware muß sie dieses Andere, eine spezifische Differenz immer mit sich führen, andernfalls wäre sie als solche nicht erkennbar und auch nicht verkäuflich.

Nun aber der Literaturbetrieb! Was macht er mit diesem Anderen der Kunst? Es sind ja noch nicht einmal die Bilanzen der Verkäuflichkeit, die dieser Betrieb zuvörderst ausstellt. Was er ausstellt, sind die Geselligkeiten, das Geplapper, die Küßchen, der Klatsch, und am liebsten hat er den Künstler, der darin eine gute Figur macht, den Smalltalk beherrscht, die höflichen Komplimente, die elegante Manipulation. Es ist ja nichts als ein Vorurteil, daß er den autonomen, wie versteinert in der Ecke stehenden Dichter schätzt. Er wird ihn vielleicht bewundern, insofern sich über ihn tratschen läßt, er wird ihn aber prompt ab- und ausstoßen, zumindest ihm die Erfahrung einer Ausgrenzung bereiten, die der trotzigste Künstler nicht gern hat.

Der Literaturbetrieb als soziale Erfahrung entspricht dem, was früher unter dem Schlagwort der Salons beschrieben worden ist, in denen Künstler reüssieren oder »durchfallen«. Proust hat für seine Dichterfigur Bergotte, in der man Anatole France wiedererkennen kann, den Salon zur fatalen Schicksalsfalle erklärt. Bergotte, als er noch unbekannt und ungeschickt war, konnte seine großen Werke schreiben; damit war es vorbei, als er begann in den Salons heimisch und gefeiert zu werden. Es zeigte sich, daß die geselligen Techniken, die er sich aneignete, um in der eleganten Gesellschaft zu verkehren, den literarischen Techniken, ja dem Kern der Kunst überhaupt, entgegengesetzt waren. Kunst verlangt Wahrheit und Kompromißlosigkeit, die Gesellschaft verlangt Lügen und Diplomatie. Es ist für einen Künstler nicht ungestraft möglich, das geschmeidige, unaufrichtige, berechnende Wesen eines Salonlöwen einzulernen, ohne daß dieses Wesen schließlich auch zum Wesen seiner Literatur wird.

Bergotte steigt gesellschaftlich auf, indem er künstlerisch absteigt. In Prousts scharfem Verdikt spielt vor allem das Moment des Snobismus mit, der den Schriftsteller verlogen, kokett, gleichsam schielend macht; er schielt mit einem Auge vom Manuskript hinweg auf das Publikum der Salons, von dem er geliebt werden möchte. Es steckt in der künstlerischen

Verwahrlosung Bergottes also vor allem ein Adressatenproblem. Es ist wahrscheinlich das gleiche, von dem auch Hilbig zu sprechen versuchte. Früher habe er für niemanden oder für Gott geschrieben, jetzt schreibe er für den Literaturbetrieb. Ins Proustische übersetzt heißt das: Früher haben er oder eben Bergotte nur der Eigenlogik ihrer Kunst gefolgt, für niemanden oder jedenfalls keinen bestimmten Leser geschrieben, jetzt aber haben sie plötzlich konkrete Leser mit konkreten Erwartungen, Vorurteilen, Geschmacksvorlieben und Interessen vor sich. Sie stehen nicht mehr vor der Wahl zwischen dem Kunstrichtigen und dem Kunstfalschen, sondern vor der zwischen dem gesellschaftlich Gefälligen oder Ungefälligen. Der ideale Leser – oder idealiter zu denkende Leser – ist ohne Milieu. Der fatale Leser – der Leser, der den Künstler korrumpiert – gehört dagegen einem bestimmten Milieu an, in dem der Künstler zu gefallen sucht.

Dieses Milieu ist aber heute für den Dichter, der von seiner Arbeit leben muß, unweigerlich der Literaturbetrieb. Dort sind seine Abnehmer, dort muß er eingeladen werden, dort muß man seine Arbeit, am Ende leider auch ihn als Person schätzen. Es wäre abermals kindisch zu glauben, daß in unserem Literaturbetrieb ausgerechnet das »Inkommensurable« gedeiht oder auch nur geschätzt wird. Auch das Literaturmilieu ist vor allem anderen Milieu, also Gesellschaft mit Regeln und Verboten, die Rücksichtnahme und Gefälligkeit, also Lügen und Diplomatie, auf keinen Fall aber Kunstradikalität im sozialen Auftreten dulden kann. Es kann, wie das Beispiel des Büchnerpreisträgers Martin Mosebach zeigt, Jahrzehnte dauern, bis die Vorurteilsschranken, die inoffizielle Hackordnung, die Kleiderordnung des literarischen Milieus überwunden werden. Der Künstler, der bereit ist, sich diesem Milieu anzupassen, bevor es sich von selbst öffnet (das heißt sich unabsichtlich ihm entgegenwandelt), der bezahlt wie nur je ein Bergotte oder Anatole France mit dem Verlust seiner künstlerischen Integrität. Das liegt an keiner besonderen Perfidie des Literaturbetriebs, es liegt an der allgemeinen Überfidie eines jeden Milieus, das nun einmal der Individualität nicht günstig ist, jedenfalls nicht der kompromißlosen Individualität, die der Kunst zugrunde liegt.

Jens Jessen

Jens Jessen, als renommierter Literaturhistoriker lange Jahre prominentes Mitglied des »Betriebs«, als Feuilletonchef der ZEIT diesem jetzt ein wenig entrückt, nimmt als ironischer Betrachter und reflektierter Zeitgenosse den Ball, auf, den wir ihm probeweise zugeworfen haben und spielt ihn an unsere Leser weiter: Verdirbt der Literaturbetrieb die Literatur? So lautet seine Frage an Autoren, Kritiker, Verleger, Literaturwissenschaftler, an alle Leser dieses Jahrbuchs. Die Diskussion ist eröffnet. U.R.

TEXTE UND DOKUMENTE

GEORG KURSCHEIDT

EIN BRIEF SCHILLERS
AN EINEN UNBEKANNTEN ADRESSATEN
AUS DEM JAHR 1794

Im Jahr 2005 erhielt das Deutsche Literaturarchiv in Marbach von einer Privatperson einen bis zu diesem Zeitpunkt unbekanntem Brief Friedrich Schillers als Leihgabe. Der Brief stammt vom 8. September 1794, und weder eine Adresse noch eine Anrede geben Auskunft über seinen Adressaten. Es handelt sich um ein (Einzel-)Blatt im Format 18,4 × 23,3 cm (Breite × Höhe); das cremefarbene Papier weist einige Stockflecken auf und trägt das Wasserzeichen »C & I HONIG«; die Vorderseite des Blatts ist beschrieben. Der Text lautet:

[Jena, den 8. September 1794. Montag.]

Die wenigen Augenblicke, die ich voriges Frühjahr zu Stuttgart in Ihrer Gesellschaft zubrachte, haben mir keine Gelegenheit verschafft, Ihnen das Verlangen zu bezeugen, das ich habe, mit Ihnen in Verbindungen zu seyn, und Beyträge von Ihnen für die THALIA zu erhalten. Die THALIA wird zwar mit diesem Jahr aufhören, ich werde aber künftig (und vielleicht schon zu nächsten Weyhnachten) einen Musen Almanach herausgeben, an welchem ich Sie einen Antheil zu nehmen bitte. Es wird Ihnen nicht unangenehm seyn, zu wissen, daß Sie in der Gesellschaft sehr achtungswürdigen Schriftsteller, eines Göthe, Herder, Matthison und mehren andern von entschiedenem Verdienst darinn auftreten werden. Ihnen und meinem Freunde PETERSEN meine bessten Empfehlungen. Jena den 8. SEPT. 94.

FrSchiller.

Zum besseren Verständnis des Briefftextes: Schiller bezieht sich auf seinen Aufenthalt in Stuttgart von Mitte März bis Anfang Mai 1794, mit welchem er seine Anfang August 1793 angetretene Reise in die schwäbische Heimat beendete. Am 14. Mai 1794 traf er wieder in Jena ein. Die Bitte um Beiträge betrifft Schillers Zeitschrift *Neue Thalia*, die mit dem 6. Stück des Jahrgangs 1793, erschienen Anfang Februar 1795, eingestellt wurde, sowie

seinen geplanten Almanach, der als *Musen-Almanach für das Jahr 1796* erstmals im Dezember 1795 erschien. Von den im Brief genannten Beiträgern sind in diesem Almanach Goethe und Herder (unter diversen Chiffren) vertreten; Friedrich Matthisson trat erst im darauf folgenden Jahr auf. Die Empfehlungen am Schluß des Briefes gelten Schillers Schulfreund Wilhelm Petersen, Bibliothekar in Stuttgart.

Der Brief wurde von Helmuth Mojem (DLA Marbach) erstmals in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 6. März 2006 veröffentlicht. Der Artikel trägt die Überschrift »Friedrich Schiller und der dicke Magister« und vertritt die These, der Brief sei an Schillers wohlbeleibten Freund Karl Philipp Conz (1762-1827) gerichtet. Dieser war seit 1793 Diakon in Vaihingen, später in Stuttgart; 1804 wurde er Professor der klassischen Literatur in Tübingen. Conz betätigte sich fruchtbar als Dichter und Übersetzer; er schrieb Gedichte, die Schiller schätzte. In dem von Gotthold Friedrich Stäudlin herausgegebenen *Schwäbischen Musenalmanach Auf das Jahr 1782*, den Schiller mit einer beißenden Kritik versah (vgl. NA, Bd. 22, S. 186-188),¹ gehörten die Beiträge von Conz zu den wenigen, die er lobend hervorhob.

Zur Begründung seiner Annahme verweist Mojem auf Conz' Brief an Schiller vom 8. Oktober 1794; dort heißt es zu Beginn:

Empfangen Sie, Verehrungswürdigster Freund! meinen Verbindlichsten dank für Ihre gütige ehrenvolle Aufforderung, an Ihrem neuen poetischen Institute theil zu nehmen. Ich freue mich, daß unsre deutschen Musen an Schiller einen neuen Pfleger gewinnen, und sehe mit Vergnügen der baldigen Erscheinung der Blumenlese entgegen. Sie erhalten hier meinen ganzen Vorrath, und überlasse ihn Ihrer Wahl. (NA, Bd. 35, S. 69)

Es liegt nahe, dies als Antwort auf den in Frage stehenden Brief Schillers und prompte Erfüllung des Wunsches nach Beiträgen zum *Musen-Almanach* zu verstehen. In der Tat erschienen im *Musen-Almanach für das Jahr 1796* zwei Gedichte von Conz: *Abendphantasie nach einem schwülen Sommertage* (S. 25-28) und *Der Hain der Eumeniden* (S. 183-185). Doch Mojem weist mit Recht sogleich auf einige Schwierigkeiten hin, die seine Vermutung mit sich führt. Zum ersten erwähnt Conz, daß Schiller ihm das 4. Stück der *Neuen Thalia* des Jahrgangs 1793 (erschienen erst Ende August 1794) zugeschickt habe. Dieses Heft enthält die Fortsetzung eines umfangreichen Beitrags von Conz: *Die Seele, ein philosophisches Gedicht in drey Gesängen. Beschluß des ersten Gesangs* (S. 34-51); der Anfang des Gedichts war unter dem Titel *Die Seele. Fragment eines größeren Gedichts*

¹ Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 1ff., Weimar 1943ff. (im folgenden: NA).

im 4. Heft der *Neuen Thalia* des Jahrgangs 1792 (herausgekommen Ende August 1792) erschienen (S. 26-39). Es sei befremdlich, so Mojem, daß davon in Schillers Brief mit keinem Wort die Rede sei. Zum zweiten sei nicht recht zu verstehen, warum Schiller Conz zur Mitarbeit an seiner Zeitschrift aufgefordert haben sollte, wenn dieser doch längst Beiträger der *Neuen Thalia* war. Schließlich lasse sich – auch dieser Hinweis scheint berechtigt – Schillers Formulierung am Anfang des Briefes, er habe den Adressaten im Frühjahr nur für die Zeit von »wenigen Augenblicken« gesehen, nicht recht mit Conz in Verbindung bringen. Denn dieser war mit Schiller nicht nur wiederholt in Stuttgart und zuvor in Ludwigsburg,² vielleicht auch schon in Heilbronn³ zusammengetroffen, sondern Conz hatte Schiller im Frühsommer 1792 längere Zeit in Jena besucht.⁴ Hinzu­fügen ließen sich zwei weitere Unstimmigkeiten: Wenn Schiller schreibt, er habe keine Gelegenheit gehabt, dem Adressaten »das Verlangen zu bezeugen, ... mit Ihnen in Verbindungen zu seyn«, so bedeutet dies doch, daß er ihn gerade erst kennengelernt hatte. Ferner: Die Wendung am Schluß des Briefes – »Ihnen und meinem Freunde *Petersen*« – paßt nicht mit Conz zusammen; denn es entsteht der Eindruck, als treffe die Bezeichnung »Freund« auf den Adressaten nicht zu, wie denn der gesamte Brieftext überhaupt einen eher unpersönlichen als freundschaftlichen Ton aufweist. Ein solcher aber wäre doch dem Freund gegenüber, den Schiller schon seit seinen Kinderjahren in Lorch kannte, zu erwarten. (Ein Vergleich mit anderen Briefen Schillers an Conz läßt sich nicht anstellen; es ist kein einziger bekannt.) – Alle diese Überlegungen sprechen gegen die Auffassung, Karl Philipp Conz könne der Adressat des vorliegenden Briefes sein. Was seinen oben zitierten Brief an Schiller angeht, so ist anzunehmen, daß er auf einen anderen, nicht überlieferten Brief Schillers antwortete.

Was aus dem neu aufgetauchten Brief über dessen Empfänger hervorgeht, ist dies: Schiller hat ihn im Frühjahr 1794 in Stuttgart – flüchtig – kennen gelernt und erbittet von ihm Beiträge für seinen *Musen-Almanach*, weniger für die *Neue Thalia*. Interessanterweise ist von den in Vorbereitung befindlichen *Horen* gar keine Rede, obwohl Schiller damals gerade Mitarbeiter suchte, wie zum Beispiel in seinem Brief an Johann Benjamin Erhard vom 8. September 1794, also vom selben Tag (NA, Bd. 27, S. 40f.). Schiller erwartete demnach in erster Linie lyrische Beiträge, und

² Vgl. Schillers Brief an Johann Christoph Friedrich Haug vom 30. Oktober 1794 (NA, Bd. 26, S. 292) sowie Charlotte Schillers Brief an Conz vom 13. November 1793: »Schiller ... wünscht Sie bald wieder bey uns zu sehn.« (NA, Bd. 26, S. 789).

³ In seinem Brief an Schiller vom 6. September 1793 drückt Conz seine Hoffnung aus, »das Vergnügen zu genießen Sie in Heilbronn zu sprechen.« (NA, Bd. 34 I, S. 311).

⁴ Vgl. dazu Conz' ausführliche Berichte (NA, Bd. 42, S. 151-157).

zwar solche, die sich für den im Vergleich zu den gewichtigen *Horen* populäreren Almanach schickten. Ein Mann, auf den alle diese Bedingungen zutreffen, ist der Lyriker Christian Ludwig Neuffer (1769-1839). Er könnte der unbekannte Adressat von Schillers Brief sein.

Neuffer stammt aus einer pietistischen Familie in Stuttgart und wurde von ihr früh zum Theologiestudium und Pfarrersberuf bestimmt. Schon während seiner Schulzeit auf dem Stuttgarter Gymnasium kam Neuffer erstmals mit Poesie in Berührung: durch die Bekanntschaft Gotthold Friedrich Stäudlins, »des damaligen Pflegers und Oberpriesters der schwäbischen Musen«.⁵ So nennt ihn Neuffer in seiner Autobiographie, und so erlebte ihn auch Schiller, der Stäudlin als Konkurrenten empfand und mit ihm 1781/82 seine erste große literarische Fehde austrug.⁶ Stäudlin ermunterte Neuffer zu poetischen Arbeiten und veröffentlichte dessen Erstling, das Gedicht *Die Natur*, im *Schwäbischen Musenalmanach fürs Jahr 1787* (S. 47-50). Von Herbst 1786 bis Herbst 1791 besuchte Neuffer das theologische Stift in Tübingen; dort schloß er Freundschaft mit seinem Kommilitonen Friedrich Hölderlin und mit Karl Philipp Conz, der 1789 als Repetent ans Stift kam. Während der Studienjahre arbeitete Neuffer seine schon in seiner Schulzeit begonnene metrische Übersetzung von Vergils *Aeneis* aus, von der ein Stück 1791 in Wielands *Teutschem Merkur* erschien: *Proben einer neuen Uebersetzung der Aeneis* (Juni-Heft, S. 170-180). Nach dem Kandidatenexamen wurde Neuffer 1792 zunächst Hilfsprediger am herzoglichen Waisenhaus in Stuttgart, 1799 dann Prediger. In Stuttgart bewegte sich Neuffer in einem »revolutionären« Freundes- und Bekanntenkreis. Er lernte Christian Friedrich Daniel Schubart kennen, »der so lange als ein trauriges Opfer des Verraths und der Verfolgung auf der Veste Hohenasperg gesessen hatte«, verkehrte »täglich in Schubart's Hause, und half ihm öfters an der Chronik arbeiten.«⁷ Er verlobte sich mit Rosine, der Schwester seines Freundes Stäudlin, der wegen seines Eintretens für die Französische Revolution von der Stuttgarter Landesregierung »als sogenannter Jakobiner und Enragé«⁸ (als Kanzleiadvokat) entlassen

⁵ Autobiographischer Artikel in: Fr. von Lupin auf Illerfeld: Biographie jetzt lebender ... Personen, welche sich durch Thaten oder Schriften denkwürdig gemacht haben, Bd. 1, Stuttgart, Tübingen 1826, S. 574-581; hier: S. 575. – Vgl. auch: »... warlich ein herrlicher Mann ...«. Gotthold Friedrich Stäudlin. Lebensdokumente und Briefe, hrsg. v. Werner Volke, Stuttgart 1999, S. 212.

⁶ Vgl. Georg Kurscheidt, [Artikel] Anthologie auf das Jahr 1782, in: Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. v. Matthias Luserke-Jaqui unter Mitarb. v. Grit Dommes, Stuttgart, Weimar 2005, S. 491-505.

⁷ Lupin [Anm. 5], S. 576.

⁸ S--t. [d.i.: Ludwig Albrecht Schubart], Andenken an den Dichter Stäudlin, in: Der neue Teutsche Merkur, 8. Stück, August 1797, S. 301.

wurde und im September 1796 Selbstmord beging. Neuffer selbst stand fest auf dem Boden einer rationalistischen Aufklärung, was auch ihn politisch verdächtig machte, so daß er die ihm zugedachte Stelle eines Hofpredigers nicht erhielt, denn – so erklärte Herzog Friedrich Eugen von Württemberg – »wir wollen keine Jakobiner zu Predigern haben«.⁹ Neuffer ging 1803 als Diakon nach Weilheim unter Teck, 1808 als Pfarrer nach Zell unter Aichelberg und wurde schließlich 1819 Stadtpfarrer am Ulmer Münster.

Neuffer war der Vertreter einer formal streng an klassischen Mustern ausgerichteten Poesie und als solcher stark von Johann Heinrich Voß beeinflusst. Mit ihm wetteiferte er nicht nur in der metrischen Übersetzung antiker Epen, sondern auch in der poetischen Form der Idylle.¹⁰ Diese Wertschätzung strenger Formalität wurde begleitet von der Auffassung des Dichters als »Handwerkers«:

Jedes Gewerbe wird erlernt, der Schuster bildet den Schuster,
 Und der Zimmerer lehrt wieder den Jungen sein Werk:
 Nur in der Poesie, in der Kunst der Künste, da pfuschet
 Jeder getrost, und meint dennoch ein Meister zu seyn.¹¹

Die Erzeugnisse des Dichterhandwerks waren nach Überzeugung des Pfarrers Neuffer in erster Linie Dienstleistungen an der Gesellschaft, an der Beförderung von Aufklärung und Fortschritt.

Der Name Neuffers dürfte Schiller zum ersten Mal begegnet sein, als er im September 1793 – auf der Suche nach einem Kandidaten für die Hauslehrerstelle bei Charlotte von Kalb – in Ludwigsburg mit Hölderlin zusammentraf. In einem Brief an Neuffer vom 19. Januar 1795 aus Jena erinnerte sich Hölderlin: »Willst Du mir Gedichte schicken für den künftigen Schillerischen Allmanach? Ich begreife nicht, wo er die, die ich ihm noch in Schwaben in Deinem Nahmen gab, hingebracht haben könnte, u. vermuthete, daß er sie für den Allmanach spart.«¹² Schiller wurde also von Hölderlin auf Neuffer aufmerksam gemacht, und was er hörte und was er las, veranlaßte ihn, sich in einem Brief vom 9. Dezember 1793 bei Christoph Friedrich Haug, der auch zum Bekanntenkreis Neuffers gehörte, zu erkundigen: »In welchen Verbindungen der junge Neuffer, von welchem Gedichte im Allmanach stehen, sich befindet? Ob er etablirt ist oder noch

⁹ Lupin [Anm. 5], S. 578.

¹⁰ 1801 erschien *Der Tag auf dem Lande* in acht Gesängen, 1815 in zehn Gesängen.

¹¹ Manchen Musenzöglingen, in: Taschenbuch von der Donau, Auf das Jahr 1824, hrsg. v. Ludwig Neuffer, Ulm 1824, S. 212.

¹² Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke* (Stuttgarter Ausgabe), Bd. 6 I, Briefe. Text, hrsg. v. Adolf Beck, Stuttgart 1954, S. 152f.

über sich disponieren kann?» (NA, Bd. 26, S. 334.) Bei dieser Anfrage ging es nach wie vor um Charlotte von Kalbs Hauslehrerstelle, und Schiller scheint Neuffers Gedichte in Stäudlins *Musenalmanach Poetische Blumenlese fürs Jahr 1793* als Qualifikation für eine pädagogische Tätigkeit betrachtet zu haben, ähnlich wie im Fall Hölderlins.¹³ Neuffer sollte offenbar den Kreis der Kandidaten vermehren. Ende Dezember 1793 übernahm schließlich Hölderlin das Amt. Neuffer wäre möglicherweise der bessere Anwärter gewesen; jedenfalls interessierte er sich für Erziehung und Unterricht und wurde Schulinspektor in Ulm, wo er eine Lehranstalt für Mädchen gründete und leitete.

Im März oder April 1794 lernte Schiller Neuffer persönlich kennen, – »wohl durch Conz oder Stäudlin«¹⁴, vielleicht auch durch Haug, der ihn in seinem Brief an Schiller vom 8. März 1794 sehr als Hofmeister empfahl (vgl. NA, Bd. 34 I, S. 351). Daß eine solche Begegnung stattgefunden hat, bezeugt Neuffers (fragmentarisch überlieferter) Brief an Hölderlin vom 9. Juli 1799: »Ich erinnere mich, einmal mit Schiller über Formen der Dichtkunst gesprochen zu haben. Damals verwarf er die griechischen Sylbenmaße. Er glaubte, sie passen nicht für den Geist und die Töne unsrer Sprache; der Reim sei uns eigenthümlich.«¹⁵ Dieses Gespräch, in dem Neuffer einen ganz anderen Standpunkt vertreten haben wird, kann nur im Frühjahr 1794 stattgefunden haben; von einer weiteren Zusammenkunft zu einem anderen Zeitpunkt ist nichts bekannt.¹⁶ Am 14. Mai 1794 traf Schiller nach neuntägiger Reise wieder in Jena ein. Die ihm von Hölderlin ausgehändigten Gedichte Neuffers wird er verlegt oder auf der Reise verloren haben. Deshalb schrieb er Neuffer am 8. September 1794 und bat um dessen Mitarbeit. Offenbar erfüllte Neuffer Schillers Bitte die *Thalia* betreffend recht bald, indem er seine Vergil-Übersetzung schickte. Denn Anfang Februar 1795 erschien im 6. Stück der *Neuen Thalia* des Jahrgangs 1793, dem letzten Heft der Zeitschrift, Neuffers Übersetzung *Aeneis. Siebenter Gesang* (S. 227-256). Was den Almanach anging, so ließ Schiller ihn durch Hölderlin an seinen Wunsch nach Gedichten erinnern, nicht nur in dem zitierten Brief vom 19. Januar, sondern erneut in Hölderlins Brief vom 28. April 1795.¹⁷ Seinem Brief vom 23. Juli 1795 konnte Hölderlin dann »einige Gedichte« seines Freundes beilegen und ein weiteres in Aussicht stellen (NA, Bd. 35, S. 260). Am 18. September 1795 schließlich erhielt

¹³ Vgl. Schillers Brief an Charlotte von Kalb vom 1. Oktober 1793 (NA, Bd. 26, S. 285).

¹⁴ Willy Bauer, Christian Ludwig Neuffer, Diss. Heidelberg 1931, S. 16.

¹⁵ Hölderlin [Anm. 12], Bd 7 I, Briefe an Hölderlin. Dokumente 1770-1793, hrsg. v. Adolf Beck, Stuttgart 1968, S. 133.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 134.

¹⁷ Hölderlin [Anm. 12], S. 169.

Schiller laut seinem Kalender Briefe von Hölderlin und Neuffer, jeweils mit Gedichten (vgl. NA, Bd. 41 I, S. 12). Im Dezember 1795 erschien im *Musen-Almanach für das Jahr 1796* Neuffers Gedicht *Mondscheingemählde* (S. 84-87); ein anderes Gedicht, *Die Hofnung*,¹⁸ hielt Wilhelm von Humboldt, der in Berlin den Druck des Almanachs überwachte, zurück.¹⁹ Das *Mondscheingemählde* fand positive Aufnahme. Herder glaubte, es stamme von Matthisson, und fand es »sehr schön«,²⁰ auch Humboldt schrieb, es habe ihm »recht sehr gut gefallen«.²¹ Als Schiller den *Musen-Almanach für das Jahr 1797* vorbereitete, griff er noch einmal auf Neuffer zurück; in einer Liste auf der Rückseite von Christian Gottfried Körners Brief vom 29. Mai 1796, die sich vermutlich auf vorhandene oder erwartete Almanachbeiträge bezieht, finden sich auch die Namen Hölderlins und Neuffers (NA, Bd. 36 II, S. 243). Der Almanach brachte noch einmal ein Gedicht Neuffers: *Sonnenuntergang im Walde. Nach einem Gewitter* (S. 108-109).²² Körner urteilte darüber, es habe »als Schilderung einer Naturscene gewiß seinen Werth. Mir ist nur immer bey solchen Beschreibungen als ob sie bloß zu Einleitungen für ein größeres Gedicht bestimmt wären. Der Vorhang ist aufgezogen, ich sehe den Schauplatz, und erwarte nun daß die Personen auftreten.«²³

Damit war die Zusammenarbeit zwischen Schiller und Neuffer beendet. Warum sie nicht länger währte, ist nicht bekannt. Ob Neuffer im *Musen-Almanach für das Jahr 1797* die vielen *Tabulae votivae* und *Xenien* über den Unterschied von ›Nachahmung‹ und ›Genie‹ und die Freiheit der Poesie von der Moral gelesen hatte und sich angesprochen oder gar betroffen fühlte? Was den neu aufgefundenen Brief Schillers aus dem Jahr 1794 angeht, so spricht einiges dafür, daß er an Stuttgarter Waisenhausprediger gerichtet ist. Es wäre der einzige überlieferte aus der Korrespondenz zwischen Schiller und Neuffer.

¹⁸ Vermutlich handelt es sich um das Gedicht *Die Hoffnung*, das Neuffer in seinen *Auserlesenen lyrischen Gedichten* (Tübingen 1816, S. 51-53) veröffentlichte, das er im Inhaltsverzeichnis (S. VI) allerdings mit der Jahreszahl 1797 versah. Erneut erschien es unter dem Titel *An die Hoffnung* in Neuffers *Lyrischen Gedichten* (Leipzig 1827, S. 147f.).

¹⁹ Vgl. Humboldts Brief an Schiller vom 2. Oktober 1795 (NA, Bd. 35, S. 368).

²⁰ Herders Brief an Schiller vom 5. August 1795 (NA, Bd. 35, S. 274).

²¹ Humboldts Brief an Schiller vom 18. August 1795 (NA, Bd. 35, S. 293).

²² Beide Gedichte nahm Neuffer in seine Gedichtsammlungen auf: Christian Ludwig Neuffer, *Gedichte*, Stuttgart 1805, S. 52-55 u. 73f.; C. L. Neuffer, *Auserlesene lyrische Gedichte*, Tübingen 1816, S. 35-38 u. 49f.; Ludwig Neuffer, *Lyrische Gedichte* (Ludwig Neuffer's Poetische Schriften. Erster Band), Leipzig 1827, S. 21f. u. 23-26.

²³ Körners Brief an Schiller vom 11.[-14.?] Oktober 1796 (NA, Bd. 36 I, S. 343).

MARION BRANDT

DIE HANDSCHRIFTEN ZU ALFRED DÖBLINS
REISE IN POLEN

EINFÜHRUNG

Auf seiner Reise durch Polen im Herbst 1924 besuchte Alfred Döblin vor allem Städte in denjenigen Teilen des Landes, die sich bis 1918 unter russischer und österreichischer Herrschaft befanden. Dies hing mit dem Beweggrund seiner Reise zusammen: Döblin fuhr zu den Ostjuden, er wollte die polnischen, litauischen und galizischen Juden kennenlernen. Dieses Interesse war aus einer Verunsicherung in seinem Verhältnis zum Judentum entstanden. Bis zum Beginn der 20er Jahre hatte Döblin zu seiner jüdischen Herkunft keine Beziehung in dem Sinne, daß sie für sein Selbstverständnis von Bedeutung oder das Judentum für ihn ein Punkt intellektuellen Interesses gewesen wäre. Trotz des Antisemitismus, den er bereits früh erlebt hatte, glaubte er an die Assimilation bzw. er wollte an sie glauben. Dieser Glaube wurde durch ein Pogrom im Berliner Scheunenviertel im November 1923, dessen Folgen er mit eigenen Augen sah, erschüttert. Bereits zuvor hatte Döblin sich für jiddische Theatergruppen, die in Berlin auftraten, zu interessieren begonnen; jetzt beschäftigt er sich mit jiddischer Literatur, geht zu Diskussionen über die Situation des Judentums und hält im März 1924 einen Vortrag zu *Zionismus und westliche Kultur*, in dem er sich zum ersten Mal zustimmend über den Zionismus äußert.¹ Ihm wird »immer deutlicher, was [er] tun mußte und wollte: einmal feststellen, wer eigentlich das ist: die Juden«,² und er beschließt, nach Polen zu fahren. Diese Reise verändert und vertieft tatsächlich sein Verhältnis zum Judentum. Er überzeugt sich von der Existenz des jüdischen Volkes und ist besonders fasziniert von dessen Leben im Geistigen, im Religiösen.

¹ In: Alfred Döblin, *Schriften zu jüdischen Fragen*, hrsg. v. Hans Otto Horch in Verb. mit Till Schicketanz, Zürich, Düsseldorf 1995, S. 267-270.

² Alfred Döblin, *Deutsche Zustände – Jüdische Antwort*, in: ders.: *Schriften zu Leben und Werk*, Olten 1986, S. 60-66, hier S. 65.

Einzelne ›Reiseberichte‹ veröffentlichte Döblin noch während seines Aufenthaltes in Polen in der *Vossischen Zeitung*,³ die seine Reise mitfinanzierte. Bereits während der Ausarbeitung der Buchfassung publizierte er große Teile der Kapitel »Warschau«, »Wilno«, »Lemberg« und »Zakopane« in *Die neue Rundschau*.⁴ Als Buch erschien die *Reise in Polen* im S. Fischer Verlag Berlin im November 1925, datiert auf 1926, und dann wieder in der Werkausgabe bei Walter 1968.⁵ Zur Erstveröffentlichung sind 15 Rezensionen bekannt, die sich dem Buch aus verschiedenen Perspektiven nähern.⁶ Diejenigen Rezensenten, die den Schwerpunkt auf Döblins Darstellung der Juden legen, heben den Wert des Buches beinahe enthusiastisch und dankbar hervor. Der Berliner Zionist Hans Bloch schreibt zum Beispiel: »Nie ist das jüdische Volk der Gegenwart mit solcher Impression aufgefaßt und gezeichnet worden. Döblins Werk fügt sich hier den ganz großen Reiseberichten an. Für uns, die wir mit leidenschaftlicher Liebe zur Sache mitgehen, ist diese Entdeckungsgeschichte von atemberaubender Spannung, [...]«. ⁷ Ähnlich klingt Jakób Appenzlaks Einschätzung in der polnisch-jüdischen Tageszeitung *Nasz Przegląd* (Unsere Rundschau, Warschau). Er ist sogar der Meinung, daß »kein polnischer Schriftsteller sich bemüht hat, so tief in die Psyche des polnischen Judentums einzudringen, wie dieser deutsche Reisende«. ⁸ Kritisch angemerkt werden in manchen Rezensionen Döblins westliche Sicht und die damit einhergehenden Vorurteile. Er habe sich nicht immer, so Joseph Roth, vor »westeuropäischem Zivilisationshochmut« hüten können.⁹ Auch auf Sachfehler, die das Buch enthält, machen einige Rezensenten aufmerksam, dabei zuweilen verkennd, daß dieses Buch kein Sachbuch sein soll. Widerspruch riefen Döblins Parteinahmen hervor: seine Sympathie für Polen, die Kritik an den Deut-

³ Siehe die Angaben in: Bibliographie Alfred Döblin, bearb. v. Louis Huguet, Berlin, Weimar 1972, S. 56. Darüber hinaus wurde ein dort nicht angeführter Text unter dem Titel *Trinkgeld-Martyrium* in der *Danziger Volksstimme* vom 7.10.1925 abgedruckt.

⁴ Bibliographie Alfred Döblin (wie Anm. 3), S. 56.

⁵ Alfred Döblin, *Reise in Polen*, hrsg. v. Heinz Graber, Olten, Freiburg i. Br. 1968 (im folgenden: RP).

⁶ Die meisten Rezensionen sind angeführt in: Alfred Döblin im Spiegel der zeitgenössischen Kritik, hrsg. v. Ingrid Schuster u. Ingrid Bode in Zus.arb. mit dem Deutschen Literaturarchiv Marbach a.N., Bern 1973, S. 459f.

⁷ Hans Bloch, Die Reise zu den Juden. Bemerkungen zu Alfred Döblins Reise in Polen, in: *Jüdische Rundschau* 31, 1926, Nr. 6, S. 44.

⁸ Jakób Appenzlak, Literat niemiecki w Polsce. Wrażenia z podróży Alfreda Döblina [Ein deutscher Schriftsteller in Polen. Eindrücke von der Reise Alfred Döblins], in: *Nasz Przegląd* vom 27.6.1926.

⁹ Joseph Roth, Döblin im Osten, in: *Frankfurter Zeitung* vom 31.1.1926, *Literaturblatt*, S. 5-6.; Nachdruck in: Joseph Roth, *Werke*, Bd. 2, *Das journalistische Werk 1924-1928*, hrsg. v. Klaus Westermann, Köln 1990, S. 532-535.

schen in Łódź und Danzig sowie seine Polemik gegen den Zionismus, durch die Hans Bloch sich zum Beispiel aufgefordert sah, einige der von Döblin berührten Fragen ausführlicher zu erörtern. Eine andere weiterführende Replik auf Döblins Buch stellt Joseph Roths *Juden auf Wanderschaft* dar.

Die deutsche Erstausgabe wurde in zwei polnischen Rezensionen begrüßt – von dem bereits genannten Jakób Appenzlak und von Józef Wittlin in der bekannten Literaturzeitung *Wiadomości Literackie* (Literarische Mitteilungen).¹⁰ Desto auffälliger ist es, daß die polnische Erstausgabe erst im Jahr 2000, nach langwierigen Bemühungen ihrer Übersetzerin Anna Wołkowicz, erschien.¹¹ Einer der Gründe dafür ist die schwierige Geschichte des polnisch-jüdischen Verhältnisses, die im Nachkriegspolen tabuisiert und seit den 80er Jahren vereinzelt, in einer breiteren Öffentlichkeit aber erst in den letzten Jahren aufgearbeitet wird. Vor allem warschauer Germanisten haben immer wieder auf das Reisebuch aufmerksam gemacht: Karol Sauerland und seine Mitarbeiterin Grażyna Kwiecińska, die sich zusammen mit Anna Wołkowicz, ebenfalls eine Schülerin von Sauerland, seit Mitte der 80er Jahre um die Publikation der *Reise in Polen* bemühte.

In der Forschung besteht Übereinstimmung darüber, daß die *Reise in Polen* für Döblins geistige und religiöse Entwicklung eine besondere Bedeutung hat. Sie gehört zu den Texten, mit denen Döblin Mitte der 20er Jahre die Wendung vom Kollektivwesen Mensch zum Einzelmenschen, zum Ich, vollzieht. Der Einzelne ist für ihn jetzt nicht mehr ohnmächtig den historischen und Naturmächten ausgeliefert, sondern kann Unabhängigkeit ihnen gegenüber erlangen. Diese Wendung wird laut Klaus Müller-Salget zwar bereits mit dem Essay *Der Geist des naturalistischen Zeitalters* (1924) eingeleitet,¹² aber erst die Polenreise führt Döblin zur neuen Wertung des »Ich«. Sie schlägt sich in den danach entstandenen Werken nieder, in dem Epos *Manas* (1926) und dem Roman *Berlin Alexanderplatz* (1929).

Döblins Zeugnis von der ostjüdischen Kultur, die sich im Polen der 20er Jahre trotz Diskriminierungen reich ausdifferenzieren und entfalten konnte, ist heute angesichts der Zerstörung dieser Kultur von unschätzbarem Wert. Für Jakób Appenzlak war Döblins *Reise in Polen* zudem »das origi-

¹⁰ Józef Wittlin, *Podróż Döblina po Polsce* [Döblins Reise durch Polen], in: *Wiadomości Literackie* 1927, Nr. 9, S. 1. Nachdruck in: Józef Wittlin, *Orfeusz w piekle XX wieku* [Orpheus in der Hölle des 20. Jahrhunderts], Kraków 2000, S. 457-460.

¹¹ Alfred Döblin, *Podróż po Polsce* [Reise in Polen], prälożyła i przypisy sporządziła Anna Wołkowicz; posłowie opatrzył Henryk Grynberg [übers. u. mit Erl. vers. v. Anna Wołkowicz, mit e. Nachw. v. Henryk Grynberg], Kraków 2000.

¹² Klaus Müller-Salget, Alfred Döblin. Werk und Entwicklung, 2. Aufl., Bonn 1988, S. 12.

nellste Buch«, das von einem Ausländer über Polen geschrieben wurde.¹³ Darüber soll hier nicht entschieden werden, sicher ist aber, daß es vor 1945 außer Döblin nur sehr wenige deutsche Schriftsteller von Rang gab, die sich mit einer solchen (wenn auch sehr kurzzeitigen) Intensität Polen zuwandten. Neben ihn läßt sich wohl nur Heinrich Heine stellen, dessen Reisebericht *Über Polen* von 1822 (veröffentlicht 1823) Döblin mit Sicherheit kannte. Innerhalb der Polenliteratur der Weimarer Republik, also in einer Zeit, in der in Deutschland die Existenz des wiedererstandenen polnischen Staates auf breite Ablehnung stieß, war eine Sympathie mit dem Kampf der Polen um politische Eigenständigkeit, wie sie Döblin äußerte, sehr selten.

DIE HANDSCHRIFTEN IM DEUTSCHEN LITERATURARCHIV MARBACH

Im Nachlaß Alfred Döblins im Deutschen Literaturarchiv befinden sich 1029 handschriftliche Blätter zur *Reise in Polen*.¹⁴ Etwas weniger als die Hälfte davon (459 Blätter) sind Aufzeichnungen, die während der Reise entstanden. Die meist mit Bleistift geschriebenen und viele Kürzel aufweisenden Notizen sind sehr schwer, zum Teil wohl nicht mehr entzifferbar, worin sicherlich einer der Gründe liegt, daß sie bislang nicht ausgewertet wurden.¹⁵ Den größten Teil des Bestandes bildet eine 510 Blätter umfassende Handschrift des gedruckten Textes, die zum Teil mit den Vorabdrucken identisch ist, die Döblin 1925 in *Die neue Rundschau* veröffentlichte. An ihr hat Döblin noch stilistische und einige größere inhaltliche Veränderungen vorgenommen; so strich und ergänzte er ganze Absätze oder stellte sie um. Neben diesen beiden großen geschlossenen Textkonvoluten existieren Einzelblätter (teilweise im Typoskript) mit ausgesonderten Textteilen sowie Exzerpte aus Büchern, weiterhin Vorfassungen für drei Vorabdrucke in Tageszeitungen und zwei Vorabdrucke aus der *Vossischen Zeitung* mit Korrekturen, die in die Haupthandschrift gingen.

Ebenfalls im Bestand zur *Reise in Polen* befindet sich eine Materialsammlung, die aus Visitenkarten, Bibliotheksheilscheinen, Zeitungen, Zeitungsausschnitten und einem Text fremder Hand (Ludwik Feigl, Huculen)

¹³ Jakób Appenzlak, *Literat niemiecki w Polsce* (wie Anm. 8).

¹⁴ DLA, Nachlaß A. Döblin, *Reise in Polen*, Sign. 97.7.394 bis 97.7.405.

¹⁵ Einige Namen und Fakten hat Huguët (wenn auch zuweilen fehlerhaft) aus den Notizen erschlossen: Louis Huguët, *Pour un centenaire* (1878-1978). *Chronologie Alfred Döblin*, Annales Université Abidjan 1978, S. 79.

besteht.¹⁶ Außerhalb dieses Bestandes, und zwar in einem Notizbuch, konnten zwei Seiten Notizen zur Vorbereitung der Reise gefunden werden.¹⁷ Im Bildarchiv befinden sich Ansichtskarten, die Döblin aus Polen mitbrachte oder seinen Söhnen schickte; außerdem gibt es einige wenige Briefe von Personen, die er auf der Reise kennengelernt hat.

Insgesamt sind also Zeugen von sechs Stufen der Textentstehung erhalten:

1. (unvollständige) Notizen von der Reise¹⁸
2. Handschriften einzelner Vorabdrucke in Tageszeitungen
3. Vorabdrucke in Tageszeitungen
4. Vorabdrucke in *Die neue Rundschau*
5. (vom Druck abweichende) Handschrift des Gesamttextes
6. Erstdruck

Die unmittelbare Druckvorlage hat sich nicht erhalten.

ZUR DATIERUNG DER REISE

Anhand dieser Materialien, vor allem anhand der Notizen läßt sich Döblins Reiseverlauf besser als bisher rekonstruieren. So muß die Ankunft in Warschau entgegen der in die Forschung schon fest eingegangenen Vermutung, daß Döblin am 27. September in Warschau eintraf, einen Tag zurück, auf den 26. September 1924 datiert werden. Döblin erzählt in den Notizen, im Vorabdruck und sogar noch in der Handschrift sehr ausführlich von der Begrüßung des Zionistenführers Menachem Ussishkin bei seiner Ankunft auf dem Bahnhof in Warschau. Ussishkin aber traf bereits am Morgen des 26. September in Warschau ein.¹⁹ Darüber hinaus erlauben die Notizen die Datierung einzelner Begegnungen und Reiseerlebnisse sowie der Aufenthalte in den einzelnen Städten. Die Daten der ersten Reisesstationen gehen

¹⁶ DLA, Nachlaß A. Döblin, Reise in Polen, Sign. 97.7.406.

¹⁷ DLA, Nachlaß A. Döblin, Aufzeichnungen [Prosa. Fragmente], Sign. 97.7.537.

¹⁸ Es konnten keine Notizen zum Zakopane-Kapitel gefunden werden.

¹⁹ Vgl. Witamy Cię, Adon Ussyszkin! [Wir begrüßen Dich, Adon Ussishkin!], in: Nasz Przegląd vom 26.9.1924, sowie die Artikel der Zeitung aus den folgenden Tagen. Bei seiner Datierung von Döblins Ankunft auf den 27. September ging Graber davon aus, daß die zu Beginn des Textes erwähnte Zeitung mit der Schlagzeile »Der Triumphzug des Zeppelin« am 26. oder 27. September erschienen sein muß, da der Flug des Zeppelin vom 25. September (morgens) bis 26. September (abends) dauerte. Die Zeitung könnte aber auch vom Abend des 25. September sein, zumal die Szene nahelegt, daß der Flug des Zeppelin noch andauert. Zu berücksichtigen ist auch, daß Döblin mit seinen Quellen oft sehr frei umging. Vgl. die Anmerkungen in: RP, S. 373.

aus den oft datierten Notizen gut hervor und können durch das Abgleichen mit den angegebenen Wochentagen und die Datierung von beschriebenen Ereignissen, wie bspw. den jüdischen Feiertagen, abgesichert werden. Von Krakau an verzichtet Döblin in seinen Notizen jedoch immer mehr auf die Angabe von Daten, so daß diese schwer und oft nur indirekt (durch die genannten Ereignisse) erschlossen werden können. Nach der bisherigen Auswertung der Notizen lassen sich die Aufenthalte wie folgt datieren:

- Warschau: 26.9. bis 13.10.1924
- Wilno: 14.-20.10.1924
- Lublin: 21.-24.10.1924
- Lemberg: 25.10.-[wenigstens] 3.11.1924
– dabei am 29.10.1924 Fahrt nach Drohobycz und von dort
aus am 30.10.1924 nach Borysław
- Krakau: frühestens ab 4.11.1924 [Datierungen finden sich in den No-
tizen nur für die Tage vom 6. bis 9.11.1924] bis etwa Mitte
November
- Zakopane: vermutlich 2 Tage
- Łódź: [spätestens ab] 19.-23.11.1924
- Danzig: 24./25.11.1924

ZUR ORGANISATION UND ZUM VERLAUF DER REISE

Döblin war kein so einsamer Reisender, wie es seine Darstellung nahelegt, und keineswegs zufälligen Gesprächspartnern ausgeliefert, wie zum Beispiel Załubska meint,²⁰ nach Prangel mit nur wenig Möglichkeiten, »in das Gesehene auch hineinzufragen«. ²¹ Er hat die Reiseorganisation nur nicht miterzählt, ja, nicht einmal angedeutet, und dies sicherlich deshalb, um den Eindruck unmittelbaren Erlebens, eines fast naiven Schauens zu vermitteln. Unmittelbarkeit zum Leben und zum Leser waren – über das Polenbuch hinaus – wesentliche Punkte seines literarischen Programms. Wie der Vergleich zwischen den Überlieferungen des Textes zeigt, hat Döblin während der Ausarbeitung des Textes immer mehr konkrete Daten herausge-

²⁰ »Ehrlich gesagt, hat man bei der Lektüre dieses Buches das Gefühl, der Autor läßt sich treiben, er hört auf zufällige Gesprächspartner, weil er ja nur auf solche Menschen angewiesen ist, mit denen er sich verständigen kann.« Cecylia Załubska, Polen nach dem I. Weltkrieg in den Augen eines deutschen Schriftstellers, in: *Studia Germanica Posnaniensia* V, Poznań 1976, S. 29-35, hier S. 32.

²¹ Mathias Prangel, »Reise in Polen«. Alfred Döblins humane Entscheidung, in: *Levende Talen* Nr. 272, 1970, S. 694-708, hier S. 697.

nommen, die letzten noch aus den Vorabdrucken in *Die neue Rundschau* und aus der Handschrift. Eine Rekonstruktion der Realien, die der *Reise in Polen* zugrundeliegen, ist also wohl eher nicht im Sinne Döblins; sie kann aber doch einiges über Döblin als Reisenden zutage fördern. Im folgenden wird gezeigt, welche Informationen die Handschriften über die Vorbereitungen der Reise (1), die Festlegung der Reiseroute (2), die Reisebegleiter und Gesprächspartner (3) sowie über den Verlauf der Reise (4) enthalten. Tendenzen der Textbearbeitung, die Aufschluß über Döblins Arbeitsweise und Deutung der Reise geben, sollen an anderer Stelle untersucht werden.

1

Zwei Blätter mit Aufzeichnungen geben einen Einblick in Döblins Reisevorbereitungen:²²

Blatt 1

von Zollschan: Das Rassenproblem / Wien 1909

- 1) d. Orte?
- 2) Welche Sprache

x

Empfehlungsschreiben

Möglichkeit in Berlin jiddisch zu verstehen

([1 nicht entziffertes Wort])

x

Rudel August 17 / Arbeiterfürsorge-Amt

x

Dr. Meyer-Hildesheimer / Orthodoxie

Blatt 2

- 1) Dr. Meyer-Hildesheimer (Empfehlungen)
- 2) Rudel – Augustst. 17 (Jiddisch)
- 3) Ethnogeoschxxches [?] (dr. [?] Schnellkxxx [?]/ zu Messungen [?], / Bücher besorgen [?])
- 4) »Jüdische Geschichte« anschaffen ein / Buch
- 5) Passangelegenheit
- 6) Mit Fischer verhandeln

²² DLA Nachlaß A. Döblin, Aufzeichnungen [Prosa. Fragmente], Sign. 97.7.537.

Diakritische Zeichen: / = Zeilenbruch; xxx = nicht entzifferte Buchstaben, [] = Konjekturen, Textergänzung bei größeren oder nicht eindeutig zu entziffernden Verschleifungen, [?] = unsichere Lesart; [*kursiv*] = Editortext. Döblin teilte einzelne Notizen durch Kreuzchen ab, die hier durch das Zeichen »x« wiedergegeben sind.

- 7) H. Bloch anrufen betr. die Bücher, / die er notiert hat.
 8) Kayser: betr. französ. oder / englischer Zeitungen

Lxxx Rudel [*beide Worte unterstrichen*]

Daß es sich bei diesen Aufzeichnungen um erste Überlegungen handelt, zeigen Fragen wie die nach den Orten und der Sprache. Döblin wollte sich von Dr. Meir Hildesheimer (1864-1934), dem Rabbiner der Jüdischen Gemeinde in Berlin, Empfehlungsschreiben geben lassen, die ihm möglicherweise die Aufnahme bei orthodoxen Juden wie dem Rebbe von Zychlin-Strikov (in Łódź) und Eliasz Kirzszbraun, einem Politiker der Aguda (in Warschau), erleichtert haben. Auf beiden Blättern steht die Adreßangabe Auguststraße 17. Hier befanden sich das »Arbeiterfürsorgeamt der jüdischen Organisationen Deutschlands«, das jüdische Flüchtlinge in Deutschland betreute, und das Büro des »Verbandes der Ostjuden«. Der Hinweis auf das Jiddische im Zusammenhang mit der Adresse läßt keine eindeutige Folgerung zu. Wollte Döblin sich auch jiddischsprachige Empfehlungsschreiben geben lassen? Suchte er Material, Informationen oder einen Übersetzer für solche Materialien? H. Bloch, der Döblin Bücher empfahl oder sogar besorgte, könnte der bereits erwähnte Arzt und Zionist Hans Bloch (1891-1943) sein. Dann würde es sich bei den Büchern um solche zur Kultur und Geschichte der Juden handeln. Mit Kayser ist möglicherweise Rudolf Kayser gemeint. Der Hinweis auf die Literaturangabe *Das Rassenproblem unter besonderer Berücksichtigung der theoretischen Grundlagen der jüdischen Rassenfrage* von Ignaz Zollschan zeigt, daß die Perspektive eines Rassenforschers, die in Döblins Beschreibungen des jüdischen oder slawischen »Typus« zuweilen durchscheint, seinen Zugang zur slawischen und ostjüdischen Kultur bereits vor der Reise prägte, also eine intendierte Wahrnehmung war. Insgesamt geht aus den Notizen hervor, daß Döblin sich anfänglich nur auf die Begegnung mit den Juden, weniger auf die Begegnung mit Polen vorbereitete, und daß er die Reise dort begann, wo sie für die Ostjuden, die nach Westen kamen, vorläufig oder oft ganz endete: im berliner Scheunenviertel.

2

Den Plan seiner Reise habe er, so Döblin in dem Aufsatz *Deutsche Zustände – Jüdische Antwort*,²³ bereits in Berlin festgelegt. Auf die Reiseroute trifft dies nur eingeschränkt zu. Unter den Notizen aus Warschau befinden sich zwei Blätter mit Reiseorten, Hotel- und Personennamen, die vermu-

²³ Alfred Döblin, *Deutsche Zustände – Jüdische Antwort* (wie Anm. 2) S. 66.

ten lassen, daß Döblich sich in Warschau wenigstens hat beraten lassen. Auf einem dieser Blätter sind die Städtenamen Posen und Kattowitz, vermutlich als letzte Stationen der geplanten Reise, zu lesen.²⁴ Döblich hat also zumindest erwogen, auch dorthin zu fahren. Eine Reise nach Poznań lag nahe, denn Döblins Vater wurde in dieser Stadt geboren, seine Mutter in Samter in der Provinz Posen. Unter den Materialien findet sich auf einer Visitenkarte die folgende Empfehlung von Roman Dyboski an den Germanisten Adam Kleczkowski in Poznań: »Herr Dr. Döblich möchte für die »Vossische Zeitung« über Wissenschaft und Kultur in Polen schreiben. Ich empfehle ihn Dir und bitte, ihn entsprechend über unsere Kulturarbeit in Poznań seit 1919 zu informieren.«²⁵ In der Handschrift zum Kapitel über Łódź, der letzten Stadt, die er in Polen besuchte, schreibt Döblich, daß er erst »noch weiter nach Westen [...] im Polnischen« zu den Deutschen fahren wollte.²⁶ Diese Aufzeichnungen deuten also darauf hin, daß er, obwohl er seine Route bereits in Berlin zu planen begann, bis kurz vor dem Ende der Reise bereit war, sie zu verändern, oder daß er sie sogar verändert hat.

3

Döblich kannte weder Polnisch noch Jiddisch, war bei seiner Reise also auf Vermittler angewiesen. Wie aus den Notizen hervorgeht, suchte er in jeder der Städte, die er bereiste, eine Zeitungsredaktion auf, mit deren Mitarbeitern, oft sogar Chefredakteuren, er ein Gespräch führte, und wo er wohl auch in einigen Fällen Reisebegleiter und Gesprächspartner vermittelt bekam. Bis auf Warschau waren dies Redaktionen polnisch-jüdischer oder jiddischer Zeitungen. Döblich stellte sich dort nicht nur als Schriftsteller, sondern als auch Sonderkorrespondent der *Vossischen Zeitung* vor (im Nachlaß befinden sich Visitenkarten mit diesem Aufdruck). Einige seiner

²⁴ DLA, Nachlaß A. Döblich, Reise in Polen, Sign. 97.7.401 (Konvolut 1). Das unpaginierte Blatt beginnt mit den (unterstrichenen) Worten »Café Walter«. Im unteren Teil befindet sich die Notiz: Warschau Lodz Warschau Wilno [*die beiden letzten Städtenamen sind unterstrichen*]/Warschau Lemberg Krakau / (Salz Grube [*doppelt unterstrichen*])/Sak [?; *durchgestrichen*]/Kattowitz Posen / Lublin [*durchgestrichen*]. Die Unterstreichung könnte den Entschluß bedeuten, als erstes nach Wilno zu fahren. Außerdem deutet dieses Blatt auf etwas hin, was auch im Drucktext (RP 335) gesagt wird: daß nämlich die Reise in die anderen Städte Döblich noch mehrmals nach Warschau führte. Das zweite Blatt zur Reiseroute befindet sich unter derselben Signatur in Konvolut 2 – dort werden u.a. auch Hotels angegeben, in denen Döblich wohnte (Hotel Krakowski oder George in Lemberg, Hotel de France in Krakau).

²⁵ »Pan Dr. Döblich chce pisać do »Vossische Zeitung« o nauce i kulturze w Polsce. Polecam Ci go i prosilibym poinformować go należycie o naszej robocie kulturalniej w Poznaniu od r. 1919.«, DLA, Nachlaß A. Döblich, Reise in Polen, Sign. 97.7.406.

²⁶ DLA, Nachlaß A. Döblich, Reise in Polen, Sign. 97.7.394/1 (Lage 3).

Begegnungen und Gesprächspartner, soweit sie sich bisher recherchieren ließen, seien hier angeführt:

WARSCHAU

Am 29. September, also am Montag nach seiner Ankunft, suchte Döblin Władysław Woydyno, einen Beamten im Kunstdepartement des Ministeriums für Religion und Bildung (Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia, Departament Sztuki) auf. In seiner Bibliothek befindet sich eine Publikation, die von diesem Ministerium gefördert wurde.²⁷ Das nur in den Notizen beschriebene Gespräch bildete keinen guten Auftakt für seine Reise. Da es in Französisch geführt werden mußte, also in einer Sprache, die er damals nicht gut beherrschte, wirkte es niederdrückend auf Döblin.

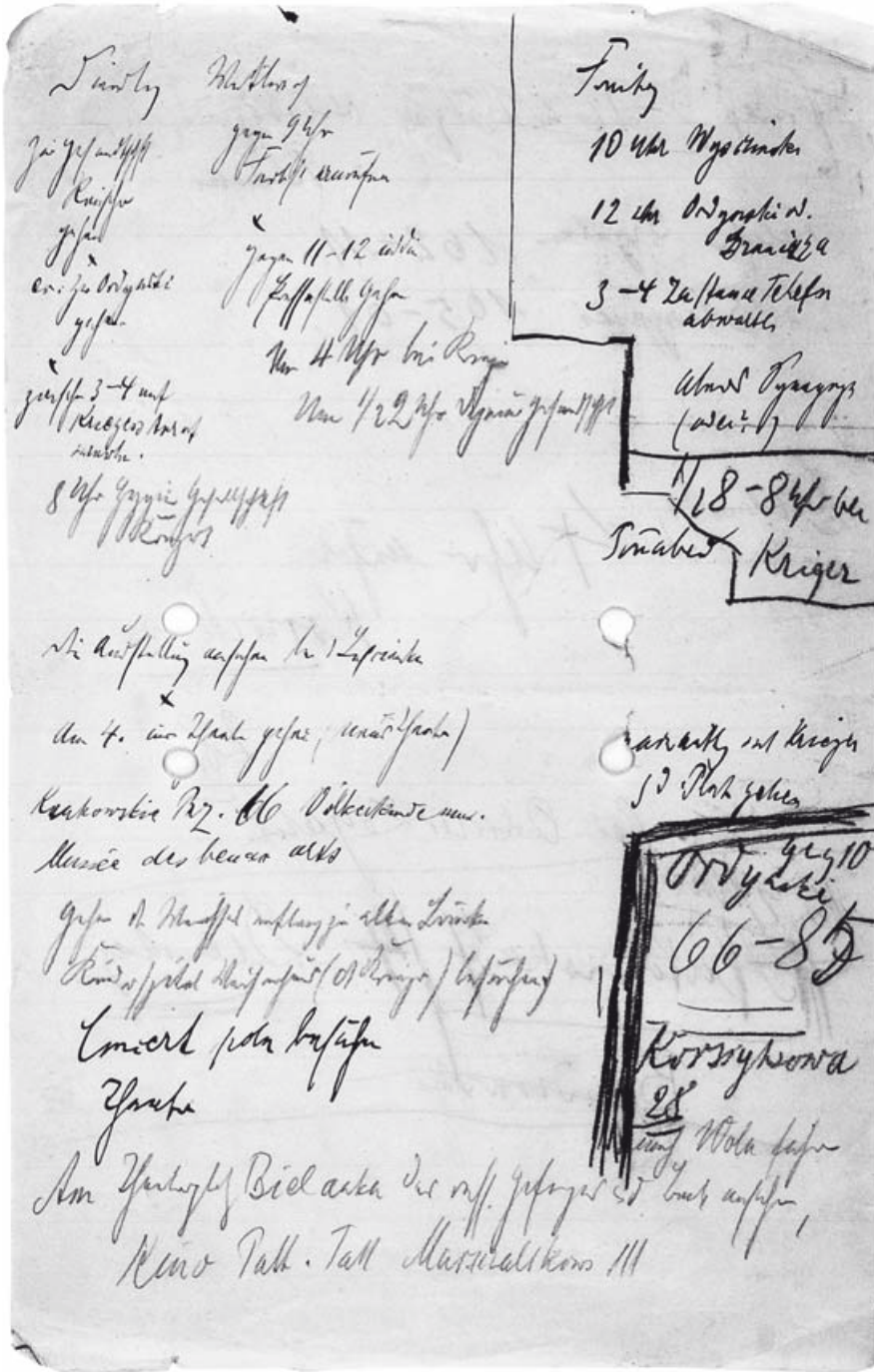
Einen Tag später und danach noch mindestens einmal ging Döblin in die deutsche Gesandtschaft. Eine Notiz deutet sogar darauf hin, daß er auch privat bei dem Gesandten eingeladen war. Deutscher Gesandter in Polen war zu jener Zeit Ulrich Rauscher (1884-1930), der mit Georg Bernhard, dem Chef der *Vossischen Zeitung*, der Döblin die Reise vermittelt haben soll,²⁸ bekannt war.²⁹ Als Politiker der SPD kann er Döblin den im folgenden beschriebenen Kontakt zur Polnischen Sozialistischen Partei (PPS) vermittelt haben; Döblin war zu jener Zeit übrigens ja selbst noch SPD-Mitglied.

Er erzählt in RP 47-50 ausführlich von einer Begegnung mit dem leitenden Redakteur einer »linken Zeitung« und von Gesprächen im Kreis der Redaktionsmitglieder. Aus den Notizen geht hervor, daß er sich mit Feliks Perl (1871-1927) traf, der 1892 die PPS mitbegründet hatte und zu deren Vorstand gehörte. Döblin suchte ihn in der Redaktion des PPS-Organs *Robotnik* auf, dessen Chefredakteur Perl war. Darüber hinaus sprach Döblin auch mit anderen PPS-Politikern, so mit dem Direktor der Sejmbibliothek Dr. Henryk Kołodziejski (1884-1953), der ebenfalls Mitarbeiter des *Robotnik* war. Die Geschichte der PPS und ihr Kampf für die polnische Unabhängigkeit nehmen demnach nicht zufällig so viel Raum im Warschau-Kapitel (RP 45-47) ein. Es ist sogar zu vermuten, daß Döblins Begleiter durch das

²⁷ Grafika Polska. Miesięcznik poświęcony drukarstwu, litografii i pokrewnym sztukom graficznym [Polnische Grafik. Monatsschrift für Druckkunst, Lithografie und verwandte grafische Künste] H. 8 (August 1923) und H. 11/12 (November 1923).

²⁸ Louis Huguët, Pour un centenaire (wie Anm. 15).

²⁹ Den Hinweis auf Bernhards Bekanntschaft mit Rauscher verdankt die Verf. Johannes Mikuteit.



Alfred Döblin, Notizblatt vom Aufenthalt in Warschau
DLA, Nachlaß A. Döblin, Reise in Polen, Inv. Nr. 97.7.401

polnische Warschau aus diesen Kreisen kam. Darauf deuten auch Aufzeichnungen über Gespräche mit einer in den Notizen mehrmals wiederkehrenden Person (vermutlich mit dem Namen Krieger) hin, die Döblin nach Genossenschaften bzw. Kooperativen befragte, denn diese waren charakteristisch für die Tätigkeit der PPS. Zu diesem Thema, das ihn – aus den wiederholten Nachfragen zu schließen – sehr interessierte, schreibt er in RP 56.

Louis Huguet hat bereits darauf hingewiesen, daß Döblin sich in Warschau mit dem Zionisten Jizchak Grünbaum (1879-1970) traf. Wenig wahrscheinlich ist jedoch, daß Grünbaum selber Döblin durch das jüdische Warschau führte.³⁰ Er war der wohl wichtigste jüdische Politiker in der Zweiten Polnischen Republik, Abgeordneter des Sejm und Vorsitzender des Jüdischen Nationalrates. Nach dem Krieg wurde er der erste Innenminister Israels. In den Notizen finden sich Aufzeichnungen eines Gespräches mit Grünbaum, die auf den 6. Oktober datiert sind. Äußerungen Grünbaums sind in die des »Zionistenführers« in RP 82f. eingeflossen. Außerdem sprach Döblin mit Eliaz Kirszbraun (1882-1931), ebenfalls ein Abgeordneter des Sejm, jedoch von der Aguda, der Partei orthodoxer Juden. Er erzählte Döblin vom Kampf gegen den Zwangssonntag sowie von den Forderungen nach Subsidien für jüdische Schulen und nach unbegrenztem Zugang von Juden zu Hochschulen, Behörden und hohen militärischen Stellen (RP 83).

Aufzeichnungen vom Gespräch mit dem Schriftsteller Juliusz Kaden-Bandrowski (1885-1944), den Döblin in Warschau traf, konnten nicht gefunden werden. Im Nachlaß Döblins befindet sich jedoch eine Visitenkarte vom 6. Februar 1934 mit einer Einladung Kaden-Bandrowskis in die Wohnung des polnischen Dichters Jan Lechoń, der zu dieser Zeit Kulturattaché der Polnischen Botschaft in Frankreich war. Aus dem Einladungsschreiben geht hervor, daß die Kontaktaufnahme in Paris, wo Kaden-Bandrowski sich nur besuchsweise aufhielt, von Döblin ausging.³¹

Über den Notizen vom Gespräch, das Döblin zur Rezeption zeitgenössischer deutscher Schriftsteller in Polen und über die neue polnische Literatur führte (RP 59f.), stehen die Worte »Unterhaltung mit Frühling«.³² Demnach hat Döblin das Gespräch sehr wahrscheinlich mit Jacek Frühling (1892-1976), einem bekannten Übersetzer der deutschen Literatur (u.a. von L. Feuchtwanger, C. Zuckmayer, M. Frisch und H. H. Kirst) geführt

³⁰ Louis Huguet, *Pour un centenaire* (wie Anm. 15).

³¹ DLA, Nachlaß Alfred Döblin, Sign. 97.7.401 (Konvolut 2).

³² Ebd.

und beginnt dieses Gespräch nicht zufällig mit Bernhard Kellermann, denn Frühling übersetzte ihn gerade zu dieser Zeit.³³

Hinter dem »Professor der Kunstschule«, mit dem Döblin sich unterhielt (RP 58), steht der Maler und Architekt Prof. Józef Czajkowski (1872-1947). Er hatte in München, Paris und Wien studiert, und war ab 1913 an Hochschulen in Krakau in Wilno, seit 1923 an der Kunstschule (seit 1932 Akademie der Schönen Künste) in Warschau tätig.³⁴

WILNO

Am zweiten Tag seines Aufenthaltes in Wilno sprach Döblin mit Zalmen Reyzen (1887-1941), dem Herausgeber der jiddischen Tageszeitung *Wilner Tog*, einem der ersten Philologen und Historiker der jiddischen Literatur, Mitbegründer des Yidishn Visnshaftlekhn Institut (YIVO) und des Jüdischen PEN-Klubs. 1924 konnte er an seinem *Leksikon fun der jidiszer literatur, prese und filologie* (Bd. 1-4, 1926-29) gearbeitet haben. Reyzens Ansichten über »Polenjuden«, Zionisten und die Aufgaben der Jiddischisten, zu denen er sich selber zählte, gibt Döblin in RP 141 (»ein Zeitungsmann«) wieder. Dessen Schwester, die Dichterin und Übersetzerin Sarah Reyzen (1885-1974), führte Döblin durch Wilno, und dies offensichtlich schon vom ersten Tag seines Aufenthaltes an. Döblin widmet ihr im Buch zwei Sätze: »Eine lyrische Dichterin führt mich, ein feines, fühlendes Geschöpf. Keine Stadt, keine Landschaft erfreut so wie ein erlesener Mensch.« (RP 146) Im April 1925 schickte Sarah Reyzen Döblin ein Buch über das Jiddische Wilno.³⁵

Im Kreis der Wilnoer jüdischen Intellektuellen erlebte Döblin einen Empfang für den in New York lebenden jiddischen Dichter Baruch Glazman. Seine nicht in das Buch eingegangenen Notizen von der Feier schließen mit den Sätzen:

Man fing an lustige jiddische Lieder zu singen: sie sind von einer faszinierenden Leichtigkeit, bes. die völlig wortlosen chassidischen, die auf lala, deidei [?] gehen, – bei denen diese [?] Frommen [?] tanzen; der Tanzrhythmus ist ganz außerordentlich. Diese Gesänge haben nichts

³³ *Wśród Świętych* (Die Heiligen), Warschau 1922; *Przeżycie pana Filipa* (Schwedenklees Erlebnis), Warschau 1923; *Bracia Schellenberg* (Die Brüder Schellenberg), Warschau 1926.

³⁴ Für alle Informationen aus den Notizen zum Aufenthalt in Warschau: DLA, Nachlaß A. Döblin, Reise in Polen, Sign. 97.7.401.

³⁵ *Idisze Wilne in Wort un Bild*, hrsg. v. Moric Grosman, Wilno 1925 (Bibliothek Alfred Döblins im DLA).

mehr mit den alten synagog[alen] zu tun; – sie sind Volksmelodien, original und sicher nicht ohne Einfluß der Landschaft, in der sie entstanden sind. Dann ka[m] von einer jungen Dame gesungen – sie sang ganz ohne Gène am Tisch mit sehr klarer Stimme – ein Lied, dessen Chor die ganze, fast kindlich entzückte Gesellschaft bildete. Bis spät in die Nacht zog sich das Sprechen und Singen hin. Dann wandert alles in de[m] Regen durch die Gassen; – eine sanfte freie Gelassenheit in mir, Friede, Vertrauen.³⁶

Zu Döblins Gesprächspartnern gehörten darüber hinaus der Direktor des Hebräischen Gymnasiums in Wilno, Dr. J. Regensburg (zu RP 139f.), sowie der Archivar und Historiker Waclaw Gizbert-Studnicki (1874-1962), der zu jener Zeit als Direktor des Staatsarchivs Wilno amtierte (zu RP 124f.).³⁷

LUBLIN

In dieser Stadt traf Döblin sich vor allem mit Mitgliedern des Bundes, der jiddischen sozialistischen Partei; ihr gehört ja auch sein »törichter Begleiter« (RP 176) an. Er führte ein Gespräch mit Jankiel Nissenbaum (?-1942), dem Redakteur des *Lubliner Tugblat*, der einzigen jüdischen Tageszeitung in der Stadt. Äußerungen Nissenbaums hat Döblin in RP 174 eingearbeitet. Bei dem Besuch einer jiddischen Volksschule sprach er mit dessen Frau, der bundistischen Funktionärin Bela Szpiro (1884-1944). Döblin traf beide auch auf einer Feier des jüdischen Sportvereins Makkabi. Er nahm an einer Versammlung (RP 176) mit dem Rechtsanwalt Dr. Marek Alten teil, mit dem er ebenfalls ein Gespräch über die Situation der Juden im Land (u.a. im Rechtswesen) führte.³⁸

LEMBERG

Döblin sprach mit einem Redakteur der *Chwila* (Moment), vermutlich sogar mit deren Chefredakteur Henryk I. Heschels (1886-1941). *Chwila* war neben *Nasz Przegląd* (Warschau) und *Nowy Dziennik* (Neues Tageblatt,

³⁶ DLA, Nachlaß A. Döblin, Reise in Polen, Sign. 97.7.402.

³⁷ Ebd.

³⁸ Ebd. Zwei weitere Blatt Notizen zum Gespräch mit Nissenbaum liegen unter der Sign. 97.7.403 (Konvolut 5). Irritieren könnte, daß Döblin in RP 176 von einem »polnischen Redner« spricht. In den Notizen findet sich dazu der Hinweis, daß Alten polnisch spricht.

Krakau) eine der bekanntesten polnisch-jüdischen Tageszeitungen in der Zweiten Polnischen Republik. Die Frage: »Warum wird die jüdische Zeitung polnisch geschrieben?« (RP 205) stellte Döblin diesem Redakteur. Durch ihn erfuhr er von dem Pogrom 1918 und davon, daß die Zionisten durch ihre Reaktion darauf die politische Führung unter den Lemberger Juden übernommen haben (RP 205).³⁹

In den Notizen Döblins findet sich der Name von Leon Jan Graf Piniński (1857-1938), einem Professor für Römisches Recht, der zu dieser Zeit an der Universität Lemberg lehrte. Von 1898-1903 war er Statthalter der österreichischen Regierung in Galizien; er genoß großes Ansehen durch seine Publikationen zu Kunst, Literatur und Musik sowie als Kunstsammler und Mäzen. Döblin »plauderte« mit dem »alte[n] feine[n] Graf[en], Statthalter im österreichischen Polen« (RP 216), in dessen Villa in der Matjeko-Straße, wie es in den Notizen heißt, »über das geistige Leben«. ⁴⁰

KRAKAU

Hier traf Döblin sich mit einem nicht namentlich genannten Redakteur der polnisch-jüdischen Tageszeitung *Nowy Dziennik*, der ihm, wie aus den Notizen hervorgeht, vom Antisemitismus in der Wirtschaft erzählte. Ein weiterer wichtiger Gesprächspartner Döblins war der Rabbiner und Sejmabgeordnete Dr. Ozjasz A. Thon (1870-1936), neben Grünbaum einer der wichtigsten zionistischen Politiker der Zweiten Polnischen Republik, u.a. war er Mitglied der Jüdischen Delegation zur Friedenskonferenz in Versailles und 1918 Mitbegründer des *Nowy Dziennik*. Döblin stellt ihm Fragen, die ihn seit seinen Erlebnissen in Warschau bewegen – nach dem Gerrer Rebbe und nach der Totenklage am Vorabend des Versöhnungsfestes. Daß ihn die Antworten des von ihm als »jüdischen Aufklärer« bezeichneten Zionisten nicht zufriedenstellen wollten, ist in RP 259 nachzulesen.⁴¹

³⁹ DLA, Nachlaß A. Döblin, Reise in Polen, Sign. 97.7.403. Bei den Gesprächsnotizen findet sich nur der Hinweis auf einen Redakteur der *Chwila*. Daß es sich bei diesem um Heschel handeln könnte, legt ein Brief Döblins an ihn nahe, der ebenfalls in den Notizen erhalten ist.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ In den Notizen äußert Döblin diese Ablehnung noch nicht. Auch in der Handschrift ist sie noch nicht so stark formuliert: »Er [...] betont vielmehr, daß diese Orthodoxen die heutige weltliche Schule verwerfen; Und das Jiddisch, das das kleine Volk noch festhält, das müsse man ablehnen: es schmilzt ja zusammen bei der Berührung mit den zufälligen Landessprachen, ist uferlos, bald polnisch, bald russisch, englisch. Es ist nicht falsch, was er sagt, aber er scheint zu glauben, es giebt eine einzige Lösung der Judenfrage und eine einzige Judenfrage

Roman Dyboski (1883-1945), Professor für englische Literaturgeschichte an der Jagiellonen-Universität, informierte Döblich ausführlich über die Situation an verschiedenen polnischen Universitäten. Ein Teil dieser Informationen ist in das Lublin-Kapitel (RP 174) eingeflossen, anderes, zum Beispiel detaillierte Auskünfte über den an einigen Universitäten und Fakultäten gegen Juden eingeführten Numerus clausus nahm Döblich nicht in den Text auf. Ein weiteres Gespräch führte er mit Konstanty Srokowski (1878-1935), einem Publizisten und Politiker der *Polskie Stronnictwo Demokratyczne* (Polnische Demokratische Partei) und Redakteur der Zeitung *Nowa Reforma*.

LÓDŹ

In RP 304 leitet Döblich einen Abschnitt mit dem Satz »Einen Deutschen bitte ich um Aufklärung« ein. Der Satz wurde in der Handschrift aus einem anderen korrigiert, der lautete: »In der deutschen Redaktion sagt man mir«. ⁴² Auch in Łódź ließ Döblich sich demnach in einer Zeitungsredaktion informieren. Es könnte es sich dabei um die ebenfalls in der Handschrift kurz zuvor erwähnte *Neue Lodzer Zeitung* handeln. Unter den Materialien befindet sich zudem eine Visitenkarte von Łazar Fuks, einem Redakteur der jiddischen Zeitung *Najer Folksblat*.

Loius Huguet hat ermittelt, daß Döblich sich in Łódź mit Joseph Wittlin (1896-1976) traf. ⁴³ Der mit expressionistischen Gedichten bekannt gewordene Dichter war zu dieser Zeit als Dramaturg am Stadttheater tätig und lebte auf dem Land, wo Döblich ihn einen Tag lang besuchte. ⁴⁴ Er tritt im Text als »junger kluger und feiner Bekannter« auf (RP 319), seine Frau Halina als »die junge Frau«, die polnische und jüdische Kinder unterrichtet (RP 318; in der Handschrift wird sie noch als Frau dieses Bekannten, dort »Wirt« genannt, bezeichnet). Die Begegnung mit Wittlin wurde der Beginn einer über Jahre anhaltenden freundschaftlichen Beziehung zwischen beiden Autoren. Leider scheint ihr Briefwechsel nicht erhalten. Auch die Bücher, die Wittlin von Döblich geschenkt bekam, verbrannten während der deutschen Okkupation in Warschau. Zeugnis von dieser engeren Beziehung legen gegenseitige Buchbesprechungen ab: Wittlin rezensierte, wie

und die Judenfrage sei nur eine Judenfrage.« DLA, Nachlaß A. Döblich, Reise in Polen, Sign. 97.7.396 (Lage 18).

⁴² DLA, Nachlaß A. Döblich, Reise in Polen, Sign. 97.7.396 (Lage 20).

⁴³ Louis Huguet, *Pour un centenaire* (wie Anm. 15).

⁴⁴ So Wittlin im Brief an Louis Huguet vom 15.10.1961, DLA Marbach, Nachlaß A. Döblich, Sammlung Huguet. Die Verf. dankt Paul Schmidlin für die Übersetzung des Briefes.

bereits erwähnt, Döblins Reisebuch in den *Wiadomości Literackie*, er schrieb eine Rezension zum Amazonasroman und ein Vorwort zur polnischen Ausgabe von *Die Fahrt ins Land ohne Tod*.⁴⁵ Döblin wiederum besprach die deutsche Ausgabe von Wittlins Roman *Das Salz der Erde* (*Sól Ziemi*), die 1937 im Verlag Allert de Lange in Amsterdam erschien.⁴⁶ In der zweiten Hälfte der 30er Jahre trafen sich beide mehrmals in Paris.⁴⁷

Ein weiterer Gesprächspartner Döblins war der Künstler und Dichter Mojżesz Broderson (1890-1956), der Mitbegründer der jiddischen Avantgardegruppe *Jung Idysz*, über die Döblin auf diese Weise einiges erfuhr. Er notierte sich die Adresse Brodersons mit dem Vermerk »1 Buch Roman [*diese ersten Worte sind unterstrichen*] zuschicken«.⁴⁸ Meinungen von Broderson sind in das Gespräch am Ende des Kapitels (RP 330f.) eingeflossen.

Zusammenfassend läßt sich sagen: Zu Döblins Gesprächspartnern gehörten angesehene Persönlichkeiten des literarischen, politischen und wissenschaftlichen Lebens in Polen. Unter ihnen waren durchaus solche, bei denen er ihm Unverständliches »nachfragen« konnte. Zumeist erhielt er in den Gesprächen eine Fülle von Informationen über die polnische und jüdische Parteienlandschaft und die entsprechende Presse, über das Schulwesen und die Universitäten; außerdem erkundigte er sich ausführlich nach ärztlichen Krankenkassen und, wie bereits erwähnt, nach dem Genossenschaftswesen. Viele dieser Informationen fanden keinen Eingang in den Text. Auch von dem, was er sah und was ihm begegnete, hat Döblin nicht alles in sein Buch aufgenommen. Dazu gehören neben einigen der oben genannten Begegnungen (vor allem in Lublin) auch Besuche im Jiddischen Theater sowie einige Besichtigungen (Wilanów, der Wawel, das Ethnographische Museum und das Mikwa-Bad in Krakau). Döblin mied Wiederholungen und die direkte (ungebrochene) Darstellung persönlichen Erlebens. Er ließ Beobachtungen und Ereignisse auch dann fort, wenn sie sich nicht in das Bild, das er von seiner Reise vermitteln wollte, einfügten. Auf die Art und Weise, in der er seine Reiseerlebnisse fikionalisierte und deutete, soll aber, wie bereits gesagt, an anderer Stelle eingegangen werden.

⁴⁵ Józef Wittlin, *Epopeja Döblina o Indianach* [Döblins Epos über die Indianer], in: *Wiadomości Literackie* 1938, Nr. 38 (778), S. 3. Nachdruck in: Józef Wittlin, *Orfeusz w piekle XX wieku* (wie Anm. 10), S. 518-522.

⁴⁶ Alfred Döblin, Ein polnischer »Soldat Schweijk«. Zu Joseph Wittlins Roman »Das Salz der Erde«, in: *Pariser Tageszeitung* 1936, Nr. 139 (28. Okt.), S. 4.

⁴⁷ Brief an Louis Huguét vom 15.10.1961, DLA Marbach, Nachlaß A. Döblin, Sammlung Huguét.

⁴⁸ DLA, Nachlaß A. Döblin, Reise in Polen, Sign.97.7.404.

4

Die Abfolge, in der Döblin seine Reiseerlebnisse erzählt, stimmt nicht mit dem tatsächlichen Verlauf der Reise überein. Wie der Vergleich zwischen Notizen und Druckfassung zeigt, hat er die einzelnen Städtebilder nach zwei, sich überlagernden Mustern gestaltet. Das erste Schema, das er ab Lublin allerdings freier zu handhaben und dann aufzulösen beginnt, läßt sich wie folgt beschreiben:

1. Döblin beginnt die Beschreibung des Städtebildes zunächst mit der Fahrt und der Ankunft in der Stadt, dann folgen Straßenbilder, Gänge durch die Stadt, vor allem durch deren Zentrum, allgemeine Eindrücke und die Beschreibung von architektonischen Denkmälern. In dieser Darstellung führt Döblin Eindrücke zusammen, die er während seines ganzen Aufenthaltes in der Stadt sammelt. (Das betrifft die Kapitel »Warschau«, »Die Judenstadt von Warschau«, »Wilno« und eingeschränkt »Lemberg«.)
2. Danach folgen Gespräche zu Politik, Wirtschaft, Presse (»Warschau«), Besuche und Gespräche in Schulen (»Wilno«), Krankenhäusern und Fabriken (»Łódź«), die Annäherung an die Religion (»Warschauer Judenstadt«) bzw. das Gespräch mit dem Rebbe von Zychlin-Strikov (»Łódź«).
3. Ein Teil der Städtebilder wird mit Gesprächen zu Literatur und Kunst sowie mit Berichten über Theater- und Konzertbesuchen abgeschlossen. Döblin hat die Theater und Konzertsäle natürlich nicht am Ende seines Besuches in der jeweiligen Stadt aufgesucht, sondern auch hier legt er Erlebnisse des ganzen Aufenthaltes zusammen. (»Warschau«, »Wilno«, »Lemberg« und eingeschränkt »Łódź«)
4. Daneben gibt es eine zweite Art des Abschlusses mit Gängen und Fahrten aus der Stadt hinaus: Das Kapitel »Warschauer Judenstadt« schließt mit der Fahrt zum Rebbe in Góra Kalwaria, »Wilno« mit einer Fahrt nach Troki (Trokai) zu den Karäern.

Von diesem Schema weicht Krakau, das mit dem Christus-Erlebnis beginnt, in auffälliger Weise ab. In Lemberg und Krakau verknüpft Döblin die Gespräche mit Gängen durch die Stadt. Bereits in Lublin geht er zu diesem Verfahren über, wobei er es dort noch auf seinen Reisebegleiter beschränkt. Die Straßeneindrücke stehen von nun an nicht mehr nur am Anfang des jeweiligen Städtebildes. In Łódź kehrt Döblin aber wieder zur gesonderten Darstellung der Gespräche zurück.

Dieses erste Muster wird von einer zweiten Einteilung überlagert: Döblin unterteilt die Kapitel zu den einzelnen Städten jeweils in einen Abschnitt zur polnischen und einen zur jüdischen Stadt. Das heißt, er hat die Juden keineswegs erst so spät aufgesucht, wie diese Einteilung – erst wird die polnische, dann die jüdische Stadt erzählt – suggeriert, sondern zum Beispiel in Warschau schon am dritten, in Wilna bereits am ersten Tag seines Aufenthaltes. Ausnahmen von diesem Schema bilden Lemberg, wo Döblin zuerst über die Ukrainer, und Łódź, wo er zuerst über die Deutschen schreibt, also jeweils mit der dritten Minderheit am Ort beginnt. Dieser Einteilung ist es vermutlich geschuldet, daß Döblin Informationen, die er in Lemberg über die Umwandlung deutscher Schulen, über den Deutschunterricht und über das Wirken deutscher Wissenschaftler an der Universität erhalten hat, nicht in den Text mit aufnahm.⁴⁹

Darüber hinaus widmet Döblin den Arbeiterbezirken in einigen Städten besondere Aufmerksamkeit: Wola in Warschau, Podgórze in Krakau, den Fabriken in Łódź. Dies deutet darauf hin, daß neben den verschiedenen Nationalitäten mit den Arbeitern auch eine soziale Gruppe für ihn von besonderem Interesse war.

Zu dieser Art der Gestaltung hat Döblin sich gewiß durch Lektüren anregen lassen. Dafür spricht, daß er das erste der beiden Muster am Anfang seines Reiseberichtes sehr genau befolgt, dann sich jedoch davon emanzipiert. Anregungen könnte er aus Heines Reisebericht *Über Polen* bekommen haben, denn dieser ist ähnlich aufgebaut: Heine stellt zunächst nacheinander einzelne gesellschaftliche Gruppen vor: die Bauern, die Juden, den Adel, dann die Frauen, in einem zweiten Teil widmet er sich dem Geistesleben, vor allem der Literatur und Erziehung, und er beschließt seinen Bericht mit Eindrücken vom Posener Theater.

Als ein Beispiel für die Konstruktion eines solchen Städtebildes seien abschließend die Chronologie der Begegnungen und Eindrücke in Wilno, so wie sie sich nach den Notizen ergibt, und die Darstellung in der Druckfassung gegenübergestellt. Die Übersicht zeigt, daß Döblin die Begegnung mit Zalmen und Sarah Reyzen, den Besuch in der Bibliothek des Gaon sowie den Besuch im Jiddischen Theater vom Anfang der Reise in den zweiten Teil des Städtebildes verschob, die allgemeinen Straßeneindrücke, die Führungen durch die Universität und ihr Archiv, die erst später stattfanden, dagegen in den ersten Teil vorzog:

⁴⁹ Z.B.: »Die Universität soll früher besser gewesen sein, durch Abzug der guten Kräfte, die früher auch Kräfte v. außen her waren (Richard Maria Werner früher Hebbelforscher hier [*ein Kreuzzeichen*]), Deutsch ist von der 3. Klasse Unterrichtsfach auf dem Gymnasium entsprechend dem alten Lehrplan.« DLA, Nachlaß A. Döblin, Reise in Polen, Sign. 97.7.402.

*Notizen*⁵⁰

- 13.10. Abends Abfahrt in Warschau
 14.10. Ankunft am Morgen in Wilna
 Straßeneindrücke: Muttergottes von Ostra Brama, Besuch in einer Kirche,
 Café Rudnicka, Gespräch mit jüdischen »Litteraten«
 Am Nachmittag: Jiddisches Theater: Scholem Asch *Mottke der Dieb*
 15.10. mittags Gespräch mit Zalmen Reyzen, dem Redakteur des *Wilner Tog*
 danach Besuch im Judenhof, in der Bibliothek des Gaon
 16.10. Straßeneindrücke: Dominikanerstraße, Buchhandlung, Hotel »Versailles«
 »mittags beim General«
 nachmittag: Führung durch die Universitätskirche und das Staatsarchiv,
 Besuch in der Kunstfakultät
 Straßeneindrücke: Mickiewicz-Straße
 17.10. Eindrücke vom Schabbes
 18.10. Fahrt zu den Karäern in Troki,
 Gespräch mit Dr. J. Regensburg (Direktor des Hebräischen Gymnasiums)
 Besuch in den jüdischen Schulen (?)
 19.10. Gang auf den Jüdischen Friedhof
 20.10. Fahrt nach Lublin (über Warschau)

undatiert: u.a. Besuch im Schloß, in einer Klinik und einer Teppichweb-
 schule

Druckfassung

Abends Abfahrt in Warschau
 Ankunft am Morgen in Wilna
 Straßeneindrücke: Muttergottes von Ostra Brama, Besuch einer Kirche,
 Dominikanerstraße, Buchhandlung, Hotel »Versailles«
 Führung durch das Staatsarchiv; Besuch in der Kunstfakultät und in der
 Universitätskirche,
 Straßeneindrücke: Mickiewicz-Straße,
 Besuch im Schloß, in einer Teppichwebschule, auf dem Friedhof in
 Zakretwalde

⁵⁰ DLA, Nachlaß A. Döblin, Reise in Polen, Sign. 97.7.395.

Straßeneindrücke: Dominikanerstraße, Deutsche Straße, Judenhof
Betstube und Bibliothek des Gaon
Gespräch mit Dr. J. Regensburg (Direktor des Hebräischen Gymna-
siums)
Besuch in den jüdischen Schulen
Gespräch mit dem »Zeitungsman« [Zalmen Reyzen, Redakteur des
Wilner Tog]
»nachmittags«: Jiddisches Theater: Scholem Asch *Mottke der Dieb*
Gang auf den Jüdischen Friedhof
Fahrt zu den Karäern in Troki

AUFSÄTZE

HEINRICH BOSSE

JENAER LIEBHABERTHEATER 1775-1800

Unmittelbar nach Schillers Tod erzählte man sich die Sache folgendermaßen:

Als Schiller noch in Jena wohnte, nahm er auch Antheil an einem Privattheater, welches daselbst, mit Unterstützung mehrerer angesehener Familien, errichtet worden war. Studirende gaben die Schauspieler ab, und es war eine vortreffliche Unterhaltung, welche sie gewährten. – Allein man sah höhern Ortes die Unternehmungen der Entrepreneurs dieses Privattheaters nicht gern, weil man glaubte, daß die Studirenden dadurch von ihren eigentlichen Berufsgeschäften abgezogen werden dürften; – Schiller nahm daher keinen Antheil mehr daran, und das Privattheater wurde geschlossen. – Nach der Zeit traten einige Familien mit ihren Hausfreunden zusammen, die es unter sich im Stillen wieder zu errichten versuchten, allein die Polizei nahm es nun, da Schiller nicht mehr in Jena war, noch ernsthafter, und auf immer hatte das Privattheater ein Ende.¹

Davon ist im Laufe der Zeit nicht mehr viel übrig geblieben als das Verbot, aktenkundig, aber isoliert und rätselhaft.² Das Rätsel wird wohl nicht gelöst, ja, weitere Rätsel kommen hinzu, wenn ich es nun unternehmen will, die alte Geschichte aufs neue zu erzählen. Wie bei einem Puzzle, von dem viele Stücke beschädigt oder verloren sind, wird allenfalls die Ahnung eines Zusammenhanges entstehen können. Dennoch sind auch die Bruchstücke noch erzählenswert, und das nicht nur, weil die beiden Klassiker – mehr oder weniger zuschauend – dabei mitspielen. Es handelt sich um ein Kapitel aus der Theatergeschichte, in dem Liebhabertheater und professionelle

¹ Christian Wilhelm Oemler, Schiller, oder Scenen und Charakterzüge aus seinem spätern Leben: nebst Bruchstücken einer künftigen Biographie desselben, Stendal 1805, S. 83f. Für den Hinweis danke ich Nikolas Immer (Jena).

² Daher offen für Sinngebungen wie die von Theodore Ziolkowski, Das Wunderjahr in Jena. Geist und Gesellschaft 1794/95, Stuttgart 1998, S. 31: Theaterveranstaltungen, die zuvor ausnahmsweise gestattet worden seien, wurden »1795 ganz verboten, damit die Studenten nicht etwa durch revolutionäre Dramen aufgeregt würden.«

Theater, Amateure und Berufsschauspieler sich wenige Jahrzehnte lang gegenseitig anregen, steigern und durchmischen. Und um ein Kapitel aus der Bildungsgeschichte, in dem die deutsche Literatur die Universitäten erobert.

Zusammen mit der Etablierung stehender Bühnen gibt es einen ungeheuren, und weitgehend unerforschten, Aufschwung des Liebhabertheaters im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts.³ Führend dabei sind wieder einmal die beiden Führungsschichten der ständischen Gesellschaft, die Adligen und die Akademiker, oder, institutionell gesehen, Hof und Universität. Bereits 1765 stellt ein Professor der Universität Altdorf fest:

Es ist bekannt, daß, seitdem die dramatische Epidemie in Deutschland grassirt, auf manchen Universitäten die Studenten selbst Schauspieler abgeben und, mit Verschwendung vieles Geldes und noch mehrerer Zeit, Lust- Trauerspiele und Operetten aufführen. – Diese Gattung des Vergnügens kann ich denn keinem Jünglinge erlauben, der wirklich Studirens wegen auf der Akademie sich befindet. *Kavaliers* und Andere, die nur des Wohlstandes und Vergnügens wegen Akademien beziehen, mögen gleichwol mit dieser gesittetern Ausschweifung ihre wilden Excesse mannichfaltiger Art vertauschen!⁴

Die »dramatische Epidemie«, besser bekannt unter dem Namen der »Theatromanie«,⁵ ist als bürgerliche oder auch als ständeübergreifende Krankheit, Sucht, Mode zwar metaphorisch einprägsam charakterisiert, aber doch nicht wirklich begriffen. Sie erfaßt nämlich vor allen Dingen die lateinischen Bildungsanstalten. Es ist der akademische Nachwuchs, der sich, abseits der alten Bildungsprogramme, an den Gelehrtenschulen⁶ oder Uni-

³ Einige Informationen dazu bietet Peter Heßelmann, *Gereinigtes Theater? Dramaturgie und Schaubühne im Spiegel deutschsprachiger Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts (1750-1800)*, Frankfurt/M. 2002, Kap. V,3 (»Bühnen im Taschenformat«. Zu Theorie und Praxis der Gesellschaftstheater), S. 197-226. Ebendort auch die ältere Literatur zur Geschichte des Liebhabertheaters.

⁴ Johann Christoph König, *Akademisches Lehrbuch für studirende Jünglinge aus allen Fakultäten*, Nürnberg 1765, S. 305f.

⁵ Vgl. Eckehard Catholy, *Karl Philipp Moritz und die Ursprünge der deutschen Theaterleidenschaft*, Tübingen 1962. Catholy lieh sich den Begriff der Theatromanie aus dem 17. Jahrhundert aus und erklärte ihn durch die verzweifelte Lage des Bürgertums im 18. Jahrhundert, das, sozial gehemmt und unterdrückt, nur in der Kunst die Selbstverwirklichung des Individuums finden konnte. Beides, das begriffsgeschichtliche Manöver wie das sozialgeschichtliche Interpretament, halte ich für unhaltbar.

⁶ Trotz *Anton Reiser* hat das Schultheater des 18. Jahrhunderts bisher kein kulturhistorisches Interesse gefunden, abgesehen von einer Kontroverse zwischen Trägern großer Namen. Vgl. Hans Graubner, »Sind Schuldramata möglich?« Epilog im 18. Jahrhundert auf eine auslaufende Gattung (Lindner, Abbt, Hamann, Herder), in: *Aspekte des politischen Theaters und*

versitäten einem revolutionär neuen Bildungsfaktor öffnet: der aktuellen deutschsprachigen Gegenwartsliteratur – und das in einer Intensität, die wohl nie wieder erreicht worden ist. Hier greifen die Auszubildenden selber ein in das, was nach und nach ›Bildung‹ heißen wird. Der akademische Nachwuchs wirkt kollektiv und von sich aus mit an der Neudefinition, welche das Theater aus der Sphäre der Unterhaltung hebt und zu einem kulturellen Bedürfnis macht.

In Göttingen gibt es im Wintersemester 1776/77 gleich drei verschiedene Theatergruppen unter den Studenten, obwohl das Theater offiziell verboten war.⁷ 1781 heißt es in einer Übersicht der Liebhabertheater: »Die Akademien zu *Jena, Altdorf, Gießen, Marburg, Halle, Göttingen*, besaßen, oder besitzen noch, fortdaurende Privat-Vorstellungen.«⁸ Die Fortdauer ist, wie man sieht, der kritische Punkt. Auch wenn ein großes Theater für 300 Zuschauer im Göttinger Reithaus eingerichtet worden war, so erwiesen sich die studentischen Theateraufführungen als relativ instabile Unternehmungen. »Gesellschaftliche Bühnen haben hier verschiedenemale gespielt«, erfährt wenig später ein Reisender in Göttingen, »sind aber immer bald, entweder durch Professoren- oder Studentenkabalen zerstört worden.«⁹ Als verderblicher Zeitvertreib mißbilligt, spielte das Studententheater, mehr oder weniger halböffentlich, immer an der Grenze des Erlaubten. Wo es nicht generell verboten war, wie in Preußen seit 1771,¹⁰

Dramas von Calderón bis Georg Seidel, hrsg. v. Horst Turk u. Jean-Marie Valentin (Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A, Bd. 40). Bern u.a. 1996, S. 93-130. Da die traditionell von Lehrern gefertigten Schuldramen zunehmend durch zeitgenössische Literatur ersetzt werden, entwickeln sich schulische Theateraufführungen zu einem neuen Vehikel der Rezeption. Publizistische Äußerungen sind jetzt zugänglich über die Registerbände: Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts. Bibliographie und inhaltliche Erschließung deutschsprachiger Theaterzeitschriften, Theaterkalender und Theatertaschenbücher, hrsg. v. Wolfgang F. Bender, Siegfried Bushoven, Michael Huesmann, München 1994-2005.

⁷ Theater-Journal für Deutschland I, Gotha 1777, S. 186f. Die zweite Gruppe habe »auch vor dem ganzen Rath der Göttingischen gelehrten Republik sich mit *Clavigo* gezeigt.« Aktenkundig werden die studentischen Theateraufführungen in der Regel erst dann, wenn die Obrigkeit einschreitet, also im Ausnahmefall. Daher die geringe Zahl von Beispielen bei Stefan Brüdermann, Göttinger Studenten und akademische Gerichtsbarkeit im 18. Jahrhundert. Göttingen 1990, S. 440f.

⁸ Von gesellschaftlichen Bühnen, in: Theater-Kalender für das Jahr 1781, Gotha 1781, S. 107-114, hier S. 112.

⁹ Brief eines Reisenden über Göttingen, in: Litteratur- und Theater-Zeitung 1784, Bd. I, S. 163.

¹⁰ Karl Konrad, Die deutsche Studentenschaft in ihrem Verhältnis zu Bühne und Drama, Berlin 1912, S. 171f. Ausgefertigt ist der Erlaß vom Minister für Justiz, Geistliche und Universitätssachen, dem aufgeklärten Freiherrn von Zedlitz. Nur die Universität in Königsberg, dem Handels-, Adels- und Verwaltungszentrum Ostpreußens, erwirkte für sich eine Ausnahme vom Theaterverbot.

brauchten die Studenten Ausnahmegenehmigungen, stillschweigende Duldung oder die Protektion einflußreicher Professoren. Auch die jahres- oder semesterweise Fluktuation im Studium wirkte sich gegen dauerhafte Liebhabertheater aus – es sei denn, diese konnten sich auf andere Organisationsformen stützen.

Solch eine Organisationsform boten die Landsmannschaften. Sie sind die Nachfolger der frühneuzeitlichen *nationes* und dienen der Beratung von Studienanfängern, der Geselligkeit, dem Schutz vor Angriffen, der Unterstützung in Krankheits- oder Todesfällen. Bisweilen sind sie fester organisiert, mit Senior und Subsenior, wöchentlichen Zusammenkünften, Gemeinschaftskasse und Farbenzeichen, bisweilen weniger fest als lockerer Bekanntenkreis, der lediglich zu besonderen Anlässen korporativ in Erscheinung tritt.¹¹ Erst die Unterstützung einer Landsmannschaft kann die erstaunliche Kontinuität des Jenaer Studententheaters in den 90er Jahren erklären. In Halle waren Liebhabertheater und Landsmannschaften in den Jahren vor 1767 derartig miteinander verflochten, daß man sie nicht auseinanderhalten konnte und gemeinsam in einer »Verordnung wegen der verbotenen Komödien und Errichtung der Orden und Landsmannschaften« untersagte.¹² Die landsmannschaftlich verbundenen Förderkreise verteilten die Unkosten auf ihre Mitglieder, doch konnte das Theaterspielen auch lukrativ sein, wie ein Hallischer Student berichtet:

In den Landsmannschaften wurden alle Sonnabend des Abends auf einer kleinen Bühne theatralische Vorstellungen gegeben, welche von den Offizieren des hier im Quartier liegenden Regimentes, von den angesehensten Familien der Stadt und auch von einigen Professoren besucht wurden. Bei diesen Vorstellungen war ich allezeit eine handelnde Person und trat meistens in Hauptrollen auf. Hierdurch ward ich den vornehmsten Familien in der Stadt bekannt, welches nicht bloß meinen Credit erhielt, sondern es flossen mir auch wirkliche Vortheile und Unterstützungen durch diese Bekanntschaft zu.¹³

¹¹ Vgl. Wilhelm Fabricius, *Die Studentenorden des 18. Jahrhunderts und ihr Verhältniß zu den gleichzeitigen Landsmannschaften. Ein kulturgeschichtlicher Versuch*, Jena 1891.

¹² Fritz König, *Aus zwei Jahrhunderten. Geschichte der Studentenschaft und des studentischen Korporationswesens auf der Universität Halle*, Halle 1894, S. 123. Die Verordnung läßt sich nicht datieren, sie beruht jedoch auf einem ausführlichen Reskript von Zedlitz' Vorgänger vom 20. September 1767 (ebd., S. 121f.).

¹³ *Lebensbilder aus der Brüdergemeine und ihrer Diaspora. I. Johann Nikolaus Lederer, genannt Lentz, oder: Auf Umwegen zum rechten Ziel*, Nisky 1870, S. 16f. Die unverschämte hohen Eintrittspreise (2 Reichstaler) erklären vielleicht diese soziale Auslese.

Als Tunichtgut, Spieler und Schläger wurde der Student allerdings bald von der Universität verwiesen und erhielt von seinen Freunden den Rat, nach Hamburg zur Ackermanschen Schauspielergesellschaft zu gehen, die gerade im Begriff war, ein Nationaltheater zu gründen. »Dieser Vorschlag gefiel mir zwar nicht, weil es meinem Studenten-Stolz eine Herabwürdigung zu sein schien, ein Schauspieler von Profession zu werden; indeß war doch kein andrer Rath, denn nach Hause konnte ich bei so bewandten Umständen nicht gehen.«¹⁴ Darin spricht sich scharf das frühneuzeitliche Verhältnis zwischen dem Dilettanten und dem Berufsschauspieler aus: der Amateur weiß sich durch seinen sozialen und juristischen Status, – hier, durch das akademische Bürgerrecht – weit über den fahrenden Künstler erhaben, welcher gesellschaftlich ortlos oder, wie der Freiherr von Knigge sagt,¹⁵ nicht an den Staat geknüpft ist.

Die ersten Nachrichten über ein Jenaer Liebhabertheater stammen, soweit ich sehe, aus der Mitte der 70er Jahre. Heinrich David Stüve (1757-1813) aus Osnabrück bezog im April 1776 die Universität, um Jura zu studieren, fand sich aber darin erheblich abgelenkt:

Seine Studiengelder reichten nicht über zweihundert Thaler; die Landsleute aber, die er zu Jena traf, zeichneten, bei reichlicherem Auskommen, sich durch Aufwand aus. Man übertrieb die Lustbarkeiten der damaligen Studentenwelt, besonders setzte man das auf der Schule begonnene Aufführen von Schauspielen fort. Stüve, der hier Metzernern und alle frühere Bekannte wieder fand, konnte sich nicht losmachen, und es kostete nicht wenig Mühe mindestens zum Schein mitzumachen.¹⁶

¹⁴ Ebd., S. 18. Lederer (geb. 1745 in der Oberpfalz, gest. 1828) geboren, konnte zwar einstweilen noch in Halle bleiben, ging dann aber doch zu Kochs Schauspielergesellschaft nach Leipzig, kam mit ihr (1768-1771) nach Weimar, wurde entlassen und fand schließlich als fromm gewordener Kolonist Arbeit im Warthebruch.

¹⁵ Adolph Freiherr von Knigge, *Über den Umgang mit Menschen* (1788), hrsg. v. Gert Ueding, Frankfurt/M. 1977, S. 353: »diese Menschen sind nicht an den Staat geknüpft, folglich fällt bei ihnen ein großer Bewegungsgrund, gut zu sein, die Rücksicht auf ihren Ruf unter den Mitbürgern, weg.«

¹⁶ Heinrich David Stüve Doctor der Rechte und Bürgermeister der Stadt Osnabrück, *Zur Erinnerung für dessen Kinder und Enkel* [hrsg. v. Johann Carl Bertram Stüve], Jena 1827, S. 5f. Ein Jahreswechsel von 200 Reichstalern (Rth) galt für eine arme Universität wie Wittenberg bereits als Siedepunkt, für das teure Göttingen allenfalls als Existenzminimum, für Jena dürfte er auskömmlich gewesen sein. Vgl. hierzu Heinrich Bosse, *Studien- und Lebenshaltungskosten Hallischer Studenten*, in: *Universität und Aufklärung*, hrsg. v. Notker Hammerstein (Das achtzehnte Jahrhundert. Supplementa 3), Göttingen 1995, S. 137-158.

Am Ratsgymnasium in Osnabrück hatten die Primaner Gelegenheit gehabt, ähnlich wie an Anton Reisers Lyceum in Hannover, Komödien in eigener Regie aufzuführen und auch die anfallenden Einkünfte zu behalten;¹⁷ dies Vorrecht wurde in der akademischen Freiheit Jenas offenbar mit einem gewissen Gruppendruck weiter ausgeübt. Dabei entwickelte sich das Studententheater zu einer beständigen Einrichtung. Als August Kotzebue (1761-1819) aus Weimar, kaum sechzehnjährig, aber theaterbesessen, mit Mutter und Schwester – Amalie Kotzebue, die zusammen mit Goethe in der Uraufführung der *Geschwister* (1776) aufgetreten war – im Frühjahr 1777 nach Jena kam,¹⁸ fand er bereits vor, was er brauchte: »Auch in Jena blieb meine Liebe für die edle Schauspielkunst nicht ohne Nahrung; denn als ich dort ankam, fand ich bereits ein Liebhabertheater von Studenten errichtet, und es war natürlich mein erstes Bestreben, als Mitglied desselben aufgenommen zu werden.«¹⁹ Wegen seiner Jugend spielte Kotzebue, wie schon Anton Reiser und wie generell im Studententheater üblich, vor allem Frauenrollen, so die adelsstolze intrigante alte Tante in Großmanns fünftaktigem Schauspiel *Nicht mehr als sechs Schüsseln*²⁰, »und außerdem noch so manche andere, zärtliche und naive Mädchenrolle«.

Für die relative Stabilität des Jenaischen Studententheaters sprechen auch zwei Theaterreden, die im März 1778 im *Theater-Journal für Deutschland* veröffentlicht wurden, beide gezeichnet »K**« und sicherlich Kotzebue zuzuschreiben. Zuerst der *Prolog, bei Wiederöffnung der Jenaischen*

¹⁷ Friedrich Runge, Geschichte des Ratsgymnasiums zu Osnabrück, in: Festschrift zur dreihundertjährigen Jubelfeier des Ratsgymnasiums zu Osnabrück 1895, Osnabrück 1895, S. 63.

¹⁸ Der erste von vielen merkwürdigen Brüchen in Kotzebues Leben, denn er verließ das Gymnasium, kaum daß er nach Prima versetzt worden war, zusammen mit seinem älteren Bruder Carl Christian als Fünfzehnjähriger (Ostern 1777), zur Verwunderung des Rektors Johann Michael Heinze. Vgl. Otto Francke, Geschichte des Wilhelm-Ernst-Gymnasiums in Weimar, Weimar 1916, S. 83 u. 347. Hinzu kommt, daß sich Kotzebue in der Matrikel der Universität Jena gar nicht nachweisen läßt, so daß er dort bei seinem ersten Aufenthalt schwerlich studiert haben dürfte. (Freundliche Mitteilung von Herrn Achim Blankenburg, Universitätsarchiv Jena). In Duisburg dagegen wurde Kotzebue regulär eingeschrieben unter dem 31. Mai 1778 als »Juris studiosus. / Ex Acad. Jenensi huc concessit./ Saxo Wimariensis«. Die Matrikel der Universität Duisburg 1652-1818, hrsg. v. Wilhelm Rotscheidt, Essen 1938, S. 256.

¹⁹ August von Kotzebue, Mein literarischer Lebenslauf (1796), zit. n. Friedrich Cramer, Leben August von Kotzebue's. Nach seinen Schriften und nach authentischen Mittheilungen dargestellt, Leipzig 1820, S. 60.

²⁰ Das umfangreiche (20 Mitwirkende), kraß anti-aristokratische »Familiengemälde« wurde von Gustav Friedrich Wilhelm Großmann angeblich 1777 geschrieben, aber erst im April 1779 uraufgeführt; vor dem Druck (1780) kursierten bereits zahlreiche Abschriften, doch Kotzebue greift hier offensichtlich zeitlich voraus.

Bühne mit der EMILIA GALOTTI, dann *Röschen an das Parterre in Jena*. Als die Bühne auf eine Zeitlang geschlossen wurde.²¹ Abgesehen von solcher Publizität, wurde der Bühne auch Allerhöchste Aufmerksamkeit zuteil, denn am 25. April 1778 besuchte die Herzogin-Mutter Anna Amalia mit Goethe zusammen eine der Vorstellungen.²² Um diese Zeit ging Kotzebue für ein Jahr an die Duodezuniversität Duisburg, wo er alsbald ein neues Liebhabertheater gründete, das ausgerechnet in einem Minoritenkloster seine Vorstellungen gab.²³ Doch auch ohne ihn wurde in Jena weitergespielt, wie ein Tagebucheintrag Goethes bezeugt, der sich im April 1779 mit dem Herzog und Herder zusammen drei Tage in Jena aufhielt und unter dem 22. April 1779 notiert: »Abends dumme Comödie«.²⁴ Im Jahr 1779 kehrte Kotzebue wieder nach Jena zurück und »lebte in den Nebenstunden mit Herz und Sinn für das Liebhabertheater«.²⁵ Dafür verfaßte er bereits ein Trauerspiel, *Charlotte Frank*, worin er als böser Fürst erschossen werden mußte, sodann ein Lustspiel, *Die Weiber nach der Mode*, welches überreichlich lokale Klatschgeschichten servierte. Aus dem folgenden Jahr stammt sein *Prolog, gehalten auf dem Jenaischen Privattheater, im Oktober 1780*. »Nach einer langen, langen Pause« werden die Zuschauer, vor allem die Damen in »Thaliens Saal« willkommen geheißen; auch das Programm läßt sich erschließen.²⁶ In *Mariane, ein bürgerliches Trauerspiel* (1776) von Friedrich Wilhelm Gotter, wird die zur Nonne bestimmte Tochter von ihrem unbarmherzigen Vater zum Selbstmord getrieben; in den *Mediceern* (1776) von Johann Christian Brandes wird der unbarmherzige Vater und Herrscher Lorenz von Medicis [!] gegen seinen Willen zur Großmut genötigt, als sich sein eigener Sohn in eine Verschwörung verstrickt hat; im ersten Stück sind sieben, im zweiten immerhin zwölf Rollen zu besetzen, ganz abgesehen von den Mengen- oder Massenszenen.

²¹ Theater-Journal für Deutschland, hrsg. v. Heinrich August Ottokar Reichard, 5. Stück, Gotha 1778; Reprint: München 1981, S. 8-11. Zur Datierung: ebd., S. 103.

²² Brief der Gräfin Goertz vom 26. April 1778: »Les nouvelles de la journée d'hier, sont une partie de plaisir à Jena, pour voir une comedie d'étudiants, Mad. La D[uchesse] M[ère] y est allé avec son cher ami Goethe«, zit. n. Goethe. Begegnungen und Gespräche, hrsg. v. Ernst und Renate Grumach, Bd. II (1777-1785), Berlin 1966, S. 73.

²³ Kotzebue, Lebenslauf (Anm. 19), S. 63ff. Am 20. April 1778 heiratete Amalie Kotzebue in Weimar den Duisburger Juristen Johann Friedrich Gildemeister und ließ sich anschließend von ihrem Bruder in die unbekannte Fremde begleiten. Vgl. Werner Deetjen, Amalie Kotzebues Liebes- und Ehestandsgeschichte. In Briefen mitgeteilt, in: Westermanns Monatshefte 64 (1919/20), Bd. 127, Teil 2, S. 463ff, 594ff, hier S. 598.

²⁴ Zit. n. Grumach, Goethe (Anm. 22), Bd. II, S. 117.

²⁵ Kotzebue, Lebenslauf (Anm. 19), S. 72ff.

²⁶ Theater-Kalender auf das Jahr 1786, Gotha 1786, S. 9f. Für die Beihilfe bei der Identifizierung der Stücke danke ich Reinhart Meyer (Waldetzburg).

Kotzebues *Prolog* wurde später im *Theater-Kalender auf das Jahr 1786* gedruckt und kam damit auch Goethe unter die Augen, der den Kalender im Hinblick auf sein Interesse am Singspiel durchmusterte, aber als »leer, schaal, abgeschmackt und abscheulich« disqualifizierte. »Du kannst dir das Elend denken,« schrieb er am 26. Januar 1786 an Charlotte von Stein, »Seckendorfs Prolog des Improvisatore, Vulpius Lob Gedichte auf Herrn Kurz und Mad. Ackerm[ann] ein Prolog von Kozebue auf dem Jen[aischen] Bubentheater machen die Gedichte aus. Mit den Exkrementen der Weimarschen Armuth würzt Herr Reich[ard] seine oder vielmehr die deutsche Theater Miserie.«²⁷ Tatsächlich sollte es nur wenige Jahre dauern, bis die Theaterverhältnisse in Jena und Weimar eine anderes Ansehen erhielten.

Die nächste Jenaer Theaterrede wird aus dem Jahr 1788 gemeldet: *Prolog bei der Eröffnung der Jenaischen Privatbühne, gehalten vom Herrn Herder, abgefaßt vom Herrn Eichler*.²⁸ Wilhelm Christian Gottfried Herder (1774-1806), der junge älteste Sohn des Superintendenten, stellt in freien Rhythmen die Truppe als »bloße Dilettanten« vor, die »des großen Spielers tief studirte Kunst« zwar nicht erreichen können, dennoch aber »selige Gefühle zu weckenstählen [!]« hoffen. Aus der zurückliegenden Geschichte des Liebhabertheaters berichtet er von einem Spielverbot, das aber dank der »lieben Freunde unsrer Bühne« wieder aufgehoben werden konnte:

Schon sannen wir darauf, ein vaterländisches Stück,
das ganz – des großen Namens seines Dichters werth –
erhabnen Mannsinn hauchte, euch zu geben; –

²⁷ Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche* (DKV-Ausgabe), II. Abt., Bd. 2 (29), Frankfurt/M. 1997, S. 623f.; Heinrich August Ottokar Reichard (1751-1828), Leiter des Hoftheaters in Gotha gab den *Theater-Kalender* (1775-1800) heraus. Er hatte, von Weimarer Autoren, außer Kotzebues *Prolog* auch ein Rollengedicht von Karl Siegmund Freiherrn von Seckendorf sowie drei Gedichte von Christian August Vulpius aufgenommen, dazu weitere Prologe und eine Fülle von Theaternachrichten. Vgl. die Inhaltsübersicht in: *Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts* (Anm. 6), Teil II, Bd. 2, München 1997, S. 650f.

²⁸ *Neues Theater-Journal für Deutschland*, Bd. 1, Leipzig 1788, S. 8-10. Der Prolog erscheint zwischen anderen Texten mit Datum (1. Januar 1786, 20. September 1787, Mai 1788), so daß er spätestens auf den Sommer 1788, vielleicht aber auch früher anzusetzen ist, jedenfalls nach der Immatrikulation von Herders Sohn. Dieser wurde – unbekannt, warum – am 16. Oktober 1787 h. c. [honoris causa] immatrikuliert, obwohl er noch das Weimarer Gymnasium besuchte. Autor des Textes ist wohl Franz Martin Eichler (1760-1819) aus Lübeck, der nach einem etwa zehnjährigen Theologiestudium (immatrikuliert am 7. Mai 1781) schließlich 1795 Pastor in Neuengamme wurde. Für die Auskünfte zu Immatrikulationsdaten danke ich Herrn Dr. Ott (Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Abt. Handschriften und Sondersammlungen).

als – wie Ihr wißt – sich jene Katastrophe
für unser Schauspielwesen schnell entspann! –
Uns drang ein ernster, mächtiger Befehl,
hinfort den Tempel zu verlassen,
wo wir gewohnt bisher das edle Studium
Thaliens trieben, das für Kopf und Herz
gleich während, stärkend und entzückend ist. – – –
Doch Heil dem Weihetag, der sich jetzt
festlich röthet, Strahlen junger Freude
In unsere Busen gießt! – Die Schauspielmuse wendet
Den Frühlingssommerblick uns wieder zu,
und wird – wir hoffens! – fort nicht mehr
aus unsrer Mitte wegzuschwinden
sich je genöthigt sehn!! – – –²⁹

Die Hoffnung erfüllte sich, wie es scheint, denn im Winter 1789/90 spielte man wieder oder noch immer. Am 31. Januar 1790 schrieb Schiller an die Schwestern Caroline von Beulwitz und Charlotte von Lengefeld: »Ich wollte euch gerne noch mehr schreiben, aber eben schicken mir die Studenten ein Billet für eine Privatcomödie die sie geben wollen, und dieß konnte ich nicht ausschlagen. Sie geht im Augenblick an, und ich muß schließen.«³⁰ Die Offerte, das ist nicht zu überhören, übt einen gewissen gesellschaftlichen Druck aus; wieso kann Professor Schiller die Einladung zu einem ›Bubentheater‹ nicht ablehnen?

Wahrscheinlich ist es so, daß Schiller sich einer neuen Bekanntschaft, die er eben gemacht hatte, gefällig erzeigen wollte. Diese neue – theaterrelevante – Bekanntschaft muß etwas eingehender vorgestellt werden. Für seine bevorstehende Heirat mit Charlotte von Lengefeld hatte Schiller eine Unterkunft für sie, ihre Mutter und ihre Schwester gesucht und diese gerade im Hause der beiden Damen von Segner gefunden, ein »recht artiges Zimmer mit 6 Fenstern, und eine große Kammer daneben, meublirt«, für 15 Reichstaler (Rth) auf ein halbes Jahr. »Die Segnern ist eine leidliche Person im Umgang, sie und die alte lassen sich euch vielmals empfehlen«, schreibt er in demselben Brief vom 31. Januar 1790 und empfiehlt auch seinerseits die neue Adresse, »das Haus ist in jedem Betracht einem andern vorzuziehn. Es ist nahe bey dem meinigen, außer der Stadt, und bey Leu-

²⁹ Ebd. Angesichts der Klopstock-Töne und –Orthographie möchte man fast an ein *Hermann*-Drama denken oder auch an *Götz von Berlichingen*.

³⁰ Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*. Nationalausgabe (NA), Bd. 25, Schillers Briefe 1788-1790, hrsg. v. Eberhard Haufe, Weimar 1979, S. 403.

ten, die auch mit keinen Stadtleuten viel zu thun haben.«³¹ Hier, wo man adlig-akademisch unter sich war, abseits der städtischen Bürger, stiegen in der Folge die besseren Gäste ab, Schillers Schwägerin Caroline von Beulwitz, Frau von Stein, Charlotte von Kalb, die Gräfin Marschall, Caroline Christiane (Nanette) Schiller mit ihrer Mutter, Gustav Behaghel von Adlerskron.³² Hier wurde »auf dem Segnerschen Saal« im Juli 1793 Theater gespielt³³ und gewiß auch in den Jahren zuvor.

Im Sommer 1793 zog Schiller mit seiner Frau sogar in die unmittelbare Nachbarschaft der Segners, und wohnte »außerhalb der Stadt, in einem angenehmen Gartenhaus«³⁴. Es sei zu klein für Gäste, schreibt Charlotte (von) Schiller an ihren Schwager Reinwald, doch würden ihnen die Nachbarn Segner gern ein Zimmer einräumen: »Wir sind der Fräulein Seegner so nahe jetzt, daß wir nur durch den Garten gehen, um zusammen zu kommen; also ist es fast, als wären wir einem Hause.«³⁵ Aber weder das Schillersche Gartenhaus des Sommers 1793 noch das Haus der Segners lassen sich in Jena genauer lokalisieren; daß Schiller in der Zwätzengasse 9 gewohnt hätte – wie man seit 100 Jahren glaubt –, ist nach den Untersuchungen von Constanze Mann aus dem Stadtarchiv Jena nicht zu beweisen.³⁶ So ergibt sich ein neues Rätsel in dieser an ungelösten Fragen nicht eben armen Geschichte: eine räumlich und persönlich nahe Nachbarschaft, die auf dem Stadtplan nicht einzutragen ist.

Marianne Carolina Sophia von Segner (1714-1794) gehörte buchstäblich zum Professorenadel. Die Tochter des Mediziners Hermann Friedrich Teichmeyer (1685-1744), der nicht nur Hofrat und Leibarzt zweier Höfe,

³¹ Ebd., S. 402f.

³² Karin Wais, *Die Schiller-Chronik*. Unter Mitw. v. Rose Unterberger, Frankfurt/M. 2005, S. 132, 135, 145, 158.

³³ Vgl. Anm. 45.

³⁴ Brief vom 28. Februar 1793 an Körner. Die Wohnung bezogen Schillers am 7. April, verließen sie am 1. August 1793 jedoch schon wieder, um in Württemberg die Geburt des ersten Kindes zu erwarten.

³⁵ Charlotte Schiller an Reinwald, Jena, den 31. Mai 1793. Ludwig Urlichs, *Charlotte von Schiller und ihre Freunde*, Bd. 1, Stuttgart 1860, S. 341. Christophine Schiller war seit 1786 mit dem Bibliothekar Reinwald in Meiningen verheiratet.

³⁶ Brief von Frau Constanze Mann (Jena) vom 22. Dezember 2006. Berthold Litzmann, *Schiller in Jena*. Eine Festgabe zum 26. Mai 1886 aus dem deutschen Seminar, Jena 1889, S. 103ff. hat die Daten zum Gartenhaus 1793 zusammengestellt, konnte es aber trotz aller Nachforschungen in den Grundbuchakten und Hauszinsbüchern nicht lokalisieren und vermutet es »entweder vor dem Johannes- oder vor dem Zwätzentor«. Erst seit Ernst Piltz' *Führer durch Jena und Umgegend* (Jena 1908) wird Zwätzengasse 9 als Schillers Wohnstätte angegeben, aber ohne jeden Quellenbeleg. Die Angabe ist somit aus der Luft gegriffen. Insofern erklärt es sich, daß weder für den Namen Segner noch für Teichmeyer Grundbesitz in der Zwätzengasse nachzuweisen ist.

sondern auch Erbherr auf Camsdorf und Wenigen-Jena gewesen war, heiratete Johann Andreas von Segner (1704-1777), »einen der größten Lehrer der Mathematik in Europa«. ³⁷ Nachdem dieser, zuletzt preußischer Geheimrat und Professor in Halle, gestorben war, kehrten Frau und Tochter Sophia Friederike Marianna (1735-?) zurück nach Jena. ³⁸ Zwischen der sozial vereinsamten Charlotte Schiller und Sophia von Segner entwickelte sich bald eine nähere Beziehung. ³⁹ In das freundschaftliche Verhältnis wurde auch ein Student aus Livland miteinbezogen, der bei Segners wohnte und von Herbst 1788 bis Frühjahr 1792 Theologie, Philosophie und vieles andere studierte, Aaron Christian Lehrberg (1770-1813). ⁴⁰ »La Seegnern et Lehrberg sont souvent avec nous, et Schiller aime beaucoup votre ami, et moi de meme«, schrieb Charlotte am 28. Februar 1792 an Behaghel von Adlerskron. ⁴¹ In den Briefen an seinen Sponsor von Bock entwickelte Lehrberg unter anderen pädagogischen Ansichten auch die vom großen Nutzen des Theaterspielens für die Ausbildung der Jugendlichen. ⁴² Was er prinzipiell vertrat, verfolgte er ganz praktisch. Als er im Frühjahr 1792

³⁷ Deutsches Biographisches Archiv; die wörtlichen Anführungen ebd. nach Friedrich Carl Gottlob Hirschings Historisch-literarischem Handbuch berühmter und denkwürdiger Personen (1794-1814).

³⁸ Außer den beiden Frauen ist auch noch ein Sohn nachgewiesen, Johann Wilhelm Andreas von Segner (1738-?), der 1793-1796 Oberfinanzrat in Berlin war. Vgl. Schiller-Nationalausgabe, Bd. 24/2, Weimar 1997, S. 529 u. 633.

³⁹ »Da lebe ich nun so stille wieder fort. Fern von den Thorheiten der Welt, und mit der Seegnerin die mir immer lieber wird«, heißt es in einem Brief von Schillers Frau am 1. November 1791 an Gustav Behaghel von Adlerskron (1767-1842) aus Livland, der als Hofmeister bei Frau von Kalb (Hölderlins Arbeitsstelle) vorgesehen war. Schiller-Nationalausgabe, Bd. 24/2, S. 547.

⁴⁰ Als Waise wurde Lehrberg vom Rektor der Stadtschule in Dorpat unterstützt, im Studium von dem um die Gründung der Universität Dorpat verdienten George von Bock mit der Bedingung, ihm später als Hofmeister zur Verfügung zu stehen (sein Zögling, Timotheus von Bock, ist der Held von Jaan Kross' historischem Roman *Der Verrückte des Zaren*, estn. 1978, dt. 1990). Nach zwölfjähriger Erziehertätigkeit wurde Lehrberg Adjunkt, dann Mitglied der Akademie der Wissenschaften in Petersburg. Vgl. Deutschbaltisches Biographisches Lexikon 1710-1960, hrsg. v. Wilhelm Lenz, Köln u. Wien 1970, S. 443f. Lehrbergs Name taucht auch in einem Verzeichnis möglicher Multiplikatoren auf, das Schiller sich im Frühjahr 1793 anlegte. Vgl. Schiller-Nationalausgabe, Bd. 24, S. 419f.

⁴¹ Schiller-Nationalausgabe, Bd. 24/2, S. 590f. »Die Seegnern und Lehrberg sind oft bei uns, und Schiller mag Ihren Freund sehr, genau wie ich.«

⁴² Vgl. Aaron Christian Lehrberg, Untersuchungen zur Erläuterung der älteren Geschichte von Rußlands, hrsg. v. Philipp Krug, St. Petersburg 1816 [von Friedrich Georg Parrot], S. XX. Dem Verfasser der »Biographischen Notizen über A. C. Lehrberg« (S. III-XXXIV), Friedrich Georg Parrot, – der seinerseits das private Schultheater für einen unbegreiflichen Fehler hält – haben Lehrbergs Briefe noch vorgelegen, ebenso auch seine Korrespondenz mit der Familie von Segner. Inzwischen sind sie unauffindbar.

Jena verließ, um nach Göttingen zu gehen, hatte er den Monatsbeitrag für das Theater noch nicht bezahlt und bat einen Landsmann, seine Außenstände zu regeln: »Es ist mir eingefallen, daß wir die Theatermiete zu bezahlen vergessen haben. Fordre du von Schlichting 1 Thlr. 6 Gr als die er mir seit der Weimarschen Reise schuldig ist und gieb davon 20 Gr für Stegmann und Poelchau II.«⁴³ Um eine Platzmiete im Weimarer Hoftheater kann es sich bei der »Theatermiete« nicht handeln, denn Abonnements- und Dutzendbillets waren vorher zu bezahlen.⁴⁴ Die Rede ist also von einem regelmäßigen Entgelt für die Nutzung des Theaters, wofür Lehrberg mit seinen Landsleuten gemeinsam aufzukommen hatte, und zwar bei den Damen von Segner.

Daß es tatsächlich das Segnersche Haus war, bestätigt ein Brief des erwähnten Steg(e)mann,⁴⁵ der wie Lehrberg aus Dorpat (estn. Tartu) stammte, vom 17. Juli 1793:

Batsch hat hier eine Naturforschende Gesellschaft errichtet, von welcher ich *wirkliches* und Lehrberg correspondierendes *Mitglied* ist. Daher verlange auch ich jetzt mehr Respekt, und wird er mir versagt, so producire ich mein schön in Kupfer gestochenes Diplom. –

Neulich habe ich das Vergnügen gehabt, den Professor Baggesen und seine Frau (ein excellentes Weib) in deren und Schillers Gesellschaft ich bei Segners war, kennen zu lernen. Wir haben wieder einmal gespielt, und zwar die *Hagestolzen* von Iffland. Doch haben wir das mehr getan,

⁴³ Der Brief trägt kein Datum, sondern nur die Ortsangabe »Gotha« und ist zweifellos nach Lehrbergs Abreise aus Jena, vor seiner Immatrikulation in Göttingen (3. Mai 1792) geschrieben. Gerichtet ist er an Friedrich August Hoerschelmann (1774-1850) aus Reval, einen Jenaer Studienfreund. Bedauerlicherweise nicht im Original überliefert, sondern in einer durchaus fehlerhaften Maschinenabschrift (von dem Historiker Heinrich Diederichs ?), befindet sich der Brief in der Lettischen Staatsbibliothek in Riga (Latvijas valsts bibliotēka, Sign.: R x/111, 4.1). Ein offensichtliches Versehen, die Angabe »Pf« statt »Gr«, habe ich stillschweigend korrigiert, da es sich beim Theater nicht um Pfennigbeträge (1 Rth = 24 Gr = 288 Pf) handeln kann. Die Personen sind Gustav Friedrich Schlichting (1770-1836) aus Dorpat und der spätere Musikgelehrte Georg Daniel Poelchau (1773-1836).

⁴⁴ Platzreservierung gab es nur für die »Herrschaftlichen Plätze« im *Parterre noble*, und zwar kostenlos. Die Plätze im zweiten Parterre kosteten 8 Groschen, für Studenten 6 Groschen. Vgl. Bruno Th. Satori-Neumann, *Die Frühzeit des Weimarischen Hoftheaters unter Goethes Leitung (1791 bis 1798)*. Nach den Quellen bearbeitet, Berlin 1922, S. 199f.

⁴⁵ Ludwig Reinhold (von) Stegemann (1770-1848) studierte ab 1788 zunächst Jura, dann Medizin in Jena und Würzburg; er war Gründungsmitglied der Naturforschenden Gesellschaft und der Gesellschaft Freier Männer. Nach Ausbildungs- und Wanderjahren wurde er einer der ersten homöopathischen Ärzte in Livland, nach zahlreichen Auslandsreisen mit hochrangigen Führungskräften geadelt und Staatsrat. Vgl. *Deutschbaltisches Biographisches Lexikon* (Anm. 40), S. 761.

dem Verlangen der Landsleute und anderer, ein Genüge zu tun, als unseres eigenen Vergnügens wegen. Kommt dir das Stück einmal unter die Hände, so bemerke den Hofrat Reinhold, als eine Rolle, die ich gespielt habe. Ich glaube wohl daß ich in dieser Rolle, zum letzten Mal das Theater betreten habe. Indess hat Schiller den Vorschlag getan, auf dem Segnerschen Saal einige Szenen aus Don Carlos zu spielen, und wünscht gar sehr daß es zu Stande käme. Er selbst macht den Marquis Posa, Professor Baggesen Don Carlos, seine Frau die Königin, Reinhold ist in Vorschlag zum Domingo, und ich zum König Philipp. Vergnügen würde es mir gewiß machen, indess zweifle ich noch an der Aufführung. Ich besuche jetzt Schillern öfterer, und finde daß ich mich in meiner Meinung von ihm sehr betrogen habe. Bisher bin ich noch äußerst zufrieden mit seiner Unterhaltung von ihm weggegangen. Ich mag mich besinnen wie ich will, so fällt mir nichts merkwürdiges mehr bei [...].⁴⁶

Der dänische Dichter Jens Baggesen (1764-1826) hatte auf seiner ersten Deutschlandreise (Frühjahr 1789 bis Oktober 1790) Schiller kennengelernt und diesem bald darauf die Pension des Erbprinzen Friedrich Christian von Schleswig-Holstein aus der Linie Sonderburg-Augustenburg vermittelt. In Bern hatte er zudem eine Frau gefunden und geheiratet, Sophie von Haller, als Enkelin Albrecht von Hallers mit den Segners verschwägert. Baggesen hatte somit gute verwandtschaftliche Gründe, die Großtante seiner Frau aufzusuchen.

Seine zweite Deutschland- oder vielmehr Europareise (April 1793 bis Oktober 1795) unternahm Baggesen mit Frau und Kind im Auftrag, und auf Kosten, des Erbprinzen Friedrich Christian, um für eine Neubelebung des Illuminatenbundes zu wirken.⁴⁷ Sechs Wochen, vom 18. Juni bis zum 28. Juli 1793, hielt er sich dabei als Gast des Philosophen Karl Leonhard Reinhold (1758-1823) in Jena, Weimar und Gotha auf. Seine ersten Besu-

⁴⁶ Der Brief, datiert »Jena den 19. Juli 1793« ist ebenfalls an Friedrich August Hoerschelmann gerichtet und befindet sich zusammen mit zwei Briefen Lehrbergs in der Lettischen Staatsbibliothek in Riga unter der (Anm. 42) angeführten Signatur (Latvijas valsts bibliotēka, Sign.: R x/111, 4.1). Zwei offensichtliche Lesefehler im Typoskript, »Estland« für Iffland, und »Stelle« für Rolle, habe ich korrigiert; im übrigen scheint mir der Ersatz für das Original verlässlich. Das Verdienst, diesen Brief aufgefunden zu haben, gebührt dem estnischen Bildungsforscher Arvo Tering (Tartu), dem ich auch für zahlreiche Hinweise zur Personenkunde danke. Vgl. Arvo Tering, *Baltische Studenten an europäischen Universitäten im 18. Jahrhundert*, in: *Aufklärung in den Baltischen Provinzen Rußlands. Ideologie und soziale Wirklichkeit (Quellen und Studien zur baltischen Geschichte 15)*, hrsg. v. Otto-Heinrich Elias u.a., Köln, Weimar, Wien 1996, S. 137.

⁴⁷ Grundlegend ist Hans-Jürgen Schings, *Die Brüder des Marquis Posa. Schiller und der Geheimbund der Illuminaten*, Tübingen 1996.

che führten ihn, laut Tagebucheintrag vom 19. Juni, zunächst zu Segners, dann zu Schiller, schließlich in das Professorenkränzchen:

1 Stunde von 3 bis 4 bey Geheimrätin Segner – wo Gräfin Marschall
4 Stunden – 4-8 1/2 bey Schiller, wo Mag. Groß
– 9-11 im Cränzchen⁴⁸

Leider weisen die Aufzeichnungen des sonst so beredten Tagebuchschreibers eine Lücke zwischen dem 21. Juni und dem 13. Juli auf, für Stegemanns Bericht findet sich keine weitere Bestätigung. Daß es gerade *Don Carlos* gewesen sein sollte, an dem sich das Spiel mit dem Rollenspiel entzündete, liegt freilich nahe genug. Schließlich machte der Gedanke, die Spitze des Staates mit den Agenten der Aufklärung zu supplementieren, gerade dieses Drama zu einem *master-text* in der Dreiecksbeziehung zwischen Baggesen, Schiller und dem Prinzen von Augustenburg.⁴⁹ Indem der Funke vom Zuschauen zum Mitspielen übersprang, hätte sich Schiller zum zweiten Mal in seinem Leben auf eine Bühne gestellt⁵⁰ – auch wenn das Ganze wohl eher ein Gedankenspiel war.

Das Stück, das in jener Vorstellung auf dem Segnerschen Saal gegeben wurde, erhellt die enge Wechselbeziehung zwischen Neuerscheinung und Theaterspielen ebenso wie die zwischen Liebhabertheater und etabliertem Theater. *Die Hagestolzen* von August Wilhelm Iffland wurden im gleichen Jahr 1793 in Leipzig gedruckt, aber schon ein Jahr zuvor von den Bühnen in Frankfurt am Main und Berlin aufgeführt, und auch in Weimar gerade erst am 5. Juni 1793 zur Vorstellung gebracht.⁵¹ In ihm werden zwei Jung-

⁴⁸ Baggesens Tagebücher in der Königlichen Bibliothek Kopenhagen sind zugänglich im Internet (http://www.kb.dk/manus_pub). Jens Baggesen, *Dagbog XXI-XXII*, S. 74. Die genannten Personen sind die Frau eines der führenden Illuminaten, August Dietrich Graf von Marschall auf Burgholzhausen, und der Jurist Karl Heinrich (von) Gros (1765-1840) aus Sindelfingen. Da der 19. Juni 1793 auf einen Sonntag fiel, dürfte es sich um eine Sondersitzung des sogenannten Mittwochsklubs gehandelt haben. Vgl. Hermann F. Weiß, *Der Mittwochs- und der Professorenklub. Zur Geselligkeit in Jena am Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts*, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 61, 1999, S. 94ff.

⁴⁹ Schings, *Marquis Posa* (Anm. 47), S. 128f. Baggesen schildert in seinem Brief an Reinhold vom 19. Dezember 1791, wie er durch die *Don Carlos*-Lektüre die Abneigung des Prinzen gegen die Kraftgenies überwand und ihn zu einem glühenden Schillerverehrer machte. Aus Jens Baggesen's Briefwechsel mit Karl Leonhard Reinhold und Friedrich Heinrich Jacobi, Teil I, Leipzig 1831, S. 126ff.

⁵⁰ Zum Geburtstag des Herzogs Carl Eugen am 11. Februar 1780 hatte Schiller Goethes *Clavigo* (1774) ausgewählt, inszeniert und gespielt, allerdings mit wenig Anklang. Vgl. Schillers Gespräche. Berichte seiner Zeitgenossen über ihn, hrsg. v. Julius Petersen, Leipzig 1911, S. 30f.

⁵¹ Satori-Neumann, *Weimarisches Hoftheater* (Anm.44), S. 84f. spricht irrtümlich von einer Uraufführung.

gesellen kontrastiert, der Hofrat Reinhold, dessen Menschlichkeit von einer geizigen Schwester und einem schurkischen Bedienten regelrecht unterdrückt wird, und ein egoistischer Gourmand; während dieser seinem Wohlleben verhaftet bleibt, findet Reinhold in einer unverbildeten Pächterstochter auf dem Lande schließlich die erwünschte, wenngleich sozial tiefer stehende Ehefrau. Es fällt auf, daß Stegemann mit deutlichem Understatement von dem Theaterabend und seiner Hauptrolle berichtet: ›auf Wunsch der anderen‹, ›zum letzten Mal‹, da gibt es eine Rolle – so als wolle er die mögliche Nachrede zu Hause möglichst gering halten.

Andererseits spielten sich die Studenten durchaus auch wieder in den Vordergrund, als die Herzogin-Mutter Anna Amalia sich vom 29. September bis 9. Oktober 1793 in Jena aufhielt, begleitet von einer stattlichen Entourage, darunter Carl Ludwig von Knebel und Goethe. »Ich bin noch zwey Tage länger in Jena geblieben, weil die Studierende Jugend mich ersuchte zu bleiben um eine *Comedie* aufzuführen«, schrieb sie kurz darauf an den Kammerherrn von Einsiedel;⁵² die Herren des Gefolges werden sie begleitet haben. Jene »Studierende Jugend«, die Gruppe, die für die Theateraufführung verantwortlich war, ist aus Stegemanns Brief klar zu erkennen: »Wir haben wieder einmal gespielt, [...] dem Verlangen der Landsleute und anderer, ein Genüge zu tun«. Das »wir«, in dem die »Landsleute« sich zusammenfassen, ist die livländische Landsmannschaft.

Studentische Landsmannschaften wurden in Jena das ganze 18. Jahrhundert über verboten und blieben das ganze Jahrhundert bestehen. Ihre Zahl schwankte; als ihnen gestattet wurde, zur Feier des Hubertusburger Friedens am 2. Mai 1763 öffentlich aufzutreten, waren es 15 Gruppen mit ihren Farbabzeichen, darunter die Kur- und Livländer in der Farbe weiß.⁵³ Die fünf Ordensverbindungen, die in der zweiten Jahrhunderthälfte nach dem Modell der Freimaurerlogen in Jena entstanden, steigerten zweifellos die Fraktionierung der Studentenschaft. Während aber studentische Verbindungen und Landsmannschaften im 19. Jahrhundert einander rivalisierend gegenüberstehen, fand im 18. Jahrhundert eher so etwas wie gegenseitiger Austausch und Ergänzung statt, so daß die Landsmannschaft auch zur Tarnung der Ordensverbindung agieren konnte. Die Studenten aus den

⁵² An den Freiherrn Friedrich Hildebrand von Einsiedel, Weimar, den 16. Oktober 1793 (Goethe- und Schiller-Archiv 14/91). Zur aufwendigen Visite Anna Amalias, die sich vom Tod ihre Sohnes Constantin (6. September 1793) abzulenken hoffte, vgl. Joachim Berger, Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach (1739-1807). Denk- und Handlungsräume einer ›aufgeklärten‹ Herzogin, Heidelberg 2003, S. 532; vgl. a. Grumach (wie Anm. 22), Bd. IV, 1980, S. 43-45.

⁵³ Fabricius, (Anm. 11), S. 6. Fabricius führt (ebd.) Verbote der Landsmannschaften aus den Jahren 1704, 1724, 1765 an.

russischen Ostseeprovinzen tendierten, zusammen mit der Gruppe der Mecklenburger, vor allem zum Orden der Unitisten.⁵⁴

Von der Organisation der livländischen Landsmannschaft weiß man nicht viel mehr, als daß sie einen Sprecher oder Senior hatte, der wohl semesterweise wechselte. Im Sommersemester 1792 war ihr Wortführer zugleich Senior des Unitistenordens, Heinrich Dahl (1770-1807) aus Estland. Er organisierte den großen Auszug der Jenaer Studenten ins Erfurtische Nohra (19.-23. Juli 1792), wobei die »liefländische Landsmannschaft, die mit den Russen, Esth- Lief- Kurländern und Pohlen ungefehr 70-80 Individuen ausmachte«⁵⁵ den anderen 12 Landsmannschaften voranzog, unter einer weißen Fahne mit der Inschrift »Vivat libertas academica«. Im Zusammenhang mit Karl Leonhard Reinholds Wechsel nach Kiel wurden die Studenten erneut korporativ aktiv, die »Lief- und Kurländer« zusammen mit 9 weiteren Landsmannschaften am 23. Juli 1793, die »Liefländer« als eine von 12 Landsmannschaften mit einer goldenen Abschiedsmedaille am 17. April 1794.⁵⁶ Und als 1795 insgesamt 485 Studenten einen schriftlichen Protest gegen den Senat einreichen, sind sie ebenfalls nach Landsmannschaften gruppiert, einerseits 26 Namen bei den Livländern, andererseits

⁵⁴ Die Auseinandersetzungen um den »Orden pour l'Unité« in den 90er Jahren bei Otto Götz: Die Jenaer akademischen Logen und Studentenorden des XVIII. Jahrhunderts, Jena 1932, S. 91ff., ein Mitgliederverzeichnis ebd., S. 245ff. 1795 kamen 8 von 18 Unitisten aus den russischen Ostseeprovinzen. Vgl. Jens Riederer, Die Jenaer Konstantisten und andere Studentenorden an der Universität Jena im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts. Eine statistische Untersuchung, in: Joachim Bauer / Jens Riederer (Hrsg.), Zwischen Geheimnis und Öffentlichkeit. Jenaer Freimauerei und studentische Geheimgesellschaften, Jena u. Erlangen 1991, S. 42-110, hier S. 80. Nach Riederers Untersuchungen waren nicht mehr als 10 % der Jenaer Studenten in Ordensverbindungen zu finden (ebd., S. 66), die Zahl der landsmannschaftlich Organisierten ist unbekannt.

⁵⁵ Kurzer Abriß meines Lebens, in: Die Weltgeschichte aus ihrem höchsten Gesichtspunkte betrachtet von Heinrich von Dahl, vormaligem Cabinets-Courier in Russisch-Kaiserlichen Diensten, Germanien [Leipzig] 1804, Bd. II, S. 339. Die Schilderung des Auszugs ist wiederabgedruckt unter dem Titel *Der Estländer H. v. Dahl und der Jenaer Studentenauszug 1792* (in: Baltische Monatsschrift 66, 1900, S. 1-37); zu ergänzen u.a. durch: Richard u. Robert Keil, Geschichte des Jenaischen Studentenlebens von der Gründung der Universität bis zur Gegenwart (1548-1858), Leipzig 1858, S. 266ff. Dahl studierte von August 1789 bis Mai 1793 in Jena und endete sein unangepaßtes Leben durch Selbstmord.

⁵⁶ Ernst Reinhold (Hrsg.), Karl Leonhard Reinhold's Leben und litterarisches Wirken, nebst einer Auswahl von Briefen Kant's, Fichte's, Jacobi's und andrer philosophirender Zeitgenossen, Jena 1825, S. 66 u. 71. Zu dem Senior Johann Eduard Pohrt (1771-1834), einem der Gründungsmitglieder der Gesellschaft Freier Männer, vgl. Lore Poelchau, Das Stammbuch des Jenaer Studenten Johann Eduard Pohrt aus Riga, in: Buch und Bildung im Baltikum. Festschrift für Paul Kaegbein zum 80. Geburtstag, hrsg. v. Heinrich Bosse, Otto-Heinrich Elias, Robert Schweitzer, Münster 2005, S. 295-306.

Kurländer und Danziger für sich mit 15 Namen.⁵⁷ Die wechselnden Zahlen und Zusammensetzungen deuten auf eine eher lockere Organisationsform der Landsmannschaften. Freundschaften, Fechtkünste oder anderes konnten auch einem Fremden Türen öffnen, wie dem armen thüringischen Pastorensohn Friedrich Reinhardt, der seine theologische Karriere durch die Beziehung zu den reichen kurländischen Baronen ruinierte: »Als Mitglied der hochangesehenen Landsmannschaft ›Livland‹ und vertrauter Freund so vieler reicher Studenten, genoß ich auch einen fast unbeschränkten Credit bei allen Philistern in ganz Jena, den ich nicht wenig benutzte. So steigerte sich meine Schuldenlast von Woche zu Woche [...]«. ⁵⁸ Auch gegenüber anderen Vereinigungen schloß sich die Landsmannschaft nicht ab; von den zehn Studierenden, die am 1. Juni 1794 zusammentrafen, um über die »Errichtung eines literarischen Klubs oder einer Gesellschaft freier Männer zu beraten«, ⁵⁹ kamen sechs aus Livland und Kurland. So gesehen, ist die Landsmannschaft ein relativ festes Beziehungsnetz mit relativ wechselhaften Erscheinungsformen.

Die livländische Landsmannschaft scheint freilich zu verschwinden im Lebensbericht des Schauspielers Leonhard Dietrich Probst aus Dorpat, der von November 1790 bis Anfang des Jahres 1795 in Jena mehr oder weniger Medizin studierte:

In Jena hatten die Liv-, Ehst- und Kurländer ein Liebhabertheater gebildet, wo die Damen-Parthieen von den jüngsten Studenten gespielt wurden. Mit Eifer schloß ich mich diesem Verein an, spielte mehre Rollen, freilich nicht mit ausgezeichnetem Glücke, aber die Neigung, mich einst dem Theater zu widmen, keimte von der Zeit an in mir. Nachdem mehre im Schauspiel mitwirkende Mitglieder die Universität verlassen hat-

⁵⁷ Joachim Bauer, Studentische Verbindungen zwischen Revolution und Restauration. Von den Landsmannschaften zur Burschenschaft, in: Evolution des Geistes: Jena um 1800. Natur und Kunst, Philosophie und Wissenschaft im Spannungsfeld der Geschichte, hrsg. v. Friedrich Strack, Stuttgart 1994, S. 68.

⁵⁸ Julius von Wickede, Ein vielbewegtes Leben. Nach den Aufzeichnungen des Kais. Russischen Obersten Friedrich Reinhardt, 1. Tl., Hannover 1873, S. 40. Einer dieser kurländischen Adligen soll über einen jährlichen Wechsel von 12.000 Talern [!] verfügt haben (ebd., S. 64). Reinhardt (1769-?), der von Ostern 1790 bis zum Sommer 1792 in Jena studierte, machte schließlich als Soldat Karriere.

⁵⁹ Tagebuchnotiz von Johann Smidt, zit. n. Felicitas Marwinski, »Wahrlich, das Unternehmen ist kühn...«. Die Literarische Gesellschaft der freien Männer zu Jena und ihre »Constitution« von 1795 (Schriften zur Stadt- Universitäts- und Studentengeschichte Jenas, 4), Jena u. Erlangen 1992, S. 20f. Vgl. a. Heinrich Bosse, Bildungsgeschichten aus Jena. Deutschbaltische ›Freie Männer‹, die livländische Landsmannschaft, das Liebhabertheater der Liv-, Est- und Kurländer und Schillers ›Räuber‹, in: Buch und Bildung im Baltikum (Anm. 55), S. 253-293.

ten, ging das sogenannte livländische Theater ein, und die Mecklenburgische Landsmannschaft etablierte ein anderes in einem größeren Styl. In dem sehr großen Saale des Fechtbodens wurde ein recht hübsches Theater erbaut, welches sehr stark vom Publikum besucht wurde. Auch hier schloß ich mich an und spielte mehre Damenrollen, wie z.B. *Orsina* in Lessings *Emilia Galotti*, *Mißtreß Smidt* in Kotzebue's *Indianer in England* etc etc. *Solbrig*, ein junger, sehr geistreicher Mann, zeigte schon damals große Anlagen für das Heldenfach, und gab den *Karl Moor* in Schiller's *Räubern* mit Gewandheit und Kraft. Ich spielte den *Herrmann*. Professor *Schütze*, dessen Sohn, ein Knabe von fünfzehn bis sechzehn Jahren die *Amalie* in den *Räubern* spielte, interessirte sich sehr für uns. Selbst der herrliche *Schiller* besuchte uns oft, sah mit vieler Geduld und Nachsicht der Darstellung seiner Räuber zu und versagte uns bei vielen Gelegenheiten nicht seinen Rath.⁶⁰

Die Bühne verlagert sich, vom Segnerschen Saal in den großen Saal des Fechtbodens (in der Südostecke der Stadt). Zu der von Probst angegebenen Ursache kommt sicherlich eine weitere, denn die alte Geheimrätin von Segner sah im Winter 1793/94 nach längerem Siechtum dem Tode entgegen.⁶¹ In diesem Winter, spätestens im Sommer 1794 dürfte das Studententheater aus dem Haus der Segners ausgezogen sein, denn im November 1794 heißt es schon »das neue Liebhabertheater«. Daß auch die Trägerschaft dabei gewechselt hätte, ist allerdings unwahrscheinlich. Die livländische Landsmannschaft hing mit der mecklenburgischen über den Unitistenorden so eng zusammen, daß Probst leicht etwas verschieben konnte, zumal er das Weimarer Theater und die dortigen Schauspieler viel wichtiger nahm als etwa landsmannschaftliche Aktivitäten: »Überhaupt habe ich mich für derlei Sachen nie recht interessiren können, und diesen Spektakel [Auszug nach Nohra] machte ich nur mit, weil ich mich ehrenhalber nicht gut davon ausschließen konnte. Lieber brachte ich meine Zeit in Weimar

⁶⁰ Leben und Schicksale des Russisch-Kaiserlichen pensionirten Hof-Schauspielers Leonhard Diedrich Probst, genannt Lindenstein, treu und offen von ihm selbst niedergeschrieben, Reval 1839, S. 38f. Bis auf Winkelmanns *Bibliotheca Livoniae historica* (1878) ist das seltene Buch durch die Netze der Lexikographen geschlüpft. Es findet sich – ich danke Indrek Jürjo (Tallinn) für den Nachweis – in der Baltica-Abteilung der estnischen Akademie der Wissenschaften in Tallinn: TPÜ Akadeemiline Raamatukogu / Baltica (Sign.: V 2688). Ein weiteres Exemplar besitzt die Österreichische Nationalbibliothek in Wien (Signatur: 622826-A.The), wie Dirk Sangmeister (Nicosia) herausgefunden hat.

⁶¹ Charlotte von Kalb an Schiller, Jena, den 2. Dezember 1793: »Fraul. v. Segner die ich sehr schätze hat jetzo einen sehr traurigen Zeit Punkt ihres Lebens – ihre Mutter ist schon lange ganz entkräftet – und in absterben! –«. Schiller-Nationalausgabe, Bd. 24/1, S. 341.

bei meinen Freunden Voos und Hayde zu.«⁶² Und daß das Studententheater weiterhin als das Theater der Livländer galt, bestätigt David Veit in einem Brief an seine Cousine Rahel Levin vom 23. April 1795, der zugleich Auskunft gibt über das beachtliche Fassungsvermögen:

Vor ungefähr vier bis fünf Wochen habe ich in Jena auf dem Liebhabertheater der Liefländer gespielt, und zwar den Hofrath in »Allzu scharf macht schartig« von Iffland; ein geiziger, böser, adelsüchtiger Mann; ich war sehr gut geschminkt, sehr richtig gekleidet, und habe mit einem Beifall gespielt, wie ein Schauspieler; mitten im Reden haben die Menschen (150) applaudirt.⁶³

Ifflands neues Stück, das – wie inzwischen üblich – seit 1793 im Manuskript, seit 1795 im Druck zirkulierte, spielt mit der Leerstelle familiärer Macht: den abwesenden Hausvater können weder der eigensüchtige Oheim (›Hofrath‹) noch der studierte Sohn ersetzen, welcher mit seinem impulsiven (›scharfen‹) Mundwerk die ganze Restfamilie ins Unglück bringt. Auch Kotzebues *Indianer in England* (1790) sind durchaus aktuell, während Lessings und Schillers Stücke sich schon länger ihr Ansehen erworben haben.

Es paßt gut zusammen, daß Studenten die *Räuber* (1781) spielen und damit den Ausbruch aus der Gesellschaft inszenieren, denn der (vorübergehende) Ausbruch aus der Gesellschaft ist vielleicht *das* Kennzeichen der modernen Jugendkultur geworden.⁶⁴ Zudem sind die Räuber ja allesamt hochverschuldete Leipziger Studenten, ein Sozialbezug, den Schillers Personenverzeichnis hinter der Bezeichnung »Libertiner« (*Libertins*) schamhaft versteckt. Und schließlich haben sich die Jenaer Studenten das Räu-

⁶² Probst, *Leben* (Anm.60), S. 42. Gemeint sind Heinrich Vohs, vormals Kopist, seit 1792 beim Weimarer Hoftheater, Verfasser der Theatergesetze und ›artistischer Regisseur‹ (1793-1796), gestorben (1804) als Hoftheaterdirektor in Stuttgart; sowie Friedrich Haide (1770-1832), vormals Medizinstudent, seit Mai 1793 bis an sein Lebensende (mit einer Unterbrechung) Schauspieler in Weimar.

⁶³ Briefwechsel zwischen Rahel und David Veit (Aus dem Nachlaß Varnhagen's von Ense), Bd. 2, Leipzig 1861, S. 96. Veit (1771-1814), später Armenarzt in Hamburg, studierte 1794/95 in Jena Medizin und lebte in einem Gartenhaus außerhalb der Stadt – was eigentlich für Studenten verboten war – in einer Art Wohngemeinschaft mit vier livländischen Medizinerinnen zusammen, unter ihnen wiederum Ludwig Reinhold Stegemann. Vgl. Bosse, *Bildungsgeschichten* (Anm. 59), S. 282ff.

⁶⁴ Und zwar im Begriff des ›psychosozialen Moratoriums‹, vgl. Erik H. Erikson, *Jugend und Krise. Die Psychodynamik im sozialen Wandel* (engl. 1968), Stuttgart 1970. Es wäre wohl zu fragen, inwiefern die vielen Aufführungen der *Räuber*, auch auf Schul- und Studententheatern, zusammen mit dem *Räuberlied* (und dessen Fortschreibung im *Reiterlied*), zur Ausprägung der modernen Adoleszenz im ausgehenden 18. Jahrhundert beigetragen haben.

berlied, wenn auch in einer gereinigten Fassung, nach der Melodie des *Gaudeamus igitur* als Protestsong angeeignet; in den Tagen vor dem Auszug nach Nohra wie an den Jahrestagen danach wurde das »Tumultlied« auf dem Markplatz regelmäßig und regelmäßig tumultuarisch abgesungen:

Ein freyes Leben führen wir,
ein Leben voller Wonne;
der Wald ist unser Nachtquartier,
bey Sturm und Wind hausiren wir;
der Mond ist unsre Sonne.

Heut' kehren wir bey Pfaffen ein,
bey reichen Pächtern morgen;
da giebt's Ducaten, Bier und Wein,
für's Uebrige da läßt man fein
den lieben Herrgott sorgen.

Und haben wir im Traubensaft
die Gurgel ausgebadet,
so trinken wir uns Muth und Kraft
selbst mit dem Schwarzen Brüderschaft,
der in der Hölle bratet.⁶⁵

Ein glücklicher Zufall hat uns sogar den Theaterzettel der Aufführung vom 20. November 1794 aufbewahrt, und zwar im Nachlaß von Johann Christian Friedrich Piper (1776-1859) aus Güstrow, zuletzt Geheimrat ebendort, der den Franz Moor spielte (s. Abb.)⁶⁶ Den Karl Moor gab Karl Friedrich Solbrig (1773-1838), nachmals Schauspieler, Autor und Deklamator.⁶⁷ Unter den Darstellern der Räuber befindet sich neben Probst ein weiterer Student aus Livland, Paul Wilhelm (von) Pomian-Pesarovius

⁶⁵ »Die Studenten singen seit 8 Tagen alle Abende auf dem Markt das Tumultlied und alarmieren die ganze Stadt. Alles ist in Besorgnis fürchterlicher Exzesse zu halben und ganzen Stunden,« berichtete der Prorektor unter dem 7. Juli 1792 nach Weimar. Zit. n. Götze, Jenaer akademische Logen (Anm. 54), S. 146. Vgl. a. Keil / Keil, Studentenleben (Anm. 55), S. 347f. Im angeführten Wortlaut zum ersten Mal unter der Rubrik »Töne der Freyheit« in [Johann Christian Christoph Rüdiger:] Auswahl guter Trinklieder oder Töne der Freude und des Weins beym gemeinschaftlichen Mahle anzustimmen. Aus den besten Dichtern gesammelt, 2. Aufl., Halle 1795, S. 137.

⁶⁶ Erstmals publiziert und kommentiert von Hans Lederer, Schiller und die Liebhaberbühne in Jena, in: 27./28. Rechenschaftsbericht des Schwäbischen Schillervereins 1922/23 u. 1923/24, S. 69-72.

⁶⁷ Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und Bibliographisches Handbuch, begr. v. Wilhelm Kosch, fortgef. v. Ingrid Bigler-Marschall, Bd. 4, Bern u. München 1998, S. 2226.

Heute
 Donnerstags den 20^{ten} November 1794.
 werden
 auf der neuen Liebhaberbühne ^{in Jena}
 aufgeführt:
D i e R ä u b e r.
 Ein Trauerspiel von Herrn Hofrath Schiller.

Personen:

Maximilian, regierender Graf von Moor	-	-	-	-	-	Rettmeyer.
Karl, } seine Söhne	-	-	-	-	-	Solbrig.
Franz, }	-	-	-	-	-	Piper.
Amalia, seine Nichte	-	-	-	-	-	Schütz.
Spiegelberg, }	-	-	-	-	-	Bauer.
Schweizer, }	-	-	-	-	-	Otto.
Grimm, }	-	-	-	-	-	Bötticher.
Schufertl: } Libertiner, nachher Banditen.	-	-	-	-	-	Hellerung.
Roller, }	-	-	-	-	-	Pefarovius.
Ratzmann, }	-	-	-	-	-	Kratos.
Kofinsky }	-	-	-	-	-	Becker.
Herrmann, Bastard eines Edelmanns	-	-	-	-	-	Probst.
Eine Magistratsperson	-	-	-	-	-	Brose.
Daniel, ein alter Diener	-	-	-	-	-	Demuth.
Ein alter Bedienter.						
Räuber.						
Volk.						

Der Ort der Handlung ist Deutschland,

Das Stück spielt in der Zeit, als der ewige Landfriede in Deutschland errichtet wurde.

Unmöglich kann die Veränderung unfers Theaters so schnell vor sich gehen, daß sie einer Verwandlung gleiche, und die Täuschung der Zuschauer nicht unterdessen schwände. Es muß daher keinen befremden, wenn der Vorhang nicht bloß zu Ende jeden Akts, sondern auch, so oft eine Hauptveränderung der Bühne geschieht, heruntergelassen wird.

Der Preis eines Billets für jeden Interessenten bleibt. Wer sonst ein Billet verlangt bezahlt sechs Groschen.

Die Billets können heute Vormittags von neun bis elf Uhr und Nachmittags von ein bis drey Uhr abgeholt werden.

Der Anfang ist um fünf Uhr.

Theaterzettel zu Schillers »Die Räuber«
 DLA, Nachlaß Piper

(1776-1847), ein Mitglied der literarischen Gesellschaft Freier Männer.⁶⁸ Daß der junge Friedrich Karl Julius Schütz (1779-1844) die Amalia spielte, und daß sein Vater Christian Gottfried Schütz »sich sehr für uns interessirte«, darf wohl als Hinweis darauf verstanden werden, daß es Professor Schütz war, der seine schützende Hand über das Liebhabertheater hielt. Bemerkenswert ist auch der doppelte Preis der Eintrittskarten: für die Freunde und Förderer (»Interessenten«) wie bisher, für andere Besucher ein anderer Preis.

Alle diese Texte stimmen darin überein, daß Friedrich Schiller nachhaltig und fortlaufend am Liebhabertheater in Jena Anteil nahm. Eine Andeutung in Pipers Lebenslauf unterstützt zusätzlich, was Schillers Brief vor der Hochzeit, Stegemanns Brief, Probsts Bericht direkt bezeugen. Da heißt es: »Indessen gab das in Jena etablierte Liebhaber-Theater, woran er Theil nahm, ihm einige interessante Beziehungen zu dem großen Dichter, wie er sich denn auch eines freundschaftlichen Umgangs im Hause des Hofrath Schütz [...] zu erfreuen hatte.«⁶⁹ Dieser Aspekt von Schillers Leben in Jena war bisher unbekannt. Für die Studenten bedeutet er, daß sie mit dem *poet in residence* in Jena nicht nur über Vorlesungen oder Gespräche, sondern tatsächlich im Theaterspielen Kontakt aufnehmen konnten. Für den Autor Schiller bedeutet das, daß er bei seinem theoretischen Bemühen um Kant und die Kunstphilosophie immer noch mit einem Medium der Poesie praktischen Umgang hatte. Schillers Interesse am Liebhabertheater erlischt, oder ist zumindest nicht mehr bezeugt, seit dem folgenden Jahr 1795. Am 17. Dezember 1795 teilt er Goethe mit, es sei hohe Zeit, »daß ich für eine Weile die philosophische Bude schließe«.⁷⁰ Damit wendet er sich wieder professionell dem Theater zu, das heißt, dem Weimarer Hoftheater und neuen dramatischen Werken.

Eben um diese Zeit wurde das Liebhabertheater in Jena offiziell verboten. Die Weimarer Gesetzessammlung von Johannes Schmidt verzeichnet bei dem Stichwort *Theater der Studenten in Jena*: »Soll weder unter dem Nahmen eines Liebhaber-Theaters, noch sonst weiters in der Universitäts

⁶⁸ Deutschbaltisches Biographisches Lexikon (Anm. 40), S. 598. Unter den anderen Schauspielern befindet sich Friedrich Ernst Rettmeyer aus Braunschweig (immatr. 19. Mai 1794), Johan Christian Daniel Hellerung aus Mecklenburg (immatr. 7. Oktober 1793), Heinrich Wilhelm Kratos aus der Neumark (immatr. 18. April 1794) und Becker aus Rostock (zwei Brüder Becker gehörten den Unitisten an, vgl. Götze, Jenaer akademische Logen (Anm. 54), S. 245, die anderen sind nicht mit Sicherheit oder gar nicht zu identifizieren.

⁶⁹ Zit. n. Lederer, Liebhaberbühne (Anm. 66), S. 70.

⁷⁰ Schiller-Nationalausgabe, Bd. 28, 1969, S. 132.

Stadt zugelassen werden. 1795. 17. Nov. Resc. an die Acad. Jena.«⁷¹ Vielleicht gehört das Verbot in den Kontext einer administrativen Aufarbeitung der Tumulte des Sommers 1795, die Fichte mit seinem Kampf gegen die studentischen Ordensverbindungen ausgelöst hatte.⁷² Eigenartigerweise kommt aber ein halbes Jahr später keiner der beteiligten Geheimräte auf das Verbot zu sprechen, als man den Gedanken ventiliert, das Weimarer Hoftheater in Jena gastieren zu lassen.⁷³ Damit war die langjährige Spielzeit des livländischen Studententheaters beendet. Drei Jahre später war auch die Zeit der livländischen Landsmannschaft abgelaufen, als Zar Paul I. seine studierenden Untertanen zurückbeordnete, um sie und sich vor den Gedanken der Französischen Revolution zu schützen. Christian Gottfried Schütz kommentierte deren Abgang (etwa 8 % der über 800 Studierenden) in einem Brief an August Wilhelm Schlegel Ende Juli 1798: »Einen argen Streich macht uns die rasende Weisheit Pauls I. der auf einmal alle Russen, Liefländer pp. von allen deutschen Universitäten abrufft, wodurch wir hier 70 akademische Mitbürger verlieren, deren die meisten in literarischer, sittlicher, und ökonomischer Hinsicht zu den besten *civibus academicis* gehörten.«⁷⁴

Einige Studenten freilich hatten vom Theaterspielen nicht lassen wollen, und darin zeigt sich die gewandelte Beziehung zwischen Liebhabertheater und professionellem Theater. Jener von seiner Schuldenlast er-

⁷¹ Johannes Schmidt, *Aeltere und neuere Gesetze, Ordnungen und Circular-Befehle für das Fürstentum Weimar*, Bd. 8, Jena 1804, S. 421. Laut freundlicher Mitteilung von Herrn Graupner (Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar) vom 24. April 2006 ist die Weisung selbst anscheinend nicht überliefert und nur in den Manuskripten von Johannes Schmidt als handschriftlicher Auszug vorhanden.

⁷² Vgl. Willy Flach, *Ein Gutachten Goethes über die akademische Disziplin*, in: *Forschungen aus mitteldeutschen Archiven*. Zum 60. Geburtstag von Hellmut Kretzschmar, Berlin 1953, S. 363-380. Nachdem man Fichte dreimal die Fenster eingeworfen hatte, flüchtete er sich nach Oßmanstedt und ließ die Vorlesungen ausfallen.

⁷³ Goethes Briefwechsel mit Christian Gottlob Voigt, Bd. I (Schriften der Goethe-Gesellschaft, 53), Weimar 1949, S. 278-284. Obwohl der Herzog dagegen ist, und Goethe nicht dafür, will man schließlich die Ausführung von der Zustimmung der Universität abhängig machen, unter anderem mit dem Argument, »weil es etwas ganz anderes sei, durch Studenten ein Theater errichten zu lassen und [= als] sie mit Theatern von eigentlichen Schauspielern zu unterhalten« (Voigt an Goethe, Eisenach, den 26. Juli 1796). Der Plan zerschlug sich.

⁷⁴ Josef Körner (Hrsg.), *Briefe von und an August Wilhelm Schlegel*, Zürich u.a. 1930, S. 80. Das Ökonomische wollte man denn doch genauer wissen. Aus Jena, heißt es in einem Korrespondentenbericht, mußten 65 Liv-, Kur- und Estländer zum Leidwesen ihrer Gläubiger abreisen. »Die Teutschen Universitäten verlieren an ihren mit Louisd'oren gespickten Geldbeuteln viel, so brachten sie z.B. in Jena im Durchschnitt jährlich eine Summe von 25000 Rthl'n in Umlauf.« *Allgemeiner Litterarischer Anzeiger* No. CLXI vom 11. Oktober 1798, Sp. 1643. Zu den Studentenzahlen vgl. *Intelligenzblatt* No. 24 der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* 1798, Sp.201.

drückte Theologe hatte, durch eine List aus dem Schuldarrest entkommen, im Sommer 1792 auf dem Schneckenberg oberhalb von Jena gesessen und nicht mehr gewußt, wohin mit sich: »Den Gedanken, mich einer Schauspielerbande, diesem gewöhnlichen letzten Zufluchtsort aller verdorbenen und fortgejagten Studenten, anzuschließen, der mir wohl einen Augenblick gekommen war, verwarf ich bald wieder mit Abscheu«⁷⁵ – aber genau dieser Gedanke bewegt 1794/95 Leonhard Dietrich Probst und seine Freunde als lockender Zukunftsentwurf. Der hochverschuldete Probst kann diesen Plan erst dann verwirklichen, als ihm sein Vater, um ihn nach Hause zurückzurufen, alle seine Schulden bezahlt hat:

Eines Abends saßen auf meiner Stube in traulichem Gespräch *Solbrig, Krickeberg, Seebach, Berling* und ich, da faßten wir sämtlich den Entschluß uns dem Theater zu widmen, gaben uns das Wort, wo möglich an ein und demselben Tage Jena zu verlassen, bei verschiedenen Theatern ein Engagement zu suchen und mit einem Handschlage gelobten wir uns, daß sich jeder so viel Mühe, als es seine Kräfte zuließen, geben wolle, um wenigstens nicht als unnützer Mitläufer beim Theater zu figurieren. Freilich konnte unser Plan nicht so bald ausgeführt werden, denn es stellten sich doch einem oder dem andern manche Hindernisse in den Weg. Berling und bald darauf Seebach fanden zuerst Gelegenheit das Projekt auszuführen. [...].

Fest entschlossen, nicht nach Hause zu gehen, sondern ein Engagement bei irgend einem Theater zu suchen, besprach ich mich mit Solbrig und Krickeberg, welche ebenfalls, fest in ihrem Entschlusse, gerade auch jetzt Jena verlasen konnten. Krickeberg, der ohnehin von sich selbst abhing, hatte sein Geld bekommen, und Solbrig, dessen Eltern ihre Einwilligung zu diesem Schritte gegeben hatten, kamen überein, mit mir zugleich abzureisen.⁷⁶

Gegen den Willen des Vaters (Probst), ohne die Eltern fragen zu müssen (Krickeberg), mit ihrer Einwilligung (Solbrig), so kehren die drei den aka-

⁷⁵ Wickede, Friedrich Reinhardt (Anm. 58), S. 102. Es verdient angemerkt zu werden, daß Schiller unter den 8 Möglichkeiten, sein Leben als verdorbener Student zu fristen (*Die Räuber* I/2), gerade die Schauspielerei ausgespart hat.

⁷⁶ Probst, Leben (Anm. 60), S. 39ff. Wegen seiner Schulden, unter anderem Kolleggebühren und Billiardgelder seit 3 Jahren, war Probst bereits zweimal, im Juni 1793 und im April 1794, vor das Universitätsgericht zitiert worden (ThULB Jena, Abt. Handschriften und Sondersammlungen: E. I. 390). Er ließ sich von seinen Freunden überhöhte Rechnungen ausstellen, so daß er nach Tilgung der Schulden (700 Dukaten = ca. 2200 Rth) noch 600 Dukaten (ca. 1850 Rth) als Startkapital übrig hatte. Nach verschiedenen Engagements ging er 1799 ans deutsche Theater nach St. Petersburg und söhnte sich (1801) mit seinem erzürnten Vater aus.

demischen Berufen ihren Rücken. Es ist schon riskant, Schauspieler zu werden,⁷⁷ so daß man sich gemeinsam dazu Mut machen muß. Andererseits bietet das Theater inzwischen doch mehr als nur einen Ersatz für vertane Berufschancen, nämlich Karrieren, wenn man sich durch Leistung über die bloßen Mitläufer emporschwingt. Darin liegt der ambivalente Reiz, den das Theater für die jungen Angehörigen des gelehrten Standes hat.

Der Entschluß der fünf Jenaer Studenten erinnert an Anton Reisers Stolz, mit dem er notiert, daß außer ihm noch drei weitere Primaner das Lyceum in Hannover verließen, um auf das Theater zu gehen,⁷⁸ darunter August Wilhelm Iffland (1759-1814), als Autor und Schauspieler und Intendant der unbestrittene König der damaligen Theaterszene. Im Blick auf diese und andere Lebensgeschichten läßt sich auch die Frage beantworten, woher die in der Goethezeit sprunghaft anwachsenden Schauspielertruppen ihren Nachwuchs bezogen. Der Schauspielernachwuchs, sofern er nicht den Schauspielerfamilien entstammt, kommt im wesentlichen von den Lateinschulen und Universitäten.⁷⁹ Trotz der Gefahr des sozialen Absturzes versuchen die jungen *literati*, durch künstlerische Leistungen in dem sich entwickelnden Kulturbetrieb Fuß zu fassen. Die Schranke, die sie dabei überwinden müssen, bezeichnet Anton Reiser, nicht weniger standesstolz als jener Hallische Tunichtgut, kaum, daß er sich in Erfurt immatrikuliert hat, sehr genau:

Diese Matrikel, worauf stand: ›Universitas perantiqua‹, die Gesetze, der Handschlag, waren für Reisern lauter heilige Dinge, und er dachte eine Zeitlang, dies wolle doch weit mehr sagen, als Schauspieler zu sein. Er stand nun wieder in Reihe und Glied, war ein Mitbürger einer Menschenklasse, die sich durch einen höhern Grad von Bildung vor allen übrigen auszuzeichnen strebt. Durch seine Matrikel war seine Existenz

⁷⁷ Für Karl Ludwig Krickeberg (?-1818) finden sich immerhin Hinweise in Kosch, Deutsches Theater-Lexikon (Anm. 67), Bd. 2, 1960, S. 1104, für Theodor Berling aus Schweden (immatrikuliert 5. Nov. 1789) bei Moritz Rudolph, Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon, Riga 1890, S. 19. Von Seebach – zwei Brüder von Seebach aus Altenburg immatrikulierten sich am 24. Oktober 1794 – keine Spur.

⁷⁸ Karl Philipp Moritz, Anton Reiser. Ein psychologischer Roman, 4. Tl. (1790), hrsg. v. Ernst-Peter Wieckenberg, Leipzig u. München 1987, S. 353.

⁷⁹ Für das 19. Jahrhundert ermittelt Peter Schmitt (Schauspieler und Theaterbetrieb. Studien zur Sozialgeschichte des Schauspielerstandes im deutschsprachigen Raum, Tübingen 1990, S. 100) einen Akademikeranteil von 40 %; für die Goethezeit sind seine Daten wertlos, weil er vulgärsoziologisch den Beruf der Väter erfaßt hat anstatt den Ausbildungsstatus der Betroffenen.

bestimmt: kurz er betrachtete sich, als er wieder vom Petersberge hinunterstieg, wie ein anderes Wesen.⁸⁰

Genau das ist es, was die Akademiker zu vergessen lernen müssen, wenn sie gebildete Menschen heißen und mit anderen Gebildeten zum oder ins Theater gehen wollen.

Ungeachtet des Theaterverbots für die Studenten wurde in Jena weiter Theater gespielt, und zwar in Professorenkreisen. Treibende Kraft dafür war unzweifelhaft das Ehepaar Schütz: Christian Gottfried Schütz (1747-1832), 1779 als Professor der Poesie und Beredsamkeit von Halle nach Jena berufen, und Anna Henriette Schütz (?-1823), die Schwester des Theologen Ernst Jakob Danovius. Ihr Haus (Engelplatz 8), ein Mittelpunkt der Jenaer Geselligkeit, beherbergte die Redaktionskonferenz der 1784 gegründeten *Allgemeinen Literatur-Zeitung* und darüber hinaus zahlreiche durchreisende Fremde. Einer von ihnen schreibt, rückblickend über seinen Besuch im September 1794, an Henriette Schütz: »Wenn Sie einmal wieder Comödie spielen, so denken Sie an Jemanden, der gern zusähe.«⁸¹ Anders als im Studententheater spielten im Professorentheater die Frauen mit und, in gewissem Sinn, wohl auch die Hauptrolle. Jedenfalls verdanken wir Caroline Schlegel-Schelling (1763-1809), die im Juli 1796 mit August Wilhelm Schlegel nach Jena kam, und Sophie Schubart (1770-1806), die seit April 1793 als Gattin des Bibliothekars und Juristen Friedrich Ernst Karl Mereau in Jena lebte, den Umriß einer Chronik ihres Liebhabertheaters. Im wechselseitigen Zuschauen, wenn auch wohl nicht im Agieren, berühren sich die Kreise der Studenten und der Professoren, wobei sich an letztere später auch Jenaer Bürger anschließen.

Am 1. Dezember 1796 beginnen im Tagebuch von Sophie Mereau die Eintragungen über Theaterproben, am 9. Dezember ist die Aufführung: »9. Früh Probe. Nachmittag gearbeitet. Dann Comedie. Höchstes Intre-

⁸⁰ Anton Reiser (Anm.78), S. 336. Solche Stellen hat man in der geschichtsphilosophischen Epoche der Literaturwissenschaft überlesen und gemeint, Anton Reiser wolle über das Theater sozial aufsteigen. Aber es verhält sich umgekehrt: durch seine Theaterobsession gelingt es ihm, den (klassischen) Aufstieg in den gelehrten Stand über Schule und Studium zu sabotieren.

⁸¹ Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr an Henriette Schütz, Lüneburg, den 29. Dezember 1794, zit. n. Friedrich Karl Julius Schütz (Hrsg.), Christian Gottfried Schütz. Darstellung seines Lebens, Charakters und Verdienstes nebst einer Auswahl aus seinem litterarischen Briefwechsel mit den berühmtesten Gelehrten und Dichtern seiner Zeit, Bd. 2, Halle 1834, S. 342. In seinen Briefen berichtet Ramdohr über ein eigenes Liebhabertheater, das nur aus seinen Hausgenossen besteht (ebd., S. 349, S. 369).

ße.«⁸² Gespielt wurde *Die Reise nach der Stadt* (1795) von Iffland – ein Stück, das Großmanns Kontrast von hohlem Adelsanspruch und bürgerlicher Bonität (*Nicht mehr als sechs Schüsseln*) in das Bürgertum selber verlegt, so daß der Zolleinnehmer vom Lande über den Hofrat in der Stadt moralisch und ökonomisch triumphieren darf. Caroline Schlegel-Schelling gewann der Aufführung allerdings weniger Interesse ab als Sophie Mereau, die als die verdorbene Tochter des Hofrats mitgewirkt hatte:

Hier haben es die Leute auch alle mit dem Schauspielen gekriegt, und ich habe in dieser Woche ebenfalls die Reise nach der Stadt gesehn von einer Gesellschaft, bey der die Döderlein ist, auf einem ganz kleinen Theater 2 Ellen ins Gevierte in einem kleinen Parterre, das gerade 2 Duzend Menschen faßte, aber darunter waren einige Kunstrichter von Gewicht, als zum Exempel ich und der Kammerherr von Einsiedel. Wir haben uns nicht gesprochen, aber vermuthlich ist doch so viel Sympathie zwischen uns gewesen, um gemeinschaftlich zu bemerken, wie sehr es an Raum, an Leben und an Seele fehlte. [...]

Um auf unsere Theaterlust zurückzukommen – die Schütz hat mir offenbart, daß sie auch eins in ihrem Hause anlegen will. Sie hat mir, wie es schien, nicht mit großer Zuversicht eine Rolle angeboten. Das erste Stück soll der Geizige von *Moliere* seyn, übersetzt von ihrem Hrn. Sohn.⁸³

Caroline schlug statt dessen ein moderneres Stück vor, nämlich Goethes *Stella* (1776), und sich selber für die Rolle der Cäcilie (Madame Sommer), worauf Henriette Schütz sogleich beehrte, die Stella zu spielen.

Die Aufführung, so kann man dem Brief weiter entnehmen, sollte den 64. Geburtstag des juristischen Ordinarius, Rittergutsbesitzers, Hof- und Regierungsrats Johann Ludwig (von) Eckardt verschönern. Tatsächlich liebten es die Jenaer Professoren kaum weniger als die herzogliche Familie in Weimar, ihre Geburtstage mit Privatkomödien zu feiern. So wurde am Geburtstag des Anatomen Justus Christian (von) Loder (28. Februar) im Jahr 1798 eine Kinderkomödie aufgeführt;⁸⁴ im folgenden Jahr 1799 arrangierte man für ihn einen großen Theaterabend mit der einaktigen Posse *Die Heirat durch ein Wochenblatt* (1786) von Friedrich Ludwig Schröder,

⁸² Sophie Mereau-Brentano, *Wie sehn' ich mich hinaus in die freie Welt. Tagebuch, Betrachtungen und Vermischte Prosa*, hrsg. v. Katharina von Hammerstein, München 1997, S. 23.

⁸³ An Luise Gotter in Gotha, Jena, den 12. Dezember 1796. Caroline. Briefe aus der Frühromantik. Nach Georg Waitz verm. hrsg. v. Erich Schmidt, Bd. 1, Leipzig 1913, S. 406-408.

⁸⁴ Die Proben unter der Anleitung von Loders Gattin fanden unter anderem im Saal des Schlosses statt. Caroline an Luise Gotter, Jena, den 11. Februar 1798. Ebd., S. 447 u. 499.

worin auch Caroline zusammen mit ihrer Tochter (1785-1800) auftrat, sowie *Dem schwarzen Mann* (1785), einer zweiaktigen Posse von Friedrich Wilhelm Gotter.⁸⁵ Solche Aufführungen fanden möglicherweise im Hause der zu Feiernden statt, doch muß es ein fest installiertes Theater gegeben haben, wenn Henriette Schütz »auch eins« in ihrem Hause anlegen wollte.⁸⁶ Es ist gewiß, daß sie in der Folge ihr Vorhaben wahr machte und in ihrem Hause eine größere Bühne einrichtete – und daß dort *Stella* gespielt wurde, ist immerhin wahrscheinlich.

In ihrem Tagebuch vermerkt Sophie Mereau Theaterbesuche ohne Proben, am 14. Mai 1797 »Abends Comedie«, ebenso am 26. Juni 1797.⁸⁷ Im folgenden Jahr 1798 werden die Einträge dichter. Den 8. Januar beginnen die Proben für eine Vorstellung am 13. Januar: »Ganz in der Comedie lebend. Abends Vorstellung«; am 15. Februar beginnen die Proben zur Aufführung vom 19. Februar: »Comedie. Erst verstimmt. Dann erheitert. Vielen Beifall. Zufrieden«.⁸⁸ Im März kommt es zu einer rätselhaften Auseinandersetzung: »26. Sonderbares Verhältniß wegen S-s [...] Comedie. Leseprobe. Verdrieslich. Abends Gesellschaft. Sehr voll Leben. 27. mein Geburtstag. Sehr traurig. Heftiger Schmerz über mein Schicksal. Allein. Entschluß, nicht Comedie zu spielen«.⁸⁹ Daher ist es nicht sicher, ob sie bei der nächsten Aufführung am 30. März mitgespielt hat oder nicht. Sicher dagegen ist, daß Goethe anwesend war: »30. Comedie. Gespräch mit Goethe, das mich etwas beschäftigt und erheitert.«⁹⁰ Im September 1798 beteiligt sich jedoch Sophie Mereau erneut an Theaterproben und zwar zu

⁸⁵ Auguste Böhmer (Carolines Tochter) an Cäcilie Gotter, Jena, den 18. Februar 1799. Ebd., S. 499. im Jahr 1798 gab es jedenfalls eine Theaterbühne im Hause Schütz, ebd., S. 578.

⁸⁶ Diese Bühne könnte sich im Haus der Tochter Eckardts, der Witwe Döderlein, befunden haben. Rosina Eleonore Döderlein (1770-1832), 1792 jung verwitwet, von ihrem Mann mit einer sehr guten Witwenpension versorgt, heiratete 1797 den Philosophen und neuhumanistischen Schulreformer Friedrich Immanuel Niethammer.

⁸⁷ Sophie Mereau-Brentano, Tagebuch (wie Anm. 82), S. 27 u. 30. Die Herausgeberin, Katharina von Hammerstein, hat die Daten mit den Spieltagen in Weimar abgeglichen, so daß sie getrost auf Jena zu beziehen sind.

⁸⁸ Ebd., S. 34f.

⁸⁹ Ebd., S. 36f. Der Konjektur der Herausgeberin zu »S-s« (»Schlegel«) kann ich nicht folgen; zu der Zeit lag weder von August Wilhelm noch von Friedrich ein Drama vor. Gleichwohl wäre es reizvoll, sich eine Szene mit drei S vorzustellen, wenn Schlegels Shakespeare-Übersetzung (I. *Romeo und Julia. Sommernachtstraum*, 1797; II. *Julius Caesar. Was ihr wollt*, 1797; III. *Der Sturm. Hamlet*, 1798) im Hause Schütz Kritik erfuhr. Namentlich *Romeo und Julia* war auch in größerem Kreis ein Thema. Vgl. Caroline (Anm. 83), S. 428. *Hamlet* wurde tatsächlich aufgeführt. Vgl. Anm. 18.

⁹⁰ Ebd., S. 37. Goethe, der sich vom 20. März bis 6. April 1798 in Jena aufhielt, vermerkt unter dem gleich Datum in seinem Tagebuch: »Abends Liebhabertheater. Dann zu Schiller.« Grumach (Anm. 22), Bd. 4, S. 409. Das ist ein Dienstag, kein Freitag, vgl. Anm. 93.

Lessings *Minna von Barnhelm* (1767), die am 27. September aufgeführt wurde; möglicherweise ist die nächste Aufführung am 9. Oktober 1798 eine bloße Wiederholung.⁹¹ Im folgenden Jahr 1799 fand (nach einer Probe am 16.) den 20. Januar wieder eine Theateraufführung statt, darauf (nach einer Probe am 20.) eine weitere am 21. Februar, darauf (nach einer Probe am 7.) die Vorstellung von *Emilia Galotti* (1772) am 9. März.⁹² Dann war, vorausschauend sei's gesagt, auch für diese Liebhaber die Zeit abgelaufen.

Zwischen all den Liebhaberaufführungen schwirrt ein undatiertes Billett umher, in welchem Goethe zum Zuschauen eingeladen wird: »Sollten Sie vielleicht als Zuschauer einer kleinen theatralischen Uebung eine leichte Unterhaltung zu finden glauben, so schätze ich mich glücklich, Ihnen, als Mitglied der Gesellschaft ein Billett zur Vorstellung auf nächsten Freitag darzubieten. Voll wahrer, innigster Verehrung – Sophie Mereau«⁹³ Vielleicht handelt es sich auch nur um die Einladung zu einem Probentermin; daß Goethe im Februar 1799 an einem solchen teilgenommen hat, ist einigermaßen sicher bezeugt. Der Winter 1799 brachte, neben den theatralischen Belustigungen, eine gewaltige Überschwemmung der Saale, weshalb Goethe vom 7. bis zum 28. Februar nach Jena gekommen war.⁹⁴ In dieser Zeit besuchte er auch eine Probe des Liebhabertheaters, wie Caroline Schlegel-Schelling berichtet: »Gestern wohnte Goethe unsrer Probe bey – es nahm sich artig aus, er stand ganz allein in der Mitte des Saals vor dem Theater und repräsentirte das Publikum – ein Dienst, den ihm das Publikum nicht vergelten kann – es kann ihn niemals repräsentiren.«⁹⁵ Das Stück, das damals geprobt wurde, erwähnt Henrik Steffens (1772-1845) in seinen Lebenserinnerungen. Im Wintersemester 1798/99 führte Steffens, der in Kiel bereits Magister geworden war, seine Ausbildung in Jena fort und wurde von Caroline Schlegel-Schelling als »nicht bloß der Hauptchauspieler, sondern auch Regisseur« eingesetzt. Man wollte, wie er sich erinnert, Kotzebues *Schauspieler wider Willen*⁹⁶ aufführen, wobei Stef-

⁹¹ Ebd., S. 46.

⁹² Ebd., S. 53-55.

⁹³ Ebd., S. 37. Von allen im Tagebuch verzeichneten Spieltagen war nur der 26. Juni 1797 ein Freitag, doch Goethe hielt sich zu der Zeit in Weimar auf.

⁹⁴ Grumach (Anm.22), Bd. 4, S. 487f.

⁹⁵ Caroline (Anm.83), S. 494. Der Brief an Luise Gotter ist auf den 25. Januar datiert, was auf keinen Fall stimmen kann. Caroline bezieht sich darin auf Augustes Brief vom 18. Februar und die geplante Theateraufführung zu Loders Geburtstag: »Auguste schreibt hier von dem Spaß, den wir uns machen werden.« Als Probentermin käme nach Sophie Mereaus Tagebuch der 20. Februar in Frage, so daß Carolines Brief auf den 21. Februar 1799 zu datieren wäre. Vgl. a. Grumach (wie Anm. 22), Bd. 4, S. 486.

⁹⁶ Steffens muß sich geirrt haben. Kotzebues *Der Schauspieler wider Willen. Ein Lustspiel in einem Akt* (Leipzig 1803) ist ein – theatergeschichtlich interessantes – Stück für zwei Män-

fens die vielen hyperdeklamatorischen Passagen aus älteren Stücken durch Monologe von Iffland und Schiller aktualisiert hatte:

Die Tage der Proben gingen vorüber; wir waren zur General-Probe versammelt: da trat auf einmal Göthe herein. Er hatte freundlich, wie er bei solchen Gelegenheiten immer war, versprochen, die General-Probe zu leiten; mir hatte man es verborgen gehalten. Nachdem er die Frauen begrüßt hatte, ging er auf mich zu, sprach mich freundlich und gütig als einen Bekannten an. [...] Hier und da gab Göthe einen guten Rath, und mir schwebten auf eine wunderbar heitere Weise die dramatischen Auftritte in Wilhelm Meister vor der Seele, die sich nun hier durch den großen Verfasser zu verwirklichen schienen. Als ich die Stellen aus den Schiller'schen Stücken deklamirt hatte, trat Göthe freundlich auf mich zu. »Wählen Sie doch,« sagte er, »andere Stücke; unsern guten Freund Schiller wollen wir doch lieber aus dem Spiele lassen.«⁹⁷

Da Steffens die »Tage der Proben« oder »wiederholte Proben« anführt, muß die Probenarbeit sehr viel intensiver gewesen sein, als Sophie Mereau es in ihrem Tagebuch notiert hat, wo möglicherweise nur die Generalproben vermerkt sind.

In demselben Brief [vom 21. Februar 1799], in dem Caroline Schlegel-Schelling von Goethes Anwesenheit spricht, berichtet sie auch von weit- ausgreifenden Theaterplänen der Hofrätin Schütz. Unter deren Direktion soll ein neues Liebhabertheater für wenigstens 500 Taler⁹⁸ eingerichtet werden, wobei jeder Teilnehmer 1 Carolin (ca. 6 1/4 Rth) zu zahlen hätte, soviel wie das Jahresabonnement der *Horen* oder das Honorar für Schellings erstes Privatkolleg im Wintersemester 1798/99. Offensichtlich beginnen die Schlegels auf Distanz zu gehen; denn während Caroline mit

nerrollen, in dem die Bühnenmitarbeiter inszeniert werden, aber vor 1800 nirgends dokumentiert; auch weist es weder Frauenrollen (»Gebildete Frauen hatten Rollen übernommen«) noch deklamatorische Bravourstücke auf.

⁹⁷ Henrich Steffens, Was ich erlebte. Aus der Erinnerung niedergeschrieben, Bd. 4, Breslau 1841, S. 98-100. Steffens bezieht die Kotzebue-Aufführung auf Loders Geburtstag (28. Februar), wogegen Auguste Böhmers Brief vom 18. Februar 1799 (Anm. 85) von zwei anderen Stücken spricht. Ich würde der aktuellen Berichterstattung, also Auguste Böhmer, folgen und annehmen, daß Steffens die dicht gedrängten Theaterereignisse in der Erinnerung zusammengezogen hat.

⁹⁸ Das Theater, das Anna Amalia im Haus des Hofjägers Hauptmann hatte einrichten lassen, kostete ein Vierteljahrhundert früher (1775) nur 154 Rth. Vgl. Gisela Sichardt, Das Weimarer Liebhabertheater unter Goethes Leitung. Beiträge zu Bühne, Dekoration und Kostüm unter Berücksichtigung der Entwicklung Goethes zum späteren Theaterdirektor, Weimar 1957, S. 15.

ihrer Tochter zu Loders Geburtstag auftritt, will sie bei dem neuen Unternehmen nicht mitspielen:

Wir wollen der Ausführung nicht entgegen seyn, weil es eine Erleichterung des Plans ist von Zeit zu Zeit eine ordentliche Gesellschaft herzubekommen. (Die bisherigen Liebhaber spielen herzlich schlecht). Wir unterschreiben, spielen aber nicht. Schiller indeß hat ein etwas grobes Votum von sich gegeben. Er trägt darauf an, der ganze Anschlag soll bloß zum Besten eines ordentlichen Theaters ausgeführt werden. Die Liebhaber-Vorstellungen würden diesem im Weg stehn, *ohne dafür zu entschädigen*. [...] Zustande wird es wohl kommen, denk ich, aber schwerlich jemand spielen außer den bisherigen.⁹⁹

Eine solche Rundumerneuerung, die es auch auf Berufsschauspieler («eine ordentliche Gesellschaft») absah und sich damit einer stehenden Bühne annäherte, mußte die Interessen des Weimarer Hoftheaters berühren. Das führte zum Ende des Jenaer Liebhabertheaters.

Hofrat Schütz wird diesbezüglich alsbald Rücksprache mit dem noch immer anwesenden Geheimrat (von) Goethe genommen haben, denn dieser sandte unter dem 20. Februar 1799 aus Jena entsprechende Unterlagen an den Geheimrat (von) Voigt »wegen des Jenaischen Theaters«.¹⁰⁰ Voigt trug das Problem dem Herzog vor, aber Seine Durchlaucht »waren sehr unwillig über diese theatralischen Extravaganzen«¹⁰¹. Nun wurde Goethe beauftragt, dessen Willensmeinung dem damaligen Prorektor, ausgerechnet dem Anatomen Loder, zu übermitteln, damit »die Errichtung eines Privatschauspielhauses« universitätsintern, ohne förmliches Verbot, gestoppt werden könnte. Voigt ergänzte seine Ausführungen vom 24. Februar:

Überhaupt schien Serenissimo die jenaische Liebhabertheaterspielerei eine ganz unerwartete Neuigkeit. Sie glaubten, daß durch Verbot des Studentenkomödienspiels auch das der Herrn Lehrer und ihrer Gattinnen aus dem Wege geräumt worden sei. Ich würde sogar dazu raten, mit der Liebhaberei des Schauspielens vor der Hand etwas behutsam umzugehen und sie vielleicht ebenso unbemerkt einschlafen zu lassen, als sie unbemerkt sich eingeschlichen hat.¹⁰²

⁹⁹ Caroline (wie Anm. 83), S. 493f.

¹⁰⁰ Goethes Briefwechsel mit Christian Gottlob Voigt, bearb. u. hrsg. v. Hans Tümmeler, Bd. 2 (Schriften der Goethe-Gesellschaft, 54), Weimar 1951, S. 134. Schon damals hat der Herausgeber das famose Reskript nicht auffinden können (ebd., S. 426). Die Arbeit von Gerhard Müller, Vom Regieren zum Gestalten. Goethe und die Universität Jena, Heidelberg 2006, läßt die Aspekte Kunst und Theater ausdrücklich (S. 374) beiseite.

¹⁰¹ Voigt an Goethe, Weimar, den 22. Februar 1799, ebd. S. 134.

¹⁰² Voigt an Goethe, Weimar, den 24. Februar 1799, ebd., S. 136

Der kurze Dienstweg war allerdings nicht einzuhalten. Schütz reichte eine substantielle Rechtfertigung des Vorhabens – in seinem Namen und im Namen des Jenaer Mathematikers Johann Heinrich Voigt – direkt beim Herzog ein, doch wenn er das Verhältnis zum Hoftheater ansprach, ließ man ihn auflaufen.¹⁰³ Als sich dabei herausstellte, daß neben den akademischen Bürgern auch städtische Bürger mit von der Partie waren, wurde die Angelegenheit immer amtlicher; »die Verfügung an die Generalpolizeidirektion wird deswegen nötig sein, weil auch Non-Academici unter der Subskription sind und weil dadurch die Sache ganz den legalen und festen Gang erhalten wird, » so Voigt am 5. März, nachdem der Geheimrat Johann Christoph Schmidt, der dritte Jurist im Bunde, sich »auf das stärkste gegen diesen Unsinn erklärt hatte.«¹⁰⁴ Schütz setzte seine Demarchen mit einer persönlichen Vorsprache beim Herzog fort, wieder ohne Erfolg, so daß er, eingeschüchtert, in der Audienz am 27. März »gar nicht weiter insistierte, sondern versprach, diese Theaterentreprise seinesteils nicht weiter zu forcieren.«¹⁰⁵

Bei diesen Auseinandersetzungen wollte man zielstrebig über das Weimarer Theater schweigen und damit auch dessen Leiter aus der Diskussion heraushalten. Doch die willkürliche polizeiliche Prävention – die Professoren hatten sich ja nichts zuschulden kommen lassen – schuf ihre eigenen Begründungsschwierigkeiten. Öffentlich brauchte Goethe, der ja selbst als Leipziger Student Theater gespielt hatte, nicht gegen das Jenaer Liebhabertheater Stellung zu nehmen, intern aber wurde von ihm erwartet, die Begründung der ganzen Polizeimaßnahme zu liefern. Voigt an Goethe am 27. März 1799:

Ihr Name ward gar nicht genannt. [...] Serenissimus befahlen mir, Ihnen das zu melden, und weil das Gravamen Schützianum darauf hinausging, daß das Privatliebhaberschauspiel den *Professoren* nicht verboten sei, bei Ihnen zu hören, ob Sie ein Bedenken dabei fänden, daß ein Erläuterungsreskript an die Akademie und Polizei erginge, durch welches ex-

¹⁰³ Voigt an Goethe (wohl 5. März 1799), ebd., S. 138: »Es ist sehr albern, daß die Gegenstände vornehmlich von dem Hoftheater hergenommen werden.«

¹⁰⁴ Ebd., S. 138. Der ohnehin theaterfeindliche Superintendent Herder sah es ähnlich in seinem Brief an Knebel vom 15. März 1799: »Von der Tollheit in Jena, ein Theater aufbauen zu wollen, werden Sie gehört haben oder hören. Professoren, Professorinnen u. junge Doctors sollten spielen; (der Atheist war auch drunter) u. in den Coulißen wären junge Doctors fabriciert worden. Es ist Schade, daß ihnen das Handwerk gelegt ist. Die Leute sind heel toll; ich wollt aber, daß sie sich recht prostituirten.« Johann Gottfried Herder, Briefe. Gesamtausgabe, bearb. v. Wilhelm Drobek u. Günter Arnold, Bd. 8, Weimar 1984, S. 40. Eine Teilnahme Fichtes ist sonst nirgends bezeugt.

¹⁰⁵ Voigt an Goethe, Weimar den 27. März 1799, ebd., S. 142.

presse auch das Liebhabertheater der Professoren und anderer Inwohner verboten würde.

Mein Kollege Schmidt findet hierin nicht die mindeste Bedenklichkeit; denn man pflegt ja z.B. wohl einen Ball oder sonstige häusliche Lustbarkeit zu verbieten, wenn solche Anlaß zu Händeln oder Unfertigkeiten geben könnte. Sobald ich also von Ihnen vernehme, daß Sie nichts dagegen haben, so bald will ich die Konzepte angeben.

Vielleicht schlagen Sie mir einige Ausdrücke vor, unter denen man das Liebhabertheater in Beziehung auf den Nachteil für die Akademie verbietet.¹⁰⁶

Hierauf war es mit dem Jenaer Professorentheater so gut wie vorbei.¹⁰⁷ Und man muß sagen, Schiller und Goethe haben es so gewollt.

So gut wie vorbei – denn natürlich gab es noch ein Nachspiel. Es kam zu Spannungen im Feld der Meinungsbildung, seit August Wilhelm Schlegel, der produktivste Rezensent der *Allgemeinen Literatur-Zeitung*, mit seinem Bruder zusammen das *Athenaeum* (ab Mai 1798) herausgab.¹⁰⁸ August von Kotzebue, der, nachdem er das Revaler Liebhabertheater begründet, den russischen Dienstadel erworben und kurz das Wiener Nationaltheater geleitet hatte, im Mai 1799 nach Weimar zurückgekehrt war, Kotzebue also mischte sich in die Animositäten, indem er einen Jüngling, der nichts als Zitate aus dem *Athenäum* aufzusagen hatte, gegenüber Eltern, Bruder, liebendem Mädchen und schließlich dem Landesherrn in die peinlichsten Situationen brachte. Sein Stück, *Der hyperboräische Esel, oder: Die heutige Bildung. Ein drastisches Drama und philosophische Lustspiel für Jünglinge*, erschien zur Herbstmesse 1799.¹⁰⁹ Sogleich wurde es auf dem Leipziger Theater gespielt und Anfang Oktober auch im Hause Schütz benutzt, um das Theaterverbot kreativ zu umgehen. »Schütz hat in

¹⁰⁶ Ebd. Vgl. S. 139: »Des hiesigen Theaters habe ich geglaubt, gar nicht gedenken, auch niemanden nennen zu müssen.«

¹⁰⁷ Caroline (wie Anm. 83), S. 538. Brief an Luise Gotter vom 24. April 1799: »Der Herzog hat sich viel gegen Jena erlaubt. Du wirst von der Schützsichen Comödientollheit gehört haben – es mochte wohl recht gut seyn, daß er die große *Entreprise* hemmte, aber er ist so weit gegangen durch eine zweyte Policyverordnung *jede Aufführung in einem Zimmer vor ein paar Freunden zu verbieten*.«

¹⁰⁸ August Wilhelm Schlegel steuerte in knapp vier Jahren insgesamt 285 Rezensionen für die *Allgemeine Literatur-Zeitung* bei und erwartete dringend eine Bekanntmachung des *Athenaeums*. Zum Ganzen vgl. Heinz Härtl, »Athenaeum«-Polemiken, in: Debatten und Kontroversen. Literarische Auseinandersetzungen in Deutschland am Ende des 18. Jahrhunderts, hrsg. v. Hans-Dietrich Dahnke u. Bernd Leistner, Bd. 2, Berlin u. Weimar 1989, S. 246-357.

¹⁰⁹ Vgl. Josef Kotzur, Die Auseinandersetzung zwischen Kotzebue und der Frühromantik um die Jahrhundertwende (Phil. Diss. Breslau 1932), Gleiwitz 1932, bes. S. 30ff.

seinem Hause, wo Mad. Schütz halbverrückt die Minna von Barnhelm spielte, einen Prolog im Geschmack des Kotzebueschen Stückes aufführen lassen« schrieb Caroline an Ludwig Ferdinand Huber.¹¹⁰ Danach stellte August Wilhelm öffentlich seine Mitarbeit für die *Allgemeine Literatur-Zeitung* ein und die publizistischen Streitigkeiten eskalierten zum Kampf zwischen Romantik und Aufklärung.

Vermutlich sind dies auch die »unangenehmen Erinnerungen des Vergangenen«, auf die Carl August in einer endgültigen Entschließung zum Jenaer Liebhabertheater anspielt. Henriette Schütz hatte sich direkt an Goethe gewandt mit der gezielten Bitte, dessen Singspiel für drei Personen *Scherz, List und Rache* (publ. 1790), »mit dem unß leider öffentliche Bühnen nicht erfreuen«, zu Neujahr 1800/1801 in ihrem Hause aufführen zu dürfen.¹¹¹ Der Herzog lehnte ab: »Ihro Durchlaucht blieben bei der negativen Resolution und glaubten, man werde von selbst davon absehen, um alle unangenehmen Erinnerungen des Vergangenen in Jena zu vermeiden und es daselbst zur Regel werden zu lassen, daß diese Art von Unterhaltung auf einer Akademie nicht an ihrem Platze sei.«¹¹² Goethe gab die Ablehnung, mit Datum vom 19. Dezember 1800, höflich weiter.

Damit beginnt die Phase aufzuhören, in der Theaterspielen und Schauspielersein durcheinander und ineinander übergangen. Plötzlich betont man wieder den Unterschied, der den Amateurschauspieler vom Berufsschauspieler trennt, wenngleich mit umgekehrtem Vorzeichen gegenüber früher: der Amateur, unabhängig von seinem Sozialstatus, ist nun weniger wert als der professionelle Schauspieler, der sich durch Ausbildung, künstlerische Leistung und eine feste Adresse definiert. Für eine Übergangszeit von etwa 30 Jahren (1770-1800) hatte das aufblühende Liebhabertheater geholfen, stehende Bühnen zu etablieren, indem es die Rückkopplung zwischen Schauen und Spielen in Gang setzte und in Gang hielt. Caroline Schlegel-Schelling hat das Wechselspiel, das im Schütz'schen Theaterprojekt kulminierte, unübertrefflich bezeichnet: »Es ist alleweil von nichts als Theater hier die Rede. Erst war es Schillers neues Schauspiel – nun die

¹¹⁰ An Huber, Jena, den 22. November 1799 (um Hubers Angriffen vorzubeugen). Caroline (Anm. 83), S. 578. Hubers Rezensionen in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung*, unter anderem des *Athenaeum* (21. November 1799), heizten jedoch den Konflikt an. Vgl. a. den Briefwechsel zwischen A. W. Schlegel und Schütz vom 20. Oktober 1799 in: August Wilhelm von Schlegel, *Sämmtliche Werke*, hrsg. v. Eduard Böcking, Bd. 11, Leipzig 1847, S. 427ff.

¹¹¹ Brief und Ablehnung in Goethes Amtliche Schriften, bearb. v. Helma Dahl, Bd. 2/2, Weimar 1970, S. 654ff.

¹¹² Voigt an Goethe, Weimar, den 12. Dezember 1800. Briefwechsel mit Voigt, Bd. 2 (Anm. 100), S. 243.

Jenaische Chronik, dann sehen wir das Ende des Wallenstein.«¹¹³ Zusehends aber, nachdem sich dauerhafte Institutionen gebildet haben, verfällt dieser Regelkreis, das Liebhabertheater wirkt entweder als Konkurrenz oder rückt aus dem Zentrum des literarischen Lebens an dessen Rand. Es wird zum Laienspiel, wie man so sagt.

Insofern ist es vielleicht überraschend, aber doch repräsentativ, daß Schiller und Goethe – Schiller durch sein »etwas grobes Votum«, Goethe als Leiter des herzoglichen Theaters – sich schließlich mit dem macht- und subventionsgestützten Kulturinstitut identifizieren, anstatt das ephemere mimetische Spiel (»Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt«) zu begünstigen. Was sie dazu bewegt, ist die Kunst. Die Kunst im Singular hat, nicht zuletzt durch Schillers und Goethes Wirken, das früher so weite Feld der schönen Wissenschaften und freien Künste besetzt – außer ihr gibt es nur noch die Nicht-Kunst. Kunst und Nicht-Kunst, Künstler und Publikum stehen sich geradezu kriegerisch gegenüber. Jene Theaterbesucher, die sich in Theaterspieler verwandeln, bringen diese Fronten durcheinander. Vor allem unterlaufen sie die mühsam erarbeitete Grenze von Kunst und Unterhaltung und damit jegliche ästhetische Erziehung. Der Künstler soll nämlich weder unterhalten noch unterrichten, sondern (Selbst-)Bildungsprozesse anstoßen, so daß die Menschen in sich die Menschheit zur Entfaltung bringen. Dazu muß er ihre Freizeit veredeln, fordert Schiller 1795, »an ihrem Müßiggange kannst du deine bildende Hand versuchen. Verjage die Willkühr, die Frivolität, die Rohigkeit aus ihren Vergnügungen, so wirst du sie unvermerkt auch aus ihren Handlungen, endlich aus ihren Gesinnungen verbannen.«¹¹⁴ Doch die geistreiche Unterhaltung¹¹⁵ des Liebhabertheaters verformt sich unter dem binären Zugriff. Als Goethe und Schiller im Sommer 1799 gemeinsam die Erscheinungsformen der Kunst mustern und alle abweichenden Phänomene unter den Begriff des Dilettantismus sammeln, symbolisiert das Liebhabertheater den Inbegriff ihres künstlerischen Widerwillens.¹¹⁶

¹¹³ An Luise Gotter, Jena, den 25. Januar [21. Februar] 1799. Caroline (Anm. 83), S. 494. *Piccolomini* wurden am 30. Januar 1799, *Wallenstein* am 20. April 1799 in Weimar aufgeführt.

¹¹⁴ Friedrich Schiller, Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Schiller-Nationalausgabe, Bd. 20, Philosophische Schriften, hrsg. v. Benno von Wiese, Weimar 1962, S. 336.

¹¹⁵ Henriette Schütz an Goethe, Jena, den 3. Dezember 1799: »Indem ich keine gefälligere und zugleich Geistreichere Art der Unterhaltung kenne, als die einer Theatralischen belustigung ist; [...]«. Wie Anm. 111.

¹¹⁶ Wendet man die Opposition ›Kunst vs. Nicht-Kunst‹ in einem *re-entry* wieder auf Künstler und Publikum an, so erhält man auf der Publikumsseite ein künstlerisches (das sind

Diese Notizen blieben unveröffentlicht. Da aber das Kunst- und Bildungsprogramm in den *Horen* seit 1795 jedermann zugänglich gemacht worden war, kann es kaum überraschen, daß ein Jenaer Student in seinem Urteil über das Liebhabertheater zu dem gleichen Ergebnis kam wie Goethe und Schiller: es taugt nicht nur nichts, es ist sogar richtiggehend schädlich.

Albrecht Heinrich Matthias Kochen (1776-1847) aus Kiel, einer der letzten in der Gesellschaft Freier Männer, studierte seit Oktober 1798 in Jena Theologie und wurde bereits im nächsten Jahr zum Doktor der Philosophie promoviert.¹¹⁷ Er muß die letzte Vorstellung des Jenaer Liebhabertheaters mit *Emilia Galotti* (9. März 1799) gesehen haben und publizierte kurz darauf einen Aufsatz *Ueber Familientheater und Liebhabertheater*, in dem er die traditionellen moralischen Einwände gegen die »Theater als Volksbildungsinstitute« neu pointiert:

Ueberhaupt, will der Mensch in seiner freyen Bewegung unabhängig vom dem Urtheil anderer und nicht bloßes Reprodukt seyn, so ist durchaus nöthig, daß er sich selbst bilde, selbst entwickele, und gleichsam aus sich selbst hervor gehe.[...] Daß die freye Selbständigkeit des Menschen in diesen Erziehungs- und Bildungsinstituten nicht nur nicht erreicht, sondern sogar frühzeitig untergraben wird, ist also der erste Vorwurf, den ich in voller Ueberzeugung meiner Einsicht in das Wesen derselben Ihnen bekennen muß. Ich halte aber in eben diesem strengen Sinne die Liebhaber- und Familientheater für Mördergruben der sittlichen Bildung, [...].

Wenden Sie mir ja nicht ein, daß schon erwachsene und völlig ausgereifte Männer und Frauenzimmer an diesen Liebhabertheatern Theil nehmen. Ich kenne sie nicht, allein ich möchte wetten, daß es denen geht wie einer gewissen Madame S..., die jüngst die Emilia Galotti vorstellen sollte. Im Hintergrunde hätte man sie errathen können, im Vordergrunde sah man ohne Lorgnette die mit den angethürmten Ruinen

die beliebten Kenner) und ein unkünstlerisches Publikum; auf der Künstlerseite erhält man künstlerische und unkünstlerische Künstler (das sind die verhaßten Dilettanten). Hierzu generell der Tagungsband: *Dilettantismus um 1800*, hrsg. v. Stefan Blechschmidt u. Andrea Heinz, Heidelberg 2007. Speziell zum Dilettantismus auf dem Theater vgl. Heinrich Bosse, ebd., *Das Liebhabertheater als Pappkamerad. Der Krieg gegen die Halbheit und die »Greuel des Dilettantismus«*, S. 69-90.

¹¹⁷ Marwinski, *Freie Männer* (Anm.59), S. 85f.; ADB Bd. 14, 1882, S. 407f. Kochen dürfte Kontakt zu Schiller gehabt haben; er schickt am 7. Juni 1798 von Leipzig aus Gedichte für den *Musen Almanach* (Schiller-Nationalausgabe, Bd. 17/1, S. 303) und spricht, wie die Klassiker, von den »Dilettanten der theatralischen Kunst« (Anm. 118).

ihrer jugendlichen Grandezza prangende S..., und an einem anderen Abend spielte Hamlet den Professor [!].¹¹⁸

Kurz, das Rollenspiel verdirbt die Selbstbildung und dadurch den Charakter. Kochens Polemik richtet sich gegen die alte rhetorische Ansicht, öffentliches Auftreten und rednerische *actio* sei schon frühzeitig als Probehandeln einzuüben, eine Ansicht, die auch der Theaterfreund Aaron Lehrberg noch vertreten hatte, wörtlich gegen »Politur [...], Gewandtheit, Ungezwungenheit, Artigkeit im Umgange, oder wie die süßen Worte alle heißen mögen«. ¹¹⁹ Seine Strategie, das Liebhabertheater lächerlich zu machen, flankiert dabei in aller Öffentlichkeit das Weimarer Theaterverbot. Und was empfiehlt der Autor statt dessen seinen »so sehr nach Vergnügen und Genuß geizenden« Adressaten? Sie sollen Schillers *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* lesen, Lesen also. Damit ist das eigentliche Medium der Selbstbildung schließlich angesprochen.

Nunmehr läßt sich noch einmal der bildungsgeschichtliche Stellenwert des akademischen Liebhabertheaters bestimmen: es dient, in einer dreißigjährigen Übergangsphase, der Auseinandersetzung mit der Gegenwartsliteratur, aber weder rezeptiv noch produktiv, sondern performativ. In den ersten beiden Dritteln des 18. Jahrhunderts gab es für die Beschäftigung mit deutscher Literatur vor allem Anleitungen zum Selbermachen, sei es in den (wenigen) Vorlesungen über »Deutsche Rhetorik«, sei es rezeptivproduktiv in den poetischen Übungsgesellschaften, den immer noch weitgehend unerforschten »Deutschen Gesellschaften«. ¹²⁰ Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts setzt sich das Liebhabertheater an deren Stelle. Während in Jena der letzte Senior der Deutschen Gesellschaft noch 1777 sagt oder schreibt: »Wir vereinigen uns, um teutsche Literatur und den Geschmack zu bilden und zu befördern«, ¹²¹ spielt bereits der junge Kotzebue mit seinesgleichen aus Leibeskräften deutsche Literatur auf der Studentenbühne.

¹¹⁸ Albrecht Kochen, Ueber Familientheater und Liebhabertheater, in: Deutsche Monatschrift [[Juni] 1799, Bd. 2, S. 172-180, hier S. 174ff. Obwohl Kochen vorher schon in Kiel und Leipzig studiert hatte, ist der Bezug zum Ehepaar Schütz (»jüngst«) wohl evident.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Klaus Weimar, Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, München 1989, S. 40ff.

¹²¹ Johann Ernst Basilius Wiedeburg, Von dem Betrag des Nutzens der teutschen Gesellschaften auf Akademien, zit. n. Felicitas Marwinski, Johann Andreas Fabricius und die Jenaer gelehrten Gesellschaften des 18. Jahrhunderts (Jenaer Reden und Schriften), Jena 1989, S. 71. In seiner Lebensgeschichte behauptet Kotzebue, er sei in eine von Christian Gottfried Schütz geleitete poetische Übungsgesellschaft aufgenommen worden, ebenso in die Deutsche Gesellschaft; Kotzebue, Lebenslauf (Anm.19), S. 77 u. 79. In der von Marwinski veröffentlichten Matrikel der Gesellschaft ist er jedoch (wieder) nicht zu finden.

Was das Theaterspiel gegenüber den rhetorisch-poetischen Übungen auszeichnet, ist zudem die passionierte Aktualität. Trotz allem Interesse an Neuerscheinungen steht freilich Lessing in Jena unbestritten an der Spitze, gefolgt von Autoren wie Iffland und Kotzebue, die in ihren Familienstücken die Regeln ständischer Patronage und Beziehungen aushebeln, um statt dessen ein modernes Arbeitsethos (samt Beziehungen) spielen zu lassen; dazu kommen die beliebten Stücke Friedrich Wilhelm Gotters, die Wiedergebrauchstexte erfolgreicher Schauspieler (Brandes, Großmann, Schröder), schließlich mit Shakespeare auch die beiden Weimarer Klassiker. All diese Dramen, Possen und Tragödien eignen sich die Spieler anders an als lesend oder zuschauend: sie lernen sie auswendig, treten in Interaktion und drücken die Sprechhandlungen körperlich aus. Oder wie es zeitgenössisch heißt: »Agiren ist ein größer Vergnügen als Zusehn, und nie dringt man tiefer in die Schönheiten eines Schauspiels ein, als wenn man eine Rolle darinnen bekleidet.«¹²² Dann aber, seit der Jahrhundertwende, behandelt man die deutsche Literatur an der Universität mehr und mehr als Lesestoff.

Als Sophie Mereau nicht mehr Theater spielen durfte, richtete sie sich eine private Lesegesellschaft ein. Davon und vom Enthusiasmus für die Kunst berichtet ein Jenaer Student, der 1797-1800 zunächst Jura studierte, um schließlich Theaterdirektor zu werden:

Gegen Ende meines Aufenthalts in Jena waren Tieck, Schelling, die Schlegel gekommen, um Vorlesungen zu halten.

Neue Uebersetzungen des Shakespeare, »Genoveva« von Ludwig Tieck, das »Athenäum« u.s.w. erschienen. Ueberhaupt wurde der Blick weit mehr auf die Künste hingelenkt, über deren Wesen und Elemente sich auch die Resultate philosophischer Forschungen immer mehr verbreiteten. Dies blieb natürlich nicht ohne großen Einfluß auf die studierende Jugend. Ueberall bildeten sich Gesellschaften und Kränzchen unter den Studenten, wo die neuesten Erscheinungen in der Literatur: die »Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders«, Tieck's romantische Dichtungen, Schleiermacher's »Reden über die Religion«, die »Phantasien über die Kunst«, das »Athenäum« u.s.w. vorgelesen wurden, um dann darüber gegenseitige Ideen und Ansichten auszutauschen. Ich wohnte einem solchen Kränzchen bei, das im Hause des Professors Mereau von 10-12 Uhr in der Nacht abgehalten wurde und viele

¹²² Ueber die Universitätskomödien, in: Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielliebhaber, Offenbach 1779, S. 171-182, hier S. 180.

jugendliche Enthusiasten für die Kunst versammelte, unter denen ich nicht der letzte war.¹²³

Das szenische Interpretieren, so möchte ich zusammenfassen, ist – wenigstens tendenziell – der hermeneutischen Interpretation gewichen.

Blickt man zurück vom Ende des Jenaer Liebhabertheaters zurück auf jene erste Erzählung des Jahres 1805, so sind fast alle wichtigen Mitspieler, wenn auch anders gruppiert, schon beisammen: die Studierenden, die Honoratioren, die vortreffliche Unterhaltung, die Polizei. Es fehlt eigentlich nur noch die bestimmende Rolle der Kunst.

¹²³ Heinrich Schmidt, *Erinnerungen eines weimarischen Veteranen aus dem geselligen, literarischen und Theater-Leben*, Leipzig 1856, S. 102f. Schmidt (1779-1857) wurde von Goethe an das Wiener Hoftheater vermittelt und war zuletzt Theaterdirektor in Brünn.

WALTER ERHART

DRAMA DER ANERKENNUNG

Neue gesellschaftstheoretische Überlegungen
zu Goethes *Iphigenie auf Tauris*

1

Um Goethes Drama *Iphigenie* ist es verhältnismäßig ruhig geworden – so weit es um einzelne Werke Goethes überhaupt ruhig zu werden vermag. Die Anstrengungen der Forschung haben sich zuletzt eher auf die *Wahlverwandtschaften*, auf *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, auf den *West-Östlichen Divan* und immer wieder auf den *Faust* gerichtet. Kann im Falle der *Iphigenie* deshalb gar von einer Erschöpfung der Interpretationsparadigmen gesprochen werden? Gibt es eine seit den 1980er Jahren grassierende Furcht vor neuen *Iphigenie*-Interpretationen, wie es ein Forschungsbericht bereits vor über zehn Jahren diagnostiziert hatte?¹

In der Tat lassen sich zwei zurückliegende große Etappen oder Paradigmen der *Iphigenie*-Deutung erkennen. Im 19. Jahrhundert sollte nicht zuletzt die schöne und reine Seele der Titelfigur den neuen Mythos einer Weimarer Klassik begründen. In den zwei Jahrzehnten zwischen 1965 und 1985 wurde hingegen der dezidiert aufklärerische Kern des Dramas hervorgehoben, insbesondere die gegenüber den griechischen und christlichen Göttern erkämpfte Humanität, mit der es Iphigenie und Orest zuletzt gelingt, die tragische Situation und zugleich den von den Göttern verhängten Familienfluch auflösen.

Still wird es in Philologenkreisen um ein Drama nicht, wenn die Interpretationen aussetzen – dies tun sie im Falle Goethes wohl nie. Still wird es dann, wenn die theoriegeschichtlichen Grundlagen einer Interpretationsgemeinschaft festgelegt und fest gefügt sind, wenn ein Standpunkt erreicht

¹ »Forty years of impassioned *Iphigenie* interpretation, when criticism in Germany tried to solve problems of political and social life by literary means, seem to have engendered a fear of interpretation.« Irmgard Wagner, *Critical Approaches to Goethe's Classical Dramas. Iphigenie, Torquato Tasso, and Die natürliche Tochter*, Columbia 1995, S. 89.

und nicht mehr verändert zu werden braucht. Bestenfalls sind Rang und Bedeutung eines Werkes gesichert, dem kulturellen Gedächtnis einer Kultur einverleibt, schlimmstenfalls wird der Text uninteressant oder langweilig, zumindest auf eine undramatische Art (nur noch) historisch.

Genau so stand es um die *Iphigenie*, bevor in den 1960er Jahren die bereits zu Goethes Lebzeiten etablierte Klassizität des Dramas vehement in Frage gestellt wurde – und mit ihr zugleich jene lang währende Rezeptionsgeschichte, die Goethes Werk in den Olymp der Literaturgeschichte, in die Lehrpläne der Gymnasien und in die Köpfe der Gymnasiasten befördert hatte: als ein ›Seelendrama‹, in der es die weibliche Titelfigur nur noch ehrfürchtig zu bestaunen galt.²

Demgegenüber wurde Goethes Drama nach 1960 konsequent in den gesellschaftlichen und ideengeschichtlichen Kontext der Aufklärung zurückversetzt. Die Linie reicht von einem Bahn brechenden Aufsatz Arthur Henkels über die »verteufelt humane« *Iphigenie* aus dem Jahre 1965³ und Theodor Adornos Essay »Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie« von 1967⁴ über Hans Robert Jauß⁵ und Wolfdietrich Rasch⁶ bis zu Klaus Weimar⁷ und Terence J. Reed,⁸ und sie führte zu einer bei allen Differenzen neu entdeckten Geschichtlichkeit und Gesellschaftlichkeit des Stücks, zu einer von Iphigenie und Orest repräsentierten »aufgeklärte(n) Ideologiekritik«,⁹ die das Postulat der Autonomie, der Mündigkeit, des Naturrechts und der Humanität an die Stelle einer mythischen Vorzeit und einer un- aufgeklärten Vormoderne setzt.

Im Mittelpunkt stand dabei zunächst Iphigenie: In höchster Bedrängnis gesteht sie dem Barbarenherrscher Thoas die Wahrheit, nämlich daß ihr Bruder Orest und sein Gefährte Pylades, statt von ihr als Priesterin der

² Zu dieser Rezeptionsgeschichte vgl. Hans Robert Jauß, Racines und Goethes Iphigenie – Mit einem Nachwort über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode, in: Rainer Warning (Hrsg.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München 1975, S. 353-400, S. 355ff.

³ Arthur Henkel, Die »verteufelt humane« Iphigenie. Ein Vortrag, in: *Euphorion* 59, 1965, S. 1-18.

⁴ Theodor W. Adorno, Zur Klassizität von Goethes »Iphigenie« [1967], in: ders., *Noten zur Literatur*. Frankfurt/M. 1981, S. 495-514.

⁵ Jauß (Anm. 2).

⁶ Wolfdietrich Rasch, *Goethes »Iphigenie auf Tauris« als Drama der Autonomie*, München 1979.

⁷ Klaus Weimar, »Ihr Götter!«, in: Wilfried Barner, Eberhard Lämmert (Hrsg.), *Unser commercium*, Stuttgart 1984, S. 303-327.

⁸ Terence James Reed, *Iphigenie auf Tauris*, in: Theo Buck (Hrsg.), *Goethe-Handbuch*, Bd. 2, *Dramen*, Stuttgart, Weimar 1996, S. 195-228.

⁹ So dezidiert bei Rudolf Brandmeyer, *Heroik und Gegenwart. Goethes klassische Dramen*, Frankfurt/M. u.a. 1987, S. 37.

Diana geopfert zu werden, eine Intrige zu ihrer aller Befreiung planen. Auf diese Weise läßt sie mit ihrer »unerhörten Tat« (V, 3, v. 1892)¹⁰ statt der politisch kalkulierenden Strategie die Moral ihres Herzens sprechen und bezieht zuletzt auch Thoas durch die vereinte Kraft der Weiblichkeit und der Vernunft in das aufklärerische Friedenswerk mit ein: Abschaffung des Menschenopfers,¹¹ Autonomie des Selbsthandelns,¹² kommunikativ herbeigeführter Konsens,¹³ Anerkennung des Völkerrechts.¹⁴ »Lebt wohl« (V, 6, v. 2174), ruft Thoas den nach Griechenland heimkehrenden atridischen Geschwistern nach – und läßt die ihrerseits pazifisierten Zuschauerinnen und Zuschauer zurück, mit dem Auftrag, sich an allen Figuren des Stücks ein Beispiel zu nehmen.

»Das Land der Griechen mit der Seele suchend« (I, 1, v. 12) – Die moderne Forschung hat die Sehnsucht der Titelheldin im berühmten Eingangsmonolog seitdem durch eine andere Suche ersetzt: Wer ist die oder der Humanste im ganzen Land? Iphigenie als die wahrhaft heroische Aufklärerin, die mit dem kategorischen Imperativ *avant la lettre* das Lügengespinnt der Götter und der am Eigennutz orientierten Männer auflöst?¹⁵ Orest als der moderne Held *par excellence*, der sich von seiner eigenen mythischen Verstrickung, dem Fluch des Muttermords, befreit und schließlich die tragische Auseinandersetzung fast im Alleingang löst, indem er den Götterspruch einer humanitären Uminterpretation unterzieht (nicht die Kultstatue der Diana, der Schwester Apollos, solle den Barbaren entwendet und nach Griechenland zurückgeführt werden, sondern die leibliche Schwester)?¹⁶ Oder schließlich Thoas, der einzig aufgeklärte Herr-

¹⁰ Zitate aus *Iphigenie auf Tauris* werden im Folgenden im Text nachgewiesen (unter Angabe des Aufzugs und Auftritts sowie mit Verszahl). Als Ausgabe zugrunde gelegt ist: Johann Wolfgang von Goethe, Werke, Hamburger Ausgabe (HA), hrsg. v. Erich Trunz, Bd. 5, Hamburg 1988.

¹¹ Dieter Borchmeyer, *Iphigenie auf Tauris*, in: Walter Hinderer (Hrsg.), *Goethes Dramen*, Stuttgart 1992, S. 117-157, S. 139ff.

¹² Ursula Segebrecht, *Götter, Helden und Goethe. Zur Geschichtsdeutung in Goethes »Iphigenie auf Tauris«*, in: Karl Richter, Jörg Schönert (Hrsg.), *Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß*, Stuttgart 1983, S. 175-193.

¹³ Erika Fischer-Lichte, *Probleme der Rezeption klassischer Werke – am Beispiel von Goethes »Iphigenie«*, in: Karl-Otto Conrady (Hrsg.), *Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik*, Stuttgart 1977, S. 114-140. David Simo, *Modelle der Fremderfahrung in Goethes »Iphigenie auf Tauris«*, in: *Comparativ* 12, 2002, H. 2, S. 12-25.

¹⁴ Alois Wierlacher, *Ent-fremdete Fremde. Goethes »Iphigenie auf Tauris« als Drama des Völkerrechts*, in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 102, 1983, S. 161-180.

¹⁵ Dieter Borchmeyer, *Die Weimarer Klassik. Eine Einführung*, 2 Bde., Königstein/Ts. 1980, Bd. 1, S. 114.

¹⁶ So besonders Rasch (Anm. 6), S. 176ff.

scher im Stück, dem Iphigenie das Vertrauen zu ihrer Tat verdankt, der die Interpretation des Orest für plausibel hält oder zumindest toleriert, der schließlich den Sieg des Aufklärungsprojekts durch seine Vernunft gewordene Zustimmung erst ermöglicht?¹⁷ In immer neuen Anläufen wurden die Figuren auf ihre Tauglichkeit und Urheberschaft für das Projekt der Moderne geprüft. Mit diesem Stück jedenfalls – so die seither etablierte Meinung – habe Goethe die großen Ideen der Aufklärungstradition dargestellt und zugleich antizipiert: die Kantische Philosophie, die Dialektik der Aufklärung, die kommunikative Vernunft.

Warum aber ist es ruhig geworden um Goethes *Iphigenie*? Weil all dies bekannt und festgelegt ist, vielleicht aber auch, weil das hohe Lied der humanen *Iphigenie* ihrerseits eine fragwürdige ›Klassizität‹ erzeugt hat, ein Bild der Aufklärung, wie es vornehmlich in den 1960er und 1970er Jahren entwickelt worden war. Nun sind Goethes Dramen keineswegs gegen ihre gesellschaftstheoretischen Grundlagen und Einsichten zu lesen; es sind – mit einem Wort Adornos – »Zivilisationsdramen«,¹⁸ in denen die Fundamente, die Möglichkeiten und die Gefährdungen moderner Gesellschaften verhandelt werden. Gerade ihr historisch distanzierter Rahmen diene dazu, höchst aktuelle Modernisierungsprobleme des ausgehenden 18. Jahrhunderts durchzuspielen. Meine These ist demnach, daß die *Iphigenie* heute nicht ›uninteressant‹ geworden sein könnte wegen ihrer weithin akzeptierten Gesellschaftlichkeit, sondern umgekehrt aufgrund der Abwesenheit aktueller oder seit den 1970er Jahren in der germanistischen Literaturwissenschaft zumindest weiter entwickelter gesellschaftstheoretischer Konzepte. Solche Theorien aber wären notwendig, um manchen Irritationen der jüngsten Forschung zu begegnen, die das dem Drama entnommene Aufklärungspathos inzwischen wirkungsvoll erschüttert und die Interpretationsgemeinschaft einigermaßen ratlos zurückgelassen haben.

Goethes ›Seelendrama‹ mag einerseits höchst erfolgreich zu einem »Drama der Autonomie« (Wolfdietrich Rasch) umgedeutet worden sein, die Figuren aber – so ließ sich unterdessen zeigen – bleiben andererseits gerade den mythischen Handlungsmustern fast durchgängig verpflichtet: Iphigenies entsühnt den Fluch ihres Geschlechts und gehorcht damit doch wieder den mythischen Diskursen,¹⁹ ihre »unerhörte Tat« wird durch ihre

¹⁷ Donna Dietrich, Harry Marschall, Thoas and Iphigenie. A Reappraisal [1987], in: Harold Bloom (Hrsg.), Johann Wolfgang von Goethe (Bloom's Modern Critical Views), Broomall 2003, S. 81-87.

¹⁸ Adorno (Anm. 4), S. 499.

¹⁹ Kathryn Brown, Alexander Stephens, »... hinübergehn und unser Haus entsühnen.« Die Ökonomie des Mythischen in Goethes »Iphigenie«, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 32, 1988, S. 94-115.

von den Figuren vorgenommene Stilisierung zur ›Heiligen‹ zuletzt wieder deutlich entwertet.²⁰ Ihr Mut, in höchster Gefahr allein der Wahrheit zu vertrauen, ist weniger eine autonome Tat als der letzte Ausweg, nachdem alle anderen Listen und Strategien versagt haben;²¹ ihre Rede und damit die von ihr repräsentierte Humanität sind nicht ›rein‹, sondern inkonsistent, ihr ›Selbsthelfertum‹ und ihre Reaktion nicht autonom, sondern abhängig vom Einfluß ihres jeweiligen Gesprächspartners.²² Iphigenies Tat ist durchaus strategisch und dient der Rettung und Wiedergewinnung eines patriarchalischen Familienbundes.²³ Entgegen einem vielleicht oberflächlichen Verständigungspathos werden die der Humanität widerständigen Potentiale – das ›Barbarische‹ und das Sexuelle – auf Thoas projiziert,²⁴ und die von den Göttern auf die Menschen übertragene Verfügungsgewalt über Interpretationen und Handlungen zeigt sich gegen Ende gar durch zweifelhafte Listen und rhetorischen Schein erkaufte.²⁵

Die Figuren befinden sich im Verlauf des Dramas und an seinem Ende zudem kaum in einer Situation wechselseitig erkämpfter Autonomie, sondern in einem Zustand vielfältiger Abhängigkeiten, und dies betrifft auch die Thematisierung der Geschlechterdifferenz, die – im Text überdeutlich markiert – auch die Interpretinnen und Interpreten stets über Gebühr beschäftigt hatte. Das 19. Jahrhundert feierte in Iphigenie die Macht der Weiblichkeit als eine den Frauen von Natur aus zukommende Kraft der Versöhnung und Heilung.²⁶ In Gegenrichtung dazu werten heute nicht wenige die *Iphigenie* als Drama der Emanzipation, als Utopie einer weiblichen Aufklä-

²⁰ Julie D. Prandi, Goethe's Iphigenie as Woman, in: *The Germanic Review* 60, 1985, S. 24-32.

²¹ Rasch (Anm. 6), S. 159ff.

²² Dieter Liewerscheidt, Selbsthelferin ohne Autonomie. Goethes »Iphigenie«, in: *Goethe-Jahrbuch* 114, 1997, S. 219-231.

²³ Sybille Kerscher, »Mein Schicksal ist an deines fest gebunden.« Rettung, Heilung und Entsöhnung in Goethes »Iphigenie«, in: *Goethe-Jahrbuch* 111, 1994, S. 23-35.

²⁴ So neuerdings Herbert Uerlings, »Ich bin von niedriger Rasse«. (Post-)Kolonialismus und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur, Köln 2006, S. 56-73.

²⁵ John Neubauer, Sprache und Distanz in Goethes »Iphigenie«, in: Wolfgang Wittkowski (Hrsg.), *Verlorene Klassik? Ein Symposium*, Tübingen 1986, S. 27-39. Erich Meuthen, »Sprich deutlicher, daß ich nicht länger sinne«. Über den »Doppelsinn« in Goethes »Iphigenie«, in: *Euphorion* 90, 1996, S. 416-432. Martin Swales, »Die neue Sitte« and metaphors of secular existence. Reflections on Goethe's »Iphigenie«, in: *Moderne Language Review* 89, 1994, S. 902-915.

²⁶ Für Hans Robert Jauß schuf deshalb Goethes *Iphigenie* trotz ihrer schnell verdeckten mythen- und ideologiekritischen Funktionen bereits einen im 19. Jahrhundert rezipierten »neuen Mythos der weiblichen Natur« (Anm. 2, S. 376). Ähnlich Irmgard Wagner, *Vom Mythos zum Fetisch. Die Frau als Erlöserin in Goethes klassischen Dramen*, in: *Goethe Yearbook* 5, 1990, S. 121-143.

rung, in der die Titelfigur den mythisch-männlichen Bann der Gewalt zerbricht und darüber hinaus bereits die Schäden einer männlich instrumentalisierten Rationalität bloßstellt und therapiert.²⁷ Dem stehen auch hier die Widersprüche in Iphigenies Figurenrede entgegen: Wenn sie sich ein »männlich Herz« (IV, 5, v. 1677) wünscht und die männlichen Helden des trojanischen Krieges bewundert, wenn sie am Ende gar ihren vermeintlichen Peiniger Thoas dreimal als »Vater« (IV, 5, v. 1641; V, 4, v. 2004; V, 6, v. 2156) und sich damit selbst als gehorsame naive Tochter tituliert, müssen dies manche Interpretinnen und Interpreten geflissentlich übersehen, als rhetorischen Schachzug uminterpretieren oder die geschlechtertheoretische Revision des aufgeklärten Emanzipationsprogramms diagnostizieren.²⁸

Auf der Suche nach der Humanität entdeckten die Interpreten zuletzt unvereinbare Widersprüche: Statt auf Aufklärung, Identität und Humanität zielen die Figurenreden auf in ihnen selbst unverbundene und divergente Positionen; statt der erhofften Postulate oder humanitären Einsichten geben die Figuren nur noch Rätsel auf.²⁹ Auch deshalb mag es still geworden sein um Goethes *Iphigenie*: Läßt sich der vormalige Anspruch, Goethes Drama postuliere eine Idee menschlicher Selbstbestimmung, nicht länger aufrechterhalten, oder widerspricht die dramatische Handlung einer in ihr und mit ihr formulierten Aussage – dann droht der gesellschaftliche Gehalt buchstäblich zwischen den interpretatorischen Händen zu zerrinnen. Der Grund dafür liegt freilich nicht bei Goethe (auch nicht in einer oftmals als *passé partout* gehandelten Ambivalenz literarischer Texte), sondern schlicht in einer bis heute weithin etablierten Deutungstradition: einer Gesellschaftstheorie, die sich auf einen gewissermaßen zwischen den Positionen von Max Weber, Adorno und Habermas abgesteckten Rahmen

²⁷ Terence James Reed, Iphigenies Unmündigkeit. Zur weiblichen Aufklärung, in: Georg Stötzel (Hrsg.), Germanistik – Forschungsstand und Perspektiven. Vorträge des Deutschen Germanistentages 1984, Bd. 2, Berlin, New York 1985, S. 505-524.

²⁸ Wenn Iphigenie die Handlungsmacht zuletzt wieder an Orest übergibt, hat sich für die einen das Aufklärungsprojekt in Bezug auf die Geschlechterdifferenz desavouiert: vgl. z.B. Monika Schneikart, »Dem König ein gutes Wort geben«. Zur Beziehung zwischen Aufklärungs- und Geschlechterdiskurs in Goethes Drama »Iphigenie auf Tauris« (1779/1787), in: Gunnar Müller-Waldeck, Michael Gratz (Hrsg.), Vernünfte und Mythen, Essen 1996, S. 53-65. Für die anderen kündigt gerade Iphigenies Jungfräulichkeit und Schwesterlichkeit von der Möglichkeit, die Geschlechterdifferenz gänzlich aufzulösen – und somit das Projekt der Aufklärung gegen die Zwänge der Geschlechterdifferenz zu retten: vgl. Sibylle Schönborn, Vom Geschlechterkampf zum symbolischen Geschlechtertausch. Goethes Arbeit am antiken Mythos am Beispiel der »Iphigenie auf Tauris«, in: Bernd Witte, Mauro Ponzi (Hrsg.), Goethes Rückblick auf die Antike, Meran 1999, S. 83-100.

²⁹ So weitgehend auch bei Fritz Breithaupt, Platons Paradox des Bildes und die Instabilität des Wortes in Goethes »Iphigenie auf Tauris«, in: Deutsche Vierteljahrsschrift 69, 1995, S. 205-230.

bezieht. Anders gesagt: Im Falle der *Iphigenie* (und nicht nur dort) rekurren die germanistischen Lesarten auf ältere modernisierungstheoretische und sozialgeschichtliche Befunde, wenn nicht gar – wie in den 1970er Jahren – auf die von Goethe in diesem Zusammenhang einmal erwähnten »Strumpfwürker in Apolda«,³⁰ angesichts derer sich der dichtende Ministerialrat in die Antike und die Weimarer Klassik geflüchtet habe.³¹

Ich möchte im Folgenden eine neue Lesart vorschlagen, die statt eines »Dramas der Autonomie« ein anderes »Zivilisationsdrama« profiliert, das auch in aktuellen Gesellschaftstheorien inzwischen viel Beachtung gefunden hat: eine Auseinandersetzung um ›Anerkennung‹. Ich möchte dem Text dabei kein Deutungsmodell überstülpen und deshalb den theoretischen Hintergrund zunächst auch nicht weiter explizieren. Mit einer Theorie der Anerkennung bzw. einer anerkennungstheoretischen Version von Modernisierungstheorien beschäftigen sich seit geraumer Zeit sozialtheoretische und philosophische Ansätze höchst unterschiedlicher Provenienz.³² Sie gehen zurück auf Hegels nur einige Jahre nach Goethes *Iphigenie* entwickelte Theorie der Anerkennung, und ihnen allen gemeinsam ist, daß sie das gesellschaftstheoretische Konzept moralischer Autonomie und moderner Subjektivität im Hinblick auf die intersubjektiven Bedingungen personaler und gesellschaftlicher Anerkennung zu korrigieren und zu erweitern suchen. Sie reagieren damit auch auf die immanenten Widersprüche des Modernisierungs- und Zivilisationsprozesses und bringen hinter den doppelbödigen Errungenschaften individueller Autonomie die Dynamik moderner intersubjektiver Anerkennungsverhältnisse (und ihrer Pathologien) zur Geltung.

Meine im Folgenden zu erprobende These ist, daß Goethes *Iphigenie* sich als Drama der Anerkennung sehr viel adäquater verstehen und lesen läßt und auf diese Weise zugleich seinen ebenso gesellschafts- wie moder-

³⁰ So Goethe in einem Brief an Charlotte von Stein vom 6. März 1779: »Hier will das Drama gar nicht fort, es ist verflucht, der König von Tauris soll reden, als wenn kein Strumpfwürker in Apolda hungerte.« Zit. in: Erläuterungen und Dokumente. Johann Wolfgang Goethe, *Iphigenie auf Tauris*, hrsg. v. Benedikt Jeßing, Stuttgart 2002, S. 51.

³¹ Vgl. Christa Bürger, *Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst im höfischen Weimar. Literatursoziologische Untersuchungen zum klassischen Goethe*, Frankfurt/M. 1977, S. 177-192.

³² Zu nennen sind in erster Linie Axel Honneth, *Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*, 2. erw. Aufl., Frankfurt/M. 2003. Axel Honneth, *Unsichtbarkeit. Stationen einer Theorie der Intersubjektivität*, Frankfurt/M. 2003. Ferner: Charles Taylor, *Multikulturalismus und die Politik der Anerkennung*. Mit einem Beitrag von Jürgen Habermas, Frankfurt/M. 1997. Judith Butler, *Giving an Account of Oneself*, New York 2005. Paul Ricœur, *Wege der Anerkennung. Erkennen, Wiedererkennen, Anerkanntsein*, Frankfurt/M. 2006.

nisierungstheoretischen Gehalt zurückgewinnt. Stellt man mit den bisherigen Interpretationen der *Iphigenie auf Tauris* zudem die exemplarische Bedeutung dieses Dramas in Rechnung, eröffnen sich dadurch vielleicht sogar gänzlich neue (gesellschafts-)theoretische Perspektiven auf das 18. Jahrhundert – und noch darüber hinaus.

Ich konzentriere mich nach Erörterung der Ausgangsposition (2) auf die zentralen Problemfelder des Dramas und die drei wichtigsten Stationen der Handlung: auf Iphigenies »unerhörte Tat« (3), die Heilung des Orest (4) und - nach einer »anerkennungstheoretischen« und literaturgeschichtlichen Zwischenbetrachtung (5) – auf den Dramenschluß (6).

2

Zu Beginn ihres Auftretens leiden die Hauptfiguren der *Iphigenie* keineswegs an mangelnder Autonomie, sondern an extremer Isolation. Iphigenie, von ihrem Vater beinahe geopfert, nur mit göttlicher Hilfe »vom Tod errettet« (I, 1, v. 52), des Agamemnons »verstoßne Tochter« (I, 1, v. 41), befindet sich im Exil, in der Fremde, in einem von ihr selbst benannten »zweiten Tode« (I, 1, v. 53). Orest, der Muttermörder, von den Erinnyen gejagt, leidet an einem Zustand, der in Goethes Drama bereits in die säkulare Sprache der Psychologie und der Medizin übersetzt scheint: in Wahnsinn befangen, todessehnsüchtig, außer sich. Als einen, »dem eine Götterhand / Das Herz zusammendrückt« (II, 571f.), bezeichnet sich Orest selbst, einen »Schwerkrancken« (III, 1, v. 930) nennt ihn Iphigenie. »Sein Innerstes ergriffen und zerrüttet« (II, 2, v. 852), diagnostiziert sein Freund Pylades. Thoas wiederum hat eben seinen »letzten besten« (I, 3, v. 233) Sohn in der Schlacht verloren, beklagt die »Öde meiner Wohnung« (I, 3, v. 235), empfindet die Gefahr, als kinderloser Herrscher politisch isoliert und angefeindet zu werden, sieht sich von »Sorg und Unmut« (I, 1, v. 241) umstellt.

Das Drama beginnt mit tief greifenden Pathologien des sozialen Gefüges, einer sozialen Desintegration, die nicht wie in den meisten Sturm-und-Drang-Dramen erst der Zivilisation zu verdanken ist, sondern allein dem Mythos. Die Figuren sehnen sich deshalb nicht nach Freiheit oder einem Zustand jenseits oder vor jeder Zivilisation, sondern umgekehrt nach sozialen und zivilisatorischen Bindungen. Am Ende ihrer mythischen Geschichten angelangt, sind sie ihres sozialen Ortes beraubt und sehen sich um ihre Identität betrogen: eine »verstoßne«, sich selbst entfremdete Vartochter, ein nicht mehr sozialisierbarer Muttermörder, ein vereinsamer, sich selbst überlassener argwöhnischer Politiker.

Der Weg des Dramas besteht demzufolge darin, die ineinander verschränkten psychischen und sozialen Pathologien aufzulösen und die Figu-

ren in ein soziales Ensemble zurückzuführen; Goethes *Iphigenie* erprobt und inszeniert den Wiedereintritt in Gesellschaftlichkeit, ein Unternehmen, in dem die Bestandteile und Bausteine, man könnte auch sagen: die Bedingungen der Möglichkeit moderner postmetaphysischer Gesellschaften ausgehandelt und erprobt werden.

Die Pathologien erstrecken sich auch auf die wechselseitige Wahrnehmung der Geschlechter. »Der Frauen Zustand ist beklagenswert« (I, 1, v. 24) – ebenfalls im Eingangsmonolog intoniert Iphigenie eine harsche Kritik der Geschlechterverhältnisse, die von vielen gleichsam als *basso continuo* des Stückes interpretiert worden ist,³³ als Figurenrede, deren Wahrheit und Konsequenz im Verlauf der dramatischen Handlung enthüllt werden: »Zu Haus und in dem Kriege herrscht der Mann / Und in der Fremde weiß er sich zu helfen. / Ihn freuet der Besitz, ihn krönt der Sieg, / ein ehrenvoller Tod ist ihm bereitet.« (I, 1, v. 25-28). Kurze Zeit später aber enthüllt sich Iphigenies Diagnose – zumindest auf der Text- und Figurenebene – als Fehleinschätzung und als Schein. Der Muttermörder Orest weiß sich weder zu Hause noch in der Fremde zu helfen, und seinem Ende droht die genau gegenteilige Konsequenz: »Und ich der letzte soll nicht schuldlos, soll / Nicht ehrenvoll vergehn« (II, 1, v. 712f.). Auch Thoas formuliert seinen Zustand als direkten Gegensatz zu Iphigenies Umschreibung männlicher Privilegien: Ihn ›freuet‹ kein Besitz – »Was ich erwarb genießen andere mehr / Als ich« (I, 3, v. 226f.), im Krieg verlor er seinen einzigen Sohn, nach dem fälligen Rachefeldzug »[B]leibt mir zu Hause nichts das mich ergötze« (I, 3, v. 238), und auch ihm scheint alles andere als ein ehrenvoller Tod ›bereitet‹. In dieser ›geschlechterspezifischen‹ Situation aber verhält sich Thoas nicht anders als Iphigenie: Er projiziert sein eigenes Unbehagen auf das andere Geschlecht. Als sein Werben um Iphigenie abgewiesen wird, sieht er sich zur misogynen Klage über das »Weib« provoziert: »Sei ganz ein Weib und gib / Dich hin dem Triebe der dich zügellos / Ergreift und dahin oder dorthin reißt« (I, 3, v. 465-467).

Hier sind offensichtlich wechselseitige Verkennungen am Werk, keine auf Beobachtungen, Geschlechtscharaktere oder soziale Analysen zurückgehende Figurenreden. Im Übrigen ist Thoas selbst eine Figur, die sich gerade in dieser Situation – genau wie die von ihm beschriebene Weiblichkeit – ›dahin und dorthin reißen‹ läßt, Iphigenie wiederum kommt auf ihre Männerklage nicht mehr zurück, im Gegenteil: Bald darauf folgt ihre hymnische Bewunderung der männlich trojanischen Helden. Auch die Bilder von Männlichkeit und Weiblichkeit sind demzufolge in das Tableau der

³³ Zuletzt besonders vehement von Petra Willim, *So frei geboren wie ein Mann? Frauengestalten im Werk Goethes*, Königstein 1997, S. 84-134.

Anfangsszenen mit einbezogen, Konstellationen, die allesamt wechselseitig deformierte Selbst- und Fremdwahrnehmungen präsentieren. Nicht zuletzt der Eingangsdialog zwischen Iphigenie und Thoas führt einen kommunikativen Mißerfolg vor, der nicht in der Bosheit oder Halsstarrigkeit der Dialogpartner gegründet ist, sondern in der gegenseitigen Verkenning der Figuren, im Mangel an »Vertrau(e)n« (I, 3, v. 263, 350, 433, 502) und »Zutraun« (I, 3, v. 476) – Qualitäten, die Iphigenie und Thoas ständig im Munde führen und doch von vornherein verfehlen.³⁴

Dieser Mangel an Vertrauen bezieht sich keineswegs bloß auf den Rechtsstatus oder das Geschlecht der Figuren, auch nicht auf Wahrheits- und Moralverhältnisse, sondern auf Einstellungen, auf beschädigte Selbstverhältnisse, die der Gesellschaftlichkeit gleichsam vorausgehen und sie hier fast systematisch verunmöglichen. Es sind – mit einem Wort Axel Honneths – »Anerkennungspathologien«,³⁵ die sich zu Beginn der Handlungen sogleich auf mehreren strukturell wirksamen Ebenen abzeichnen.

Das einführende Gespräch zwischen Iphigenie und Arkas thematisiert zunächst den Mangel sozialer Wertschätzung und Anerkennung zwischen den »Barbaren« und der bei ihnen Zuflucht findenden und das Amt einer Priesterin ausübenden Iphigenie. Die griechische Heldin ist davon überzeugt, fern von ihrer Familie ein gänzlich »unnütz Leben« (I, 2, v. 115) zu führen, Arkas wiederum verweist auf ihre humanitäre Wirkung auf den König und das Volk – »Das nennst du unnütz?« (I, 2, v. 138) – und ist erstaunt, daß Iphigenie ihre göttlich angeordnete Mission zu ihrem eigenen Schaden verkennt: »Den edeln Stolz daß du dir selbst nicht genügest / Verzeih ich dir so sehr ich dich bedaure, / Er raubet den Genuß des Lebens dir.« (I, 2, v. 117-119). Thoas beklagt Iphigenies Verschweigen ihrer Herkunft und Identität zunächst als ein rechtlich-politisches Problem: »Daß du in das Geheimnis deiner Abkunft / vor mir wie vor den Letzten stets dich hüllest, / Wär unter keinem Volke recht und gut.« (I, 3, v. 255-257). Der Schutz der Göttin Diana und der ihr zum Schutz befohlenen Iphigenie ist ihm »Gesetz« (I, 3, v. 292); über die persönliche Beziehung zu Iphigenie hat er sich freilich getäuscht, da er die ihm entgegengebrachte Achtung als

³⁴ Auf die Bedeutung des Wortes »Vertrauen« in der Beziehung zwischen Iphigenie und Thoas hat Ursula Segebrecht hingewiesen, ohne freilich den Befund über die psychologische Dimension hinaus zu verfolgen: Segebrecht (Anm. 12), S. 186ff. Es handelt sich um ein grundlegendes, dabei kaum beachtetes literarisches Thema der Epoche: vgl. zuletzt Wilhelm Haumann, Schiller, das Vertrauen und die Gemeinschaft der Freien, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 50, 2006, S. 212-233.

³⁵ Z.B. in Axel Honneth, Die soziale Dynamik von Mißachtung. Zur Ortsbestimmung einer kritischen Gesellschaftstheorie, in: ders., Das Andere der Gerechtigkeit. Aufsätze zur praktischen Philosophie, Frankfurt/M. 2000, S. 88-109, S. 103.

verwandtschaftliche und persönliche Zuneigung fehlinterpretierte: »In der ich bald der zarten Tochter Liebe, / Bald stille Neigung einer Braut zu sehn / Mich tief erfreute [...]« (I, 3, v. 512-514).³⁶

Orests »fieberhafter Wahnsinn« (II, 2, v. 853) wiederum entrückt den griechischen Helden jeder zwischenmenschlichen Einflußnahme und sozialer Beziehung; zugrunde liegt dem in erster Linie eine fundamentale Beeinträchtigung des Selbstwertgefühls, hervorgebracht durch die Tat des Muttermordes. Neben der mythischen und juristischen Tragweite dieses ›Verbrechens‹ zeigt die im Stück von Iphigenie und Orest gewissermaßen nachgestellte Szene, wie sich in ihr das primäre (Anerkennungs-)Verhältnis zwischen Mutter und Sohn umgekehrt hatte. Iphigenie spielt Klytämnestra und nimmt für Orest die Rolle der Mutter im Augenblick des Mordes ein: »Du siehst mich mit Erbarmen an? Laß ab / Mit solchen Blicken suchte Klytämnestra / Sich einen Weg nach ihres Sohnes Herzen« (III, 1, v. 1239-1241). Es sei dahingestellt, ob Orest sich hier in einer therapeutischen Szene des ›Durcharbeitens‹ und der *talking cure* befindet.³⁷ Was sich in diesem *flash back* zuallererst ereignet, ist die Vertauschung maternaler Fürsorge und kindlicher Ohnmacht: eine Mutter, die um Schutz und Hilfe bittet, ein Sohn, der die Macht über Leben und Tod besitzt – und auf fatale Weise ausübt. Eher ›Trauma‹ als ›Urszene‹, bringt diese Umkehrung familialer Intimität über die moralische Schuld hinaus die Integrität und Identität des Täters zur Auflösung: ein »Schwindel« (II, 1, v. 751), der ihn »zu den Toten reißt« (II, 1, v. 753), eine »Quelle die mir aus der Mutter Wunden / Entgegen sprudelnd ewig mich befleckt« (II, 1, v. 754f.).

Mangel an Vertrauen, eklatante Fehlinterpretationen (auch in der wechselseitig verstellten Wahrnehmung der Geschlechter), verweigerte Wertschätzung, beschädigte Selbstachtung – zu Beginn des Dramas sind die in ihm agierenden Personen kaum in der Lage, das eigene Verhalten zu dem der anderen in Beziehung zu setzen. Die Figurenreden zielen aneinander vorbei, die Sprecher sind allesamt in monologischer Vereinzelung befangen, die Kommunikationszusammenhänge weitgehend zerstört.

³⁶ Das Mißverstehen reicht hier bis zum Verhältnis der Menschen zu den Göttern. Iphigenies Kritik an Thoas' Berufung auf die Götter ist von den Interpreten oftmals als berechtigte Kritik an Thoas ausgelegt worden: »Der mißverstehet die Himmlischen, der sie / Blutgierig wähnt, er dichtet ihnen nur / Die eignen grausamen Begierden an. Entzog die Göttin mich nicht selbst dem Priester? / Ihr war mein Dienst willkommner, als mein Tod« (I, 3, v. 522-527). Übersehen wird dabei jedoch, daß Iphigenie hier selbst mißverstehet und den Göttern umgekehrt Wohlwollen ›andichtet‹ – noch nicht wissend, daß die Götter und ihr Fluch ihre eigenen Eltern ausgelöscht haben.

³⁷ So Bernhard Greiner, *Weibliche Identität und ihre Medien: Zwei Entwürfe Goethes (Iphigenie auf Tauris, Bekenntnisse einer schönen Seele)*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 35, 1991, S. 33-56, S. 38ff.

In Goethes Drama sind die mythischen und genealogischen Traditionen bekanntlich abgeschwächt, ins Innerliche und das heißt auch in die Sphäre moderner personaler Beziehungen gewendet. Erst auf dieser Grundlage ist das gesellschaftstheoretische Experiment dieses Zivilisationsdrama vollends erkennbar: Familienfluch und mythische Verstrickung werden in psychische, familiale und soziale Pathologien übersetzt; die nunmehr jenseits des Mythos als ›modern‹ lesbaren Beschädigungen der Selbst- und Kommunikationsverhältnisse bilden zugleich den Ausgangspunkt, eine Art zivilisatorischen Prozeß in der Herausbildung personaler Identität und sozialer Integration literarisch zu simulieren.

3

An der Figur der Iphigenie läßt sich der Weg aus dem Mythos in Geschichte und Gesellschaft exemplarisch studieren. Zunächst hatte sie die Wiederkehr des Bruders und die Rettung durch Pylades als Fortsetzung einer mythischen Handlung, nämlich ihrer einstigen Rettung durch die Göttin Diana, interpretiert: »Es schien sich eine Wolke wieder sanft / Um mich zu legen, von der Erde mich / Empor zu heben und in jenen Schlummer / Mich einzuwiegen, den die gute Göttin / Um meine Schläfe legte da ihr Arm / mich rettend faßte.« (IV, 4, v. 1511-1514). Schon glaubte sie an die im Eingangsmonolog beschworene Rettung und willigte in den strategischen Plan, den »Anschlag« (IV, 1, v. 1395) des Pylades ein, schon verklärte sie Pylades als den »ruhigen Freund« (IV, 1, v. 1381), dessen Seele »stille« (IV, 1, v. 1386) ist und dessen »kluges Wort« (IV, 1, v. 1398) Hilfe garantiert. Mit dem Auftritt des Arkas hingegen gewinnt plötzlich eines anderen »Mannes Rede« (IV, 3, v. 1503) Gewalt über sie. Ihre eigene Seele ist »[a]uf einmal umgewendet« (IV, 3, v. 1505), indem sie die auf Tauris bereits eingegangenen Bindungen erkennt: »Nun hat die Stimme / Des treuen Manns mich wieder aufgeweckt, / Daß ich auch Menschen hier verlasse mich / Erinnerung.« (IV, 3, v. 1522-1525).

Iphigenie »erinnert« sich erst im Verlauf des Stücks – nach Götterherrschaft, Exil und »zweitem Tod« – ihres ›gesellschaftlichen‹ Lebens. Sie gerät in einen Loyalitätskonflikt und sieht sich einer verwirrend widersprüchlichen und wechselseitigen »Rede« (IV, 4, v. 1624) ausgesetzt. Ihre Reaktionen werden von ihr selbst und von anderen in zahlreichen, auch metaphorischen Wendungen umschrieben: Sie zögert und zaudert (IV, 4, v. 1566, v. 1669), scheint »verworren« (IV, 4, v. 1567), ihre Seele »wendet« sich nach der energischen Rede des Pylades wie die Blume nach der Sonne (IV, 4, v. 1620).

Zahlreiche Interpreten haben darauf hingewiesen, daß Iphigenie in diesen Szenen ihren aufkeimenden »Widerwillen« (IV, 2, v. 1492; IV, 5, v.

1713) gegen die Götter artikuliert und sich von ihnen schrittweise lossagt. Weniger beachtet wurde die Tatsache, daß eine solche Autonomie gegenüber mythischen Handlungszusammenhängen mit der Orientierungslosigkeit eines sich selbst überlassenen und gesellschaftlich ortlosen Subjekts erkaufte ist. Iphigenie interpretiert ihre neue Gesellschaftlichkeit zunächst sogar als Last und als Überforderung: »O bleibe ruhig meine Seele! / Beginnst du nun zu schwanken und zu zweifeln, / Den festen Boden deiner Einsamkeit / Mußt du verlassen! Wieder eingeschifft / Ergreifen dich die Wellen schaukelnd, trüb / Und bang verkennst du die Welt, und dich.« (IV, 3, v. 1526-1531).

Iphigenie befindet sich erst in diesem Augenblick in einer eigenen Geschichte bzw. im Schnittpunkt zweier aufeinander folgenden Geschichten. Der mythische Schleier und »Schlummer« ist zerrissen, ihr scheinbar bedeutungsloses Leben auf Tauris erhält eine soziale Struktur: Zum ersten Mal tituliert sie ihren Herrscher Thoas als den, der »mein zweiter Vater ward« (IV, 4, v. 1641) – genau in jenem Moment, als sich ihr die Möglichkeit eröffnet, selbst in den »Port der Vaterwelt« (IV, 5, v. 1706) zurückzukehren. In diesem Widerstreit zwischen zwei Geschichten und zwei paternalen Bindungen, in der Gefahr des ›Verkennens‹ von anderen und sich selbst, entschließt sich Iphigenie zur »unerhörten Tat« (V, 5, v. 1892) – ein »kühnes Unternehmen« (V, 5, v. 1913), das sie folgerichtig mit den ›kühnen‹ Heldentaten griechischer Männer in den Homerischen Epen parallelisiert (V, 5, 1897-1907).

Zunächst hatte Iphigenie freilich den geschlechtsspezifischen Charakter ihres Konflikts akzentuiert, eine ›weibliche‹ Haltung, der es nicht gelingt, die handlungshemmenden Zweifel zu ignorieren: »O trüg ich doch ein männlich Herz in mir / Das, wenn es einen kühnen Vorsatz hegt, / Vor jeder andern Stimme sich verschließt.« (IV, 4, v. 1677-1679). Iphigenie versuchte diesen ›männlichen‹ Weg anfangs in der Tat zu gehen: im ersten Gespräch mit Thoas, in dem sie noch auf ihrer Lüge und ihrem Betrug insistierte. Erst als ihr die Lüge nicht mehr gelingt und die von ihr vernommenen Stimmen nicht mehr zu vereinen sind, entschließt sich Iphigenie zur Tat des ›Wahr-Sprechens‹, die sich statt auf Handlung auf »nichts als Worte« (V, 3, v. 1863) bezieht.

Iphigenies Konfliktsituation resultiert aus dem Zusammenbruch sozialer Koordination und gesellschaftlicher Orientierung. Sie reagiert auf dieses soziale Vakuum, indem sie sämtliche widerstreitende soziale Normen und personale Bindungen suspendiert – auch die Geschlechterdifferenz, von der sich Iphigenie in der Berufung auf ihren egalitären Status – »Ich bin so frei geboren als ein Mann« (V, 3, v. 1858) – und auf das »Recht« (V, 3, v. 1893) lossagt. Sie zeigt Aufklärung zwar als ›rechtlich‹ sanktionierte

Selbstgesetzgebung, als Handlung freilich ist die Tat unerheblich und folgenlos: Die personalen Konflikte des Dramas sind nicht gelöst, die Autonomie führt keineswegs zum Erfolg. Das Drama zeigt vielmehr umgekehrt, daß eine ebenso situationsunabhängige wie abstrakte moralische Tat auf ein soziales Netz von Bindungen und Anerkennungsverhältnissen bezogen bleibt. Iphigenie legt die »Wahrheit« ihrem ›zweiten‹ Vater »auf die Kniee« (V, 3, v. 1916) und artikuliert plötzlich selbst die gefährliche Situationsenthabenheit ihres Tuns: »Denn nun empfind ich [...] die gräßliche Gefahr / Worein ich die Geliebten übereilt / vorsätzlich stürzte.« (V, 3, v. 1945-1948). Am Ende deutet sie gegenüber Orest ihre erkämpfte Autonomie gar als eine Art töchterliches Urvertrauen: »Verehr in ihm / Den König der mein zweiter Vater ward / Verzeih mir Bruder; doch mein kindlich Herz / Hat unser ganz Geschick in seine Hand / gelegt« (v. 2003-2007). Statt diese Selbsteinschätzung als ein Skandalon wegzuerklären, gilt es hier das Interpretieren selbst als Moment der Handlung aufzufassen. Die Figuren re-integrieren Iphigenies Tat in den Kontext ihrer sozialen Bindungen; sie re-inszenieren familiäre Vertrautheit, um moralische Handlungen und kategorische Imperative wieder einzubetten in lebensweltliche Bezüge.

Bei den dadurch entstehenden, höchst wechselhaften Einstellungen und Reden der Figuren handelt es sich demnach weniger um rätselhafte Widersprüche als um die Überlagerung zweier sozialer und moralischer Konzepte, die sich aus dem Gesellschaftsexperiment der aus dem Mythos entlassenen Figuren ergeben: Autonomie und Bindung. Wie die Interpreten der *Iphigenie* haben die meisten Gesellschaftstheorien in der Nachfolge Kants das moralische ›Handeln‹ in den Mittelpunkt gestellt, weniger die »Quellen des Selbst«, aus denen die Handlungsfähigkeit in erster Linie erfolgt.³⁸ In der *Iphigenie auf Tauris* verbinden sich die Konzepte, überlagern sich, wechseln sich stufenweise ab oder geraten in Konflikt – so wie es zuletzt an Iphigenies zwiespältiger Interpretation und Einordnung ihres Handelns sichtbar geworden ist.

Iphigenie ›empfindet‹ eine in der Logik moderner Moral und in ihrer eigenen »Tat« liegende Unbedingtheit und Abstraktheit und scheint dadurch Hegels wenig später formulierte Kritik an Kants Moralphilosophie vorwegzunehmen. Ihr »kühnes Unternehmen« ist nur ein einzelnes, weitgehend isoliertes Handlungsmoment, das neben der autonomen Moral zugleich auch – wie Hegel gegenüber Kant – die sittlichen, lebensweltlichen

³⁸ Vgl. Charles Taylor, *Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität*, Frankfurt/M. 1994, S. 151ff.

und motivationalen Bedingungen dieser Moral in den Blick rückt.³⁹ Erst durch die Wiederbegegnung mit ihrem Bruder Orest, durch die dramatische *anagnorisis* und die Auflösung ihrer pathogenen »Einsamkeit«, auch durch das Vertrauen in ihren »zweiten Vater« Thoas, besitzt Iphigenie überhaupt die Kraft und das Vertrauen, in solcher Weise moralisch und autonom zu handeln. Sie selbst dringt vorher gegenüber ihrem König auf Anerkennung als »Agamemnons Tochter« (V, 3, v. 1822) und darauf, daß es »ziemt / Dem edlen Mann der Frauen Wort zu achten« (V, 3, v. 1863f.) – was Thoas ebenso emphatisch zusichert: »Ich acht es mehr als eines Bruders Schwert« (V, 3, v. 1865).

Iphigenies ›kategorischer Imperativ‹ bleibt demnach angewiesen auf die Einbettung ihrer Tat in das kommunikative und soziale Geschehen, ihre Unabhängigkeit und Autonomie gründen sich auf die Vorgängigkeit und Verlässlichkeit personaler Beziehungen. Mehr noch: Entscheidender als das Drama der Autonomie ist ein anderes Drama, das eine in krisenhaften Konfliktsituationen benötigte Autonomie erst ermöglicht – jene wechselseitige Wahrnehmung und Anerkennung der Figuren, die zuletzt auch für die ›heilende‹ soziale Integration der Figuren zuständig ist.

Auch die überaus verwirrenden und widersprüchlichen Reaktionen der Iphigenie in Bezug auf die geschlechtertheoretische Einordnung ihres Verhaltens, ihre Berufung auf ›Weiblichkeit‹ und ›Männlichkeit‹ gleichermaßen, das Nebeneinander von ›Differenz‹ und ›Egalität‹, die Diskrepanz zwischen ihrer ›theoretisch‹ akklamierten Autonomie und ihrer praktisch getätigten ›töchterlichen‹ Reintegration, ihre pauschale Kritik an den Männern einerseits, die rückhaltlose Verehrung griechischer Männer- und Heldentaten (und der Männer ihres eigenen Geschlechts) andererseits – all dies läßt sich erst im Kontext einer mehrstufigen Dramenhandlung verorten. Während im ›Drama der Autonomie‹ die Geschlechterdifferenz als ungerechtfertigt erscheint und deshalb die moderne Idee rechtlicher ›Egalität‹ der Geschlechter provoziert, bleibt die Frage nach der Geschlechterdifferenz im Drama der Anerkennung weitgehend offen. Sie wird zumin-

³⁹ Hierzu grundlegend: Ludwig Siep, *Anerkennung als Prinzip der praktischen Philosophie. Untersuchungen zu Hegels Jenaer Philosophie des Geistes*, Freiburg, München 1979. Andreas Wildt, *Autonomie und Anerkennung. Hegels Moralitätskritik im Lichte seiner Fichte-Rezeption*, Stuttgart 1982. Eine der wenigen literaturwissenschaftlichen Interpretationen der *Iphigenie* mit Blick auf die Kontroverse zwischen Kant und Hegel stammt von Dieter Kimpel, *Ethos und Nomos als poetologische Kategorien bei Platon-Aristoteles und das Problem der substantiellen Sittlichkeit in Goethes »Iphigenie auf Tauris«*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 64, 1983, S. 367-393. Leitend ist hier allerdings allein Hegels Staatsverständnis: Iphigenie repräsentierte zunächst allein das (kantische) abstrakte ›Gewissen‹, Thoas die (Hegelsche) Staatsräson; im Verlauf der Handlung und am Ende – in einer ›Dialektik von Gesetz und Gewissen‹ (S. 388) würden sich beide Positionen aufeinander zubewegen.

dest neu gestellt, führt zum Wechsel von Vernachlässigung und Aktivierung der Geschlechterdifferenz und sie nähert sich dadurch einem in der Moderne und Nach-Moderne plötzlich wieder aktuellen Problem: wie nämlich die fortgesetzte Existenz der sexuellen Differenz (jenseits ihrer gleichzeitig stattfindenden rechtlichen und sozialen ›Deaktivierung‹) mit neuen Anerkennungsverhältnissen zwischen den als different anerkannten Geschlechtern verbunden werden könnte.⁴⁰ Iphigenie wird wechselweise als Tochter und potentielle Braut, als Schwester, Priesterin und als ›Weib‹ identifiziert. Sie übernimmt die geschlechtsspezifischen Zuschreibungen, kann sich davon aber auch distanzieren, sie läßt sich geschlechtsspezifisch identifizieren, beansprucht darüber hinaus aber auch, von diesen Identifizierungen freigesetzt zu sein – beides sogar im moralischen Akt des Wahr-Sprechens selbst, das einmal als ›menschliche‹ und dann wieder als ›weibliche‹ Tat apostrophiert wird: »Ist uns nichts übrig? Muß ein zartes Weib / Sich ihres angeborenen Rechts entäußern, / Wild gegen Wilde sein« (V, 3, v. 1908-1910). Auf diese Weise wird auch die Geschlechterdifferenz in einen situativen Kontext versetzt, der das ›rechtliche‹ Postulat einer geschlechterunabhängigen Autonomie mit lebensweltlichen ›sittlichen‹ Bindungen qua Geschlecht und Verwandtschaft kombiniert und daraus hervorgehen läßt.

Die bislang zumeist verkannte doppelte Struktur der Dramenhandlung – Autonomie und soziale Integration – bildet demzufolge das gesellschaftstheoretische Fundament auch ihres epochalen Gehalts. Die Figur der Iphigenie repräsentiert Aufklärung als autonome Setzung der Souveränität eines Subjekts. Zugleich verweist sie auf die Notwendigkeit personaler Bindung und Abhängigkeit – vor und nach ihrer »unerhörten Tat«. Könnte *Iphigenie auf Tauris* deshalb nicht deutlich machen, daß sich das Subjekt der Aufklärung als ein doppeltes begreifen muß: als autonom und als heteronom, als frei und als abhängig, als abstrakt ›menschlich‹ und als geschlechtlich differenziert? Und könnte Goethes Drama nicht auf ein heute vielfach diskutiertes Problem jeder normativ orientierten Gesellschaftstheorie verweisen, könnte es nicht geradezu ein Modell liefern für die Fra-

⁴⁰ Vgl. etwa Jessica Benjamin, *Like Subjects, Love Objects. Essays on Recognition and Sexual Difference*, New Haven 1995. Judith Butler, *The End of Sexual Difference?*, in: dies., *Undoing Gender*, New York, London 2004, S. 174-203. Katrin Meyer, Was bedeutet Anerkennung der Differenz? Untersuchungen und weiterführende Bemerkungen im Anschluß an Judith Butler, in: Monika Hofmann-Riedinger, Urs Thurnherr (Hrsg.), *Anerkennung. Eine philosophische Propädeutik. Festschrift für Annemarie Pieper*, Freiburg, München 2001, S. 122-134. Zum geschlechtertheoretischen Kontext vgl. auch Walter Erhart, Männlichkeitsforschung und das neue Unbehagen der Gender Studies, in: Sabine Lucia Müller, Sabine Schülting (Hrsg.), *Geschlechter-Revisionen. Zur Zukunft von Feminismus und Gender Studies in den Kultur- und Literaturwissenschaften*, Königstein/Ts. 2006, S. 77-100.

ge, wie sich Autonomie und Freiheit zu einer vorgängigen intersubjektiven Struktur personaler Bindung und Anerkennung verhalten?⁴¹ In diesem Zusammenhang umreißt Goethes Drama in der Tat eine Paradoxie der modernen Gesellschaft, die das Individuum als ein souveränes und zugleich notwendig abhängiges Subjekt hervorbringt, ja, die bislang noch gar keine Klarheit darüber geschaffen hat, wie es möglich sein soll und kann, sich einerseits als frei und autonom zu erkennen, sich andererseits in Abhängigkeit zu befinden und sich in Bindungen zu begeben.⁴²

4

Neben (und noch vor) der den Göttern abgetrotzten Autonomie rückt das Drama demnach andere, vielleicht sogar fundamentalere Grundlagen gesellschaftlichen Handelns in den Vordergrund. Besonders deutlich wird dies auch an der zweiten zentralen Handlung des Stücks, die Goethe bereits während der Italienischen Reise als die »Achse des Stücks« (HA, Bd. 11, S. 215) bezeichnet hat: der Heilung des Orest. Es ist eine beliebte Forschungsfrage, wie Orest vom Wahnsinn geheilt wird, mehr noch: wer ihn denn am Ende geheilt habe, der beherzte Pylades, dessen Rede (»Merk auf mein Wort!«) männliche Disziplinierungsmaßnahmen ergreift (»Raffe dich zusammen!«) (III, 3, v. 1336f.), Iphigenie, die später von Orest als Retterin apostrophiert wird (»von dir berührt / War ich geheilt – V, 6, 2119f.),⁴³ oder Orest selbst,⁴⁴ der in einer Hades-Vision (»aus seiner Betäubung erwachend und sich aufrichtend« – III, 2, v. 1257) das Atriden-Geschlecht vereint sieht – »friedlich, Alt und Jung, Männer Mit Weibern, göttergleich und ähnlich« (III, 2, v. 1272) und sich autosuggestiv die Wirkungen eines Heilsschlafs aneignet.⁴⁵

Die Frage erscheint genau deshalb als müßig, weil die Szene selbst Eindeutigkeit und Zeitpunkt der heilenden Handlung verwischt. Liest man genau, ergibt sich die Heilung als kaum einem einzelnen Akteur zuzuschreibende Gemeinschaftsaktion aller beteiligten Figuren. Zunächst versucht die Schwester eine ursprüngliche Vertrautheit mit dem todessehnsüchtigen Orest herzustellen: »O höre mich! O sieh mich an wie mir / Nach einer langen Zeit das Herz sich öffnet [...], das Haupt zu küssen, / Mit

⁴¹ Vgl etwa die Auseinandersetzung zwischen Nancy Fraser und Axel Honneth, *Umverteilung oder Anerkennung. Eine politisch-philosophische Kontroverse*, Frankfurt/M. 2003.

⁴² Judith Butler, *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, Frankfurt/M. 2001.

⁴³ So Willim (Anm. 33), S. 121ff.

⁴⁴ Rasch (Anm. 6), S. 122ff.

⁴⁵ Cyrus Hamlin, »Myth and Psychology«. The curing of Orest in Goethe's »Iphigenie auf Tauris«, in: *Goethe Yearbook* 12, 2004, S. 59-80.

meinen Armen [...] dich zu fassen. O laß mich! Laß mich!« (III, 1, v. 1190-1195). Der von Iphigenie herbeigerufene Pylades bemüht dieselbe konkrete Sprache der Sinne und des Körpers: »Fühlst du den Arm des Freundes und der Schwester / Die dich noch fest, noch lebend halten? Faß / Uns kräftig an, wir sind nicht leere Schatten.« (III, 3, 1334-1336). Zuvor hatte Orest, der sich hier noch immer im Totenreich wähnt, eine ganz ähnlich strukturierte Vision. Er träumt und phantasiert sich als »der letzte Mann« (III, 2, v. 1282), der heimkehrt zu den atridischen Ahnen im Totenreich: »Nehmt ihn, o nehmt ihn in euren Kreis!« (III, 2, v. 1286). Dort reicht die Mörderin Klytämnestra ihrem Gatten Agamemnon die »Hand« (III, 2, v. 1292), dort darf der Muttermörder Orest zu ihnen »treten« (III, 2, v. 1293) und wird »Willkommen« (III, 2, v. 1300) geheißen.

Die Heilung des Orest ist demnach nicht zielgerichtet, sondern Ergebnis einer Art Inszenierung, die Orest in eine vorgängige Struktur interpersonaler Anerkennung zurückführt: durch ›Nehmen‹, ›Fassen‹ und ›Halten‹, durch Hören, Sehen, Sprechen und Berühren. Iphigenies Blick erinnert Orest an seine Mutter, er wiederholt die traumatische Tötungsszene⁴⁶ und vermag in seiner Vision zugleich, sich gelingende Objektbeziehungen zu phantasieren, sich imaginär genau jener Vertrautheit zu versichern, die dem Atridengeschlecht längst verloren gegangen ist. Die in diesen Szenen äußerst dicht gesetzte poetische Rede, die Metaphorik des kühlen Wassers, des Gewitters und der Reinigung, die »ewge Quelle sprudelnd [...] von Fels zu Fels ins goldne Tal hinab« (III, 1, v. 1197f.), die Iphigenie »[w]ie Freude [...] vom Herzen wallend fließt / Und wie ein selig Meer [...] rings umfängt« (III 1, v. 1199f.), der todesähnliche Schlaf, der den »Krampf des Lebens aus dem Busen / Hinweggespült« (III, 2, v. 1260f.) hat, der »lang erflachte(n) Regen« (III, 3, v. 1345), die »Tropfen frischerquickter Blätter« (III, 3, v. 1331): All dies bildet keineswegs das poetische Ornament eines numinosen Vorgangs, zeigt auch nicht bloß die ästhetisch-metaphorische Kraft einer imaginären Konfliktlösung⁴⁷ sondern ist sprechende ›soziale‹ Rede über die Öffnung eines zeitweise verschlossenen psychischen Raumes, in dem der negierte Andere plötzlich wieder sichtbar wird.⁴⁸ Erstarrte Seelenzustände werden ›verflüssigt‹, soziale Exklusion verwandelt sich in einen gleichsam naturwüchsigen Kreislauf und Austausch der Elemente,

⁴⁶ Vgl. dazu ausführlich Greiner (Anm. 37), S. 37ff.

⁴⁷ So Gerhard Neumann, »Reine Menschlichkeit«. Zur Humanisierung des Opfers in Goethes »Iphigenie«, in: Christian Kluge, Jost Schneider (Hrsg.), *Humanität in einer pluralistischen Welt? Theoriegeschichtliche und formanalytische Studien zur deutschsprachigen Literatur*. Festschrift für Martin Bollacher, Würzburg 2000, S. 219-236.

⁴⁸ Vgl. hierzu etwa den anerkennungstheoretischen Kontext bei Jessica Benjamin, *Der Schatten des Anderen. Intersubjektivität*. Gender. Psychoanalyse, Frankfurt/M./Basel 2002.

vorgängige personale Bindungen werden wieder aktiviert und in ›Fluß‹ gebracht, voneinander getrennte, gleichsam ›verstockte‹ und ›vertrocknete‹ Individuen (»Das Blut in deinen Adern aufgetrocknet« – III, 1, v. 1161) sehen sich in ein sozial ›anschlußfähiges‹ Medium versetzt

Auch Orest erlangt darüber keine Autonomie, sondern neue Bindungsfähigkeit. Dementsprechend ist seine erste Reaktion ein Dank an die Götter für die Wiedergewinnung von Schwester und Freund: »O laßt mich auch in meiner Schwester Armen, / An meines Freundes Brust was ihr mir gönnt, / mit vollem Dank genießen und behalten.« (III, 3, v. 1355-1357). Diese buchstäbliche Re-Integration, das mit der Geste des ›Halten‹ korrespondierende ›Behalten‹ einer bereits verlorenen Vertrautheit, ist die Bedingung und Möglichkeit sozialer Interaktion. Erst die zweite Reaktion des Orest bezieht sich folgerichtig auf die dadurch wiedererlangte Fähigkeit zum gesellschaftlichen Handeln: »Die Erde dampft erquickenden Geruch / Und ladet mich auf ihren Flächen ein / Nach Lebensfreud und großer Tat zu jagen.« (III, 3, v. 1362-1365).

5

Die beiden zentralen Redehandlungen des Dramas, die Heilung des Orest und die »unerhörte Tat« der Iphigenie, sind nicht unmittelbarer Teil des dramatischen Geschehens. Sie ändern nichts am Exil der Iphigenie und an der politischen Strategie; die führen nicht zur Auflösung des tragischen Konflikts. Sie sind von Goethe neu gestaltet oder eingeführt worden – gegen die stofflichen Vorlagen, die stets die Aktion und die schnelle Lösung favorisiert haben.⁴⁹ Es sind die retardierenden Momente der Goetheschen *Iphigenie*; mit ihnen werden die Handlungen unterbrochen,⁵⁰ die Einstellungen der Figuren auf die Probe gestellt und korrigiert. In beiden Szenen wird deshalb die im Stück *auch* thematisierte und dramatisierte Auseinandersetzung zwischen Göttern und Menschen gewissermaßen ausgesetzt – ebenso wie der Erzählzusammenhang einer mythisch integrierenden oralen Kultur. Iphigenies »unerhörte Tat« ist nicht eingebettet in den Kreislauf bereits ›gehörter‹ Heldentaten, nicht einem »immer wiederholenden Erzähler« (V, 3, v. 1896) anvertraut, sondern – im Wortsinn – ›unerhört‹.

⁴⁹ Vgl. zu Euripides und zu den Iphigenie-Bearbeitungen des 18. Jahrhunderts vgl. Werner Frick, *Die Schlächterin und der Tyrann. Gewalt und Aufklärung in europäischen Iphigenie-Dramen des 18. Jahrhunderts*, in: *Goethe-Jahrbuch* 118, 2001, S. 126-142.

⁵⁰ Von einer »gesture against plot« spricht Terence Cave in seiner Geschichte der *anagnorisis*: *Recognitions. A Study in Poetics*, Oxford 1988, S. 376.

Auch dies verweist auf den eminent sozialhistorischen und gesellschaftstheoretischen Ort des Dramas. Goethes *Iphigenie auf Tauris* markiert die Zeit der Aufklärung als Übergangszeit zwischen alten Bindungen und neuen abstrakten Rechts- und Gesellschaftsformen, zwischen mündlicher und schriftlicher Kultur, zwischen mythischer Götterwelt und moderner Zivilisation. Es verortet seine Konflikte nicht – wie zahlreiche andere literarische Werke der Zeit, wie auch noch Goethes *Götz von Berlichingen* und *Egmont* – im Widerstreit einer untergegangenen poetischen Welt und einer modernen funktional differenzierten Gesellschaft, sondern in einer Art Zwischenraum, in dem die noch ungeübte Gesellschaftsfähigkeit der Subjekte erprobt und durchgespielt wird.⁵¹ Zwischen der archaischen Welt der Götter, des Schicksals und des Mythos einerseits und der modernen Welt der Gesellschaftsverträge, der moralischen Autonomie und der kategorischen Imperative andererseits klafft eine Lücke – eine Sphäre der Unbestimmtheit und der Instabilität, in der die Figuren gewissermaßen auf sich selbst zurückgeworfen sind. Sie sind nicht mehr von mythischen Mächten ›bestimmt‹, ahnen jedoch bereits eine ›Autonomie‹, die sie, freigesetzt von allen Bindungen, auf eine naturrechtliche Basis ihrer Subjektivität verweist.⁵²

Auf der anderen Seite ahnen und antizipieren diese Figuren bereits die Implikationen und die Gefährdungen solcher Autonomie, bleiben demzufolge angewiesen auf eine soziale Sphäre, in die sämtliche Prozesse der Autonomisierung auf eine noch ungewisse Art und Weise einbezogen sind. Zwischen der Abhängigkeit von den Göttern und dem »angeborenen« Recht freier Individuen erhebt sich ein keineswegs ›zwangloses‹ Reich von Freundschafts- und Verwandtschaftsverhältnissen; die Kommunikationsstrukturen in Goethes *Iphigenie* sind brüchig, die Mißverständnisse groß, die dadurch möglicherweise verursachten Katastrophen allgegenwärtig. Die Figuren bewegen sich auf diesem Terrain höchst unsicher; die Freiheit von den Göttern ist durch genau jenes »Leiden an Unbestimmtheit« erkaufte, das Hegel an Kant und an der modernen verrechtlichten Gesellschaft

⁵¹ In eine ähnliche Richtung zielt Fritz Breithaupt, der Goethes »Kritik am Subjekt« in der *Iphigenie auf Tauris* auf das Mißtrauen an autonomer Subjektivität zurückführt: »In ideengeschichtlicher Hinsicht zeigt sich darin eine neue Denkfigur des späten 18. Jahrhunderts: die Annahme der Unzugänglichkeit des anderen – und der Versuch, den anderen dennoch zu erreichen.« Fritz Breithaupt, *Jenseits der Bilder. Goethes Politik der Wahrnehmung*, Freiburg 2000, S. 36. Zu einer vergleichbaren Subjektkritik in Goethes Prosawerk vgl. jetzt Stefan Keppler, *Grenzen des Ich. Die Verfassung des Subjekts in Goethes Romanen und Erzählungen*, Berlin, New York 2006.

⁵² Zur naturrechtlichen Begründung von Iphigenies »unerhörter Tat« vgl. vor allem Weimar (Anm. 7), S. 309ff.

diagnostizierte und mit Theorien der moralischen Motivation, der Sittlichkeit und der Anerkennung zu therapieren versuchte.⁵³

Das Goethesche Zivilisationsdramas lenkt den Blick deshalb konsequent auf die den Kommunikationsstrukturen voraus liegenden Anerkennungsverhältnisse, in den sich die Figuren ›erkennen‹ und wahrnehmen, ›halten‹ und ›berühren‹. Inwieweit die literarischen Handlungen der *Iphigenie* hier die anerkennungstheoretische Wende einer aktuellen Gesellschaftstheorie (die selbst nicht von ungefähr auf historische Modelle um 1800 rekurriert) vorwegnehmen, zeigt sich nicht zuletzt daran, daß sie Intersubjektivität und Anerkennung auch in ihrer spezifisch modernen (und das heißt: in sich differenzierten) Form thematisieren. Anerkennung als Bedingung der Möglichkeit sozialen Handelns – noch vor der kommunikationstheoretischen Ebene gelingender Verständigung – bezieht sich weder auf einen ›privaten‹ Bereich bloß psychischer Sozialisation noch auf die vormoderne Sphäre einer ›naturwüchsigen‹ Lebenswelt, sondern setzt die moderne Ausdifferenzierung gesellschaftlichen Handelns bereits voraus. Axel Honneth hat drei (gleichfalls auf Hegel zurückgehende) Ebenen vorgeschlagen, in den sich moderne Anerkennung vollzieht: erstens als Liebe, Freundschaft und Familie, in der jeder Einzelne auf unverwechselbare Weise wahrgenommen und in seiner Singularität anerkannt wird, zweitens als Recht und Gerechtigkeit, in der der Einzelne als jeweils gleich zu behandelndes, moralisch autonomes Subjekt gesehen wird, drittens als ›Leistung‹, die sich auf den je individuellen Beitrag des Einzelnen zum gesellschaftlichen Gefüge bezieht. In der Moderne sind die Geltungsbereiche dieser Sphären auseinander getreten und bestimmen gemeinsam sowohl die personale Identität und Integrität moderner Subjekte als auch deren soziale Inklusion im normativen Rahmen moderner Gesellschaften.⁵⁴ Anerkennungsprozesse konstituieren Schnittstellen zwischen Subjektivität und gesellschaftlicher Ordnung; den drei Ebenen der Anerkennung entsprechen deshalb drei Formen einer »positiven Selbstbeziehung«, die der sozialen Interaktion zugrunde liegen: »Selbstvertrauen«, aufgrund derer die Subjekte ihre Wünsche und Bedürfnisse als einen »artikulationsfähigen Teil ihrer Person« begreifen; »Selbstachtung« als Bewußtsein darüber, ein moralisch zurechnungsfähiges Subjekt zu sein«, schließlich »Selbstwertgefühl«, das Bewußtsein darüber, »gute oder wertvolle Fähigkeiten zu besitzen«.⁵⁵ ›Modernisierung‹ und ›Emanzipation‹ bedeuten in diesem Zu-

⁵³ Vgl. Axel Honneth, *Leiden an Unbestimmtheit. Eine Reaktualisierung der Hegelschen Rechtsphilosophie*, Stuttgart 2001.

⁵⁴ Vgl. Honneth, *Anerkennung* (Anm. 32), S. 148ff.

⁵⁵ Axel Honneth, *Zwischen Aristoteles und Kant. Skizze einer Theorie der Anerkennung*, in: ders., *Das Andere der Gerechtigkeit* (Anm. 35), S. 171-192, hier S. 179ff.

sammenhang nicht allein die mit der Herausbildung des ›Rechtsstaates‹ verbundenen Autonomisierungsprozesse individueller Freiheit, sondern die Trennung und Eigendynamik der drei Anerkennungssphären, zugleich das darin angelegte Wechselspiel unterschiedlicher normativer Geltungsansprüche und komplex wahrgenommener Selbstverhältnisse.

Auch in Goethes *Iphigenie auf Tauris* sind mit der Götterwelt die ›alt-europäischen‹ Sicherungen eines unbefragten gesellschaftlichen Zusammenhalts erschüttert: Verwandtschaft ebenso wie Ehre und Götterglauben, die Geschlechterdifferenz ebenso wie die eingespielten Herrschaftsverhältnisse in Griechenland und auf Tauris. Stattdessen bilden sich im Verlauf des Dramas unterschiedliche Formen des gesellschaftlichen Handelns, mit denen sich die Figuren auf andere und auf sich selbst beziehen: zweckrational-strategisches Handeln im Fall des Pylades,⁵⁶ moralische Autonomie und situatives Handeln bei Iphigenie, therapeutische Wiederherstellung des Selbstvertrauens bei Orest, rechtliche und moralische Aspekte im Umgang zwischen den Griechen und den ›Barbaren‹.

Goethes ›klassische‹ Dramen erkunden diese neuen Spielräume des Handelns unter den Bedingungen interpersonaler Anerkennung. »Vertrauen«⁵⁷ »Erkennen«⁵⁸ und »Verkennen«⁵⁹ sind nicht zufällig die entscheidenden Schlüsselwörter in *Torquato Tasso* – einem Drama verfehlter, bemühter und scheiternder Anerkennungsverhältnisse, die sich ebenfalls auf unterschiedliche, in ihrer Trennung und Verwobenheit zusätzlich verkomplizierende Sphären beziehen: Neben ›Liebe‹ und ›Freundschaft‹ geht es dort explizit um die spezifische Wertschätzung und die ›Leistung‹ des

⁵⁶ Die entsprechende Kritik der Forschung an Pylades ist Legion: ein »Apologet [...] der Verstellung«, der »Rhetor« schlechthin, der deshalb auch der Goetheschen Kritik bloßer Rhetorik anheim fällt (Borchmeyer, Anm. 11, S. 145f.), der gar »die Position einer Subjektivität« vertritt, »die jedes Maß verloren hat« (Franz-Josef Deiters, »Iphigenie auf Tauris« als Drama der Grenzüberschreitung oder: Die Aneignung des Mythos, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1999, S. 14-52, S. 40). Statt Persönlichkeitswerte und Ranglisten einzuführen, gilt es hier ebenfalls, den Stellenwert des durch die Figur Pylades repräsentierten Handelns zu bestimmen. Die Rezeptionsgeschichte (vor allem der älteren Forschung) zeichnet ein widersprüchliches Bild. In der Regel wurden die jeweils zeitgemäßen (Vor-)Urteile auf Pylades projiziert: vgl. Wagner (Anm. 1). Die hohe Wertschätzung des Pylades durch die Figuren des Stücks steht jedenfalls nie in Frage – ein Hinweis auf die ›problemlose‹ Integration dieser Figur in das soziale Ensemble der Figuren.

⁵⁷ Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, Werke (Anm. 10), Bd. 5, S. 99 (II, 1, v. 951), S. 108 (II, 3, v. 1287), S. 150 (II, 3, v. 1388), S. 123 (III, 2, v. 1851), S. 128 (III, 4, v. 2053), S. 130 (III, 4, v. 2109), S. 133 (IV, 1, v. 2227), S. 137 (IV, 2, v. 2366), S. 147 (IV, 5, v. 2740), S. 151 (V, 1, v. 2862), S. 154 (V, 2, v. 2997).

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 107 (II, 3, v. 1240), S. 113 (II, 4, v. 1475), S. 134 (IV, 2, v. 2260).

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 107 (II, 3, v. 1249), S. 127 (III, 4, v. 1984), S. 135 (IV, 2, v. 2295), S. 161 (V, 4, v. 3249), S. 164 (V, 5, v. 3345f.).

Staatsmannes Alfons und des Künstlers Tasso, um »Unwert«,⁶⁰ »Wert«⁶¹ und »Verdienst«,⁶² sowie um den Übergang von einer alten ›fürstlichen‹ Welt festgelegter Ehrbeziehungen zu einer Moderne, in der sich Anerkennung aus selbst verantworteter (Inter-)Subjektivität ergibt. Oder auch nicht: »Ich bin mir selbst entwandt«⁶³ – so lautet die Schlußdiagnose des Torquato Tasso. »Vergleiche dich! Erkenne was du bist!«⁶⁴ – so beantwortet Alfons die Fehleinschätzungen des Künstlers und bringt das Drama des Verkennens auf einen letzten und dabei wohl endgültig vergeblichen Punkt.

Torquato Tasso markiert demzufolge die gleichsam nächste Stufe in der Zivilisationsdramatik von Goethes Werken. Nach der Herstellung und Erprobung elementarer Gesellschaftsfähigkeit in der *Iphigenie auf Tauris* wird die Figuration von Anerkennungsverhältnissen auf die soziale Sphäre übertragen und dort unter den Bedingungen moderner Entzweigung von Politik und Kunst, Öffentlichkeit und Privatheit, Affekt und *decorum* durchgespielt. Bezeichnenderweise steht im *Tasso* die Verbindung von sozialer und subjektiver Wertschätzung, die ›Leistung‹ des Einzelnen, im Vordergrund: Genau hier wird das moderne Dilemma von unverwechselbarer (auch ›ästhetischer‹) Individualität und sozialer Integration ausgeglichen, gerade auf Belriguardo werden die gesellschaftlichen Folgeprobleme der *Iphigenie* verhandelt, nachdem die Figuren auf Tauris – nach ihren mythischen Katastrophen – die Bedingungen ihres Eintritts in die soziale Sphäre zunächst noch erfüllen konnten.

Die glückliche Handlung auf Tauris stützt sich jedoch auf denkbar ideale Bedingungen, auf »ein für einen Augenblick sich stabilisierendes kollektives Phantasma«,⁶⁵ und dementsprechend selten werden diese Bedingungen bei Goethe und auch in der zeitgenössischen Literatur wiederholt (etwa noch in Lessings *Nathan der Weise*, wo die Gesellschaftsfähigkeit zuletzt freilich ausschließlich an die buchstäblich geoffenbarten Verwandtschaftsverhältnisse zurückgekoppelt wird). Literaturgeschichtlich eröffnet das ›taurische‹ Szenario mit ihren sich in einer Leerstelle zwischen Mythos und Gesellschaftlichkeit bewegenden Figuren deshalb einen durchaus neuen Blick auf manch andere literarische Helden des ausgehenden 18. Jahrhunderts: Diese ›Übergangsmenschen‹ leiden gewissermaßen an den in ihnen fehlenden Voraussetzungen intersubjektiven gesellschaftlichen

⁶⁰ Ebd., S. 96 (II, 1, v. 841).

⁶¹ Ebd., S. 128 (III, 4, v. 2042), S. 138 (IV, 2, v. 2405).

⁶² Ebd., S. 128 (III, 4, v. 2025).

⁶³ Ebd., S. 166 (V, 5, V 3418).

⁶⁴ Ebd. (V, 5, v. 3420).

⁶⁵ So Neumann (Anm. 47), S. 236.

Handelns, Goethes männliche Helden etwa, die – zwischen alter und neuer Welt stehend – jegliche eigene Verfügungsgewalt über ihre »Herzensangelegenheiten« verlieren und zwischen zwei Lebensentwürfen, Liebespartnern und männlichen Idealen hilflos hin und her schwanken: Weislingen in *Götz von Berlichingen*, Fernando in *Stella*, Clavigo, ein »unbestimmter, halb gros halb kleiner Mensch«⁶⁶ – wie Goethe seinen Titelhelden 1774 selbst charakterisiert hat.

6

Das Ende der *Iphigenie auf Tauris*, jene berühmte Szene, in der Iphigenie Thoas dazu bewegen kann, sein bloßes Gewährenlassen – »So geht« (V, 6, v. 2151) – in einen fast ebenso lapidarischen Abschiedsgruß – »Lebt wohl« (V, 6, v. 2174) – umzuwandeln, ist durch eine doppelte Bewegung gekennzeichnet. Auf der einen Seite schließen sich die Konflikte der Handlung und der Begegnung von Griechen und Taurern zu einem *Happy Ending*, einer kommunikativen Verständigung und einer humanen Versöhnung, in die zuletzt auch Thoas mit einbezogen wird. Auf der anderen Seite läßt sich die Brüchigkeit des Dramenendes kaum übersehen: Thoas wird eher überredet als nachweislich überzeugt. Orest hatte zuvor den Götterspruch in höchst eigenwilliger Weise uminterpretiert, Iphigenie zu einer Heiligen stilisiert und geradezu überschwänglich der »Göttin Rat« (v. 2127) gefeiert – offensichtlich nur, um den in archaische Muster verstrickten Thoas zu beeindrucken und zu beeinflussen (nachdem sich zuletzt eher des Pylades' pragmatischer Umgang mit den Göttersprüchen als richtig erwiesen hatte). Am Schluß – und auf diese Wunde des gefeierten Seelendramas hatte nicht zuletzt Adorno seinen Finger gelegt⁶⁷ – agieren die hehren Griechen offensichtlich wie Trickdiebe und Strategen, wie gewiefte Rhetoriker und eigennützigere Vertreter einer sozialtechnisch versierten Hochkultur: eine schlechte Voraussetzung für die Zukunft des Humanitätsprogramm.

⁶⁶ Johann Wolfgang von Goethe, Werke (Anm. 10), Bd. 4, S. 565.

⁶⁷ »Die große Schlußszene mit Thoas dann trachtet, durch einen Takt, der dem gesellschaftlichen abgelernt ist, durchs Ritual der Gastfreundschaft, bis zur Unkenntlichkeit abzuschwächen, was geschieht: daß der Skythenkönig, der real weit edler sich verhält als seine edlen Gäste, allein, verlassen übrig ist. [...] Das Unzulängliche der Beschwichtigung, die Versöhnung nur erschleicht, manifestiert sich ästhetisch. Die verzweifelte Anstrengung des Dichters ist überwertig, ihre Drähte werden sichtbar und verletzen die Regeln der Natürlichkeit, die das Stück sich stellte. Man merkt die Absicht und man wird verstimmt. Das Meisterwerk knirscht in den Scharnieren: damit verklagt es den Begriff des Meisterwerks.« Adorno (Anm. 4), S. 509.

Gerade deshalb unternimmt es Iphigenie mit ihrer letzten Rede, Thoas nach dem erfolgreichen Ende aller Aktionen auf andere Weise zu versöhnen und zu reintegrieren. »Sieh uns an!« (V, 6, v. 2148) – noch einmal wiederholt sie die Geste des sinnlichen ›Erkennens‹, mit der sie bereits Orest auf die personale Begegnung verpflichtet hatte (III, 1, v. 1190). Im Folgenden spielt sie dann auch sämtliche Formen moderner Anerkennungsverhältnisse durch. Mit einem künftig zu gewährenden »freundlich Gastrecht« (V, 6, v. 2153) verweist sie auf eine neu geordnete völkerrechtliche Beziehung: »so sind wir nicht auf ewig / Getrennt und abgeschieden.« (v. 2154f.). Noch einmal, zum dritten Mal, benennt sie Thoas als Nachfolger ihres Vaters Agamemnon: »Wert und teuer / Wie mir mein Vater war, so bist du's mir, / Und dieser Eindruck bleibt in meiner Seele.« (V, 6, v. 2157). Zugleich ersetzt sie die vormalige familiäre Bindung durch künftig gleichberechtigte Freundschaft: »Leb wohl und reiche mir / Zum Pfand der alten Freundschaft deine Rechte.« (v. 2172f.). Und schließlich wird auch das staatsmännische Verdienst, die eigentliche ›Leistung‹ des vormals ›barbarischen‹ Herrschers anerkannt und in die Szene mit einbezogen: »O geben dir die Götter deiner Taten / Und deiner Milde wohlverdienten Lohn.« (V, 6, v. 2166f.).

Am Ende haben sich die Menschen von den Göttern emanzipiert, und Iphigenie versucht mit Thoas jene Bedingungen auszuhandeln, die sich für sozial integrative Gesellschaften und im Austausch zwischen Kulturen als tragfähig erweisen sollen: Familie und Freundschaft, soziale und politische Wertschätzung, rechtlicher Status. Dennoch – oder gerade deswegen – bleibt unbestimmt, ob diese letzte Anerkennungsszene funktioniert, ob das schmallippige Einverständnis des Thoas nicht eigentlich der Kommunikation und der Verständigung mißtraut. Die aufgeklärten Ideale der Autonomie, der Verständigung und der Kommunikationsgemeinschaft, all jene dem Stück seit den 1960er Jahren entnommene Botschaften, bleiben offensichtlich rhetorisch, brüchig und gleichsam ›leer‹. Das Drama hat die mythische Desintegration zwar in ein soziales Gefüge wechselseitiger Anerkennung überführt, die gesellschaftliche Tragfähigkeit jedoch offen gelassen. Es lenkt den Blick dadurch ein letztes Mal zurück auf die der Kommunikation und der Gesellschaftlichkeit vorgängigen Anerkennungsprozeduren, aus denen moderne Gesellschaften ihre normativen Ressourcen beziehen.

Es handelt sich dabei freilich nicht um gesicherte anthropologische Fundamente, die den konfligierenden Ansprüchen kommunikativen und sozialen Handelns immer schon voraus liegen, sondern um die ungesicherte Dynamik einer mehrschichtigen Anerkennung, die sich nicht ›beruhigen‹ oder stilllegen läßt: ein Kampf um Anerkennung, der – auch dies zeigt das Schlußtableau – stets zwischen der Akzeptanz und der Negation des Ande-

ren, zwischen personalem Bezug und Nicht-Erkennen,⁶⁸ zwischen Kampf und »Friedenszuständen«⁶⁹ oszilliert. Diese Unruhe teilt sich dem Drama mit, sie ist vielleicht sogar Teil einer ›klassischen‹ und modernen Literatur, die sich weniger mit den Botschaften und den Idealen der Autonomie und der Kommunikation als mit den damit verbundenen anthropologischen und psychischen Zumutungen befaßt.

Iphigenie auf Tauris beschreibt – alles in allem – eine andere Moderne und eine andere Aufklärung, eine andere Emanzipation von den Göttern, als es das Banner der Autonomie manchem Interpreten versprochen hatte. Zwischen der alten Abhängigkeit und der neuen abstrakten Freiheit, zwischen mythischer Heteronomie und den Pathologien der Moderne erwächst jene mühsame Aufgabe, ein kompliziertes und fragiles Netz von Bindungen zu knüpfen und zu gestalten. Das Drama selbst formuliert bereits – zuletzt und deutlich in der Schlußszene – einen Vorbehalt an der von vielen Interpreten reproduzierten Idee der Autonomie, und es verweist zugleich auf eine neue Funktion moderner Literatur, nämlich soziale Anerkennungsverhältnisse und Anerkennungspathologien zu simulieren. Die Literaturwissenschaft jedenfalls – dies sei hier als ferner Horizont einer neuen Literaturgeschichtsschreibung nur angedeutet – gewönne durch eine solche Perspektive ein gesellschaftstheoretisches Potential zurück, das sie in Zeiten dekonstruktivistischer und kulturwissenschaftlicher (Kehrt-) Wendungen gleich doppelt verloren hat. Goethes klassisches Stück wiederum hätte sich unter diesem Gesichtspunkt ein weiteres Mal als bedeutender erwiesen, als es seine Rezeptionsgeschichte auch nach den 1960er Jahren vermuten ließ.

⁶⁸ Die damit verbundenen Grenzen und Erweiterungen der Anerkennungstheorie thematisieren Patchen Markell, *Bound by Recognition*, Princeton, Oxford 2003, sowie Judith Butler, *Longing for Recognition*, in: dies., *Undoing Gender* (Anm. 40), S. 131-151.

⁶⁹ Ricœur (Anm. 32), S. 174ff.

JAN ASSMANN

ÜBER DAS ERHABENE

Schiller im Licht von Kant und Mozart

Marbacher Schillerrede 2006

In seinem 1793 publizierten Essay *Vom Erhabenen* skizziert Friedrich Schiller in denkbarer Kürze eine Triblehre, über die man schnell hinwegliest, und die doch, je länger man sich mit ihr und ihrem Kontext beschäftigt, umso tiefgründiger und lohnender erscheint. Leider ist Schiller, wie es scheint, nie mehr anderswo auf diesen Gedanken zurückgekommen, um ihn ausführlicher auszuarbeiten. So sind wir auf diese knappen Bemerkungen angewiesen, die ich Ihnen hier vorlese:

Nun lassen sich alle Triebe, die in uns, als Sinnenwesen, wirksam sind, auf zwei Grundtriebe zurückführen. Erstlich besitzen wir einen Trieb, unsern Zustand zu verändern, unsre Existenz zu äußern, wirksam zu sein, welches alles darauf hinausläuft, uns Vorstellungen zu erwerben, also Vorstellungstrieb, Erkenntnistrieb heißen kann. Zweitens besitzen wir einen Trieb, unsern Zustand zu erhalten, unsere Existenz fortzusetzen, welches Trieb der Selbsterhaltung genannt wird.

Der Vorstellungstrieb geht auf Erkenntnis, der Selbsterhaltungstrieb auf Gefühle, also auf innre Wahrnehmungen der Existenz.

Wir stehen also durch diese zweierlei Triebe in zweifacher *Abhängigkeit* von der Natur. Die erste wird uns fühlbar, wenn es die Natur an den Bedingungen fehlen läßt, unter welchen wir zu Erkenntnissen gelangen; die zweite wird uns fühlbar, wenn sie den Bedingungen widerspricht, unter welchen es uns möglich ist, unsre Existenz fortzusetzen.¹

In seiner späteren, posthum veröffentlichten Schrift *Über das Erhabene* unterscheidet Schiller im gleichen Sinne zwischen Lebenskraft und Fassungskraft:

¹ Schiller, *Vom Erhabenen*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 5, Erzählungen, Theoretische Schriften, hrsg. v. G. Fricke u. H. G. Göpfert, 7. Aufl., München 1984, S. 489-490

Der erhabene Gegenstand ist von doppelter Art. Wir beziehen ihn entweder auf unsere Fassungskraft und erliegen bei dem Versuch, uns ein Bild oder einen Begriff von ihm zu bilden: oder wir beziehen ihn auf unsere Lebenskraft und betrachten ihn als eine Macht, gegen welche die unsrige in nichts verschwindet.²

Das Erhabene versetzt uns entweder in Furcht und fordert unseren Selbsterhaltungstrieb heraus, oder es übersteigt unser Denken und fordert unseren »Vorstellungstrieb« heraus.

Das Erhabene ist die große Entdeckung des späten 18. Jahrhunderts. Ausgelöst hatte diesen Diskurs Edmund Burke mit seinem Essay *A Philosophical Enquiry into the Origine of our Ideas on the Sublime and the Beautiful* (London, 1759). Darin hatte Burke das Erhabene als Gegenbegriff zum Schönen herausgestellt. Der Begriff des Schönen als des Inbegriffs von Ebenmaß und Harmonie reicht nicht aus, wenn wir das, was uns fasziniert und begeistert analysieren wollen; wir brauchen den Gegenbegriff des Erhabenen der auch das Schockierende, Grauerregende, Maßlose einbezieht, wenn wir verstehen wollen, warum uns der Anblick des Meeres oder der Wüste oder der Alpen so stark bewegt. Die Alpen hatte der 20jährige Albrecht von Haller dreißig Jahre vorher als einen Gegenstand der Bewunderung entdeckt. Die Hochkonjunktur des Erhabenen hängt mit der Naturbegeisterung der Epoche zusammen. So wie das Schöne in der Kunst, so tritt das Erhabene uns typischerweise in der Natur entgegen. Das Schöne flößt Lust und Vergnügen ein, das Erhabene Schrecken. »Nur die Natur«, sagt Edmund Burke, »kann Schrecken einflößen«. (S. 137). In der Kategorie des Erhabenen wurde aber nicht nur die Natur neu erfahren. Burke betrachtete auch die ägyptischen Tempel als architektonische Realisierungen des Erhabenen, und diese Deutung wurde bald zu einem Gemeinplatz.³ Diese Verbindung des Erhabenen mit dem alten Ägypten macht das Thema auch für die Ägyptologie interessant.

In seiner späteren Schrift über das Erhabene verbindet Schiller diesen Gegensatz zwischen dem Schönen und dem Erhabenen – fast möchte man hinzusetzen: natürlich – mit dem Gedanken der Freiheit, um den es ihm ja immer und überall vor allem geht. Während das Schöne uns in der sinnlichen Welt gefangen hält, reißt uns die Konfrontation mit dem Erhabe-

² Schiller, Über das Erhabene, in: Sämtliche Werke, wie Anm. 1, S. 797.

³ Syndram, Ägypten-Faszinationen, S. 104-108. Besonders interessant in diesem Zusammenhang ist die Interpretation der ägyptischen Tempelarchitektur als Ausdruck des Erhabenen bei Giuseppe del Rosso, *Ricerche sull'architettura Egiziana*, Florenz, 1787, der sich auf den Seiten 104-108 seines Werkes explizit auf Burke bezieht, siehe Syndram, S. 122-124.

nen, das unsere Sinne überwältigt und überfordert, aus dem Sinnlichen heraus:

Das Erhabene verschafft uns also einen Ausgang aus der sinnlichen Welt, worin uns das Schöne gern immer gefangen halten möchte. Nicht allmählich (denn es gibt von der Abhängigkeit keinen Uebergang zur Freiheit), sondern plötzlich und durch eine Erschütterung reißt es den selbständigen Geist aus dem Netze los, womit die verfeinerte Sinnlichkeit ihn umstrickte, und das um so fester bindet, je durchsichtiger es gesponnen ist.⁴

Das Erhabene ist also eine Art Schocktherapie, die uns aus der Umstrickung der Sinnenwelt befreit, immer vorausgesetzt natürlich, daß wir in der Lage sind, diesem Schock standzuhalten. Es geht hier ja, und um das herauszuarbeiten, entwickelt Schiller seine Trieblehre, nicht um die Befriedigung, sondern im Gegenteil um die Brüskierung unserer Triebe. Mit der Befriedigung dieser Triebe hat es das Schöne zu tun; das Erhabene aber stößt diese Triebe zurück und zwar auf zweifache Weise. Es bedroht uns mit dem Tod, wie das Meer, die Wüste oder die Felsabgründe, wo der Mensch nichts zu suchen hat, oder aber es versetzt uns in einen intellektuellen Schauer oder Schwindel, wenn es uns mit Begriffen konfrontiert, die unsere Vorstellungskraft übersteigen. Der standhaltenden Seele aber, die weder dem begrifflich Unfaßlichen noch dem physisch Überwältigenden erliegt, wird das Erhabene zur befreienden ästhetischen Erfahrung, die uns über uns selbst hinauszuhoben vermag.

Ich will hier die Theorie des Erhabenen nicht weiter ausbreiten; interessant erscheint mir nur, daß das Erhabene ein Gegenbegriff ist und daß er sich einer Unterscheidung im Bereich des Ästhetischen verdankt. Die große Entdeckung des 18. Jahrhunderts ist, daß dieser Bereich nicht monopolistisch vom Begriff der Schönheit allein her erschlossen werden kann. Schiller geht nun noch einen Schritt weiter und führt auch innerhalb des Erhabenen noch einmal eine Unterscheidung ein, die er in der Natur des Menschen mit seinen zwei Trieben verankert. Das Erhabene, meint er, zeigt sich uns in zweifacher Gestalt. In der einen fordert es unseren Vorstellungs-, in der anderen unseren Selbsterhaltungstrieb heraus.

Mit dieser Unterscheidung zweier Erscheinungs- und Erfahrungsweisen des Erhabenen und ihrer Verankerung in der zweifachen Triebnatur des Menschen will Schiller Kants Analytik des Erhabenen aufgreifen und weiterführen. Kant ist es nämlich, der in seiner dritten Kritik aus dem Jahre

⁴ Schiller, Über das Erhabene, wie Anm. 2., S. 799.

1790 zwischen zwei Formen des Erhabenen unterschieden hatte, die er das »mathematisch« und das »dynamisch« Erhabene nannte. Mit Recht empfindet Schiller die Unterscheidung zwischen dem Mathematischen und dem Dynamischen als künstlich. Was soll man sich darunter vorstellen? So schlägt er vor, die Kantschen Begriffe durch das Praktisch-Erhabene und das Theoretisch-Erhabene zu ersetzen:

Kant nennt daher das Praktischerhabene das Erhabene der Macht oder das Dynamischerhabene, im Gegensatz von dem Mathematischerhabenen. Weil aber aus den Begriffen dynamisch und mathematisch gar nicht erhellen kann, ob die Sphäre des Erhabenen durch diese Einteilung erschöpft sei oder nicht, so habe ich die Einteilung in das *Theoretisch-* und *Praktisch-Erhabene* vorgezogen.⁵

Das Theoretisch-Erhabene hat es mit dem Vorstellungstrieb, das Praktisch-Erhabene mit dem Selbsterhaltungstrieb zu tun.

In seiner Analytik des Erhabenen greift Kant nicht nur auf die für dieses Thema typischen Beispiele aus der Natur zurück wie etwa himmelanstiegende Gebirgsmassen, tiefe Schlünde, tobende Gewässer, tiefbeschattete, zum Nachdenken einladende Einöden (S. 359), sondern zieht auch einige Male Beispiele aus Kunst und Religion heran. So illustriert er die »Größenschätzung der Naturdinge, die zur Idee des Erhabenen erforderlich ist« am Petersdom in Rom, der auf den Betrachter überwältigend wirkt, weil die Idee des Ganzen seine Einbildungskraft übersteige (S. 338) und an einer Beobachtung Savarys, der in seinen *Lettres d'Egypte* schreibt, die überwältigende Wirkung der Pyramiden komme nur zustande, wenn man sie im richtigen Abstände betrachtet. Von der *Erfahrung* des Erhabenen geht Kant zu seiner *Darstellung* über und stellt fest, daß sie »niemals anders als bloß negative Darstellung sein kann, die aber doch die Seele erweitert.« Als Beispiel für dieses Prinzip der negativen Darstellung gilt ihm das biblische Bilderverbot:

vielleicht gibt es keine erhabeneren Stelle im Gesetzbuche der Juden, als das Gebot: Du sollst dir kein Bildnis machen, noch irgendein Gleichnis, weder dessen, was im Himmel, noch auf der Erden, noch unter der Erden ist (S. 365).

Kant kennt aber noch einen anderen Satz, der für ihn den Gipfel des Erhabenen darstellt, und dieser führt uns wieder nach Ägypten. Im Zusammenhang der Erörterung der Einbildungskraft zieht er in einer Fußnote die

⁵ Schiller, Vom Erhabenen, wie Anm. 1, S. 490.

Inschrift auf dem »verschleierte[n] Bild zu Sais« als die ultimative Formulierung des Erhabenen heran:

Vielleicht ist nie etwas Erhabeneres gesagt oder ein Gedanke erhabener ausgedrückt worden als in jener Aufschrift über dem Tempel der Isis (der Mutter Natur): »Ich bin alles was da ist, was da war und was da sein wird, und meinen Schleier hat kein Sterblicher aufgedeckt«.

Kant konnte sich so unbestimmt ausdrücken (»in jener Inschrift«), denn diese Inschrift hatte damals jeder Gebildete im Kopf. Beethoven hatte sie sich in seiner eigenen Handschrift auf ein Blatt Papier geschrieben unter Glas gerahmt auf den Schreibtisch gestellt. Sie galt als ein Credo des aufgeklärten Deismus und zugleich als ein Satz urältester ägyptischer Weisheit und Geheimtheologie. Plutarch überliefert sie in seinem Traktat *De Iside et Osiride*, und Proklos in seinem *Timaios*-Kommentar.

In der Fortsetzung illustriert Kant dieses Zitat mit dem Hinweis auf eine Vignette zu einem naturkundlichen Lehrwerk und erläutert das Bild im Sinne der Einweihung in die Mysterien:

Segner benutzte diese Idee, durch eine sinnreiche, seiner Naturlehre vorgesetzte Vignette, um seinen Lehrling, den er in diesen Tempel einzuführen bereit war, vorher mit dem heiligen Schauer zu erfüllen, der das Gemüth zu feierlicher Aufmerksamkeit stimmen soll.⁶

Soviel auch bisher zum Begriff des Erhabenen im Allgemeinen und zu Kants Analytik im Besonderen geforscht und geschrieben worden ist, diesem Hinweis auf die Emotionalität der Initiation scheint bisher niemand nachgegangen zu sein. Dabei erklärt sich von hier, wie ich meine, sowohl Kants eigenwillige Terminologie, als auch Schillers dualistische Trieblehre.

Die antiken Mysterien, sowohl im Sinne einer Geheimreligion als auch im Sinne des Rituals einer Einführung in diese, waren damals eines der meistdiskutierten Themen, das die Phantasie der Zeit ungemein beschäftigte. Das hängt mit den in jener Zeit blühenden Geheimgesellschaften, insbesondere den Freimaurern und Illuminaten zusammen, die in diesen Mysterien ein Vorbild ihrer Riten erblickten und die sich als die Nachfolger der antiken Einweiheten verstanden. Hierfür genügt es, neben einer wahren Flut gelehrter Abhandlungen und populärer Romane, nur auf *Die Zauberflöte* zu verweisen, die ab 1792 einen beispiellosen Siegeszug durch sämtliche deutschen Bühnen antrat. Weder Kant noch Schiller gehörten solchen Gesellschaften an, aber sie kannten sich genau aus, wobei sie beide

⁶ Immanuel Kant, Kritik der ästhetischen Urteilskraft, in: Werke in 10 Bänden, hrsg. v. W. Weischedel, Bd. 8, Darmstadt 1968, S. 417.

aus derselben Quelle schöpften, einer Schrift des jungen Philosophen Carl Leonhard Reinhold, der ein glühender Verehrer von beiden, Kant und Schiller, war und mit beiden in engster Verbindung stand. Überdies gehörte er, bevor er nach Weimar und Jena kam, derselben Wiener Loge an, aus deren Mysterienbegeisterung auch die *Zauberflöte* entstand. Diese Zusammenhänge habe ich in mehreren Büchern dargestellt und will sie hier nicht nochmals ausbreiten. Wichtig ist nur, sich klar zu machen, daß Kant und Schiller, wenn sie Plutarch und seine Inschrift auf dem verschleierte Bild zu Sais als den Inbegriff des Erhabenen zitierten, genau wußten, daß sie damit auf die Mysterien der Isis und das letzte Ziel eines langen Einweihungsweges, die Schau der verschleierte Wahrheit, Bezug nahmen.

Wir müssen also, wenn wir Kants und Schillers Begriff des Erhabenen verstehen wollen, fragen was man sich damals unter diesen Mysterien vorstellte. Für Kant, wir haben es gehört, mischen sich im Gefühl des Erhabenen die Empfindungen des heiligen Schauers und der feierlichen Aufmerksamkeit, die den Initianden zur Schau der Isis, der Mutter Natur, führen sollen. Damit spielt Kant auf die beiden zentralen Aspekte der Mysterienerfahrung an, die man nach einem berühmten, immer wieder zitierten Satz des Aristoteles, als eine Verbindung von *pathein* und *mathein*, »leiden« und »lernen« verstand.⁷ Die Initianden mußten leiden, sie wurden nicht nur einer strengen Askese unterworfen, wie sie uns die *Zauberflöte* in dem Schweigen vorführt, das Tamino selbst der an seiner Liebe verzweifelnden Pamina gegenüber bewahren muß, sondern auch schweren, ja lebensbedrohenden körperlichen Prüfungen, wie sie die *Zauberflöte* als Gang durch Feuer und Wasser darstellt. Sie müssen auch lernen, denn die ägyptische Geheimreligion stellte man sich als eine sehr avancierte Wissenschaft vor, die in allererster Linie in Theologie, und daneben in Philosophie, Mathematik, Geometrie, Astronomie, Physik, Chemie und vielen anderen Wissenschaften bestand. Auch das kommt in der *Zauberflöte* vor, in Form von 12 Weisheitslehren, die uns da erteilt werden, über Lüge und Wahrheit, Lieb und Bruderbund, Menschenglück, die Liebe, die Freundschaft, die Rache und den Verzicht darauf, das Elternglück, die Nacht des Aberglaubens und die Sonne der Aufklärung. Es scheint mir evident, daß Kant von diesem Begriff des *mathein* seinen Terminus des mathematisch-Erhabenen ableitet und ihn dem Dynamisch-Erhabenen als Äquivalent des *pathein*, der physischen und psychischen Leidenserfahrungen der Einwei-

⁷ Wir kennen die Stelle (fr 15) aus einem Zitat des Synesius, der sie auf die philosophische Unterweisung bezieht. Auf der höchsten Stufe der philosophischen Mystik hört das Lernen auf und den Eingeweihten wird die reine Schau, die *epopteia*, zuteil. S. Walter Burkert, *Antike Mysterien*, München 1990, S. 75, 124 (Anm. 2) und Christoph Riedweg, *Mysterienterminologie bei Platon, Philon und Klemens von Alexandrien*, Berlin, New York, 1987, S. 127-130.

hung gegenüberstellt. In den Mysterien, so stellte man sich das vor, ging es um eine Verbindung von Emotionalität und Intellektualität, stärkster Affekte und tiefster Einsichten. Nur durch schwere seelische Erschütterungen ließen sich die neuen Wahrheiten unauslöschlich der Seele der Initianten eingraben und eine wirkliche Verwandlung des Menschen erzielen. Das weiß, meint Kant, sogar noch Segner, wenn er seiner Naturlehre eine sinnreiche Vignette voraussetzt, die den Leser mit heiligem Schauer erfüllen und zu feierlicher Aufmerksamkeit stimmen soll. Das ist übrigens ein eher harmloses Beispiel, aber wenn man sich das Buch von Erasmus Darwin, dem Großvater von Charles Darwin, mit dem bezeichnenden Titel *The Temple of Nature* (1808) mit dem hochpathetischen Frontispiz von Heinrich Füßli anschaut, dann weiß man, wovon Kant hier spricht. Auch Schiller sieht in dieser Verbindung von leiden und lernen, Emotionalität und Intellektualität, die spezifische Einweihungsmethode der ägyptischen Priester:

Sie brachten also die neuen Begriffe mit einer gewissen sinnlichen Feierlichkeit in die Seele, und durch allerley Anstalten, die diesem Zweck angemessen waren, setzten sie das Gemüth ihres Lehrlings vorher in den Zustand leidenschaftlicher Bewegung, der es für die neue Wahrheit empfänglich machen sollte.⁸

Nur durch diese Kombination von *mathein* und *pathein* konnte Erziehung zu Einweihung werden, das heißt zu einer von Grund auf verwandelnden Erfahrung. Das ist übrigens alles andere als aus der Luft gegriffen. Genau mit diesem Begriff, »verwandelnde Erfahrung«, überschreibt Walter Burkert, der derzeit wohl weltweit beste Kenner der antiken Mysterien, das Kapitel seines Mysterienbuchs, das der Initiation gewidmet ist. Die teils phantastischen, teils vernünftigen gelehrten Abhandlungen der Schillerzeit zu den antiken Mysterien bezogen ihre Theorien und Rekonstruktionen ja immerhin aus demselben Repertoire antiker und patristischer Quellen, über das wir auch heute, von einigen spektakulären Bodenfunden abgesehen, kaum hinausgekommen sind. Wir sind in der Auswertung dieser Quellen höchstens skeptischer, aber nicht reicher geworden. Zu diesen Quellen gehört vor allem ein Fragment, das bei Stobaios überliefert ist und schon im 18. Jh. korrekt dem Plutarch zugeschrieben wurde. In diesem Fragment geht es um die großen Mysterien. Auch der Unterschied zwischen den kleinen und den großen Mysterien läßt sich an der Zauberflöte veranschaulichen, die sich ganz eng an die Mysterienkonzeption der Zeit

⁸ Schiller, *Die Sendung Moses*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 4, *Historische Schriften*, hrsg. v. G. Fricke u. H. G. Göpfert, München 1958, S. 791.

hält. Die kleinen Mysterien bilden den ersten Teil des zweiten Aufzugs und bestehen in den Schweigeprüfungen, bei denen Tamino siegt und Papageno scheitert. Bei diesen Mysterien dürfen nämlich alle teilnehmen, während zu den Großen Mysterien nur ganz Wenige zugelassen sind, die sich durch Stärke, Weisheit und die Berufung zur Herrschaft auszeichnen. Hier geht es um die Konfrontation mit dem Tod, und so sehen wir auch Tamino allein, ohne Papageno, vor den Schreckenspforten, die Nacht und Tod ihm dräun, bis dann Pamina sich überraschenderweise dazugesellt und sich als stark, weise und zum Herrschen berufen erweist. Plutarch nun beschreibt die Erfahrung der Großen Mysterien als eine regelrechte Nahtoderfahrung:

Hier ist die Seele ohne Erkenntnis außer wenn sie dem Tode nah ist. Dann aber macht sie eine Erfahrung, wie sie jene durchmachen, die sich der Einweihung in die Großen Mysterien unterziehen. Daher sind auch das Wort »sterben« ebenso wie der Vorgang, den es ausdrückt, (τελευταν) und das Wort »eingeweiht werden« (τελεισθαι) ebenso wie damit bezeichnete Handlung einander gleich. Die erste Stufe ist nur mühevolleres Umherirren, Verwirrung, angstvolles Laufen durch die Finsternis ohne Ziel. Dann, vor dem Ende, ist man von jeder Art von Schrecken erfaßt, und alles ist Schaudern, Zittern, Schweiß und Angst. Zuletzt aber grüßt ein wunderbares göttliches Licht und man wird in reine Gefilde und blühende Wiesen aufgenommen, wo Stimmen erklingen und man Tänze erblickt, wo man feierlich-heilige Gesänge hört und göttliche Erscheinungen erblickt. Unter solchen Klängen und Erscheinungen wird man dann, endlich vollkommen und vollständig eingeweiht, frei und wandelt ohne Fesseln mit Blumen bekränzt, um die heiligen Riten zu feiern im Kreise der heiliger und reiner Menschen.«⁹

Plutarch war ein eingeweihter Priester, er wußte, wovon er schreibt, und Schiller und Kant kannten diesen Text. Wir verstehen jetzt vielleicht besser, woran Schiller unter anderem gedacht haben mag, als er seine Theorie des Erhabenen auf die Brüskierung des Selbsterhaltungs- und des Vorstellungstriebes gründete. Nachdem der Selbsterhaltungstrieb der Initianden durch das Erlebnis echter Todesangst, in die sie bei den eleusinischen Mysterien durch alle möglichen theatralischen Effekte versetzt wurden, aufs Stärkste herausgefordert worden war, und nachdem sie in den kleinen Mysterien und langen Vorbereitungsphasen intensiv belehrt und in den verschiedenen Wissenschaften unterrichtet worden waren, wurden sie als

⁹ Plutarch (fr. 178) Sandbach, siehe dazu u.a. Paolo Scarpi (Hrsg.), *Le religioni dei Misteri*, 2 Bde, Milano 2002, Bd. 1, S. 176f. mit italienischer Übersetzung, außerdem: Burkert, *Antike Mysterien*, wie Anm. 7, S. 77f., 82ff. Für Hinweise danke ich Christoph Riedweg.

letzter Schritt der Einweihung der Eoptie ausgesetzt bzw. gewürdigt, der höchsten »Schau«. Das wird in der Zauberflöte angedeutet durch die Verwandlung des Theaters, wie es heißt, »in eine Sonne«. Plutarch spricht von einem wunderbaren göttlichen Licht.

Diese Schau nun ist die höchste Konfrontation mit dem Erhabenen, und für Schiller bedeutet sie, wie ich hoffe zeigen zu können, die äußerste Herausforderung des *Vorstellungstriebes*, nämlich die Konfrontation mit der absoluten Negativität. Davon spricht er nicht in seinen beiden Abhandlungen zum Erhabenen, in denen die Mysterien nicht vorkommen, sondern in seinem früheren Essay *Die Sendung Moses*, der unter dem Eindruck seiner Reinhold-Lektüre und seiner Beschäftigung mit dem Mysterienthema stand, sowie in seiner Ballade Das verschleierte Bild zu Sais, in der er 5 Jahre später auf dieses Thema zurückkommt.

Wie Kant behandelt auch Schiller das Problem der Darstellung des Erhabenen in der Tradition der negativen Theologie. Dabei greift er aber nicht auf die Bildlosigkeit, sondern auf die Namenlosigkeit des biblischen Gottes zurück. Er deutet Jahwehs Selbstetymologisierung ehyeh ascher ehyeh »Ich bin der ich bin« (Ex. 3,14) als die Vorenthaltung eines Namens. Diesen Begriff, meinen Schiller und Reinhold, hat Moses aus den ägyptischen Mysterien übernommen, in die er ja als Prinz am pharaonischen Hof erzogen und zum Herrschen berufen bis zur letzten Stufe der Eoptie eingeweiht war. Auch der Gott der ägyptischen Eingeweihten ist ein Deus anonymus. Diese Gottesidee ist für Schiller der Inbegriff des Erhabenen. »Nichts ist erhabener« schreibt er und verwendet wie Kant die für das Erhabene kennzeichnende superlativische Formel, »nichts ist erhabener als die einfache Größe, mit der sie (die ägyptischen Eingeweihten) von dem Weltschöpfer sprachen. Um ihn auf eine recht entscheidende Art auszuzeichnen, gaben sie ihm gar keinen Namen.«¹⁰

Zum Beweis dieser These von der Namenlosigkeit der ägyptischen Gottesidee bezieht sich Schiller auf das verschleierte Bild zu Sais, in dessen Inschrift Isis ja auch nicht ihren Namen nennt, sondern ihn in dem Satz »ich bin alles was ist« entzieht, aber er zieht noch eine andere, in diesem Punkt vollkommen explizite Quelle heran. Das ist der Traktat *Asclepius* des *Corpus Hermeticum*, wo es im 20. Kapitel heißt, daß Gott »namenlos ist, weil er ja einer und alles ist, sodaß man entweder alles mit seinem Namen oder ihn selbst mit dem Namen von allem benennen muß.«¹¹ Dieser All-Eine anonyme Gott ist dieselbe Gottheit, die sich auf dem verschleier-

¹⁰ Schiller, *Die Sendung Moses*, wie Anm. 8, S. 792.

¹¹ C. Colpe, J. Holzhausen, *Das Corpus Hermeticum Deutsch*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1997, S. 280.

ten Bild zu Sais als »alles, was da war, was da ist und was sein wird« mehr verhüllt als zu erkennen gibt. Das Erhabenste an dieser Gottheit ist wiederum eine Figur der Negation: der Schleier, der ihren Anblick den Augen der Sterblichen entzieht und als eine Allegorie des theoretisch-erhabenen, das heißt der Unvorstellbarkeit, Unfaßlichkeit und Undarstellbarkeit verstanden wird. So schreibt Schiller in seiner Schrift *Vom Erhabenen* (1793):

Alles, was *verhüllt* ist, alles *Geheimnisvolle*, trägt zum Schrecklichen bei und ist deswegen der Erhabenheit fähig. Von dieser Art ist die Aufschrift, welche man zu Sais in Ägypten über dem Tempel der Isis las: »Ich bin alles, was ist, was gewesen ist und was sein wird. Kein sterblicher Mensch hat meinen Schleier aufgehoben.« Eben dieses Ungewisse und Geheimnisvolle gibt den Vorstellungen der Menschen von der Zukunft nach dem Tode etwas Grauensvolles; diese Empfindungen sind in dem bekannten Selbstgespräch Hamlets sehr glücklich ausgedrückt.¹²

Die all-eine, namenlose, verhüllte Gottheit – warum das eine so erhabene, das heißt schwindelerregende und mit Schrecken erfüllende Vorstellung oder vielmehr Nicht-Vorstellung ist, das erfordert einige historische Überlegungen; denn wen vermöchte heute der Gott der Philosophen mit Grauen zu erfüllen? 10 Jahre vorher hatte Lessing sein *Credo Hen kai pan* in griechischer Schrift an die Tapete von Gleims Freundschaftstempel geschrieben und damit, vermittelt durch Jacobis Spinozabüchlein, eine leidenschaftliche Debatte ausgelöst. Auf einmal war Spinoza in aller Munde, dessen Lehre mit der all-einen Gottheit und der Isis als *natura naturans* gleichgesetzt wurde. Jacobi hatte Lessing (um das kurz in Erinnerung zu rufen) besucht und ihm Goethes *Prometheus* vorgelesen. Lessing, dem das Gedicht gefiel, soll dabei ausgerufen haben: »Die orthodoxen Begriffe der Gottheit sind nicht mehr für mich. Ich kann sie nicht genießen. Hen kai pan! Ich weiß nichts anderes.« Dann, meinte Jacobi, sind Sie ja mit dem Spinoza ziemlich einverstanden. Darauf Lessing: »Wenn ich mich nach jemand nennen soll, so weiß ich keinen andern.« Die geheime Bedeutung dieser Formel war »*deus sive natura*«; es war ein Bekenntnis zu Spinoza. Lessing zitierte aber nicht Spinoza, sondern Heraklit und das *Corpus Hermeticum*, und das heißt nach damaliger Vorstellung die all-eine Gottheit der Mysterien.

Der ungeheure Staub, den die These von Lessings Spinozismus auslöste, zeigt, welche Zumutung dieser Gottesbegriff eigentlich darstellt, denn er fordert den Verzicht auf jeden persönlichen Gott, jede lebensführende

¹² Schiller, Sämtliche Werke, Bd. 5, wie Anm. 1, S. 508.

Orientierung, jede kirchlich-kultische Kommunikation, jede politische Theologie, jede Hoffnung auf persönliche Erlösung und Unsterblichkeit, jede Vorstellung Gottes und verlangt dennoch das Festhalten an der religiösen Fundierung der Existenz, der menschlichen wie der kosmischen. Jacobi sprach in diesem Zusammenhang ja von einem salto mortale, durch den allein er sich von der grauenvollen Idee des all-einen unpersönlichen Gottes in die Idee des persönlichen Gottes retten konnte, ohne die er nicht glaubte leben zu können.

Die Eoptie, die den Eingeweihten dem Anblick der entschleierte Wahrheit, und das heißt dem Abgrund der negativen Theologie und in gewisser Weise dem Nichts aussetzt, war also etwas Ungeheuerliches, das man durchaus mit dem Begriff des Erhabenen in Verbindung bringen konnte. Was hier auf dem Spiel steht, behandelt Schiller in seiner 1795 entstandenen Ballade vom verschleierte Bild zu Sais, die zeigt wie sehr ihn in jenen Jahren, in denen bei ihm die Themen des Erhabenen und der ästhetischen Erziehung auf der Tagesordnung standen, die Mysterien beschäftigten. Hier geht es um die Geschichte einer gescheiterten Einweihung. Ein Jüngling, »von des Wissens heißem Durst getrieben«, war nach Sais gereist, um sich in die Mysterien einweihen zu lassen, hatte es dann aber in seiner brennenden Neugier verschmäht, die einzelnen Stufen der Einweihung zu durchlaufen, und eines Nachts von eigener Hand den Schleier gehoben. Gemäß dem Kantschen Prinzip, daß die Darstellung des Erhabenen »niemals anders als bloß negative Darstellung sein kann«, verrät uns Schiller nicht, was der Jüngling eigentlich sah, sondern er nennt nur die Folgen dieser unvorbereiteten Eoptie:

Auf ewig
 War seines Lebens Heiterkeit dahin,
 Ihn riß ein tiefer Gram zum frühen Grabe.

Was der Jüngling durch diesen Anblick des Unvorstellbaren erfuhr, war der Verlust aller seiner lebensdienlichen Fiktionen und Illusionen. Der Gedanke der All-Einen, allumfassenden, unpersönlichen Gottheit ist die höchste Herausforderung, der sich, und damit komme ich auf Schillers Triblehre zurück, der menschliche Vorstellungstrieb aussetzen läßt, er bedeutet akute Todesgefahr für Geist und Seele. Nur wer durch die verwandelnde Erfahrung der großen Mysterien und die höchste Prüfung des Selbsterhaltungstriebes hindurchging, ist dieser Herausforderung gewachsen.

Vielleicht läßt sich nun besser nachvollziehen, wie Schiller durch die Auseinandersetzung mit Kants Analytik des Erhabenen einerseits, und mit Reinholds Herleitung der All-Einheitslehre aus den ägyptischen Mysterien andererseits, auf seine Triblehre verfallen konnte. Überdies arbeitete er

in jenen Jahren, um daran noch einmal zu erinnern, an seinen Briefen zur ästhetischen Erziehung. In den Mysterien mußte er eine religiöse Vorstufe der ästhetischen Erziehung oder umgekehrt in dieser eine säkularisierte Form der Mysterien erblicken. Die Mysterien lassen sich rekonstruieren als die ritualisierte Herausforderung und Sublimierung des Vorstellungsbetriebes und des Selbsterhaltungstriebes. Bei der ästhetischen Erziehung geht es um die Befreiung des Menschen aus seiner natürlichen Verstricktheit in die Sinnenwelt und seine unsublimierten Triebe. In den Mysterien wurde die Erfahrung des Erhabenen als ein Mittel eingesetzt, Seele und Geist der Initianden schockartig aus der Umstrickung durch die sinnliche Welt und ihre Wahrnehmungsgewohnheiten zu befreien.

Was aber bisher noch unklar geblieben ist, ist die Frage, was sich in unserer Zeit noch mit Schillers Triblehre anfangen läßt, zumal er selbst ja nichts weiter damit anfangen zu haben scheint. Die Erfahrung der Mysterien, die das späte 18. Jahrhundert so in Bann schlug, ist für uns zu einem altphilologischen Problem verblaßt, und die Kategorie des Erhabenen ist uns fremd geworden. Wenn der französische Philosoph Jean Francois Lyotard versucht hat, das Erhabene mit Auschwitz als einem alle Vorstellungskraft und jede Darstellung übersteigenden Schrecken in Verbindung zu bringen, dann zeigt das nur, wie weit wir uns von Schiller entfernt haben. Die Fruchtbarkeit der Schillerschen Unterscheidung zeigt sich bei einer Analytik, nicht des Erhabenen, sondern des Gedächtnisses. Das Gedächtnis, so wie ich es verstehe, ist die Fähigkeit, uns in der Zeit zu orientieren und im Strom der Zeit ein kohärentes Selbst, eine diachrone Identität auszubilden. Diese Fähigkeit teilen wir teils mit den Tieren, teils geht sie darüber hinaus und stellt etwas dem Menschen Eigenes dar, wobei Schillers Unterscheidung zwischen dem Selbsterhaltungs- und dem Vorstellungstrieb ziemlich genau die Grenze bezeichnet zwischen dem, was im Tierreich seine Analogien hat und dem, was uns Menschen eigen ist. Das menschliche Selbst ist aus dem Stoff der Zeit gemacht, und das Gedächtnis ist das Organ, das diese Synthese aus Zeit und Selbst ständig zustande bringt. Diese Zeit, in der wir leben, teilt sich in drei Schichten: die biologische oder innere Zeit, die soziale Zeit und die kulturelle Zeit, und entsprechend lassen sich das neuronale, das soziale und das kulturelle Gedächtnis unterscheiden. Die innere Zeit und das neuronale Gedächtnis teilen wir mit den Tieren, und auch für die soziale Zeit und die entsprechende Gedächtnisform lassen sich im Tierreich Ansätze finden. Auch Tiere leben nicht nur in Biorhythmen, sondern lassen sich kooperative Verhaltensformen antrainieren. Diese Formen von Zeitorientierung und Gedächtnis, die wir mit den Tieren gemeinsam haben, lassen sich, soweit sie in diesem animalischen Horizont verbleiben, mit Schillers Selbsterhaltungstrieb in

Verbindung bringen. Der Selbsterhaltungstrieb bindet uns an den engen Zeithorizont der Gegenwart und einer sorgend antizipierten nahen Zukunft. Wir Menschen leben aber noch in einer anderen Zeitform, die uns die Vergangenheit bis in Jahrtausende erschließt und uns befähigt, über unseren eigenen Tod hinaus zu denken. Diese Fähigkeit, uns in weiten Zeithorizonten zu orientieren, ist eine Sache unseres kulturellen Gedächtnisses, und diese Gedächtnisform scheint mir mit Schillers Vorstellungstrieb aufs Engste zusammenzuhängen. Das Gedächtnis, sagte ich, ist das Organ einer Chronosynthese, das es uns ermöglicht, aus dem Stoff der Zeit ein Selbst aufzubauen. Dieses Selbst ist nun nicht nur eine Sache der bloßen physischen Erhaltung, sondern durchaus auch eine Sache der Veränderung, des Entwurfs, der weit in die Zeit ausgreifenden Imagination und Erinnerung. Man kann sich gut vorstellen, daß ein Mensch, dem plötzlich die Fähigkeit zur Langzeit-Imagination abhanden kommt, nicht durch den Verlust des Gedächtnisses wie bei morbus Alzheimer, sondern durch den Verlust der Hoffnung wie bei Schillers Jüngling zu Sais, in eine tödliche Depression verfällt. Daß ein Mensch an der Zerstörung seiner Illusionen sterben, das heißt in eine tödliche Depression oder Melancholie verfallen kann, ist eine erstaunliche Einsicht. Natürlich war Schiller ein Dualist, der strikt zwischen Geist und Körper unterschied, auch wenn er beide in interessante Beziehung setzte, und er war ein Idealist; wir dürfen aber auch nicht vergessen, daß er ein ausgebildeter Mediziner war und drei medizinische Dissertationen anfang und eine vierte vollendete. Schiller rechnet daher mit einem veritablen geistigen Lebenstrieb, der nicht auf Selbsterhaltung, sondern auf Selbstentwurf, Selbstentwicklung, -verwandlung aus ist. Es ist dieser Trieb, der uns dazu treibt, zu lernen, ein Gedächtnis zu entwickeln, uns in großen Zeiträumen zu orientieren, der uns aber auch wie Michael Kohlhaas verhärtet und verblenden, wie Achill in lähmenden Zorn stürzen, wie Krösus zum Größenwahn verführen kann.

Natürlich haben Schillers »Grundtriebe« mit der Freudschen Trieblehre nichts zu tun, und es wäre unfair die eine gegen die andere auszuspielen. Schiller spricht eher von Wille als von Trieb. Trotzdem empfinde ich sein duales Konzept als eine Befreiung gegenüber der Freudschen Trieblehre, die das gesamte menschliche Seelenleben aus der Libido ableiten will, oder gegenüber der Kulturtheorie eines René Girard, der alles auf den *mimetic desire* zurückführt, das zwanghafte Streben nach dem, was der andere hat oder tut. In seinem neuesten Buch, *Zorn und Zeit*, hat der Philosoph Peter Sloterdijk eine duale Trieblehre entworfen, die in mancher Hinsicht an Schiller erinnert. So wie Schiller zwischen Vorstellung und Selbsterhaltung, so unterscheidet Sloterdijk zwischen dem Erotischen und dem Thy-motischen. Das Erotische geht wie natürlich auch bei Freud über das Lie-

besleben im engeren Sinne weit hinaus und bezieht sich auf alles Verlangen, einem verspürten Mangel abzuhelpfen. Dem stellt Sloterdijk nun das Thymotische gegenüber, von griechisch thymos, Mut oder allgemeiner Aufwallung bestimmter Empfindungen um Begriffe wie Ehre, Stolz, Zorn, die es mit der Affirmation eines Selbstbilds zu tun haben. Höchste Steigerungsform des Thymotischen ist der Zorn, zum Beispiel der mythische Zorn des Achill, mit dem die *Ilias* beginnt, »Europas erstes Wort«, wie Sloterdijk schreibt. Wieweit diese Triblehre auf individualpsychologischer Ebene trägt, lasse ich einmal dahingestellt; Sloterdijk nennt seinen Ansatz einen »politisch-psychologischen Versuch«, und auf der Ebene der politischen Psychologie feiert dieses Buch seine überzeugendsten Triumphe. Ich meine nun, daß man Schillers Vorstellungstrieb durchaus mit Sloterdijks Begriff des Thymotischen in Verbindung bringen kann. Stolz und Zorn sind Affekte, Würde und Ehre sind Haltungen, die sich aus dem Trieb nach Selbstimagination, das heißt Ausbildung und Anerkennung eines Selbstbilds ableiten lassen, das über das bloße Objekt der Selbsterhaltung im physischen Sinne hinausgeht. Dieser Trieb treibt uns nicht nur zu lebenswichtigen positiven Leistungen wie Wissen, Gedächtnis, Orientierung, höhere Zielsetzungen usw., sondern auch zu unheilvollen Reaktionen, verhängnisvollen Selbsttäuschungen, Verblendungen, Verhärtungen, Gewalttaten usw., was deutlich zeigt, ohne daß man nun gleich die *superbia* als schlimmste der sieben Todsünden verurteilen muß, daß auch dieser Trieb ebenso formungsbedürftig wie lebensnotwendig ist.

Ihre eigentliche Fruchtbarkeit entfaltet die Schillersche genau wie die Sloterdijksche Triblehre aber auf der Ebene des kollektiven, insbesondere des politischen Lebens. Die gegenwärtige politische Situation, die uns die amerikanischen Neokonservativen als einen *clash of civilizations* ausmalen, läßt sich meines Erachtens am besten als die Konfrontation zweier politischer Grundorientierungen verstehen, von denen die eine im Zeichen des Selbsterhaltungs-, die andere im Zeichen des Vorstellungstriebes steht. Eine Politik im Zeichen des Selbsterhaltungstriebes wird die Grundlage ihrer Zielsetzungen und Handlungen im Rahmen einer Situation höchster Gefahr darstellen und bei den Bürgern Bedrohungsbewußtsein schüren, um Zustimmung für ihre Maßnahmen zu finden. Sie wird zum Beispiel die Legende austreuen, der Gegner verfüge über Massenvernichtungswaffen und sei nur durch einen Präventivschlag an deren Einsatz zu hindern. Oder sie wird einen Terroranschlag zu einer faktischen Kriegsgefahr hochstilisieren, um endlich selbst in Form des lang geplanten Krieges zurückschlagen zu können. Eine Politik im Zeichen des Vorstellungstriebes dagegen schürt Zorn durch – nennen wir es einmal Kränkungsbewußtsein. Das klassische Beispiel für eine derartige Politik ist die Konstruktion der

»Schande von Versailles«, die den Deutschen einredete, sie dürften sich nicht in internationalen Friedensordnungen einrichten, sondern müßten schon um der »im Felde unbesiegten« Gefallenen willen Rache nehmen für die Niederlage des Ersten Weltkriegs. Heute ist es die Politik des militanten Islamismus, Zorn durch Kultivierung von Kränkungsbewußtsein zu schüren. Faschismus, Nationalismus, Islamismus und Utopismus sind alles Spielarten des politischen Vorstellungstriebes, der die bestehenden Verhältnisse nach seinem Willen umgestalten will.

Obwohl nun die beiden politischen Richtungen, die die gegenwärtige Weltlage bestimmen, aufgrund ihrer verschiedenen emotionalen Triebgrundlage, wie man mit Schiller vielleicht diagnostizieren darf, von tiefem gegenseitigen Unverständnis geprägt sind, arbeiten sie sich doch gegenseitig in die Hände. Die eine füttert das Bedrohungsbewußtsein der Gegenseite durch Terrorakte, die andere das Kränkungsbewußtsein durch Beleidigungen, die noch nicht einmal, wie die Regensburger Rede Papst Benedikts, als solche gemeint sein müssen. Die Situation wäre nur zu lösen durch die Verbindung einer Politik der Anerkennung, die dem Vorstellungstrieb der einen Seite entgegenkommt, mit einer Politik der gemeinsamen Sicherheit, die den Selbsterhaltungstrieb der anderen Seite beschwichtigt. Ich möchte das hier nicht weiter vertiefen, sondern mit diesen kurzen Bemerkungen nur andeuten, wie fruchtbar sich meines Erachtens Schillers duale Trieblehre anwenden und ausbauen ließe.

Wenn Sie mein Ausflug in die Politik vielleicht ein wenig verstiegen anmutete, dann wird Ihnen das Folgende vermutlich vollends abwegig erscheinen. Ich möchte nämlich abschließend Schillers Trieblehre versuchsweise ins Theologische wenden und für ein Thema fruchtbar machen, das mich als Ägyptologin und Religionswissenschaftlerin seit langem interessiert. Das ist die Beziehung des biblischen Monotheismus zu den Religionen seiner Umwelt, dem von ihm so genannten Heidentum. Der biblische Monotheismus ist die Religion eines Gottes, der mit uns etwas vorhat und auf etwas hinaus will und daher eine Religion des Vorstellungstriebes genannt werden kann. Die Religion der alten Ägypter dagegen, die in dieser Hinsicht gewiß für die meisten »heidnischen« Religionen stehen kann, ist eine Religion des Selbsterhaltungstriebes, der die Welt nicht umgestalten, sondern in Gang halten will. In der Bibel geht es um Verheißung und Erinnerung, um Zukunft und Vergangenheit. Die ägyptischen Texte reden von Erneuerung und Wiederkehr, behobenen Krisen, abgewendetem Unheil, gesicherter Gegenwart. Der biblische Gott ist der personifizierte Vorstellungstrieb, die Götter der heidnischen Religionen der personifizierte kosmische Selbsterhaltungstrieb.

Der welterhaltende oder in-Gang-haltende Wille der »heidnischen«

Gottheiten ist ein kosmischer Wille. Der zukunftsgerichtete, geschichtliche Wille des biblischen Gottes aber ist in erster Linie ein sozialer, moralischer und politischer Wille. Gott will die Welt nicht in Gang halten, jedenfalls braucht er dafür nicht die Menschen mit ihren Opfern und Riten, sondern er verlangt Gerechtigkeit. Dafür braucht er die Menschen, und darauf will er mit ihnen hinaus. Zu diesem Zweck gibt er ihnen Gesetze, nach denen sie leben sollen. »Sie«, das ist zunächst einmal sein auserwähltes Volk, das in dieser Welt eine Avantgarde bilden und eine Gerechtigkeit praktizieren soll, zu der sich auf lange Sicht dann, am Ende der Zeiten, alle Völker bekennen werden. Das ist das »Heil«, das der Zeit ihr noch-nicht und ihre zukunftsgerichtete Dynamik gibt. Gott hat die Welt in sechs Tagen erschaffen. Die Verwirklichung der Gerechtigkeit aber, dieses Projekt, das Gott nur mit den Menschen gemeinsam unternehmen kann, braucht Zeit, und zwar die ganze Welt-Zeit als eines einzigen noch-nicht, die mit dem erreichten Ziel ihr Ende findet. Der Gott des biblischen Monotheismus ist also nicht einfach einer der welterhaltenden Götter, der sich über die anderen erhoben und als der größte und stärkste gegen sie durchgesetzt hat, sondern ein ganz anderer, ein neuer Gott, der die kreisende Zeit der In-Gang-Haltung in die gerichtete Zeit der Zukünftigkeit verwandelt.

In der Zeit dieses Gottes und seines in Vergangenheit und Zukunft ausgreifenden Vorstellungstriebes hat sich das Abendland über Jahrtausende eingerichtet und seine besondere Dynamik entfaltet, auch und gerade in der säkularisierten Form weltlicher utopistischer Heilslehren, die auf Umgestaltung und Weltverbesserung drängten. Dieses Paradigma ist nun an sein Ende gekommen. Daran sind auf der einen Seite zweifellos die unerhörten Exzesse politischer Gewalt Schuld, die auf das Konto des Vorstellungstriebes gehen und die erste Hälfte des 20. Jhs. zur blutigsten Epoche der ganzen Menschheitsgeschichte gemacht haben. Das hat im Westen zur radikalen Abkehr von jedem Utopismus geführt und unseren Vorstellungstrieb in eine schwere Krise gestürzt. Vielleicht hat uns tatsächlich, wie Lyotard meinte, der Holocaust mit einer Erfahrung konfrontiert, der wir nicht gewachsen sind, so wie Schillers Jüngling zu Sais.

Es könnte aber auch sein, daß in unseren Breiten das Gefühl Raum zu gewinnen scheint, in einer Welt zu leben, in der es vor allem auf In-Gang-Haltung – um Selbsterhaltung – und weniger auf Veränderung oder gar Erlösung ankommt. Die Welt erscheint uns beschädigt, und diese Beschädigung hat nichts mit mythischen Gründen wie dem Sündenfall zu tun, sondern mit ganz rezenten Entwicklungen, die wir so schnell wie möglich rückgängig machen müssen. Der Fortschritt führt in den Untergang. Jetzt kommt es vielmehr auf Rückbau an. Die Zukunft ist knapp geworden, es gibt keine Zukunft mehr, in die hinein der Vorstellungstrieb seine messia-

nischen Heilswenden entwerfen könnte. So kommt es in den letzten 40 Jahren neuerlich zu einer Umpolung der kulturellen Zeitorientierung. Nicht das Himmelreich auf Erden dürfen wir mehr anstreben, sondern die Erde als solche müssen wir uns erhalten. Dazu allerdings ist nichts nötiger als eine Mobilisierung des Vorstellungstrieb. Das bloße weitermachen, das reine in-Gang-Halten, die nur im Heute lebende Selbsterhaltung wäre unser Ende. Das nötige Umdenken kann nur aus Vision, Weitblick, Horizonterweiterung kommen. So wollen wir uns von Schiller daran erinnern lassen, daß wir »erstlich einen Trieb besitzen, unseren Zustand zu verändern, unsre Existenz zu äußern, wirksam zu sein, welches alles darauf hinausläuft, uns Vorstellungen zu erwerben, also Vorstellungstrieb, Erkenntnistrieb heißen kann«, denn nur wenn wir uns adäquate Vorstellungen unseres Zustands erwerben, können wir ihn ändern und nur wenn wir ihn ändern können wir hoffen, ihn für eine gewisse Zukunft zu erhalten.

CHRISTIAN NIKOLAUS OPITZ

DAS TOTENTANZ-MOTIV BEI JOSEPH VON EICHENDORFF
UND DIE BEHANDLUNG DES ALLEGORISCHEN
IN *AHNUNG UND GEGENWART*¹

DAS TOTENTANZ-MOTIV BEI EICHENDORFF

Sich mit dem Totentanz-Motiv im Schaffen Josephs von Eichendorff zu beschäftigen, scheint auf den ersten Blick müßig. Man möchte meinen, das Thema könne durch einen knappen Verweis auf das Gedicht *Der Kehraus*, das erstmals im *Deutschen Musenalmanach für das Jahr 1838* erschienen und wohl wenig zuvor entstanden war,² abgetan werden. In diesem nur mäßig originellen Text wird in fünf Strophen zu je sechs Versen das unerwartete Erscheinen des Todes auf einem Hochzeitsfest geschildert. Gelten die ersten beiden Strophen dem Tanz des Todes mit der Braut, so müssen in der dritten dann »die Spröde hinterm Fächer«, »der Zecher vom Becher« und »der Dichter so lind« ebenfalls am Tanz teilnehmen. Die vierte Strophe schildert, wie der ganze Reigen aus dem Saal hinauszieht und sich in der Nacht verliert, in der fünften schließlich wendet sich der Dichter direkt an den Leser und schließt mit der Mahnung »Hüt' dich, Gesell!«³

Zwar ist *Der Kehraus* so bekannt, daß er selbst auf der Homepage der »Europäischen Totentanz-Vereinigung« angeführt wird, wo er, zwischen literarischen Totentänzen aus verschiedensten Ländern und Epochen, offenbar stellvertretend für die Literatur der deutschen Romantik steht;⁴ doch hebt sich Eichendorffs Dichtung kaum von anderen romantischen

¹ Der Text basiert auf dem Vortrag »Gespenstische Pracht. Zum Totentanz-Motiv in Joseph von Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart*«, den ich im Mai 2004 auf der 10. Jahrestagung der Europäischen Totentanz-Vereinigung (ETV) in Wien präsentierte. Dass der vorliegende Aufsatz gegenüber der Vortrags-Version maßgeblich erweitert und verbessert werden konnte, verdanke ich nicht zuletzt den Anregungen von Seiten der damaligen Zuhörerschaft und der ETV. Für die kritische Lektüre meines Manuskripts und eine eingehende Diskussion meiner Thesen danke ich Michaela Zöschg, Wien.

² Joseph von Eichendorff, *Sämtliche Werke*, Bd. I,2: Gedichte, Tl. 1, Kommentar, aufgrund v. Vorarb. v. Wolfgang Kron (†) hrsg. v. Harry Fröhlich, Stuttgart u.a. 1994, S. 695.

³ Joseph von Eichendorff, *Sämtliche Werke*, Bd. I,1: Gedichte, Tl. 1, Text, hrsg. v. Harry Fröhlich u. Ursula Regener, Stuttgart u.a. 1993, S. 409-410.

⁴ Vgl. <http://www.totentanz-online.de/medien/literatur/eichendorff.php> [25.1.2007].

Bearbeitungen des Totentanz-Motivs hervor. Insbesondere zum *Tanz mit dem Tode* (1818) von Otto Heinrich von Loeben, einem Jugendfreund Eichendorffs, lassen sich enge Beziehungen aufzeigen, vor allem in der Betonung des Tanzes von Tod und Braut.⁵ *Der Kehraus* bietet nicht viel mehr als eine Wiederholung von Althergebrachtem, schon Gehörtem, so daß man sich auch von einer eingehenden Textanalyse kaum tiefer reichende Erkenntnisse erhoffen kann. Von Interesse scheint allenfalls der Titel, den Eichendorff seinem Gedicht gegeben hat, verweist dieser doch, über die Texte seiner Zeitgenossen hinaus, auf die Behandlung des Themas in der Barockzeit zurück. Denn die Verbindung von Totentanz und Kehraus ist schon in der *Besonders meubliert und gezierten Todten-Capelle* des Abraham a Sancta Clara vorgegeben.

Abraham a Sancta Clara war der bedeutendste Prediger im barocken Wien, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts darum bemüht war, die Wiener zu Buße und gottgefälligem Leben zu bewegen. Wenige Jahre vor seinem Tod (1709) wurde nach seiner Anleitung die Toten-Kapelle in der Wiener Augustinerkirche mit einer Reihe emblematischer Wandbilder geschmückt, die allesamt das Thema Sterben, Tod und Vergänglichkeit zum Inhalt hatten. Reproduktionen dieser Bilder in Form von Kupferstichen bilden den Kern der 1710, also posthum, erschienenen *Todten-Capelle*,⁶ werden dort indes von erläuternden und ergänzenden Texten begleitet.⁷ Einer dieser Stiche (Num. 19) zeigt nun ein galantes Paar beim Tanz, gefolgt vom Flöte spielenden Todesgerippe. Im dazugehörigen Textabschnitt heißt es: »Tantz Dockele [Püppchen] tantz | und vertantz dein Crantz | spring | und verstolper die Ehr | der Tod ist Spielmann und Tantz-Meister«⁸. Und, einige Zeilen später: »Aber was ist das? der Pfeiffer macht zu letzt

⁵ Eichendorff, Werke I,2, Anm. 2, S. 698-699. Dort auch eine Auflistung weiterer motivverwandter Dichtungen der deutschen Romantik.

⁶ Zur »Totenkapelle« vgl. Stephan Kozáky, *Der Totentanz von heute*, Budapest 1941 (Geschichte der Totentänze, Bd. 3), S. 216-218, sowie jetzt grundlegend Uli Wunderlich, *Abraham a Sancta Clara und die »Besonders meublirt und gezierte Todten-capelle«*, in: *L'art macabre. Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung* 1, 2000, S. 186-210.

⁷ Barocke Embleme bestehen in der Regel aus drei Teilen: einem Bild (icon/pictura), einem meist lateinischen Sinnspruch (Lemma) und einem üblicherweise in der Volkssprache verfassten Epigramm, das die Deutung von Lemma und Icon liefert. Vgl. Hermann Bauer, *Barock. Kunst einer Epoche*, Berlin 1992, S. 196-202, bes. S. 199. Die Kupferstiche von Abrahams *Todten-Capelle* folgen diesem Schema; unter dem Bild (icon) steht immer ein lateinischer Bibelvers (Lemma), zuunterst dann ein deutsches Epigramm. Die den Emblemen zusätzlich beigefügten erläuternden Prosatexte nehmen ihren Ausgang dabei meist vom Epigramm, manchmal auch vom Bild.

⁸ Abraham a Sancta Clara, *Todten-Capelle oder Allgemeiner Todten-Spiegel*. Nachdr. der Ausg. Nürnberg 1710, Hildesheim, Zürich, New York 2003, S. 81.

eine Courante [...], laufft ! laufft! ruft der Tod | curre ciro. Der Tanz ist aus | fort mit mir nach Haus! wohin! ins Todten-Haus | ins Bein-Haus.⁹ Auf diesen ausdrücklich so benannten »Todten-Tantz« folgt ein Kupferstich, der zeigt, wie der Tod einem Musiker ein Loch in den Dudelsack sticht (Num. 20); das dazugehörige Epigramm lautet: »Der Geist ist hinaus | Nun ist der Kehraus«.¹⁰ Der auf das Bild folgende erläuternde Text macht klar, daß dieses und das vorangegangene Emblem eine zusammengehörende Sinneinheit bilden, denn er beginnt: »Wie es denen Tantzern gehet | so gehets auch den Spielleuten [...]. Ehe sie sich's versehen | reisst der Tod die Saiten entzwey | sticht ein Loch in die Sack-Pfeiffen | zerbricht das Spiel«.¹¹ Totentanz und Kehraus sind somit in unmittelbare Beziehung, ja im Grunde gleichgesetzt.

Es ist bekannt, daß Eichendorff Schriften des Abraham a Sancta Clara spätestens seit seiner Wiener Studienzeit (1810-1812) kannte und schätzte;¹² ob er allerdings auch die *Todten-Capelle* gelesen hatte, läßt sich nicht mehr nachweisen. Die Fresken der Kapelle in der Augustinerkirche kann der Dichter jedenfalls nicht gesehen haben, denn als er 1809 erstmals nach Wien kam, waren sie bereits unter der Kalktünche des Klassizismus verschwunden.¹³ Möglicherweise aber war das Wissen um ihre einstige Existenz noch lebendig, und auch die gedruckte Version der Totenkapelle war in den Wiener Bibliotheken ohne weiteres greifbar. Bemerkenswert ist vor allem, daß Eichendorff ausgerechnet in seinen Wiener Jahren, in denen er sich offenbar mit Abraham a Sancta Clara auseinandersetzte,¹⁴ auch zum

⁹ Ebd., S. 82.

¹⁰ Ebd., S. 85. Auf dem Emblem selbst findet sich die Schreibweise »Köraus«, weiter unten im Text »Chöraus« (S. 87), daneben aber auch die heute geläufige als »Kehraus« (S. 85 u. S. 87).

¹¹ Ebd., S. 85.

¹² Vgl. Anm. 14.

¹³ Die Totenkapelle wurde 1784 zur Loretokapelle umgestaltet, die Fresken dabei über-tüncht. Einige wenige Fragmente der Wandmalereien wurden 1998 im Eingangsbereich der Kapelle aufgedeckt. Vgl. Dehio-Handbuch Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien, I. Bezirk – Innere Stadt, Horn, Wien 2003, S. 31.

¹⁴ So wird der Prediger in dem in Wien entstandenen Roman *Ahnung und Gegenwart* zweimal namentlich genannt (S. 104 u. S. 205) und als »jener geniale Schalk, der mit einer ernsthaften Amtsmiene die Narren auslacht, denen er zu predigen vorgibt« charakterisiert (S. 104); vgl. Joseph von Eichendorff, *Ahnung und Gegenwart. Ein Roman*, hrsg. v. Gerhart Hoffmeister, Stuttgart 1984 (mit umfangreichem Anmerkungsapparat und Dokumenten zu Entstehung und Rezeption des Romans). Vgl. auch Eichendorffs Tagebucheintrag vom 19. Januar 1812: »Abends zu Adam Müller (...). Später kommt der gute Baron Buhle mit dem Gespräch über Abraham à St. Clara«. Zitiert nach Dieter Martin, *Barock um 1800. Bearbeitung und Aneignung deutscher Literatur des 17. Jahrhunderts von 1770 bis 1830*, Frankfurt/M. 2000, S. 424, Anm. 53.

ersten Mal auf das Totentanz-Motiv zurückgriff, nämlich in der Ballszene im 11. Kapitel von *Ahnung und Gegenwart*. Zwar hat schon Jochen Hörisch zu dieser Szene bemerkt, »aus dem Maskenball droht ein Totentanz zu werden«,¹⁵ doch wurde diesem Auftritt des Todes von Seiten der Forschung noch nicht die Aufmerksamkeit zuteil, die er verdient hat. Nach wie vor denkt man beim Thema »Totentanz im Schaffen Eichendorffs« so gut wie ausschließlich an den *Kehraus*. Zu Unrecht, wie ich meine. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, stellt gerade der Tanz mit dem Tod in *Ahnung und Gegenwart* eine ausgesprochen originelle Bearbeitung des alten Motivs dar. Mehr noch: Es kommt ihm eine zentrale Rolle im Gesamtgefüge der Erzählung zu, so daß eine Analyse der Totentanz-Szene auch wesentlich zum Verständnis des Werkganzen beitragen kann.

EIN MASKENBALL ALS TOTENTANZ: DAS 11. KAPITEL VON *AHNUNG UND GEGENWART*

Der Roman *Ahnung und Gegenwart*¹⁶ erschien 1815 im Druck, war jedoch bereits in den Jahren 1811-12 in Wien entstanden.¹⁷ Die Entstehungszeit ist insofern von Bedeutung, als die Handlung nicht, wie bei den Romantikern häufig, im Mittelalter, sondern im »Hier und Jetzt« angesiedelt ist, also im Deutschland bzw. Österreich nach der Niederlage gegen Napoleon (1809), aber noch vor Beginn der Befreiungskriege (1813). Der Roman lie-

¹⁵ Jochen Hörisch, »Larven und Charaktermasken«. Zum 11. Kapitel von »Ahnung und Gegenwart«, in: Hans-Georg Pott (Hrsg.), Eichendorff und die Spätromantik, Paderborn 1985, S. 27-38.

¹⁶ Eichendorff, *Ahnung und Gegenwart*, Anm. 14. Alle direkten Zitate aus dem Roman entnehme ich dieser Ausgabe, wobei ich mich darauf beschränke, im Text die entsprechenden Seitenangaben einzufügen, ohne jedes Mal eigens auf die Edition zu verweisen. Vgl. daneben auch die historisch-kritische Ausgabe: Joseph von Eichendorff, *Sämtliche Werke*, Bd. III: *Ahnung und Gegenwart*, hrsg. v. Christiane Briegleb u. Clemens Rauschenberg, Stuttgart u.a. 1984. – Sekundärliteratur in Auswahl: Walter Killy, *Der Roman als romantisches Buch. Über Eichendorffs »Ahnung und Gegenwart«*, in: ders., *Wirklichkeit und Kunstcharakter. Neun Romane des 19. Jahrhunderts*, München 1963, S. 36-58; Heide-Lore Schafer, *Joseph von Eichendorff »Ahnung und Gegenwart«*, Diss. Freiburg 1972; Detlef Schumann, *Rätsel um Eichendorffs »Ahnung und Gegenwart«*. Spekulationen, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft* 18, 1977, S. 173-202; Egon Schwarz, *Joseph von Eichendorff: »Ahnung und Gegenwart« (1815)*, in: Paul Michael Lützeler (Hrsg.), *Romane und Erzählungen der Romantik. Neue Interpretationen*, Stuttgart 1981, S. 302-324.

¹⁷ Vgl. Dokument 1 in Eichendorff, *Ahnung und Gegenwart*, Anm. 14, S. 351, sowie das Nachwort ebd., S. 384.

fert, in Eichendorffs eigenen Worten, »ein getreues Bild jener gewitterschwülen Zeit der Erwartung, der Sehnsucht u[nd] Verwirrung«. ¹⁸

Eichendorff war damals gerade 24. Nach Studienjahren in Halle und Heidelberg war er 1810 nach Wien übersiedelt, um hier sein Jura-Studium mit einem Referendarexamen abzuschließen. Bei einem Aufenthalt in Berlin durch die Begegnung mit Achim von Arnim und Clemens Brentano entscheidend geprägt, pflegte er auch in Wien bald Umgang mit dem romantischen Kreis um Friedrich und Dorothea Schlegel. Diese wenigen Hinweise mögen an dieser Stelle genügen, um die Entstehungsumstände von *Ahnung und Gegenwart* zu skizzieren. ¹⁹ Die komplexe Handlung im Detail nachzuerzählen, ist im gegebenen Rahmen nicht möglich. Nur soviel sei gesagt: Es handelt sich um einen Entwicklungsroman in der Nachfolge von Goethes *Wilhelm Meister*, in dessen Zentrum der junge Graf Friedrich steht. Nach dem Abschluß der Universität begibt er sich auf Reisen, wo er bald auf den sonderbaren Grafen Leontin trifft und auch dessen schöne Schwester Rosa kennen und lieben lernt. Nachdem Friedrich auf Leontins Landschloß einige Wochen lang das junge Glück mit Rosa genossen hat, bricht die ganze Gesellschaft zu einem Jagdausflug auf. Dieser führt in die Nähe der Residenz, und kurzentschlossen verläßt Rosa Bruder und Geliebten, um in die Stadt zu ziehen. Friedrich hingegen genießt noch einige Zeit die freie Natur und das erbauliche Landleben, bis ihn schließlich ein Brief Rosas erreicht, in dem sie ihn bittet, ihr doch endlich in die Residenz zu folgen, denn, so schreibt sie: »Diesen Winter wird es hier besonders brillant werden« (S. 112). Wurde Rosa zu Beginn des Romans noch als schamhaft und tugendsam beschrieben (S. 24), so erkennt Friedrich – und mit ihm der Leser – aus dem Inhalt des Briefes, daß sie sich mittlerweile zu einer feinen, aber oberflächlichen Dame der Gesellschaft entwickelt hat. In der Stadt eilt sie von einer Lustbarkeit zur nächsten und freut sich zügellos des Lebens. ²⁰ Für den aufmerksamen Leser ist diese Entwicklung wenig überraschend, denn sie wird von Anfang an durch verschiedene An-

¹⁸ So die Formulierung im Vorwort zur Erstausgabe des Romans; zitiert nach Eichendorff, *Ahnung und Gegenwart*, Anm. 14, S. 364. Zu den Zeitbezügen des Romans vgl. H. Jürgen Meyer-Wendt, Eichendorffs »Ahnung und Gegenwart«: »Ein getreues Bild jener gewitterschwülen Zeit«, in: Wolfgang Paulsen (Hrsg.), *Der deutsche Roman und seine historischen und politischen Bedingungen*, Bern u. München 1977, S. 158-174, sowie Alfred Riemen, *Adelsleben und Zeitgeschehen. Beobachtungen Eichendorffs zur napoleonischen Zeit*, in: *Aurora* 58, 1998, S. 68-88.

¹⁹ Ausführlich zu Eichendorffs Wiener Zeit: Robert Mühlher, *Eichendorff in Wien*, in: *Aurora* 41, 1981, S. 55-74.

²⁰ Als Friedrich Rosas Brief gelesen hat, kommt ihm unvermittelt der Gassenhauer »Freut euch des Lebens« in den Sinn (S. 112)!

deutungen vorbereitet.²¹ Sie entspricht einem Dualismus von Stadt und Land, der sich durch den ganzen Roman zieht: Wird die Natur, insbesondere der Wald, ausgesprochen positiv dargestellt, so erscheint die Residenz als ein Ort moralischen Verfalls, wo »treue Sitte, Frömmigkeit und Einfalt« (S. 62) nichts mehr gelten.²²

Trotz aller Bedenken folgt Friedrich der Bitte Rosas und zieht nun seinerseits in die Residenz. Dort angelangt macht er sich unverzüglich auf zur Wohnung der Geliebten. Seine Enttäuschung ist groß, als er Rosa dort wider Erwarten nicht antrifft – sie ist zu einem Maskenball gegangen. Es bleibt ihm nichts anderes übrig, als sich ebenfalls dorthin zu begeben, doch wird er auch dort Rosa unter all den Kostümierten nicht finden.²³ Dennoch, oder vielleicht gerade deshalb, ist die Beschreibung des Maskenballs in der Residenz eine Schlüsselszene des Romans; ich will sie daher ausführlich zitieren:

Gewöhnliches Volk, Charaktermasken ohne Charakter vertraten auch hier, wie draußen im Leben, überall den Weg: gespreizte Spanier, papierne Ritter, Taminos, die über ihre Flöte stolperten, hin und wieder ein behender Harlekin, der sich durch die unbehülflichen Züge hindurchwand und nach allen Seiten peitschte. Eine höchst seltsame Maske zog indes seine [Friedrichs] Aufmerksamkeit auf sich. Es war ein Ritter in schwarzer, altdeutscher Tracht, die so genau und streng gehalten war, daß man glaubte, irgend ein altes Bild sei aus seinem Rahmen ins Leben

²¹ So etwa durch das in die Handlung eingeschobene »Märchen vom Wassermann« (S. 39–44), von dem weiter unten noch die Rede sein wird. Oder wenn Friedrich voller Vorahnung zu Leontin spricht, als Rosa ihn in Richtung Residenz verlassen hat: »Siehst du dort (...) die dunklen Türme der Residenz? Sie stehen wie Leichensteine des versunkenen Tages. Anders sind die Menschen dort, unter welche Rosa nun kommt; treue Sitte, Frömmigkeit und Einfalt gilt nicht unter ihnen. Ich möchte sie lieber tot, als so wieder sehen« (S. 62).

²² Darin spiegelt sich wohl eine Eigenheit Eichendorffs, dem selbst zeit seines Lebens das Stadtleben nicht recht behagte, und der in seinen späteren Berliner Jahren stets bemüht war, wenn schon nicht am Land, so doch zumindest am Stadtrand zu wohnen. Auch in Wien manifestierte sich dieses Bedürfnis nach Natur deutlich; sein Sohn Hermann berichtet in der Biographie des Vaters: »Freunde erzählen, wie namentlich in Wien winzige Zaunkönige und eine kleine giftlose Schlange seine beständigen frei herumlaufenden Stubenkameraden waren; letztere pflegte er sogar bei Ausgängen in der Brusttasche mit sich zu führen, was oft zu den ergötzlichsten Überraschungen Anlaß gab« (zit. nach. Paul Stöcklein, Joseph von Eichendorff, Reinbek bei Hamburg 1963, S. 101).

²³ Die Episode erinnert an eine Tagebucheintragung Eichendorffs vom 3. Februar 1812: »Abends nach 9 Uhr kamen wir beim ›Lothringer‹ zusammen u. gingen zu dem Balle. Ziemlich voll. Hure Babylon etc. Eggers, wütend verliebt u. doch ein bescheidener Jüngling, zieht mit Wilhelm [Eichendorffs Bruder] überall einer tanzenden Eule nach. Ich streiche mit Philipp Veit im Saale u. den Stuben, wo ich vorigen Winter so glücklich, herum. Vergebnes Suchen der Choristin, die nicht gekommen«, zit. nach Stöcklein, Anm. 22, S. 108.

hinausgetreten. Die Gestalt war hoch und schlank, sein Wams reich mit Gold, der Hut mit hohen Federn geschmückt, die ganze Pracht doch so uralte, fremde und fast gespenstische, daß jedem unheimlich zumute ward, an dem er vorüberstriefte. Er war übrigens galant und wußte zu leben. Friedrich sah ihn fast mit allen Schönen buhlen. Doch alle machten sich gleich nach den ersten Worten wieder von ihm los, denn unter den Spitzen der Ritterärmel langten die Knochenhände eines Totengerippes hervor (S. 118-119).

Wenig später gibt sich der wunderliche Fremde dann als »der Tod von Basel« zu erkennen.²⁴ Die schwarze Gestalt des Todes inmitten des bunten Treibens des Maskenballs – eindrucksvoller hätte Eichendorff dieses geradezu barocke *memento mori* gar nicht inszenieren können.²⁵ An wen sich die Mahnung richtet, ist klar: Es sind die sinnesfrohen Damen, die der personifizierte Tod hier umgarnt. Von den typischen Figurenpaaren der »klassischen« spätmittelalterlichen Totentänze ist es ja gerade das Thema »Tod und Frau«, das oft als Einzelmotiv herausgegriffen wird und eine eigenständige Tradition entwickelt.²⁶ Friedrich Kasten schreibt dazu: »Die in den Darstellungen formulierte Mahnung an die Vergänglichkeit des Lebens entwickelt sich aus der Spannung über die Freude an der leiblichen Schönheit und an der Trauer über ihren unaufhaltsamen Verfall.«²⁷

Ganz besonders gilt die Warnung natürlich der schönen Rosa, die sich ganz den sinnlichen Genüssen zugewandt hat und dem Leser mehr und mehr als moralisch verkommen präsentiert wird. Tatsächlich hat das Totentanz-Motiv an dieser Stelle des Romans einen durch und durch religiös-moralisierenden Beigeschmack. Es ist die Aufforderung zu Reue und Buße, zur Abkehr von den falschen Lockungen der Welt. Ganz deutlich

²⁴ »Der schwarze Ritter war indes bei dem Fenster angelangt. Er blieb vor Friedrich stehen und sah ihm scharf ins Gesicht. Dem Grafen grauste, so allein mit der wunderbaren Erscheinung zu stehn, denn hinter der Larve des Ritters schien alles hohl und dunkel, man sah keine Augen. Wer bist du? fragte ihn Friedrich. Der Tod von Basel, antwortete der Ritter und wandte sich schnell fort« (S. 120). – Auch für den Auftritt des Todes als »schwarzer Ritter« findet sich ein Vorbild bei einem Zeitgenossen Eichendorffs, nämlich in Ludwig Uhlands Totentanz-Gedicht »Der schwarze Ritter« von 1806. Vgl. Uhlands Werke, Bd. 1: Gedichte, hrsg. v. Ludwig Fränkel, Leipzig u. Wien 1893, S. 131-139.

²⁵ Vgl. auch Eichendorffs Gedichtzyklus »Auf meines Kindes Tod« (1832-34), wo ein ähnlich starker Kontrast zwischen dem fröhlich spielenden Kind und dessen unerwartetem Tod erzeugt wird; dazu Elizabeth Stopp, The Metaphor of Death in Eichendorff, in: Oxford German Studies 4, 1969, S. 67-89, bes. S. 67-68.

²⁶ So eben auch im »Kehraus« oder in Loebens »Tanz mit dem Tode«; vgl. oben.

²⁷ Friedrich W. Kasten, Gründerzeit, Kaiserreich und Weimarer Republik – Totentanzdarstellungen zwischen 1871 und 1933, in: Ausstellungskatalog Totentanz. Kontinuität und Wandel eines Bildthemas vom Mittelalter bis heute, Mannheim 1987, S. 43-229, hier S. 87.

wird diese christliche Dimension in den Worten, die Friedrich unmittelbar nach dem Ball an Marie, ein weiteres »gefallenes Mädchen«, das ehemals Rosas Kammerdienerin gewesen war, richtet:

Du hast dich in mir geirrt [...], viel schwerer und furchtbarer irrst du dich im Leben, leichtsinniges Mädchen! Wie der schwarze Ritter heute auf dem Balle, tritt überall ein freier, wilder Gast ungeladen in das Fest. Er ist so lustig aufgeschmückt und ein rüstiger Tänzer, aber seine Augen sind leer und hohl, und seine Hände sind totenkalt, und du mußt sterben, wenn er dich in die Arme nimmt, denn dein Buhle ist der Teufel (S. 123).

Wiederum fühlt man sich an Abraham a Sancta Clara erinnert. Denn das oben schon erwähnte Bild mit dem vom Tod verfolgten Tanzpaar wird von folgendem Epigramm begleitet: »Sie sind so sehr vermessen | weil sie des Tods vergessen«. Auch diese Kritik richtet sich in erster Linie an das weibliche Geschlecht, wird dieses doch in der darauf folgenden Erläuterung direkt angesprochen: »Tantz Dockele [Püppchen] tantz [...]. Setz die Füß fein zierlich | [...] wende kein Aug von deinem Spaß-Galan | [...]. Trag den Kopff wie ein Pfau in der Höhe«. ²⁸ Und, wie Friedrich gegenüber Marie, bringt auch Abraham den Teufel mit dem Tanz in Verbindung: »Daß aber | wo Üppigkeit | Geilheit und Hoffart mittantzet | nicht allein der Tod | sondern auch der Teuffel mit tantze | daran ist gantz kein Zweiffel«. ²⁹ Überhaupt nimmt die Kritik an der Vergnügungs- und Putzsucht der Frauen, die lieber auf Bälle und ins Theater als in die Kirche gehen und mehr Zeit mit Schönheitspflege als mit häuslichen Verrichtungen zubringen, in der *Todten-Capelle* breiten Raum ein; ganze Kapitel sind diesem Themenkomplex gewidmet. ³⁰ Eines davon ist überschrieben: »O wie so kurtz ist doch die Zeit | und aller Lust ein Nichtigkeit«.

Auch Rosa in *Ahnung und Gegenwart* ist »des Todes vergessen« und gibt sich unbekümmert der irdischen Lust hin, die aber doch nur »ein Nichtigkeit« ist. Eben daran will der Tod durch sein Auftreten beim rauschenden Ball erinnern, doch bleibt die eindringliche Mahnung ungehört. Rosa wird im weiteren Verlauf der Handlung vollends den Lockungen der Welt erliegen und später den Erbprinzen heiraten, der bis dahin nur als skrupelloser Verführer von sich reden gemacht hat. Friedrich aber wird

²⁸ Sancta Clara, Anm. 8, S. 81.

²⁹ Ebd., S. 84.

³⁰ Vor allem Num. 28 (»O wie so kurtz ist doch die Zeit / und aller Lust ein Nichtigkeit«, S. 114-118), Num. 59 (»Der Mensch ist in dem Tod verführt / wenn er auf Erd und Asch stolziert«, S. 258-264) u. Num. 68 (»Ich komm in aller Still / Und das erfahren will«, S. 312-316). Die Seitenangaben beziehen sich jeweils auf: Sancta Clara, Anm. 8.

sich mehr und mehr nach innen wenden und seine Bestimmung nach langem Suchen schließlich in der Religion finden. Am Ende des Romans wird er in ein Kloster eintreten.

Eine derart starke christlich-moralisierende Konnotation des Totentanz-Motivs mag im frühen 19. Jahrhundert auf den ersten Blick verwunderlich erscheinen. Denn im späten 18. Jahrhundert, zur Zeit der Aufklärung, war diese für Totentänze eigentlich unabhkömmliche religiöse Komponente mehr und mehr in den Hintergrund gerückt. Das Totentanzbild wurde damals, so Richard Gassen, »zum reinen Genrebild, zum zeitgenössischen Sittenbild und zum aktuellen politischen Bild.«³¹ Der knöcherne Sensenmann lebte in jener Zeit fast ausschließlich – oft genug mit ironischem Beigeschmack – in der Gebrauchsgraphik weiter; aus dem Reich der »hohen« Kunst verschwand er mehr oder weniger. Das entsprach den Anliegen der Aufklärung, hatten ihre Vordenker, insbesondere Lessing, doch die Darstellung des Todes als »scheußliches Gerippe« abgelehnt und eine Rückkehr zum »alten, heiteren Bild des Todes« – dem antiken Genius-Knaben mit erloschener Fackel – gefordert.³²

Nun wandten sich aber die Dichter der Romantik bekanntermaßen gegen die rationalistisch geprägte Grundhaltung der Aufklärung, was sich nicht zuletzt in einer erneuten Hinwendung zur Religiosität manifestierte. Viele deutsche Protestanten und Juden traten in den Jahren bald nach 1800 auch zum als authentischer empfundenen Katholizismus über, unter ihnen Eichendorffs Wiener Mentoren Friedrich und Dorothea Schlegel. Eichendorff selbst hatte es als geborener Katholik gar nicht erst notwendig zu konvertieren, doch wurde er durch den Umgang mit den Schlegels in seiner religiösen Grundhaltung sicher noch bestärkt. So verkehrte im Schlegel-Kreis damals auch der später heilig gesprochene Redemptoristenpater Clemens Maria Hofbauer, dem im Frühjahr 1812 auch Eichendorff nachweislich begegnete.³³ Eichendorffs Kritik an der Aufklärung war denn auch »so rigoros wie unerbittlich«.³⁴

Gerade die Totentanz-Sequenz der Ballszene läßt sich als direkte Entgegnung auf das »heitere« Todesbild der Aufklärung lesen. Denn der

³¹ Richard W. Gassen, *Pest, Endzeit und Revolution – Totentanzdarstellungen zwischen 1348 und 1848*, in: *Ausstellungskatalog Totentanz*, Anm. 27, S. 11-26, hier S. 23. Zu den Totentänzen der Aufklärung vgl. auch Kozáky, Anm. 6, S. 218-224.

³² Hans Joachim Hahn, *Venus versus Virgin: The Relationship between Classical and Christian Mythology in German Romantic Literature*, in: *Oxford German Studies* 22, 1993, S. 111-133, hier S. 113-114.

³³ Stöcklein, Anm. 22, S. 106-110.

³⁴ Helmut Koopmann, *Eichendorff und die Aufklärung*, in: *Aurora* 48, 1988, S. 27-42, hier S. 28.

schwarze Ritter benennt sich selbst als »Tod von Basel«, eine Bezeichnung, die zwar sprichwörtlich war,³⁵ aber doch einen direkten Rückgriff auf den seinerzeit berühmten *Almanach* Friedrich Nicolais darstellen dürfte, in dem der »Tod von Basel« ebenfalls einen Auftritt hat. Nicolai, einer der wichtigsten Vertreter der Berliner Aufklärung, hatte 1777/1778 eine Sammlung alter Volkslieder herausgegeben, die sich schon allein durch die »krause Graphie«³⁶ ihres Titels als Parodie auf die Volkslied-Begeisterung der Sturm-und-Drang-Bewegung zu erkennen gab: *Eyn feyner kleyner Almanach vol schönerr echterr liblicherr Volckslieder, lustigerr Reyen vndtt kleglicher Mordgeschichte*.³⁷ Die polemische Absicht dieses Buches war auch Eichendorff wohl bewußt; in seiner *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands* (1857) schreibt er: »Kaum war Goethe's Werther erschienen, so bewarf er [Nicolai] ihn in seinen ›Freuden des jungen Werther's‹ mit dem Schmutz der widerwärtigsten Gemeinheit; Herder's Völkerstimmen suchte er sofort in seinem ›Kleynen feynen Almanach‹ durch Hohngelächter wieder zum Schweigen zu bringen.«³⁸ Überhaupt wird Nicolai bei Eichendorff zur Verkörperung von allem, was an der Aufklärung bemängelnswert ist, zum »dickköpfigen Meister« der reinen Verstandes-Dichtung, der der deutschen Literatur »sieben magere Jahre« bescherte.³⁹

Nicolais *Almanach* enthält u.a. ein Schwanklied aus dem 16. Jahrhundert,⁴⁰ das von einem jungen Mann erzählt, der eine alte Frau nimmt, dieser aber bald überdrüssig wird. Also bittet er den »liben Tod von Basel«, das Eheweib doch zu holen, was auch prompt erfüllt wird. Der Mann heiratet daraufhin ein zweites Mal, diesmal ein junges Mädchen, muß aber rasch feststellen, daß diese noch weit schlimmer als die Alte ist, so daß er schlußendlich den Tod bittet, ihm die Verstorbene doch zurückzubringen. Der Text behandelt also das in Spätmittelalter und früher Neuzeit beliebte Thema des zänkischen Weibes, was uns an dieser Stelle aber nicht weiter zu interessieren braucht. Wesentlicher ist, daß der Grundton ein schwankhafter ist und daß der Knochenmann komplizenhaft als »liber Tod von Basel« apostrophiert wird, so daß er am Ende vermenschlicht, ja geradezu ver-

³⁵ Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd. 8: Silber-Vulkan, Berlin u. New York 1987, Sp. 1099 (s. v. »Totentanz«).

³⁶ Martin, Anm. 14, S. 452.

³⁷ Neu abgedruckt in: Friedrich Nicolai, *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Bernhard Fabiau u. Marie-Luise Spieckermann, Bd. 4, Hildesheim, Zürich, New York 1985.

³⁸ Joseph von Eichendorff, *Sämtliche Werke*, Bd. IX: *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands*, hrsg. v. Wolfram Mauser, Regensburg 1970, S. 239.

³⁹ Ebd., S. 238-240.

⁴⁰ Nicolai, Anm. 37, S. 147-149.

niedlicht erscheint. Hat der Tod dadurch schon einiges von seinem Schrecken eingeübt, so wird er durch die Aufnahme in den *Almanach* vollends in die literarische Mottenkiste verbannt und der Lächerlichkeit preisgegeben. Wenn Nicolai den »Tod von Basel« somit als ein harmloses, der aufgeklärten Neuzeit nicht mehr entsprechendes Schreckgespenst abtut, so gibt Eichendorff der Figur ihre ursprüngliche Kraft und Wirkung zurück. Der Tod wird bei ihm wieder zu dem, was er schon bei den Barockautoren war: eine entsetzliche, unberechenbare Gewalt, die unversehens mitten ins volle Leben tritt und den Menschen die Vergänglichkeit aller irdischen Dinge ins Gedächtnis ruft.

TOTENTANZ ALS »TABLEAU«:
ZUM PROBLEM DES ALLEGORISCHEN
IN *AHNUNG UND GEGENWART*

Im Handlungsverlauf von *Ahnung und Gegenwart* ist der Auftritt des Todes am Maskenball als eine Schlüsselszene zu bezeichnen. Sie schildert gleichzeitig Pracht und Verkommenheit der Residenz, sie kontrastiert Lebensgenuß mit christlicher Weltabgewandtheit, sie zeigt den Weg, den Rosa wählen wird, ebenso wie jenen Friedrichs.⁴¹ Möglich wird diese Gegenüberstellung zweier Lebenskonzepte durch die Verwendung des mittelalterlich-barocken Totentanz-Motivs. Dadurch wird der Maskenball in der Residenz nachgerade zu einer *vanitas*-Allegorie in bester barocker Tradition.

Auf die grundsätzliche Verwandtschaft dieser und anderer Szenen in *Ahnung und Gegenwart* zur barocken Emblematik wurde seit den 1960er Jahren in der Forschung immer wieder hingewiesen.⁴² Manche Literaturwissenschaftler gingen sogar soweit, den Roman als ganzes allegorisch zu deuten. Die Protagonisten, allen voran Friedrich und Rosa, seien demnach nicht als individuelle Charaktere zu verstehen, sondern verkörperten lediglich verschiedene allegorische Prinzipien. Wenngleich einige Interpre-

⁴¹ Eine ähnlich programmatische Gegenüberstellung bietet schon die Eingangsszene des Romans.

⁴² Vgl. z.B. Günther Weydt, *Der deutsche Roman von der Renaissance und Reformation bis zu Goethes Tod*, in: Wolfgang Stammeler, *Deutsche Philologie im Aufriß*, Bd. 2, 2. Aufl., Berlin 1960, Sp. 1217-1356, zu Eichendorff: Sp. 1334-1335; Stopp, Anm. 25, S. 75-80; Horst Meixner, *Romantischer Figuralismus. Kritische Studien zu Romanen von Arnim, Eichendorff und Hoffmann*, Frankfurt/M. 1971.

ten dabei wohl etwas übers Ziel hinaus schossen,⁴³ so spricht im Großen und Ganzen doch vieles für eine solche Auslegung, nicht zuletzt der Umstand, daß Eichendorff selbst seinen Roman offenbar auf diese Weise verstanden haben wollte. Das belegt eine Randnotiz des Autors in einem Brief, den er von seinem Jugendfreund Otto Heinrich von Loeben erhalten hatte. Loeben äußert sich darin zu dem Gedicht *Der armen Schönheit Lebenslauf*, das in *Ahnung und Gegenwart* unmittelbar nach der Maskenball-Szene als Einschub erscheint.⁴⁴ Geradezu archetypisch wird dort das im Roman so wichtige Motiv des »gefallenen Mädchens« behandelt. In Loebens Brief heißt es dazu: »Rosas Verderbnis ist tief rührend und sehr sinnvoll in bezug auf unsere Zeit – das mir schon bekannte, ewig rührende Lied: der armen Schönheit Lebenslauf ist der Text und Rosas, Romanas, Angelinas und Mariens Verirrung sind die Variation darauf.«⁴⁵ Mit anderen Worten: Die Frauengestalten des Romans exemplifizieren nur auf jeweils unterschiedliche Weise die bekannte allegorische Figur der »Armen Schönheit«, wie sie ja z.B. im – von Eichendorff übersetzten – *Großen Welttheater* Calderons auftritt.⁴⁶ Eichendorff kommentierte Loebens Analyse in einer Randglosse mit »Bravo«.⁴⁷

Es scheint also, daß Eichendorff tatsächlich eine Darstellungsform im Sinn hatte, die man mit Meixner als »allegorischen Figuralismus«⁴⁸ bezeichnen könnte. Eine Darstellungsform, in der »das durchgehends Allego-

⁴³ Ich denke hier v. a. an Thomas A. Riley, der in den Hauptfiguren Personifikationen von Katholizismus und Protestantismus, Phantasie und Verstand, und dergleichen mehr zu erkennen glaubte. Vgl. Thomas A. Riley, *Die Allegorie in Ahnung und Gegenwart*, in: *Aurora* 44, 1984, S. 23-31.

⁴⁴ Das Gedicht wurde auch in die 1841 erschienene, von Eichendorff selbst redigierte Gesamtausgabe seiner Lyrik aufgenommen. Dass es auch dort ausgerechnet auf einen Totentanz, eben den eingangs zitierten *Kehraus*, folgt, dürfte wohl schwerlich ein Zufall sein.

⁴⁵ Brief vom 20. Oktober 1814. Zit. nach Eichendorff, *Ahnung und Gegenwart*, Anm. 14, S. 360. Vgl. dazu auch Schwarz, Anm. 16, S. 311-312.

⁴⁶ Vgl. Calderon de la Barca, *Das große Welttheater*. In der Nachdichtung von Joseph von Eichendorff, Stuttgart 1970. Vgl. auch Ansgar Hillach, »Welttheater« und seine Wiederkehr in der Romantik, in: Klaus Garber (Hrsg.), *Europäische Barock-Rezeption*, Tl. I, Wiesbaden 1991, S. 491-511, bes. S. 507-511. Allerdings setzte Eichendorffs Beschäftigung mit Calderon wohl erst nach der Vollendung von *Ahnung und Gegenwart* ein. Zahlreiche Details lassen erkennen, dass Eichendorff das Motiv der »Armen Schönheit« nicht direkt von barocken Vorbildern übernahm, sondern von Achim von Arnims Roman *Gräfin Dolores*, der seinerseits barocke Vorlagen verarbeitete. Hier zeigt sich ein Grundsatzproblem, das in der Beschäftigung mit Eichendorffs Barockrezeption immer wieder begegnet: Vieles, was in seinem Werk an die Dichter des 17. Jahrhunderts erinnert, dürfte wohl bloß indirekt, über die Werke der ersten Romantikergeneration, vermittelt worden sein.

⁴⁷ Vgl. Eichendorff, *Ahnung und Gegenwart*, Anm. 14, S. 360.

⁴⁸ Meixner, Anm. 42, S. 131.

rische in wirklichen Gestalten persönlich und lebendig wird.«⁴⁹ Ganz so klar liegt der Fall dann aber doch nicht. Vor allem Gottfried Willem hat nachdrücklich darauf hingewiesen, daß eine solche Deutung von *Ahnung und Gegenwart* zwar »mehr oder weniger wichtige Aspekte des Darstellungsstils«⁵⁰ aufdecke, als Erklärungsmodell für den Roman als Ganzes jedoch zu kurz greife. Denn wer eine allegorische Lesart des Textes propagiert, sieht sich, so Willems, »genötigt, an den Figuren einen Widerstreit zwischen ihrem angeblichen allegorischen Charakter und den Momenten ihrer Verlebendigung als Individuum zu konstatieren. Ist dieser Widerspruch aber nicht allererst durch den Interpretationsansatz selbst erzeugt?«⁵¹ Um diesem Dilemma zu entgehen, bietet Willems folgenden einleuchtenden Lösungsvorschlag: Das allegorische Moment sei auf eine Reihe »allegorischer Tableaus« beschränkt, »in die die Figuren nur eintreten, um sich wieder aus ihnen zu entfernen, so daß bestimmte allegorische Sinnbezüge hinter ihnen zwar aufleuchten, sich aber nicht bleibend mit ihnen verbinden.«⁵² Als Beispiele dafür seien die Anfangsszene (S. 3-4), das Lebende Bild mit dem Triumph der Religion (S. 134-137), Friedrichs Traum (S. 176-177) und das steinerne Grabmal (S. 271-272) anzusehen.

Im Prinzip trifft dieser Deutungsansatz meiner Ansicht nach das Richtige, doch scheint er mir im Detail revisionsbedürftig. Denn Willems erkennt die wahre Dimension und Bedeutung des Allegorischen in Eichendorffs Roman, ist dieses doch keineswegs bloß auf einige wenige »Tableaus« beschränkt. Vielmehr bilden in die Handlung eingeschobene, oft unscheinbare Bilder und Texte den ganzen Roman hindurch eine allegorische Metaebene. Prominentes Beispiel dafür ist das bereits erwähnte Gedicht *Der armen Schönheit Lebenslauf*, welches das Verhalten Rosas, aber wie erwähnt auch anderer Frauengestalten im Text, reflektierend und verallgemeinernd betrachtet und zugleich auf ihr weiteres Schicksal vorausweist. Das Gedicht macht auch deutlich, daß die Figuren – anders als Willems postuliert – nicht immer in die Allegorien »eintreten«. Denn die arme Schönheit begegnet nicht leibhaftig, tritt in keinem »Tableau« auf, das für die Romanfiguren tatsächlich zugänglich ist, existiert nicht auf derselben Ebene wie Friedrich und Rosa, sondern bloß als Gedankenfigur in einem Stück reflektierender Lyrik, das mit der eigentlichen Handlung nur da-

⁴⁹ So eine Formulierung Eichendorffs bezüglich Wolframs *Parzival*. Vgl. Eichendorff, Werke IX, Anm. 38, S. 55.

⁵⁰ Gottfried Willems: Das Problem des »sich selbst überlassenen Lebens« und seine Darstellung im Roman. Über den Darstellungsstil von Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart*, in: *Aurora* 48, 1988, S. 43-66, S. 47.

⁵¹ Ebd., S. 48.

⁵² Ebd., S. 48.

durch verbunden ist, daß Friedrich als sein Autor auftritt. Diese Verbindung ist freilich nicht unwesentlich, denn sie macht das Lied von der armen Schönheit zur »Erzählung einer handelnden Figur«. Damit zählt es zu einer Kategorie von »Erzählungen in Erzählungen«, die im Allgemeinen, so Harald Haferland und Michael Mecklenburg, nicht auf der Ebene der Handlung, sondern auf der Ebene der Narration interessiert.⁵³ Derartig in einen narrativen Text eingebettete »Subtexte« greifen nicht eigentlich in das Geschehen ein, sondern »können Informationen für den Handlungsverlauf bereitstellen, Retardation bewirken, die erzählten Ereignisse aus der Sicht einer Figur perspektivieren oder Exemplifikationen liefern. [...] Sie lenken die Aufmerksamkeit auf einen Aspekt des Erzählten.«⁵⁴ Solche »micro-narratives« erlauben es dem Leser, das Geschehen vor dem Hintergrund anderer Geschichten abzuwägen und zu bewerten.⁵⁵ Sie bilden eine übergeordnete Sinnebene, von der aus die eigentliche Handlung und das Verhalten der Figuren reflektiert werden kann und soll. Gerade in Hinblick auf *Ahnung und Gegenwart* ist dabei die Feststellung wichtig, daß dieselbe Funktion auch von Bildbeschreibungen im Text übernommen werden kann.⁵⁶

Das wichtigste dieser Bilder in Eichendorffs Roman ist sicherlich das bekannte *tableau vivant* mit dem Triumph der Religion (S. 134-137), dem Friedrich am Tag nach dem Maskenball in einem literarischen Salon beiwohnt.⁵⁷ Unter allen anderen »Tableaus« des Textes ist es nicht nur durch seine zentrale Position im zwölften Kapitel (von insgesamt vierundzwanzig) hervorgehoben, sondern auch dadurch, daß es hier einige der Romanfiguren selbst sind, die in die Rolle allegorischer Gestalten schlüpfen. Nirgendwo sonst ist die Verknüpfung von allegorischer und Handlungsebene so eng wie hier: Während die sinnliche Gräfin Romana in dem Lebenden Bild die heidnische Liebesgöttin verkörpert, stellt Rosa, im makellos weißen Kleid, ein Kreuz in der Hand, die triumphierende christliche Religion dar. Wie in der Totentanz-Szene wird auch hier irdische Lebenslust geist-

⁵³ Vgl. Harald Haferland u. Michael Mecklenburg, Einleitung, in: dies. (Hrsg.), *Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit*, München 1996, S. 11-25, bes. S. 15-16.

⁵⁴ Ebd., S. 16.

⁵⁵ Vgl. Harald Haferland u. Michael Mecklenburg, Einleitung, in: dies. (Hrsg.), *Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit*, München 1996, S. 11-25, bes. S. 15-16.

⁵⁶ Haferland/Mecklenburg, Anm. 53, S. 15.

⁵⁷ Zu dem Tableau vgl. Helmut Börsch-Supan, *Die bildenden Künste – nur ein Dialekt der Poesie? Eichendorff und die Malerei seiner Zeit*, in: Michael Kessler u. Helmut Koopmann (Hrsg.), *Eichendorffs Modernität*, Tübingen 1989, S. 21-35, bes. S. 23-28. Für die hier interessierende Fragestellung relevanter sind die Ausführungen bei: Hahn, Anm. 32, S. 124-128.

licher Weltabgewandtheit exemplarisch gegenübergestellt. Wiederum werden Friedrich (und dem Betrachter) zwei mögliche Lebenswege vor Augen geführt, von denen es einen zu wählen gilt. Die Aussage des *tableaus* bezieht sich jedoch nicht nur auf die Zuschauer, sondern auch, ja mehr noch auf die Darstellenden, weist sie doch sowohl Romana als auch Rosa eine bestimmte Rolle zu. Dabei ist mit H. J. Hahn festzuhalten, daß die zügellos erotische Romana den ganzen Roman hindurch tatsächlich wesentliche Merkmale der Venus aufweist, während Rosa dem Part als christlich-reine Jungfrau im wirklichen Leben nicht gerecht wird und sich stattdessen als oberflächliches »society girl« entpuppt.⁵⁸

Dieses »Versagen« Rosas wird im Lauf der Erzählung auch durch andere eingeschobene Bilder und Texte unterstrichen, zum ersten Mal bereits im fünften Kapitel. Dort erzählt Friedrich der Geliebten, wie er als Kind die alten Rittergeschichten in den Volksbüchern des 16. Jahrhunderts gelesen und wie diese Lektüre seine Phantasie beflügelt hatte. Einige dieser Romane werden auch namentlich erwähnt, nämlich der *Gehörnte Siegfried*, die *Haimonskinder*, die *Genoveva* und die *Schöne Magelone*. Auf das letztgenannte Werk geht Friedrich genauer ein:

Selbst die ungeschickten Holzstiche [sic.]⁵⁹ dabei waren mir lieb, ja überaus wert. Ich erinnere mich noch jetzt mit Vergnügen, wie ich mich in das Bild, wo der Ritter Peter [die männliche Hauptfigur in der *Schönen Magelone*] von seinen Eltern zieht, vertiefen konnte, wie ich mir den einen Berg im Hintergrunde mit Burgen, Wäldern, Städten und Morgenglanz ausschmückte, und in das Meer dahinter, aus wenigen groben Strichen bestehend, und die Wolken drüber, mit ganzer Seele hineinsegelte (S. 53).

Das Bild wird für Friedrich also zur Projektionsfläche seiner eigenen Wunschträume, der Ritter Peter zur Vorbild- und Identifikationsfigur. Schon zu Beginn des Romans, im zweiten Kapitel, vergleicht der Autor Friedrich mit den auf Aventure ziehenden Rittern des Mittelalters. Als er allein durch einen nächtlichen Wald reitet, sagt Friedrich zu sich selbst: »so muß vor vielen hundert Jahren den Rittern zumute gewesen sein, wenn sie bei stiller, nächtlicher Weile über diese Berge zogen und auf Ruhm und große Taten sannen« (S. 13). Die »adelige Gesinnung« der alten Recken

⁵⁸ Hahn, Anm. 32, S. 126.

⁵⁹ Offenbar ein Irrtum des Autors, denn die Technik des Holzstichs wurde erst um 1800 erfunden (vgl. Walter Koschatzky, *Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke*, München 1999, S. 64-65). Bei den Illustrationen der frühneuzeitlichen Volksbücher handelt es sich dagegen um *Holzschnitte*.

wird in Friedrichs darauf folgendem Monolog dann auch zum Leitbild für sein eigenes Leben erklärt:

Was mühn wir uns doch ab in unseren besten Jahren, lernen, polieren und feilen, um uns zu rechten Leuten zu machen, als fürchteten oder schämten wir uns vor uns selbst, und wollten uns daher hinter Geschicklichkeiten verbergen und zerstreuen, anstatt daß es darauf ankäme, sich innerlichst nur recht zusammenzunehmen zu hohen Entschlüssen und einem tugendhaften Wandel. Denn wahrhaftig, ein ruhiges, tapferes, tüchtiges und ritterliches Leben ist jetzt jedem Manne, wie damals, vonnöten (S. 13).

Indem Eichendorff Friedrich mit den alten Rittern im Allgemeinen und dem Ritter Peter im Besonderen in Beziehung setzt, bietet er dem Leser einen intertextuellen Bezugspunkt, mit dem er das Verhalten Friedrichs, aber auch Rosas, vergleichen kann. Die Handlung der *Magelone*⁶⁰ wird zur Hintergrundfolie, vor der sich das Geschehen von *Ahnung und Gegenwart* kontrastierend abhebt. Denn auch in dem Volksbuch bildet die Trennung der Liebenden ein zentrales Motiv, wird sie zur entscheidenden Probe für die junge Liebe. Doch in all seinen jahrelangen, abenteuerlichen Irrfahrten ist der Sinn des ritterlichen Helden stets nur darauf ausgerichtet, die Geliebte wiederzufinden und das verlorene Glück wiederzugewinnen. Magelone dagegen zieht sich nach der erzwungenen Trennung ganz aus dem weltlichen Leben zurück, pilgert nach Rom und gründet schließlich eine Kirche und ein Spital. Auf diese Art bestehen Peter und Magelone trotz aller Beschwerden die Prüfung, die das Schicksal ihnen auferlegt hat, und werden am Ende glücklich wiedervereint.

Gerade im Vergleich mit diesem Rollenmodell wird Rosas Versagen erst recht deutlich.⁶¹ Nicht nur, daß sie, ganz anders als Magelone, die Trennung leichtfertig selbst verschuldet hat, gibt sie sich in der Residenz überdies den irdischen Gelüsten und Genüssen hin. Und auch dort wird ihr an späterer Stelle noch einmal eine Figur der spätmittelalterlichen Volksbücher gegenübergestellt, deren Vorbild sie abermals nicht entspricht: Im vierzehnten Kapitel macht sich Friedrich auf, die Geliebte in ihrer Wohnung zu besuchen, um sich mit ihr an einer »Sammlung alter Bilder [...],

⁶⁰ Erstdruck: Augsburg 1535. Vgl. Die Schön Magelona. Ein fast lustige vnd kurtzweyliche Histori vonn der schönen Magelona, mit e. Nachw. v. Renate Noll-Wiemann, Hildesheim u. New York 1975 (Deutsche Volksbücher in Faksimile-Drucken, Reihe A, Bd. 6).

⁶¹ In der Vorrede zur *Magelone* wird eigens darauf hingewiesen, dass das Buch zur züchtigen Unterhaltung der Frauen, denen damit ein Exempel moralisch richtigen Verhaltens gegeben werden soll, gedacht ist. Vgl. Die Schön Magelona, Anm. 60, Vorrede des Georgius Spalatinus, o.S.

die er unlängst aufgekauft« zu ergötzen und »ihr die Bedeutung und die alten Geschichten dazu zu erzählen« (S. 183). Eines dieser Bilder wird näher beschrieben, es zeigt die Heilige Genoveva in der Waldeinsamkeit. Dem Volksbuch nach war Genoveva die Gattin des Pfalzgrafen von Trier. Unschuldig als Ehebrecherin verleumdet und von ihrem Mann mit dem Tod bedroht, floh sie mit ihrem kleinen Sohn in den Wald, wo sie dank der Hilfe einer wundersamen weißen Hirschkuh überlebte, bis sie schließlich, nach langen Jahren, rehabilitiert wurde und in die Gesellschaft zurückkehren konnte. Bis es so weit war, führte sie jedoch ein frommes Einsiedlerleben, ergab sich ganz der geistlichen Kontemplation und erzog auch ihr Kind zu einem guten Christen.⁶² Auch das Gemälde der Heiligen Genoveva soll also wohl Rosa mit einem nachahmenswerten Vorbild konfrontieren.

Aus der gemeinsamen Betrachtung des rührigen Bildes wird indes nichts. Friedrich trifft Rosa abermals nicht an, bleibt allein mit seinem Ideal-Bild der *mulier christiana*, dem Rosa immer weniger gerecht wird. Denn abermals ist sie zu einem Ball gegangen, in ihrem Zimmer findet Friedrich nur noch den Spiegel auf der Toilette, künstliche Blumen, goldene Käämme und Kleider auf den Stühlen – alles Attribute der eitlen Schönheit. Vor den Augen Friedrichs und des Lesers fügen sich auch diese Elemente zu einem Bild, zu einem *vanitas*-Stilleben in der Tradition barocker Emblematik, das Friedrichs (Wunsch-) Bild der Heiligen Genoveva kontrastierend gegenübergestellt wird.

Doch wie schon erwähnt öffnen nicht nur Bilder, sondern auch eingeschobene Texte als »micro-narratives« zusätzliche Bedeutungsebenen. So wird das Thema der hochmütigen Schönheit und ihres Falles nicht nur im Gedicht von der Armen Schönheit abgehandelt, sondern bereits zuvor, im eingeschobenen *Märchen vom Wassermann*, exemplarisch vorweggenommen (S. 39-44). Bei diesem Märchen, das Leontins Freund Faber während eines gemeinsamen Ausritts erzählt, handelt sich um eine Variation des Geisterbräutigam-Motivs.⁶³ Die Handlung bietet wenig Überraschendes:

⁶² Vgl. Die deutschen Volksbücher. Gesammelt und in ihrer ursprünglichen Echtheit wiederhergestellt von Karl Simrock, Bd. 1, Basel 1892, S. 371-429. Ähnlich wie die Magelone wurde auch dieses Volksbuch von den Romantikern intensiv rezipiert, etwa von Ludwig Tieck, der den Stoff in einem Drama (1800) bearbeitete. Besonders beliebt war das Sujet der »Heiligen Genoveva in der Waldeinsamkeit« bei den romantischen Malern; allein von Ludwig Richter existieren mehrere Versionen des Themas, deren berühmteste wohl das Gemälde in der Hamburger Kunsthalle (1841) darstellt. Vgl. Karla Eckert, Die heilige Genoveva von Ludwig Richter, Berlin 1946.

⁶³ Motivische Parallelen finden sich in Eichendorffs Gedichten *Die Saale*, *Die Hochzeitsnacht*, *Der Reitersmann*.

Das hoffärtige Töchterlein eines frommen Ritter weist hochmütig alle Freier ab und ruft stattdessen »Wassermann soll mein Bräutigam sein«. Natürlich kommt es, wie es kommen muß, und am Ende erscheint tatsächlich der Wassermann auf des Fräuleins Schloß, um sie in einem prächtigen Fest zu seiner Frau zu nehmen. Am nächsten Morgen aber, »sah man den Schloßgarten auf dem Berge verwüstet, im Schlosse war kein Mensch zu finden, und alle Fenster standen weit offen. Die Reisenden, die [...] an dem Flusse vorübergingen, sahen oft ein junges Mädchen sich mitten im Strome mit halbem Leibe über das Wasser emporheben. Sie war sehr schön, aber totenblaß« (S. 44). Als die Geschichte damit zu Ende ist, zeigt sich Friedrich tief davon beeindruckt, denn bezeichnenderweise konnte er »sich nicht enthalten, während der ganzen Erzählung mit einem unbestimmten, schmerzlichen Gefühle an Rosa zu denken« (S. 44-45). Auch Rosa selbst erscheint nach dem Märchen auffallend still und in sich gekehrt – sie hat wohl verstanden, daß Faber seine Märe nicht zuletzt in mahnender Absicht an sie gerichtet hatte (S. 44-45). Die Wirkung hält allerdings nicht lange; schon am Tag darauf verläßt Rosa die Gesellschaft Leontins und Friedrichs, um der Gräfin Romana in die Residenz zu folgen. In der Stadt angekommen verhält sich Rosa dann genauso wie die Hochmütige im Märchen, indem sie »all ihr Trachten [...] nur auf weltliche Dinge« (S. 39) richtet. Die im *Märchen vom Wassermann* ausgesprochene Warnung vor einem zügellosen Lebenswandel wird indes auch in der Residenz noch einmal wiederholt, eben in der Totentanz-Szene am Maskenball. Denn das Erscheinen des Todes im Ballsaal ist in vielen Details ähnlich gestaltet wie der Auftritt des Wassermanns am Hochzeitsfest. Die Gestalt des Todes ist »ein Ritter«, »hoch und schlank« (S. 118), den Wassermann erblicken wir als »einen schönen, hohen Ritter« (S. 42); der Tod ist galant, weiß zu leben und buhlt »mit fast allen Schönen« (S. 119), der Wassermann erheitert das Herz der Braut »durch seine anmutigen und süßen Reden« (S. 43); jedoch, jedem, an dem der Tod vorüberstreift, wird es unheimlich zumute, die Damen machen sich erschrocken »gleich nach den ersten Worten wieder von ihm los« (S. 119) und auch Friedrich graust es vor der wunderbaren Erscheinung (S. 120); dem Wassermann geht es wiederum ähnlich: während die Braut mit ihm herumwalzt, bemerkt sie »mit Grausen, daß er immer blässer ward« und will sich loswinden (S. 44).

Ein entscheidender Unterschied zwischen der Totentanz- und der Wassermann-Sequenz besteht jedoch in der Art, wie sie in die Haupthandlung des Romans eingebunden ist. Denn wie auch die eingestreuten Gedichte ist das Märchen vom Wassermann eindeutig als von der eigentlichen Erzählung abgehobene Binnenerzählung zu erkennen, ebenso wie das *tableau vivant* von vornherein als ein künstlich generiertes (Sinn-) Bild definiert

ist. Anders die Ballszene: Hier tritt der Tod leibhaftig mitten unter den Handelnden des Romans auf, steigt von der allegorischen Metaebene herab ins narrative Geschehen. Im Text heißt es an der Stelle ja auch, »man glaubte, irgend ein altes Bild sei aus seinem Rahmen ins Leben hinausgetreten« (S. 118). Damit ist aber die Todesfigur doch wieder als eine bildhafte Erscheinung beschrieben; ganz explizit wird der schwarze Ritter ja auch als »seltsame Maske«, somit als ein »Bild« in die Szene eingeführt. Den personifizierten Tod aus heiterem Himmel im Wien des Jahres 1810 auftreten zu lassen, eine rein allegorische Figur unter die Wiener Damen aus Fleisch und Blut zu mengen, schien dem Dichter – bei allem Sinn fürs Allegorische – offenbar undenkbar.⁶⁴ Auch der Auftritt des Todes mußte daher als ein künstliches »Tableau« inszeniert werden und findet dementsprechend im Rahmen eines Maskenballs statt.

TOTENTANZ ALS MASKENSCHERZ: ZUR AMBIVALENZ DES PHANTASTISCHEN BEI EICHENDORFF

Bekanntlich beruht die ganze Totentanz-Episode auf einem sehr realen Maskenschertz: Eichendorffs Freund, der Maler Philipp Veit,⁶⁵ hatte sich auf einem Ball in den Redoutensälen der Wiener Hofburg wirklich den Spaß gemacht, als Tod aufzutreten.⁶⁶ Im Roman hingegen bleibt die Identität des ungeladenen Gastes bis zuletzt verborgen. Zwar gibt es Hinweise darauf, daß sich unter der Maske Rosas Bruder Leontin verbirgt,⁶⁷ doch

⁶⁴ Hier trifft zu, was Helmut Koopmann über Eichendorffs Verhältnis zur Aufklärung gesagt hat: bei aller Ablehnung ist der Dichter doch auch stark von ihren rationalistischen Ansätzen geprägt und kann nicht mehr ohne weiteres »vor« die Aufklärung zurück. Vgl. Koopmann, Anm. 34.

⁶⁵ Veit war der Sohn Dorothea Schlegels aus ihrer ersten Ehe mit dem Bankier Simon Veit. 1810 trat er in Wien zum Katholizismus über (Taufe am 9. Juli), ab 1811 hatte er seinen festen Wohnsitz in der Stadt an der Donau. Vgl. Norbert Suhr, Philipp Veit (1793-1877). Leben und Werk eines Nazareners, Weinheim 1991 (zu Veits Freundschaft mit Eichendorff bes. S. 17-18 u. S. 21-22). Vgl. außerdem Konrad Feilchenfeldt, Eichendorffs Freundschaft mit Benjamin Mendelssohn und Philipp Veit. Aus teilweise unveröffentlichten Quellen, in: Aurora 44, 1984, S. 79-99.

⁶⁶ Vgl. Konrad Weichberger, Gräfin Zichy in Eichendorffs Roman »Ahnung und Gegenwart«, in: Euphorion 13, 1906, S. 785-787, hier S. 787.

⁶⁷ Dafür lassen sich u.a. folgende Argumente anführen: als Friedrich den leeren Ballsaal verläßt, glaubt er »mit einem flüchtigen Blicke Leontin totenblaß und mit verwirrttem Haar in einem fernen Winkel schlafen zu sehen« (S. 121). An einer anderen Stelle begrüßt Leontin den ankommenden Faber »wie die Stimme in der Wüste (...) mit einer langen Anrede über die Vergänglichkeit aller irdischen Dinge« (S. 161-162), bezieht sich also explizit auf die auch in der Totentanz-Szene anklingende *vanitas*-Thematik; auch die altdeutsche Tracht des

bleibt es dem guten Willen des Lesers überlassen, ob er dem Glauben schenkt oder nicht. Die Behandlung des Totentanz-Motivs bleibt also ambivalent; man kann es aufgeklärt-rationalistisch als Maskenscherz erklären, doch bleibt zugleich die Möglichkeit bestehen, daß es sich bei dem seltsamen Gast tatsächlich um eine überirdische Erscheinung handelt.

Diese Ambivalenz bei der Schilderung des Phantastischen läßt sich als typisch für die Romane Eichendorffs charakterisieren. Anders als in seinen Versromanzen, Gedichten und Novellen vermeidet der Dichter es hier, offensichtlich übernatürliche Elemente in die Handlung einfließen zu lassen.⁶⁸ So berichtet in der 1832 verfassten Erzählung *Viel Lärmen um nichts*, die eine Art späte Fortsetzung von *Ahnung und Gegenwart* darstellt, Prinz Romano von seiner Begegnung mit einer »Leichenbraut« – einer in einem alten Schloß aufgebarnten Schönen, die in einer gespenstischen

schwarzen Ritters würde zu ihm passen, denn sein Schloss wird folgendermaßen beschrieben: »Er [Friedrich] erstaunte über das Altfränkische der Bauart und der Einrichtung. Die Gänge waren gewölbt, die Fenster in der dicken, dunklen Mauer alle oben in einem Bogen zugespitzt und mit kleinen runden Scheiben versehen. Wunderschöne Bilder von Glas füllten oben die Fensterbogen, die von der Morgensonne in den buntesten Farben brannten. (...) Gleich am Fenster, über der schwindlichten Tiefe war ein Ritter, der sein Schwert in den gefalteten Händen hielt, in Riesengröße, wie der steinerne Roland, in die Mauer gehauen. Friedrich glaubte jeden Augenblick, das Burgfräulein, den hohen Spitzenkragen um das schöne Gesicht, werde in einem der Gänge heraufkommen« (S. 18). Zu all dem kommt, dass v. a. die ältere Literatur in Leontin ein »Porträt« Philipp Veits erkennen wollte; vgl. Martin Spahn, Philipp Veit, Bielefeld u. Leipzig 1901, S. 21-22, sowie Weichberger, Anm. 66. Wesentlich überzeugender ist allerdings die heute allgemein anerkannte These, dass Clemens Brentano das Vorbild für den Leontin abgegeben habe. – Nicht undenkbar erscheint mir indes auch, dass sich unter der Maske des Todes gar nicht Leontin, sondern Friedrichs älterer Bruder Rudolf verbirgt, denn dieser sieht Leontin zum Verwechseln ähnlich (S. 277, 282), könnte also durchaus der in einem Winkel des Ballsaals Schlafende sein. Dass die Stimme des Maskierten für Friedrich etwas »Altbekanntes und Anklingendes aus längstvergangener Zeit« (S. 120) hat, deutet überdies eher auf den lang verschollenen Bruder denn auf Leontin hin. Zudem hat Rudolf in dem Roman gleich zwei Auftritte, die jenem des »Todes von Basel« auf frappierende Weise ähneln (S. 276-278 u. S. 282, bzw. S. 301-306). Abgesehen davon könnte die Figur des Rudolf, viel eher als Leontin, zumindest in einzelnen Zügen von Veit inspiriert sein. Denn in seiner Jugend versucht Rudolf sich als Maler, jedoch, so klagt er: »Meine Skizzen waren immer besser als die Gemälde, weil ihre Ausführung meistens unmöglich war. Gar oft in guten Stunden ist mir wohl eine solche Glorie von nie gesehenen Farben und unbeschreiblich himmlischer Schönheit vorgekommen, daß ich mich kaum zu fassen wusste. Aber dann war's auch wieder aus, und ich konnte sie niemals ausdrücken« (S. 291); mit ähnlichen Problemen hatte, wie es scheint, auch der junge Veit zu kämpfen. Vgl. Spahn, a.a.O., S. 15-20.

⁶⁸ Eine Ausnahme bildet das vom Erbprinzen verführte Bürgermädchen in *Ahnung und Gegenwart*, das nach seinem Tod als Geistererscheinung auftritt (S. 181-182, 187 u. 208-210).

Sturmnacht plötzlich wieder zu Leben erwacht.⁶⁹ Bezeichnenderweise unterbricht ihn einer seiner textinternen Zuhörer dabei mit dem Ausruf »Wahrhaftig! [...] Sie hoffmannisieren recht wacker«. ⁷⁰ Anders als in den berühmten phantastischen Geschichten E. T. A. Hoffmanns, auf den hier angespielt wird, entpuppt sich der Spuk bei Eichendorff bald als reine Einbildung. Die vorgebliche »Leichenbraut« war am Ende doch nur eine reisende Dame, die in dem alten Schloß einen Unterschlupf für die Nacht gesucht hatte.⁷¹

Am deutlichsten wird das Phänomen freilich, wenn wir die beiden Gestaltungen des Venus-Motivs in der Erzählprosa Eichendorffs betrachten. Da ist zum einen die sehr bekannte Novelle *Das Marmorbild* (1819).⁷² Darin stößt der Jüngling Florio im verwilderten Garten einer Ruine auf ein Standbild der Venus. Was er nicht ahnt: dieses erwacht jeden Frühling zu Leben, und die Liebesgöttin

läßt das Andenken an die irdische Lust [...] immer wieder in die grüne Einsamkeit ihres verfallenen Hauses heraufsteigen und durch teuflisches Blendwerk die alte Verführung üben an jungen sorglosen Gemütern, die dann vom Leben abgeschieden, und doch nicht aufgenommen in den Frieden der Toten, zwischen wilder Lust und schrecklicher Reue, an Leib und Seele verloren, umherirren und in der entsetzlichsten Täuschung sich selber verzehren.⁷³

Natürlich verfällt Florio den Verführungskünsten der Frau Venus und wird erst in letzter Sekunde durch ein altes frommes Lied vor dem verderblichen heidnischen Zauber gerettet. Eichendorff läßt hier keinen Zweifel daran, daß es tatsächlich die wiedererwachte Göttin Venus ist, die den Jüngling in

⁶⁹ Joseph von Eichendorff, *Sämtliche Werke*, Bd. V,3: Erzählungen, Tl. 2, Fragmente und Nachgelassenes, Text und Kommentar, hrsg. v. Heinz-Peter Niewerth u.a., Tübingen 2006, S. 73-156, bes. S. 118-124.

⁷⁰ Ebd., S. 121.

⁷¹ Diese realistische Auflösung einer vermeintlichen Geistererscheinung erinnert an die Kurzgeschichten Washington Irving, etwa an *The Legend of Sleepy Hollow* oder *The Spectre Bridegroom*, letzteres geradezu eine Parodie auf Gottfried August Bürgers *Lenore* (vgl. Walter A. Reichart, *Washington Irving and Germany*, Ann Arbor 1957, S. 33-34). Diese Erzählungen wurden freilich erst 1819/20 publiziert, sind also für *Ahnung und Gegenwart* sicher ohne Bedeutung. Wenn man indes bedenkt, dass auch Wilhelm Hauff Irvings Texte rezipierte (Hans-Jörg Uther, Nachwort, in: Wilhelm Hauff, *Märchen*, Kreuzlingen u. München 1999, S. 406-418, hier S. 413-414), so scheint es nicht undenkbar, dass die erwähnte Szene in *Viel Lärmen um nichts* (1832) ebenfalls von Irving angeregt ist. Beim gegenwärtigen Stand der Forschung ist diese Vermutung aber natürlich nichts weiter als Spekulation.

⁷² Joseph von Eichendorff, *Sämtliche Werke*, Bd. V,1: Erzählungen, Tl. 1, Text, hrsg. v. Karl Konrad Polheim, Tübingen 1998, S. 29-82.

⁷³ Ebd., S. 79.

ihren Bann schlägt. Doch handelt es sich hier eben um eine märchenhafte Novelle, die noch dazu im Italien der Renaissance angesiedelt ist. Ganz anders präsentiert sich die Situation im Roman *Dichter und ihre Gesellen* (1832), der wie *Ahnung und Gegenwart* im »Hier und Jetzt« spielt.⁷⁴ Darin wird die Marmorbild-Handlung als ein Nebenstrang der Erzählung wiederaufgegriffen und bis ins Detail gleich gestaltet. Hier ist es der junge Maler Otto, der den Lockungen der Venus erliegt, doch im Gegensatz zu Florio gibt es für ihn keine Rettung, und er verzehrt sich zu Tode. Der Leser erfährt jedoch im Nachhinein, daß die angebliche Venus nur eine sinnliche Schauspielerin war, die sich aus einer Laune heraus in einem alten, halbverfallenen Palast einquartiert hatte. Wie in der Totentanz-Szene von *Ahnung und Gegenwart* wird auch hier dem Leser also ein Strohhalm angeboten, mit dessen Hilfe er sich aus dem Reich des Phantastischen in jenes der Wirklichkeit retten kann; auch hier ist das scheinbar Übernatürliche am Ende nichts als Maskerade. Eine sehr effektvolle allerdings, denn Otto verfällt der »falschen« Venus ja genauso wie Florio im *Marmorbild* der echten.

Und auch der Auftritt des »Todes von Basel« – ganz gleich, wer sich hinter der Maske nun verbirgt – zeigt ganz zuletzt doch noch Wirkung. Auf den letzten Seiten von *Ahnung und Gegenwart* begegnen wir in einer Kirche einer verschleierte Dame, die »seitwärts vor einem einsamen Altare voll Andacht auf den Knien« liegt (S. 315). Es ist die büßende Rosa.

⁷⁴ Joseph von Eichendorff, *Sämtliche Werke*, Bd. IV: *Dichter und ihre Gesellen*, Text und Kommentar, hrsg. v. Volkmar Stein, Tübingen 2001.

CORNELIA ZUMBUSCH

DER GANG DER GESCHICHTE

Historismus und genetisches Erzählen in Stifters *Witiko*

1

Im ersten Band seines historischen Romans *Witiko* läßt Adalbert Stifter den Protagonisten Witiko als Boten in der böhmischen Versammlung Wyšehrad auftreten. Statt dem Rat eine Botschaft zu überbringen, will Witiko allerdings nur zuhören, um seinem sterbenden Herzog von den Beratungen über die Thronfolge zu berichten. Er stellt die »ehrfurchtbezeugende Bitte, daß mich die Versammlung die Beschlüsse anhören lasse, damit ich dem Herzog nichts Unreines und Geschändetes bringe. Ich selber komme nicht in Betracht, so wenig, wie ein Stücklein Papier, auf dem eine hohe Hand eine Zeile geschrieben hat, die man findet, und achtet.«¹ Witiko, unaufdringlicher Ohrenzeuge, treuer Bote und ideales Medium, wird nicht zum psychologisch differenzierten Charakter ausgebaut und bleibt bis zum Ende des Romans seltsam blaß. Er fungiert gleichsam als das weiße Blatt, auf dem sich die Vorgeschichte der tschechischen Staatsgründung im zwölften Jahrhundert möglichst störungsfrei abzeichnen soll. Das Bild vom vorgefundenen Stück Papier bringt nicht nur die narrative Funktion des Protagonisten auf den Punkt, sondern läßt sich auch auf Stifters Poetik des historischen Romans beziehen. Während seiner Arbeit am *Witiko* distanziert sich Stifter zu seinen frühen historischen Erzählungen, in denen er »die Geschichte als leichtsinniger junger Mensch über das Knie gebrochen, und sie dann in die Schubfächer meiner Fantasie hinein gepfropft«² habe. Nun sei ihm bewußt geworden, daß die »Weltgeschichte als ein Gan-

¹ Adalbert Stifter, *Witiko*, in: Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe, hrsg. v. Alfred Doppler u. Wolfgang Frühwald, Stuttgart, Berlin, Köln 1984, hier: Bd. V/1, hrsg. v. Alfred Doppler u. Wolfgang Wiesmüller, S. 119. [im folgenden: Stifter HKA mit Bandangabe]

² Adalbert Stifter, Brief an Heckenast, in: Sämtliche Werke. Prag-Reichenberger Ausgabe, hrsg. v. Gustav Wilhelm, 2. Aufl., Reichenberg 1929; hier: Bd. XIX, S. 223f. [im folgenden zitiert: Stifter PRA mit Bandangabe]

zes [...] das künstlerischste Epos«³ sei. Eine Weltgeschichte, die schon Epos ist, genügt ästhetischen Ansprüchen, ohne künstlerisch bearbeitet worden zu sein. Nicht nur der Protagonist Witiko, sondern auch der historische Roman *Witiko* muß offenbar auf der Ebene der Darstellung gar nicht auffällig werden, sondern kommt lediglich als Medium einer von ›hoher Hand‹ bereits geschriebenen Geschichte ›in Betracht‹.

Aus der Vorstellung von einer bereits episch verfaßten Geschichte leitet Stifter die naheliegende Forderung ab, den historischen Roman des 19. Jahrhunderts als »Epos in ungebundener Rede«⁴ zu konzipieren. Sein Argument ist, daß es nur dieser literarischen Gattung möglich sei, nicht nur ein Individuum in den Vordergrund zu stellen, sondern ganze Völker vorzuführen. Das »Völkerleben« gewinnt dabei in Stifters Rhetorik ein organisches Eigenleben. Im Epos erscheinen »die Völker als großartige Naturprodukte aus der Hand des Schöpfers hervorgegangen, in ihren Schicksalen zeigt sich die Abwicklung eines riesigen Gesezes auf, das wir in Bezug auf uns das Sittengesetz nennen, und die Umwälzungen des Völkerlebens sind Verklärungen dieses Gesezes«.⁵ In diesem Programm konvergieren die darzustellende Geschichte und das Prinzip ihrer Darstellung in der generischen Zuordnung zum Epos. Zugleich gerät die Geschichte der Menschen, die ganz im aufklärerischen Gestus als teleologische Abwicklung eines Sittengesetzes gefaßt wird, zu einer naturnotwendig ablaufenden Evolution. Liest man das hier angesprochene Sittengesetz mit dem ›sanften‹ Naturgesetz aus der Vorrede zu den *Bunten Steinen* zusammen, so treten Natur- und Menschheitsgeschichte im Geschichtsoptimismus des ›sanften Gesetzes‹ zusammen. Erst der rhetorische Rekurs auf ihre gleichsam natürlichen Verlaufsgesetze verknüpft die Vorstellung von einer bereits ästhetisch geformten Geschichte mit dem daraus abzuleitenden Prinzip ihrer literarischen Darstellung: Die Geschichte des böhmischen Volks, eines ›Naturprodukts‹, erzählt sich als Epos wie von selbst. Stifters Rede von einer bereits geformten Geschichte betreibt eine Naturalisierung des Historischen, die sich aus einem »genetischen Vorurteil«⁶ speist.

³ Ebd., S. 224.

⁴ Ebd., S. 282f.

⁵ Ebd.

⁶ Vom »genetischen Vorurteil« spricht de Man im Bezug auf Geschichtskonstruktionen, die »ein natürliches, organisches Prinzip ins Zentrum der Dinge« stellen. Paul de Man, *Genese und Genealogie*, in: *Allegorien des Lesens*, Frankfurt/M. 1988, S. 118-145, hier: S. 119. Alexander Demandt hat gezeigt, wie die aus der Staatstheorie geläufige Vorstellung von der Gemeinschaft als einem Organismus unter dem Einfluß biologistischer Kulturtheorien im 19. Jahrhundert in (kontinuierliche) Verwandtschaftsmetaphern, Lebensalter-Gleichnisse oder (diskontinuierliche) Metaphern von Wiederwuchs und Wiedergeburt überführt wird.

Indem Stifters Poetik des historischen Romans ein genetisches Schema reproduziert, partizipiert er an einem historiographischen Modell, das selbst einen historischen Index hat. Jörn Rüsen faßt das genetische Modell wissenschaftshistorisch als einen historiographischen Typ, der sich in der pragmatischen Geschichtsschreibung des 18. Jahrhunderts herausbildet und am Übergang von der Aufklärungshistorie zum Historismus eine besondere Rolle spielt. Genetisches Erzählen stellt historische Handlungen und Ereignisse als prozeßhafte Verläufe und eigendynamische Entwicklungen dar. Indem es die Vergangenheit als »Versprechen einer Zukunft«⁷ interpretiert, trägt es das Motiv des kontinuierlichen Fortschritts in die Geschichte ein. Die genetische Geschichtsschreibung gerät zwar in dem Maße in die Krise, in dem geschichtstranszendente Ordnungsinstanzen im Rahmen nachidealistischer Geschichtsentwürfe kritisiert werden. Dennoch verabschiedet der Historismus genetische Modelle nicht, sondern unterstellt der Geschichte zwar keinen transzendenten, wohl aber einen »inneren Zusammenhang«.⁸ Gemäß dieser Vorstellung von einem inneren Zusammenhang muß Kontinuität nicht auf der Ebene der Anordnung und Explikation der Fakten hergestellt werden, sondern ist bereits auf der Ebene der Ereignisverläufe anzutreffen. In der Methodenreflexion des Historismus, etwa bei Ranke, Droysen oder Burckhardt, wird das genetische Modell deshalb nicht nur geschichtsphilosophisch, sondern vor allem darstellungstheoretisch – und zwar gerade in der Abwertung der Darstellung – relevant. Genetisches Erzählen zeichnet sich im Historismus durch seine dezidierte antirhetorische Wendung aus.⁹ Mit der Nähe zum genetischen

Alexander Demandt, *Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken*, München 1978, besonders S. 55-123.

⁷ Jörn Rüsen, *Vier Typen historischen Erzählens*, in: *Formen der Geschichtsschreibung*, hrsg. v. Reinhard Koselleck u.a., München 1982, S. 514-605, hier: S. 556. Rüsen stellt das genetische Erzählmodell neben die Typen des exemplarischen, traditionellen und kritischen Erzählens.

⁸ »Die narrative Kohärenz«, so Rüsen, »wurde von der Darstellungspraxis des Historikers weg verlagert in die Bewegung der Geschichte selber, in den zeitlichen Zusammenhang, der die Gegenwart mit der Vergangenheit zur Einheit einer geschichtlichen Tendenz verbindet.« Jörn Rüsen, *Konfigurationen des Historismus*, Frankfurt/M. 1993, S. 56. Linda Simonis hat von hier aus »das Phänomen des Historismus als Problem einer spezifischen Rhetorik der Geschichtsschreibung« beschrieben und deutet die Projektion von Natürlichem auf Geschichtliches als Schwundform einer nach Hegel verabschiedeten metaphysischen Ordnung. Linda Simonis, *Genetisches Prinzip. Zur Struktur der Kulturgeschichte bei Jacob Burckhardt, Georg Lukács, Ernst Robert Curtius und Walter Benjamin*, Tübingen 1998, S. 7f.

⁹ Es braucht kaum hinzugefügt werden, daß es sich bei der Verkennung der Literarizität der Historiographie um ein Selbstmißverständnis handelt. Hayden White, *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, Frankfurt/M. 1991. Zur Funktion des Fiktiven für »die Sinnkonstitution aller geschichtlichen Erfahrung« vgl. Hans Robert

Modell rückt Stifters historischer Roman in eine problematische Nachbarschaft, denn worin kann die Aufgabe der literarischen Geschichtsdarstellung überhaupt noch bestehen, wenn die Geschichte ihre Erzählform schon mitbringt? Die Tatsache, daß die populäre Gattung des historischen Romans die Karriere des Historismus in der Geschichtswissenschaft flankiert, hat ohnehin kaum zu ihren Gunsten ausgeschlagen.¹⁰

Der Historismus, dem ein lähmender Hang zum Positivismus und zum Relativismus vorgeworfen wird, steht bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Ruf der Rückwärtsgeandtheit und der kritiklosen Restauration des Gewesenen. Im Vorwurf, er häufe Fakten auf, ohne Geschichte in ihrer Bedeutung für die Gegenwart zu deuten, haben Nietzsches Bemerkungen zum *Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* Schule gemacht, der ja dort lieber fürs Vergessen plädiert, wo die Historie nicht »zum Zwecke des Lebens« betrieben wird.¹¹ Eng verbunden mit dem Eklektizismus, also dem wahllosen Zitieren historischer Formen in der Architektur und im Kunstgewerbe, bezeichnet der Historismus als Stilbegriff das Problem, keinen eigenen Stil gefunden zu haben. Wenn sich Historismus in der Wissenschaft durch seine antirhetorische Wendung, in den Künsten aber durch stilistische Beliebigkeit auszeichnet, dann bildet die Vorstellung von einer historistischen Poetik eigentlich einen Widerspruch in sich. Die literarischen Konsequenzen des Historismus hat man bislang darin gesehen, daß positivistische Verfahren der Datensammlung zu überraschend modernen Schreibweisen wie katalogartigen Aufzählungen, Serialität und Wiederho-

Jaß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt/M. 1991, S. 326; Eberhard Lämmert, *Geschichten von der Geschichte. Geschichtsschreibung und Geschichtsdarstellung im Roman*, in: *Poetica* 17, 1985, S. 228-254; sowie Daniel Fulda, *Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760-1860*, Berlin, New York 1996.

¹⁰ Harro Müller wertet die Popularität historischer Romane als Indiz für ihre antimoderne Fixierung auf ›transzendente Signifikate‹ wie Geschichte und Nation. Harro Müller, *Historische Romane*, in: *Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848-1890*, hrsg. v. Edward McInnes u. Gerhard Plumpe, München 1996 (Hanser Sozialgeschichte der deutschen Literatur, VI), S. 690-707. Für eine Übersicht zum historischen Roman siehe Hartmut Eggert, *Studien zur Wirkungsgeschichte des deutschen historischen Romans 1850-1875*, Frankfurt/M. 1971.

¹¹ Friedrich Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. Unzeitgemäße Betrachtungen II*, in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Berlin, New York 1988; hier: Bd. II, S. 257. Nietzsches Vorbehalt ist charakteristisch für die Historismuskritik der 20er Jahre, wie sie sich bei Erich Rothacker, Ernst Troeltsch oder Max Scheler formuliert findet. Zur systematischen Aufteilung in Historismus₁ (Positivismus) und Historismus₂ (Relativismus) vgl. Herbert Schnädelbach, *Philosophie in Deutschland 1831-1933*, Frankfurt/M. 1983, S. 51ff.

lung führen.¹² Stifters *Witiko* scheint diese These hervorragend zu belegen, denn anders meint man den Widerspruch zwischen seiner vor-modernen Fixierung auf die Restaurierung des Vergangenen und dem unfreiwilligen Modernismus formalisierter Schreibweisen nicht überbrücken zu können.¹³ Die Auffassung von Stifters stilistischem »Betriebsunfall«¹⁴ unterschätzt jedoch, in welchem Maße seine Überlegungen zur Gattungsspezifika des Geschichtsromans gerade dessen rhetorische Verfaßtheit reflektieren.

Stifters Poetik des historischen Roman, so soll zunächst an seinen Vorüberlegungen zum *Witiko* herausgearbeitet werden, ist nicht deshalb historistisch zu nennen, weil sie zum Relativismus oder Eklektizismus neigen würde, sondern weil sie mit und an einem genetischen Modell der Geschichtsdarstellung arbeitet. Dabei wird zu untersuchen sein, wie Stifter das Verhältnis zwischen dargestellter Geschichte und dem Text der Geschichtserzählung konzeptualisiert. Stifter formuliert das Verhältnis einer vorgefundenen, bereits epischen Weltgeschichte zum poetisch geformtem Geschichtsroman in verschiedenen, teils ineinander übergehenden, teils konkurrierenden Metaphernkomplexen, in denen die Grenze zwischen einer organologischen Eigendynamik der Geschichte und ihrer poetischen Bearbeitung als Grenze zwischen Vorgefundenem und Erfundenem, Na-

¹² Nach Baßler, Brecht, Niefanger und Wunberg hat der Historismus der modernen Zersplitterung der Erzählformen den Boden bereitet. Gerade der historische Roman mit seiner »Lizenz zum Gebrauch kontingenter Verknüpfungen und beliebiger Zeichen« habe diese Öffnung zur »Lexemautonomie« möglich gemacht. Moritz Baßler, Christoph Brecht, Dirk Niefanger, Gotthart Wunberg, *Historismus und literarische Moderne*, mit e. Beitr. v. Friedrich Dethlefs, Tübingen 1996, S. 58.

¹³ Unfreiwilliger Modernismus wurde Stifters *Witiko* zuerst von Piechotta attestiert: Hans Joachim Piechotta, *Aleatorische Ordnung. Untersuchungen zu extremen literarischen Positionen in den Erzählungen und dem Roman »Witiko« von Adalbert Stifter*, Gießen 1981. Tobias Bulang sieht in »Stifters Listen und Inventaren« tatsächlich eine »Tendenz zur »Lexemautonomie««. Tobias Bulang, *Barbarossa im Reich der Poesie. Verhandlungen von Kunst und Historismus bei Arnim, Grabbe, Stifter und auf dem Kyffhäuser*, Frankfurt/M. u.a. 2003, S. 213f. Cornelia Blasberg unterscheidet in Stifters Erzählungen zwischen einem hypotaktisch-genealogischen Erzählmodell und einem durch Wiederholung gekennzeichneten, parataktischen Erzählprinzip. Cornelia Blasberg, *Erschriebene Tradition. Adalbert Stifter oder das Erzählen im Zeichen verlorener Geschichten*, Freiburg i. Br. 1998, S. 33. Den *Witiko* liest sie nicht als historischen Roman, sondern als Literaturgeschichtsroman, der als »Archiv heterogener geschichtswissenschaftlicher, literaturgeschichtlicher und poetischer Texte« fungiert. Allerdings führten hier die parataktischen Reihen zu einer, mit Adorno gesprochen, »konstitutiven Dissoziation« (S. 285f.). Indem sie derart Genealogie und Textur, Wiederholung und Dissoziation als »Kehrseiten« beschreibt, installiert auch Blasberg eine Kippfigur, bei der eine rückwärtsgewandte, historistische Einstellung zum Gegenstand unversehens in moderne Textverfahren umschlägt.

¹⁴ Bulang, *Barbarossa im Reich der Poesie*, a.a.O., S. 213.

türlichem und Künstlichem, Körper und Kleid der Geschichte imaginiert und verhandelt wird. Die latenten Organismen des genetischen Geschichtsmodells, so läßt sich gerade an den Kernstellen von Stifters historischem Programm zeigen, werden mit einer Metaphorik des künstlichen Gewebes zusammengeschlossen. Eine Analyse der Erzähltechnik kann schließlich zur Antwort auf die Frage beitragen, ob die Ansprüche einer historistischen Poetik und die stilistischen Eigenarten des Romans tatsächlich auseinanderklaffen oder ob eine in der *histoire* verankerte Entwicklungslogik und die den *discours* bestimmenden Textverfahren nicht doch kalkuliert ineinandergreifen.

2

Stifter bemüht sich bereits lange vor der Arbeit am *Witiko* um eine Abgrenzung der eigenen Prosaprojekte »von der gebräuchlichen Art des historischen Romans«. ¹⁵ Weder möchte er Geschichte als Biographie ›großer Männer‹ erzählen, noch sie zur Kulisse für die Erlebnisse eines historisch nicht verbürgten Helden degradieren. Als poetisches Referenzmodell wählt er statt dessen das homerische Epos: »In der Ilias ist es weniger Achilleus und sein Zorn, der vorgeführt wird (er tritt ja sehr wenig auf) als das vielgliedrige buntgestaltige griechische Leben, das da in den verschiedensten Gefühlen und Erregungen zu menschlicher Erscheinung kömmt. Man könnte fast aus der Ilias Stammtafeln griechischer Geschlechter entwerfen.« ¹⁶ Das Epos hat keinen einzelnen Helden, sondern ganze Geschlechter, damit also kein individuelles Menschenleben, sondern das »Völkerleben« ¹⁷ zum Gegenstand. Mit seinem Fokus auf das ›vielgliedrige buntgestaltige Leben‹ der Vergangenheit entwickelt Stifter ein kulturgeschichtliches Interesse, das zur gleichen Zeit auch Jacob Burckhardt artikuliert. Kulturgeschichte richtet sich mit Burckhardt auf das »geschichtliche Leben, wie es tausendgestaltig [...] daherwogt«. ¹⁸ Wie verhalten sich also Kulturgeschichtliches und geschichtsphilosophische Entwicklungslinie in einem als Epos konzipierten historischen Roman? Die Antwort auf diese Frage verändert sich in Stifters über zwanzig Jahre hinweg geführten Auseinandersetzung, mit der er dem populären Genre eine eigene Ästhetik abzugewinnen versucht – der Vergleich seines Einsatzpunktes mit den Positionen

¹⁵ Stifter PRA XIX, S. 282.

¹⁶ Ebd., S. 283.

¹⁷ Ebd., S. 282f.

¹⁸ Jacob Burckhardt, Weltgeschichtliche Betrachtungen. Über geschichtliches Studium, in: Gesammelte Werke, Bd. IV, Basel 1956, S. 5.

um 1860 ist aufschlußreich im Blick auf Stifters Idee von einer episch verfaßten Geschichte.

Bereits 1844 kündigt Stifter seinem Verleger einen historischen Roman an. Im Mittelpunkt soll die Figur Robespierres stehen, von dem er schwärmt: »Im Verbrechen und in seinem Sturze trotz aller übermenschlichen Kraft [...] liegt eine erschütternde Größe, und der Weltgeist schaut uns mit den ernstesten Augen an.«¹⁹ Mit der Personifizierung eines ernst dreinblickenden Weltgeistes ruft Stifter nicht nur totalisierende Geschichtskonstruktionen auf, er deutet auch eine poetische Formentscheidung an, denn in der Rede von Verbrechen, Sturz, Größe und Erschütterung zieht er das tragödientheoretische Register von der tragischen Fallhöhe bis zur kathartischen Wirkung. Den Plan für einen historischen Roman stellt er damit in den Rahmen eines idealistischen Geschichtsentwurfs und stattet ihn mit den gattungstypischen Kennzeichen der Tragödie aus. Mit dem Schritt zur Tragödie will er der Kritik an den früh publizierten, allzu idyllisch geratenen Studienerzählungen begegnen.²⁰ Die Überarbeitung der idyllischen Novellen für die drei Bände der *Studien* sowie die Arbeit am *Nachsommer* lassen den geplanten historischen Roman aber in den Hintergrund treten. Als Stifter die Idee fünfzehn Jahre später wieder aufgreift, hat sich das Interesse an der französischen Revolution tagespolitisch überholt. Statt dessen wählt er nun einen Abschnitt aus »unserer babenbergischen Heldenzeit«,²¹ den er seinen böhmischen »Landsleuten«²² widmet. Geschichte tritt im *Witiko* damit weniger als ganz große Weltgeschichte, denn als etwas kleinere Lokalgeschichte auf. Der in den 1840ern zunächst als Tragödie anvisierte Roman trägt nun auch ganz untragische Züge, denn nicht nur der idyllische Schauplatz des Böhmerwaldes,²³ auch die Anlage des Narrativs ist kaum tragisch zu nennen. Zwar sind es die Wirren eines Erbfolgekriegs, die den Handlungsrahmen vorgeben. Im Zentrum des Romans steht aber nicht der tragische Fall, sondern der glückliche Wiederaufstieg des Ritters Witiko vom letzten Erben eines vergessenen Geschlechts zum Vasallen des böhmischen Königs. Der Roman endet mit Heirat, Burgbau, Wahl des Wappenmotivs und der Neubegründung eines überaus fruchtbaren Herrschergeschlechts. Auf diese Weise ist *Witiko* nicht auf einen einzelnen ›großen Mann‹ zentriert, sondern stellt Witikos Geschichte in eine genealogische Fluchtlinie.

¹⁹ Stifter PRA XIX, S. 123f.

²⁰ Ebd., S. 40.

²¹ Ebd., S. 245.

²² Stifter HKA V,1, S. 9.

²³ Barbara S. Grossmann-Stone, Adalbert Stifter and the idyll. A study of ›Witiko‹, New York, Frankfurt/M. u.a. 1990.

Genealogisches bietet auf mehreren Ebenen ein ordnungsstiftendes Prinzip. Der Roman *Witiko* bildet den ersten Teil eines als Trilogie angelegten Romanzyklus, in dem auf *Witiko* noch dessen Nachkommen *Wok* und *Zewisch* hätten folgen sollen. *Witiko* ist nur »die Anbahnung des spätern Glanzes der mächtigsten Dinasten, die Böhmen je gehabt«, während Stifter mit dem dritten Teil der »glänzendste Zug des Romans« vorschwebt, der dann, so verspricht er, den »Glanzpunkt meiner Arbeiten«²⁴ bilden sollte. Im Zuschnitt seines Stoffes folgt Stifter seiner Auffassung vom homerischen Epos, in dem der charakteristische Affekt des Helden (›Achilleus Zorn‹) hinter den »Stammtafeln griechischer Geschlechter« zurücktrete. Das historische Ordnungsmodell der dynastischen Geschlechterfolge löst nicht nur das Gattungsideal des Epos ein. Weil der Gang der Begebenheiten innerhalb des dreiteiligen Zyklus bereits genealogisch vorstrukturiert ist, ergibt sich der Spannungsbogen der Trilogie, so suggeriert Stifter, ganz von selbst:

Wenn auch *Witiko* so schwer geboren wird, so schreiten dessen Nachkommen desto leichter in die Welt, da die Studien nicht anders als zu allen zugleich gemacht werden mußten, indem alles zusammenhing. Mit ihm sind auch die andern fertig, sie dürfen nur in die Welt geführt werden. Mit ihm sind auch die andern fertig, sie dürfen nur in die Welt geführt werden. Hat ja auch er die schwere Arbeit gehabt, das Haus zu gründen, die Nachfolger haben behaglich darin gewohnt.²⁵

Der Topos von einer organischen Textgeburt ist hier auf entscheidende Weise variiert, da der Autor gerade nicht als schöpferisch Gebärender, sondern als Geburtshelfer einer sich wie von selbst hervorbringenden Geschichtserzählung fungieren soll.²⁶ Die poetische Hebammenkunst beruht auf der dynastischen, familialen Ordnung und damit auf einem genealogischen Modell. Das Bild des in die Welt Führens schließt zudem die Geburt des Helden mit der Geburt des zu schreibenden Romantextes und damit die Genealogie des geschichtlichen Gegenstands mit der Textgenese zusammen. Ein nicht näher bestimmter Zusammenhang, »indem alles zusammenhing«, garantiert, daß sich mit der Geschichte des Stammvaters *Witiko* auch die nachfolgenden Romane wie von selbst schreiben werden. Die wesentliche Leistung scheint also darin zu bestehen, den Anfang zu finden, aus dem sich alles folgerichtig entwickeln wird.

²⁴ Stifter PRA XIX, S. 265.

²⁵ Ebd., S. 241.

²⁶ Zur Vorstellung vom Schaffensprozeß als Zeugung und Geburt vgl. Christian Bege-
mann, David E. Wellbery (Hrsg), *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhe-
tischer Produktion der Neuzeit*, Freiburg i. Br. 2002.

Wenn der Romancier also lediglich einen inneren Zusammenhang der Geschichte aufzudecken hat, wie verhalten sich dann Fakten und Fiktion, historisches Quellenstudium und poetische Imagination? Über die wissenschaftliche Komponente des Geschichtsromans formuliert Stifter: »Der Roman hat eine wissenschaftliche Seite, die von vornherein in keines Menschen Seele liegt, sondern die er sich erwerben muß, das Geschichtliche.«²⁷ Literarische Geschichtstreue erschöpft sich offenbar nicht in der korrekten Rekonstruktion von Handlungsabläufen, sondern zielt vielmehr auf etwas, das Stifter »das Geschichtliche« nennt. Mit der Rede vom Geschichtlichen ruft Stifter nun die Vielfalt historischer Lebensbereiche auf. Wie Jacob Burckhardt in seiner methodologischen Grundlegung zu einer Kulturgeschichte entwickelt, fallen sowohl Staatsverfassungen, ökonomische Organisationsformen und Rechtsbegriffe, als auch Kunst und Kultur, Religion und Sitten in den Zuständigkeitsbereich des Kulturhistorikers, dessen Aufgabe in der Synopse der verschiedenen Bereiche liegt. Statt der einen »Geschichte«, daran erinnert er seine Studenten, will Burckhardt »Geschichtliches« untersuchen: »Wir handeln ja, wie gesagt, nicht sowohl vom Studium der Geschichte als vom Studium des Geschichtlichen.«²⁸ Dieses Geschichtliche, so Stifter weiter, »muß so treu angeeignet werden, daß Dichter und Leser in der Luft jener vergangenen Zeiten athmen, und die Gegenwart für sie nicht ist, dies allein gibt Wahrheit. Aber zu dem ist nicht das historische Wissen allein genug, dies gäbe nur ein hölzernes Gerippe, sondern das historische Mitleben, dieses gibt den Gestalten Fleisch und Blut.«²⁹ Das eingeforderte wissenschaftliche Quellenstudium reduziert sich für Stifter also nicht auf die Rekonstruktion historischer Abläufe. Vielmehr soll das Geschichtliche, so suggeriert die Metapher der Atemluft, in der Evokation der kulturgeschichtlichen Atmosphäre vergegenwärtigt werden. Zur Konzeptualisierung des Verhältnisses von gegebenem Geschichtsverlauf und dem atmosphärisch vermittelten Zusammenhang des Geschichtlichen bietet Stifter eine auf den ersten Blick geläufige Metapher auf: Erst durch die Leistung der Kunst werde das unbelebte »hölzerne Gerippe« des historischen Wissens lebendig und es entstünden »Gestalten aus Fleisch und Blut«.³⁰ Beim genaueren Hinsehen verwischt sich in dieser Metapher jedoch der klare Gegensatz von unorganischem Gerüst und organischer Belebung, denn die Rede vom »hölzernen Gerippe« ist bereits eine Zwitterbildung aus Artefakt und organischem Skelett.

²⁷ Stifter PRA XIX, S. 169.

²⁸ Ebd., S. 12.

²⁹ Ebd., S. 169.

³⁰ Ebd.

Die hybride Kopplung von Organischem und Unorganischem treibt Stifter in einer anderen poetologischen Bemerkung so weit, daß er die Opposition von Natürlichem und Künstlichem, Belebtem und Unbelebtem nicht nur durchkreuzt, sondern regelrecht verkehrt. So schreibt er bereits sehr früh über die Anlage des Romans: »der Organismus ist gegliedert, und es fehlt nur die Textirung, die hier die unendlich leichtere ist, als bei der Fantasieerzählung, weil hier das Wesentlichste und Schwierigste die Herausfindung des Körpers des Mittelalters ist, der aber, wenn er einmal gefunden ist, sofort für sich selber dasteht, und keines Kleides mehr bedarf, da ers schon anhat.«³¹ Mit dem gegliederten »Organismus« meint Stifter das Gerüst der Szenenabfolge, während unter die »Textirung« die Ausformulierung des Romantextes fällt – in narratologischen Termini reformuliert stellt die *histoire* den Organismus, während der *discours* das Kleid liefert. Diese Textirung sei nun bei einem historischen Roman ganz leicht, da der historische Gegenstand, der »Körper des Mittelalters«, sein »Kleid« schon an habe. Die Rede vom Organismus der Erzählung geht also nicht in der Vorstellung von einer organischen Textgenese auf, derzufolge aus einem Keim das gesamte Werk notwendig herauswächst,³² sondern aktiviert auf der Ebene des Texts der Erzählung die eher einer modernistischen Poetik zuzuschlagende Metapher von der Textur als künstlichem Gewebe. Zugleich scheint jedoch in der Rede vom Kleid des Mittelalters ein Gemeinplatz des Geschichtsromans durch, demzufolge die Romane in der Nachfolge Walter Scotts stereotyp angelegte Abenteuer- und Liebesgeschichten in jeweils wechselnden historischen Kostümen präsentieren.³³ Das Gewand oder Kleid des Mittelalters wäre dann als das kulturhistorische Dekor zu verstehen, mit dem der Romancier den bereits organisierten Handlungsverlauf nur noch zu umhüllen hätte. Hat man es bei Stifters Rede von der Textirung also mit einer modernen Textmetapher oder mit seinem historisti-

³¹ Ebd., S. 302f.

³² Die etwa von Beißner im Rekurs auf Goethe propagierten organischen Modelle und Metaphoriken in der Textgenese hat Roland Reuß herausgearbeitet. Friedrich Beißner, Hölderlins letzte Hymne, in: Hölderlin. Reden und Aufsätze, Weimar 1961, S. 211-246; Roland Reuß, Schicksal der Handschrift, Schicksal der Druckschrift. Notizen zur ›Textgenese‹, in: Text. Kritische Beiträge, V, Textgenese, Basel, Frankfurt/M. 1999, S. 1-25.

³³ Vgl. dazu die Ausführungen Menzels in seiner Literaturgeschichte: »Die historischen Romane kamen erst in Mode und wurden in ungeheurer Menge geschrieben, als Walter Scott in England sie in eigenthümlicher Weise mit größter Ausführlichkeit des Costüms wie niederländische Gemälde zu entwerfen begonnen hatte. Obgleich nun in dieser Manier völlig fabrikmäßig geschrieben wurde, so hielten sich die Dichter doch meist an die Geschichte und brachten wieder Vorstellungen von kräftigern und heldenmäßigen Zeiten auf, was nach der Abschwächung durch de Damenromane erquicklich war.« Wolfgang Menzel, Deutsche Dichtung von der ältesten bis auf die neueste Zeit, Bd. III, Stuttgart 1859, S. 436.

schen Topos, mit einer modernistischen Poetik der Textur oder einem im neunzehnten Jahrhundert verhafteten Stileklektizismus zu tun?

Eine subtile Inkonsistenz des von Stifter aufgebotenen Bildes gibt hier womöglich einen Hinweis. Folgt man Stifter, so soll das Kleid oder das Kostüm des Mittelalters dem Handlungsgerüst des Romans gerade nicht wie eine kulturhistorische Drapierung umgelegt werden, da es dem Körper angeblich schon mitgegeben sei. Er ist also der Ansicht, daß der historische Stoff eine besondere Form fordere und damit auch schon mitbrächte.³⁴ So geht er davon aus, daß auch die Form der Erzählung nicht zu »erfinden« sondern zu »finden« sei:

In allen meinen frühern Sachen habe ich den Stoff mehr oder minder aus mir selbst geboren, er floß daher samt seiner Form aus mir in die Feder. Hier aber ist der Stoff ein gegebener, die Personen und ihre Handlungen haben außer mir eine Berechtigung, sie sind wirklich gewesen, und war jene Form die der Wirklichkeit, so muß die, in welcher ich sie bringe, die der Kunst sein, welche als Wirklichkeit erscheint, ohne es sein zu dürfen; denn die wirklichste Wirklichkeit jener Personen wäre in der Kunst ungenießbar. Gebe ich also meinem Stoffe die Form, so ist die doch von mir ganz unabhängig, und hängt nur von dem Stoffe ab, ich muß sie finden, nicht *erfinden*.³⁵

Der Topos des gebärenden Künstlers erscheint hier im Modus der Negation. Der historische Roman, das Epos in ungebundener Rede, ist keine Kopfgeburt des Dichters, sondern das Ergebnis einer gleichsam naturwissenschaftlichen Forschung. Das bereits vorliegende Epos der Geschichte, den der noch zu schreibende poetische Romantext möglichst »rein und ungeschändet«³⁶ in die Form der Kunst überführen soll, schließt Geschichte und Natur zwar zusammen, allerdings nicht auf der Ebene quasi natürlicher Geschichtsverläufe, sondern auf der Ebene einer exakt zu beobachtenden und zu reproduzierenden Stilform. Unter dieser Maßgabe wird die poetische Formfindung zu einer Wissenschaft, die empirisch und exakt zu

³⁴ Der historische Stoff nimmt gewisse Formentscheidungen ab, so daß die ›Texturung‹ eine Eigendynamik entwickeln kann: »Was im Entwurfe und nur theilweiser Ausführung einen kleinen Raum einnimmt, weitet sich ins Größere, so man es zu bezeichnender Entfaltung bringen will, und wenn man einem Stoffe gewissenhaft seine Forderungen abfrägt, so will er sie auch erfüllt haben« (Stifter PRA XIX, S. 218).

³⁵ Ebd., S. 265f.

³⁶ Stifter HKA V,1, S. 119.

verfahren hat.³⁷ Die Kunst des historischen Romans besteht paradoxerweise in seiner Kunstlosigkeit.

Diese künstlich hergestellte Kunstlosigkeit imaginiert Stifter als ein negatives Verfahren. Verfolgt man Stifter Metaphorik weiter, dann beschränkt sich sein Historismus nicht darauf, beliebige Stilzitate an der rhetorischen Fassade anzubringen, sondern setzt vielmehr auf die skulpturale Freilegung einer bereits in der Geschichte vorzufindenden Stilform. Stifters Praxis der Vertextung schließt mit einem Korrekturdurchgang, den er selbst als »Feile« bezeichnet. Bei dieser Textfeile streicht er allerdings, darauf hat Doppler aufmerksam gemacht, gerade diejenigen Erzählerkommentare, die kulturhistorische Einzelheiten enthielten.³⁸ Folgt man Stifters Selbstkommentaren, dann soll diese Feile kulturgeschichtliches Kolorit aber gerade nicht eliminieren, sondern im Gegenteil auf der Ebene des Stils wiedereinführen. Mit dem gelehrten Beiseitesprechen eines wohlinformierten Erzählers streicht Stifter nämlich nicht nur kulturhistorisches Faktenwissen, sondern tilgt, dies wird im zweiten Teil ausführlicher zu zeigen sein, die Spuren einer auktorialen Erzählinstanz. Auch wenn es sich dabei eingeständenermaßen um ein vergebliches Unterfangen handelt, denn »uns Neuen mischt das Ich stets einen Theil von sich unter die Wirklichkeit mit, und tauft ihn Wirklichkeit«,³⁹ will Stifter die kontaminierende Gegenwart eines zeitgenössischen Erzählers aus dem Texte herausfeilen. Diese Entsubjektivierung leitet sich nicht nur aus einem für Stifters Werk sicherlich charakteristischen »Wegschreiben des Ich«⁴⁰ her, sondern ist im Fall des *Witiko* eigens kulturhistorisch unterfüttert: »Wie unser Zeitalter«, so schreibt Stifter über den neogotischen Künstler von Rint, »in der Kunst eine fast nicht zu rechtfertigende Subjectivität u daher kunstwidrige Manier hat, so nähert sich Rint dem Mittelalter u der antiken Welt. Die Gesamtheit seiner Werke ist immer klar, einfach, sich als Ganzes sogleich

³⁷ So vergleicht sich Stifter mit dem Naturforscher: »Das Finden macht mir aber oft große Freude, wie dem Naturforscher, wenn er unbekannte aber längst vorhandene Erscheinungen entdekt. Meine Geschichte war längst da, ich entdeke sie nur, und da arbeite ich mit einer Lust, die ich früher nie gekannt habe. Darum ist mir öfter, als hätte ich früher nur geschwärmt, und dichtete jetzt.« Stifter PRA XIX, S. 266.

³⁸ Vgl. dazu: Alfred Doppler, Der Organismus ist gegliedert, und es fehlt nur die Textirung. Stifters poetische Verfahrensweise im ›Witiko‹, in: Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich 29, 1980, S. 5-33. Doppler vertritt die These, Stifter habe mit seinen Streichungen eine klare geschichtsphilosophische Linie auf Kosten kulturhistorischer Atmosphäre herauspräparieren wollen. Durch diese Glättung werde der *Witiko* zur säkularisierten Heilsgeschichte.

³⁹ Stifter PRA XIX, S. 224.

⁴⁰ Christian Begemann, Die Welt der Zeichen. Stifter–Lektüren, Stuttgart, Weimar 1995, S. 102.

darstellend, in den Theilen stimmend, fast immer naiv u objectiv. Dadurch wird die epische Wirkung ähnlich der der antiken Poesie bewirkt.«⁴¹ Unter epischer Wirkung versteht Stifter also eine objektive, einfache und naive Art der Darstellung, die sowohl der Antike als auch dem Mittelalter eignen soll. Im Historismus des zeitgenössischen bildenden Künstlers sieht Stifter ein Stilideal realisiert, in dem sich epische Einfachheit tatsächlich gegen modernen Manierismus, Objektivität gegen Subjektivität durchgesetzt hat. Diesem Stilideal will Stifter den eigenen Romantext angleichen. Im negativen Verfahren der rhetorischen Textfeile, mit der auch die subjektiven Manierismen des 19. Jahrhunderts getilgt sind, soll die kulturgeschichtliche Signatur des Mittelalters hervorgetrieben werden. Die scheinbare Kunstlosigkeit des Textes ist der rhetorische letzte Schliff.

Stifters eingangs zitierte Rede von der Weltgeschichte als Epos gewinnt so ihre poetologische Dimension. Sie sei hier noch einmal im Zusammenhang zitiert: »Die Weltgeschichte als ein Ganzes, auch die ungeschriebene eingerechnet, ist das künstlerischste Epos, und wenn Theile davon als Dichtung genommen werden, so sind sie am schönsten, wenn sie einfältiglich heraus gehoben und aus dem Munde des mitlebenden Volkes erzählt werden. Der Gelehrte und der heutige Dichter verderben nur daran.«⁴² Wenn der zeitgenössische Dichter seinen Stoff unweigerlich kontaminiert, dann kann erst die ausgefeilte Selbsteliminierung des Erzählers dem Roman *Witiko* das passende Gewand des anonymen, mündlich tradierten Epos geben. Viel wichtiger als die Frage, ob Stifter tatsächlich ein modernes Epos geschrieben oder am eigenen Anspruch gescheitert ist,⁴³ scheint mir, daß Stifter hier eine spezifische Spielart des genetischen Prinzips in der Geschichtsschreibung formuliert. Mit dem ostentativen Zurücktreten hinter einen Stoff, in dem eine bestimmte literarische Form angelegt ist, folgt er einerseits dem genetischen Prinzip einer sich von selbst darstellenden Geschichte. Andererseits reduziert er Geschichtsdarstellung nicht auf die narrative Anordnung historischer Fakten, sondern projiziert das genetische Prinzip auf die Ebene eines Stils. Die genetische Logik der sich selbst erzählenden Geschichte beweist sich erst in der Form des Textes, die den Zu-

⁴¹ Stifter PRA XIX, S. 220. Die epische Wirkung, dies beweist Stifters begeisterter Kommentar zu den Titelvignetten für den Erstdruck des *Witiko*, soll sogar noch im 19. Jahrhundert machbar sein: »Eine so große geschichtliche Einfachheit und Ruhe liegt in der Gestalt, daß sie zu einem Buche gehörte, in welchem etwas erzählt wird, das den Nibelungen gleich ist oder den Gedichten Homeros.« Ebd., S. 245f.

⁴² Ebd., S. 224.

⁴³ Man hat im *Witiko* tatsächlich formale Parallelen zum Nibelungenlied gesehen: Malcolm Garrard, *Medieval tale and medieval telling. history, the ›Nibelungenlied‹ and Stifter's ›Witiko‹*, in: *German life and letters* 46, 1993, N.3, S. 236-253.

sammenhang der kulturgeschichtlichen Atmosphäre und damit die historische Wahrheit verbürgt. So müßte also gerade die Textoberfläche die genetischen Prinzipien der Kontinuität, Prozessualität und Dynamik abbilden. Dies sind die poetologischen Forderungen, die Stifter an sich und sein Romanprojekt stellt. Wie macht sich nun die Vorstellung eines inneren Zusammenhangs der Ereignisse und einer damit untrennbar verknüpften Stilform im Roman selbst bemerkbar und mit welchen narrativen Mitteln präsentiert sich die Geschichtsfiktion als eine eigendynamische, sich wie von selbst darstellende Geschichte?

3

Das im Umkreis des Romans formulierte Programm von natürlich abrollender Geschichte und sorgfältig fabriziertem Textkleid reicht metaphorisch in die Eingangspassage des Romans hinein. Stifter steckt hier in einer Bewegung, die Geschichte auf die Natur projiziert, das Terrain der Erzählung ab. Bevor die Hauptfigur Witiko den Schauplatz betritt, tritt die Donau als Protagonistin der Geschichte auf: »Der Strom war eben nur aus Schwaben und Bayern gekommen und netzt an dieser Stadt einen der mittäglichen Ausgänge des bayerischen und böhmischen Waldes.«⁴⁴ Die Konstruktion des »war eben gekommen« stellt eine anthropomorphe, eigenständig handelnde Natur vor und suggeriert zugleich eine zeitliche Unmittelbarkeit des Geschehens. Zugleich wendet Stifter den linearen Fluß, der vor dem Hintergrund einer von Stifter bevorzugten Metapher vom Strom der Geschichte⁴⁵ auch als chronologischer Fluß der Erzählung gelesen werden kann, ins Topographische. Zwar meint ›netzt‹ hier benetzen, dennoch klingt auch die Vorstellung von einem Kartennetz an, in dem Flüsse die Verbindungslinien zwischen Orten bilden.⁴⁶ Zudem wird der durch den Fluß markierte Raum in Stifters metaphorischer Kennzeichnung eine beschriebene Fläche: »Zwischen beiden Bergen ist eine Schlucht, durch welche ein Wasser hervorkömmt, das von oben gesehen so schwarz

⁴⁴ Stifter HKA V,1, S. 12.

⁴⁵ »Es erscheint mir daher in historischen Romanen die Geschichte die Hauptsache und die einzelnen Menschen die Nebensache, sie werden von dem großen Strome getragen, und helfen den Strom bilden.« (Stifter, PRA XIX, S. 282f.). An anderer Stelle ist die Rede vom »wallenden Strom des allgemeinen Lebens«, den das individuelle nicht überrauschen darf. Ebd., S. 224.

⁴⁶ Albrecht Koschorke hat exemplarisch herausgearbeitet, wie die Kartographierung zum literarischen Verfahren der Naturbeschreibung wird. Albrecht Koschorke, Das buchstabierte Panorama: Zu einer Passage in Stifters Erzählung ›Granit‹, in: Vierteljahresschrift des Adalbert Stifter Instituts des Landes Oberösterreich 38, 1989, S. 3-13.

wie Tinte ist.«⁴⁷ Der wie Tinte scheinende Fluß evoziert eher eine künstlich konstituierte Fläche als eine natürliche Landschaft. Zur Donau kommt, geographisch korrekt, die Ilz, die das Gebiet »mit einem dunklen Bande säumt«. Figuriert die Donau als Tintenfluß, so bildet die Ilz einen Saum, der die Ränder einfaßt. Die derart eingesäumte Fläche wird in den nächsten Sätzen regelrecht eingekleidet. Die Bergrücken sind »mit Wiesen Feldern und Wohnungen bedeckt«, mit Wald »überkleidet« und mit Bäumen »geziert«.⁴⁸ Mit der rhetorischen Bekleidung des Raums zieht auch das Tempo der Beschreibung an. Bewegungsverben wie vom »Granitwasser durchrauscht« und von »Lüften durchweht« bringen ein Moment des Transitorischen ein, das auch den Fluß erfaßt: »Ihr Fließen ist in dem Tale des großen Waldes sehr langsam«, »ihr Lauf« wird aber bald »rauschender und tosender«, »ihr Fall« ein »lebendigerer und schnellerer«.⁴⁹ Wenn schließlich die ersten Angaben über die Zeit der Erzählung im biblisch anmutenden Gestus des »Zur Zeit, da« formuliert werden, dann führt das noch vier Mal wiederholte temporale »da« seinerseits die Räumlichkeit des Schauplatzes mit: »da man das Jahr des Heiles 1138 schrieb: ritt [...] ein Mann von der Donau gegen das mitternächtige Hügelland hinaus.«⁵⁰

Noch vor diesem Einsatz im epischen Präteritum, der das topographische *da* mit dem historischen *damals* überblendet, schließt die im Präsens gefaßte Einleitungssequenz mit einer Aufzählung von Orten an der Moldau. Die parataktische Reihe der »Flecken Oberplan und Friedberg, die Abtei Hohenfurt und die Städte Rosenberg und Krumau«⁵¹ bildet aber keinen beliebigen Katalog, sondern folgt exakt der Flußrichtung der Moldau. Dieser Flußlauf gibt zugleich den Verlauf des ersten Kapitels vor. Witiko reitet im ersten Kapitel genau die vom Erzähler aus der Vogelperspektive beschriebene Strecke von Passau nach Böhmen nach, die am »Nonngütlein« beginnt und mit einem Abstecher über Oberplan und den Blöckenstein bis zur »krummen Au« – also dem aus der Perspektive des Erzählers heutigen Krumau – führt. Die Ortsangaben sind nun in die Figurenrede verlegt: »Dorthin, gerade aus, ist der obere Plan«⁵² erläutert Witikos Begleiter Wolf, »Heißt es hier in dem Aigen?«, fragte Witiko«⁵³ »das ist der Friedberg«, sagte Florian«⁵⁴ und zuletzt »Das ist die krumme Au«, sagte Flori-

⁴⁷ Stifter HKA V,1, S. 12.

⁴⁸ Ebd., S. 13.

⁴⁹ Ebd., S. 14.

⁵⁰ Ebd., S. 15.

⁵¹ Ebd., S. 15.

⁵² Ebd., S. 54.

⁵³ Ebd., S. 59.

⁵⁴ Ebd., S. 62.

an«. ⁵⁵ Das erste Kapitel vergegenwärtigt nicht nur zwei Mal den Weg von Passau nach Krumau, sondern gibt auch den Handlungsfaden des Romans vor. Der letzte Satz des Romans nennt wiederum Krumau, das sich nun im Besitz Witikos befindet: »Er hatte in späteren Jahren noch eine große Freude, als sein Sohn Witiko auf dem Fels der krummen Au, die nun zu Witikos Stamme gehörte, eine Burg zu bauen begann.« ⁵⁶ Hier handelt es sich um eine der seltenen Prolepsen des Erzählers, mit der er im Hinweis auf Witikos Nachkommen noch über den eigenen Roman hinausweist. Von diesem letzten Satz aus gesehen, zeichnet der eingangs skizzierte Flußlauf bereits den gesamten Verlauf der zu erzählenden Geschichte vor. Wenn der Fluß als Allegorie auf den Lauf der Geschichte lesbar wird, dann erscheint Geschichte als kontinuierliche, natürlichen Gesetzen unterliegende Bewegung.

Die Exposition deutet nicht nur ein genetisches Geschichtsmodell an, sondern führt auch ein für den Roman charakteristisches Erzählverfahren ein. Die vom beschriebenen Flußlauf topographisch vorgegeben Orte werden im ersten Kapitel mit stereotypen Reitszenen verbunden: »Es ging einen langen Berg hinan, dann eben, dann einen Berg hinab, eine Lehne empor, eine Lehne hinunter, ein Wäldchen hinein, ein Wäldchen hinaus, bis es beinahe Mittag geworden war.« ⁵⁷ Witiko hält seine Mittagsrast und bricht wenige Seiten später wieder auf: »Er ritt wieder eine Lehne hinan, eine Lehne hinab, ein Wäldchen aus, ein Wäldchen ein.« ⁵⁸ Die betont variantenarme Beschreibung des Reitens suggeriert eine gleichförmige, kontinuierliche Bewegung, die den eingangs beschriebenen Landschaftsraum noch einmal durchmißt. Die Eigendynamik der zu erzählenden Geschichte wird hier in den gleichförmigen Gang einer Erzählung übersetzt, die kein Detail überspringt. Zugleich kann der Erzähler hinter der Selbstbewegung der Geschichte diskret zurücktreten. In der Eingangssequenz bildet der kartographierte Zeitfluß das Subjekt der meisten Sätze, so daß sich die Erzählinstanz hinter einem auf die Natur projizierten Strom der Geschichte verbirgt. In den folgenden Beschreibungssequenzen, besonders beim Auftritt Witikos, verschwindet der Erzähler hinter unpersönlichen oder passivischen Konstruktionen: entweder »sieht man« etwas, oder etwas ist »anzuschauen«. ⁵⁹ Der Erzähler zieht Witiko zunächst nach demselben Schema und mit denselben Verben an, mit denen er schon die Landschaft bekleidet hatte. Witikos Kopf ist von einer Kappe »bedeckt«, ein Bart »zierte« die

⁵⁵ Ebd., S. 63.

⁵⁶ Stifter HKA V,3, S. 341.

⁵⁷ Stifter HKA V,1, S. 17.

⁵⁸ Ebd., S. 26.

⁵⁹ Ebd., S. 15.

Oberlippe und die reduzierte Farbigkeit entspricht der bereits kolorierten Landschaft. Der graue Wollstoff von Witikos Mantel verbindet sich über das eisengraue Pferd mit dem grauen Granit und weist den Protagonisten als verdichteten Teil der Landschaft aus.

An dieser Stelle radikalisiert sich das Prinzip der Aufsicht, das bereits im Zuschnitt des Handlungsraums eingeführt wurde. So vermerkt der Erzähler: »Das Haupthaar konnte nicht angegeben werden; denn es war ganz und gar von einer ledernen Kappe bedeckt«. Auch über andere Figuren heißt es: »Die untere Bekleidung konnte man der sehr breiten Tischplatte willen nicht sehen«, und kurz darauf noch einmal: »Ob in der Schenkstube jemand war, konnte man nicht sehen.«⁶⁰ An mehreren anderen Stellen ist davon die Rede, daß man etwas nur unter bestimmten Bedingungen »zu sehen vermochte« oder eben »nicht zu ergründen vermochte«.⁶¹ Die Reduktion auf den Sehsinn, der hier die narrative Informationsvergabe reguliert, mag dem Versuch geschuldet sein, empiristische Verfahren aus der Naturwissenschaft in die literarische Naturbeschreibung zu übernehmen.⁶² Stifter erprobt mit der forcierten Außensicht aber vor allem eine fokale Beschränkung, deren Strenge kaum zu überbieten ist. Noch im ersten Kapitel steigt Witiko auf den Blöckenstein, um auf den in Stifters Werk mehrfach beschriebenen Bergsee zu sehen:

Der Wald faßte ihn ein, und seine Oberfläche zeigte nichts Lebendiges. Die Ufer an der Wand waren von herabgestürzten Bäumen gesäumt. Der junge Reiter trat auf eine Steinplatte, welche von der Wand weg gleichsam über den See vorragte, und schaute eine geraume Zeit hinunter. Nachdem er seinem Schauen ein Ende gemacht hatte, kehrte er wieder um, und schickte sich zum Gehen an.⁶³

Derselbe See, der im *Witiko* lediglich als »der schwarze See« mit einer ausdruckslosen und undurchdringlichen Oberfläche figuriert, wird in Stifters Erzählung *Der Hochwald* noch als »schöner schwarzer Zaubersee« eingeführt, der dem Ich-Erzähler zugleich als »ein unheimlich Naturauge, das mich hier ansehe«, erscheint.⁶⁴ Während im *Hochwald* das betrach-

⁶⁰ Ebd., S. 17.

⁶¹ Ebd., S. 15.

⁶² Birgit Ehlbeck spricht vom logischen »Schluß aus der konsequenten Anwendung eines naturwissenschaftlichen Erkenntnismodells. Birgit Ehlbeck, Zur poetologischen Funktionalisierung des Empirismus am Beispiel von Stifters ›Kalkstein‹ und ›Witiko‹, in: Adalbert Stifter: Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk, hrsg. v. Hartmut Laufhütte u. Karl Möseneder, Tübingen 1996, S. 475.

⁶³ Stifter HKA V,1, S. 55.

⁶⁴ Stifter HKA I,4, S. 214.

tende Auge des Erzählers mit einem anthropomorphisierten betrachteten Auge der Natur kommuniziert, stehen sich im *Witiko* eine undurchdringliche Seefläche und ein ebenso undurchdringlicher Protagonist gegenüber. An die Stelle einführender Einsichtnahmen eines allwissenden Erzählers oder der Einfärbung durch den Blickwinkel der agierenden Figuren tritt im *Witiko* eine externe Fokalisierung, deren Seheinschränkung eigens betont und ausgestellt wird. In der Formulierung »sah man« verbindet sich der Erzähler mit dem Leser zu einem unpersönlichem »man«, dessen Blick zwar die Distanz mehrerer Jahrhunderte zu überspringen, jedoch kaum die Oberfläche der Dinge zu durchdringen vermag. Wie der Text suggeriert, sieht der Leser gemeinsam mit dem Erzähler nur dasjenige, was die Geschichte selbst zu sehen gibt.

Zur narrativen Fixierung auf die Außenseite treten im Roman Verfahren, die den Eindruck einer kontinuierlichen Dynamik der Geschichte hervorrufen. So dient auch das in der Forschung häufig beschriebene Prinzip der Wiederholung dazu, erzählte Geschichte und Erzählverlauf in Gang zu halten.⁶⁵ Der Wiederholungscharakter ergibt sich rein technisch daraus, daß Variationen in der Lexik und Syntax weitgehend vermieden werden und statt dessen dieselben Worte in parallelen Satzkonstruktionen wiederkehren. Derartige Wiederholungsfiguren finden sich im Text häufig dort, wo sich der Erzähler um eine lückenlose Abschilderung von Handlungsabfolgen bemüht. Eine Stelle aus dem mittleren Kapitel des zweiten Bandes, *In einfachen Gewändern*, sei exemplarisch herausgegriffen: »Dann verabschiedete er sich von den Herren und Frauen der Burg. Dann sagt er Lutgart, dem Mädchen seiner Mutter, einen Scheidegruß. Dann ordnete er sein Habe, übergab sie Säumern, und ritt mit Raimund in die Stadt Wien.«⁶⁶ Mit dieser Wiederholungssequenz tritt der Text keineswegs auf der Stelle, sondern hält die Handlung in Gang und sichert die kontinuierliche Abfolge gleichartiger Ereignisse. Die Wiederholung ist charakteristisch für den im

⁶⁵ In der Stilfigur der Wiederholung hat Naumann den Umschlag von angestrenzter Mimesis in einen Manierismus moniert, in dem die Erzählerstimme unfreiwillig überdeutlich hörbar werde: Statt »Objektivität« und »epischer Naivität« »schlägt der angestrenzte Objektivismus in ornamentale Arrangements« und damit in sinnloses Rauschen. Dietrich Naumann, *Semantisches Rauschen: Wiederholungen in Adalbert Stifters Roman ›Witiko‹*, in: *Dasselbe noch einmal: die Ästhetik der Wiederholung*, hrsg. v. Carola Hilmes u.a. Opladen 1998, S. 82-108, S. 102. Im Gegensatz zur These vom semantischen Rauschen deuten Christians und Kohns die »Geistlosigkeit« des vereinfachten und formalisierten Stils als Indiz »poetologischer wie ethischer Kritik der Moderne«, gegen die eine »Ethik der Aufmerksamkeit« und »Politik der Einfachheit« gesetzt werde. Heiko Christians und Oliver Kohn, *Politik der Einfachheit*. Stifters *Witiko*, in: *Wirkendes Wort*, H.3, 2005, S. 389-403, hier: S. 403 und S. 392.

⁶⁶ Stifter HKA V,2, S. 285.

Witiko forcierten Typus des streng chronologischen Erzählens, das selten springt und niemals ausschweift: Der gesamte Roman folgt der linearen Logik des »dann« und »dann«, ohne verschiedene Handlungsstränge parallel zu führen oder gar zu verkreuzen. Die ordentliche Verkettung von Ereignissen zu einer einzigen Linie wird auch an den Kapitelanschlüssen deutlich. So endet das erste Kapitel mit den Worten »Witiko ritt mittenachts weiter« und schließt nahtlos an das zweite Kapitel an, das einsetzt mit »Nach drei Tage ritt Witiko von dem alten Zupenorte Chynow mitternachts.«⁶⁷ Auch wenn zwischen zwei Kapiteln Zeiträume ausgelassen werden, sucht der Erzähler *Witiko* doch immer an dem Ort auf, an dem er ihn am Kapitelende verlassen hat. Auf diese Weise folgt der Gang der Erzählung dem Protagonisten auf seinen Wegen, die er in den zwanzig erzählten Jahren zwischen 1138 und 1158 zurücklegt. Die einförmigen Wiederholungssequenzen unterstützen den Eindruck des einsinnigen Fortgangs der Handlung.

Eine wichtige Ausnahme, bei der sich der Handlungsstrang teilt, bildet die Belagerung von Prag, während der *Witiko* im Gefolge des Herzogs Wladislaw II. nach Deutschland reitet, um von König Konrad militärische Hilfe zu holen. Vielleicht ist es kein Zufall, daß sich diese einzige Parallelführung zweier zeitgleicher Handlungen im Roman gerade auf eine Zeit der akuten Verwirrung und Unsicherheit bezieht: »es war nicht zu erkennen, wie alles endigen würde«, so schließt der Erzähler die Beschreibung des belagerten Prag. Im nächsten Absatz springt er zur Parallelhandlung: »Da diese Dinge in Prag geschahen, ritt der Herzog Wladislaw mit seiner Schar auf dem Wege gegen den Abend des Landes weiter.«⁶⁸ Der Herzog reitet weiter, um die Kontinuität seiner rechtmäßigen Herrschaft zu sichern, die durch die Belagerung von Prag angefochten ist. In der Aufspaltung der konkurrierenden Handlungen bilden sich der im Text beschworene »Zwiespalt«, die »Uneinigkeit« und »Hader«⁶⁹ ab, die sich aus dem Verstoß gegen das »Gesetz der Fürstenfolge«⁷⁰ ergeben haben. Wie sich hier zeigt, ist das Gesetz der ununterbrochenen Folge im Roman nicht nur zufälliges Kennzeichen der Erzählung, sondern konstituiert auch den eigentlichen Handlungsgegenstand. Folge, Reihe und Ordnung werden im Text auf mehreren Ebenen thematisiert. Die Vokabeln »Reihe«, »reihen«, »Ordnung« und »ordnen« fallen im Text überaus häufig, sei es nun im Bezug auf Sitzordnungen oder Schlachtordnungen.

⁶⁷ Stifter HKA V,1, S. 53/64.

⁶⁸ Stifter HKA V,2, S. 68.

⁶⁹ Ebd., S. 41.

⁷⁰ Ebd., S. 39.

Die Bedeutung der ordentlichen Reihe wird besonders im dritten Kapitel offensichtlich, in dem die eingangs zitierte Versammlung auf dem Wyšehrad erzählt wird. Die Beratung beginnt erst, als »die Reihen sich geordnet hatten«,⁷¹ und es wird in den Redebeiträgen immer wieder hervorgehoben, daß die Redner »in ihrer Ordnung reden«⁷² sollen. Die Reihenfolge der Redner zeichnet sich im Text in der stereotypen Abfolge des Aufstehens, Sprechens und Niedersetzens ab. Die geordnete Reihe der Redner wird zugleich zum Idealbild einer kontinuierlichen Folge, die das thematische Zentrum des Romans bildet. Die Versammelten diskutieren nämlich, ob der minderjährige Sohn des sterbenden Herzogs Soběslav ihm auf den Thron folgen und somit die bereits durch einen Treueschwur bekräftigte dynastische Ordnung eingehalten werden, oder ob nach dem Tod des Herzogs durch Wahl ein neuer Thronfolger bestimmt werden soll. Der Verweis auf die bloße Genealogie bildet nun nicht das einzige Argument. Das Abweichen von der genealogischen Ordnung wäre vor allem deshalb ein allzu lose geknüpftes Band, so warnt der Bischof Silvester, weil es einen Meineid in Kauf nimmt: »Die Vereinigung im Unrechte ist schwach, wie stark auch die Verbindungsstelle zu sein scheint; denn der Fürst der Zwietracht, der den Faden geschlungen hat, zerreißt ihn wieder, weil er leicht zu zerreißen ist, und stößt die Glieder gegen einander, weil man von Unrecht leicht zu Unrecht geht.«⁷³ Das Argument der allzu schwachen Verbindung übernimmt Bolemil und knüpft daran wiederum die Vision einer neuen, nun dynastisch gesicherten Ordnung: »verbindet euch mit ihm [Soběslavs Sohn Wladislaw, C.Z.], und errichtet in langem und reifem Rate eine Herrscherfolge.«⁷⁴ Der Argumentation liegt Bolemils später artikuliert Überzeugung zugrunde, daß »jedes Wählen der Herzoge übel ist.«⁷⁵ Die serielle Ordnung des Erzählens unterstützt ein politisches Modell und von hier aus auch ein genetisches Geschichtsmodell, das auf Natur statt auf Wahl, auf Verbindung und Folge statt auf Bruch und Diskontinuität setzt.

Ein weiterer narrativer Kunstgriff nicht nur des dritten Kapitels besteht darin, daß sich der Erzähler in aufgezeichneten Dialogen hinter der Rede seiner Figuren zurückzieht. Im dramatischen Modus der Redewiedergabe, die den größten Teil des Romans ausmacht, kommen erzählte Zeit und Zeit der Erzählung, Erzähltes und Text der Erzählung zur Deckung. Das Sprechenlassen der Figuren wird dort auffällig, wo es dem Erzähler wichtige Erzählaufgaben wie etwa die Einführung des Personals oder das Erzählen

⁷¹ Stifter HKA V,1, S. 130.

⁷² Ebd., S. 126.

⁷³ Ebd., S. 138f.

⁷⁴ Ebd., S. 143.

⁷⁵ Stifter HKA V,2, S. 38.

der Vorgeschichte abnimmt. Während Witiko bis zu dem Gespräch mit Bertha nur als »der Reiter« bezeichnet wird, führt ihn der Erzähler im Text erst mit Namen, als er diesen selbst genannt hat.⁷⁶ Auch die Redner der böhmischen Ratsversammlung stellen sich allesamt selbst vor. Der Text hebt den deiktischen Zug seiner Darstellung noch hervor, als sich Witiko am Hof König Konrads befindet: »Wolfgang zeigte ihm die Ankommen- den, und sprach: ›Siehst du, der Mann ...‹.«⁷⁷ Der Erzähler stellt seine Figuren nicht vor, sondern läßt sie statt dessen buchstäblich auf sich selbst oder aufeinander zeigen. Auch die Rückgriffe auf Vergangenes delegiert er an die Figurenrede. So findet die Geschichte Böhmens in der Darstellung des im Text zunächst als »Scharlachreiter« geführten Wladislaw Eingang in den Romantext.⁷⁸ Wenn Wladislaw dem neben ihm herreitenden Witiko auf etwa fünfzehn Seiten, für eine reine Zufallsbegegnung zu Pferd also reichlich ausführlich, die Geschichte Böhmens von Slawnik bis »vor zwei Monaten« erzählt und zwar nur, »um zu zeigen, was gewesen ist«, ⁷⁹ dann erweist er sich als gelehriger Schüler eines Historismus Rankescher Prägung. Bemerkenswert ist zum einen, daß der Erzähler hier nicht Geschichte *erzählt*, sondern sie erzählen *läßt*. Darüber hinaus ist wichtig, daß die von den Figuren dargebotene Geschichte nicht als subjektive Sicht der Dinge ausgewiesen wird. Indem Wladislaw II. die Geschichte Böhmens, Zdik die dynastische Vorgeschichte des böhmischen Herrscherhauses der Přemysliden, Huldrik von Witikos Herkunft aus einem früher einmal blühenden, nun aber verfallenen Geschlecht erzählt, steuern sie paßgenaue Puzzleteile eines Bildes, nicht konkurrierende Perspektiven bei.⁸⁰ Die Protagonisten erzählen verschiedene Teilstücke aus der Geschichte, ohne widersprüchliche Fakten zu liefern. Die erzählten Ausschnitte der Geschichte werden also nicht mit konkurrierenden Perspektiven kontrastiert, relativiert oder dementiert. *Witiko* läßt nur eine Geschichte erzählen.

⁷⁶ Stifter HKA V,1, S. 40. Witiko stellt sich im Gespräch mit Bertha im ersten Kapitel als Enkel eines Mannes »aus dem Stamme der Fürsten Ursini in Rom, der auch Witiko wie ich geheißten hat«, vor, und ordnet sich so in die Reihe seiner Ahnen ein. Der Reiter Witiko erhält seinen Namen also aus der genealogischen Herkunft, die er selbst vergegenwärtigt.

⁷⁷ Stifter HKA V,2, S. 73.

⁷⁸ Stifter HKA V,1, S. 75-92. Der Scharlachreiter, der sich hier noch als »Wladislaw, der Neffe des jetzigen Herzogs Soběslaws« vorstellt, wird wenig später als Wladislaw II. zum Herzog gewählt, dessen Vasall schließlich auch Witiko Zögern wird.

⁷⁹ Stifter HKA V,1, S. 81.

⁸⁰ Cornelia Blasberg formuliert durchaus die These, daß hier einander widersprechende Geschichten vorlägen und somit der »Wahrheitsanspruch der Geschichtserzählung« von Stifter in Frage gestellt würde, belegt dies jedoch nicht an konkreten Widersprüchen. Blasberg, *Erschriebene Tradition*, a.a.O., S. 276f.

Diese eine Ordnung der Geschichte artikuliert sich sogar dort, wo künftige Ereignisse antizipiert werden. Auch die den Protagonisten in den Mund gelegten handlungstragenden Vorausdeutungen, allen voran die letzten Worten des Herzogs Soběslaw und die prophetische Rede des alten Huldrik, treffen ein. In beiden Fällen ist Witiko der Träger dieser zukunftsweisenden Aussagen. Das eine Mal ist er Zeuge der Prophezeiung Soběslaws, sein Neffe Wladislaw II. werde sich gegen die Intrigen Načerats durchsetzen und eine stabile Herrschaft begründen, der sich sein Sohn Wladislaw unterwerfen solle. Die Worte des Herzogs wiederholt Witiko an wichtigen Stellen des Romans und richtet seine Entscheidung an ihnen aus, wenn er sie schließlich gegen Soběslaws Sohn Wladislaw ins Feld führt.⁸¹ Das andere Mal ist Witiko Gegenstand der Prophezeiung, wobei die von Huldrik beschworene neue Blüte der Witigonen mit der sicheren Herrschaft Wladislaw II. verknüpft ist. Huldriks eigenartig inhaltsleere Weissagung konzentriert sich auf die Diagnose, daß nun »der Anfang gemacht worden« und »der Beginn eingetreten« sei. Mit dem Satz »jetzt beginnt das Weitere« beschwört er Zukunft in ihrer Reinform, die auf der genetischen Logik beruht. Die Vision einer sich aus der Gegenwart entwickelnden Zukunft ist ebenfalls im Bild des selbstbewegten Fortgangs imaginiert: »die Geschicke gehen schon fort.«⁸²

Huldriks Prophezeiung eröffnet zugleich eine im Roman rare symbolische Verweisungsebene. Witiko bezieht aus der mythischen Erzählung vom einstigen Ruhm des Geschlechts das von seinen Ahnen ererbte Wappenmotiv der Waldrose, das er im vierten Kapitel in die Schlacht trägt. Die Wahl des »rosenroten Banner der Männer von Friedberg« begründet er: »... und weil Huldrik gesagt hat, daß meine Vorfahren Rosen von Rom gebracht haben, so ist mir dieses ein liebes Zeichen, und ich habe das Zeichen der kleinen Schar gesehen, als wir von den Feinden angegriffen worden sind, und ich habe gesehen, wie das Zeichen ruhig gegen die Feinde

⁸¹ Im Gespräch mit anderen Vasallen des Herzogs Wladislaw erinnert Witiko: »Als der erlauchte Herzog Soběslaw im Sterben lag, fügte Witiko hinzu, ›habe ich ihn zu seinem Sohne Wladislaw sagen gehört: Unterwirf die Wladislaw. Načerat wird gegen ihn nicht siegen.« (Stifter HKA V,1, S. 191). Und später noch einmal zu Soběslaws Sohn, dem Aufrührer Wladislaw: »Dein Vater hat mich rufen lassen, als er auf dem Totenbette gesagt hat: mein erstgeborener Sohn Wladislaw, du bist von dem deutschen Könige Konrad mit den Ländern Böhmen und Mähren belehnt, und von den Herren beider Länder auf dem Tage in Sadska anerkannt worden. Jetzt aber haben sie auf dem Wyšerad deinen Vetter Wladislaw den Sohn meines verstorbenen Bruders des Herzoges Wladislaw für meinen Tod zum Herzoge gewählt. Unterwirf dich ihm und gehorche ihm, daß die Sünden nicht werden, welche in meiner Jugend gewesen sind. Načerat wird gegen Wladislaw nicht siegen.« (Stifter HKA V,1, S. 260).

⁸² Stifter HKA V,1, S. 224f.

ging, als wäre eure kleine Schar eine große.«⁸³ Die Rose vereint die Kämpfenden zu einer Schar, in der Witiko seine Führungsrolle bestätigt sieht. Die Rose wird aber bereits im ersten Kapitel als Zeichen eingeführt. Witiko nimmt die Rosen, die Bertha aus einer »Eingebung« heraus trägt, als »Zeichen, daß meine Fahrt gelingen wird.«⁸⁴ Die als Glückszeichen gedeutete Rose kehrt im letzten Kapitel des Romans vor Witikos Teilnahme Feldzug nach Italien noch einmal wieder. Bertha trägt zum Abschied rote Waldrosen, die nun aber aus dem Gewächshaus statt dem Waldschatten stammen und die sie nun bewußt gewählt hat.⁸⁵ Die Rosen, die Bertha einer künstlich kultivierten Natur verdankt, dienen am Ende des Romans der expliziten Vergegenwärtigung seines Anfangs. Das Zeichen der Rose verkettet über das »rosenrote Banner« und das Wappenmotiv des wiedererstandenen Geschlechts die wesentlichen Stationen in Witikos Aufstiegsgeschichte. Zugleich verdichtet die Rose, eines der wenigen schmückenden Elemente des Textes, als paradigmatischer Durchschuß durch den linearen Erzählfaden die Narration zum Text.

Im Zeichen der Rose folgt Witikos Gang vom verarmten Erbe eines fast ausgestorbenen Geschlechts bis zur Gründung eines neuen Hauses also einem von Anfang an vorgezeichneten Weg. Wenn Witiko sich zu Beginn mit dem Satz einführt, »ich gehe nach einem großen Schicksale«,⁸⁶ dann verschwimmen in der Präposition »nach« Zurückliegendes und Zukünftiges in einem vorgezeichneten Schicksal, dem Witiko lediglich nachgeht. Diese unbeirrbarere Zukunftsgewißheit artikuliert sich bis in die kleinsten Angelegenheiten wie etwa der Raum- und Tageseinteilung, als er im vierten Kapitel in das Haus seiner Familie in Oberplan zurückkehrt: »Es wird sich schon fügen« und »es wird sich alles finden«.⁸⁷ Der Roman suggeriert in der Stimme seines Protagonisten nicht nur, daß sich die Ereignisse ordentlich fügen werden, sondern auch, daß sich der einzelne »zu fügen« habe.⁸⁸ Zukunft darf nicht gemacht, sondern muß abgewartet werden: »erwarten wir, was sein wird«, antwortet Witiko auf Huldriks Prophezeiung.⁸⁹ Dieselbe Passivität gegenüber einem sich von selbst abwickelnden Geschichtsgesetz artikuliert Witiko in der eingangs zitierten Ratsversammlung: »ich habe gar keine Meinung, ich erwarte nur die Dinge.«⁹⁰ Im Rück-

⁸³ Stifter HKA V,3, S. 14.

⁸⁴ Stifter HKA V,1, S. 34.

⁸⁵ Stifter HKA V,3, S. 280.

⁸⁶ Stifter HKA V,1, S. 31.

⁸⁷ Ebd., S. 172.

⁸⁸ Ebd., S. 261.

⁸⁹ Ebd., S. 230.

⁹⁰ Ebd., S. 129.

blick erscheint es den Agierenden »unvermeidlich, daß komme, was gekommen ist.«⁹¹ Hier zeichnet sich zuletzt der Kern des im *Witiko* ausgestellten Geschichtsmodells ab, demzufolge Geschichte nicht nach eigenem Ermessen und im eigenen Interesse durch Brüche und Revolutionen vorangetrieben werden, sondern in ihrer gesetzmäßigen Folge anerkannt werden muß. »Wenn Nachkommen auf mich folgen«, prophezeit zuletzt auch *Witiko*, »so werden Nachkommen und Heimatgenossen in trauter Verbindung mit einander fort und fort in die Zeiten leben.«⁹² Vergangenheit und Zukunft, Vorher und Nachher verbinden sich hier in einem dynamischen »fort und fort«. In dem Maße, in dem auch die Erzählweise des Romans von einem einförmigen Bewegungsgestus des »fort und fort« geprägt ist, stützt der Darstellungsmodus die genetische Vorstellung von der »Abwicklung eines riesigen Gesezes«⁹³ in der Geschichte. Die Abwicklung des genetischen Geschichtsgesetzes, die Vergangenheit als »Versprechen einer Zukunft interpretiert«, braucht »die Unruhe der Zeit als Motor ihrer Stetigkeit«.⁹⁴ Aus der zeitweiligen, gleichsam mit Naturgewalt hereinbrechenden Entzweiung – »Solche Streite kommen wie Gewitter«⁹⁵ – folgt ebenso natürlich die um so fester gefügte Verbindung.

4

Stifter versetzt mit seiner Behauptung einer epischen Form, die die Geschichte bereits vor jeder künstlerischen Bearbeitung haben soll, das genetische Prinzip ins Zentrum seiner Überlegungen zum historischen Roman. Dieser historistischen Programmatik kommt der Roman mit narrativen Strategien entgegen, mit denen die Geschichtsfiktion die Fiktion einer bereits geformten, von selbst abrollenden Geschichte errichtet. Die in gleichförmigem Gang gehaltene Erzählung reiht chronologische Ereignisse ohne wertende Eingriffe des Erzählers oder subjektive Färbung durch den Protagonisten aneinander. In Gestalt einer zum größten Teil in die Figurenrede verlegte Erzählung präsentiert der Erzähler eine von ihm kaum verantwortete, sich gleichsam wie von selbst erzählende Geschichte. Gerade die modernistisch anmutenden Textverfahren der Reihung, Serialität und Wiederholung speisen sich aus der genetischen Vorstellung von einer dynamischen, kontinuierlichen Folge in der Geschichte. Die Gleichförmigkeit der künstlich beruhigten Textoberfläche steht also im Dienst eines geneti-

⁹¹ Stifter HKA V,2, S. 40.

⁹² Stifter HKA V,3, S. 14.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Rüsen, Die vier Typen des historischen Erzählens, a.a.O., S. 556.

⁹⁵ Stifter HKA V,2, S. 40.

schen Erzählkonzepts, das auf die eigenständige Entfaltung der Ereignisse setzt. Zugleich geht er Stifter aber einen Schritt über das genetische Modell des wissenschaftlichen Historismus hinaus.

Während das genetische Erzählen mit dem Verweis auf einen inneren Zusammenhang gerade die rhetorische Verfaßtheit des eigenen Textes leugnet, koppelt Stifter das Problem der Geschichtserzählung explizit an das Problem ihrer Textierung. Während die klassisch historistische Historiographie ihre Darstellung für einen bereits im Geschichtsverlauf anzutreffenden Sinnzusammenhang transparent halten will, bemüht sich Stifter um das angemessene Kleid für den Körper der Geschichte. Bereits in der Eingangssequenz des *Witiko* fällt auf, daß Stifter das genetische Prinzip einer geschichtseigenen Organologik mit Figuren ihrer künstlichen Einkleidung verkreuzt. Obwohl dem Strom der Geschichte damit eine natürliche Eigendynamik unterstellt wird, koppelt Stifter in derselben Sequenz die Generalmetapher des Flusses an die Metaphern von Netz und Tinte, Verzierung und Bekleidung. So dankt der Erzähler zwar mit der ostentativen Beschränkung auf die sichtbare Oberfläche als Urheber einer Fiktion ab und gibt vor, dem vorgezeichneten Lauf der Geschichte zu folgen. Diese Ordnung der Geschichte wird jedoch erst im künstlichen Textkleid der Erzählung sichtbar. Über Witikos Mantel heißt es zu Beginn des Romans: »Als er diesen auseinandergefaltet hatte, sah man, daß er ein sehr einfaches kunstloses Stück Stoff von grober Wolle und grauer Farbe sei.«⁹⁶ In dieser Geste verdichtet sich auch Stifter historistisches Programm – Die Entfaltung der Geschichte zeigt sich im Text der Erzählung.

⁹⁶ Stifter HKA V,1, S. 16.

ROLAND BORGARDS

LITERATUR UND IMPROVISATION

Benjamins *Auf die Minute* und die Geschichte der literarischen Improvisationsästhetik*

1

Der kühne Entschluß bildet das Zentrum einer kleinen Erzählung, die Walter Benjamin unter dem Pseudonym Detlef Holz am 6. Dezember 1934 in der *Frankfurter Zeitung* publiziert hat. Die Erzählung trägt die Überschrift *Auf die Minute* und beginnt folgendermaßen:

Nach monatelanger Bewerbung hatte ich von der Sendeleitung von D ... den Auftrag bekommen, die Hörerschaft zwanzig Minuten lang mit einem Bericht aus meinem Spezialgebiet, der Bücherkunde, zu unterhalten. Für den Fall, daß meine Plauderei Anklang fände, stellte man mir eine regelmäßige Wiederholung solcher Berichte in Aussicht. Der Abteilungsleiter war liebenswürdig genug, mich darauf hinzuweisen, daß ausschlaggebend neben dem Aufbau solcher Betrachtungen die Art und Weise des Vortrags sei. »Anfänger«, sagte er, »begehen den Irrtum zu glauben, sie hätten einen Vortrag vor einem mehr oder weniger großen Publikum zu halten, das nur eben, zufällig, unsichtbar sei. Nichts ist verkehrter. Der Radiohörer ist fast immer ein einzelner [...]. Sie müssen sich also verhalten, als wenn Sie zu einem einzelnen sprächen – oder auch zu vielen einzelnen, wenn Sie wollen; keinesfalls aber zu vielen Versammelten. Das ist das eine. Und nun noch ein Zweites: Halten Sie sich genau an die Zeit. Wenn Sie es nicht tun, so müssen wir es an Ihrer Stelle, und zwar indem wir rücksichtslos ausschalten. Jede Verspätung, sogar die kleinste, hat, wie wir aus Erfahrung wissen, die Neigung, sich im Programmverlauf zu vervielfachen. Greifen wir da nicht im Augen-

* Dieser Aufsatz ist die überarbeitete Fassung meiner Antrittsvorlesung, gehalten am 9. Juni 2006 an der Justus-Liebig-Universität Gießen.

blick ein, so gerät unser Programm aus den Fugen. – Also vergessen Sie nicht: zwanglose Vortragsart! Und auf die Minute schließen!«¹

Die Ausgangslage dieser Erzählung scheint einfach: Ein Ich bewirbt sich um Arbeit und bekommt einen Auftrag sowie einige wohlgemeinte Ratschläge. Zugleich jedoch führt dieser narrative Auftakt auch in eine ästhetiktheoretische Problemlage ein, in deren Raum die Erzählung das schwierige Verhältnis von Literatur und Improvisation entfalten wird. Diese Lage läßt sich durch zwei Oppositionspaare charakterisieren: zum einen Text und Performanz, zum anderen Norm und Denormierung.

Zunächst zu dem von der Erzählung eingeführten Gegensatz zwischen Text und Performanz: Der Gegenstand der Radiosendung sollen Bücher sein, also: Texte. Die Radiosendung selbst jedoch ist kein Text, sondern eine mündliche Rede, eine »Plauderei«, die sich an eine »Hörerschaft« richtet. Sie ist also ein akustischer Auftritt: eine Performance. Und sie hat einen spezifischen medialen Ort: das Radio. Die Spannung zwischen Textualität einerseits und Performativität andererseits wird noch doppelt verstärkt: Denn erstens ist die mündliche Performance ihrerseits als die theatrale Exekution eines Manuskriptes – also eines Textes – geplant. Und zweitens wird von dieser mündlichen Performance wiederum in einer Zeitungserzählung – also in einem Text – berichtet. Die narrative Ausgangslage ist also alles andere als einfach, sie erscheint vielmehr als eine kompliziert verschachtelte Konstruktion, als die Inszenierung eines symmetrisch aufgebauten polymedialen Amalgams: Vor dem Leser liegt ein Zeitungstext über eine Radiosendung, deren mündlicher Vortrag auf einem schriftlichen Manuskript beruht, das seinerseits von Büchern handelt. Vor dem Zeitungsleser liegt also ein Text über die Radiosendung einer Lesung eines Textes über Texte.

Schon diese knappe Beschreibung macht deutlich, daß sich der Gegensatz von Textualität und Performativität auch mit der Opposition von Schriftlichkeit und Mündlichkeit fassen läßt. Nun spielt die Zeit für Schrift und mündliche Rede jeweils eine andere Rolle. Die Schrift gibt sich auf den ersten Blick als eine der Zeit fern stehende Form der Sprache, die atemporale Dimension ist in ihr gewissermaßen dominant. Erst auf einer zweiten Ebene – sei es im Sinne eines systemtheoretischen *reentry*, sei es im Sinne einer dekonstruktiven *différance* – ist die Schrift ihrerseits von der Zeit affiziert, ist jede Textualität an einen performativen Vollzug gebunden. Die mündliche Rede hingegen vollzieht sich ganz offensichtlich in der Zeit, sie

¹ Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, unter Mitw. v. Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Bd. I-VII, Frankfurt/M. 1972-1989; hier: Bd. IV/2, S. 761.

betont ihre eigene Temporalität. Und erst auf einer zweiten Ebene ist die Rede ihrerseits von der Schrift affiziert, ist jede Performanz gebunden an eine textuelle Grundstruktur. Benjamins Erzählung betont zunächst den Gegensatz. Denn verbunden mit der mündlichen Rede – in Benjamins mediensensibler Konstruktion: mit »Plauderei« und »Radio« – ist die Anmutung von Präsenz, von Gegenwärtigkeit, von Augenblickshaftigkeit, von Nähe und Unmittelbarkeit. Die Rede ergeht ganz im Jetzt. Der Schrift hingegen – mit Benjamin: der Zeitung als Medium, in dem die Erzählung publiziert wird, und dem »Manuskript«² als Medium, von dessen Radiovortrag die Erzählung berichtet – werden Momente der Differenz, der Absenz, des Abstandes, der Abwesenheit zugesprochen. Die Schrift wird als zeiten-thobene Sprachform eingeführt. Über diesen unterschiedlichen Bezug auf die Zeit stellt Benjamin zugleich Speicher- und Vollzugsmedien einander gegenüber: Speichermedien wie Zeitung und Manuskript sind vor allem räumlich, statisch und atemporal organisiert; Vollzugsmedien wie Rede und Radio arbeiten vor allem temporal, dynamisch und atektonisch.

Benjamins kleine Erzählung bemüht sich sichtlich, die Frage der Zeit in ihr thematisches Zentrum zu rücken: Von der Zeit spricht der Titel (*Auf die Minute*), die Zeit steckt im ersten Wort der Erzählung, dem temporalen Adverb »Nach«, sowie in deren zweiten Wort, dem temporalen Adjektiv »monatelanger«, und sie bekommt noch im ersten Satz einen genauen Rahmen: »zwanzig Minuten lang« soll die Spezialistenplauderei dauern. Zudem konzentriert sich der zweite Ratschlag des Abteilungsleiters ganz und gar auf die Frage des Zeitmanagements.

Innerhalb des gegebenen Zeitrahmens wird dem Vortragenden ein offener Handlungsspielraum gewährt. Zugleich jedoch wird ein bestimmter Moment maximal belastet: die letzte Sendesekunde. Dieser belastete Augenblick – »Greifen wir da nicht im Augenblick ein, so gerät unser Programm aus den Fugen« – ist ein entscheidender Augenblick, ein Augenblick der Entscheidung und der Gefahr, ein Augenblick, der die Kühnheit des Redners herausfordern wird.

Mit der Frage nach dem Zeitmanagement ist man bei dem zweiten strukturegebenden Gegensatzpaar der Erzählung angelangt: Norm und Denormierung. Für den Umgang mit der Zeit werden Regeln aufgestellt, Normen vorgegeben. Normen kommen von oben. Nicht umsonst ist in der Erzählung von der »Sendeleitung« die Rede und vom »Abteilungsleiter«. Wer die Macht hat, hat das Recht. Wer sich bewirbt, hat sich dem unterzuordnen. Der mögliche Erfolg der Bewerbung wird entsprechend zweideutig umschrieben. In Aussicht gestellt wird dem Aspiranten »regelmä-

² Ebd.

ßige Wiederholung solcher Berichte«. Regelmäßig, das heißt zum einen: in definierten Abständen wiederkehrend. Das heißt zum anderen aber auch: regelgemäß, der Regel folgend, normenkonform. Die Regel wird vom Gesetzgeber in aller Freundlichkeit gesetzt: »Der Abteilungsleiter war liebenswürdig genug, mich darauf hinzuweisen ...«. Hinter dieser Liebenswürdigkeit steht jedoch ein klarer Imperativ: »Also vergessen Sie nicht: zwanglose Vortragsart! Und auf die Minute schließen!«. Zudem dient die Liebenswürdigkeit dazu, den Imperativ im Befehlsempfänger zu implementieren, also die von außen an den Redner herangetragene Norm zu dessen eigener Sache, zu seinem inneren Willen zu machen. Auf daß der Mensch will, was er muß.

Nun bezieht der Abteilungsleiter die Regel auf einen möglichen Regelverstoß. Er präsentiert seine Norm als Antwort auf die Gefahr der Denormierung. Es ist genau diese Gefahr, die vom belasteten Augenblick der letzten Sendesekunde ausgeht: »Jede Verspätung, sogar die kleinste, hat [...] die Neigung, sich im Programmverlauf zu vervielfachen. Greifen wir da nicht im Augenblick ein, so gerät unser Programm aus den Fugen.« Die Verletzung der Zeitregel wäre demnach fundamentaler Natur. Die gut gefügte Programmordnung gerät aus den Fugen, schlittert ins Ungefüge; die kleine Abweichung von der Norm führt zu einem vielfachen, letztlich nicht mehr zu steuernden Kontrollverlust, zur großen Denormierung. In diesem Widerspiel von Norm und Denormierung werden dem Ich-Erzähler zwei Möglichkeiten gegeben: Entweder exekutiert er selbst die Norm: »Halten Sie sich genau an die Zeit.« Oder die Norm wird über ihn hinweg an ihm exekutiert: »Wenn Sie es nicht tun, so müssen wir es an Ihrer Stelle, und zwar indem wir rücksichtslos ausschalten.« Souverän scheint hier zu sein, wer im belasteten Augenblick der Entscheidung die Hand am Schalter hat.

Über die Temporalität sind die beiden zentralen Oppositionspaare des Textes miteinander verknüpft. Denn die Frage der Zeit bestimmt sowohl den Gegensatz von Norm und Denormierung als auch den Gegensatz von Textualität und Performativität. Wie der Text, so präsentiert sich auch die normierende Regel als der Zeit entrückt: Text und Norm liegen in einem anderen Register als der akute Augenblick. Performance und Normverletzung hingegen sind genau an diesen akuten Augenblick gebunden. Denn wie die Performanz, so ist auch der denormierende Regelverstoß ein Ereignis in der Zeit. Die Erzählung hat mithin schon in ihrem ersten Absatz zwischen den atemporalen Speichermedien Zeitung und Manuskript einerseits und den temporal dynamisierenden Vollzugsmedien Radio und Rede andererseits einen klar strukturierten, das Folgende bestimmenden Handlungs- und Argumentationsraum abgesteckt. Auf der einen Seite steht die zeitlose Ordnung von Text und Norm. Auf der anderen Seite steht

der mit akutem Entscheidungsdruck belastete Augenblick von Performativität und regeldurchbrechender Denormierung.

Der Ich-Erzähler braucht Arbeit und entschließt sich deshalb zunächst zur Regelbefolgung:

Mit diesen Anweisungen nahm ich es sehr genau; auch hing von der Aufnahme meines ersten Vortrages viel für mich ab. Das Manuskript, mit dem ich mich zur angesetzten Stunde auf dem Sender einfand, hatte ich mir zu Hause laut vorgetragen und nach der Uhr kontrolliert. Der Ansager empfing mich zuvorkommend, und ich durfte es als besonderes Zeichen des Vertrauens auffassen, daß er darauf verzichtete, mein Debut aus einer anstoßenden Kojе zu überwachen. Zwischen Ansage und Abmeldung war ich mein eigener Herr. Zum ersten Male stand ich in einem modernen Senderraum, wo alles der vollendeten Bequemlichkeit des Sprechenden, der zwanglosen Entfaltung seiner Fähigkeiten dient. Er kann an ein Stehpult treten oder sich in einem der geräumigen Sessel niederlassen, er hat die Wahl zwischen den verschiedensten Lichtquellen, er kann sogar auf und ab gehen und das Mikrophon dabei mit sich führen. Endlich hält eine Standuhr, deren Zifferblatt nicht Stunden, sondern nur Minuten markiert, ihm gegenwärtig, wieviel der Augenblick in dieser abgedichteten Kammer gilt. Mit dem Zeigerstand vierzig mußte ich fertig sein.

Ich hatte gut die Hälfte meines Manuskripts abgelesen, als ich den Blick wieder der Standuhr zuwandte, auf welcher der Sekundenzeiger die gleiche Kreisbahn, die dem Minutenweiser vorgezeichnet ist, mit sechzigfacher Geschwindigkeit zurücklegt. War mit zu Hause ein Regiefehler unterlaufen? Hatte ich mich jetzt im Tempo vergriffen? Klar war das eine, daß zwei Drittel meiner Redezeit verstrichen waren. Während ich Wort für Wort mit verbindlichem Tonfall weiter ablas, suchte ich im stillen fieberhaft einen Ausweg. Nur ein kühner Entschluß konnte helfen, ganze Abschnitte mußten geopfert, die zum Schluß leitenden Betrachtungen dafür improvisiert werden. Aus meinem Text mich herauszureißen, war nicht gefahrlos. Aber mir blieb keine Wahl. Ich nahm alle Kräfte zusammen, überschlug, während ich eine lange Periode ausspann, mehrere Manuskriptseiten und ging schließlich glücklich, wie ein Flieger auf seinem Flugfeld, im Gedankenkreis des Schlußabschnittes nieder. Aufatmend sammelte ich gleich darauf meine Papiere, und im Hochgefühl der Parforceleistung, die ich vollbracht hatte, trat ich vom Stehpult weg, um gelassen meinen Mantel überzuziehen.³

³ Ebd., S. 761f.

Alle im Eingangsabschnitt gesetzten Bezugspunkte bleiben auch für den weiteren Verlauf der Geschichte von Bedeutung. Zunächst die Spannung zwischen Textualität und Performativität: die Wortserie »Manuskript«, »Abschnitte«, »Text«, »Manuskriptseiten«, »Schlußabschnitt[]« und »Papiere« steht gegen »Vortrag[]«, »laut vorgetragen«, »Ansage und Abmeldung«, »Sprechende[r]«, »abgelesen«, »Redezeit«, »verbindliche[r] Tonfall«, »ablas«. Des Weiteren die Zeit: »zur angesetzten Stunde«, »nach der Uhr«, »Standuhr«, »Zifferblatt«, »Stunden« »Minuten«, »gegenwärtig«, »wieviel der Augenblick [...] gilt«, »Zeigerstand«, »Standuhr«, »Sekundenzeiger«, »Minutenweiser«, »Geschwindigkeit«, »Tempo«, »Redezeit«. Sodann die Norm: Es gibt »Anweisungen«, es wird »kontrolliert« und »überwach[t]«, der Redner übernimmt als sein »eigener Herr« »zwanglos[]« die Aufsicht über sich selbst. Und schließlich gibt es die Gefährdung der Norm, den »Regiefehler«, den Augenblick, in dem sich jemand im rechten Maß »vergriffen« hat.

Aus diesem Fehler heraus entsteht die Notwendigkeit des Improvisierens. Denn jetzt schon, nicht erst später, kommt der belastete, der entscheidende Augenblick. Plötzlich und unvermutet ist eine neue, unregulierte Situation eingetreten. Eine Entscheidung muß jetzt, augenblicklich, akut getroffen werden, ohne absichernden Rückgriff auf eine übergeordnete Norm, auf ein vorab gegebenes Gesetz, auf einen zuvor geschriebenen Text: Dies ist der Augenblick des kühnen Entschlusses. Solch eine Situation ist gefährlich: »Aus meinem Text mich herauszureißen, war nicht gefahrlos.« In diesem Augenblick der Improvisation verselbständigt sich das performative Element und emanzipiert sich von seiner textuellen Vorlage. Der Redner sieht sich gezwungen, sich aus seinem Text »herauszureißen«, den Rückhalt seines regulierten Manuskriptes zu verlassen, sich ganz in das weniger vorstrukturierte Reich der Rede zu begeben. Die Seiten werden überschlagen, die klaffende Lücke im Text wird von einer gewandten Rede-„Periode« überbrückt: »Ich [...] überschlug, während ich eine lange Periode ausspann, mehrere Manuskriptseiten«. So stellt Benjamin die Improvisation auf die Seite der Performanz, der Denormierung, des akuten Augenblicks; sie ereignet sich in einem temporal dynamisierten Medium. Zugleich rückt Benjamin die Improvisation in eine möglichst große Ferne zu Text und Norm, löst er sie ganz aus dem Raum einer atemporal statischen Medialität.

Anlaß des Improvisierens ist dabei ein Unfall, Anlaß ist der Einbruch von etwas Unvorhergesehenem – und genau dies ist die Wortbedeutung von »improvisus«: das Unvorhergesehene. Dieser Einbruch in den Radiovortrag geschieht zudem von außen. Denn die unvermutet knappe Zeit hat nichts mit dem Thema des Vortrages, der Bücherkunde zu tun. Die Impro-

visation folgt also nicht einer internen Logik, sondern ergibt sich als Reaktion auf eine externe Störung. Oder anders formuliert: Als Quellpunkt der Improvisation inszeniert Benjamins Erzählung erstens die Kontingenz, insofern es zur plötzlichen Augenblicksbelastung ganz und gar unabsichtlich kommt, und zweitens die Heteronomie, insofern die plötzliche Augenblicksbelastung nicht durch einen inneren Grund, sondern durch äußere Umstände bestimmt wird.

2

Benjamins Erzählung charakterisiert die Improvisation also mittels eines fünfgliedrigen Merkmalsbündels – bestehend aus Performanz, Denormierung, Temporalität, Kontingenz und Heteronomie – und verortet sie damit zugleich im Raum einer temporal und performativ organisierten Medialität. Diese meines Erachtens sehr treffende Charakterisierung möchte ich nun in einen weiteren systematischen wie historischen Kontext stellen: Wie steht es um das Verhältnis von Literatur und Improvisation? Und wie hat sich dieses Verhältnis im Laufe der Geschichte entwickelt? Die folgenden vier Skizzen sind dabei als erster Aufriß einer ästhetischen Fragestellung zu verstehen, deren detaillierte Ausarbeitung noch aussteht.⁴

ERSTE SKIZZE: IMPROVISATION ZWISCHEN DEN KÜNSTEN

Heute erscheint die Musik als der natürliche künstlerische Ort der Improvisation.⁵ Hier bildet sie den Gegenbegriff zur Komposition und kommt in unterschiedlichen Ausprägungen vor – etwa als bestimmendes Prinzip in der so genannten Frei Improvisierten Musik, als charakteristischer Moment des Jazz, als untergeordnetes Element in einigen zeitgenössischen Kompositionen der E-Musik oder als Authentizitätsmarker beim *live-act* der Popmusik.

⁴ Vgl. zu den bisher vorhandenen Forschungsansätzen z.B. Edgar Landgraf, *Improvisation. Paradigma moderner Kunstproduktion und Ereignis*, in: *parapluie* 17, 2003; Angela Esterhammer, *Spontaneous Overflows and Revivifying Rays. Romanticism and the Discourse of Improvisation. The 2004 Garnett Sedgewick Memorial Lecture, Vancouver 2004*; Klaus-Jürgen Röhm, *Polyphonie und Improvisation. Zur offenen Form in Günter Grass' Die Rättin*, New York u.a. 1992.

⁵ Vgl. hierzu Peter Niklas Wilson, *Hear and now. Gedanken zur improvisierten Musik*, Hofheim 1999; Sabine Fleiß, *Der Begriff der »Improvisation« in der neuen Musik*, Köln 1997.

Ein zweiter künstlerischer Bereich, in dem das Prinzip der Improvisation immer wieder eine Rolle spielt, ist der zeitgenössische Tanz.⁶ Gegenbegriff zur Improvisation ist hier nicht die Komposition, sondern die Choreographie. Wie im Falle der Musik, kann auch beim Tanz die Improvisation verschiedene Funktionen übernehmen. So gibt es einen dezidiert anti-choreographischen Improvisationstanz; es gibt aber auch einen im Grunde choreographierten Tanz, in den improvisatorische Elemente integriert sind. Und schließlich wird die Improvisation bisweilen auch als Mittel eingesetzt, um eine Choreographie zu erarbeiten.

Neben Musik und Tanz kennt auch das Theater improvisatorische Formen,⁷ etwa im Stegreiftheater von Volksbühnen oder in Wettkämpfen zwischen Improvisationstheater-Mannschaften.⁸ Diese improvisierenden Theater gelten allerdings als theatrale Sonderformen; ihr ästhetischer Wert wird – ob zu Recht oder zu Unrecht – meist gering eingeschätzt.

Die improvisationsnahen Künste Musik, Tanz und Theater sind alleamt in einem unmittelbaren Sinne performativ; immer ist das ästhetische Produkt eine Handlung, eine Aktion, ein *acting*, eine Performance. So verwundert es nicht, daß auch die gesamte Performance-Kunst offen ist für das Prinzip der Improvisation.⁹ Performativität, das ließ sich schon Benjamins Erzählung entnehmen, ist als ästhetische Vollzugsform die Voraussetzung für eine improvisierende Kunst.

Fragt man nach der Bedeutung, die das Prinzip der Improvisation für die Literatur haben kann, dann drängt sich aus dieser Perspektive zunächst eine zurückhaltende, skeptische Antwort auf. Denn das Medium der Literatur scheint zunächst einmal der Text zu sein, und der Text wiederum steht, so jedenfalls inszeniert es Benjamins Erzählung, als atemporales Speichermedium in größter Ferne zum performativen Prinzip der Improvisation und deren temporal dynamisierter Medialität. Aus dieser Perspektive erscheint die Literatur als eine improvisationsferne Kunst.

Besonders deutlich wird diese Ferne im Blick auf Kanonisierungsprozesse klassischer Autoren. Denn produziert wird in solchen Prozessen im-

⁶ Vgl. hierzu Friederike Lampert, Kommunikation in der Gruppenimprovisation. Verschlüsselte Verständigung beim Ballett Freiburg Pretty Ugly, in: Antje Klinge, Martina Lecker (Hrsg.), Tanzforschung 13. Tanz Kommunikation Praxis, Hamburg 2003, S. 77-90; dies., Tanzimprovisation auf der Bühne. Entdeckung von Nicht-Choreographierbarem, in: Gabriele Klein, Christa Zipprich (Hrsg.), Tanz Theorie Text, Münster, Hamburg, London 2002, S. 445-456.

⁷ Vgl. zur Improvisation zwischen Tanz und Theater Ronald Blum, Die Kunst des Fügens. Über Tanztheaterimprovisation, Oberhausen 2004.

⁸ Vgl. hierzu Keith Johnstone, Spontaneität, Improvisation und Theatersport, Berlin 2004.

⁹ Vgl. hierzu Hayel Smith, Roger Dean, Improvisation, hypermedia and the arts since 1945. Performing arts studies, Bd. 4, Amsterdam 1997.

mer wieder ein fünffach charakterisiertes Werk, das Element für Element dem Prinzip der Improvisation entgegensteht: Dem Werk wird eine textuelle Struktur gegeben, es wird von performativen Anteilen bereinigt; es erhält einen normativen Anspruch, keinen denormierenden; es wird für die Ewigkeit zubereitet und dem Augenblick entzogen; betont wird seine Notwendigkeit, nicht seine Kontingenz; und schließlich soll es autonom sein, nicht heteronom bestimmt. So gesehen haben wir es bei dem Verhältnis von Literatur und Improvisation also mit einer Distanzbeziehung zu tun.

Trotz dieser Distanz gibt es zwei Möglichkeiten, wie Literatur und Improvisation miteinander ins Spiel kommen, zum einen dort, wo Improvisation als *Inhalt* der Literatur verhandelt wird, und zum anderen dort, wo Improvisation die *Form* der Literatur bestimmt. Für die erste Möglichkeit bietet Benjamins Erzählung *Auf die Minute* ein treffendes Beispiel. Improvisation ist hier das, wovon erzählt wird, sie ist der Gegenstand der Textes. Prominentere Fälle einer solchen Improvisationsliteratur sind etwa *Franz Sternbalds Wanderungen* (1789) von Ludwig Tieck, *Corinne ou l'Italie* (1807) von Madame de Staël oder auch *Improvisatoren* (1835) von Hans Christian Andersen.

Die andere, nicht den Inhalt, sondern die Form fokussierende Möglichkeit einer improvisatorischen Literatur ergibt sich zunächst auf einer ganz pragmatischen Ebene dort, wo die Produktion von Literatur in einer improvisierenden Performance erfolgt, etwa in der Tradition des *story telling*, in den Improvisationstechniken des *creative writing*¹⁰ oder in den Auftritten bei einem *poetry slam*. Zu beachten ist hierbei allerdings, daß die improvisierende Produktion von Literatur nicht selbst Literatur im Sinne eines geschriebenen Textes ist, sondern vor allem eine Performance, ein Auftritt, ein theatrales Ereignis. Auch wenn aus der Improvisation ein Text hervorgeht, ist dieser Text selbst nicht improvisationsförmig. Der mediale Aggregatzustand hat sich verändert: Das Flüssige ist fest geworden. Entstanden ist ein Werk; vorbei ist die Improvisation, diese – mit einer auf die Musik gemünzten Titelformulierung von Derek Baily – »Kunst ohne Werk«.¹¹ Als abgeschlossenes und zeitenthobenes Produkt verweist es in seiner nun atemporalen Medialität allenfalls wie ein Überrest oder eine Spur zurück auf seinen improvisationshaltigen Produktionsprozeß. Doch selbst wenn der Produktionsprozeß von Literatur nicht als Performance aufgeführt wird, wird er bisweilen in Kategorien der Improvisation be-

¹⁰ Vgl. z.B. Gundel Mattenklott, *Literarische Improvisation. Eine Sammlung von Schreibspielen und literarischen Übungen*, 2., erw. u. überarb. Auflage, Berlin 1991.

¹¹ Derek Bailey, *Musikalische Improvisation. Kunst ohne Werk*, Hofheim 1987.

schrieben. Anvisiert wäre damit die Improvisation als produktionsästhetisches Prinzip.

ZWEITE SKIZZE: EINE KURZE GESCHICHTE DER LITERARISCHEN IMPROVISATIONSÄSTHETIK

Aus der Perspektive eines heute gängigen Literaturbegriffs scheint es also fraglich oder doch zumindest schwierig, Literatur und Improvisation zusammenzubringen. Betrachtet man diese Konstellation jedoch mit Blick auf ihre Geschichte, dann kehrt sich die Problemlage in ihr Gegenteil. Denn historisch gesehen hatte die Improvisation zunächst gerade in der Literatur ihre Heimat. Mehr noch: Literatur war Improvisation. Dies gilt vor allem für die Aöden, die Dichter-Sänger des frühen heroischen Zeitalters in Griechenland.¹² Mit dem Übergang von einer dominant mündlich vorgetragenen zu einer vor allem schriftlich organisierten Literatur hat die Improvisation zwar bald schon ihre zentrale Stellung eingebüßt, bleibt aber weiterhin ein beachtetes und geschätztes Element im literarischen Betrieb. So gilt etwa noch das italienische 17. und frühe 18. Jahrhundert mit seinen berühmten Improvisatoren und der Kunst der *Commedia dell'arte* als eine Blütezeit literarischer Improvisation.¹³

Während aus systematischer Perspektive also zweifelhaft scheint, ob Literatur und Improvisation überhaupt zusammenzubringen sind, kehrt sich die Frage aus historischer Perspektive um: Wann, wie und mit welchen Folgen ist die Improvisation aus der Literatur verschwunden? Auf diese dreifache Frage läßt sich mit einer dreifachen Hypothese antworten. Wann: im 18. Jahrhundert. Wie: per Gesetz. Mit welchen Folgeerscheinungen: dem Genie.

Um das Verschwinden der Improvisation aus der Literatur nachzuvollziehen, lohnt ein kleiner Umweg über die Theatergeschichte.¹⁴ Im frühen 18. Jahrhundert wurde auf der Bühne allenthalben improvisiert. Seine Verkörperung fand das Prinzip der Improvisation im Hanswurst, der stets ungerimte Grobheiten von sich zu geben verstand. Dieser stegreif-

¹² Vgl. z.B. Joachim Latacz, Tradition und Neuerung in der Homerforschung. Zur Geschichte der Oral-Poetry-Theorie. Originalbeitrag, in: ders., Homer. Tradition und Neuerung. Wege der Forschung, Darmstadt 1979, S. 25-47.

¹³ Vgl. Britta Brandt, Das Spiel mit Gattungen bei Isabella Canali Andreini, Bd. 1: Zum Verhältnis von Improvisation und Schriftkultur in der *Commedia dell'Arte*, Wilhelmsfeld 2002.

¹⁴ Vgl. zum Folgenden auch Beatrix Müller-Kampel, Hanswurst, Bernardon, Kasperl, Spaßtheater im 18. Jahrhundert, Paderborn 2003, S. 152-165.

spielende Hanswurst folgte keinem Text und keiner Norm; er agierte augenblicksbezogen und willkürlich, angestachelt von äußeren Anreizen. Es ist zwar bekannt, daß der Hanswurst den Theaterreformen des 18. Jahrhunderts zum Opfer fiel. Es verdient aber in unserem Zusammenhang besondere Beachtung, daß diese Opferung auf dem Altar des Gesetzes und mit dem Beil des Textes vollzogen wurde.

Das Gesetz wird zunächst um 1730 von Johann Christoph Gottsched in seinem *Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen* und der Vorrede zu seinem *Sterbenden Cato* als eine ästhetische Norm formuliert. Gottsched fordert gegen die »pöbelhafte[n] Fratzen und Zoten« der »Harlekins Lustbarkeiten«¹⁵ ein »regelmäßiges«¹⁶ Drama. Regelmäßig, das heißt bei Gottsched ganz unbedingt: einer Regel folgend, normenkonform. Der Begriff des »regelmäßigen Dramas« wird in den folgenden fünfzig Jahren zum Kampfbegriff, dessen antiimprovisatorische Stoßrichtung noch bis in Benjamins Rede von den in Aussicht gestellten »regelmäßigen« Radioarbeiten nachklingt.

Das von Gottsched ästhetisch formulierte Anti-Improvisations-Gesetz wird wenig später auch als staatliches Gesetz im engeren Sinne erlassen, am nachhaltigsten und mit dem Argument einer polizeilich zu regulierenden Volks- und Staatsgesundheit in Wien auf den Vorschlag von Joseph von Sonnenfels¹⁷ durch Joseph II. Die auf den 15. März 1770 datierende Resolution verbietet »das extemporiren« und »alles geflissentliche Zusetzen, Abändern, oder aus dem Stegreif, ohne vorgängige gleichmäßige Billigung der Censur, an das publicum stellende Anreden, auf das schärfste«. ¹⁸ Nach dem »ersten Übertretungsfall« kommt »ein dergleichen acteur oder actrice [...] auf 24 Stunden in Arrest«; beim »zweyten Übertretungsfall« wird ein Berufsverbot ausgesprochen.¹⁹ Als Überwachungsmittel für dieses Gesetz dient der Text: Auf der Bühne des Theaters darf nur gesprochen werden, was sich der Schrift des Dramas entnehmen läßt. Seither wirken Norm und Text als effektive Anti-Improvisa.

¹⁵ Johann Christoph Gottsched, *Ausgewählte Werke*, hrsg. v. Joachim Birke u. P. M. Mitchell, 12 Bde, Berlin, New York 1968-1987; hier: Bd. 2, S. 5.

¹⁶ Vgl. z.B. ebd., S. 13; vgl. vor allem ebd., Bd. 6/2, S. 359, Gottscheds Ruf nach deutschen »Poeten [...], die selbst etwas regelmäßiges machen können.«

¹⁷ Vgl. Joseph von Sonnenfels, *Pro Memoria für die Richtlinien der künftigen Theatralcensur*, in: Müller-Kampel, *Hanswurst*, Bernardon, Kasperl (wie Anm. 14), S. 227-228.

¹⁸ Joseph II, *Pro Memoria des Professors Sonnenfels Die Einrichtung der Theatral Censur betr[effend]: Resol[ution]: Billet an Grafen Rudolf Chotek*, in: Müller-Kampel, *Hanswurst*, Bernardon, Kasperl (wie Anm. 14), S. 229-230, S. 229.

¹⁹ Ebd.

Entscheidend an diesen ästhetik- und rechtsgeschichtlichen Eingriffen durch Gottsched und Sonnenfels ist, daß in ihnen die Improvisation überhaupt erst als Regelverstoß qualifiziert wird. Schon zuvor erschöpft sich der improvisatorische Akt nicht einfach in einer Regelanwendung; gleichwohl spielt – bei den Aöden wie in der *Commedia dell'arte* oder in der musikalischen Improvisationskunst des 17. und frühen 18. Jahrhunderts – die gezielte Beherrschung komplexer Regelsysteme eine zentrale Rolle. Ein möglicher Gegensatz von Improvisation und Gesetz wird also nicht aus dem Bereich der künstlerischen Improvisation heraus entwickelt, sondern ausgehend von Normansprüchen – seien diese nun ästhetischer oder juristischer Provenienz. Die Improvisation ist also nicht von alleine und nicht schon immer im Konflikt mit der Norm. In einer historischen Perspektive entspringt die Übertretung vielmehr erst dem Verbot.

DRITTE SKIZZE: GENIE UND IMPROVISATION

Das gesetzliche Verbot der Improvisation ist Teil einer allgemeinen Neubestimmung im Verhältnis von Kunst und Norm, wie sie von Literaturtheorie und ästhetischer Theorie der 1760er und 1770er Jahre forciert vorangetrieben wird. Deshalb läßt sich das Improvisationsverbot unmittelbar mit der Etablierung des Genie-Gedankens verknüpfen. Historisch gesehen tritt das Genie an die Stelle des Improvisators und inkorporiert dabei zugleich einige zentrale Elemente der Improvisation. Dies läßt sich etwa an den ästhetiktheoretischen Entwürfen von Karl Philipp Moritz ablesen.²⁰ Dessen Theorie des autonomen Genies muß in ihrer äußersten Konsequenz zugleich die Unmöglichkeit eines rein genialen Schaffensaktes vorführen. Denn eine absolut autonome und absolut notwendige Kunst würde sich in der Produktion eines einzigen Werkes erschöpfen. Schon allein die Tatsache, daß es mehr als ein Kunstwerk gibt, wird damit zum Beweis, daß Kontingenz und Heteronomie aus der künstlerischen Produktion nicht ausgeschaltet werden können und nicht ausgeschaltet werden sollen. Es überrascht deshalb nicht, daß Moritz sich zeitgleich zu seinen Entwürfen einer Autonomieästhetik in seinen Reisetagebüchern begeistert mit den

²⁰ Vgl. vor allem die Aufsätze *Die metaphysische Schönheitslinie* und *Über die bildende Nachahmung des Schönen* in: Karl Philipp Moritz, Werke in zwei Bänden, hrsg. v. Heide Hollmer u. Albert Meier. Frankfurt/M. 1999, Bd. 2, S. 950-991; vgl. hierzu im Zusammenhang mit der Improvisation auch Landgraf, *Improvisation* (wie Anm. 4).

römischen Improvisatoren auseinandersetzt.²¹ Die aus der Literatur ausgetriebene Improvisation wirkt im Genie weiter.

Das Genie wird im Rahmen dieser ästhetiktheoretischen Entwürfe zu einer Deck- und Vermittlungsfigur der Improvisation. Es schafft zwar einen Text, bezieht sich dabei aber zugleich auf den performativen Moment der Produktion. Es schöpft zwar für die Ewigkeit, aber aus dem präsenten Augenblick heraus. Sein Werk entfaltet zwar normative Kraft, aber insofern es selbst nicht einer Norm folgt, sondern eine Norm setzt, ist ihm auch eine Spur des Gesetzesbruchs eingeschrieben. Das geniale Werk zielt zwar auf Notwendigkeit und Autonomie, denn ein Text ist im Rahmen der Genie- und Autonomieästhetik genau dann gut, wenn sich sein Gehalt und seine Gestalt notwendig aus inneren Gründen ergeben; in diesem genialen Werk gibt es aber auch einen Kern der Kontingenz und der Heteronomie, aus dem heraus autonome Kunst entsteht.

Indes besteht zwischen dem Genie und der Improvisation neben diesem Bedingungs- zugleich auch ein Konkurrenzverhältnis. Denn in den ästhetischen Entwürfen zum Genie wird dessen Fundierung in der Improvisation selten betont, meist stillschweigend übergangen und bisweilen offensiv abgestritten. So dominiert in diesen Theorien die ordnende, reduzierende, normierende Kraft des schöpferischen Prozesses. Dessen improvisatorischer Kern wird bestenfalls als notwendige Startparadoxie der Kunstproduktion benannt und damit zugleich entschärft. Diese in der Struktur des Geniegedankens selbst begründete entschärfende Tendenz verstärkt sich historisch zunächst dort, wo die Geniekonzeption in die Phase ihrer klassizistischen Verhärtung eintritt, und sodann nochmals mit der Kanonisierung der nun klassisch genannten Autoren im Verlauf des 19. Jahrhunderts.

Eine Scharnierfunktion übernimmt hier eine Debatte, die um 1800 ausgehend von der Altphilologie geführt wird.²² Wie, so lautet die verhandelte Frage, verhält sich das improvisatorische Element, das sich bei den Aöden wie auch noch bei Homer bemerken läßt, zu den Improvisatoren Italiens aus dem 17. und 18. Jahrhundert, und wie steht zu beidem die neue, auf Autonomie und Genie gründende zeitgenössische Literatur? In diesen Debatten begegnet beides: sowohl eine aufwertende Anerkennung der Improvisation, etwa bei Moritz, Herder oder den Brüdern Schlegel, als auch deren scharfe Abwertung, etwa in Welckers 1820 erstmals publiziertem

²¹ Vgl. Karl Philipp Moritz, *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788*, in: ders., *Werke in zwei Bänden*, hrsg. v. Heide Hollmer u. Albert Meier, Frankfurt/M. 1999, hier: Bd. 2, S. 411-848, S. 680ff.

²² Vgl. zu dieser Debatte auch Latacz, *Tradition und Neuerung in der Homerforschung* (wie Anm. 12).

Aufsatz über *Aöden und Improvisatoren*.²³ Im Effekt aber werden genau in dieser altphilologisch orientierten Debatte Elemente der Improvisation in die moderne Konzeption der Kunst – gleichsam als ästhetikgeschichtliche Schmuggelware – eingeführt.

Die Arbeit des Genies, so will es die im Laufe des 19. Jahrhunderts sich retrospektiv entwerfende bürgerliche Kunstideologie, durchläuft allenfalls in ihrem Anfang einen Augenblick der Improvisation. Nach diesem Beginn jedoch scheint die geniale Kunstproduktion darin zu bestehen, sich systematisch von der Improvisation zu entfernen. Das Genie übersetzt Kontingenz in Notwendigkeit, Heteronomie in Autonomie, Temporalität in Zeitlosigkeit, Handlung in Text; entsprechend transformiert sich in der Arbeit des Genies der Zustand medialer Fluidalität in ein Produkt von medialer Stabilität. Kurz: Das Genie übersetzt die Improvisation in ein Werk.

Das Ziel dieser Bewegung, dieser Fluchtbewegung weg von der Improvisation, ist der Sinn, die Bedeutung, zeichentheoretisch gesprochen: das Signifikat. Wo Form war, soll Inhalt werden. Allerdings formiert sich nur eine knappe Generation nach den genieästhetischen Entwürfen von Moritz, Herder und Goethe mit der Frühromantik eine literarische Bewegung, deren gezielt spielerischer, ludistischer Umgang mit der Sprache zu einer Privilegierung der Zeichenoberfläche und der Materialität des Mediums führt. Sinn und Bedeutung treten hinter Klang und Form zurück. Entsprechend bemühen sich frühromantische Texte immer wieder, das Prinzip der Improvisation auf Dauer zu stellen. Äußerst konsequent betreibt dies etwa Friedrich Schlegel in seiner Abhandlung *Über die Unverständlichkeit*. Dieser Text, der selbst eine implizite Theorie der literarischen Improvisation entfaltet, endet seinerseits mit einer Glosse, mit einer improvisierenden Verarbeitung eines Goethe-Gedichts.²⁴ Schon ein flüchtiger Blick auf die letzte der vier Strophen des Gedichts gibt einen Eindruck davon, wie weit die improvisatorische Privilegierung des Sprachklangs und der Zeichenoberfläche gehen kann:

Mögen sie geläufig schwatzen,
Was sie dennoch nie begreifen.
Manche müssen irre schweifen,
Viele Künstler werden platzen.
Jeden Sommer fliegen Spatzen,

²³ Vgl. F. G. Welcker, *Aöden und Improvisatoren*, in: ders., *Kleine Schriften*, Zweiter Teil. Neudruck der Ausgabe von 1845, Osnabrück 1973, S. LXXXVII–CI.

²⁴ Vgl. hierzu Günter Oesterle, *Zum Spannungsverhältnis von Poesie und Publizistik unter dem Vorzeichen der Temporalisierung*, in: Wolfgang Bunzel u.a. (Hrsg.), *Romantik und Vormärz*, Bielefeld 2003, S. 199–211, S. 205ff.

Freuen sich am eignen Schalle:
 Reizte dies dir je die Galle?
 Laß sie alle selig spielen,
 Sorge du nur gut zu zielen,
 Und wer steht daß er nicht falle.²⁵

Bedenkt man, daß Schlegels Text und mit ihm diese klangvollen Zeilen den Abschluß seines Zeitschriftenprojekts *Athenäum* bilden, dann wird klar, daß aus frühromantischer Sicht die Improvisation nicht den zu überschreibenden Beginn der künstlerischen Arbeit darstellt, sondern vielmehr deren bis zum Ende durchzuhaltendes Prinzip.

VIERTE SKIZZE: IMPROVISATION ZWISCHEN DE- UND RENORMIERUNG

Genie und Improvisation sind sich also nah und fern zugleich. Dies gilt auch mit Blick auf die Frage der Norm. Das Genie steht zwar grundsätzlich auf der Seite des Gesetzes, insofern es selbst eine Norm setzt und normative Effekte zeitigt; es trägt aber, insofern es neue Gesetze setzt und nicht alte Gesetze bestätigt, in sich ein Moment der Gesetzesübertretung. Entsprechendes läßt sich – mit umgekehrten Vorzeichen – auch für die Improvisation formulieren. Zwar steht sie – seit und dank der ästhetischen und juristischen Verbote des 18. Jahrhunderts – auf der Seite des Gesetzesbruchs, des deregulierenden Einbruchs der Kontingenz in die normierte Ordnung. Doch eignet ihr zugleich ein renormierender, oder schlicht: normierender Effekt. Dies läßt sich knapp an einer Anekdote aus der Theaterwelt vorführen, die Heinrich von Kleist am 14. November 1810 in seinen *Berliner Abendblättern* publiziert.

Herr Unzelmann, der, seit einiger Zeit, in Königsberg Gast-Rollen gibt, soll zwar, welches das Entscheidende ist, dem Publico daselbst sehr gefallen: mit den Kritikern aber (wie man auch aus der Königsberger Zeitung ersieht) und mit der Direktion viel zu schaffen haben. Man erzählt, daß ihm die Direktion verboten, zu improvisieren. Hr. Unzelmann der jede Widerspenstigkeit haßt, fügte sich in diesem Befehl: als aber ein Pferd, das man, bei der Darstellung eines Stücks, auf die Bühne gebracht hatte, in Mitten der Bretter, zur großen Bestürzung des Publikums, Mist fallen ließ: wandte er sich plötzlich, indem er die Rede unterbrach, zu

²⁵ Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. v. Ernst Behler, Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801), hrsg. v. Hans Eichner, Paderborn u.a. 1967, S. 372.

dem Pferde und sprach: »Hat dir die Direktion nicht verboten, zu improvisieren?« – Worüber selbst die Direktion, wie man versichert, gelacht haben soll.²⁶

Zunächst entfaltet diese Anekdote nochmals die Problemlage, die sich aus der Geschichte der Improvisation im 18. Jahrhundert ergeben hat. Die Rede ist von »Verbot« und »Befehl«, ausgesprochen von einer »Direktion«; eine von oben verfügte Norm trifft auf einen willigen, die Widerspenstigkeit verabscheuenden Befehlsempfänger; die Improvisation findet ihr vorläufiges Ende. Dann jedoch passiert ein Unvorhergesehenes, ein wörtliches »Improvisus«, ein Zufall, Einfall, in diesem Fall: der Fall von Mist aus einem Pferdehintern. Dieser Pferdemit ist für das aufgeführte Theaterstück kontingent und heteronom. Dem gegenüber faßt Herr Unzelmann einen kühnen Entschluß, den Entschluß zur Improvisation. Kleist inszeniert diesen Entschluß mittels seines Lieblingszeitwortes »plötzlich« als die Sache eines belasteten Augenblicks, als hoch temporalisierten Moment; er markiert des Weiteren den Unterschied zwischen einem textbezogenen und einem freien Vortrag mit der Unterscheidung von »Rede« und »Sprechen«; und er betont schließlich das Prinzip der Unterbrechung als Einbruch in die vorgegebene Textordnung: Herr Unzelmann »wandte [...] sich *plötzlich*, indem er die *Rede unterbrach*, zu dem Pferde und *sprach*«. Mit dieser Handlung widersetzt sich Unzelmann zudem explizit dem von der Direktion erlassenen Improvisationsverbot.

Performanz, Denormierung, Temporalität, Kontingenz und Heteronomie – alle Zeichen deuten auf Improvisation. Die besondere Qualität von Unzelmanns improvisatorischer Entscheidung liegt darin, daß sie die Improvisation, ihr Verbot und ihr kontingentes Hereinbrechen in die Theaterordnung selbst zum Inhalt der improvisatorischen Form erhebt: »Hat dir die Direktion nicht verboten, zu improvisieren?«

Nun steht Unzelmanns improvisatorischer Einsatz zwar in doppelter Hinsicht außerhalb der Norm: Er vollzieht sich in einer durch fallenden Pferdemit außerordentlichen Situation, und er widersetzt sich einem verfügen Befehl. Zugleich jedoch bewegt er sich auch wiederum auf die Norm zu. Denn Unzelmanns improvisierende Reaktion auf das Unvorhergesehene verschärft nicht einfach die zufällig entstandene Unordnung, sie integriert vielmehr den Einbruch des Unvorhergesehenen in den Sinnzusammenhang der Theateraufführung. So gelingt es Unzelmann, mittels

²⁶ Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, Bd. 3, *Sämtliche Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften*, hrsg. v. Klaus Müller-Salget, Frankfurt/M. 1990, S. 363f. Zur Improvisation bei Kleist, allerdings ohne Verweis auf diese Anekdote, vgl. auch Landgraf, *Improvisation* (wie Anm. 4).

eines Normbruchs die denormierte Situation zu renormieren. Wie das Genie, so dient hier die Improvisation der Kontingenzbewältigung. Deshalb weiß auch die Direktion, daß sie das Improvisieren zwar für den Normalfall verbieten, im Ausnahmefall aber nicht nur zulassen, sondern sogar wünschen muß, weshalb sie sich in dieser Situation sofort lachend auf die Seite des Improvisators schlägt.

3

Die vier Skizzen umreißen die Grundlinien einer noch auszuführenden, historisch informierten ästhetischen Theorie literarischer Improvisation: Aus heutiger Sicht ist die Literatur zwar eine improvisationsferne Kunst. Dennoch kann die Improvisation sowohl den Inhalt als auch die Form der Literatur mitbestimmen. Zudem zeigt ein Blick in die Geschichte der theatralen und literarischen Improvisationsästhetik, daß Literatur und Improvisation erst spät einander entgegengesetzt werden. Als historisches Korrelat dieser Entgegensetzung sowie als Deck- und Konkurrenzfigur der Improvisation erscheint das Genie. Als improvisatorisches Gegenmodell zum Ernst des Genies wiederum erscheint das frühromantisch improvisierende Spiel mit dem Klang, das offene Spiel mit den Zeichen und der Materialität des Mediums. Und schließlich ist wie das Genie auch die Improvisation von einer Ambivalenz zwischen De- und Renormierung durchzogen.

„Nur ein kühner Entschluß«, so heißt es in Benjamins Erzählung, »konnte helfen, ganze Abschnitte mußten geopfert, die zum Schluß leitenden Betrachtungen dafür improvisiert werden«. Fast könnte es scheinen, als sei hier kein konsequenter Improvisator bei der Arbeit, sondern als habe ein Genie den unerwarteten Augenblick medialer Fluidität glücklich restabilisiert und so Kontingenz in Notwendigkeit übersetzt, Heteronomie in Autonomie, Temporalität in Zeitlosigkeit, Handlung in Text, kurz: die Improvisation in ein Werk. So sieht es wohl auch der Ich-Erzähler selbst: »Aufatmend sammelte ich gleich darauf meine Papiere, und im Hochgefühl der Parforceleistung, die ich vollbracht hatte, trat ich vom Stehpult weg, um gelassen meinen Mantel überzuziehen.«²⁷ Friedrich Schlegel wäre wenig beeindruckt gewesen.

Allerdings ist Benjamins Erzählung mit diesem Akkord von Sammlung, Hochgefühl, Leistung und Gelassenheit noch nicht an ihr Ende gelangt. Der Ich-Erzähler fährt vielmehr fort:

²⁷ Benjamin, Gesammelte Schriften (wie Anm. 1), S. 762.

Nun hätte eigentlich der Ansager eintreten sollen. Aber er ließ auf sich warten, und ich wandte mich nach der Tür um. Dabei fiel mein Blick noch einmal auf die Standuhr. Ihr Minutenzeiger wies sechsunddreißig! – noch volle vier Minuten bis vierzig! Was ich vorhin im Fluge erfaßt hatte, mußte der Stand des *Sekundenzeigers* gewesen sein! Nun begriff ich das Ausbleiben des Ansagers. Im gleichen Augenblick aber umfing mich die Stille, die noch eben wohltuend gewesen war, wie ein Netz. In dieser, der Technik und dem durch sie herrschenden Menschen bestimmten Kammer, überkam mich ein neuer Schauer, der doch dem ältesten, den wir kennen, verwandt war. Ich lieh mir selbst mein Ohr, dem nun auf einmal nichts als das eigene Schweigen entgegentönte. Das aber erkannte ich als das des Todes, der mich eben jetzt in tausend Ohren und in tausend Stuben zugleich hinraffte.

Eine unbeschreibliche Angst überkam mich und gleich darauf eine wilde Entschlossenheit. Retten, was noch zu retten ist, sagte ich zu mir selbst, riß aus der Manteltasche das Manuskript, nahm unter den übergangenen Blättern das erste beste und begann mit einer Stimme, die mein Herzklopfen mir zu übertönen schien, fortzulesen. Einfälle durfte ich nicht mehr von mir verlangen. Und da das Stück Text, das ich erwischte hatte, kurz war, so dehnte ich die Silben, ließ die Vokale ausschwingen, rollte das r und schob gedankenvolle Satzpausen ein. Noch einmal erreichte ich so das Ende – diesmal das richtige.²⁸

Erst in einem zweiten Anlauf also wird es ernst mit der Improvisation. Die fieberhafte Suche nach einem Ausweg mutiert zu einer unbeschreiblichen Angst, der kühne Entschluß weicht einer wilden Entschlossenheit. Die improvisatorische Rettung der Situation beginnt mit einer zufallsgesteuerten Textauswahl; die nun folgende Rede wird über den pulsierenden Beat des Herzschlags gelegt. Anders als die erste Improvisation ist das Reden nun nicht mehr von einem »Gedankenkreis« reguliert und zielt nicht mehr auf die Produktion von Sinn und Bedeutung: »Einfälle durfte ich nicht mehr von mir verlangen.« Die noch möglichen Modulationen beziehen sich nun nur noch auf die Zeichenoberfläche, auf das Signifikantenmaterial, auf den Klang. Die improvisierende Sprache neigt immer mehr dazu, sich in reiner Performanz aufzulösen. Hörbar bleibt allein die fundamental instabile Materialität des Mediums. Und so werden auch erst jetzt, in diesem letzten improvisatorischen Augenblick, die medialen Möglichkeiten des Radios voll ausgeschöpft: »so dehnte ich die Silben, ließ die Vokale ausschwingen,

²⁸ Ebd., S. 762f.

rollte das r und schob gedankenvolle Satzpausen ein.« Daran hätte Friedrich Schlegel seine Freude gehabt.

Doch es ist das Schicksal dieser radikalen Improvisation, nicht als solche erkannt zu werden:

Der Ansager kam und entließ mich, verbindlich, wie er mich vorhin empfangen hatte. Meine Unruhe aber hielt an. Als ich darum am nächsten Tag einen Freund traf, von dem ich wußte, daß er mich gehört hatte, fragte ich beiläufig nach seinem Eindruck. »Es war sehr nett«, sagte er. »Nur hapert es eben immer mit den Empfängern. Meiner hat wieder eine Minute vollkommen ausgesetzt.«²⁹

Literarische Improvisationen lassen sich leicht mit technischen Defekten verwechseln. Deshalb sind sie oft so unauffällig. Genau gegen diese Unauffälligkeit agiert Benjamins Erzählung. Sie bietet eine Zeitungsplauderei über das Spezialgebiet der ästhetischen Improvisation und schärft damit die Aufmerksamkeit für improvisatorische Formen.

„Es war sehr nett«: Das mag sagen, wer vom Improvisieren nichts versteht oder nichts hält. Wer aber den Freuden der Improvisation nicht abgeneigt ist, dem lösen sich aus der verschwiegenen Minute schwingende Vokale und knatternde Konsonanten.

²⁹ Ebd., S. 763.

ANKE DETKEN

»FLIEGEN IST SCHWER«

Ikarus in lyrischen Texten nach 1945*

In einem Ausstellungskatalog zur Ikarus-Figur in Ost und West heißt es, keine andere Gestalt des antiken Mythos habe die kreative Phantasie ostdeutscher Künstler stärker inspiriert als Ikarus.¹ In der Forschung besteht darüber Konsens, daß der Ikarus-Mythos in der DDR-Literatur eine ungleich wichtigere Rolle spielt als im Westen. Der Befund wird meist durch die damals herrschenden politischen Verhältnisse erklärt, die dazu führten, daß man das Schicksal der Ikarus-Figur unweigerlich zur eigenen Situation in der DDR ins Verhältnis setzte.² Das Leben in einem »eingemauerten, mit einem Todesstreifen umgebenen Land«³ sei ursächlich für die im-

* Überarbeitete Fassung der Probevorlesung, die im Rahmen des Habilitationsverfahrens am 9. November 2005 an der Universität Göttingen gehalten wurde.

¹ Volker Riedel, »Er flog zu hoch hinaus. Er sah die Welt wie nie«. Aspekte der Ikaros-Rezeption in der deutsch-sprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts, in: Ost-Westlicher Ikarus. Ein Mythos im geteilten Deutschland. Eine Ausstellung des Winkelmann-Museums Stendal in Stendal – Gotha – Duisburg – Wasserburg/Inn, Stendal 2004, S. 47-68. Das griechische ›Ikaros‹ in Riedels Titel und ›Ikarus‹ im Gesamttitel des Katalogs sind ein Hinweis auf die uneinheitliche Verwendung. Obwohl ›Ikarus‹ als Verbindung aus lateinischer und griechischer Schreibung irritieren mag, verwende ich hier konsequent diesen Begriff, der sich inzwischen als der allgemein übliche durchgesetzt hat.

² Birgit Lermen, »Über der ganzen Szenerie fliegt Ikarus«. Das Ikarus-Motiv in ausgewählten Gedichten von Autoren aus der DDR, in: Dieter Breuer (Hrsg.), Deutsche Lyrik nach 1945, Frankfurt/M. 1988, S. 284-305, hier S. 284; vgl. Riedel, Anm. 1, S. 59f.; Bernhard Greiner, Der Ikarus-Mythos in Literatur und bildender Kunst, in: Michigan Germanic Studies 8, 1982, S. 51-126, hier S. 61: »Auffällig ist dann, wie häufig Literatur in der DDR den Ikarus-Mythos beruft.«

³ Jörg-Heiko Bruns, Zum Ikarus-Motiv in der bildenden Kunst in beiden deutschen Staaten nach 1945, in: Ost-Westlicher Ikarus, Anm. 1, S. 17-30. Der wichtigste gemeinsame Nenner der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, die sich mit Mythen beschäftigt, ist nach Wilfried Barner das politische Element. Die Werke hätten politisch auf ihren jeweiligen Prä-Text reagiert, was zu einer Politisierung des betreffenden Mythos geführt habe; vgl. Wilfried Barner, Literaturtheologie oder Literaturmythologie?, in: Walter Jens u. a. (Hrsg.), Theologie und Literatur, München 1986, S. 156: »Die *politische* Dimension des Mythos [...] ist namentlich für die Diagnostik der Gegenwartsliteratur unabweisbar.«

mense Anziehungskraft dieser Figur auf die Schriftsteller. Das liegt nahe: Immerhin geht es in diesem Mythos um die Geschichte einer wagemutigen Flucht. Sarah Kirsch verbindet in ihrem Gedicht *Mauer*⁴ die Flucht aus Ostberlin mit der Ikarus-Figur. Da Grenze und Mauer nur den Weg durch die Luft offenlassen, ist Ikarus für diese Grundkonstellation offensichtlich prädestiniert. – Diese Beobachtung ist Ausgangspunkt meiner Überlegungen. Sie wird zu präzisieren und zu modifizieren sein, da weder die generalisierende Erklärung zutrifft, die Flucht und Mauer fokussiert und sie als zentrale Segmente des Mythos für dessen Konjunktur in der DDR-Literatur verantwortlich macht, noch Ikarus allein in den Texten eine Rolle spielt. An vier exemplarischen Gedichten, zweien davon aus der DDR und je einem aus Österreich und der Bundesrepublik, soll die Verwendung des Ikarus-Mythos in Ost und West untersucht und miteinander verglichen werden.

Wenn man sich mit dem Ikarus-Mythos beschäftigt, stößt man auf eine auffällige Diskrepanz: Während Ikarus in literarischen Texten eine zentrale Rolle spielt, wird er in gängigen Kompendien ebenso wie in Speziallexika zur antiken Mythologie häufig gar nicht als eigenständiger Träger eines Mythos verzeichnet, sondern nur unter dem Stichwort ›Dädalus‹ erwähnt, so noch in Nachschlagewerken des 20. und 21. Jahrhunderts. Als Beleg sei hier das von Hans und Susanne Lücke verfaßte Handbuch *Helden und Gottheiten der Antike*⁵ angeführt. Diese Tendenz läßt sich zurückverfolgen bis zu Zedlers Universallexikon, dem wichtigsten Nachschlagewerk des 18. Jahrhunderts, und zur *Götterlehre* von Karl Philipp Moritz. Beide lassen Ikarus ganz in der Geschichte von Dädalus aufgehen und widmen nur letzterem ein eigenes Kapitel; auch Gustav Schwabs vielgelesene *Sagen des klassischen Altertums* verfahren so.⁶ Im Rahmen der Poesie spielt

⁴ Sarah Kirsch, *Mauer*, in: dies., *Erlkönigs Töchter*, 3. Aufl., Stuttgart 1993, S. 7. Schon im Titel des Gedichts wird ein deutlicher Bezug auf die reale politische Situation hergestellt. Sarah Kirsch selbst wurde 1977 aus der SED ausgeschlossen und ist nach Westberlin übersiedelt, so daß die Mauer für sie existentielle Bedeutung auch dann noch hatte. Das Gedicht beschreibt die Mauerseite aus westlicher Perspektive, wie sie sich dem Sprecher-Ich nach der Flucht präsentiert: »Bunt war sie hier Fenster und Türen | Aufmüpfige Leitern Ikarus- | Flügel schimärenhaft hingemalt | An einer bestimmten Stelle«. Allein durch die Ikarus-Flügel wird der Mythos aufgerufen, der als Symbol für die Flucht dient.

⁵ Hans Lücke, Susanne Lücke, *Helden und Gottheiten der Antike*. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst, Reinbek bei Hamburg 2002, S. 196-212; vgl. Manfred Kern, Alfred Ebenbauer (Hrsg.), *Lexikon der antiken Gestalten in den deutschen Texten des Mittelalters*, Darmstadt 2003, S. 197f.

⁶ Vgl. Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universal Lexicon Aller Wissenschaften und Künste*, 68 Bde., Reprint der Ausgabe Leipzig, Halle 1732-1754, Graz 1964, Bd. 7, Spalte 29-32; Karl Philipp Moritz, *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der*

Ikarus offensichtlich eine gewichtigere Rolle. Hier ist er zur Hauptfigur avanciert – er ist auch die alleinige Titelfigur des von Achim Aurnhammer und Dieter Martin herausgegebenen Sammelbandes *Mythos Ikarus*,⁷ in dem ausgewählte literarische Texte vorgestellt werden.

Weiterhin fällt auf, daß die literarische Figur des Ikarus vor allem in lyrischen Texten erscheint. Dies ist anders als etwa bei Antigone oder Elektra, die auf einen psychologischen Figurenaufbau hin angelegt sind und häufig in dramatischen Konstellationen verarbeitet werden. Ikarus tritt als Symbol für Hybris und Wahrheitssuche nur in einer isolierten Geschichte auf. Darin liegt aber gleichzeitig sein besonderes Potential, denn dieselben Merkmale, die Ikarus für die Lyrik prädestinieren, lassen ihn auch attraktiv erscheinen für die Malerei. Der hohe ikonographische Wert ist vermutlich dafür verantwortlich, daß dieser Mythos neben lyrischen Texten vor allem auf Gemälden seinen Platz gefunden hat, von Bruegel dem Älteren bis Mattheuer.

Für den Dädalus-Ikarus-Mythenkomplex ist Ovids *Ars amatoria* die Hauptquelle.⁸ Obwohl kaum von der verbindlichen Form eines Mythos die Rede sein kann, da es nicht die Urform, den Archetypus als überlieferten Text gibt, sondern nur unterschiedliche Bearbeitungen eines Mythos,⁹ berufen sich spätere Bearbeitungen häufig auf einen solchen dominierenden Bezugstext. Bei Dädalus-Ikarus bildet das auf den Flug gerichtete Seh-

Alten, Lahr 1948 [erschienen 1791], S. 240-243. Moritz nimmt Ikarus ganz in die Geschichte des Dädalus zurück. Nur »Daidalos« ist ein eigenes Kapitel gewidmet. Ikarus erscheint hier allein aus der Perspektive des Vaters unter dem Aspekt des übermütigen Sohnes, der seinen Ungehorsam mit dem Tod bezahlt. Moritz: »Der grausamste Künstlerneid war schon mit der ersten Entstehung der Kunst verwebt.« (S. 241). Moritz stellt ein Künstlertum dar, das von einer Vaterfigur repräsentiert wird, die Mäßigung fordert; Gustav Schwab, Die schönsten Sagen des klassischen Altertums. Gesamtausgabe in drei Teilen, Stuttgart 1986, S. 81-86.

⁷ Aurnhammer, Achim, Dieter Martin (Hrsg.), *Mythos Ikarus. Texte von Ovid bis Wolf Biermann*, 2. Aufl., Leipzig 2001. Die meisten der im folgenden zitierten Texte finden sich in dieser Zusammenstellung von Texten zum Ikarus-Mythos.

⁸ Ovid, *Ars amatoria* II, Übers. v. Michael von Albrecht, Römische Poesie. Texte und Interpretationen, 2. Aufl., Heidelberg 1995, S. 65-67; in Original und Übersetzung abgedruckt in: Aurnhammer, Martin (Hrsg.), Anm. 7, S. 18-23. Zu Ovids Dädalus-Ikarus-Darstellung vgl. Brigitte Hebel, *Vidit et obstipuit. Ein Interpretationsversuch zu Daedalus und Ikarus in Text und Bild*, in: *Der altsprachliche Unterricht* 15, 1972, S. 87-110.

⁹ Moog-Grünewald beschreibt das Funktionieren von Mythen in literarischen Texten wie folgt: »Ein Komplex traditioneller Erzählungen liefert das primäre Mittel, Wirklichkeitserfahrung und -entwurf zu gliedern und in Worte zu fassen, mitzuteilen und zu bewältigen, die Gegenwart an Vergangenes zu binden und zugleich die Zukunftserwartungen zu kanalisieren.«; Maria Moog-Grünewald, Über die ästhetische und poetologische Inanspruchnahme antiker Mythen bei Roberto Calasso, *Le nozze die Cadmo e Armonia*, und Christoph Ransmayr, *Die letzte Welt*, in: Heinz Hofmann (Hrsg.), *Antike Mythen in der europäischen Tradition*, Tübingen 1999, S. 243-260, hier S. 243.

suchtsmotiv den Kern des Mythos. Der athenische Künstler und Handwerker Dädalus und sein Sohn Ikarus werden von dem Tyrannen Minos auf der Insel Kreta gefangen gehalten. Da es nur den Fluchtweg durch die Lüfte gibt, wird Dädalus, der schon zuvor das Labyrinth für den Minotaurus gebaut hatte, erneut zum Erfinder eines ideenreich erdachten Gegenstandes. Er setzt für sich und seinen Sohn Adlerfedern in Flügelform zusammen und klebt sie mit Wachs aneinander. Dädalus gibt Ikarus die Anweisung, nicht zu tief und nicht zu hoch zu fliegen, um weder dem Wasser noch der Sonne zu nahe zu kommen. Ikarus aber fliegt aus Übermut bis in die Nähe der Sonne, so daß das Wachs seiner Flügel schmilzt; er stürzt ab und ertrinkt. Dem Mythos zufolge wird das Meer, in das er fällt, nach ihm das Ikarische genannt.

Der für die gesamte griechisch-römische Mythenüberlieferung wichtigste Autor Ovid hat in diesem Fall nicht eine, sondern »zwei konkurrierende Versionen«¹⁰ des Mythos geliefert. In den *Metamorphosen* ergänzt Ovid die Erzählung um eine Rahmengeschichte.¹¹ Während in seiner *Ars amatoria* die Schuld für den Sturz allein bei dem Übermut des Sohnes liegt, erfährt man hier, daß Dädalus zuvor seinen Neffen Talos bzw. Perdix von der Akropolis stieß, da er diesen um seine technisch-künstlerischen Fähigkeiten beneidete. Athene beobachtete die Tat und verwandelte Talos rechtzeitig in ein Rebhuhn, so daß er nicht in den Tod stürzte, sondern sich fliegend retten konnte. Der spätere Sturz des Sohnes Ikarus kann zu dieser Schuld, die Dädalus auf sich geladen hat, in ein ausgleichendes Verhältnis gesetzt werden.

Auffallend ist, daß mit unterschiedlichen Einstufungen und Interpretationen der Ikarus-Figur sich auch die Bezugspunkte der Mythen untereinander ändern. Für die Frühe Neuzeit hat Aurnhammer gezeigt, wie Mythen mit thematisch ähnlichen Mythen verbunden werden und sich bevorzugte Mythenallianzen ergeben.¹² So wird Ikarus in Mittelalter und Früher Neuzeit häufig zu Phaeton in Beziehung gesetzt, dem Sohn des Sonnengottes, der die Gebote seines göttlichen Vaters übertritt und mit

¹⁰ Achim Aurnhammer, Zum Deutungsspielraum der Ikarus-Figur in der Frühen Neuzeit, in: Martin Vöhler, Bernd Seidensticker (Hrsg.), *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*, Berlin 2005, S. 139-164, hier S. 139.

¹¹ Ovid, *Metamorphosen VIII*. Übersetzung von Michael von Albrecht, *Römische Poesie. Texte und Interpretationen*, 2. Aufl., Heidelberg 1995, S. 70-72, Original und Übersetzung abgedruckt in: Aurnhammer, Martin (Hrsg.), Anm. 7, S. 24-31.

¹² Vgl. Aurnhammer, Anm. 10. Christine Lubkoll betont in anderem Zusammenhang und in Anlehnung an Claude Lévi-Strauss die Überblendungsstruktur des Mythos. Vgl. Christine Lubkoll, *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Freiburg i. Br. 1995, S. 12-14.

dem Sonnenwagen abstürzt. Zu diesem Aspekt paßt die bildliche Version des Mythos bei Bruegel. Nach Wyss ist hier die Anspielung auf das Phaeton-Motiv erkennbar, da Apollo aus Trauer über den am Himmel verunglückten Phaeton für einen Tag die Sonnenfahrt ausfallen ließ.¹³

In der Dichtung wird zunächst ebenfalls die Verbindung zu Phaeton hergestellt, so bei Sebastian Brant, der im *Narrenschiff Ikarus'* übermütigen Flug gegen die Gebote des Vaters als Narrheit und Blindheit abqualifiziert und gleichzeitig Parallelen zu Phaeton zieht.¹⁴ Beide, Ikarus wie Phaeton, unterliegen bei Brant derselben Form von *superbia*. Die zentralen Segmente – ›Ungehorsam gegenüber dem Vater‹, ›zu hoher Flug‹ und ›Sturz‹ – sind in diesem Fall für die Parallelsetzung der beiden Mythen verantwortlich.

In den Gedichten nach 1945 ist die Verbindung mit Phaeton kaum noch zu beobachten. Das kann damit zusammenhängen, daß die Vater-Sohn-Konstellation, die Ikarus und Phaeton miteinander verband, meist keine Rolle mehr spielt; außerdem wird am Flug nicht mehr das Unmäßige betont. Im Gegenzug treten andere Mythenallianzen auf, das werden die exemplarischen Gedichtanalysen zeigen.

Unmittelbar nach 1945 zeichnet sich zunächst ein relativ klares Ikarus-Bild ab, das eng mit der Katastrophensituation des Zweiten Weltkriegs zusammenhängt. So wird bei Stephan Hermlin, Erich Arendt und Louis Fürnberg Ikarus regelmäßig im Zusammenhang mit realen Flugzeugabstürzen im Zweiten Weltkrieg thematisiert, etwa in Fürnbergs *Der Bruder*

¹³ Beat Wyss, Pieter Bruegel. Landschaft mit Ikarussturz. Ein Vexierbild des humanistischen Pessimismus, Frankfurt/M. 1990, S. 28f. Wyss beschreibt, daß Bruegel im Ikarus-Gemälde das Phaetonmotiv gerade in Gestalt der untergehenden Sonne zitiert. Sie versinnbildliche Apollo, der sich in seine Felder hinter Messina zurückziehe. »Der Sonnengott [...] trauert, aus verwandtem Anlaß, auch für Dädalus.« Nach Wyss verstand der Kopist die typologische Anspielung auf das Phaeton-Motiv nicht und hat deshalb die untergehende Sonne, die im Meer verschwindet, weggelassen. Rein physikalisch betrachtet, entstellt in der Tat ein Sonnenuntergang die Ikarussage. Es mag daher zunächst folgerichtig erscheinen, wenn der Kopist Dädalus – nach Wyss übrigens »sehr unbruegelisch [...] in seiner eleganten Nacktheit« (S. 33) – an den Himmel gemalt hat; von der stellvertretenden Trauer des Sonnengottes im Original schien er nichts zu wissen. Dieser Interpretation folgend stellt die Kopie der Sammlung Van Buuren den Versuch dar, die angeblichen Ungereimtheiten des Originals zu verbessern unter Annahme der Einheit von Zeit, Ort und Handlung.

¹⁴ Vgl. Sebastian Brant, *Das Narrenschiff*, hrsg. v. Hans-Joachim Mähl, Stuttgart 1964, S. 145: »Hätt Phaeton nicht den Wagen bestiegen, | Wollt Ikarus so hoch nicht fliegen, | wären gefolgt den Vätern beide – | Sie blieben verschont von Tod und Leide.«

Namenlos.¹⁵ Arendt widmet seine *Ode II*,¹⁶ die 1959 als Teil der *Flug-Oden* erscheint, »Saint-Exupéry, dem Flieger der Anden«, der von einem Aufklärungsflug über die französischen Alpen nicht zurückkehrte. Hermlin, der mit seiner Familie nach der Emigration 1947 nach Ostberlin zurückkam, stellt seiner *Ballade vom Gefährten Ikarus* von 1944 die Widmung voran »Dem Gedächtnis meines Bruders Alfred, der den Fliegertod starb«. ¹⁷ Das Sprecher-Ich wünscht sich die Wiedervereinigung mit dem Bruder, der als Ikarus apostrophiert wird. Gemeinsam ist diesen Gedichten – die vom Ende des Zweiten Weltkriegs an bis zu Beginn der 60er Jahre verfaßt worden sind –, daß die Flieger, die mit Ikarus gleichgesetzt werden, im Kampf gegen das Nazi-Regime gefallen sind. Die Stürze beziehen sich auf tatsächliche Fliegertode, die mit einem positiv bewerteten politischen Engagement verbunden werden. Anknüpfungspunkt für Ikarus ist die konkrete Erfahrung des Krieges, Ikarus ist hier eindeutig semantisiert; er steht für den mutigen, nicht aber für einen übermütigen Flug und für den tragischen Sturz.

Eine Umdeutung bzw. andere Einordnung der mythischen Figur findet bei dem Österreicher Ernst Jandl statt. Hier fehlt jede soziale Fixierung; deutlich wird die Vielschichtigkeit und geringe Determiniertheit der Figur Ikarus, die ganz unterschiedliche Kontexte und Interpretationen ermöglicht:

Ikarus

Er flog hoch
über den anderen.
Die blieben im Sand
Krebse und Tintenfische.
Er flog höher
als sein Vater, der kunstgewandte
Dädalus.
Federn zupfte die Sonne aus seinen Flügeln.
Tränen aus Wachs tropften aus seinen Flügeln.

¹⁵ Louis Fürnberg, *Der Bruder Namenlos. Ein Leben in Versen*, 5. Aufl., Berlin 1959, S. 13: »Ikarusflüge«, S. 14: »Nicht *kleben* zu müssen! Fliegen zu dürfen! | Und sei's, um den Tod zu finden in Klüften und Schründen!«, S. 102: »Es werden manche kommen und dich fragen: | wo hast du deine schönen Flügel hingetan? | Und die sie früher niemals an dir sahn, | sie werden ihr Verschwindensein beklagen.«

¹⁶ Erich Arendt, *Ode II*, in: ders., *Gedichte aus fünf Jahrzehnten*, Rostock 1968, S. 284-288.

¹⁷ Stephan Hermlin, *Ballade vom Gefährten Ikarus*, in: ders., *Die Straßen der Furcht, Singen 1947*, S. 58f.

Ikarus flog.
 Ikarus ging unter.
 Ikarus ging unter
 hoch über den anderen.¹⁸

Schon Benn wählte 1915 den Namen *Ikarus* als Titel seines Gedichts, so auch Jandl im Jahr 1954. Er versieht 13 reimlose, metrisch ungebundene Verse mit diesem Titel. In drei Versen wird zunächst der Flug beschrieben, das gesamte Gedicht steht im Präteritum, ein Sprecher-Ich tritt nicht in Erscheinung. Schon das Vokabular verweist mit dreimal »flog«, dreimal »hoch« bzw. »höher« auf die zentrale Aussage des Gedichtes. Ikarus hebt sich als Ausnahmeerscheinung von all denen ab, die im Sand bleiben: »Er flog hoch | über den anderen«. Der Vergleich wird potenziert durch die Gegenüberstellung mit niederem Meeresgetier, dem nicht einmal ein aufrechter Gang, sondern nur ein Herumkriechen zugestanden wird. Außerdem wird betont, daß Ikarus seinen Vater – Dädalus wird in diesem Gedicht explizit erwähnt – ebenfalls durch den höheren Flug übertrifft, während Dädalus nur technisches Können und Kunstfertigkeit attestiert werden: »der kunstgewandte Dädalus«. Der Untergang von Ikarus wird mit den von der Sonne ausgezupften Federn und den »Tränen aus Wachs«, die aus seinen Flügeln tropfen, nicht als schreckliches, sondern als beklagenswertes Ereignis dargestellt. Hier könnte man durch die gewählte Bildlichkeit fast Mitleid haben mit Ikarus. Mit der abgewandelten Wiederaufnahme der Anfangsverse am Ende des Gedichtes wird derjenige, der zuvor am höchsten geflogen ist, zum Untergehenden. Gerade im Untergang aber wird ihm Bewunderung zuteil, denn »Ikarus ging unter | hoch über den anderen«. In der geschickten doppelten Verwendung von »hoch« als adverbelle Ortsbestimmung und als ersten Teil des Verbalkompositums »hochfliegen« bzw. »höher fliegen« wird Ikarus nicht der Sturz, sondern die Einmaligkeit der Höhe als Konstante zugeschrieben. Die Pointe besteht darin, daß selbst dem Untergang hier die höchste Höhe zukommt: »Er flog hoch | über den anderen. | [...] | Ikarus ging unter | hoch über den anderen.«

Nicht der Übermut eines Kindes, sondern die bewundernswerte Emanzipation von einem Vater, der nur auf halber, vorausgeplanter Höhe fliegt, steht im Vordergrund. Durch die Umkehrung eines der Hauptsegmente wird hier am Mythos nicht mehr das Fliegen, das Hoch-am-Himmel-Sein betont, sondern die Abwärtsbewegung – ein Moment, das auch für die folgenden Gedichte zentral sein wird. Daß dem Sturz mit seinem Untergang

¹⁸ Ernst Jandl, *Andere Augen*, in: ders., *Poetische Werke*, Bd. 1, hrsg. v. Klaus Siblewski, München 1997, S. 49.

etwas Positives abgewonnen wird, zeichnet dabei allein Jandls Gedicht aus.

Günter Kunerts Ikarus hingegen stürzt nicht ab, ja ihm gelingt nicht einmal der Start in Richtung Sonne. In Kunerts *Ikarus 64* sind ganz andere Projektionen auf die mythische Figur zu beobachten als in den direkt nach 1945 entstandenen Gedichten, aber auch andere als bei Ernst Jandl. So werden ein weiteres Mal der Facettenreichtum und die Deutungsmöglichkeiten des Mythos demonstriert. Bei Kunert kommt der besondere ideologische Reiz für die marxistisch-deutsche Literaturprogrammatik ins Spiel.

Der Mythosbegriff und die Arbeit am Mythos waren durch die vorangegangene faschistische Instrumentalisierung zunächst im Zusammenhang mit den Exildebatten prinzipiellen Zweifeln ausgesetzt. Unter den Marxisten hingegen überwog die Tendenz, in einer sozialistischen Mythenadaptation die ›bessere‹ Literatur darzustellen, so daß den Mythen in der DDR eine besondere Dignität zukam.¹⁹ Durch die Bindung an Antike und Klassik waren die Mythen gleichsam doppelt autorisiert. Selbst Brecht griff im Antigonemodell, das Widerstands-Motiv aufnehmend, zu einem griechischen Mythos, um das ›Barbarische‹ der Terrorherrschaft theatralisch sichtbar zu machen.²⁰

Zu beobachten ist besonders in der DDR nicht nur der allgemeine Rückgriff auf die griechische Mythologie, sondern die sich verändernde Bezugnahme auf ganz bestimmte Figuren. So weist Rüdiger Bernhardt auf bevorzugte Figuren in unterschiedlichen Phasen der DDR-Literatur hin, zu denen die Ikarus-Figur in den hier analysierten Gedichten ins Verhältnis gesetzt werden kann. Die zentrale Figur in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg war Odysseus.²¹ Zunächst der Vertriebene, der außergewöhnlichen Belastungen ausgesetzt war, verschob sich das Interesse später auf den wissensdurstigen Odysseus. Die Kritik an Odysseus – etwa bei Erich

¹⁹ Vgl. Wilfried Barner (Hrsg.), *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, 2. Aufl., München 2006, S. 188f.: Brecht, Bloch und Th. Mann traten nach dem Mythos-Verdikt der ersten Nachkriegsjahre für eine ›Rettung‹ des Mythischen als Kernbezirk des Humanen ein, so daß die Funktionalisierung griechischer Mythen und ihre Rückführung auf Typen zur generellen literarischen Entwicklung der 50er Jahre gehörte, anders als in der DDR; dort wurde literarische Mythen transformation im Zeichen der Erbpflege von Anfang an kontinuierlich praktiziert.

²⁰ Vgl. Wilfried Barner, »Durchrationalisierung« des Mythos? Zu Bertolt Brechts ›Antigonemodell 1948‹, in: Paul Michael Lützeler (Hrsg.), *Zeitgenossenschaft. Zur deutschsprachigen Literatur im 20. Jahrhundert. Festschrift für Egon Schwarz zum 65. Geburtstag*, Frankfurt/M. 1987, S. 191-210.

²¹ Vgl. Rüdiger Bernhardt, *Odysseus' Tod – Prometheus' Leben. Antike Mythen in der Literatur der DDR*, Halle 1983, S. 9: »Keiner antiken Heldengestalt gehörte anfangs die Aufmerksamkeit, die man Odysseus schenkte.«

Arendt und Heiner Müller – machte dann den Weg frei für die Orientierung auf andere dem Zeitgefühl entsprechende Figuren, vor allem auf Prometheus, der nach Bernhardt die »vielleicht widersprüchlichste und folgenreichste Geschichte«²² aller antiken Figuren bereithält. Prometheus wurde zunächst weitgehend gleichgesetzt mit sozialistischem Schöpfer-tum. Ab den 60er Jahren wurde seine jetzt nicht mehr unbestrittene Vorbildhaftigkeit in Relation gesetzt zu opportunistischen Momenten, und er fügte sich gleichwertig neben andere mythische Figuren ein, so daß sich Raum bot für neue Umwertungen seiner Figur. Später kam Sisyphos hinzu, ebenfalls ein Tätiger, der aber im überkommenen Modell häufig als Symbol für sinnlose Tätigkeit genutzt wurde. Gleichzeitig bleibt Sisyphos eine der widersprüchlichsten Figuren im Mythenensemble.

Erstaunlicherweise findet Ikarus in Bernhardts Typologie keinen Platz. Welche Rolle Ikarus im Verhältnis zu den bei ihm berücksichtigten Figuren spielt und welchen Umwertungen er unterliegt, soll im folgenden mitbedacht werden. Daß er bei dem Wandel in der Wertebesetzung mythologischer Gestalten in die Gegenreihe von Odysseus und auf die Seite von Prometheus und Sisyphos gehört, zeigt etwa Kunerts *Ikarus 64*.

Ikarus 64

1

Fliegen ist schwer:
Jede Hand klebt am Gehebel von Maschinen:
Geldesbedürftig.
Geheftet die Füße
an Gaspedal und Tanzparkett. Fest eingeni-
det der Kopf im stolzen im fortschrittlichen
im vorurteilsharten
Sturzhelm.

2

Ballast: Das mundwarme Eisbein
in der Familiengruft des Magens.
Ballast: Das finstere Blut
gestaut an hervorragender Stelle

²² Vgl. ebd., S. 11. Nach Rohrwasser, Engelhardt hat die Arbeit Bernhardts »ihren Schwerpunkt in der Sammlung und Ordnung«; Michael Rohrwasser, Michael von Engelhardt, Mythos und DDR-Literatur, in: Michigan Germanic Studies 8, 1982 [erschienen 1985], S. 13-50, hier S. 13.

gürtelwärts.
 Töne
 erster zweiter neunter dreißigster Symphonien
 ohrhoch gestapelt zu kulturellem Übergewicht.
 Verpulverte Vergangenheit
 in handlichen Urnen verpackt.
 Tankweis Tränen im Vorrat unabwerfbare:
 Fliegen ist schwer.

3
 Dennoch breite die Arme aus und nimm
 einen Anlauf für das Unmögliche.
 Nimm einen langen Anlauf damit du
 hinfliegst
 zu deinem Himmel
 daran alle Sterne verlöschen.

4
 Denn Tag wird.
 Ein Horizont zeigt sich immer.
 Nimm einen Anlauf.²³

Schon der Titel, *Ikarus 64*, deutet an, daß der Text auf eine komplexe literarische Tradition Bezug nimmt und an eine Reihe von Ikarus-Gedichten anknüpft. Das Entstehungsjahr des Gedichts wirkt wie ein Index, der andeutet, daß die Titelfigur dem Prozeß von Umwertungen und Verschiebungen unterworfen ist. Die überzeitliche mythische Figur wird so gleichzeitig auf einen konkreten Zeitpunkt festgelegt. Interpretationen, die im Gedicht eine spezifische Kritik an der DDR erkennen, betonen, daß in der »Tarnung der literaturgeschichtlichen Faktizität«²⁴ die realen politischen Verhältnisse in der DDR kommentiert würden. Ausschlaggebend für den Titel seien demnach die gerade zu diesem Zeitpunkt verstärkten Bestrebungen der Machthaber, die Bewegungsfreiheit der DDR-Bürger und die Denkfreiheit der Schriftsteller zu kontrollieren und einzuschränken. So findet 1964 die II. Bitterfelder Konferenz²⁵ statt, auf der die Prinzipien einer sozialistischen Arbeiterkultur und -literatur noch einmal genau bestimmt

²³ Günter Kunert, *Ikarus 64*, in: ders., *Unruhiger Schlaf. Gedichte*, München 1979, S. 103.

²⁴ Vgl. Ioana Crăciun, *Die Politisierung des antiken Mythos in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Tübingen 2000, S. 95; ähnlich Lermen, *Anm.* 2, S. 289-292.

²⁵ Vgl. die Protokolle der II. Bitterfelder Konferenz in: *Zweite Bitterfelder Konferenz 1964. Protokoll der von der Ideologischen Kommission beim Politbüro des ZK der SED und dem*

werden und der sozialistische Realismus zur verpflichtenden ästhetischen Norm erklärt wird. Kunert nimmt nach Crăciun auf diese Vorgaben Bezug:

Unter der Maske des sozialistischen Realismus, dem als einer ästhetischen Forderung nach Objektivität durch die scheinbar konkrete Fixierung des Gedichtes in der revolutionären Gegenwart Folge geleistet wird, stellt Günter Kunert diese ästhetische Forderung in Frage, karikiert sie und weist sie schließlich zurück.²⁶

Eine übliche Lesart versteht dieses Gedicht – verkürzt gesagt – als verschlüsselte Botschaft, die DDR zu verlassen.²⁷ Zum literarischen und kulturellen Erbe, als deren Einlöser und Vollstrecker sich die Arbeiterklasse der DDR zu verstehen hatte, zählen die klassische Literatur und mythische Stoffe. Die massive Präsenz antiker Themen in der Literatur der DDR wird gewöhnlich als Strategie angesehen, Formen der Zensur zu umgehen, die eine direkte, unverschleierte Kritik gesellschaftlicher Mißstände nicht zuließ.²⁸ Unterstützend wird von diesen Interpretationen die Veröffentlichungsgeschichte herangezogen. Innerhalb des Gedichtbandes *Verkündigung des Wetters* erscheint *Ikarus 64* im Westen erstmals 1966.²⁹ Ein Jahr zuvor aber wurde das Gedicht in der DDR-Zeitschrift *Neue deutsche Literatur* publiziert,³⁰ die neben *Sinn und Form* ein Forum auch für nicht linientreue Texte bot. Die Veröffentlichung dieses Gedichts gab Anlaß, Kunert in der DDR als geschichtspessimistischen Schriftsteller zu klassifizieren.³¹

Ministerium für Kultur am 24. und 25. April im Kulturpalast des Elektrochemischen Kombinars Bitterfeld abgehaltenen Konferenz, Berlin (Ost) 1964.

²⁶ Crăciun, Anm. 24, S. 95f. Crăciun liest die Zahl 64 als Anspielung auf die II. Bitterfelder Konferenz, vgl. S. 102f.

²⁷ Für Lermen, Loewen deutet sich in Kunerts Gedicht die Notwendigkeit an, das Land zu verlassen: »Der Name ›Ikarus‹ kündigt es schon an. Er steht für eine Vorahnung davon.« Birgit Lermen, Matthias Loewen, Lyrik aus der DDR. Exemplarische Analysen, Paderborn u. a. 1987, S. 271; vgl. S. 268: »Und die Zahl 64? Sie ist offenbar als Datum zu lesen: als die Jahreszahl 1964. Im Kontext des Gedichts kann das nur bedeuten: Es ist eine Situation entstanden, die nur äußerster Wagemut überwinden kann. Der Name ›Ikarus‹ erinnert an das, was in ähnlicher Lage einmal geschehen ist und als so geschehen auffordernd in die Gegenwart hereinwirkt.«

²⁸ Vgl. Crăciun, Anm. 24, S. 12.

²⁹ Der Gedichtband »Verkündigung des Wetters« wurde Anlaß heftiger Angriffe gegen seinen Autor im Rahmen einer breiten Lyrik-Diskussion in der Zeitschrift *Forum*; vgl. Crăciun, Anm. 24, S. 86.

³⁰ *Neue deutsche Literatur* 13, 1965, Heft 8, S. 99f.

³¹ Vgl. Holger Bohm, Günter Kunert vor dem Gesetz. Gutachten als Kommentarform des Kanons, in: Birgit Dahlke u. a. (Hrsg.), Literaturgesellschaft DDR. Kanonkämpfe und ihre Geschichten, Stuttgart 2000, S. 214-239.

Interpreten führen außerdem ins Feld, daß Kunert 1979 die DDR tatsächlich verlassen hat, also Spannungen zwischen dem Autor des Gedichts und der DDR-Obrigkeit bestanden. Interpretiert man den »Ballast«, von dem im Gedicht die Rede ist, ausschließlich als Bindung an ein sozialistisches Land, dann kann man Bezüge zu Kunerts *Erwachsenenspielen* herstellen, in denen Kunert seine Zeit in der DDR in Erinnerung ruft. Dort zeichnet er eine Gesprächssituation mit seiner Ehefrau nach, die beschreibt, wodurch die beiden zunächst davon abgehalten wurden, in den Westen zu gehen: »Und Marianne hebt zu sprechen an: ›Nicht ohne deine Bilder. Nicht ohne unsere Katzen. Nicht ohne unsere Möbel. Nicht ohne unsere Bücher. Nicht ohne die letzte Gabel und die letzte Tasse...‹.«³² Eine einseitig sozialismuskritische Lesart bezieht den Gedichtinhalt also auf die persönliche Situation des Schriftstellers. Die letzten beiden Abschnitte des Gedichts werden dann als utopischer Aufbruch in den unerreichbaren Westen interpretiert. – Es bietet sich aber auch eine andere Interpretationsmöglichkeit an, die ich im folgenden skizzieren werde.

Der Anfangssatz – »Fliegen ist schwer« – der am Ende des zweiten Abschnitts wieder aufgenommen wird, ist nicht als technisches Problem zu verstehen, das es zu überwinden gilt, sondern metaphorisch. Hand, Fuß und Kopf werden einerseits mit typisch technischen Attributen verbunden, die mit dem Fliegen zusammenhängen, gleichzeitig aber wird die Unmöglichkeit des Abhebens bis zur völligen Immobilität suggeriert: Die Hand »klebt«, der Fuß ist »geheftet«, der Kopf »fest eingienietet«. Dieser Ikarus ist nicht übermütig und voller Tatendrang; er ist jemand, mit dem etwas geschieht.

Das Wort »Ballast« im zweiten Abschnitt erinnert an Sandsäcke, die man beim Flug im Heißluftballon nach und nach abwirft. Hier allerdings gelingt der Versuch nicht, durch dieses Abwerfen an Höhe zu gewinnen. Daran hindern körperliche Bindekräfte: Nahrungsaufnahme und Sexualtrieb, aber auch kulturelle und gesellschaftliche Abhängigkeiten. Die »ohr-hoch« gestapelten Symphonien etwa machen die kulturelle Last augenscheinlich. In der asyndetischen Reihung »Erster zweiter neunter dreißigster Symphonien«³³ suggerieren sie ein Wachstum, das außer Kontrolle geraten und nicht mehr steuerbar ist.

³² Günter Kunert, *Erwachsenenspiele. Erinnerungen*, München 1997, S. 310.

³³ Neben ersten und zweiten Symphonien kann man auch die Zahl neun leicht mit tatsächlichen Symphonien in Zusammenhang bringen, etwa mit der Neunten Symphonie Beethovens. Bei der Zahl 45 hingegen sind die historischen und politischen Konnotationen beachtlich stärker als ihre kulturellen; vgl. Crăciun, Anm. 24, S. 87, die als erste auf Unterschiede zwischen der Erst- und der Endfassung von Kunerts Gedicht eingeht: In der leicht veränderten Fassung, die in Kunerts Gedichtband *Verkündigung des Wetters* erschien, wird in

Der Grundton ändert sich im dritten Abschnitt. Auf den ersten Blick gleicht die dreimalige Aufforderung »nimm einen Anlauf«, mit der der einzelne jetzt direkt angesprochen wird, einer positiven Wendung. Während zunächst der Mensch vom Boden nicht loskommt, wird die ikarische Bewegung nicht von vornherein ausgeschlossen, sondern ist als Hoffnungsschimmer präsent. Wenn man sich aber von der Vorstellung löst, daß bei der Erwähnung von Ikarus notwendig ein tatsächliches Fliegen mitzudenken ist, dann betonen die Zeilen »nimm einen Anlauf« vor allem die Mühe des Abhebens. Sie bilden auch den Schlußvers, so daß zumindest im Gedicht kein Flug, sondern nur eine beständige horizontale Bewegung beschrieben wird, also nur ein »Anlauf«.

Diese Lesart läßt sich weiter stützen. Das Gedicht besteht zwar aus freien Versen ohne Reim, in dem dichtungstheoretischen Text *Paradoxie als Prinzip* weist Kunert aber darauf hin, daß im zweiten Abschnitt seines Gedichtes »metrische Rudimente, daktylische Restbestände« zu erkennen seien – zumindest in der Betonung, die Kunert durch die Markierung der Hebungen vorgibt:

Bállast das mündwarme Éisbein –
Bállast das fínstere Blút – ³⁴

Das erwecke den Eindruck eines fortwährenden Versuchs des »Anlaufs, der jedoch ständig abgebrochen wird«. Das in Aussicht gestellte »Hinfliegen« enthält zwar die Bedeutung »auf ein Ziel zufliegen«, meint aber umgangssprachlich auch das Stürzen. Es handelt sich um ein Spielen mit den unterschiedlichen Bedeutungen, wobei die Möglichkeit des Mißlingens im Gedicht durch die Separatstellung des Wortes ›Hinfliegen‹ als erstes evoziert wird. Ebenso ist ein Himmel, an dem alle Sterne verlöschen, an dem ein Ziel also nicht sichtbar ist, zunächst negativ konnotiert, auch wenn in dem Licht spendenden ›Tagwerden‹ sogleich eine alltägliche Erklärung folgt.

Insgesamt machen also selbst die Abschnitte drei und vier, die auf den ersten Blick verheißungsvoll klingen, am Schluß nur Hoffnung auf einen Horizont, nicht auf das Abheben.³⁵ Der Ikarus des Jahres 1964 ist kein Flieger, der sich im Freiheitsrausch zu hoch wagt und stürzt. Bedenkt man,

der Aufzählung »Erster zweiter neunter fünfundvierzigster Symphonien« die 45 durch 30 ersetzt, um ebenfalls ein Wachstum zu suggerieren, das außer Kontrolle geraten ist, ohne deutlich politische Assoziationen auszulösen; vgl. Günter Kunert, Verkündigung des Wetters, München 1966, S. 49f.

³⁴ Günter Kunert, *Paradoxie als Prinzip*. Notizen zur Literatur, Berlin, Weimar 1976, S. 278.

³⁵ Anders interpretiert Walwei-Wiegelmann dieses Gedicht. Kunert sehe »in dieser Gestalt [Ikarus] die Qual des Menschseins und deren mögliche Bewältigung; ja, er ermutigt

daß der Horizont – die Linie, an der Himmel und Erde sich berühren – bekanntermaßen nicht erreichbar ist, sondern die Entfernung stabil bleibt, wird die Absurdität des Unternehmens offensichtlich. Für Bernhard Greiner erscheint Kunerts Ikarus deshalb als ein vergeblicher »Langstreckenläufer«,³⁶ der kaum noch Züge der antiken Figur trägt. Er erinnert mit der sich perpetuierenden Bewegung eher an die Mühen des Sisyphos – bei diesem in immer erneut vertikaler Bewegungsrichtung – und steht für eine existentielle Erfahrung.³⁷

Die Forschungsansicht, daß Kunert Ikarus für sozialismuskritische Äußerungen nutzt und eine durchgängige Sozialismuskritik³⁸ liefert, da der Mythos durch die Doktrin der Erbpflege geschützt sei, ist zu modifizieren. *Ikarus 64* ist in vielen Punkten nicht konkret determiniert und hält unterschiedliche Deutungsangebote bereit. Zwar kann die allgemeingesellschaftliche Lesart durch gezielt gesetzte Ambiguitäten erklärt werden, die die andere, sozialismuskritische Lesart in der DDR überhaupt erst ermöglicht. Darüber hinaus aber kann das Gedicht – ausgelöst durch Signalworte wie »Tanzparkett«, »Symphonien« und »geldesbedürftig« – sogar antibürgerlich interpretiert werden.³⁹

Kunert hat außerdem keineswegs nur zu einem bestimmten Zeitpunkt und nicht nur während seiner Jahre in der DDR gerade diese antike Figur thematisiert, sondern auch noch 1996 in dem Gedicht *Ikarus neuerlich*, also nach fast 20 Jahren im Westen und zu einer Zeit, zu der ambivalentes Schreiben nicht mehr nötig ist, sowie schon 1977 in *Unterwegs nach Utopia I*. In diesen Gedichten findet die Identifikation mit Ikarus nur noch aufgrund seines Untergangs statt. Die Vögel – »fliegende Tiere | ikarische Züge | mit zerfetztem Gefieder | gebrochenen Schwingen« – haben ihre Fähigkeit, zu fliegen und die Richtung einzuhalten, verloren; sie vollziehen nur noch »augenlos ein blutiges und panisches Geflatter«. ⁴⁰

Kunerts *Ikarus 64* erschließt sich nicht allein im DDR-Kontext, sondern kann zu einem westdeutschen Gedicht in Beziehung gesetzt werden: zu Rühmkorfs *Anti-Ikarus* aus dem Jahr 1959. Dabei wird die Frage, ob Ku-

ausdrücklich zum ›Fliegen‹, allen Belastungen zum Trotz.« Hedwig Walwei-Wiegelmann, Zur Lyrik und Prosa Günter Kunerts, in: Der Deutschunterricht 21, 1966, H. 5, S. 134-144.

³⁶ Greiner, Anm. 2, S. 88.

³⁷ Greiner weist darauf hin, daß Sisyphos von Kunert im Prosatext »Traum des Sisyphus« wiederum mit Pygmalion kontaminiert wird; vgl. Greiner, Anm. 2, S. 88f.

³⁸ Vgl. Crăciun, Anm. 24, S. 103f.

³⁹ Nach Crăciun evoziert »Tanzparkett« hingegen den Tanz als »Sinnbild des sozialen Konformismus«; Crăciun, Anm. 24, S. 100.

⁴⁰ Günter Kunert, *Unterwegs nach Utopia I*, in: ders., *Unterwegs nach Utopia*, München u.a. 1977, S. 75.

nerts Ikarus ein positives Gegenbild gegenüber Rühmkorf darstellt oder selbst ein ›Anti-Ikarus‹ ist, von der Forschung kontrovers diskutiert.⁴¹

Anti-Ikarus

Aufgefahren ist mein Bruder, der Briskmann, im silbernen Schlitten,
niedergefallen zur Erde am zweiten Tag;
schon annulliert und nicht auferstanden am dritten –
Senke den Kopf, wer will, die Lidermarkise, wer mag.

Ich, imübrigen, kaufe das Ei des Kolumbus bei
meinem Milchmann.

Ich vom Boden, jawohl, von der Erde ich, von den Steinen,
keine Kondore mehr im hirnenen Horst – !
Wer ist gekommen, Aufschwung und Fall zu beweinen
des geflügelten Aff, wenn er Furcht in den Äther morst?

Mythos kapuuut. Die Motten sind im Wielands-
hemd.

Laika, die Liebliche fault einen beachtlichen Tod.
Aber beiß die Plomben zusammen – es kommen
bald bessere Tage.

Grillen ins All gejagt, gefesselte Ikariden,
dein orthopädischer Traum im schlappenden Flügelschuh –
Nachschub an Wind, der sanfte Transport aus dem Süden,
schaufelt die Sterne zu.

Auf dem Prometheus-Gasbrenner koche ich mei-
ne Zamek-Suppe. Ich habe die Flamme nicht er-
funden. Ich werde die Glut nicht erläutern. Über-
haupt sind meine Gedanken auf die nächsten drei
Tage zugeschnitten: wie ich mein Brot mache für
ein Leben, das ich sowieso nicht versteh. Und sieh
nur, wie das Gulasch strampelt im Dural-Patent-
topf ... Wer wächst da über sich hinaus?

⁴¹ John Flores, *Poetry in East Germany. Adjustments, Visions, and Provocations, 1945-1970*, New Haven, London 1971, S. 288. Paul Konrad Kurz, *Vom Erhabenen zum Anti-Ikarus. Selbst- und Weltbewußtsein des Menschen in der deutschen Lyrik nach 1945*, 2. Tl., in: *Stimmen der Zeit* 180, 1967, S. 375-392, hier S. 389, meint hingegen, Kunerts Gedicht sei kein Gegengedicht. Da der Flug nicht gelinge, sei sein Ikarus ebenfalls ein Anti-Ikarus.

Nun noch den Pfeffer und Lorbeer, frisch von der
Stirn gepflückt –:
Ich werde kein absolutes Ding drehn!⁴²

Schon der Titel klingt wie eine programmatische Absage an den Ikarus-Mythos. Das Gedicht mag zunächst kaum metrisch und strophisch geregelt erscheinen, es ordnet sich aber bei genauerem Hinsehen zu drei Strophen mit Kreuzreim und anschließenden Prosateilen von zunehmender Länge. In den gereimten Vierzeilern wird jeweils das Fliegen thematisiert, in den Prosateilen werden heldenhafte mythische Figuren sowie reale Personen und Errungenschaften zum gegenwärtigen Alltag in Beziehung gesetzt.

Durch Anfangsstellung des Verbs »aufgefahren« als wörtliche Anspielung auf das christliche Glaubensbekenntnis erkennbar, wird Ikarus zunächst zu Jesus Christus in Parallele gebracht, allerdings gleich darauf banalisiert, wenn nicht von »niederfahren«, sondern von »niederfallen« die Rede ist. Der hier Beschriebene ist auch »nicht auferstanden am dritten«; eine religiöse Dimension fehlt. Der Briskmann – eine Reklamefigur der 50er Jahre für ein Haargel⁴³ – bringt das Geschehen von vornherein weg vom Mythos hin auf eine profane Ebene. Hier geht es nicht um den christlichen Himmel: moderne technische Fortbewegungsmittel haben den Glauben an höhere Mächte abgelöst. Im folgenden Prosateil reduziert der spöttische Beobachter das »Ei des Kolumbus« auf einen reinen Verbrauchsgegenstand – das zusammengeschriebene »imübrigen« verstärkt dabei die alltagsprachliche Komponente.

In der zweiten Strophe bekennt sich das Sprecher-Ich zu seiner Bodenhaftung. Auch die Raumfahrt wird durch den »geflügelten Aff« negativ besetzt. Die sich anschließenden Prosazeilen erteilen dann alten und modernen Mythen eine Absage: »Mythos kapuuut« heißt es kategorisch – eine Anspielung auf den Ausruf »Hitler kapuuut« sowjetischer Soldaten der Roten Armee nach der Eroberung Berlins. Im Anschluß werden verschiedene mythische und reale Figuren demontiert, deren gemeinsamer Nenner ist, daß sie mit dem Fliegen in Verbindung stehen: Das selbstgefertigte Vogelkleid, mit dem der Sagenheld Wieland – gewissermaßen das germanische Pendant zum griechischen Dädalus/Ikarus-Komplex – aus der Gefangenschaft flieht, ist der Vergänglichkeit ausgesetzt: »Die Motten sind im Wielandshemd«. Die russische Hündin Laika, das erste Tier im

⁴² Peter Rühmkorf, Anti-Ikarus, in: ders., Gedichte. Werke 1, hrsg. v. Bernd Rauschenbach, Reinbek bei Hamburg 2000, S. 129.

⁴³ Vgl. den Kommentar in: Peter Rühmkorf, Gedichte. Werke 1, S. 497: Der Briskmann diente der Hamburger Firma Elida als Reklamefigur für ihre im Februar 1955 eingeführte Herren-Frisiercreme »Brisk«.

Weltraum, »fault einen beachtlichen Tod« – sie wurde nach Abschluß des Experiments in der Umlaufbahn eingeschlüfert. Formen des Verfalls werden auf den Rezipienten ausgedehnt, der ebenfalls beschädigt erscheint, wenn als Hoffnung auf bessere Tage der Rat gegeben wird, anstatt der Zähne die Plomben zusammenzubeißen.

In der dritten und letzten Strophe werden die Nachkömmlinge des Ikarus in der Sammelbezeichnung der »Ikariden« zitiert, aber das Attribut »gefesselt« läßt ebensowenig wie der schlappende Flügelschuh des Götterboten Hermes, der orthopädische Hilfe benötigt, den Gedanken an Höhenflüge zu. Während Ikarus für den freien Flug steht, sind die in der Bewegung eingeschränkten Ikariden höchstens mit Hilfe der Technik zu einem Flug befähigt, den keiner bewundert: Die Sterne sind »zugeschaufelt«, Sterne, die bei Kunert ebenfalls erloschen waren. Im abschließenden langen Prosateil erfüllen mythische Helden nur noch im Alltagsleben als Werbeträger oder in der Küche eine Funktion, so Prometheus als Namensgeber für Gaskocher. Seine Flamme wärmt Fertiggerichte der Firma Bernhard Zamek auf. Das ist von dem mythischen Symbol menschlicher Freiheit – dem Feuer, das Prometheus den Menschen bringt – übriggeblieben.⁴⁴ Vorstellungen von ewig gültigen Werten wird eine Absage erteilt, es geht nur noch um »die nächsten drei Tage«. Die Tat des Ikarus wird ganz am Schluß des Gedichts durch den Gebrauch der Ganovensprache – »Ich werde kein absolutes Ding drehn!« – zwar anerkennend bewertet, aber nicht auf eine höhere Ebene gestellt und für das Sprecher-Ich selbst verworfen.

Der Titel des Gedichtbandes, in dem *Anti-Ikarus* erscheint – *Irdisches Vergnügen in g*⁴⁵ –, ist eine parodierende Bezugnahme auf Barthold Heinrich Brockes' neunteilige Gedichtsammlung aus dem 18. Jahrhundert mit dem Titel *Irdisches Vergnügen in Gott*. Statt Gott steht bei Rühmkorf »g«, also die physikalische Konstante der Fallbeschleunigung. So wird der Blick zum Himmel durch die gegenläufige Richtung zur Erde als letzte verlässliche Größe ersetzt. Ikarus kann durch seinen Höhenflug nicht überzeugen. Erhellend ist in diesem Zusammenhang auch das Gedicht, das dem *Anti-Ikarus* direkt vorausgeht. Es trägt den Titel *Das Ei des Kolumbus*, so daß der inhaltliche Bezug zwischen beiden Gedichten greifbar wird. Das

⁴⁴ Vgl. Matthias Weglage, Bilder vom Sturz. Der Ikarus-Mythos in der zeitgenössischen Lyrik, in: Der altsprachliche Unterricht 37, 1994, S. 50-67, hier S. 57: »Ikarus selbst wird zur Attrappe eines modernen Astronauten, seine mythologischen Brüder wie Prometheus, Hermes, Wieland und Christus sind nur verschleierte Namen für profane Tätigkeiten und Wirklichkeiten.«

⁴⁵ Vgl. Peter Rühmkorf, *Irdisches Vergnügen in g*. Fünfzig Gedichte, Hamburg 1959.

einzig, was bleibt, ist auch dort die Schwerkraft, die »du als deinen letzten Besitz | auf magerer Pritsche [genießt]«.46

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß das Leben auf der Erde nicht mehr von Mythen bestimmt wird. Eine Sehnsucht nach Heldentum erscheint unangebracht, absurd. Ehemalige Helden, ob antike, germanische oder realhistorische, sind auf Produktnamen und technische Errungenschaften reduziert. Wie dieser Tatbestand zu bewerten ist, darüber sagt das Gedicht nichts aus. Zumindest werden die ehemals zentralen Aspekte des Ikarus – Flug und Sturz – von vornherein verworfen. Was bleibt, sind »gefesselte Ikariden«. Hier wird eine mögliche Allianz mit dem »gefesselten Prometheus« angedeutet, die im ›Prometheus-Gasbrenner‹ gewissermaßen weitergeführt wird. Durch das Attribut des Gefesseltseins wird bezeichnenderweise nur die Phase nach der heldenhaften Tat von Prometheus evoziert. Die Ikariden werden auf diesen Status als alleinige Daseinsform festgelegt.

Wie bei Rühmkorf erscheint auch bei Wolf Biermann die Ikarus-Figur gebrochen. Schon der Titel evoziert eine Paradoxie: die *Ballade vom preußischen Ikarus*. Verständlich wird die ungewöhnliche Verbindung des ungehorsamen, freiheitsliebenden Ikarus mit dem Attribut »preußisch«, das ganz andere Assoziationen auslöst, durch eine Fotografie. Von diesem Foto hat die Ballade ihren Ausgang genommen. Der amerikanische Schriftsteller Allen Ginsberg hat Biermann 1975 auf der Weidendammer Brücke fotografiert (vgl. Abb. 1). Das Geländer der Brücke, die auch im Gedicht erwähnt wird, kulminiert in einem gußeisernen Adler, vor dessen Rumpf sich Biermann gestellt hat. Die Flügel des Vogels scheinen so aus Biermanns Schultern zu wachsen.

Ballade vom preußischen Ikarus

1.

Da, wo die Friedrichstraße sacht
Den Schritt über das Wasser macht
da hängt über der Spree
Die Weidendammerbrücke. Schön
Kannst du da Preußens Adler sehn
wenn ich am Geländer steh

⁴⁶ Peter Rühmkorf, Das Ei des Kolumbus, in: ders., Gedichte. Werke 1, hrsg. v. Bernd Rauschenbach, S. 127f.



*Abb. 1: Wolf Biermann auf der Weidendammerbrücke in Berlin
Photographie von Allen Ginsberg*

dann steht da der preußische Ikarus
 mit grauen Flügeln aus Eisenguß
 dem tun seine Arme so weh
 er fliegt nicht weg – er stürzt nicht ab
 macht keinen Wind – und macht nicht schlapp
 am Geländer über der Spree

2.

Der Stacheldraht wächst langsam ein
 Tief in die Haut, in Brust und Bein
 ins Hirn, in graue Zellen
 Umgürtet mit dem Drahtverband
 Ist unser Land ein Inselland
 umbrandet von bleiernen Welln

da steht der preußische Ikarus
 mit grauen Flügeln aus Eisenguß
 dem tun seine Arme so weh
 er fliegt nicht weg – und stürzt nicht ab
 macht keinen Wind – und macht nicht schlapp
 am Geländer über der Spree

3.

Und wenn du wegwillst, mußt du gehn
 Ich hab schon viele abhaun sehn
 aus unserm halben Land
 Ich halt mich fest hier, bis mich kalt
 Dieser verhaßte Vogel krallt
 und zerrt mich übern Rand

dann bin ich der preußische Ikarus
 mit grauen Flügeln aus Eisenguß
 dann tun mir die Arme so weh
 dann flieg ich hoch – dann stürz ich ab
 mach bißchen Wind – dann mach ich schlapp
 am Geländer über der Spree⁴⁷

⁴⁷ Wolf Biermann, Ballade vom preußischen Ikarus, in: ders., Preußischer Ikarus. Lieder / Balladen / Gedichte / Prosa, Köln 1978, S. 103f.

Biermann hat die Ballade erstmals am Ende seines folgenreichen Auftritts am 13. November 1976 in Köln auf Einladung der IG-Metall gespielt. Drei Tage später wurde er gegen seinen Willen ausgebürgert. Schon zwei Jahre zuvor hatte die DDR ihm die Ausreise nahegelegt, er hatte abgelehnt und vertraute auch jetzt, bei seinem Westbesuch, auf die schriftliche Zusage, wieder in die DDR einreisen zu dürfen sowie auf seinen bis 1979 gültigen Reisepaß.⁴⁸ In Anlehnung an den Mythos könnte man sagen, daß Biermann sich also nicht aus eigenem Antrieb ins Exil stürzt, wie man es eigentlich erwarten würde bei einem östlichen Ikarus; er wird dazu gezwungen.⁴⁹

Gleich in der ersten Strophe werden mit der »Friedrichstraße« und der »Weidendammerbrücke« Berliner Realien genannt, die für den Ortskundigen Ostberlin evozieren und mit der nahen Grenzmauer die Zweiteilung Deutschlands ins Bewußtsein rufen. Am Übergang zwischen erster Strophe und Refrain wird die Fotosituation genau nachgebildet, in der Biermann (= Ikarus) in Verbindung mit den Flügeln des gußeisernen Adlers zum preußischem Ikarus wird: »Schön | Kannst du da Preußens Adler sehn | wenn ich am Geländer steh | dann steht da der preußische Ikarus«. Im letzten Refrain wird dann der preußische Ikarus mit dem Sprecher ineins gesetzt.

Die zweite Strophe bezieht sich auf die realen politischen Verhältnisse, so wenn das Sprecher-Ich die Isolierung der DDR im Bild der Insel beschreibt. Der Stacheldraht hindert an eigenen Aktionen, wobei Stacheldraht gleichzeitig in realer Bedeutung – die mit Stacheldraht zusätzlich abgesicherten Grenzverläufe der DDR – und in übertragenem Sinn zu ver-

⁴⁸ Zur Ausbürgerung Biermanns und den Folgen vgl. Karl-Heinz Wüst, *Sklavensprache*, Frankfurt/M. 1989, S. 119–126 und *In Sachen Biermann. Protokolle, Berichte und Briefe zu den Folgen einer Ausbürgerung*, hrsg. v. Roland Berbig u.a., Berlin 1994 (Forschungen zur DDR-Geschichte, 2).

⁴⁹ Die Identifikation mit Ikarus führt in einigen Fällen sehr weit. So veranlaßt die Verleihung des Nationalpreises der Deutschen Nationalstiftung im Jahr 1998 Wolf Biermann zu dem Ausspruch: »Ein bißchen Wind unter die Flügel hilft dem preußischen Ikarus immer.«; vgl. *Einmal im Leben Prophet sein! Wolf Biermann zur Verleihung des Nationalpreises in Berlin*, in: *Berliner Zeitung* vom 23.5.1998. Daß er sich auch zu diesem Zeitpunkt noch mit der Figur aus seiner Ballade identifiziert, widerspricht der Einschätzung, daß Biermanns »Absage an die ›Ikarität‹ zugunsten einer realistischeren, härter und nüchterner zugreifenden, zweckbestimmten ›Dädalität‹« eine endgültige Absage war, so Reinhold Grimm, Caroline Molina y Vedia, *Wolf Biermanns »Preußischer Ikarus« in weltliterarischem Zusammenhang*, in: *Literatur für Leser* 1996, S. 169–185, hier S. 183. Die Verfasser beziehen sich auf Biermanns Essay *Der Sturz des Dädalus*, in: *ders., Klartexte im Getümmel: 13 Jahre im Westen. Von der Ausbürgerung bis zur November-Revolution*, hrsg. v. Hannes Stein, Köln 1990, S. 189–312. In dem Essay ist u. a. vom »Sturz ins banale Weiterleben« die Rede; vgl. ebd., S. 292.

stehen ist: Der Draht verwundet nicht nur physisch, sondern behindert auch das Denken. Die »bleiernen Welln« können ganz allgemein als Bild für die bedrückende, stagnierende Situation verstanden werden oder aber als konkreter Hinweis auf den Schießbefehl an der Berliner Mauer. Die Rede von »unserm halben Land« in der letzten Strophe sowie die Anrede an diejenigen, die »abhaun« wollen – hier in der DDR-spezifischen Bedeutung von »in den Westen gehen« –, macht noch einmal deutlich, wo das Sprecher-Ich sich befindet und auch bleiben möchte: in der DDR.

Ikarus kommt hier von Beginn an geradezu als Negation der mythischen Vorlage daher, denn die zentralen Aspekte – Flug und Sturz – werden sofort ausdrücklich verneint: »er fliegt nicht weg – er stürzt nicht ab«. ⁵⁰ Der antike Ikarus erhebt sich froh und wagemutig. Bei Biermann hingegen hängt der Sturz nicht mit dem Berauscht-Sein durchs Fliegen zusammen, das ihn zu nah an die Sonne kommen läßt. Nicht der Traum vom Fliegen, sondern die Angst vorm Fliegen zeichnet diesen Ikarus aus. Als es schließlich zu dem unfreiwilligen kurzen Flug kommt, den der »verhaßte Vogel«, also der preußische Adler auslöst, der für die DDR steht, findet eine Aufwärtsbewegung – ebenfalls im Gegensatz zur antiken Vorlage – kaum statt. ⁵¹ Die absurde Situation verlangt einen veränderten Ikarus, einen, der sich festhält. Die Visualisierung seiner Existenz zeigt Biermanns ausweglose Lage als engagierter Schriftsteller und Sänger, der sich aus der Gefangenschaft nur durch Davonfliegen befreien könnte, der bekämpften Macht um seines Gesangs willen aber zugleich bedarf.

Die Thematisierung des Ikarus-Mythos geht hier mit zentralen Umdeutungen der Figur einher. Nicht die Flugsehnsucht, sondern der Wunsch zu bleiben, und zwar trotz des Gefangenseins in einem ›Inselland‹, charakterisiert den preußischen Ikarus. In diesem Fall ist das Wagnis nicht das Fliegen, sondern das Bleiben, das Ausharren. Interpretiert man das »Schlapp-Machen« als Verstummen des Künstlers, dann steht der neue Ikarus für die Krise eines Sängers, der nicht aus dem System verstoßen werden möchte, das ihn erst eigentlich zum politisch-kritischen Sänger macht.

Auch hier zeigt sich eine gegenüber früheren Zeiten veränderte Form der Mythenallianz, die mit der Verkehrung des aufbrechenden Ikarus in sein Gegenteil zusammenhängt. Dabei ist ein intertextueller Bezug erwähnenswert. Daß der preußische Adler auch eine Reminiszenz an den »häß-

⁵⁰ Lermen beschreibt, wie sich der Kern des Mythos' hier in sein Gegenteil verkehrt; vgl. Lermen, Anm. 2, S. 297f.

⁵¹ Weglage sieht in dem Gedicht »das Zeugnis einer Flugverhinderung«; vgl. Weglage, Anm. 44, S. 61.



Abb. 2: Wolfgang Mattheuer, *Seltsamer Zwischenfall* (1984)

lichen Vogel« aus Heines »Wintermärchen« ist, der für das verhaßte Deutschland steht, ist wiederholt festgestellt worden. Allerdings gehen die Parallelen noch weiter, denn das Sprecher-Ich aus dem Heine-Text verwandelt sich zu einer Art Prometheus. Im Caput 18 heißt es: »Er glied dem preußischen Adler jetzt | Und hielt meinen Leib umklammert; | Er fraß mir die Leber aus der Brust, | Ich habe gestöhnt und gejammert.«⁵² Nicht die Rebellion des antiken Helden wird bei Heine betont, sondern sein Leiden, das ihm der »preußische Adler« durch den Klammergriff zufügt. Und dieser verhaßte Vogel kehrt bei Biermann wieder.

Neben Sisyphos – der durch das stets erneute und nicht zum Ziel führende Anlaufnehmen mit Kunerts Ikarus assoziiert werden konnte –, ist es jetzt Prometheus, dem Ikarus sich durch die fehlende Bewegungsfreiheit annähert; von »gefesselten Ikariden« war bei Rühmkorf die Rede. Festzuhalten ist, daß sich auch bei Biermann gegenüber den frühen Mythenbezügen eine Allianz findet, die dem veränderten Stellenwert der Figur Rechnung trägt. Nicht – wie bei Phaeton – ein Zuviel an Bewegung in un-

⁵² Heinrich Heine, Deutschland. Ein Wintermärchen, in: ders., Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke, in Verb. mit dem Heinrich-Heine-Institut hrsg. v. Manfred Windfuhr, Düsseldorfer Ausgabe, Bd. 4, bearb. v. Winfried Woesler, Hamburg 1985, S. 132.

bekannte Höhen, verbunden mit Neugier, Wissensdrang und dem Wunsch nach Loslösung von Autoritäten, sondern der fehlende Bewegungsraum ist den hier verwendeten Vergleichsmythen gemeinsam. Der in früheren Versionen bestimmende Aspekt, die Sonne erreichen zu wollen, wird gar nicht mehr thematisiert.

Es ist bemerkenswert, daß zu dieser Zeit in der bildenden Kunst ähnliche Verbindungen zwischen mythischen Figuren auftauchen wie in den lyrischen Texten. Insgesamt wird die Ikarus-Figur auch dort häufig mit Sisyphos-ähnlichen Zügen ausgestattet, während Phaeton kaum eine Rolle spielt. Als exemplarisch dafür ist das Werk Mattheuers heranzuziehen. So entsteht im Jahr 1976, in dem der in Leipzig geborene Maler Wolfgang Mattheuer sein letztes Sisyphos-Bild malt, gleichzeitig sein erstes Ikarus-Gemälde.⁵³ Beide Figuren scheinen sich anzubieten als archetypische Modelle des immer erneuten menschlichen Strebens und Scheiterns. Ikarus ist bei Mattheuer nur selten ein fliegender, häufig ein am Boden klebender Ikarus. Mattheuers Bild *Seltsamer Zwischenfall* – eines der vielen Bilder, das Ikarus ins Zentrum setzt – konzentriert sich darauf, wie die Umwelt auf den Absturz reagiert (vgl. Abb. 2).

Der Akzent liegt bei ihm auf der gaffenden Neugier und Sensationslust, mit der die Businsassen den neben der Straße liegenden ›Ikarus-Christus‹ anstarren. Die auf der gegenüberliegenden Seite sitzenden Insassen sind aufgesprungen, um auch einen Blick auf den gestürzten Ikarus zu erhaschen, der in der Pose eines Kruzifixes am Straßenrand liegt. Der Fahrer vergißt, nach vorne zu blicken; der Reisebegleiter kommentiert den außergewöhnlichen ›Fall‹ durchs Mikrofon. Für ihn ist der Tote eine willkommene Zusatzattraktion.

Hier tritt das tragische Scheitern des Einzelnen in unverkennbare Spannung zur scheinbaren Sicherheit des Kollektivs. Es fällt auf, daß auch der Bus bergab fährt, und zwar steil bergab, was aber von den Insassen offensichtlich ignoriert wird. Zwar liegt jeder Gedanke an die eigene Gefährdung fern, für den Bildbetrachter aber ist das Markenzeichen des Busherstellers deutlich zu erkennen: ein aufsteigender Ikarus. Es handelt sich um einen in ganz Osteuropa und auch in der DDR beliebten ungarischen Busstyp der Marke Ikarus. An der Seite erscheinen menetekelhaft Flammen, die steil abfallende Straße verheißt nichts Gutes. Der zweifach kodierte Ikarus macht das Doppelbödiges des Bildes offensichtlich: Den gedrängt sitzenden Personen im »Ikarus-Bus« könnte ein ähnliches Schicksal widerfahren wie dem individuell Scheiternden, auch wenn sie sich dessen – im Moment

⁵³ Vgl. Bernd Seidensticker, Wolfgang Mattheuers Ikarusvariationen, in: Ost-Westlicher Ikarus, Anm. 1, S. 30ff.

›Gaffer‹ – nicht bewußt sind. Dargestellt wird die Ahnungslosigkeit, mit der die Menschheit trotz warnender Zeichen dem drohenden Sturz aus allen zivilisatorischen Träumen dem Unheil entgegenrast.⁵⁴

Mit Blick auf literarische Texte ist ein weiterer Befund aufschlußreich, der die eingangs gemachte Beobachtung verschiedener Umwertungen der mythischen Figuren bestätigt. So paßt es in dieses Bild, wenn auch bisher kaum davon Notiz genommen wurde, daß in der DDR durchaus auch linientreue Schriftsteller am Mythos arbeiten, wobei sie ganz andere Akzente setzen. Bei ihnen findet der Flug ungebrochen statt, allerdings mit dem signifikanten Unterschied, daß es Dädalus ist, der fliegt. Er wird auf Kosten der Ikarusfigur zum Helden. So wird Dädalus in dem Gedicht von Peter Gosse mit dem Titel *Munterung an Dädalus* durch viele Imperative in seinem Verhalten gegenüber dem Sohn gestärkt: Die Kritik wendet sich gegen den Heroismus des Ikarus – »Welch Unmaß an Unnutz!« heißt es –, während Dädalus wegen seines Mittelwegs gelobt wird: »Fokussier aufs Mähliche!«, »Fokussier auf die Mitte: Senge die Flügel nicht, netze die Flügel nicht, traure, für den Du alles gäbst, traure dem Sohn nicht nach.«⁵⁵ Nicht Grübler und Träumer brauche man im Sozialismus – so heißt es in dem Gedicht weiter –, sondern Technokraten und Pragmatiker. Ausschlaggebend für die Bevorzugung von Dädalus ist sein Erfolg. Das Urteil der DDR-Kritik lautet: »Dieses Gedicht Gosses ist nicht sein bestes; aber es ist eines seiner wichtigsten«,⁵⁶ weil es den Weg von der Illusion zur Realität zeige. Der künstlerische Wert wird hier dem Pragmatismus untergeordnet. Auch ein polnisches Gedicht von Ernest Bryll, das in deutscher Übersetzung in einer DDR-Anthologie erscheint, nimmt ausdrücklich auf die bisherige Rezeption der Figuren Bezug, wenn es heißt: »Ikarus predigen alle – aber Dädalus kam ans Ziel.«⁵⁷

Zu beobachten ist, daß Dädalus in diesen und weiteren dem Sozialismus verpflichteten Gedichten einen anderen Status erhält als Ikarus: Ikarus

⁵⁴ Vgl. zur Rezeption von Mattheuers Bildern in den USA Marilyn Sibley Fries, *Fetters of Allusion, The Daedalus Myth in the German Democratic Republic*, in: *The German Quarterly* 59, 1986, S. 528-546. Die Ikarusfiguren Mattheuers werden dort verkürzt gelesen als gescheiterte Fluchtversuche aus der DDR.

⁵⁵ Peter Gosse, *Munterung an Dädalus*, in: ders., *Ortungen. Gedichte und Notate*, Halle 1975, S. 23-25.

⁵⁶ Reiner Neubert, *Humor- und poesievoller Moralist – Gerhard Holtz-Baumert*, in: *Deutsch als Fremdsprache. Sonderheft 1985*, S. 61-65; vgl. Elke Mehnert, *Rezeption antiker Mythen in der DDR-Literatur. Zum Beispiel Daidalos und Ikaros*, in: *Deutsch als Fremdsprache. Sonderheft 1988*, S. 11-14.

⁵⁷ Ernest Bryll, *Ikarus predigen alle*. Übersetzung aus dem Polnischen von Heinrich Olschowsky, in: *Polnische Lyrik aus fünf Jahrzehnten*, hrsg. v. Henryk Bereska, Heinrich Olschowsky, 2. Aufl., Berlin, Weimar 1977, S. 387.

dient als Identifikationsfigur und wird mit dem Sprecher-Ich gleichgesetzt, das sich häufig als Dichter zu erkennen gibt. Demgegenüber geben die Gedichte, die Dädalus ins Zentrum setzen, moralisierende Handlungsanweisungen an Dädalus als Gegenüber. Es findet keine Ineinssetzung von Sprecher-Ich und Dädalus statt.

Die bisherigen Beobachtungen zeigen, daß die in der Forschung häufig vertretene Ansicht, in der DDR-Literatur spiele hauptsächlich Ikarus eine Rolle, um einen wesentlichen Aspekt ergänzt werden muß. Ikarus ist vor allem für die Kritiker des Regimes von Bedeutung. Das heißt aber nicht, daß Ikarus von ihnen in einer allegorischen Lesart auf Flug und Flucht festgeschrieben wird. Im Gegenteil: Dem Abheben wird das Gebundensein – sei es durch äußere Zwänge, sei es durch inneren Entschluß – entgegengesetzt. Ikarus als Akteur eines Fluges im Sinne einer Fluchtgeschichte – dieses Bild zeigt sich vor allem aus der Retrospektive. Auch Sarah Kirschs eingangs erwähntes Gedicht *Mauer* ist erst lange nach der eigenen Flucht Kirschs aus der DDR entstanden, im Jahr 1992. Die häufig vorgenommene Verkürzung wird den hier analysierten Gedichten nicht gerecht; der von der Forschung gern zitierte Satz, der die Präsenz des Ikarus-Mythos in der DDR-Literatur metaphorisch beschreibt – »Über der ganzen Szenerie fliegt Ikarus«⁵⁸ – ist insofern nicht zutreffend.

Eine einheitliche Bewertung könnte man dagegen für Dädalus formulieren, der bei den systemkonformen DDR-Autoren verstärkt thematisiert wird, im Westen hingegen keine Rolle spielt. Während Dädalus in der DDR einhellig positiv für den Technokraten und Pragmatiker steht, greift bei Ikarus die naheliegende Erklärung, er stehe für die Flucht aus dem Insel-land, zu kurz. Entgegen der schnellen Vorannahme löst der Ikarus-Mythos gerade nicht unweigerlich bestimmte Resonanzen aus. Er ist auf keine bestimmte Auslegung fixiert, vielmehr gibt es – auch in der DDR-Literatur – eine Deutungsoffenheit, die vielleicht spezifisch ist für Mythen generell.

Während direkt nach Kriegsende Bezüge zu realen Flügen und Flugzeugabstürzen in lyrischen Texten eindeutig dominieren und die Ikarus-Figur dabei auf der moralisch-politisch ›richtigen‹, gerade deshalb tragischen und unterliegenden Seite kämpft, wird das Potential der Ikarus-Figur schon in den 50er Jahren für andere Bereiche und Kontexte frei. So thematisiert Jandl vorrangig den Sturz, den er aber durch eine sprachliche Pointe

⁵⁸ Dieser Satz stammt von der Herausgeberin einer Gedichtsammlung, die 1983 in Ost-Berlin erschien; vgl. Dorothea von Törne (Hrsg.), *Vogelbühne. Gedichte im Dialog*, Berlin 1983, S. 6. Er wird von Birgit Lermen im Titel ihres Aufsatzes zitiert und dort als »Leitmotiv der DDR-Lyrik« bezeichnet; vgl. Lermen, Anm. 2, S. 302.

erhöht und ihm so eine positive Komponente abgewinnt. Rühmkorfs wie auch Kunerts Ikarus bleiben am Boden. Die mythische Figur führt keine einmalige vertikale Bewegung aus, sondern unzählige horizontale, gleichzeitig sinnlose Bewegungen, so daß der zunächst zentrale Flug kaum mehr zustandekommt – das Scheitern wird eher mit dem Nicht-Abheben-Können gleichgesetzt als mit einem tragischen Sturz. Auch bei Biermann wird die Bewegung Ikarus' – die mit der realen Ausbürgerung des Sängers Biermann in Verbindung gebracht werden kann – um ein wichtiges ikarisches Moment beschnitten: um die vertikale Ausrichtung, um den Übermut beim Flug. Daß man Ikarus zeitgleich mit einer Busmarke in Verbindung bringt, erhöht die Assoziationen einer horizontalen Fortbewegung und zeigt wiederum die freie Verfügbarkeit der mythischen Figur.⁵⁹

Insgesamt ist festzuhalten, daß die Gedichte im Osten und im Westen ähnliche Lesarten eröffnen, so daß sie sich in ihrer Verwendung des Mythos nicht grundsätzlich voneinander unterscheiden, auch wenn sich diese Forschungsmeinung fest etabliert hat. Dies ist ein Befund, der eine Aussage eher über die Verbindlichkeit von mythischen Bildern und Geschichten erlaubt als über die Ikarus-Figur in einem bestimmten Staat. In Ost und West finden Umwertungen statt, die den Ikarus-Mythos gebrochen erscheinen lassen. Dabei werden hier wie dort andere mythische Figuren zu Ikarus in Beziehung gesetzt als zuvor, denn es finden sich Verweise auf Sisyphos und Prometheus, nicht mehr auf Phaeton. Damit einhergehend wird Ikarus um das beschnitten, was an seiner Figur zentral war: Flug und Sturz. Der Ikarus nach 1945 klebt am Boden; der Traum vom Fliegen ist ausgeträumt.

⁵⁹ Die freie Verfügbarkeit des Mythos ermöglicht sogar das genaue Gegenteil. So nennt sich eine Segel- und Gleitflugschule in Interlaken ›Flugschule Ikarus‹. Sie existiert seit 15 Jahren und wirbt unter anderem mit der Flugbegeisterung des Teams: »die Flugbegeisterung geben wir dir gerne weiter«; vgl. <http://www.fly-ikarus.ch/index.cfm?snr=65>.

BERICHTE

BETTINA WILD

DER NACHLASS DES MÖRIKE-FORSCHERS
HANNS WOLFGANG RATH
IM DEUTSCHEN LITERATURARCHIV

Ein Bericht¹

VORBEMERKUNG

Die Bedeutung Hanns Wolfgang Raths liegt in seiner Beschäftigung mit Mörike und nicht zuletzt in der Gründung und Organisation der *Gesellschaft der Mörike-Freunde*. Deshalb ist das Bestandsverzeichnis in den Teilen des Bestandes, die Mörike oder der Gesellschaft zuzuordnen sind, ausführlicher und detaillierter als in jenen Teilen, die dem Privatmann, dem Privatgelehrten, dem Schriftsteller oder dem Verleger zuzuordnen sind. Zuvor beschäftigt sich der Bericht über den Nachlaß Hanns Wolfgang Rath mit der Geschichte der Mörike-Gesellschaft von der Gründung bis zur Auflösung. Dabei ist zu vermerken, daß die Gründung 1920 und die ersten Jahre gut dokumentiert sind, hingegen sind die Dokumente der Gesellschaft nach 1930 sehr spärlich, zudem bricht die Korrespondenz nach 1930 ab, wobei schon die Korrespondenz ab 1925 unvollständig zu sein scheint, weshalb auch die Gründe der Auflösung 1938/39 aus dem Bestand kaum zu rekonstruieren sind (zur Auflösung selbst finden sich nur zwei wenig aussagekräftige Dokumente).

KURZVITA HANNS WOLFGANG RATH

Hanns Wolfgang Rath, mit bürgerlichem Namen Carl Friedrich Schulz-Euler, wurde am 24. März 1880 in Essen als Sohn eines Industriellen geboren; er starb, verarmt, am 20. Juni 1934 in Stuttgart. Nach dem frühen Tod des Vaters 1889 wuchs er in einer intellektuellen und von Bildung und Literatur geprägten Atmosphäre auf. So verkehrten im Hause der Mutter, Sophie Schulz-Euler (1847-1927), unter anderem die Literaten Richard Dehmel und Detlev von Liliencron sowie die Frauenrechtlerin Bertha von Suttner. Auch Sophie Schulz-Euler betätigte sich als Mitbegründerin des Frankfurter Frauen-Bildungsvereins, des Frauenclubs und des Vereins für Volksskindergärten in der frühen feministischen Bewegung. Zudem

¹ Der Bericht entstand während eines viermonatigen Aufenthalts im Deutschen Literaturarchiv Marbach, der durch ein Marbach-Stipendium, ergänzt durch die Mittel der Mörike-Gesellschaft und des Luise Bronner-Fonds, finanziert wurde; dieser Unterstützung gilt mein aufrichtiger Dank. Während dieser Zeit konnte ich den bislang grob vorsortierten Nachlaß sichten und nach den Ordnungsprinzipien des Literaturarchivs ordnen. Für die in Marbach erfahrene Hilfe danke ich insbesondere Albrecht Bergold für seine Betreuung und Viktoria Fuchs, die mich in die Ordnungsprinzipien eingewiesen hat; beiden verdanke ich wertvolle Ratschläge.

versuchte auch sie sich, wie später ihr Sohn, als Schriftstellerin; 1903 erschien ihre Novelle *Die schöne Gritt*, 1905 ihr Roman *Am Pfarrgarten*. Rath selbst hatte nach dem Studium der Germanistik und Archivkunde in München und Genf mehrere Berufe und ›Berufungen‹. So übte er den Beruf des Verlegers aus und gründete 1904 in Frankfurt/M. eine Verlagsbuchhandlung, den Carl Fr. Schulz Verlag; er betätigte sich als Schriftsteller, unter anderem erschien 1910 mit *Der bunte Falter* eine Sammlung seiner Gedichte. Schließlich arbeitete er als Literaturkritiker, wobei er sich zumeist den schwäbischen Dichtern widmete. Als ein Hauptwerk kann die genealogische Untersuchung *Regina, die schwäbische Geistesmutter* gelten, in der Rath eine gemeinsame Abstammung bekannter und bedeutender schwäbischer Dichter nachzuweisen sucht. Ein weiteres Hauptinteresse galt der Herausgabe bedeutender Briefwechsel, zumeist aus dem Umkreis Eduard Mörikes (so zum Beispiel die Briefwechsel Mörikes mit Schwind und Storm). Rath hat Eduard Mörike zeitlebens als ›seinen Dichter‹ angesehen; in Verehrung des Dichters wählte Rath auch 1920 Ludwigsburg als Wohnort, um dem Wirkungskreis des verehrten Autors nahe zu sein. Rath widmete sich Mörike als Vorsitzender der von ihm gegründeten *Gesellschaft der Mörike-Freunde*, als Sammler von Autographen Mörikes (und anderer Dichter seines Umkreises) und als Erforscher seines Lebens und Werks. Am meisten Beachtung gefunden hat wohl Rath's Arbeit über das in seinen Augen unerträgliche Eheleben Mörikes *Gretchen, eines Dichters Schicksal, eine Chronik vom Erdenleiden Eduard Mörikes*, nicht zuletzt auch deswegen, weil sich an dieser Veröffentlichung ein Rechtsstreit mit den Nachfahren Mörikes (insbesondere mit dem Schwiegeronkel Eduard Jöckel) entsponnen hat.

KURZE CHRONOLOGIE DER GESELLSCHAFT DER MÖRIKE-FREUNDE

Hanns Wolfgang Rath gründet die *Gesellschaft der Mörike-Freunde* am 24. März 1920, seinem 40. Geburtstag. Die Eintragung als Verein wird wegen juristischer Probleme und Formfehlern bei der Anmeldung jedoch erst im Jahre 1923 (14. Februar 1923) erfolgen. Der Sitz der Gesellschaft ist zunächst Rath's Heimatstadt Frankfurt/M., wird aber schon im Sommer 1920 nach Ludwigsburg, der Geburtsstadt Mörikes, verlegt. Schon zum Zeitpunkt der Gründung liegen der Gesellschaft 60 Voranmeldungen vor. In den ersten Monaten melden sich etwa 300 ›Freunde Mörikes‹ bei der Gesellschaft an, bis zur ersten Hauptversammlung der Gesellschaft im Juni 1921 steigt die Mitgliederzahl gar auf 593. Ziel Rath's ist es, die Mitgliederzahl auf 1.000 zu erhöhen; erst dann möchte er ein gedrucktes Mitgliederverzeichnis herausgeben, was zu einem internen Streit innerhalb des Vorstandes der *Gesellschaft der Mörike-Freunde* führt. Allerdings wird diese Zahl nie erreicht; eine Anzahl von ca. 600 Mitgliedern wird nicht überschritten.

Die *Gesellschaft der Mörike-Freunde* ist durchaus kein ›lokaler‹ schwäbischer Verein, sondern hat Mitglieder aus dem gesamten Reichsgebiet und auch, wie Rath in der Rede zur ersten Hauptversammlung betont, aus der Schweiz, aus Dänemark, Holland, Schweden, der Tschechoslowakei und sogar aus Argentinien. In den folgenden Jahren erfreut sich die Gesellschaft zunächst gleich bleibender Beliebtheit,

was nicht zuletzt an den aufwendig und bibliophil gestalteten Veröffentlichungen und Jahresgaben der Gesellschaft liegt: Immer wieder finden sich in der Korrespondenz der Gesellschaft Briefe von Interessenten, die sich bei der *Gesellschaft der Mörike-Freunde* anmelden, weil sie bei Bekannten die schönen Bücher gesehen haben und diese ebenfalls besitzen möchten. Aus diesem Grund sind auch wichtige und bedeutende Bibliotheken Mitglied der *Gesellschaft der Mörike-Freunde* (1923 sind es 28 Staats-, Stadt- und Universitätsbibliotheken) – die Anfragen gehen dabei über das Reichsgebiet hinaus und kommen zum Beispiel aus den USA von der New York Public Library, die 1927 der *Gesellschaft der Mörike-Freunde* beitrifft und auch die bisher erschienenen Publikationen nachbestellt.

Sind die ersten drei Jahre für die *Gesellschaft der Mörike-Freunde* sehr erfolgreich, so können die Jahre 1924/25 als ›Schicksalsjahre‹ für die Gesellschaft bezeichnet werden, die den Beginn eines langsamen Niedergangs einläuten. In diesen zwei Jahren erlebt die Gesellschaft drei entscheidende Wendungen unterschiedlichster Art, die letztlich zu ihrer Auflösung führen werden. Die Gründe liegen in der allgemeinen wirtschaftlichen Lage der 20er Jahre, im Streit Raths bzw. der *Gesellschaft der Mörike-Freunde* mit den Nachkommen Mörikes und schließlich auch in der persönlichen Biographie Raths.

Das Jahr 1924 beginnt, bedingt durch die weltweite Rezession und die Geldentwertung in Deutschland, mit einer finanziellen Katastrophe für die Gesellschaft, die nach der Währungsumstellung mit einem Kapital von lediglich 17 Mark und 20 Pf. einen Neubeginn starten muß. Doch die wirtschaftliche Krise betrifft natürlich nicht nur unmittelbar die Gesellschaft, sondern auch ihre Mitglieder: Viele treten aus – es liegen viele oft rührende Briefe vor, in denen Mitglieder, die aus finanziellen Gründen austreten, Rath ihrer Solidarität und ihres Interesses für Mörike und die *Gesellschaft der Mörike-Freunde* versichern und versprechen, sofort wieder einzutreten, wenn es ihnen finanziell wieder besser geht. Andere Mitglieder hingegen treten zwar nicht aus, leisten aber ihre Zahlungen nicht, wodurch ein langer Kampf der *Gesellschaft der Mörike-Freunde* beginnt, der sich über die nächsten Jahre hinzieht, wobei sich die *Gesellschaft der Mörike-Freunde* als sehr geduldig und kulant erweist, lange mit Mahnungen wartet, Ratenzahlung anbietet etc., bis sie letztlich mit Klage droht und erst so ihr Geld erhält.

Im Zusammenhang der wirtschaftlich problematischen Lage werden der *Gesellschaft der Mörike-Freunde* auch die aufwendig gestalteten Publikationen zunehmend zum Verhängnis: Zu den begeisterten Briefen von Mitgliedern, die sich über die schönen Bücher freuen, kommen immer mehr auch Beschwerden von Mitgliedern, denen die Bücher zu kostspielig sind; einige drohen sogar mit Austritt, sollte die nächste Mitgliedergabe wieder so teuer sein. Entsprechend häufen sich in der zweiten Hälfte der 20er Jahre die Mahnungen der *Gesellschaft der Mörike-Freunde* an Mitglieder, die ihre Mitgliedergabe nicht eingelöst haben. Es ist daher zu vermuten, daß die Gesellschaft bei Herstellung und Verkauf ihrer Bücher eher zuzahlt oder jedenfalls nichts verdient. Unklar bleibt dabei, inwieweit Rath der Gesellschaft schadet oder aber sich selbst verschuldet und sich und seinen Verlag ruiniert. Nach eigener Aussage hat er zumindest die erste und die zweite Jahresgabe selbst finanziert und auch den Wiederaufbau nach 1924 aus eigener Tasche bezahlt.

Im Jahre 1925 folgt der Höhepunkt der Auseinandersetzung mit der Familie Mörike, genauer: mit Eduard Jöckel, dem Schwiegersohn Fanny Hildebrands, der Tochter Mörikes, und also Mörikes ›Schwiegerenkel‹. Der Streit, der bereits 1921 begonnen hatte, bricht erneut aus, als die Gesellschaft plant, im Rahmen der Gedenkfeier zum 50. Todestag am Sterbehaus Mörikes in Stuttgart eine Gedenktafel anzubringen. Dies versucht Jöckel, der nach Rath ›selbsternannte‹ Anwalt der Nachfahren Mörikes, mit Hilfe einer Kampagne zu verhindern, indem er Rath in Annoncen, Flugblättern und Zeitungsberichten als Autor pornographischer Schriften diffamiert; Gegenstand der Kritik war in erster Linie Rath's erotischer Roman *Pierrots sonderbare Ehe und Absterben* (1912, erneut aufgelegt 1924), ein freizügiger, aus heutiger Sicht freilich eher harmloser Text. Rath antwortet mit juristischen Schritten. Er führt einen Prozeß gegen den ›Enthüllungsjournalisten‹ Willy Pastor, der in einem Artikel Rath's Doppelleben als Autor pornographischer Schriften unter seinem wahren Namen Carl Friedrich Schulz-Euler und als ehrbarer Mörike-Forscher unter dem Pseudonym Hanns Wolfgang Rath ›aufgedeckt‹ hatte. Rath gewinnt diesen Prozeß: Pastor muß 100 Mark Schmerzensgeld zahlen, und Rath darf nicht mehr als »Pornograph« bezeichnet werden. Einen zweiten Prozeß wegen Beleidigung will Rath gegen Jöckel selbst anstrengen; wegen eines juristischen Formfehlers seines Anwalts kommt es allerdings nicht zur Anklageerhebung. Dies alles hat Auswirkungen auf die Gesellschaft. Zum einen unterstützt sie, trotz der eigenen schwierigen wirtschaftlichen Lage, Rath bei seinen teuren Prozessen auch finanziell; zum anderen treten einige Mitglieder wegen des erneuten Streits mit der Familie Mörikes aus.

Wegen der schwebenden Verfahren legt Rath schließlich 1925 den Vorsitz der Gesellschaft nieder. Vorsitzender wird zunächst Dagobert Moericke, dieser wiederum legt den Vorsitz 1928 wegen seiner Versetzung als Oberstaatsanwalt nach Leipzig nieder; es folgt Erwin Breitmeyer, letzter Vorsitzender der *Gesellschaft der Mörike-Freunde* ist Otto Haeberlein. Die Niederlegung des Vorsitizes durch Rath führt – wie aus den Protokollen der Sitzungen zu ersehen ist – zu einer ungunstigen Atmosphäre im Vorstand der *Gesellschaft der Mörike-Freunde*, die von nun an von Konflikten, Streit und Mißgunst geprägt ist. Ein wesentlicher Grund dafür liegt darin, daß Rath zwar offiziell den Vorsitz abgegeben hat, de facto aber immer noch Vorsitzender ist: Er erledigt die Korrespondenz, er hält die Reden auf den Hauptversammlungen, und er trifft, wie es scheint, auch die wichtigen Entscheidungen. So scheint Rath auch jeder Eingriff in ›seine‹ Gesellschaft, jeder von außen kommende Vorschlag suspekt zu sein. (So ist wohl schon die Entzweiung mit Jöckel 1921 auch in dessen Versuch begründet, sich eigenständig für die *Gesellschaft der Mörike-Freunde* zu engagieren.) Die Gesellschaft ist Rath's Projekt, sein ›Kind‹, und jede Einmischung, jeder Vorschlag zur Veränderung wird zurückgewiesen; auch Anträge anderer Mitglieder auf den Hauptversammlungen haben kaum eine Chance der Verwirklichung.

Die Jahre 1924/25 bringen im Leben Rath's wichtige Veränderungen: 1924 läßt er sich von seiner ersten Frau, Marte Schulz-Euler, scheiden und heiratet kurz darauf Else Rath-Höring. Diese privaten Details scheinen auf den ersten Blick nicht wichtig zu sein, wäre die Gesellschaft nicht auch ein ›privates‹ Unternehmen des

Hanns Wolfgang Rath. Diese Vermischung von Privatem und Geschäftlichem zeigt sich immer wieder. So ist die Privatkorrespondenz oft von der Korrespondenz der *Gesellschaft der Mörike-Freunde* kaum zu trennen: Nicht selten schreiben Mitglieder an die Gesellschaft, meinen aber Rath und schildern ihm ausführlich ihre Privatangelegenheiten, um dann noch im letzten Satz auf die Gesellschaft zu sprechen zu kommen. Doch nicht nur die Mitglieder vermischen Privates und Geschäftliches, auch bei Rath selbst ist dieses Phänomen häufig zu beobachten: So entschuldigt er sich für liegen gebliebene Post bei den Mitgliedern mit der Pflege seiner kranken Mutter, oder er begründet das Aussetzen der 6. Hauptversammlung für etwa dreieinhalb Jahre unter anderem mit seiner Arbeit an seinem Werk *Regina, die schwäbische Geistesmutter*. Die Scheidung von Marte Schulz-Euler hat insofern auch direkte Auswirkung auf die *Gesellschaft der Mörike-Freunde*, als einige Mitglieder des Vorstandes diesen wegen Rath's ›schäbigen‹ Verhaltens gegenüber seiner Frau unter Protest verlassen und den Vorstand so in eine kleine Krise stürzen. Noch entscheidender ist die Tatsache, daß die Gesellschaft mit Marte Schulz-Euler eine tüchtige und zuverlässige Sekretärin und Schriftführerin verliert, was zu einem gewissen Chaos in der Organisation der *Gesellschaft der Mörike-Freunde* führt. So sind zum Beispiel die Protokolle der Vorstandssitzungen seit 1925 nicht mehr sauber gedruckt und ordentlich abgelegt (vorhanden sind nur die – wahrscheinlich während der Sitzung geschriebenen – handschriftlichen Protokolle). Zudem kommt in den Jahren 1925/26 der Vorwurf einer falschen Kassenführung auf (dieser Vorwurf kann an Hand der überlieferten Dokumente weder verifiziert noch falsifiziert werden).

Gleichzeitig scheinen die Jahre zwischen 1924 und 1926 auch einen Bruch im Charakter des Hanns Wolfgang Rath zu markieren: Er wird launischer und aufbrausender – und er wittert überall Intrigen gegen sich und die Gesellschaft, auch bei seinen ehemals besten Freunden (so zum Beispiel bei seinem guten Freund Josef Klüber, dem er plötzlich vorwirft, für Jöckel zu arbeiten).

So sind die Gründe für den Niedergang der Gesellschaft durchaus vielfältig. Ein wichtiger Grund ist sicherlich die Entzweiung mit der Tochter Mörikes, Fanny Hildebrand, die einige Mitglieder dazu bewegt, aus der *Gesellschaft der Mörike-Freunde* auszutreten. Der Hauptgrund scheint mir jedoch die allgemeine wirtschaftliche Lage zu sein, die es den Menschen unmöglich machte, ihr wenig Geld für Kulturelles auszugeben.

Nach dem Jahr 1930 ist keine Korrespondenz mehr überliefert, und im Nachlaß finden sich auch nur wenige Dokumente aus dieser Zeit. Eine Rekonstruktion der Gründe für die endgültige Auflösung der *Gesellschaft der Mörike-Freunde* im Jahre 1938 oder 1939 ist daher schwierig und kann nur wenig mehr sein als Spekulation; selbst das genaue Auflösungs-jahr ist aus den Dokumenten nicht ersichtlich. Ein Rundschreiben des damaligen Vorsitzenden Otto Haerberlein vom 11. November 1938 gibt zumindest Aufschluß über die finanzielle Situation der *Gesellschaft der Mörike-Freunde* und deren Mitgliederzahlen kurz vor und nach Rath's Tod: 1934 – im Todesjahr Rath's – hat die Gesellschaft nur noch 215 Mitglieder, bis zum Jahre 1936 ist die Zahl auf 155 Mitglieder zurückgegangen, von denen zudem nur etwa die Hälfte ihre Beiträge bezahlt; 1934 beträgt das Vermögen der *Gesellschaft*

der *Mörrike-Freunde* 104,55 Reichsmark, die Schulden belaufen sich dagegen auf 1203,33 Reichsmark, diese sind 1936 auf 1279,05 Reichsmark angewachsen. Neben dieser katastrophalen finanziellen Lage scheint es vor allem die Abwesenheit des Gründers und früheren Vorsitzenden Hanns Wolfgang Rath zu sein, die den Untergang der *Gesellschaft der Mörrike-Freunde* einleitet. Durch Rath's Abwesenheit, die nicht erst mit seinem Tod 1934, sondern faktisch wohl schon mit seiner schweren Krankheit ab 1931/32 beginnt, ist die *Gesellschaft der Mörrike-Freunde* ihrer Seele, ihres Antriebsmotors beraubt. Deutlich wird dies etwa an dem Sachverhalt, daß die *Gesellschaft der Mörrike-Freunde* ohne Rath nur eine einzige Veröffentlichung zustande bringt: eine Gedenkmappe für ihren Gründer, die zugleich die Jahresgabe für 1935 ist. Die Aussage der Witwe Otto Haerberleins aus dem Jahre 1969, ihr Mann habe die Gesellschaft aufgelöst, um sie den Fängen der Nationalsozialisten zu entziehen, kann wahrscheinlich als nachträgliche Geschichtsglättung gelesen werden.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß die *Gesellschaft der Mörrike-Freunde* das Lebenswerk ihres Gründers Hanns Wolfgang Rath war und daß sie nach dessen Tod nicht mehr lebensfähig war. Die Verdienste der *Gesellschaft der Mörrike-Freunde* liegen sicherlich in der Bündelung der Verehrung für den Dichter Eduard Mörike, vor allem aber in den Veröffentlichungen von Briefen und Werken verschiedenster Art aus dem Mörike-Umkreis. Der Zusammenbruch der Gesellschaft ist zwar sicher auch im schwierigen Charakter ihres Vorsitzenden begründet, in erster Linie aber den Zeitumständen geschuldet.

Der Bestand Hanns Wolfgang Rath²

Hanns Wolfgang Rath als Mörike-Forscher und Sammler von Autographen

Das Konvolut *Mörrike* versammelt Hanns Wolfgang Rath's Beschäftigung mit Mörike außerhalb der *Gesellschaft der Mörrike-Freunde*. Das Konvolut gliedert sich dabei in zwei voneinander geschiedene Teile: Zum einen umfaßt es Notizen Hanns Wolfgang Rath's zu Mörike, seiner Familie und anderen Dichtern aus dem Mörike-Umkreis, in erster Linie handelt es sich dabei um genealogische Aufzeichnungen sowie Notizen zur Ehegeschichte Mörikes. Zum anderen beinhaltet das Konvolut Abschriften Hanns Wolfgang Rath's von Gedichten und Briefen Mörikes oder seines Umkreises sowie Abschriften verschiedener anderer Dokumente (zum Beispiel von Auszügen aus Kirchenregistern), die sich auf Mörike und dessen Umkreis beziehen.

Neben Rath's eigenen Forschungen zu Mörike enthält der Nachlaß Hanns Wolfgang Rath zudem in der Gruppe *Manuskripte Anderer. Krauss, Rudolf* Manuskrip-

² Da Hanns Wolfgang Rath insbesondere als Mörike-Forscher und als Gründer und Vorsitzender der *Gesellschaft der Mörrike-Freunde* von Interesse ist, werden hier zunächst die entsprechenden Dokumente zu Mörike und zur Gesellschaft vorgestellt. Das von mir erstellte detaillierte Bestandsverzeichnis, das den Prinzipien der Archivierung folgt, ist im Archiv beim Bestand zu finden.

te und Notizen des Mörike-Forschers Rudolf Krauss, mit dem Hanns Wolfgang Rath ein freundschaftliches Lehrer-Schüler-Verhältnis verband, zu Waiblinger und Mörike.

Hanns Wolfgang Rath war ein passionierter Sammler von Autographen, insbesondere von Autographen Mörikes und Dichtern aus dem Mörike-Umkreis.³ Im Zuge der Weltwirtschaftskrise, während der auch Hanns Wolfgang Rath's Verlag in große finanzielle Schwierigkeiten geriet, verarmte Hanns Wolfgang Rath, der als Privatgelehrter hauptsächlich von seinem ererbten Vermögen lebte, zusehends. Mitte der zwanziger Jahre sah er sich gezwungen, seine Autographen-Sammlung, die »Sammlung Rath«, wie er sie selbst nennt, zu verkaufen. Vor der Versteigerung der Autographen in Einzelstücken durch ein Stuttgarter Auktionshaus standen mehrere Versuche Hanns Wolfgang Rath's, die Sammlung als Ganzes zu erhalten. Zunächst regte er die Gründung einer Stiftung der *Gesellschaft der Mörike-Freunde* an, die die Sammlung für die Gesellschaft übernehmen sollte, um sie so der Öffentlichkeit zur Verfügung zu stellen. Dieser Plan scheiterte an der finanziellen Situation der Mitglieder – waren die Mitglieder beim Aufruf zur Spende für die Gedenktafel an Mörikes Sterbehäuser noch spendierfreudig, so fand sich für die Idee einer Stiftung zum Erwerb der Mörike-Sammlung Hanns Wolfgang Rath's nur ein einziges finanzkräftiges Mitglied. Nach dem Scheitern dieses ersten Plans versuchte Hanns Wolfgang Rath, die Sammlung an die Stadt Ludwigsburg zu verkaufen und die Mörike-Autographen so der Geburtsstadt des Dichters zu erhalten. Auch dies scheiterte an der allgemeinen finanziellen Situation der Städte und Gemeinden zur Zeit der Weltwirtschaftskrise – und an den übertriebenen Forderungen Hanns Wolfgang Rath's, so zumindest die Sicht der Stadt. Ob Hanns Wolfgang Rath dem Vorschlag eines Bekannten oder Freundes folgte, die Sammlung dem Schwäbischen Schillerverein (dem späteren Deutschen Literaturarchiv Marbach) anzubieten – der Freund schreibt, er denke, Marbach würde sich für Mörike interessieren, allerdings seien die Räumlichkeiten dort doch etwas beschränkt, Rath solle es jedoch auf jeden Fall versuchen – ist aus den Unterlagen nicht zu ersehen. Neben der Korrespondenz zum Verkauf der »Sammlung Rath«, unterteilt in die private Korrespondenz Hanns Wolfgang Rath's und die Korrespondenz der *Gesellschaft der Mörike-Freunde*, umfaßt das Konvolut *Mörike-Sammlung* Aufstellungen und Notizen Hanns Wolfgang Rath's zu seiner Autographen-Sammlung, die deren Umfang wiedergeben, sowie Unterlagen zur Versteigerung durch das Stuttgarter Auktionshaus Müller & Gräff (1932). Das Konvolut *Darlehen* enthält Anträge auf Darlehen, bei denen Hanns Wolfgang Rath Teile seiner Sammlung als Sicherheit angeben hatte, und zugehörige Korrespondenz.

Hanns Wolfgang Rath's Interesse galt neben Mörike den schwäbischen Dichtern aus dem Mörike-Umkreis und darüber hinaus, wie auch der Genealogie. So weist

³ Ebenso war Rath begeisterter Sammler von Exlibris, so finden sich z.B. in der Gruppe *Dokumente Anderer* Exlibris von Freunden, u. a. von Ludwig Finckh. Zur Sammeltätigkeit Rath's vgl. Klaus Berge, Sechzehn Exlibriskünstler, *ein* Auftraggeber – und kein Ende? Karl Friedrich Schulz-Euler und seine Exlibris, in: *Exlibriskunst und Graphik*, Jahrbuch, 2007, S. 87-91.

die Gruppe *Verschiedenes* Hanns Wolfgang Rath als Genealogen und als Sammler von Autographen aus. Schließlich enthält die Gruppe unter dem Konvolut *Anstreichungen in Büchern* wichtige Ausgaben seiner Werke (fiktionale und wissenschaftliche Texte) mit Anstreichungen und Widmungen (für Mutter und Ehefrau). Geht man davon aus, daß Hanns Wolfgang Rath in erster Linie als Mörike-Forscher seine Bedeutung hat, so ist der wichtigste Bestandteil der Gruppe *Verschiedenes* die Materialsammlung zum Maler Paul Konewka, der als Scherenschneider des berühmten Mörike-Scherenschnitts (mit Zylinder und Regenschirm) zum Mörike-Umkreis zu zählen ist; die Materialsammlung enthält neben Notizen Hanns Wolfgang Rath's Briefabschriften.

Das Konvolut »*Regina*« schließlich bezieht sich auf Hanns Wolfgang Rath's wissenschaftliches Hauptwerk *Regina, die schwäbische Geistesmutter*, in dem er an Hand von genealogischen Studien nachzuweisen sucht, daß alle schwäbischen Dichter von der gleichen Vorfahrin abstammen (da Hanns Wolfgang Rath, wie er immer wieder betont, mütterlicherseits von Gustav Schwab abstammt, reiht er sich auch in diese Abstammungslinie ein und weist so eine eigene Verwandtschaft mit Mörike nach). Neben dem Konvolut *Streitfall »Pf.«*, das einige wenige Briefe Hanns Wolfgang Rath's an seinen Anwalt umfaßt, die den Versuch dokumentieren, einen Prozeß gegen einen Kritiker des Werks anzustrengen, sind die wichtigsten Bestandteile des Konvoluts »*Regina*« Briefe. Die Briefe von Rath beinhalten in erster Linie Anfragen zu Genealogien schwäbischer Dichter oder sie beschäftigen sich mit dem Erscheinen der *Regina*. Die Briefe an Rath sind in erster Linie Reaktionen auf dieses Werk, oftmals mit genealogischen Angaben. Zudem umfaßt das Konvolut Briefe von und an Hanns Wolfgang Rath's zweite Ehefrau Else Rath-Höring, die sich zumeist auf Bestellungen der *Regina* nach dem Tod Hanns Wolfgang Rath's 1934 beziehen.

Hanns Wolfgang Rath und die Gesellschaft der Mörike-Freunde

Die Bedeutung der *Gesellschaft der Mörike-Freunde* liegt neben der Herausgabe solide gearbeiteter und bibliophil gestalteter Ausgaben aus dem Mörike-Umkreis (so zum Beispiel die erste vollständige Ausgabe der Briefe Mörikes an seine Braut Luise Rau oder die Herausgabe von Werken Ludwig Bauers) in einer Bündelung der Mörike-Verehrung. Der rasche Anstieg der Mitgliederzahlen im ersten Jahr des Bestehens spricht dafür, daß Hanns Wolfgang Rath mit der Gründung seiner Gesellschaft ein Bedürfnis der Mörike-Verehrer nicht nur im Schwabenland getroffen hatte. In den folgenden Jahren werden die *Gesellschaft der Mörike-Freunde* wie auch ihr Gründer Hanns Wolfgang Rath zu einer Anlaufstelle für Mörike-Verehrer aus dem Bildungsbürgertum. Der Umgang der Gesellschaft mit dem Leben und Werk des Dichters kann als gebildeter Dilettantismus charakterisiert werden.

Das Konvolut *Gesellschaft der Mörike-Freunde* enthält die im Nachlaß Hanns Wolfgang Rath überlieferten Dokumente der von ihm gegründeten Gesellschaft, für die Korrespondenz wurde ein eigenes Konvolut (Konvolut *Vereinskorrespondenz*) geschaffen. Das Konvolut der Gesellschaft gliedert sich in verschiedene Einzelkonvolute zu folgenden Themen: Veröffentlichungen der Gesellschaft (darin: Listen und Notizen zu den Veröffentlichungen und den Bestellungen der Mitglie-

der, Bestellkarten, Werbezettel und Prospekte); Gedenkmappe für Hanns Wolfgang Rath, die letzte Veröffentlichung der *Gesellschaft der Mörike-Freunde* (darin: Notizen von Else Rath-Höring); Rundschreiben (darin: Mahnbriefe an Mitglieder, interne Rundschreiben des Vorstandes); Sitzungen der Gesellschaft (darin: Protokolle der Vorstandssitzungen und Reden und Ansprachen Hanns Wolfgang Raths anlässlich der Hauptversammlungen sowie Anträge von Mitgliedern); Briefwechsel zum Thema der Gedenkmappe für Hanns Wolfgang Rath (darin: Briefe von und an Else Rath-Höring); Briefwechsel zum Thema der Anbringung einer Gedenktafel an Mörikes Sterbehaus 1925 (darin: interne Korrespondenz der *Gesellschaft der Mörike-Freunde* sowie Korrespondenz der *Gesellschaft der Mörike-Freunde* mit Mitgliedern, in erster Linie Spendenaufrufe und Antworten auf diese Aufrufe); Registrierung als Verein (darin: Satzung der *Gesellschaft der Mörike-Freunde* sowie die Korrespondenz mit der Stadt Ludwigsburg zur Eintragung als Verein); Drucksachen (darin: Einladungen zur Hauptversammlung; sämtliche gedruckte Berichte über die Hauptversammlungen, Exemplare der bei den Hauptversammlungen verteilten Privatdrucke); Mitglieder (darin: Mitgliederlisten, Mitgliederbuch; Ehrenmitgliedsbrief von Fanny Hildebrand und Fanny Hahn, Mitgliedskarten, Beitrittserklärungen etc.); Rechnungen an die *Gesellschaft der Mörike-Freunde*; Zeitungsartikel, in denen die *Gesellschaft der Mörike-Freunde* oder ihre Veröffentlichungen besprochen werden.

Das Konvolut *Streitfall Jöckel/Prozeßakten (Jöckel)* dokumentiert den Streit Hanns Wolfgang Raths bzw. der *Gesellschaft der Mörike-Freunde* mit den Nachkommen Mörikes, insbesondere mit Eduard Jöckel, dem Schwiegersohn der Mörike-Tochter Fanny Hildebrand. Der Streit zwischen Hanns Wolfgang Rath bzw. der *Gesellschaft der Mörike-Freunde* und den Nachkommen Mörikes hatte 1920/21 begonnen. In den Jahren zuvor kann die Beziehung zwischen Hanns Wolfgang Rath und Fanny Hildebrand mit einigem Recht als Freundschaft bezeichnet werden, eine besonders herzliche Beziehung bestand zwischen Fanny Hildebrand und Marte Schulz-Euler, der ersten Ehefrau Hanns Wolfgang Raths; so beginnen die Briefe der Fanny Hildebrand mit »Liebe Freunde« und ähnlichem und enden häufig mit der Formel »Eure Tante Hildebrand«. Auch die Beziehung zwischen Hanns Wolfgang Rath und dem Schwiegersohn der Fanny Hildebrand war zunächst eher freundschaftlich. Zwischenzeitlich verband die beiden Männer der »Kampf« gegen einen gemeinsamen »Feind«: Es handelte sich dabei um Rudolf Frank, der nach Angaben Hanns Wolfgang Raths – und auch nach dem Dafürhalten von Jöckel – Fanny Hildebrand Mörikes *Lorcher Hausbuch* für einen lächerlichen Preis »abschwätzen« wollte, um es selbst für einen guten Preis zu veröffentlichen. Während Jöckel sich über den geringen Preis empörte, den Frank zahlen wollte, sah es Hanns Wolfgang Rath zudem als das alleinige Recht der *Gesellschaft der Mörike-Freunde* an, unveröffentlichte Mörike-Handschriften zu publizieren.

Doch mit der Gründung der *Gesellschaft der Mörike-Freunde* und der Herausgabe der ersten Jahresgabe kam es zum Bruch der beiden Familien, was auf drei verschiedene Faktoren zurückzuführen ist: die Indiskretion eines Dritten (der »Fall Frank«), die mangelnde Sensibilität Hanns Wolfgang Raths gegenüber den Gefühlen der Tochter Eduard und Margarethe Mörikes bei der Herausgabe der ersten

beiden Jahresgaben und schließlich auf den Anspruch beider Männer, das Erbe Mörikes alleine verwalten zu können und zu dürfen.

Rudolf Frank, Vorstandsmitglied der *Gesellschaft der Mörike-Freunde* im ersten Jahr, war es ein besonderes Anliegen, der verarmten Tochter des Dichters Ehrengaben zukommen zu lassen. Hanns Wolfgang Rath sträubt sich aus nicht näher erläuterten Gründen dagegen. In einem Brief an Frank vertraut er diesem an, er wisse aus verlässlicher Quelle (gemeint ist Richard Kauffmann, den Namen nennt er allerdings gegenüber Frank nicht), daß Fanny Hildebrand nicht mit Geld umgehen könne – das liege ja wohl in der Familie, meint Hanns Wolfgang Rath. Man dürfe ihr daher nicht zu große Summen anvertrauen. Diesen Brief Hanns Wolfgang Raths gibt Frank an Fanny Hildebrand weiter; diese ist verständlicherweise sehr verletzt, die Beziehung zwischen den einstigen Freunden leidet unter diesem Vertrauensbruch. In einem Brief schreibt Fanny Hildebrand (sie ist inzwischen wieder zum unpersönlicheren ›Sie‹ und zu ›Sehr geehrter Herr Rath‹ zurückgekehrt), daß sie der Brief an Frank mehr gekränkt habe als die darauf folgende Veröffentlichung der Ehegeschichte ihrer Eltern. Etwa zur gleichen Zeit gibt die *Gesellschaft der Mörike-Freunde* unter dem Titel *Luise* die Briefe Mörikes an Luise Rau heraus, und stilisiert dabei Luise Rau zur wahren Liebe Mörikes und (auch in der Entgegensetzung zu Margarethe Mörike) zum reinen Wesen. Ein Jahr später, 1921, erfolgt unter dem Titel *Gretchen* die Darstellung der in Hanns Wolfgang Raths Augen unerträglichen Ehe Mörikes mit Margarethe Speeth, trotz expliziter Bitte Fanny Hildebrands, die Ehegeschichte entweder überhaupt nicht oder zumindest erst nach ihrem Tod herauszugeben. Von Interesse ist hierbei die Diskussion über das Recht von Wissenschaftlern, Forschern und Biographen, das Privatleben eines Autors oder Dichters zu erforschen, und die Frage nach einer Notwendigkeit der Rücksichtnahme auf noch lebende Nachkommen. Ausgelöst wird dies auch durch folgende Bekanntmachung der *Gesellschaft der Mörike-Freunde* nach der ersten Hauptversammlung: »Die Hauptversammlung der Gesellschaft der Mörikefreunde bekennt sich zu dem Standpunkt, daß die großen Dichter und Denker eines Volkes Gemeingut der Nation sind und daß es die Aufgabe wahrheitsmäßig forschender Wissenschaft ist, alles Material aus dem Leben dieser Großen zu sammeln, zu sichten und zu veröffentlichen. Jede sentimentale und ungerechtfertigte Rücksichtnahme auf überlebende Nachverwandschaft muß außer Betracht bleiben, wenn es zur Erforschung der Wahrheit beiträgt, die Persönlichkeit eines Dichters, im vorliegenden Falle Eduard Mörikes, in unparteiischer und ungeschminkter Darstellung der Welt zu überliefern.« (vgl. Druck »Bericht über die erste Hauptversammlung«). Dies führt zur Unterzeichnung eines Aufrufs von Eduard Jöckel gegen die *Gesellschaft der Mörike-Freunde* auch von Autoren und Dichtern, zum Beispiel Isolde Kurz oder Ludwig Finckh, obwohl diesen mit Hanns Wolfgang Rath eine Freundschaft verbindet.

Der Streit bricht 1925 erneut aus, als die *Gesellschaft der Mörike-Freunde* am Sterbehaus Mörikes in Stuttgart eine Gedenktafel anbringen will; Eduard Jöckel versucht, dies mittels Flugblättern und Zeitungsannoncen gegen die *Gesellschaft der Mörike-Freunde* zu verhindern (eine Dokumentation des Gedenktafelstreits findet sich im Konvolut *Gesellschaft der Mörike-Freunde*).

Negativer Höhepunkt des Streits auf Seiten Hanns Wolfgang Rath's sind zweifellos die Beauftragung eines Privatdetektivs, der das Privatleben Jöckels ausspionieren soll, und ein Brief an den Arbeitgeber Jöckels, in dem Hanns Wolfgang Rath diesen vor seinem Angestellten warnt, beiliegend schickt er seine »Streitschrift«. Doch auch die andere Seite kämpft mit persönlichen Angriffen, neben dem Vorwurf der Pornographie wird Hanns Wolfgang Rath seine gescheiterte Ehe vorgeworfen und es wird ihm, dem Verfasser pornographischer Schriften und dem Ehebrecher, die Kompetenz abgesprochen, über die Ehe eines anderen zu urteilen.

Das Konvolut umfaßt neben Briefen an und von Hanns Wolfgang Rath und wenigen Briefen Anderer Drucksachen, Zeitungsausschnitte und Flugblätter, mittels derer die Fehde in der Öffentlichkeit ausgetragen wurde, so zum Beispiel die in Zeitungen annoncierten Aufrufe der *Gesellschaft der Mörike-Freunde* gegen Jöckel (*Zu Ehren Eduard Mörikes*) wie auch Aufrufe Jöckels gegen Hanns Wolfgang Rath und die *Gesellschaft der Mörike-Freunde* (*Zum Schutze des Andenkens Eduard Mörikes!*), ebenso beinhaltet das Konvolut die beiden »Streitschriften« Hanns Wolfgang Rath's (*Mit offenem Visier für Eduard Mörike! Mit offenem Visier gegen Eduard Jöckel. Eine notgedrungene öffentliche Verteidigungsschrift*) und Jöckels (*Von konfessioneller Bedeutung*).

Die Briefe Hanns Wolfgang Rath's, darunter einige wenige Briefe an Jöckel und Fanny Hildebrand, sind zumeist Begleitschreiben zur Sendung seiner »Streitschrift« und Versuche, den Korrespondenzpartner von der Richtigkeit der eigenen Position zu überzeugen; häufig geht den Briefen eine Einleitung voraus, in denen Hanns Wolfgang Rath's Sorge deutlich wird, Jöckel habe gegen ihn intrigiert. Die Briefe an Hanns Wolfgang Rath, auch hier wenige Briefe von Jöckel und Fanny Hildebrand, sind zumeist Briefe von Bekannten und Freunden, die Hanns Wolfgang Rath entweder ihrer Unterstützung versichern oder aber ihn zur Mäßigung aufrufen.

Zuletzt umfaßt das Konvolut die Prozeßakten, in erster Linie Hanns Wolfgang Rath's Korrespondenz mit seinen Anwälten, dreier Prozesse, die Hanns Wolfgang Rath im Zusammenhang mit der Fehde mit Jöckel führte bzw. führen wollte. Zunächst die Akten zum Prozeß gegen den »Enthüllungsjournalisten« Willy Pastor; weiter die Korrespondenz mit den Anwälten zum gescheiterten Versuch, einen Prozeß gegen Jöckel anzustrengen; und schließlich die Korrespondenz mit den Anwälten zum wahrscheinlich gescheiterten Versuch, einen Prozeß gegen den Mörikeforscher Harry Maync anzustrengen, der Hanns Wolfgang Rath's *Gretchen* in seiner Mörike-Biographie scharf kritisiert hatte; letztere Abteilung ist unvollständig und lückenhaft.

Das letzte Konvolut zur *Gesellschaft der Mörike-Freunde* enthält die Vereinskorrespondenz. Eine Trennung von *Privatkorrespondenz* und *Vereinskorrespondenz* ist schwierig; oft schreiben Korrespondenzpartner privat an Hanns Wolfgang Rath, meinen aber im Grunde die *Gesellschaft der Mörike-Freunde*, oder sie nehmen in Privatbriefen auch zur Gesellschaft Stellung. Bei der Zuordnung zu den beiden Gruppen wurde folgendermaßen verfahren: Wird die *Gesellschaft der Mörike-Freunde* erwähnt und ist diese Erwähnung für die Beurteilung und die Geschichte der *Gesellschaft der Mörike-Freunde* relevant, so wurde der Brief unter der *Vereinskorrespondenz* abgelegt; handelt es sich nur um eine kurze bedeutungslose Er-

wähnung in einem ansonsten privaten Brief, so wurde dieser unter der *Privatkorrespondenz* abgelegt. Die *Vereinskorrespondenz* wurde zunächst nach Jahren sortiert (1920-1930 und ›ohne Jahr‹), innerhalb der Jahre chronologisch.

Die Hauptthemen der Briefe sind Beitritte, Austritte, Anmeldungen und Absagen zu Versammlungen und Veranstaltungen, Anfragen zu Mitgliederbeiträgen, Mahnungen der *Gesellschaft der Mörike-Freunde* und Reaktion der Mitglieder auf solche Mahnungen, Briefe zu Veröffentlichungen der Gesellschaft (Bestellungen und Lob) sowie interne Streitigkeiten und Probleme.

Der Privatmann Hanns Wolfgang Rath

Auch die nicht der Vereinkorrespondenz zugehörigen Briefe von und an Hanns Wolfgang Rath sind kaum im eigentlichen Sinne ›privat‹ oder ›persönlich‹ – eine Charakteristik, die in gewissen Sinne auf den gesamten Nachlaß zutrifft. Es kann davon ausgegangen werden, daß die Witwe Hanns Wolfgang Raths, Else Rath-Höring, bewußt nur den Nachlaß des Schriftstellers, Literaturwissenschaftlers, Mörike-Forschers und Verlegers nach Marbach gegeben hat. So datieren die meisten Briefe auch auf den Zeitraum zwischen 1910 und 1934, in dem sich Hanns Wolfgang Rath kulturell und beruflich engagierte. Bemerkenswert bei der ›privaten‹ Korrespondenz ist ein fast ausschließliches Fehlen von Briefen der Familie; die wenigen Ausnahmen sind ein Brief an die Mutter, ein Brief von der Mutter sowie einige wenige Briefe von Cousinsen. Auch ist auffällig, daß sich kaum Geburtstags- und Weihnachtskarten oder ähnliches finden.

Von besonderem Interesse sind Briefe von Nachkommen Mörikes (oder aus dem Mörike-Umkreis) und Briefe von Nachkommen anderer Dichter; dabei etwa 140 Briefe der Familie Hahn (Nachkommen Wilhelm Hartlaubs), davon etwa 100 Briefe der Hartlaub-Enkelin Fanny Hahn, etwa 70 Briefe der Mörike-Tochter Fanny Hildebrand und etwa 80 Briefe der Hölderlin-Nichte Frieda Arnold. Die Briefe, sofern sie Mörike betreffen, enthalten Angaben zu Mörike-Autographen, sie berichten von einer Sicht auf Mörike aus seinem Umkreis, erzählt von den Nachkommen (vgl. zum Beispiel *Fanny Hahn an Hanns Wolfgang Rath*), und sie stellen Dokumente der Geschichte einer Rezeption Mörikes im Bildungsbürgertum des ersten Drittels des 20. Jh.s dar (vgl. zum Beispiel *Agathe Barthel an Hanns Wolfgang Rath*), letzteres gilt auch für die Vereinskorrespondenz der *Gesellschaft der Mörike-Freunde*. Die weiteren Briefe beschäftigen sich hauptsächlich mit Hanns Wolfgang Raths genealogischen Studien, mit seinem literarischen Werk (darunter Briefe an und von Verlegern und Briefe von Liebhabern seiner Literatur) oder sie dokumentieren die Korrespondenz mit anderen Sammlern von Exlibris und deren Tauschgeschäfte mit Hanns Wolfgang Rath. Hinzu kommen einige wenige rein private Briefe, zum Teil auch aus dem Jahrzehnt zwischen 1900 und 1910.

Ein wichtiger Bestandteil der Korrespondenz ist der *Briefwechsel*. *Moericke Dagobert*, dieser enthält die Briefe Dagobert Moerickes, eines Freundes der Familie Rath und in der Nachfolge Hanns Wolfgang Raths der zweite Vorsitzende der *Gesellschaft der Mörike-Freunde* (1925-1928).

Die Gruppe *Gedichte* Prosa*, die die Manuskripte Hanns Wolfgang Raths ent-

hält, repräsentiert in Manuskripten eigener Gedichte den Dichter Friedrich Schulz-Euler/Hanns Wolfgang Rath, in Manuskripten von Vorträgen, Aufsätzen etc. den Mörikeforscher und Literaturwissenschaftler Hanns Wolfgang Rath und schließlich in wenigen Prosaerzählungen den Schriftsteller Friedrich Schulz-Euler/Hanns Wolfgang Rath.

Der privateste Teil des Nachlasses schließlich ist die Gruppe *Dokumente*, in ihr sind die wenigen im Nachlaß überlieferten privaten Lebensdokumente Hanns Wolfgang Raths versammelt; von Arztrechnungen über Photos von Hunden (Hanns Wolfgang Rath war Hobby-Dackelzüchter) bis hin zur Todesanzeige. Neben diesem privaten Aspekt zeigt die Gruppe *Dokumente* im Konvolut *Publikationen und Prospekte seines Verlags* wie auch im *Konvolut Auflösung seines Verlags* Hanns Wolfgang Rath als Verleger. Weitere familiäre Dokumente sind versammelt in den Gruppen *Manuskripte Anderer* und *Briefe Anderer*, so zum Beispiel die Briefe der Mutter, Sophie Schulz-Euler, sowie der ersten Ehefrau, Marte Schulz-Euler.

Letzter Bestandteil des Nachlasses Hanns Wolfgang Rath ist der *Kryptonachlaß Rath-Höring, Else*, dieser umfaßt einige wenige Dokumente von Hanns Wolfgang Raths zweiter Ehefrau Else Rath-Höring, darunter Notizen und Korrespondenz, soweit sie nicht den einzelnen Gruppen oder Konvoluten des Nachlasses Hanns Wolfgang Rath zuzuordnen waren. Wichtigster Bestandteil ist das Konvolut *Kondolenz*, das neben der Todesanzeige Hanns Wolfgang Raths die Kondolenzbriefe zu seinem Tod, adressiert an Else Rath-Höring, sowie ihre Antworten und einige Notizen zu den Briefen beinhaltet. Wie man einem Vermerk Else Rath-Hörings entnehmen kann, ist allerdings ein Großteil der Kondolenzbriefe im Zweiten Weltkrieg verbrannt.

MARBACHER VORTRÄGE

MICHAEL DIERS

DER AUTOR IST IM BILDE

Idee, Form und Geschichte des Dichter- und Gelehrtenporträts*

»... hängt ihn weiter vorne auf!«

Georg Christoph Lichtenberg

über die Frontispizporträt-Mode seiner Zeit

1

Bei der Arbeit – Im Feuilleton der *Süddeutschen Zeitung* konnte man am 24. August 2006 im Rahmen der Serie *Bei der Arbeit* einen ausführlichen Beitrag über die amerikanische Schriftstellerin Donna Leon lesen.¹ Mit ihren in Venedig ange-

* *Vorbemerkung:* Der Text stellt die leicht überarbeitete, knapp kommentierte und im Bildteil gekürzte Fassung des Vortragsmanuskriptes dar. Ich danke Heike Gfrereis und Ulrich Raulff für die Einladung im Rahmen der Ausstellung *In der Geisterfalle. Ein deutsches Pantheon: Photos aus dem Archiv aus drei Jahrhunderten* über ein Thema zu sprechen, das bislang von einigen Spezialuntersuchungen mit unterschiedlichen Epochenschwerpunkten abgesehen wider Erwarten weder von literaturwissenschaftlicher noch von kunsthistorischer Seite gründlich bearbeitet worden ist; auf diesen Umstand hat bereits auch Bruno Weber (*Vom Sinn und Charakter der Porträts in Druckschriften*, in: Peter Berghaus (Hrsg.), *Graphische Porträts in Büchern des 15.-19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1995 (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 63), S. 9-42, hier S. 9) aufmerksam gemacht: »Das Porträt im Buch traktieren heißt noch immer Neuland betreten. Es fehlen eine wissenschaftliche Beschreibung der Materie, ein kunsthistorischer Grundriß und ein bibliographisches Compendium.« – Zu den wichtigsten hier zu Rate gezogenen Titeln gehören neben der in den Anmerkungen erwähnten Literatur: Joachim Prochno, *Das Schreiber- und Dedicationsbild in der deutschen Buchmalerei*, Tl. 1: Bis zum Ende des 11. Jahrhunderts (800-1100), Leipzig u. Berlin 1929; Wolfgang Liebenwein, *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Berlin 1977 (Frankfurter Forschungen, Bd. 6); Susanne Skowronek, *Autorenbilder. Wort und Bild in den Porträtkupferstichen von Dichtern und Schriftstellern des Barock*, Würzburg 2000 (Würzburger Beiträge zur Deutschen Philologie, Bd. 22); Christel Meier, *Ecce autor. Beiträge zur Ikonographie literarischer Urheberschaft im Mittelalter*, in: *Frühmittelalterliche Studien* 34, 2000, S. 338-392, Abb. 27-111; dies., *Das Autorbild als Kommunikationsmittel zwischen Text und Leser*, in: *Communicare e significare nell'Alto Medioevo* 1, 2005, S. 499-538 (Settimane di Studio della Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 52); Stephanie Altröck und Gerald Kapfhammer, *Hand-Bücher: Die Hand des Autors und sein Buch*, in: Matthias Bickenbach, Annina Klappert u. Hedwig Pompe (Hrsg.), *Manus loquens. Medium der Geste – Geste der Medien*, Köln 2003, S. 66-101 (Mediologie, Bd. 7); Walter Grasskamp, *Das verborgene Gesicht. Über Literatur und Photographie*, in: *Merkur* 59, 2005,

siedelten Kriminalromanen, deren Held Commissario Brunetti ist, hat die Autorin Weltruhm erlangt. Dem Beitrag ist ein großes Photo beigegeben, das von den Textkolumnen symmetrisch eingefasst wird (Abb. 1). Der Farbaufnahme ist dabei fast ebenso viel Platz eingeräumt wie dem Text, der den schwarzweißen Rahmen liefert und wie ein Bildkommentar fungiert. Denn der Artikel enthält zahlreiche Angaben, die sich als Erläuterungen der Photographie verstehen lassen. So erfährt der Leser, daß sich die Wohnung der Schriftstellerin im Sestiere Cannaregio, und zwar im Dachgeschoß eines gründlich renovierten Palastes aus dem 16. Jahrhundert befindet und daß man, um dort hinauf zu gelangen, zunächst einen »üppig begrünten Innenhof« zu durchqueren und anschließend 67 Stufen zu überwinden hat. Einige dieser Daten liefert die Photographie auch auf ihre Weise. Indem der Blick dem Schreibtisch entlang in eine Raumecke fällt, die von zwei großen, weit geöffneten Fenstern, darunter eines mit Segmentbogen, gebildet wird, kommt mit der Fassade des Palazzo vis-à-vis die Außenwelt ins Bild. Einem Venedig-Kenner wird vielleicht sogar der gotische Palast bekannt sein, dessen feingliedrige Schauwand sich im Durchblick abzeichnet. Die Liebe der Autorin zum Orient, von der im Text die Rede ist, spricht aus den beiden Teppichen, die angeschnitten im Vordergrund zu sehen sind. Im übrigen zieren neben einem modernen Schubladenschrank historische Möbel den Raum. Im Zentrum des Bildes ist die Autorin plaziert. Den Kopf in die Linke gestützt, sitzt sie vor dem Notebook und blickt auf dessen Bildschirm – die Schriftstellerin »bei der Arbeit«, ganz so, wie es der Serientitel annonciert. Auf dem Tisch die üblichen Requisiten, darunter zwei Brillenetuis, eine Box mit Compact Discs, ein Krug mit Schreibgeräten und Schere, eine Sammelbox, eine geöffnete Zigarettenschachtel, ein Buch und diverse Papiere. Während der Bildlektüre macht sich der Betrachter klar, daß in eben diesem Raum Bestseller-Romane verfaßt werden und daß dazu offensichtlich kein erheblich großer Aufwand zu treiben ist. Es genügt ein schönes, aber keineswegs prunkendes Domizil sowie die heute übliche technische Grundausstattung eines Autors. Bei offenem Fenster und strahlendem Licht scheint der Schriftstellerin die Arbeit bestens von der Hand zu gehen.

Die Photographie von Andreas Teichmann, bereits im September 2001 im Rahmen einer Serie von Schriftstellerporträts für die Zeitschrift *Geo* entstanden,² liefert ein gelungenes Porträt der Autorin, indem sie deren gefällige Erscheinung ins Bild setzt und über das Ambiente informiert, in dem sie lebt.

Darüber hinaus aber besitzt die Aufnahme eine historisch-typologische Dimension. Dem Sujet, aber vor allem auch der äußeren Anlage nach verweist sie auf die

H. 4, S. 304-317; Andrea Hülsen-Esch, *Gelehrte im Bild. Repräsentation, Darstellung und Wahrnehmung einer sozialen Gruppe im Mittelalter*, Göttingen 2006 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd. 201). – Für Hilfe bei der Literaturrecherche danke ich Caroline Philipp, Berlin, für Hinweise Herbert Molderings, Köln.

¹ Kristina Maidt-Zinke, *Die Geburt des Krimis aus dem Geist der Oper. Autorin und Wahlvenezianerin Donna Leon lässt sich von Händel inspirieren und träumt von einem Interview mit Muammar el Gaddafi (Serie »Bei der Arbeit«)*, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 24. August 2006, Nr. 194.

² Freundliche Auskunft von Andreas Teichmann, Köln, dem zugleich für die Erlaubnis zur Veröffentlichung seiner Aufnahme gedankt sei.



Abb. 1: *Andreas Teichmann / laif,*
Donna Leon in ihrem Arbeitszimmer in Venedig
 Photographie 2001 (aus: *Süddeutsche Zeitung* Nr. 194 vom 24. August 2006)

klassische Tradition des Autorenbildes,³ namentlich auf ein ungemein prominentes und paradigmatisches Exemplum. Es sei hier zum Vergleich herangezogen, nicht zuletzt auch, um auf diese Weise den im Titel angekündigten Weg in die Geschichte der Gattung anzutreten (Abb. 2).

³ Im Anschluß an die Definition im *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* wird hier unter Autorenbild in erster Linie »das Bildnis des Autors im Rahmen einer geschriebenen oder gedruckten Ausgabe seines Werkes« verstanden; siehe *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* 1, 1937, Sp. 1309 (Dorothee Klein).

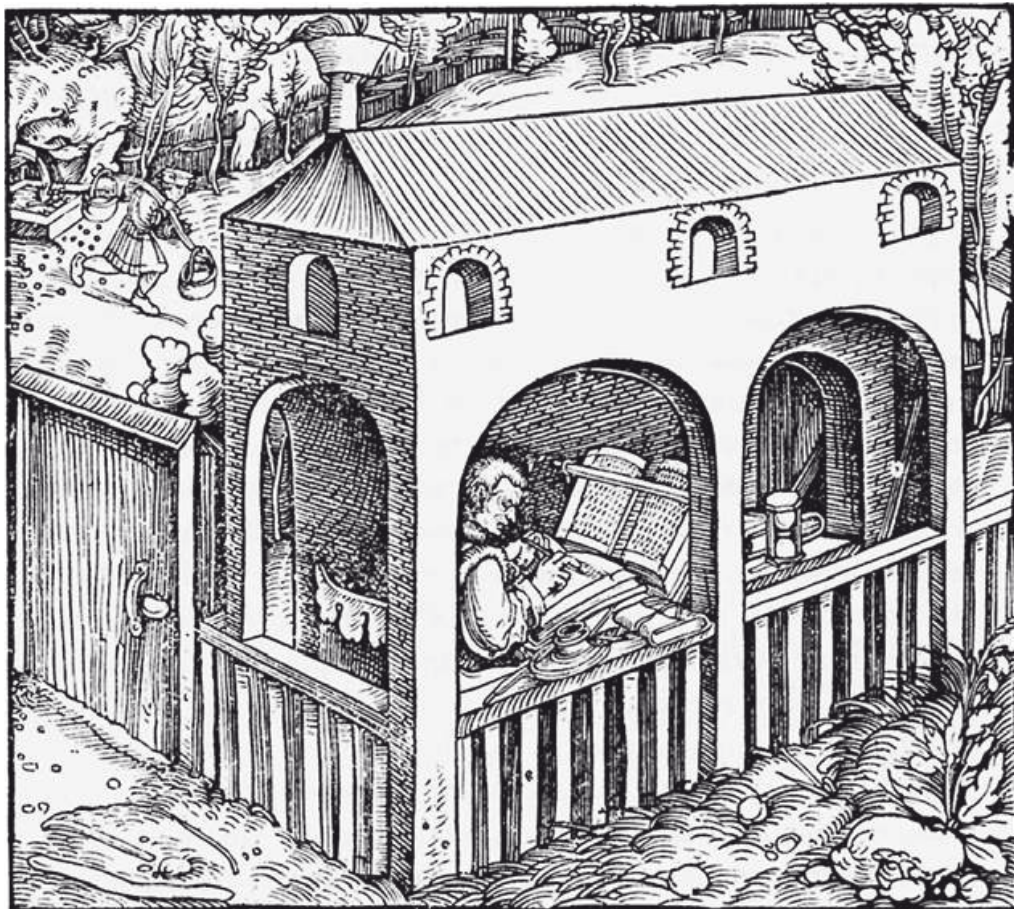


Abb. 2: *Petrarcameister* / Hans Weiditz, *Petrarca in seinem Haus in der Vauclose*
Holzschnitt (aus: Francesco Petrarca, *Von der Artzney bayder Glück*,
Augsburg, Heinrich Steiner 1532)

Der von einem unbekanntem Meister herrührende Holzschnitt⁴ stammt aus der in Augsburg im Jahr 1532 verlegten, reich illustrierten deutschen Erstausgabe des *Trostspiegels* von Francesco Petrarca.⁵ Von leicht erhöhter Position aus fällt der Blick auf ein über Eck gesehenes Gebäude, das linkerhand von einem Garten und Berghang und im Vordergrund von einem Weg und freiem Gelände flankiert wird. Markant, weil in den Proportionen gestreckt, sind die drei Rundbogenöffnungen des Hauses ins Bild gesetzt, die eher einer offenen Loggia oder Veranda zugehören denn als zu verschließende Fenster gedacht sind. Die mittlere Öffnung ist dem

⁴ Zur bis heute ungeklärten Künstlerfrage (Petrarca-Meister, Hans Weiditz) siehe Hans Joachim Raupp, *Die Illustrationen zu Francesco Petrarca, »Von der Artzney bayder Glueck des guten vnd widerwertigen«* (Augsburg 1532), in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 45, 1984, S. 59-112, hier S. 62ff.

⁵ Die Illustrationen gehen dem Entwurf nach bis in die 1520er Jahre zurück; siehe zur Entstehungs- und Editions-geschichte: Raupp (wie Anm. 4), S. 61ff.

Hausherrn vorbehalten. An seinem Arbeitsplatz sitzend, vor sich auf dem Schreibtisch und auf dem Pult ein aufgeschlagenes Buch, die Feder in der Rechten, wird der Dichter Petrarca als Autor in Szene gesetzt. Sein Kopf bildet den kompositorischen Mittelpunkt des Bildes, das Gesicht ist im Profil kräftig, man könnte auch sagen holzschnittartig pointiert. Der Autor schreibt, genauer, er scheint aus der schräg gestellten Handschrift Exzerpte in den darunter postierten Codex zu übertragen. Die fingierte Szene spielt in der Mitte des 14. Jahrhunderts, der genaue Ort ist wie im Fall der Donna Leon auch hier durch Kürzel angedeutet: Ein kleines Haus nebst Garten, abseits der Stadt, umgeben von Bergen und in unmittelbarer Nachbarschaft einer Quelle gelegen. Diese Informationen verweisen auf Petrarcas Anwesen in Vauduse bei Avignon, nahe der Quelle der Sorgue, das sich der Dichter für den Rückzug aus der lärmenden Stadt gewählt hatte. Im zugehörigen Text liest man über diesen Schritt: »Als er sich nu ergeben het, nimmer mer in sein heymet wider zukommen, hat er sich gen Avinion in Franckreich gewendet, Un mit der zeit ein klein heußlein in einem lustigen thal erkaufft, sich darein gesetzt, und daselbst studiert.«⁶

Über zahlreiche formale Entsprechungen und das unmittelbar verwandte Sujet des Studios eines Gelehrten des ausgehenden Mittelalters sowie dasjenige einer Schriftstellerin der Gegenwart hinaus sind die beiden Bilder einander trotz des rund ein halbes Jahrtausend messenden Abstandes auch der Inszenierung und Blickstrategie nach eng verwandt. Beide Darstellungen wollen »Einblick« geben, den Schriftsteller »in actu« zeigen, das heißt bei der Arbeit beobachten, kurz, während der geistigen Schöpfung zugegen sein. Ebenso wenig wie Petrarca von seiner Umgebung Notiz nimmt, scheint sich Donna Leon von dem im Zimmer anwesenden Photographen gestört zu fühlen. Der kreativen Tätigkeit möglichst nahe zu kommen, ist das Ziel beider Darstellungen, das Über-die-Schulter-schauen ihre Maßgabe. Während im Fall Petrarcas die Fensteröffnung derart vergrößert wird, daß man trotz der perspektivisch eigentlich verlangten Distanz sehr nah an die Person und die auf den Brüstungen abgestellten Utensilien – Tintenfaß, Feder, Federmesser, Koperte, Stundenglas – heranrückt, ist die bereits im Holzschnitt weitgehend perforierte Trennwand im Venedig-Bild vollständig gefallen – der Betrachter ist seinem Standpunkt nach im Zimmer der Autorin zugegen. Beide Bilder haben es auf die Schaffung eines Schwebezustandes abgesehen, indem sie durch die bildlich gelockerten Koordinaten der Architektur zugleich den »geistigen« Raum dingfest zu machen suchen.

Beide Darstellungen kehren geradezu klischeehaft das Bild des *tätigen* Autors hervor. Der Zeichner des Holzschnitts hat ins Bild gesetzt, was er aus dem Leben des Petrarca wissen konnte und dabei auf einen Studierstuben-Topos zurückgegriffen, der sich damals bereits einer alten Überlieferung verdankte. Für das Porträt hat er sich die Züge jenes Mannes ausgeliehen, welcher der Edition als gelehrter Ratgeber zur Seite stand, kein geringerer als der Verfasser des *Narrenschiff*, Sebastian Brant.⁷

⁶ Zit.n. dem Faksimile der Seite in: Francesco Petrarca, Heilmittel gegen Glück und Unglück, hrsg. v. Eckhard Keßler, München 1988, S. 57.

⁷ Petrarca (wie Anm. 6), S. 56.

Donna Leon andererseits ist vermutlich der Bitte des Photographen gefolgt, als sie für die Aufnahme am Schreibtisch Platz genommen, die Brille aufgesetzt und dann offenbar unwillkürlich den Kopf in die klassische Handposition gebracht hat. Dabei ist für das Gelingen des Bildes im Sinne des Verwendungszusammenhangs entscheidend, daß die Schriftstellerin »porträtiert«, das heißt mit identifizierbaren Gesichtszügen erscheint, welche die (Wieder-)Erkennbarkeit garantieren und ihre Identität unter visuellen Beweis stellen. Insofern ist zwischen beiden Darstellungen bei aller Verwandtschaft im Blick auf den Status als Autor(inn)enbild der Unterschied zwischen dem (allgemeinen) Autoren*bild* und dem Autoren*porträt* entscheidend. Nur als Porträt im Sinne der Ähnlichkeit kann ein Autorenbild heute Geltung beanspruchen – die mediale Aufmerksamkeit ist auf das Gesicht gerichtet, Identität garantiert Identifikation. Im Donna Leon-Fall ist das Ambiente daher eher eine schmückende Dreingabe, im Petrarca-Fall liegen die Verhältnisse (noch) anders herum: der Ort und seine differenzierte Schilderung stehen im Mittelpunkt, die Gesichtszüge kommen als Pointe hinzu.

Und noch ein entscheidender Unterschied ist festzuhalten. Photos wie das der amerikanischen Schriftstellerin findet man heute nicht mehr, wie dasjenige Petrarcas, in Büchern, sondern wie hier in einer Zeitung oder gängiger als Illustration einer »home story« in einer Zeitschrift. Solche Darstellungen sind abgewandert in der Bereich des Feuilletons und der Unterhaltung, für das »seriöse« Medium Buch scheinen sie nicht mehr zu taugen.

2

Im Gehäus – Petrarca, der mit dem älteren Dante und dem etwa gleichaltrigen Boccaccio zum klassischen Dreigestirn der italienischen Literatur des 14. Jahrhunderts zählt, hat insbesondere als humanistischer Gelehrter die Idee und das Erscheinungsbild des Autors als eines *poeta doctus* und weltläufigen Mannes entscheidend geprägt. Seine ambitionierte Hinwendung zur Antike hat nicht zuletzt in einer großen persönlichen Handschriftensammlung ihren Niederschlag gefunden. Daher verwundert es nicht, daß er immer wieder als Schriftsteller, das heißt als Mann unter Büchern dargestellt worden ist. Petrarca ist der frühneuzeitliche Intellektuelle par excellence. Seine Ikonographie hat wie ein Prägestock gewirkt; vieles von dem, was heute als Topos oder Klischee gilt, leitet sich von jenen Bildern her, welche die Person respektive das Phänomen Petrarca zu fassen gesucht haben.

Das Beispiel Petrarca kann zugleich helfen, den historischen Schritt noch einmal zu vertiefen. Er selbst hat einen aufschlußreichen Beitrag zur Ikonographie des Dichters und zum Typus des Autorenbildes geliefert, indem er für seine eigene kostbare Vergil-Sammelhandschrift, nachdem sie ihm zunächst gestohlen, schließlich aber wieder in seinen Besitz gelangt war, ein Frontispiz als Leit- oder Widmungsbild in Auftrag gegeben hat, das aufgrund seiner künstlerischen Qualität und Erfindungskraft Epoche gemacht hat (Abb. 3). Bei niemand Geringerem als dem befreundeten sienesischen Maler Simone Martini, der in den Jahren um 1340 in Avignon weilte, hat er die Darstellung bestellt. Die damals entstandene Perga-

mentminiatur⁸ führt mit dem Vergil-Porträt zugleich in das Werk des römischen Dichters ein, indem es über den Soldaten, den Bauern und den Hirten die »Aeneis«, die »Bucolica« und die »Georgica« zu vergegenwärtigen sucht. Zugleich aber ist es ein Bild großer Verehrung, und zwar eines, das ein Geheimnis lüftet, indem es nicht nur die Gestalt Vergils vor Augen stellt, sondern den Dichter aktuell bei der poetischen Arbeit zeigt.

Zuständig für dieses Arrangement ist innerbildlich die Gestalt des Philologen Servius, dessen um 400 n. Chr. abgefaßter enzyklopädischer Vergilkommentar in Petrarca's Codex den Text erläutert.⁹ Servius fungiert als Vermittler zwischen dem Dichter, dessen Text und literarischen Personal sowie dem Publikum. Er ist es, der im oberen Register des Bildes den zart gewebten Vorhang lüftet und den Blick auf den unter Lorbeerbäumen und blauem Himmel lagernden römischen Autor freigibt. Vergil, in ein langes Gewand *all'antica* gekleidet und bekrönt mit einem Lorbeerkranz, blickt aufwärts. Seine Rechte, eine Schreibfeder haltend, folgt dem inspirierten Blick, während die Linke den geöffneten Codex im Schoß hält. Der Dichter ist in Gedanken versunken. Seine Gestalt stellt das markante Zentrum des Bildes dar, die neben- und untenstehenden Personen liefern den Rahmen hinzu. Mit elegant ausgreifendem Arm- und Fingerzeig weist Servius den an seiner Seite platzierten Hauptmann auf das Ereignis der Erscheinung des Dichters hin. Schnurgerade quert eine schwarze Eisenstange als Halterung des hauchdünnen Vorhangs das Bild. Es bleibt unklar, wo sie links und rechts Halt findet; sie stellt eher ein poetisch-imaginäres denn ein realistisch-plausibles Requisit dar. Die im unteren Blattdrittel angesiedelten Helden – der Weinbauer, der soeben seine Stöcke mit dem Rebmesser zurückschneidet, und der Hirte, der seine Schafe melkt – halten für einen Augenblick in ihrer Arbeit inne, um aufzublicken. Zwei Schriftbänder, in der Luft ausgespannt von geflügelten körperlosen Händen, künden unter anderem vom Ruhm des Servius. Das untere Distichon lautet: »Servius alto loqui retegens archana maronis | ut pateant ducibus, pastoribus atque colonis« (»Servius enthüllt die Geheimnisse des erhabenen Sprechenden [Publius Vergilius] Maro, auf daß sie den Feldherren, Hirten und Bauern offenbar seien«).¹⁰ Der andere Zweiteiler singt das Loblied Italiens und seiner berühmten Dichter und betont die singuläre Stellung Vergils.¹¹ Die drei in der allegorischen Szene repräsentierten Stände stellen einen ideellen Ausschnitt aus Vergils Publikum dar und entsprechen zugleich den Themenkreisen der genannten Hauptwerke.¹²

Das Bild besticht durch den Realismus der Figurenzeichnung sowie durch das Konzept einer poetisch-allegorischen Idealversammlung. Es feiert den Dichter als

⁸ Vgl. Joel Brink, Simone Martini, Francesco Petrarca and the Humanistic Program of the Virgil Frontispiece, in: *Mediaevalia* 3, 1977, S. 84-117.

⁹ Vergil – 2000 Jahre Rezeption in Literatur, Musik und Kunst, Ausst.-Kat. der Universitätsbibliothek Bamberg und Staatsbibliothek Bamberg 1982/83, S. 24.

¹⁰ Ausführlich dazu: Brink (wie Anm. 8), S. 86f.

¹¹ Dazu: Brink (wie Anm. 8), S. 93f.; zum dritten Distichon am Unterand siehe: ebd., S. 104.

¹² Vgl. Vergil (wie Anm. 9), S. 24.

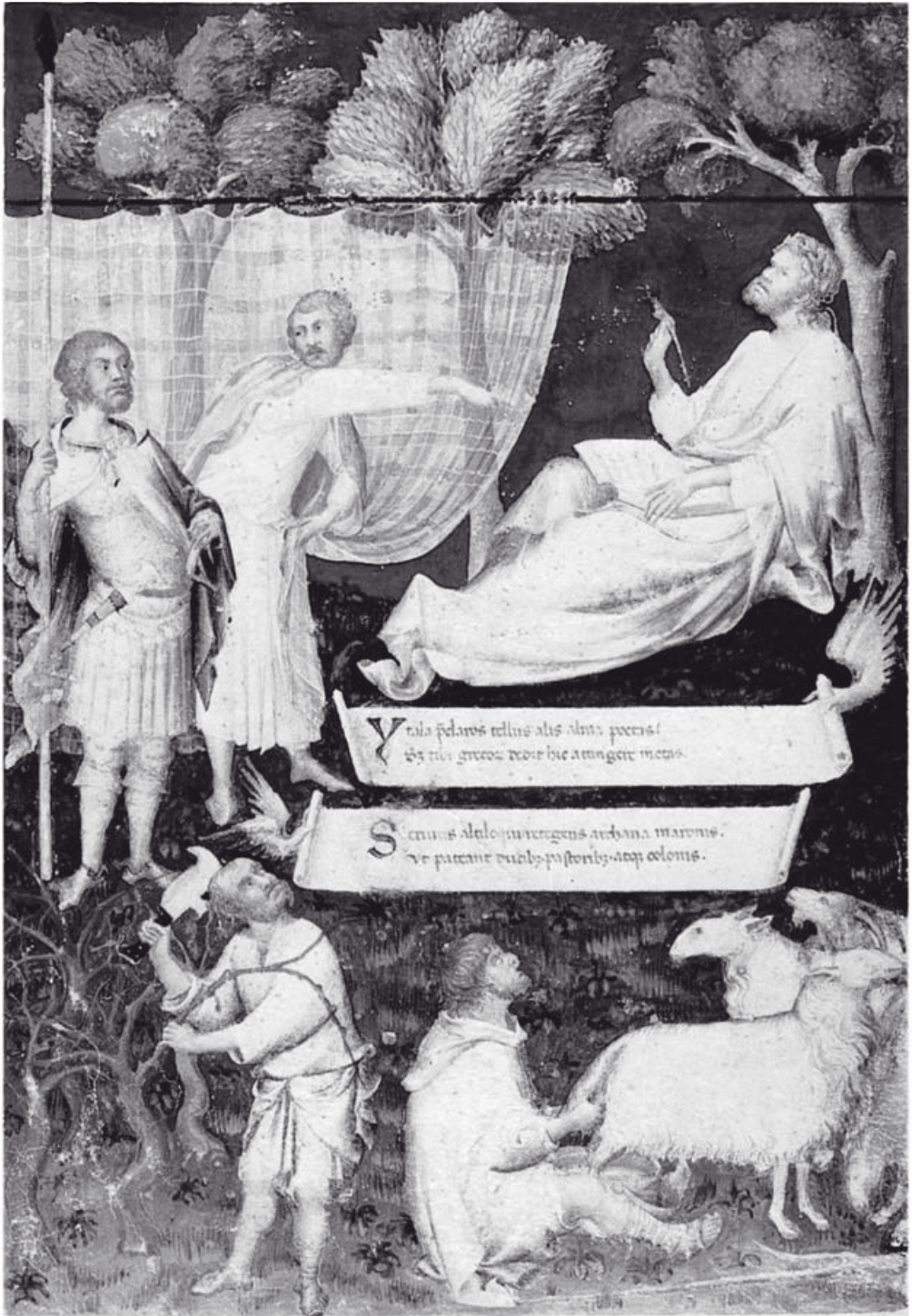


Abb. 3: Simone Martini, *Der Dichter Vergil*
 Miniatur auf Pergament um 1340, 29,2 × 20,4 cm
 (Frontispiz aus: Vergil, *Aeneis* mit Kommentar des Servius, MS.S.P. Arm 10,
 scaf.27., fol.iv, Mailand, Biblioteca Ambrosiana)

einen im schöpferischen Akt der Welt entrückten Genius, der in freier Natur seine Eingebungen empfängt und aufzeichnet. Es ist das Traumbild einer Antike, die fern und nah zugleich zu sein scheint. Durch Verehrung Nähe zu schaffen, etwa durch ein Porträt des Dichters, und im selben Zuge respektvoll (historische) Distanz zu wahren, ist einer der Grundgedanken der Miniatur. In dem nach oben gerichteten Blick und der markant diesem Höhenflug folgenden »gefederten« Schreibhand des Dichters, hat die Darstellung ihr sehr wörtliches Punktum und ihre bildliche Pointe.

Wenn nicht alles täuscht, so hat dieses heroische Dichterideal in Spitzwegs *Der arme Poet* im 19. Jahrhundert ein kleinbürgerliches Gegenbild erhalten (Abb. 4). Wieder lagert der Dichter, diesmal allerdings nicht im Freien sondern im Federbett seiner Dachstube, in welche die Natur nur in Form von Regentropfen »abgeschirmt« hineindringt. Wieder hat der Dichter die Papiere auf den Knien und die Feder bereit, allerdings gerade zwischen die Lippen gepreßt; die Rechte ist markant erhoben und die Finger sind sprechend geformt, um den Rhythmus der Versfüße zu schlagen. Eine Art Vorhang gibt es ebenfalls, auch eine schwarze (Ofen-)Stange, aber alles ist jetzt augenzwinkernd ins ärmlich Behäbige gekehrt, was für die Dichtung, die hier entsteht, nichts Gutes verheißt. Der freie und große Geist ist auf dem Diehlenboden einer Dachstube gelandet, der Poet zum Spießier alias deutschen Michel geworden – eine soziale Karikatur des großen Vor-Bildes.

Wie groß (und zeitgebunden) der durch die Miniatur des Petrarca-Codex gegebene Abstand zu älteren Vergil-Darstellungen hinsichtlich der Ausformulierung des Autorenbildes ist, kann der Rückgriff auf die wohl berühmteste Vergil-Darstellung, die aus der Spätantike als Buchillustration überliefert ist, zeigen (Abb. 5). Das Vergil-Porträt der »Vergilius Romanus«-Handschrift aus dem 5. Jahrhundert läßt den Dichter in einem abstrakten Raum als Sitzfigur auftreten, linkerhand von einem in der Höhe verstellbaren hölzernen Lesepult mit Klappbrett, rechterhand von einem verschließbaren Trommelbehälter zur Aufbewahrung von Pergamentrollen begleitet.¹³ Der jugendliche Autor, in eine Toga gekleidet, blickt – elegant einen Codex zwischen den Fingerspitzen balancierend – aus dem Bild heraus in eine unendliche Ferne. Vergil wird in dieser Titelmaniatur als jugendlicher Schriftsteller und Gelehrter präsentiert. Die Lese- und Schreibmöbel dienen als Attribute des fiktiven Porträts, das nicht auf Narration sondern auf Repräsentation setzt und ein Rollen- und Standesbild liefert, das sich in scheinbar naiver Manier mit Formeln und berufstypischen Versatzstücken als Attributen begnügt.

Rund neun Jahrhunderte später hat sich das Bild vollständig gewandelt. Wieder kann Petrarca als Leitfigur dienen. Sein Porträt als »Stubengelehrter« hat ein anonymes Künstler in einer Zeichnung entworfen, die ein Manuskript von Petrarcas Schrift *De viris illustribus* eröffnet (Abb. 6). Entstanden gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts liefert sie im Gegensatz zur spätantiken Vergil-Darstellung einen detaillierten, fast minutiös zu nennenden, freilich weiterhin fingierten Einblick in

¹³ Vgl. dazu allgemein R. Forrer, Mittelalterliche Lesepulte, in: Zeitschrift für Bücherfreunde 6, 1902/03, Bd. II, S. 453-462.

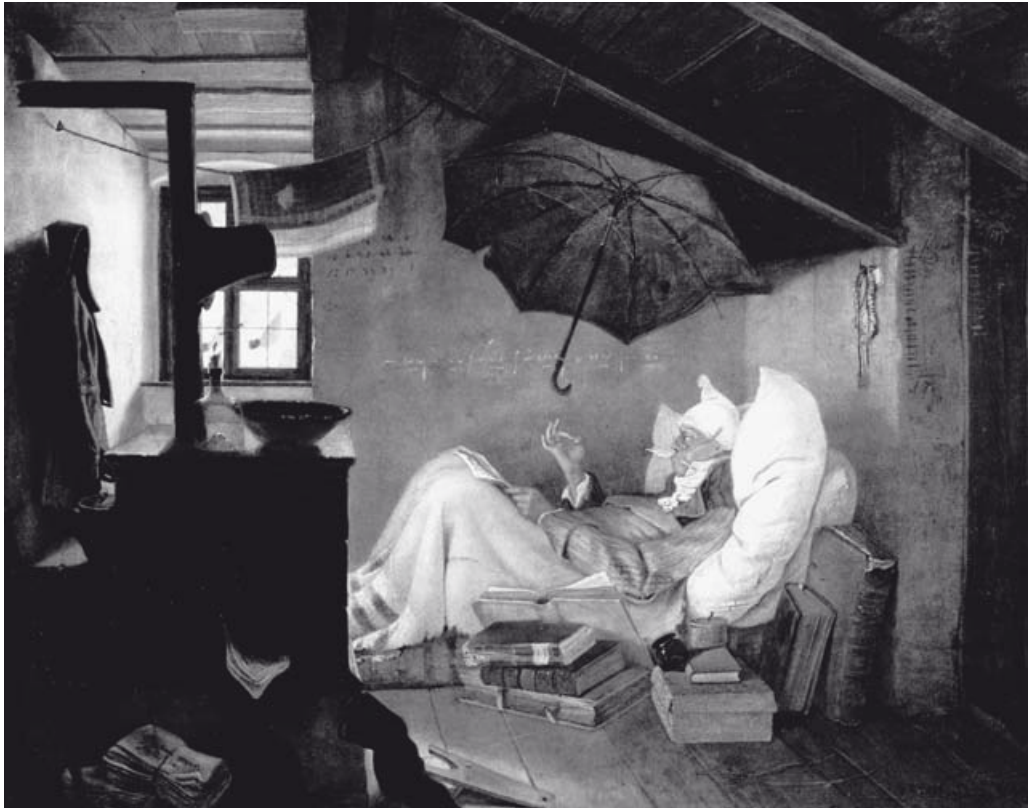


Abb. 4: *Carl Spitzweg, Der Arme Poet 1839,*
 Öl auf Leinwand (ehemals Berlin, Staatliche Sammlungen
 Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie [Verlust])

das Studio des Dichters.¹⁴ Der Darstellung kommt wie im Fall der Vergil-Illustration aus Petrarca's Bibliothek nach Qualität der Erfindung ein vergleichbar hoher Rang in der Geschichte des Autorenbildes zu. Im Rückgriff auf ein Wandbild in Padua schildert die kolorierte, leider stark verderbte Federzeichnung detailreich im Sinne eines Inventars den Arbeitsraum des gefeierten Gelehrten mit der gleichen Aufmerksamkeit wie diesen selber.

Durch eine Rundbogenöffnung sieht man in ein Zimmer hinein, das nach allen Regeln der Perspektivkunst wiedergegeben ist und sich über die drei Bildgründe in die Tiefe erstreckt. Im Vordergrund links sitzt, ja thront der Dichter an seinem Arbeitsplatz – ein kostbares Einbaumöbel mit Katheder, Drehpult und Regalfeldern. Er ist in ein bodenlanges, braunrotes Gewand gehüllt und hat den Kopf durch eine Mütze und eine Kapuze vor der Kälte geschützt. Elegant hält er mit der Linken ein Buch auf der Ablage aufgeschlagen, während er sich mit der Rechten Notizen

¹⁴ Die Miniatur stellt einen Höhepunkt des sogenannten Schreiberbild-Typus dar, vgl. Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte (wie Anm. 3), Sp. 1311f.; zum dargestellten Raumtyp siehe ausführlich: Liebenwein (wie Vorbemerkung), S. 54f.

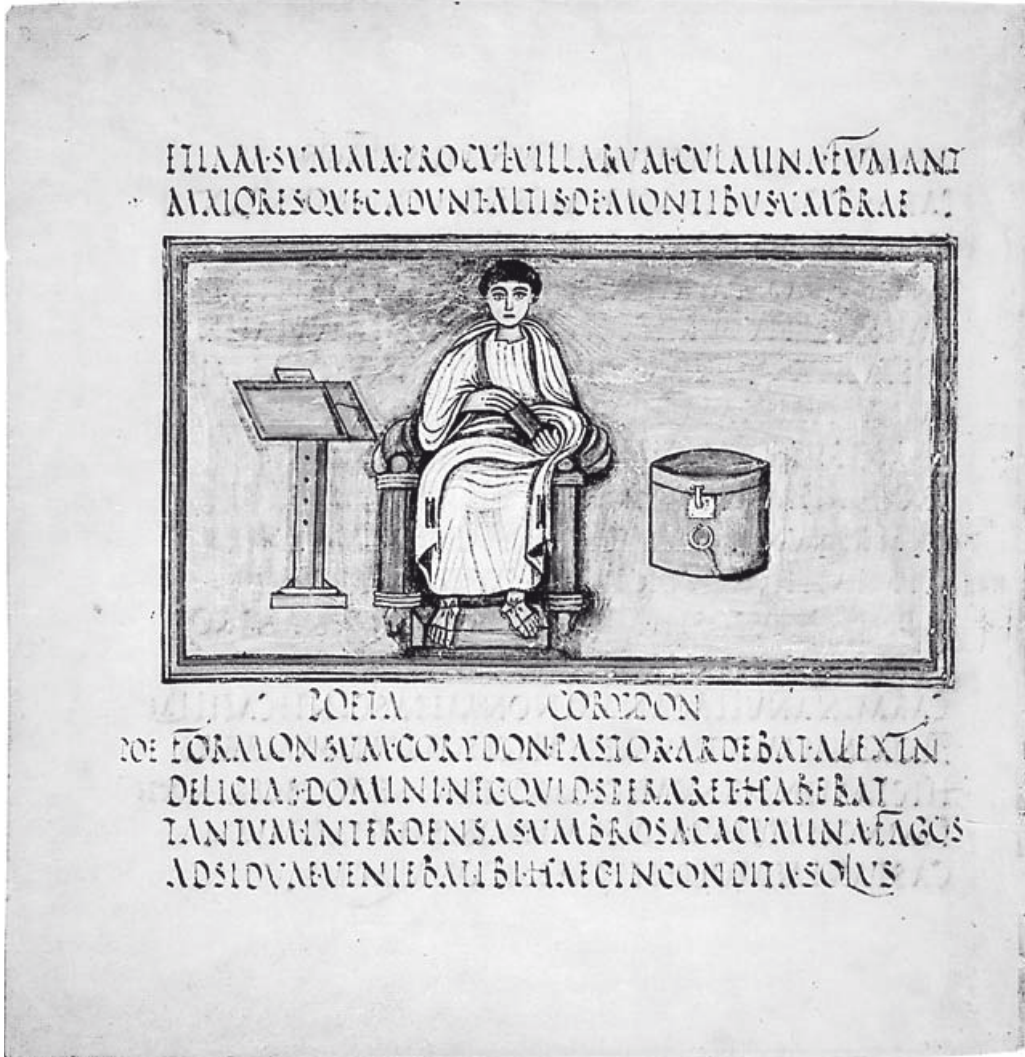


Abb. 5: Vergil (Porträt)

Pergamentminiatur, 33,2 × 32,3 cm

(aus: Vergilius Romanus, vermutl. 5. Jahrh., Rom,
Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. lat. 3867, fol. 3v)

macht. Der Blick geht nicht nach unten, sondern nach vorn, so als hinge er gerade, sanft lächelnd, einem Gedanken nach. In dem fein gezeichneten Gesicht möchte man ein authentisches Porträt vermuten, zumindest fällt es keineswegs schematisch aus. Dem Autor zur Seite gegeben ist ein am Boden schlafender kleiner Hund, der von dieser Darstellung aus seine Karriere als allgemeines Attribut des Gelehrten gestartet zu haben scheint; ein prominentes späteres Beispiel ist Dürers *Hl. Hieronymus im Gehäus*.

Bücher auf einem Drehpult, auf der Truhe im Vordergrund und auf dem Boden, aber auch geordnet im Wandschrank definieren den Raum als Stätte der Gelehr-

samkeit. Die Ausstattung ist reich, wie die verzierten Paneele, Schranktüren und das Gestühl ausweisen. Die Fenster sind mit Butzen gefüllt und die Bücher in kostbares Leder eingeschlagen. Die zahlreichen Utensilien des Schreibens und Kommunizierens, darunter Federmesser, Briefe, Papiere, aber auch ein Standspiegel¹⁵ auf dem Pult, sowie die leichte Unordnung künden vom schöpferischen Arbeitsprozeß und der Lust am Text. Das Zimmer erscheint als ein Idealraum, in dem es an nichts, was dem Geschäft eines Gelehrten dient, mangelt.

Denkt man an die verknappte Wiedergabe in dem eingangs herangezogenen Petrarca-Holzschnitt, der rund eineinhalb Jahrhunderte später gefertigt wurde, so überrascht hier neben der Liebe zum Detail die aufs feinste abgestimmte Beziehung zwischen Person und Raum. Als Gelehrtenstube stellt das Zimmer einen Prototyp dar, der sich kaum noch grundsätzlich, sondern nurmehr in Details, überwiegend solchen der Mode (und der Technik) ändern wird. Der Studierraum als Gehäuse ist erfunden und bereitet die Ikonographie des Hl. Hieronymus vor, die insbesondere vom 14. bis 16. Jahrhundert, dem Zeitalter des Humanismus und der Gelehrsamkeit, ausgeprägt wird und zu großer Blüte gelangt.¹⁶

Dürers *Hieronymus*-Stich wurde bereits erwähnt (Abb. 7), zahlreiche andere Darstellungen von Jan van Eyck bis Domenico Ghirlandaio ließen sich anführen. In Hieronymus als äußerst gebildetem Kirchenvater, der als Einsiedler in der Wüste gelebt hat, später zahlreiche dogmatische Streitschriften und Bibelkommentare verfaßte und die lateinische Bibelübersetzung schuf sowie die erste christliche Literaturgeschichte schrieb, entdeckte die Gelehrtenwelt der Renaissance ihren christlichen Patron.¹⁷ Seine Idealgestalt wird bei Dürer vom Löwen, der von dem Heiligen in der Wüste gezähmt wurde, sowie von einem Hund begleitet. Während der Kirchenvater emsig schreibt, ruhen die Tiere in trauter Zweisamkeit und bewachen den Eintritt in diesen von Tageslicht sowie vom Glanz des Glorienscheins erhellten Raum geistiger Arbeit. Hieronymus als Idealgestalt löst Petrarca als historische Person ab, aber in seiner Darstellung ist das Petrarca-Modell aufgehoben.

Selbst die berühmte Photographie, die Gisèle Freund 1937 von Walter Benjamin bei seiner Arbeit im Katalogsaal der Pariser Bibliothèque Nationale aufgenommen hat, folgt noch dem Hieronymus-Schema (Abb. 8). Wiederum ein über die Bücher gebeugter Autor, in die Schreibe versunken, flankiert von Bücherregalen und Zettelkatalogen. Dem in bescheidenen Exilverhältnissen lebenden Autor boten der Lese- und Katalogsaal der Bibliothèque Nationale Ersatz für die in Berlin zurückgelassenen vier Wände des eigenen Arbeitszimmers – die öffentliche Bibliothek

¹⁵ Zum Spiegel als Lesehilfe siehe ausführlich: Dora Thornton, *The Scholar in His Study. Ownership and Experience in Renaissance Italy*, New Haven u. London 1997, S. 167ff.

¹⁶ Dazu: Anna Strümpell, *Hieronymus im Gehäuse*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 2, 1925/26, S. 173-252, sowie Otto Pächt, *Zur Entstehung des »Hieronymus im Gehäuse«*, in: *Pantheon* 21, 1963, S. 131-142; Pächt diskutiert unter anderem die Frage, ob das *Petrarca*-Bild den *Hieronymus-Typus* oder dieser Bildtypus jenen inspiriert hat.

¹⁷ Pächt (wie Anm. 16), S. 139, Anm. 10; bereits seit der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts wird der Heilige in dieser Funktion propagiert.



Abb. 6: *Petrarca im Studio*

Miniatur, spätes 14. Jh., Pergament, 34,1 × 23 cm (aus: Petrarca, *De viris illustribus*, in der ital. Übers. v. Donato degli Albanzani, Padua; Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek MS. ital. 101, fol. 1v)



Abb. 7: Albrecht Dürer, *Hl. Hieronymus im Gehäuse*
Kupferstich, 1514, 24,7 × 18,8 cm



Abb. 8: *Gisèle Freund, Walter Benjamin in der Bibliothèque Nationale Photographie, Paris 1937*

nicht nur als Arbeitsinstrument sondern als Zufluchtsort,¹⁸ wo man versucht, sich im genannten Sinne ›(ge-)häuslich‹ einzurichten. Aufschlußreich ist in diesem Fall, daß der Hieronymus-Effekt des Bildes erst durch kluge Ausschnittregie zustande gekommen ist. Zieht man den Kontaktbogen der Photoserie zu Rate (Abb. 9), erkennt man, daß Benjamin in der gezeigten Aufnahme keineswegs separat für sich, sondern mit einem weiteren Leser gemeinsam an einem Tisch sitzt. Und auch die übrigen Bilder zeigen, daß es in diesem Rahmen nicht einfach war, die isolierte Einzelgestalt prägnant ins Bild zu rücken. Nur eine einzige Aufnahme zeigt den Autor schreibend, und eben diese Photographie hat in den siebziger Jahren publizistische Karriere gemacht und bei den Benjamin-Verehrern den Status eines Kultbildes erlangt. Die Nähe zum hieronymianischen Vorbild scheint dafür mit ausschlaggebend gewesen zu sein.

¹⁸ Dazu: Gisèle Freund, *Photographien*, München 1965, S. 61ff. sowie insbesondere: Pierre Missac, *Walter Benjamin in der Bibliothèque Nationale*, in: *Neue Rundschau* 96, 1985, H. 1, S. 174-197, hier S. 177: »In all diesen Jahren [1934-1940] ist die Bibliothèque Nationale für ihn, seine Briefe bezeugen es, ein Zufluchtsort und zugleich ein Arbeitsinstrument gewesen.« Die Pariser Bibliothek und ihre Bestände haben laut Missac darüber hinaus auch entscheidend Einfluß auf Benjamins Themenwahl und Arbeitsweise genommen, ebd., S. 181.



Abb. 9: *Gisèle Freund, Walter Benjamin in der Bibliothèque Nationale Photographie, Paris 1937, Kontaktbogen (Montage)*

Der Hieronymus-Ikonographie, demnach derjenigen des Schreiberbildtypus, liegen historisch prägend die Autorenbilder der Propheten und Evangelisten sowie des Kirchenvaters Gregors des Großen voraus. Die überaus reiche Tradition umfaßt die Epochen von der Spätantike bis zum ausgehenden Mittelalter und hat ihren Niederschlag vor allem in den Miniaturen kostbarer Handschriften gefunden. Hier erscheinen die Heiligen als Verfasser und verbürgen im Bild und typisierten Porträt die Authentizität der biblischen Textüberlieferung. Die Schreibstube kann dabei je nach Ausstattung der Codices prunkvoll oder karg eingerichtet sein, als Grundinventar weist sie aber zumindest eine Sitzgelegenheit und ein Lesepult auf.

Das Beispiel des Evangeliars aus Saint-Médard in Soissons, das der Hofschule Karls des Großen entstammt (Abb. 10), zeigt den Heiligen Markus in einem ungeheuer prunkvoll ausgestatteten Interieur, wie er soeben im Blick über die Schulter zurück und hinauf zum Löwen als seinem Symboltier aus der göttlichen Höhe die Inspiration zu seinen Aufzeichnungen erhält. Was der Löwe verliest, schreibt der Heilige in parallelem Akt nieder. Ein zurückgeschlagener Vorhang teilt die Szene in ein Vorn und Hinten sowie Oben und Unten und akzentuiert die besondere Sphäre des sich im Augenblick ereignenden, ebenso schöpferischen wie heiligen Vorgangs. Nimmt man die gegenüberliegende, kompositorisch als Pendant geschaffene Initialseite hinzu, so verschränken sich Bild (szenisches Porträt) und Text (Schriftbild) in diesem Diptychon aufs engste. Wie die Vergrößerung einer Seite aus dem Codex, den der Heilige im Bild links gerade mit Zeilen füllt, erscheint der in kalligraphischen Goldlettern und analoger Arkadenrahmung gestaltete Initium-Text auf der rechten Seite. Die Farben Purpur als Fond und die Goldschrift betonen neben dem übrigen Schmuck den königlichen Rang von Bild und Wort gleichermaßen und versehen beide Seiten mit lichtvollem Glanz. Wie eng Autor und Text einander in dieser Miniatur verschwistert sind, zeigt auch das Zusammenspiel der Farben des

Mantels und der Blätter des Codex auf dem Pult an. Die Kombination von Gold und Purpur rückt beide in ein farblich enges, fast mimetisches Verhältnis zueinander – farbig wie das Gewand des Autors erscheint auch der Text und viceversa.

Den einsam sinnenden, auf Eingebung hoffenden schreibereiften Autor zeigt in schlichterer, wiewohl durch den Goldgrund kaum weniger festlich gestimmten Umgebung die Miniatur des Heiligen Lukas aus einem Konstantinopler Evangeliar des späten 10. Jahrhunderts (Abb. 11). Der schreibende Evangelist, nach byzantinischer Tradition ohne sein Symbol dargestellt, sitzt auf einem gepolsterten Hocker, die Schriftrolle auf den Knien, den Kopf nachdenklich auf die Linke gestützt, während die rechte Hand den Kalamos hält. Ihm zur Seite steht der Schreibtisch mit Arbeitsgeräten und Pult, über das eine weitere leere Rolle gelegt ist. Obwohl der Codex sich seit dem vierten Jahrhundert als Schrifträger durchgesetzt hat,¹⁹ hält das Bild in historisierender Absicht an der Schriftrolle fest, die auf dem Pult eigentlich nichts zu suchen hat, weil es für die jüngere Form des Buches erfunden wurde. Ins Bild gesetzt werden in beinahe abstrakter Manier die Einsamkeit und die schöpferische Konzentration des Autors, der seinen Kopf in Richtung Betrachter gewendet hat, ohne ihn jedoch wahrzunehmen. Der Heilige scheint gerade inne zu halten, um gleich anschließend mit der Niederschrift zu beginnen oder fortzufahren; die zweite Rolle hat er sich bereits zurecht gelegt, so daß alles seine professionelle Ordnung hat. Als ein Bild der Stille wird die Darstellung bereits von jenem melancholischen Zug begleitet, der zum ubiquitären Kennzeichen des geistig schöpferischen Menschen und durch die Geste des in die Hand gestützten Kopfes zum bildlichen Topos geworden ist.

Der Vergleich mit einer Miniatur aus der *Manessischen Liederhandschrift* (Abb. 12), die bald nach 1300 in Zürich entstanden ist, belegt den stark formelhaften Charakter dieser Haltung, die später in Dürers *Melencolia*-Kupferstich ihre zentrale Würdigung als Signum der Epoche erfährt. Auch Heinrich von Veldeke, Verfasser des ersten deutschsprachigen Aeneas-Romans, ist dargestellt in einem Augenblick der Besinnung, und zwar in freier Natur, auf einem blumenbewachsenen Hügel in einer Kulisse aus Blüten und Vögeln sitzend. Neben den heraldischen Insignien (und dem purpurfarbenen höfischen Kapuzengewand als Standesabzeichen) ist ihm ein leeres Schriftband beigegeben, das schwungvoll gewunden in der Luft schwebt und von einem sprechenden Fingerzeig des Dichters begleitet wird.²⁰ Hier die Natur, die zur Freude, dort, im Inneren, das Minneleid, das zur Klage Anlaß gibt; beides gemeinsam ist Gegenstand der Dichtung.

Mit diesem Aufgebot ist das Repertoire ganzfiguriger Autorenbilder den prägenden Typen nach bereits annähernd vollständig aufgezählt. Eine Sonderstellung nimmt in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts das Bildnis des Tübinger Medizinprofessors und Botanikers Leonhart Fuchs ein, der in der Basler Erstausgabe seines *New Kreutterbuchs* von 1542/43 auf dem Verso des Titels in Ganzfigur nebst

¹⁹ Siehe dazu: Spiegel der Welt. Handschriften und Bücher aus drei Jahrtausenden. Eine Ausstellung der Fondation Martin Bodmer Cologny, Ausst.-Kat. des Schiller-Nationalmuseums Marbach u.a. 2000, Bd. 1, S. 62.

²⁰ Zum Wechselspiel von Natur und Leid, Lied und Leid siehe: Ingo F. Walther (Hrsg.), Codex Manesse. Die Große Manessische Liederhandschrift, Frankfurt/M. 1988, S. 32.



Abb. 10: Bildnis des Evangelisten Markus und Initialseite,
 Evangeliar aus Saint-Médard in Soissons

Pergamentminiaturen, 36,2 × 26,7 cm, frühes 9. Jahrhundert, Hofschule
 Karls des Großen (Paris, Bibliothèque Nationale, Lat. 8850, fol. 81v u. 82r)

Beischrift »D. Leonhart Fuchs, seines alters im XLII. Jar« fast blattgroß porträtiert ist (Abb. 13).²¹ In seiner Rechten hält der in einen pelzverbrämten Brokatmantel gekleidete Verfasser als Abzeichen seiner naturkundlichen Profession sowie als Hinweis auf den Gegenstand seiner Schrift einen Blütenstengel. Dieses aktuelle Autorporträt ist künstlerisch ebenso verbrieft wie es auch die Pflanzendarstellungen des Kompendiums sind, das ob der Naturtreue seiner Illustrationen bis heute gerühmt wird. Daß dem Autor als Attribut kein Buch sondern eine Pflanze beigegeben ist, ist neu und ungewöhnlich zugleich; daß er darüber hinaus stehend dargestellt ist, verweist auf das herausgehobene Selbstbewußtsein des Gelehrten. Die Ganzfigur galt immer noch als nobilitierteste und öffentlichste Form des Porträts; sich nicht bei der Arbeit,²² sondern im vollen Ornat des Akademikers zu zeigen, hieß nicht zuletzt, seinen Status stolz zur Schau zu stellen.

Ein spätes Echo könnte diese Darstellung 1938 in einer Aufnahme von Gisèle Freund gefunden haben. Ihre Photographie zeigt Walter Benjamin vor der Kulisse

²¹ Dazu: Weber (wie Vorbemerkung), S. 29.

²² Vgl. im Gegensatz dazu die Porträtarstellungen der beiden Zeichner (Albrecht Meyer und Heinrich Füllmaur) und des Formschneiders (Veit Rudolph Speckle) als über die Arbeit gebeugte *Sitzfiguren* am Ende des Bandes.

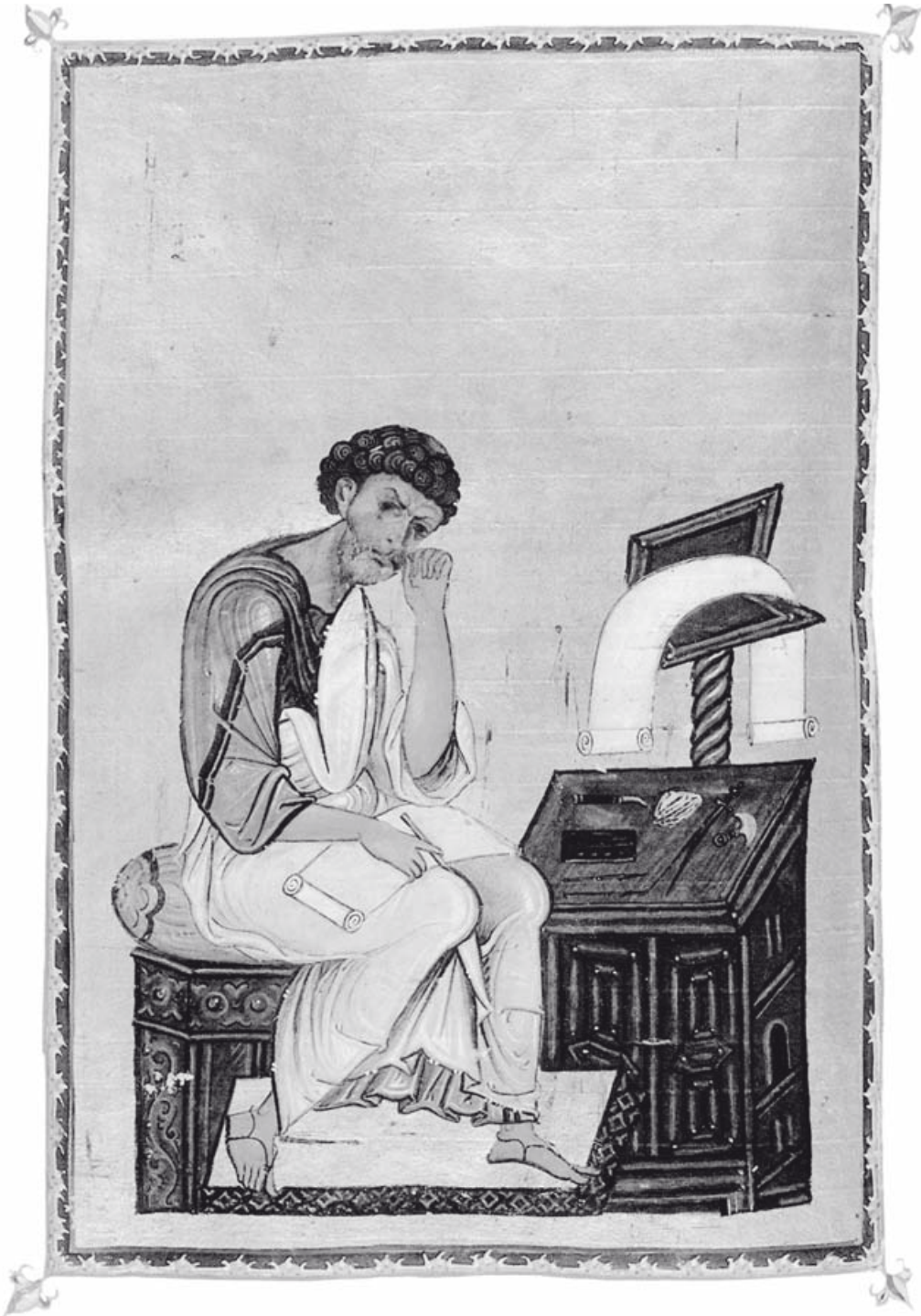


Abb. 11: *Bildnis des Hl. Lukas, Griechisches Evangeliar, Konstantinopel (?)*
Pergamentminiatur, 31,8 × 24,2 cm, spätes 10. Jahrhundert
(Fondation Martin Bodmer Coligny, CB 25)



Abb. 12: *Bildnis Heinrich von Veldeke*

Miniatur aus der Großen Manessischen Liederhandschrift
Pergamentminiatur, 25,5 × 35,5 cm, bald nach 1300 (Heidelberg,
Universitätsbibliothek, Codex Palatinus Germanicus [cpg] 848, fol. 30r)



Abb. 13: Veit Rudolph Speckle nach Heinrich Füllmaur, Bildnis Leonhart Fuchs
Holzschnitt (aus: L. Fuchs, New Kreuterbuch, Basel, Michael Isengrin 1543, fol. 1r)



Abb. 14: *Gisèle Freund, Walter Benjamin in Pontigny*
Photographie 1938

des Zisterzienserklosters von Pontigny, eine Sumpfdotterblume in der Hand haltend (Abb. 14). Vermutlich hat die Photographin den Freund zu dieser anrührend-photogenen Szene ermuntert; denkbar aber auch, daß dem Bücherfreund Benjamin das Fuchs-Porträt mit seiner auffälligen Pose in den Sinn gekommen ist.

Mit der Ganzfigur verbindet sich in der Regel die Idee der szenisch-situativen Einbindung, demnach eine Schilderung der Arbeitsatmosphäre sowie der handwerklichen Seite des Schriftstellerdaseins. Und selbst ausgewählte psychologische Momente werden in diesem Rahmen, soweit es die Mittel erlauben, ins Bild gesetzt, so daß sich auch von einem Ganzheitskonzept sprechen ließe, indem die Person, ihre Umgebung sowie ihr Temperament porträtiert werden, idealisiert oder typisiert im Fall der Evangelisten und Kirchenväter, im Sinne der Ähnlichkeit annähernd individuiert und konkretisiert zum Beispiel im Fall des Dichters Petrarca.

3

In effigie – Welche Differenzen und Akzentverlagerungen sich ergeben, wenn dieses Schema verlassen wird und das Autorenbild auf die Halbfigur und das Brustbild oder schließlich auf das Kopfbild reduziert wird, davon sei nachfolgend die Rede.

Zwar kennt auch die Spätantike bereits das Kopfbild, das im Münzporträt sein eigentliches, eigenes Medium besitzt, aber im Fall des Autorenporträts steht es der Zahl nach weit hinter dem Ganzfigurentypus zurück. Um ein prominentes Beispiel anzuführen, sei auf ein spätantikes *Terenz*-Porträt in Medaillonform verwiesen, wie es ähnlich zahlreiche Textausgaben des Komödiendichters begleitet (Abb. 15). In strenger Frontalansicht gegeben, ist das Bildnis im Rund in einen Rechteckrahmen eingepaßt und wird auf einem Postament denkmalgleich dargeboten. Im Vergleich mit den Masken tragenden Schauspielern, die das Bild vorweisen, wird der Porträtcharakter des Brustbildes behauptet und betont. Unnahbar fern gerückt durch die Mienenstrenge und die Bild im Bild-Inszenierung bleibt dem Betrachter allein die Haltung des Respekts und der Verehrung. Wer sich nicht aufs Lesen von Gesichtern versteht, erfährt über den Autor durch dessen äußere Erscheinung hinaus kaum etwas. Die Maßgabe der Ähnlichkeit, wenn auch nur in groben Zügen eingelöst, scheint die leitende Idee des Bildes zu sein. An dieses Konzept wird in der Frühen Neuzeit angeknüpft, als mit dem Aufschwung der Porträtidee im allgemeinen jetzt auch das Autorenbild nicht mehr auf die Kennzeichen des Standes, der Funktion oder der Rolle, sondern vielmehr auf das individuelle Aussehen geeicht wird. Weniger die üblichen Fragen nach dem Wie, Wo und Was der Tätigkeit eines Schriftstellers, sondern jene konkrete nach dem Wer, demnach der Person des Autors, tritt in den Vordergrund.

Kaum besser als durch das Beispiel einer Miniatur, die den »Vater der englischen Dichtung« *Geoffrey Chaucer* zeigt, läßt sich dieser Wandel in der Konzeption des Autorenbildes und der ihn begleitende Umschwung in der Wertschätzung veranschaulichen (Abb. 16). In einem Manuskript des Fürstenspiegels (*The Regiment of Princes*) seines Schülers Thomas Occleve, entstanden um 1415/20, tritt der hochverehrte Lehrer in einer Randspalte des Textes *in effigie* in Erscheinung. Das Per-

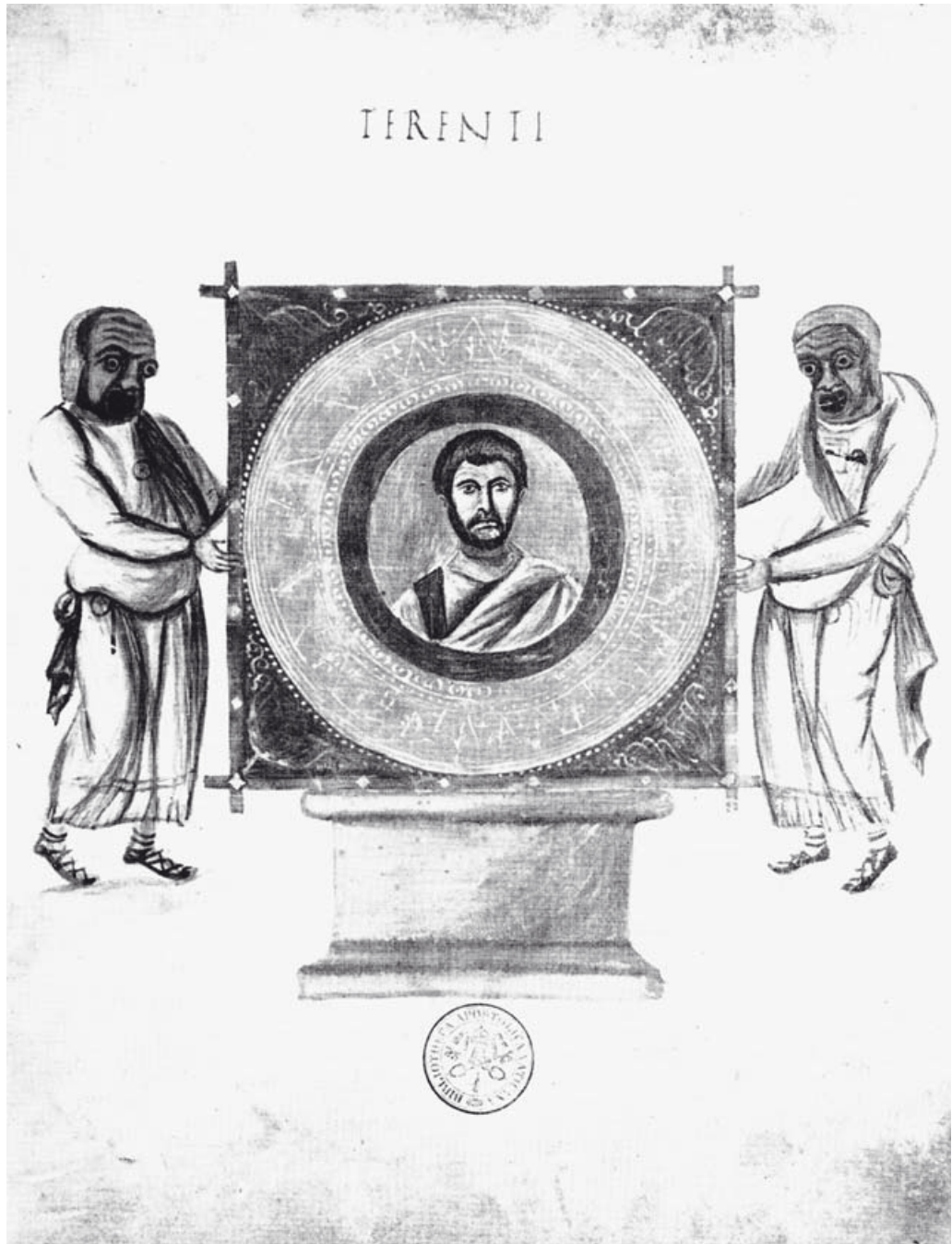


Abb. 15: *Terenz-Porträt*

Karolingische Terenz-Handschrift nach einer Vorlage des 5. Jahrhunderts
(Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. lat. 3868, fol. 2r)

gamentblatt, so die Illusion der Zeichnung, ist an dieser Stelle fenstergleich zur Außenwelt hin geöffnet, um dem großen Dichter den hoheitsvollen Auftritt zu ermöglichen, der zugleich als Eintritt in die Sphäre des Textes inszeniert ist. Vor grünem (Wiesen-)Grund steht Chaucer in dunkler Kapuzentracht als Dreiviertelfigur gegeben und greift mit dem rechten Arm durch das »Fenster«, das heißt über die Bildgrenze hinaus, um den Leser mit dem Zeigefinger auf einen entscheidenden Vers aufmerksam zu machen. Solche Lesehände finden sich als Textweiser in mittelalterlichen Handschriften zuhauf, hier aber ist sie individuell verkörpert und verantwortet und dadurch eng mit dem Gehalt verknüpft. Denn die Huldigungsverse explizieren an dieser Stelle die Rolle des Bildes und des Porträts:

Al thogh his lyfe be queyut the resemblaunce
 Of him hath in me so fressh lyflynesse
 That to putte othir men in remembraunce
 Of his psone [persone] I have heere his lyknesse
 Do make to his ende in sothfastnesse
 That thei th [that] have of him left thought & mynde
 By this peynture may ageyn him fynde.²³

Der Autor verbindet durch die Begriffspaare *resemblance* / *remembrance* und *lifeliness* / *likeness* den Aspekt der Porträtähnlichkeit mit dem der Memoria und formuliert auf diese Weise das frühneuzeitlich-moderne Konzept des Bildnisses und seiner Funktion. Daß ein Porträt ähnlich zu sein habe, ist eine Forderung, die nachdrücklich erst laut werden kann, wenn Zeitgenossen betroffen sind und Bildnisse nicht erst postum, sondern nach dem Leben, *ad vivum* verlangt und geschaffen werden. Und selbstverständlich rückt unter dieser Maßgabe vornehmlich die Physiognomie ins Zentrum des Interesses. Occleve kann für sein *Chaucer*-Porträt Ähnlichkeit aufgrund des Umstandes reklamieren, daß er den Verfasser der *Canterbury Tales* nicht nur bestens gekannt, sondern sein Bildnis auch bald nach seinem Tode »aus der lebendigen Erinnerung« heraus hat zeichnen lassen (oder auch selbst gezeichnet hat). Somit ist die Authentizität der Gesichtszüge durch Augenzeugenschaft verbürgt.

Zu welcher Krise die Ähnlichkeitsforderung im Verbund mit der bei zahlreichen Intellektuellen verbliebenen allgemeinen Bild- oder Bildniskepsis führen kann, mag am Beispiel des im Jahr 1526 entstandenen *Erasmus*-Porträts von Dürer erläutert werden (Abb. 17). Der Kupferstich zeigt den in einen faltenreichen Mantel gekleideten Gelehrten am Tischpult stehend. Die Linke hält das Tintenfaß, die Rechte führt die Feder über einen Bogen Briefpapier. Im Bildvordergrund schrankt eine kleine Barrikade aus Büchern den Betrachter von der Szene ab; das dort aufge-

²³ Zit.n.: <http://medievalwriting.5omegs.com/exercises/hoccleve/transcript.htm> (»Wiewohl sein Leben geendet hat, steht mir sein Bild in solcher Lebendigkeit vor Augen, daß ich, um anderen Menschen die Möglichkeit des Andenkens seiner Person zu eröffnen, hier rasch seine Ähnlichkeit darbierte, damit sie durch diese Malerei wieder den Zugang zu seiner Gedankenwelt finden mögen.«)

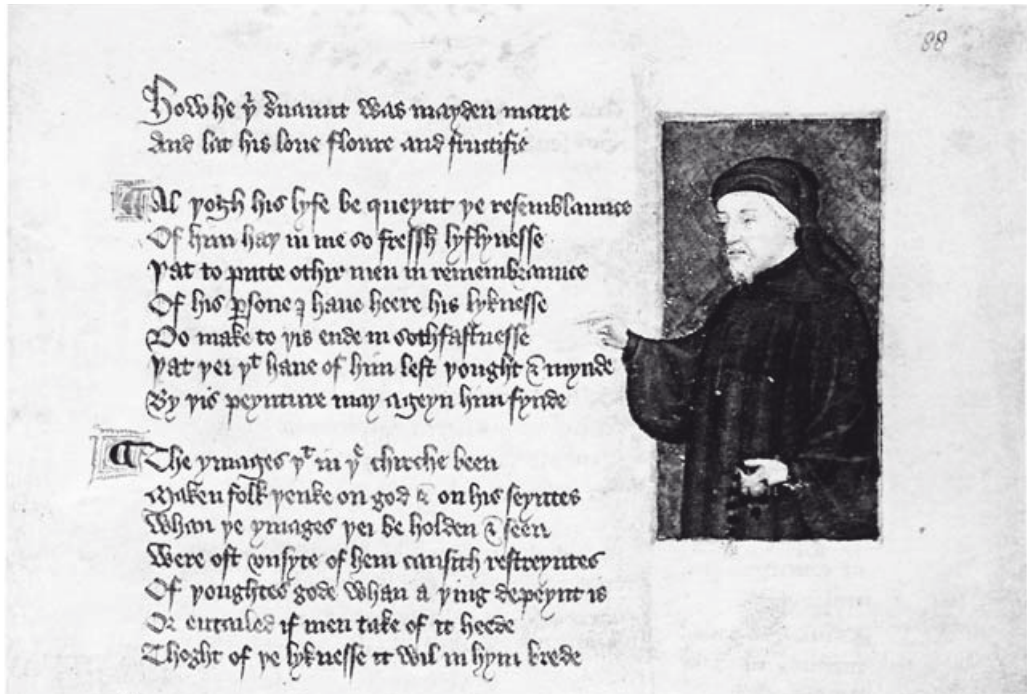


Abb. 16: *Porträt Geoffrey Chaucer*

Miniatur um 1412, 13 × 18,5 cm

(aus: Thomas Hoccleve, *The Regiment of Princes*, London,
The British Library, Harley MS 4866, fol. 88)

schlagen liegende Buch ist nicht ihm, sondern dem Schreibenden zugewendet. Im übrigen ist der Raum eher karg ausgestattet: neben dem Traggpult ein Tisch, eine Blumenvase und ein Rahmen an der Rückwand, der die Stelle eines Fensters inne hat. Nichts lenkt von der Hauptperson ab, alle versammelten Gegenstände ringsum rahmen die prominente Gestalt, die als Halbfigur und dadurch in einer Naheinstellung erscheint. Die Gesichtszüge sind deutlich gezeichnet, und auch die Hände als Werkzeug der Gedanken markant akzentuiert. Auffällig ist der hohe Schriftanteil. Das Wort und die Schrift stehen nicht nur im Akt des Schreibens im Mittelpunkt der Komposition, sie fassen das Porträt geradezu ein, indem sie es mittels geöffnetem Buch einleiten und durch die rückwärtige Inschrift hinterfangen. Prominent liest man auf der hell leuchtenden Wandtafel, die wider Erwarten kein Bild oder Bildnis sondern einem Schriftbild vorbehalten ist, die folgenden Angaben in lateinischer und griechischer Sprache: »Imago Erasmi Roterodami ab Alberto Durero ad vivam effigiem deliniata. || [griech.] thn kreitto ta syggrammata deixei || MDXXVI || AD« (»Bildnis des Erasmus von Rotterdam gezeichnet von Albrecht Dürer entsprechend einem Bildnis nach dem Leben || Besser zeigen ihn [aber] seine Bücher || 1526 || AD [Monogramm]«).

Während die Beischrift mit der Versicherung, das Porträt sei vermittelt über eine Zeichnung nach dem Leben entworfen, auf Ähnlichkeit und Authentizität und folglich Qualität abhebt, schränkt der Griechisch angefügte Satz diesen Status radikal ein, indem er auf die Erasmus-Schriften verweist, in denen sich der Autor allemal besser wiedergegeben finde. Der äußeren Physiognomie, um deren Wiedergabe der Künstler sich bemüht, steht die geistige Physiognomie, welche in den Schriften niedergelegt ist, gegenüber. Die Konkurrenz von Bild als Abbild des Körpers und Text als Abbild und Niederschlag der Gedanken könnte nicht größer gedacht, die Bildniskunst nicht ärger in die Schranken gewiesen werden. Das Bild, so sehr es auch künstlerisch geformt ist, bleibt im Blick auf die Welt des Geistes weit hinter dem Wort zurück. Dürer selber entfacht in seinem Porträt den Wettstreit zwischen Griffel und Feder, zwischen den Zeilen und den Linien, der Schrift im flächigen (Bilder-)Rahmen und der plastischen Präsenz seiner Figur im Raum und überläßt es dem Betrachter, den Streit um die Konkurrenz der Medien zu schlichten.

Erasmus allerdings sah sich von Dürer, den er im übrigen als Künstler hochschätzte, schlecht »getroffen«: »sehe ich also, so bin ich der größte Bube«, soll er nach Erhalt des Stichs geäußert haben.²⁴ »Erasmus erkannte sich nicht wieder, und auch die reichlich verwendeten Sentenzen, Bücher und Gegenstände, die dem Dargestellten die Aura des Gelehrten geben sollten, vermochten [ihn] nicht zu täuschen.«²⁵ So schränkte das inzwischen geläufige Ähnlichkeitspostulat den Rang von Dürers Bildnis stark ein.

Die Ansprüche an den Status eines Porträts waren nicht zuletzt aufgrund der neuen Möglichkeiten der Verbreitung durch Buchdruck und Druckgraphik enorm gestiegen, genauer, sie hatten sich wesentlich gewandelt, indem der Autor verstärkt und prominent an die Seite seines Werkes trat und das Publikum sich mehr und mehr um Prominenz bemühte. Von diesem ausgeprägten Interesse spricht auch die große Zahl von Porträtwerken, die im 16. Jahrhundert verlegt wurden.²⁶ Dabei handelt es sich um illustrierte Bücher, in denen Biographien und Bildnisse, bildkünstlerische und literarische Porträts von hervorragenden Persönlichkeiten aus Vergangenheit und Gegenwart versammelt wurden. Den Ausgangspunkt bildete die »viri illustres«-Literatur Petrarcas und Boccaccios, die ihrerseits auf den Hl. Hieronymus, aber vor allem auch auf die Antike, unter anderem Sueton und Plutarch, zurück ging. Porträt und Biographie, Bild und Text, ergänzen einander in diesem Kontext aufs beste und sind Ausdruck des Persönlichkeitskults der Epoche.

Im klassischen Buch findet das Autorenbild jetzt entweder unmittelbar auf dem Titelblatt oder diesem vis-à-vis als Frontispiz seinen Platz. Die Formen sind äußerst

²⁴ Zit. n.: Albrecht Dürer, Ausst.-Kat. des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, München 1971, Kat.-Nr. 278, S. 160.

²⁵ Elisabeth Landolt, Erasmus und die Künstler, in: Erasmus von Rotterdam – Vorkämpfer für Frieden und Toleranz, Ausst.-Kat. des Historischen Museums Basel 1986, S. 21.

²⁶ Dazu Andreas Wartmann, Drei Porträtwerke aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in: Peter Berghaus (Hrsg.), Graphische Porträts in Büchern des 15.-19. Jahrhunderts, Wiesbaden 1995, S. 43-60, hier S. 43ff.

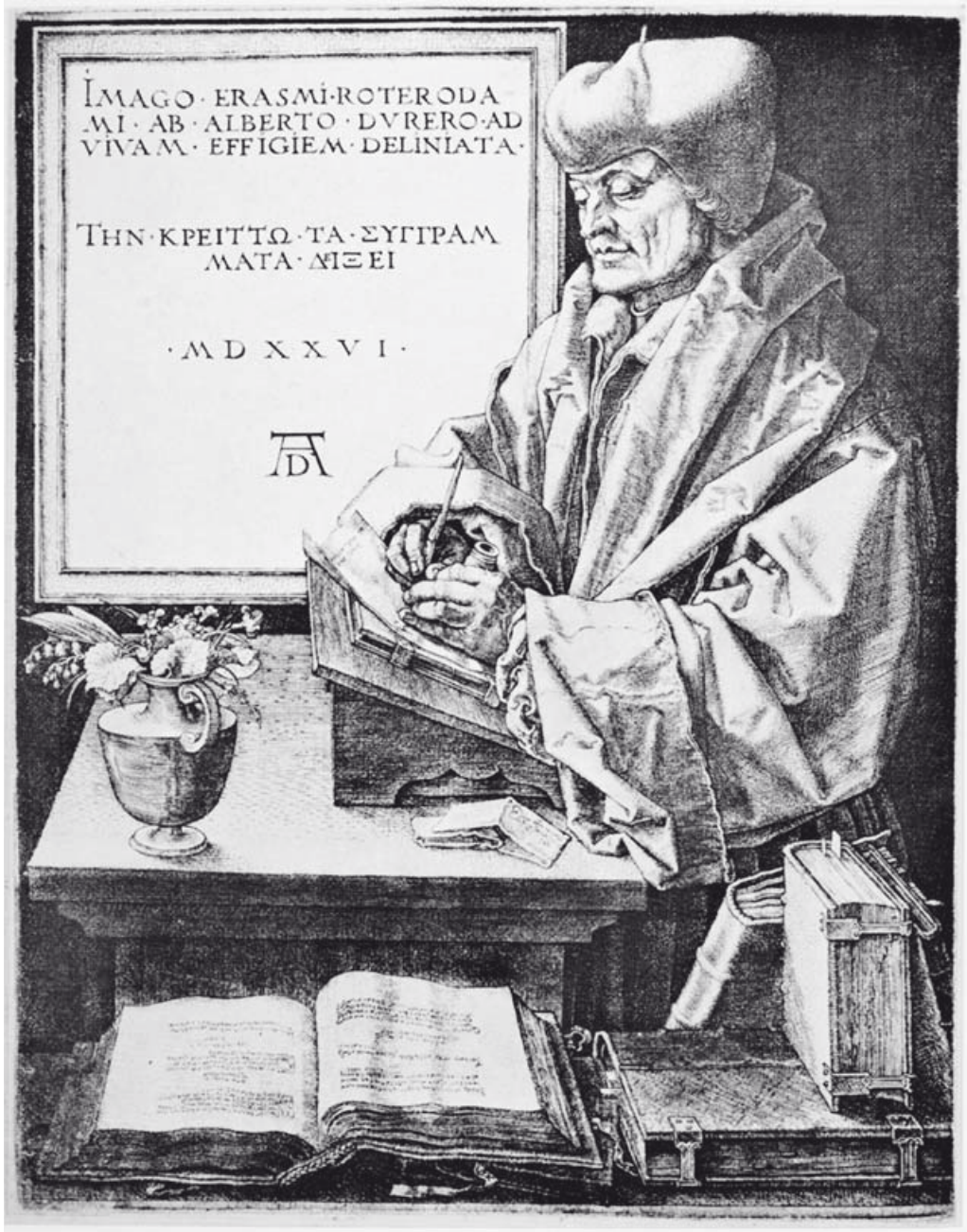


Abb. 17: Albrecht Dürer, *Bildnis des Erasmus von Rotterdam*
 Kupferstich, 1526, 24,9 × 19,3 cm

vielfältig, wie es sich ergibt, wenn etwas in Mode kommt.²⁷ Einer der berühmtesten Porträttitel zierte die erste Gesamtausgabe der Shakespeare-Stücke (Abb. 18). Das gestochene Porträt zeigt das Brustbildnis des elegant gekleideten elisabethanischen Autors. Der betont große, in hellem Licht erstrahlende Kopf, der von einem weißen Kragen gerahmt wird, ist nicht streng frontal, sondern in leicht seitlicher Wendung gegeben. Auffällig und in mancher Hinsicht neu ist der unvermittelte Blick aus dem Bild und das sanfte Lächeln des Dichters. Bislang hatten die Autoren kaum Notiz von der Leserschaft genommen, jetzt wird sie mit großen Augen unmittelbar adressiert, so als suche der Autor die Nähe des Publikums und die direkte Ansprache, ein Anspruch, der im vorliegenden Fall auch durch die beeindruckende Größe der Darstellung auf einem Folioblatt gestützt wird. Eindeutig stellt das Bildnis die Attraktion der Seite dar; im Vergleich dazu ist der Schriftanteil geradezu minimiert. Aber um diese Nähe und Unmittelbarkeit gleich wieder zu konterkarieren, wird dem Leser in einer schriftlichen Adresse auf der Gegenseite eine Lektion erteilt:

To the Reader.
 This Figure, that thou here seest put,
 It was for gentle Shakespeare cut;
 Wherein the Graver had a strife
 With Nature, too out-doo the life:
 O, could he but have drawne his wit
 As well in brasse, as he hath hit
 His face, the Print would then surpasse
 All, that was ever writ in brasse.
 But, since he cannot, Reader, looke
 Not on his Picture, but his Booke.²⁸

Wie im *Erasmus*-Porträt Dürers warnen die Verse den Leser davor, sich an das Bild zu verlieren; da der Zeichner es nicht vermocht habe, den »Geisteswitz« des Dichters ebenso treffend darzustellen wie seine Gesichtszüge, wird er gebeten »to looke not on his Picture, but his Booke.« Der Konflikt zwischen Bild und Text, Porträt und Werk ist raffiniert inszeniert, weil das Bildnis ungemein attraktiv ist und die Betrachtung lohnt und überdies als Blickfang des Titels dargeboten wird, so daß man fast das Gefühl haben könnte, hier werde bereits mit einem Topos, der sich überlebt hat, ironisch gespielt. Im Hin und Her zwischen direkter (literarischer) und indirekter (visueller) Ansprache hält sich der Betrachter / Leser vermutlich, vom Schmunzeln des Dichters animiert, zunächst eher ans Bild als an den Text. So nah jedenfalls war bis dato kaum ein Autor seinen Lesern gerückt; möglich, daß dieser Umstand die Grenzwächter der Literatur auf den Plan gerufen hat, die um die Hoheit der Poesie fürchteten.

²⁷ Ruth Mortimer, *The Author's Image: Italian Sixteenth-Century Printed Portraits*, in: *Harvard Library Bulletin*, New Series 7, 1996, N. 2, S. 7-87.

²⁸ Zit. n. dem Faksimile in: *Spiegel der Welt (Ausst.-Kat., wie Anm. 19)*, Bd. 1, S. 320.

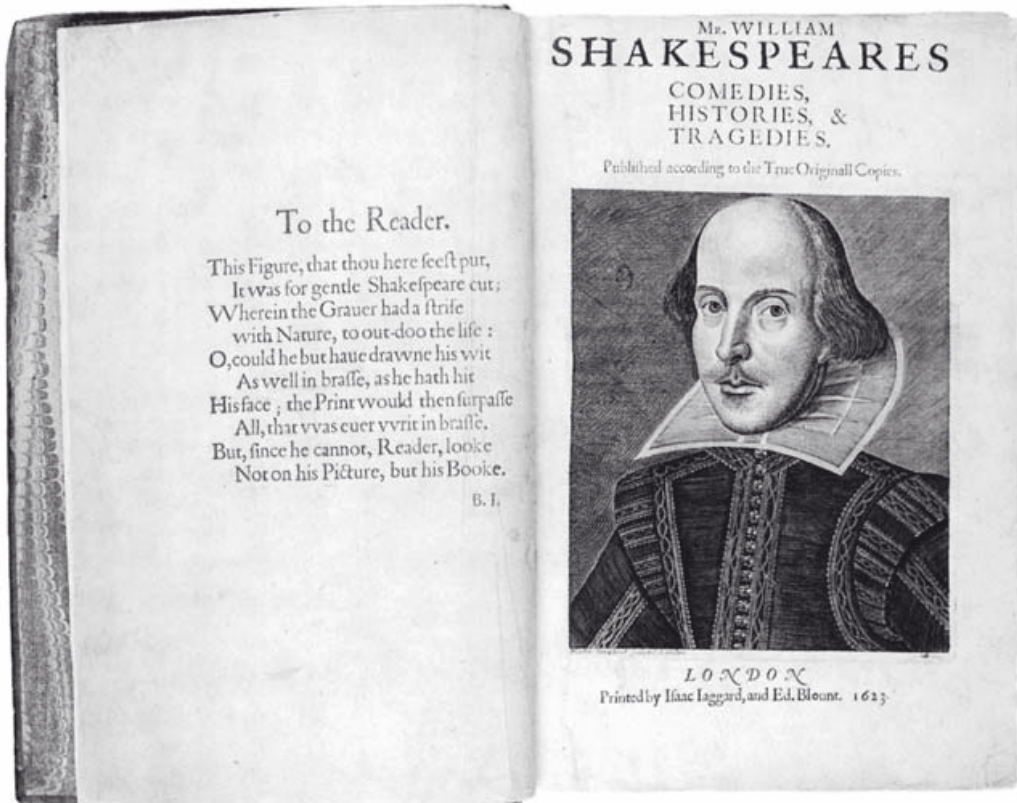


Abb. 18: *Porträt William Shakespeare*

Titelkupfer (aus: Shakespeare, *Comedies, Histories, Tragedies*, London, Isaac Iaggard und Ed. Blount 1623)

Seit diesem *Shakespeare*-Porträt jedenfalls lächeln die Dichter, zumindest gelegentlich (und heute wiederum vielfach, und zwar zu Werbezwecken). Von nun an begleitet das Autorenbild das Buch kontinuierlich, und zwar in der Regel eng angelehnt an den jeweils vorherrschenden Porträtgeschmack und ohne besonderen Bezug zum Medium Buch. Die Entwicklung des Autorenbildes verläuft nun weitgehend parallel zur allgemeinen Porträtgeschichte, das heißt es werden keine prägnanten eigenen Formen mehr ausgebildet.²⁹

²⁹ Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. I (wie Anm. 3), Sp. 1312.

4

Nach getaner Arbeit – Daher kann an dieser Stelle der Sprung ins 20. Jahrhundert und in die Gegenwart erfolgen, um noch einige neuere Phänomene rund um das Autorenbild zur Diskussion zu stellen. Als Überleitung sei eine weitere Photographie von Gisèle Freund herangezogen. Sie führt ins Paris des Jahres 1938 und hinein in die Buchhandlung »Shakespeare and Company« in der Rue de l’Odeon (Abb. 19). Dort sind um einen kleinen Tisch in der Mitte des Raumes Sylvia Beach, die Buchhändlerin, ihr zur Seite die Kollegin Adrienne Monnier, Inhaberin der benachbarten Buchhandlung »La Maison des Amis des Livres« und ihnen gegenüber der Schriftsteller James Joyce versammelt. Während in der linken Bildhälfte schwerpunktmäßig die Bücher aufgeboten werden, weist die Wand rechts überwiegend Porträts auf – Dichter- und Dichterinnenbildnisse, darunter auch dasjenige von Joyce, vor allem aber, das Ensemble bekrönend, über dem Durchgang eine Reproduktion des *Shakespeare*-Porträts der *First Folio-Edition* sowie, links darunter, wesentlich kleiner im Format, eine Wiedergabe des *Chaucer*-Porträts aus dem oben erwähnten *Harley*-Manuskript. Die Tradition, wie sie hier durch die Bilderwand angezeigt ist, hat sich heute weitgehend verloren. Literarische Buchhandlungen, die auf sich hielten, schmückten sich auch in Deutschland bis in die 1960er Jahre hinein mit solchen Ikonostasen, wobei die Photos nicht selten signiert waren. Das Buch im Regal und das Porträt an der Wand gehörten eng zusammen, gemeinsam schufen sie eine Atmosphäre evozierter Anwesenheit, die durch Dichterlesungen regelmäßig neu bestätigt und beglaubigt wurde. Joyce, dessen *Ulysses* Sylvia Beach in Erstausgabe verlegt hat, tritt hier im Bild die Nachfolge Shakespeares an; nicht nur, daß es in der gezeigten Photographie eine kompositorische Korrespondenz zwischen beiden Männern zu geben scheint, sondern auch, weil Joyce, selten genug, auf einem anderen Photo der kleinen Serie, die seinem Besuch in der Buchhandlung gewidmet ist, ebenfalls lächelt.³⁰

Was man auf der Freund-Aufnahme nicht erkennt, ist die Tatsache, daß das Autorenbild unterdessen, von Ausnahmen abgesehen, längst aus dem Buch heraus auf den Umschlag des Buches gewandert ist, um dort seine Werbewirksamkeit zu entfalten. Zuvor mußte – in den 1920er Jahren – der Schutzumschlag populär werden, der als eine Art Bauchbinde des gebundenen Buches diesem mittels attraktiver graphischer Gestaltung den Weg zum Leser ebnen helfen sollte.³¹ Zu den graphischen Bausteinen eines Umschlags gehört bis heute auf der hinteren Einschlagklappe vielfach das Autorenbild. Ohne daß der Leser das Buch selbst aufzuschlagen hat, liefert ihm der Umschlag als Paratext³² bereits wichtige Informationen, die ihm die Kaufentscheidung erleichtern sollen, darunter eine knappe Inhaltsangabe, lobende

³⁰ Siehe Gisèle Freund, *Photographien*, München 1985, Abb. S. 88.

³¹ Vgl. dazu allgemein: Georg Kurt Schauer, *Kleine Geschichte des deutschen Buchumschlages im 20. Jahrhundert*, Königstein im Taunus 1962; ferner allgemein: Jürgen Holstein, *Blickfang. Bucheinbände und Schutzumschläge* Berliner Verlage, Berlin 2005.

³² Vgl. zu diesem Begriff: Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt/M. 1989.



Abb. 19: *Gisèle Freund, James Joyce
mit Adrienne Monnier und Sylvia Beach
Photographie, Paris 1938*

Kritikerstimmen, einige biographische Angaben sowie damit verbunden das Porträt, häufig in der Größe eines Paßphotos.

Die vielen bescheidenen oder mißlungenen Exempla dieser Mode kann man schweigend übergehen. Angeführt sei vielmehr ein herausragendes Beispiel (Abb. 20), das von Hermann Zapf gestaltet wurde. Es handelt sich um den 1959 publizierte Band der gesammelten *Dichtungen* von René Char, einem späten Nachfahren Petrarcas, der wie dieser in der Vaucluse nahe der Quelle der Sorgue gelebt und den Ort ebenfalls besungen hat. Zapf hat dem rein typographisch gestalteten Umschlag das Autorenporträt auf der *vorderen* Umschlagklappe beigegeben, und zwar als schmales, die ganze Höhe einnehmendes Bild. Damit knüpft er an die Tradition des Frontispizporträts an, lagert es aber aus, so daß es beim Aufschlagen und Durchblättern des Buches sowie beim Lesen präsent bleibt und der Autor den Leser fortwährend mit ernstem Blick mißt.³³

Die Praxis des Umschlagporträts dauert bis heute an³⁴ und auch die Taschenbuchproduktion hat sie modifiziert übernommen. Die Ähnlichkeitsfrage kann seit

³³ Der Photograph der Aufnahme ist im Buch leider nicht nachgewiesen.

³⁴ Eine der jüngsten Varianten liefert die *Süddeutsche Zeitung Bibliothek* (München 2004ff.), indem sie das Autorenbild *en miniature* auf dem Buchrücken plaziert (Einbandgestaltung Eberhard Wolf).

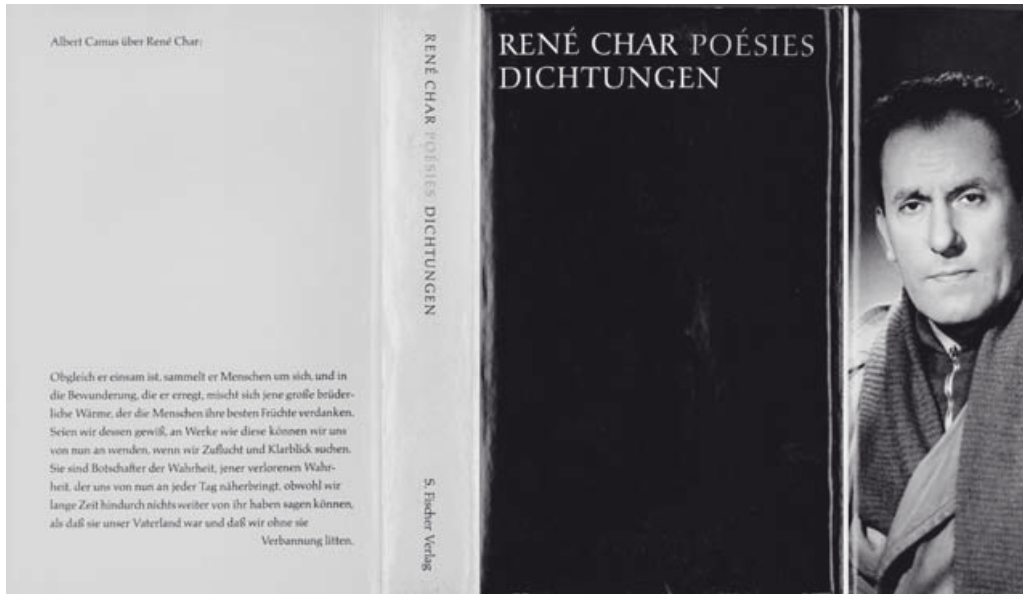


Abb. 20: Hermann Zapf, Schutzumschlag zu René Char, *Poésies/Dichtungen* Frankfurt/M., S. Fischer Verlag 1959

Erfindung der Photographie als gelöst betrachtet werden, inzwischen geht es eher um das beste Bild im Sinne der Werbeattraktivität. Das Beispiel einer Taschenbuchausgabe der *Erzählungen* von Judith Hermann kann dies veranschaulichen (Abb. 21). Wie in den Verlagsanzeigen dominiert ein bestimmtes Porträtphoto der Autorin die Buchgraphik. Es zeigt die junge Schriftstellerin mit verträumtem Blick und zartem Lächeln – ein, mit Gilles Deleuze zu sprechen, »Affektbild«. Während der vordere Umschlag ein Allerwelts-Verandaphoto zeigt, bietet die Rückseite das favorisierte Autorinnenporträt auf, das durch den beige-sellten Kritikertext, der von Traumverlorenheit, Liebesuche und glücklichem Neubeginn spricht, unmittelbar – dies die Suggestion des Nebeneinanders – gedeutet wird. Die Autorin erscheint als Heldin ihres Buches, die literarischen Erzählungen als Autobiographie und das Buch als Ausdeutung der Photographie. Damit hat sich das Autorenbild von seiner dienenden Funktion scheinbar emanzipiert und ist selber zum Agenten geworden. Name, Gesicht und Geschichten fallen zusammen, das Autorenporträt hat dem Text beinahe den Rang abgelaufen. Jetzt möchte man kulturkritisch an die Warnungen der Renaissance erinnern und »Hüte dich vor dem Bild!« rufen, aber der Verlag wird einwenden, die Umschlaggraphik stelle nur jenen Tribut dar, der im Zeitalter der Visualität gezollt werden müsse, um die Leserschaft mittels Bild zum Text zu führen.

Am Ende möge wie zu Beginn der Ausführungen ein Pressephoto stehen (Abb. 22). Es stammt von Jesco Denzel und ist am 16. Oktober 2006 in der *Frankfur-*



Abb. 21: Judith Hermann, *Nichts als Gespenster*
 Frankfurt/M., Fischer Taschenbuch Verlag 2004 (Umschlaggestaltung +malsy,
 Bremen; Photo: Getty Images [Jürgen Bauer])

ter *Allgemeinen Zeitung* erschienen. Es zeigt rechts auf der Bühne Judith Hermann bei einer Lesung im Rahmen der Berliner Gedenkveranstaltung für die wenige Tage zuvor ermordete russische Journalistin Anna Politkowskaja, deren Schwarzweiß-Porträt auf der Staffelei links im Bild zu sehen ist. In den Sitzreihen haben Schriftstellerinnen und Schriftsteller sowie Journalisten Platz genommen; eine Kamera auf dem Podium dokumentiert die Veranstaltung und filmt das Publikum.

Die Aufnahme faßt den vorliegenden Beitrag im Sinne eines Resümées zusammen, indem sie in der rechten Bildhälfte eine Schriftstellerin als Ganzfigur und *in actu* (am Pult stehend, bei einer öffentlichen Lesung) zeigt und auf der anderen Seite in Plakatform die Großaufnahme des Gesichts der russischen Journalistin präsentiert. Im Zentrum steht der Kopf und das »öffentliche Gesicht« (Ulrich Raulff), dem in einer »facialen Gesellschaft« (Thomas Macho) alle Aufmerksamkeit der Medien gilt, sei es im Werbe- oder Wahlplakat, auf einem Zeitschriftentitel oder in einer Zeitungsanzeige. Ein gewaltiger technisch-ästhetischer und physiognomischer Zoom hat die Gesellschaft ergriffen, die das Gesicht zu einem ihrer Leitmedien erkoren hat. Die Geschichte des Autorenbildes, die vom allegorischen und anekdotischen Schreiberbild bis zur berufsspezifisch uncharakteristischen photographischen Großaufnahme führt, hat an dieser Entwicklung großen Anteil. Das allgemeine Interesse an der Person des Autors, seiner Arbeit und Lebenswelt sowie die Lust am Bildnis sind durch die Buchgeschichte entscheidend befördert worden. Das jüngere Autorenbild als Format und Instanz ist Ergebnis der Konjunktion von Telepräsenz und exponierter Prominenz: »Die Telegesellschaft fetisch-



Abb. 22: Jesco Denzel, Judith Hermann liest
aus dem Werk von Anna Politkowskaja
Photographie (aus: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 240
vom 6. Oktober 2006, S. 37)

siert die Nähe in der Gestalt des Gesichts.«³⁵ Durch diese Kappung, zunächst der situativen und performativen Aspekte und Bezüge und schließlich auch der inzwischen bloß noch in Ruhestellung gezeigten Schriftstellerhände, rückt das Autorenbild in den allgemeinen Reigen der »Leute von heute«-Kategorie ein.³⁶ Die Autoren kommen mit ihren Blicken dem Leser sehr nah, haben aber auf dem Weg über die Großaufnahme (oder mittels Ausschnittvergrößerung) ihre Gesamtgestalt verloren.

Ein Beispiel aus der Marbacher Sammlung photographischer Autorenporträts kann jedoch belegen, daß es auch anders geht (Abb. 23). Die Aufnahme zeigt *Siegfried Kracauer* auf seiner Stamfordmer Veranda am Schreibtisch sitzend, in ganzer Gestalt, aber in fast verlorenem Profil, demnach »ohne Gesicht« gegeben, aber dennoch erkennbar »porträtiert«. Der Zufall will es, daß diese Aufnahme den Modus des *Petrarca*-Bildes von 1532 (siehe Abb. 2) variiert.³⁷ Damit schließt sich der histo-

³⁵ Thomas Macho, Das prominente Gesicht. Notizen zur Politisierung der Sichtbarkeit, in: Sabine R. Arnold, Christian Fuhrmeister u. Dietmar Schiller (Hrsg.), Politische Inszenierung im 20. Jahrhundert: Zur Sinnlichkeit der Macht, Wien, Köln, Weimar 1998, S. 171-184, hier S. 171.

³⁶ Dazu ausführlich: Matthias Bickenbach, Photographierte Autorschaft: Die entzogene Hand, in: Bickenbach, Klappert, Pompe (wie Vorbemerkung), S. 188-209.

³⁷ Bildnachweise: *Abb. 1*: Andreas Teichmann, Köln; *Abb. 2*: F. Petrarca, Heilmittel gegen Glück und Unglück, hrsg. von E. Keßler, München 1988, S. 57; *Abb. 3*: Ausst.-Kat. Vergil – 2000 Jahre Rezeption in Literatur, Musik und Kunst, Universitätsbibliothek Bamberg und



Abb. 23: Siegfried Kracauer auf seiner Veranda in Stamford, N.Y.
 Photograph unbekannt, um 1950 (Deutsches Literaturarchiv Marbach a. N.)

rische und typologische Kreis, ein Kurzschluß, der eine Epoche und damit ein Ende besiegelt.

Staatsbibliothek Bamberg, 1982/83, Katnr. 5, S. 24; *Abb. 5*: Ausst.-Kat Bibliotheca Apostolica Vaticana – Spiegelbild des Geistes abendländischer Kultur, Zürich 1985, S. 13; *Abb. 6*: Hessische Landes- und Staatsbibliothek; *Abb. 8, 14, 19*: G. Freund, Photographien, München 1985, Abbildungen 62, 63, 89; *Abb. 9*: Ausst.-Kat. Gisèle Freund, hrsg. v. Hans-Joachim Neyer, Berlin 1991, o.S.; *Abb. 10*: F. Mütherich u. J.E. Gaehde, Karolingische Buchamlerei, München 1979, S. 42f.; *Abb. 11, 16*: Ausst.-Kat. Spiegel der Welt. Handschriften und Bücher aus drei Jahrtausenden. Eine Ausstellung der Fondation Martin Bodmer Cologny, Schiller-Nationalmuseum, Marbach a. N. 2000, Bd. 1, S. 60 (Katnr. 2) u. S. 320 (Katnr. 61); *Abb. 12*: Codex Manesse. Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift, hrsg. v. I. F. Walther, Frankfurt/M. 1988, S. 33; *Abb. 15*: K. Weitzmann, Spätantike und frühchristliche Buchmalerei, München 1977, S. 12; *Abb. 16*: Postkarte British Library o.J; *Abb. 23*: Deutsches Literaturarchiv Marbach/Postkarte Verlag Neue Kritik, Frankfurt/M.; *übrige Abb.*: Archiv d. Vf.

BERND STIEGLER

DOPPELT BELICHTET

Schriftsteller und ihre Photographien

»Die ganze Welt drängt sich heute in den Guckkasten des Photographen.«¹

Wenn man die Bilder der Ausstellung *In der Geisterfalle*² im Schiller-Nationalmuseum in Marbach betrachtet oder auch Bücher wie Herlinde Koelbls *Im Schreiben zu Haus*³ oder den Bildband *Dichter*⁴ durchblättert, so könnte es fast den Anschein haben, als sei die Verbindung zwischen Literatur und Photographie eine von selten trauter Eintracht gewesen. Von der Wiege bis ins Grab ist die Photographie eine stille und meist unauffällige Begleiterin der Literaten, bannt Schreibszenen ins Bild, folgt den mehr oder minder subtilen Filiationen der Selbstinszenierung der Schriftsteller und auch den Wanderungen durch Stadt und Natur.

Wenn man hingegen in die Geschichte der Photographie zurückblickt und vor allem die Texte und dann auch die Bilder erneut betrachtet, so stellt sie sich wenn nicht als *mésalliance*, so doch zumindest als *liaison dangereuse* heraus. Bereits die Bezeichnung *Photographie*, *Lichtschrift* wurde seitens der Schriftsteller nicht selten als Provokation aufgenommen und blieb, den Gepflogenheiten des 19. Jahrhunderts folgend, nicht ohne Folgen: Viele der Schriftsteller, Feuilletonisten und Kunsttheoretiker forderten die Photographie mehr oder weniger unverhohlen zum Duell auf. Wer von uns besser und angemessener schreiben kann und dabei zugleich den subjektiven Ausdruck einer künstlerischen Anverwandlung des Gegenstandes ins Bild zu bannen vermag, möge der Sieger sein. Wer verliert, dem möge die Anerkennung als Kunst verwehrt bleiben.

Dieser Wettstreit fand seine emblematische Gestalt in einer Geschichte, die im 19. Jahrhundert gleich mehrfach erzählt wurde: Eine Gruppe von Malern und eine zweite von Photographen werden gemeinsam losgeschickt, um Bilder »d'après

¹ Ferdinand Kürnberger, Aus Kaulbachs Atelier, in: Gesammelte Werke, hrsg. v. Otto Erich Deutsch, Bd. II, München, Leipzig 1911, S. 449-470, S. 461.

² Heike Gfrereis, Ulrich Raulff, Ellen Strittmatter, In der Geisterfalle. Ein deutsches Pantheon: Fotos aus dem Archiv aus drei Jahrhunderten, Marbacher Magazin 115/116, Marbach a.N. 2006. Gleiches gilt auch für den älteren Band *Dichterportraits in Photographien des 19. Jahrhunderts* (Marbach a. N. 1976).

³ Herlinde Koelbl, *Im Schreiben zu Haus: wie Schriftsteller zu Werke gehen*, München 1998.

⁴ *Dichter. Autoren der Gegenwart. Texte von Günther Steinbrinker*, Gütersloh 1958.

nature«⁵ mit nach Hause zu bringen. Am Ende werden ihre Bilder verglichen und bewertet. Während der Photograph Albert Londe und der seinerzeit wohl bedeutendste Berichterstatter aus der Welt der Technik und der Naturwissenschaften Louis Figuier lauter unterschiedliche Blätter in Händen halten zu meinen, sieht Champfleury, der Protagonist des Realismus in Frankreich, nur bei den Bildern der Maler Unterschiede – die Photographen kommen alle mit demselben Bild heim. Ihre Bilder zeigen, daß »l'assimilation de l'homme à une machine exacte est dépourvue de toute justesse.«⁶

Es stehen sich gegenüber: die Literatur und die Photographie. Die Pistolen sind geladen. Die Einsätze sind hoch. Beginnen wir mit der Photographie: Sie stellt sich als Allianz von Kunst und Natur, als natürliche Sprache der Kunst vor. Viele der frühen Berichte über die Erfindung der Photographie unterstreichen etwa, daß erstmals die Sonne selbst zur Künstlerin geworden ist: Sie schreibt und zeichnet mit dem Licht Bilder, die vollkommener sind als es die Menschenhand vermöchte. Die Grenze zwischen Kunst und Natur ist aufgehoben und die Photographie wird als eine göttliche Schrift, als technisch-natürliche Offenbarung beschrieben: Und so bemühen die Berichterstatter auch die antike Mythologie, um die besonderen Bilder ins rechte Licht zu rücken:

Wenn irgend ein Maler des Altertums auf die Erde käme und die Wunder der Photographie sähe, würde er ausrufen: »Apollo, du bist mit Recht der Gott der Sonne und der Künste; indem du deinen Wagen über das Himmelsgewölbe lenkst, zeichnest du mit deinem Lichtstrahle Bilder, welche vollkommener und naturgetreuer sind als die Gemälde Apelles.«⁷

Und so wurde auch das Aufkommen der Photographie nicht selten als das Ende der Literatur angesehen – oder zumindest als ihre radikale Transformation. So heißt es etwa in einem Artikel aus *Westermanns Illustrierten Deutschen Monatsheften* aus dem Jahr 1860 anlässlich der Erfindung des photographischen Telegraphen:

Man phantasire einen Augenblick über den Erfolg dieser Kunst für die Schriftstellerei. Verbannt wird das Tintenfaß, man sitzt nicht mehr gebeugt über dem grauen Papier und hakt mit der von der Tinte zerfressenen Stahlfeder fest, was schon manchen guten Gedanken in alle Lüfte verspritzen ließ; man sitzt bequem vor einem Tastenapparat in Clavierform, man spricht und ein Telegraphensecretär druckt mit Hilfe eines solchen Instrumentes jeden Laut in schönen Buchstaben auf einen Papierstreifen. Ist das Blatt voll, so liefert die Photographie in einer Stunde alles Vorgetragene im Druck in so viel Exemplaren, das meist jeder

⁵ So lautete dann später auch die Bezeichnung der Photographien, die im Umfeld der Maler von Barbizon als Vorlagen dienten und die in Serien vertrieben wurden.

⁶ Champfleury, *Le réalisme*, Paris 1857, S. 93. Zu Londe vgl. Denis Bernard, André Gunthert, *L'instant rêvé. Albert Londe, Nîmes 1993*, S. 162; zu Figuier vgl. ders., *La Photographie au salon de 1859*, Paris 1860. Eine Variante dieser Geschichte findet sich auch bei Rodolphe Toepffer, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois ou l'essai sur le beau dans les arts*, Paris 1865, S. 126f.

⁷ Léon Halévy, zit. nach: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Bd. 3, 1861, S. 111.

Leser sein eigenes wird erhalten können. Der Prometheusfunke ist unser, wir brauchen nicht mehr auf einen freundlichen Blick der neidischen Sonne zu warten, noch in derselben Nacht, wo wir gedacht, ist Alles zu Papier gebracht. Glückliche Nachwelt! Du verlierst keinen unserer Gedanken mehr! Aber an dir wird es sein, zu erfinden, wie Du Dir das Leben eben so leicht machst, wie wir uns das Büchermachen.⁸

Das Schreiben und die Schrift werden an die Photographie delegiert, der Literatur bleibt aber immerhin die *Phone*, die Stimme und die gehört, wie wir seit Jacques Derrida wissen, mehr noch als die Schrift zum Zentralbestand der abendländischen Metaphysik.

Das Verdikt der Literatur gegenüber der Photographie kommt seinerseits auch nicht ohne metaphysische Implikationen aus. Auch hier eine höchst explosive Mischung aus Theologoumena und ästhetischer Theorie. Ein Beispiel – und ein kurzes noch dazu – möge *pars pro toto* genügen. Joseph von Eichendorff beschrieb die Erfindung der Photographie folgendermaßen: »Solch Daguerreotyp-Portrait giebt freilich jedes Härchen und jede Warze wieder, aber das materielle Licht erkennt eben nur den Leichnam; der geistige Lichtblick des Künstlers kann erst das Wunderbare im Menschen, die Seele befreien und sichtbar machen.«⁹ Einerseits die Oberfläche und das materielle, andererseits die Tiefe und das spirituelle Licht, einerseits das Leben, andererseits der Tod und der Leichnam, einerseits die Materie, andererseits die Seele. Das ist das diskursive Setting, das die Debatten des 19. Jahrhunderts strukturiert und mitunter bis in die Gegenwart Bestand hat. Es wurde in zahlreichen Texten – theoretischen wie literarischen – ausbuchstabiert.¹⁰

Ich will es hier nicht nachzeichnen, sondern eine andere Beziehungsgeschichte zu skizzieren versuchen. Denn selten war, so könnte man auch sagen, Zwietracht so fruchtbar, und selten war eine Liebe auf den x-ten Blick so produktiv: Die Beziehung zwischen Literatur und Photographie ist durch viele Stereotypen hindurchgegangen, hatte viele Anfeindungen und Krisen zu überstehen und hat viele höchst eigentümliche Bilder hervorgebracht, die mit Fug und Recht als paradigmatische Selbstbilder bestimmt werden können. Die Haltung der Literatur gegenüber der Photographie hat, das wäre meine Ausgangsthese, immer auch etwas mit dem Selbstbild der Literatur zu tun. Ob die Literatur nun die Photographie vehement ablehnt oder emphatisch feiert, ihr geht es durchweg auch um ein Selbstbild, um eine Bestimmung ihrer eigenen Haltung zum Bild im allgemeinen und zum photographischen im besonderen und mehr noch: mitunter kristallisiert sich im Bild, und selbst im photographischen Portrait eine Art von Denkbild, das auf emblematische Weise eine bestimmte Form einer regelrechten Poetologie inszeniert. Man könnte

⁸ Westermanns Illustrierte Deutsche Monatshefte, Bd. 9, Oktober 1860-März 1861, S. 572.

⁹ Joseph von Eichendorff, Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands, in: Sämtliche Werke, hrsg. v. Wolfram Mauser, Bd. IX, Regensburg 1970, S. 477.

¹⁰ Vgl. dazu ausf. Gerhard Plumpe, Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus, München 1990 und Bernd Stiegler, Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert, München 2001.

diese Bilder als doppelte Reflexivität bestimmen; sie sind in gewisser Weise »doppelt belichtet«: Einerseits wird das Portrait einbezogen in eine Geschichte des Portraits, die ihrerseits auch im Bereich der Photographie aufgenommen und fortgeführt wird.¹¹ Andererseits reflektiert das photographische Portrait mitunter auch das ambivalente Verhältnis, das der Schriftsteller zu diesem neuen Medium unterhält. Es geht, so könnte man sagen, um eine Inszenierung seiner eigenen poetologischen Haltung, die zur Pose gerinnt und als Pose Gestalt annimmt. »Ich suche in Autorenportraits«, so brachte Ursula März in einem Gespräch mit Claudia Schmolders diese Frage auf den Punkt, »auch immer eine Botschaft über das Verhältnis zwischen Literatur und Fotografie. Es ist ja eine Art natürliches Konkurrenzverhältnis. Und jeder fotografierte Schriftsteller nimmt an dieser Konkurrenz unmittelbar teil.«¹² Einige wenige dieser Bilder möchte ich im folgenden in den Blick nehmen und mit ihnen einige Vorstellungen, die in den Darstellungen erkennbar werden.

Ich werde mich dabei vor allem auf bestimmte Formen von Sammlungen konzentrieren, auf Photoarchive, die den Schriftstellern höchst unterschiedliche Rollen zuweisen und beschränke mich dabei auf drei Beispiele: auf Schriftsteller als Sammelbilder im 19. Jahrhundert, August Sanders Sammlung von Typen in *Antlitz der Zeit* und schließlich Walter Benjamins höchst eigentümlicher Überblendung seines eigenen Kinderbildes mit demjenigen Franz Kafkas. Viele weitere Themen und Bilder mußten leider ausgespart bleiben: August Strindbergs photographische Selbstinszenierungen, die surrealistischen Bildprogramme, Ernst Jüngers Sammlung von Kriegsbildern oder Rolf Dieter Brinkmanns Reisebilder oder auch Sebalds raffinierter wie komplexer Rückgriff auf Photographien, um nur einige wenige zu nennen.

Den Rahmen meiner Überlegungen bildet jedoch die Furcht des Schriftstellers vor der Photographie bzw. die Verweigerung von photographischen Portraits. Von Honoré de Balzac bis hin zu Maurice Blanchot und Thomas Pynchon gibt es auch jene andere Form der Beziehungsgeschichte: eine Geschichte der begründeten wie dezidierten Verweigerung des photographischen Portraits.

1. HONORÉ DE BALZACS PHOTOGRAPHENFURCHT

»Die Photographie ist«, schrieb Roland Barthes in seinem berühmten Buch *Die helle Kammer*, »wörtlich verstanden, eine Emanation des Referenten. Von einem realen Objekt sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin [...]. Eine Art Nabelschnur verbindet den Körper des photographischen Gegenstandes mit meinem Blick: das Licht ist hier, obschon ungreifbar, doch ein körperliches Me-

¹¹ Vgl. dazu den Beitrag von Michael Diers in diesem Band.

¹² Wie sehen die denn aus? Dichter und ihre Portraits. Ein Gespräch mit der Physiognomik-Expertin Claudia Schmolders, in: *Die Zeit* vom 18. Januar 2007, S. 47f., S. 47.

dium, eine Haut, die ich mit diesem oder jenen teile, die einmal photographiert worden ist.«¹³

Wenn Barthes 1980, an der Schwelle zum digitalen Zeitalter, der Photographie die metaphysische Tradition und auch die Trauerarbeit als Programm mit auf den Weg gibt, so greift er dabei auf eine lange Deutungsgeschichte zurück. Honoré de Balzac begründet etwa seine Furcht, sich photographieren zu lassen, mit der Theorie der Emanation à la Lukrez. Seine feindliche Haltung gegenüber der Photographie, von der auch sein Roman *Cousin Pons* zeugt, wurde ironischerweise von dem berühmten französischen Photographen Nadar überliefert und hielt ihn zudem, wie eine überlieferte Daguerreotypie zeigt, keineswegs davon ab, sich dem Photographen auszuliefern.¹⁴

»Nach Balzac besteht nun«, schrieb Nadar, »jeder Körper in der Natur aus einer Reihe von Spektren, aus unendlich vielen sich überlagernden Schichten, aus nicht endenden Rollen an Folien, in denen alle Sinne oder die Optik den Körper wahrnehmen. Der Mensch kann nun diese Häutchen nicht erzeugen [...] und die Photographie überrascht ihn, zieht ihm eine Schicht des Körpers ab und bewahrt sie auf. Daher kommt es für den Körper zu einem offenkundigen Verlust eines seiner Häutchen und mit ihm eines Teils seines konstitutiven Wesens.«¹⁵

Balzacs Annahme, daß Photographien aufgefangene Sehhäutchen seien, ist keineswegs so (esoterisch) singulär, wie es vielleicht den Anschein haben mag. Auch Théophile Gautier teilt die Überzeugung, daß wir es bei der Photographie mit einer »gewissen fluidalen Übertragung«¹⁶ zu tun haben und liefert damit zugleich eine Formel für die weit verbreitete Annahme, daß, wenn wir es bei der Photographie mit einer physischen Übertragung zu tun haben, diese dann auch eine Evidenz der im Wortsinn physischen Präsenz des Abgebildeten sicherstellt.

Balzacs eigentümliche Frucht vor der Photographie zeigt zweierlei: Einerseits demonstriert sie den fließenden Übergang der Physik in Metaphysik, der Materie in Form, der Oberfläche in Tiefe. Andererseits ist sie aber auch Ausdruck eines Regimes der Sichtbarkeit, das in Bildern und vor allem in Photographien eine materiale Übersetzung und in ihrer Sammlung ein Archiv von physischer Realpräsenz vermutet. Eine doppelte Belichtung: Das Licht ist Physik und Metaphysik zugleich und mit ihm die Photographie.

Diese Alchemie hatte in der Vorstellungswelt des 19. Jahrhunderts recht konkrete Handlungsanweisungen zur Folge. Bereits Oliver Wendell Holmes regte in der Mitte des 19. Jahrhunderts eine Sammlung dieser Häutchen an, die wie ein

¹³ Roland Barthes, *Die helle Kammer*, Frankfurt/M. 1985; S. 90f.

¹⁴ Sie ist abgebildet in: Jane M. Rabb (Hrsg.), *Literature & Photography. Interactions 1840-1990*, Albuquerque 1995, S. 6.

¹⁵ Nadar, *Quand j'étais photographe*, in: Nadar, 2 Bde., hrsg. v. J.-F. Bory, Bd. 2, *Dessins et Écrits*, Paris, 1979, S. 967-1284, S. 978.

¹⁶ Théophile Gautier, *Exposition photographique (1856/1857)*, in: André Rouillé (Hrsg.), *La Photographie e France. Textes & Controverses: une Anthologie. 1816-1871*, Paris 1989, S. 282-285, S. 284.

Buch gebunden werden sollten.¹⁷ Die Photographien sind, so wollen es diese Deutungen, nicht einfach Bilder und auch keine schlichten Zeichen, sondern ein physisches Dokument, eine Haut, die dem Gegenstand abgezogen wurde. Und Wendell Holmes zog auch die Konsequenzen des Primats der Form gegenüber dem materiellen Substrat. Hat man erst einmal hinreichend Bilder gesammelt und archivierte, so sind die Gegenstände nicht mehr erforderlich, sie können verschwinden, man kann sie abreißen. Photographien sind in dieser Deutung Trophäen der Häutung, Photoalben sind Hautarchive. »Von einem Häutchen zum anderen. Von einem Film zum anderen: *pellicula*«. ¹⁸

2. SCHRIFTSTELLER GALERIEN ODER DAS BILD ALS SAMMELGEGENSTAND

So nimmt es kaum Wunder, daß es im 19. Jahrhundert Mode war, Schriftstellerbilder zu sammeln und in Gestalt von Carte de Visite-Photographien sogar in das Photoalbum der Familie aufzunehmen. In nicht wenigen der Photoalben des 19. Jahrhunderts finden sich Schriftstellerportraits neben jenen der Angehörigen und es war verbreitete Praxis, sein eigenes Bild Freunden oder Bekannten zu übereignen. Ludwig Uhland schrieb am 1. Januar 1846 – also noch zu Zeiten der Daguerreotypie – an Fritz Vogel:

Sie haben uns durch die gütig überschickten Lichtbilder ausnehmend erfreut, ich bin ihnen dafür sehr zu Dank verpflichtet. Längst war es mein Wunsch, von meiner Frau ein wohlgetroffenes Bild zu besitzen, und nun ist dieses photographische so trefflich gelungen. Auch das meinige wird von den Freunden gerühmt; auf die Augen, die damals etwas reizbar waren, scheint das Licht von oben etwas gedrückt zu haben, obgleich der Morgen nicht besonders hell war. Weitere Abdrücke von meinem Lichtbilde abzugeben, sowie einen Stahl- oder Kupferstich darnach zu veranstalten, steht gänzlich zu Ihrem Ermessen, und ich werde dasselbe an Niemand anders zu gleichem Zwecke verabfolgen.¹⁹

Viele ähnliche Briefe wären hier anzuführen: von Gottfried Keller und Gustave Flaubert, von Paul Heyse und selbst von Charles Baudelaire, der harsch wie kaum ein zweiter Schriftsteller des 19. Jahrhunderts mit der Photographie ins Gericht

¹⁷ Oliver Wendell Holmes, *The Stereoscope and the Stereograph*, in: ders., *Soundings from the Atlantic*, Boston 1864, S. 124-165 und 289-300, dort S. 125: »[These evanescent films] must be packed like the leaves of a closed book«; dt. Teilübersetzung: *Das Stereoskop und der Stereograph*, in: Wolfgang Kemp (Hrsg.), *Theorie der Fotografie I*, München, 1979 S. 114-121.

¹⁸ Ulrich Raulff, *Ein Etwas oder ein Nichts*, in: Floris Neusüss in Zusammenarbeit mit Renate Heyne, *Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln 1990, in: S. 406-410, S. 408.

¹⁹ Zit. nach: Eberhard Mayer-Wegelin, *Frühe Photographien in Frankfurt am Main 1839-1870*, München 1982, S. 26f.

ging, aber seiner Mutter Empfehlungen gab, beim welchem Photographen sie sich ablichten lassen sollte, um nur einige wenige zu nennen.

Und zugleich begannen in der Jahrhundertmitte erste großangelegte Sammlungen von Portraits, die als Einzelbilder oder in Serien vertrieben wurden (vgl. Abb. 1 u. 2) und die man seinerzeit sammeln konnte – wie es heute bei Sammelbildern von Fußballstars der Fall ist. Franz Hanfstaengl gab 1860 ein *Album der Zeitgenossen* heraus; Hermann Biow publizierte bereits 1849 *Die Männer des deutschen Volkes* – angefertigt nach Daguerreotypien. Alois Löcherer fertigte zwischen 1850-1852 *Portraits der Münchner Gesellschaft* an und gab 1852 ein *Photographisches Album der Zeitgenossen* heraus. In Frankreich erschien 1854 der berühmte *Panthéon Nadar* – allerdings noch als Lithographie. Wenig später fertigte er Hunderte von photographischen Portraits an, die einzeln als Carte de Cabinet- oder Carte de Visite-Aufnahmen vertrieben wurden. In der Bibliothèque Nationale in Paris befinden sich heute zahllose bedruckte und dann mit persönlichen Grüßen versehene »klassische« Carte de Visites, Visitenkarten von berühmten Persönlichkeiten, die Nadar seinerseits nahezu manisch sammelte.

In Frankreich erschien auch die vielleicht berühmteste dieser großangelegten und zugleich großformatigen Bildsammlungen: die sogenannte *Galerie contemporaine* (Abb. 3), die in zwei Serien die politische wie künstlerische Prominenz der Zeit ins Bild bannte und dabei auf Aufnahmen der berühmtesten Photographen der Zeit zurückgriff: Nadar, Carjat, Adam-Salomon. »Jeder Bürger kann jetzt«, schrieb Ursula Peters, »zumindest mittels der Kulissen des Fotoateliers, an allen ›idealen‹ Orten der Gesellschaft teilhaben«²⁰ und seine eigene »Familie der Menschen«²¹ zusammenstellen. Doppelte Belichtung auch hier: Einerseits passen die Sammelbilder dank ihrer normierten Formate nahtlos ins Familienalbum und werden Teil des familialen Imaginariums, andererseits aber bleiben sie dort Fremdkörper. Zwar erzählen die Schriftsteller Geschichten, aber in die erzählte Familiengeschichte, die für Alben konstitutiv ist, wollen sie sich nicht fügen. Sie sind nahe und zugleich ferne, vertraute und zugleich fremde Bilder.

Mehr als seine Vorgänger und Vorbilder fand das Album mit Fotografien seinen Gebrauch in der Sphäre des Privaten, versammelte es Bruchstücke aus dem Alltag seines Besitzers, die als Bilder von den Erlebnissen der Wirklichkeit und der Träume kündeten. Die Kunst des Formulierens – eigentlich Ausdruck sprachlichen Vermögens – wurde als Fähigkeit der Fotografie zugeschrieben, das tatsächliche Vorhandensein realer Vorbilder erhob sie zum bevorzugten Mittel der Aufzeichnung des Vergangenen.²²

So beschrieb Tim Starl diese neue Sammelleidenschaft, um zugleich die Sammlung der Bilder als visuelle Kompensation der eigenen fragmentierten Geschichte zu

²⁰ Ursula Peters, *Aufklärung, Volksbildung oder Herrschaftsstrategie? Die Prominenz im Sammelfoto*, in: *Fotogeschichte*, Bd. 9, 1983, S. 21-40, S. 32.

²¹ Ebd., S. 24.

²² Tim Starl, *Der Faden des Gedächtnisses. Über Fotoalben im 19. Jahrhundert*, in: Martin Heller (Hrsg.), *Welt-Geschichten. Fotoalben im 19. Jahrhundert*, Zürich 1989, S. 9-41, S. 9f.

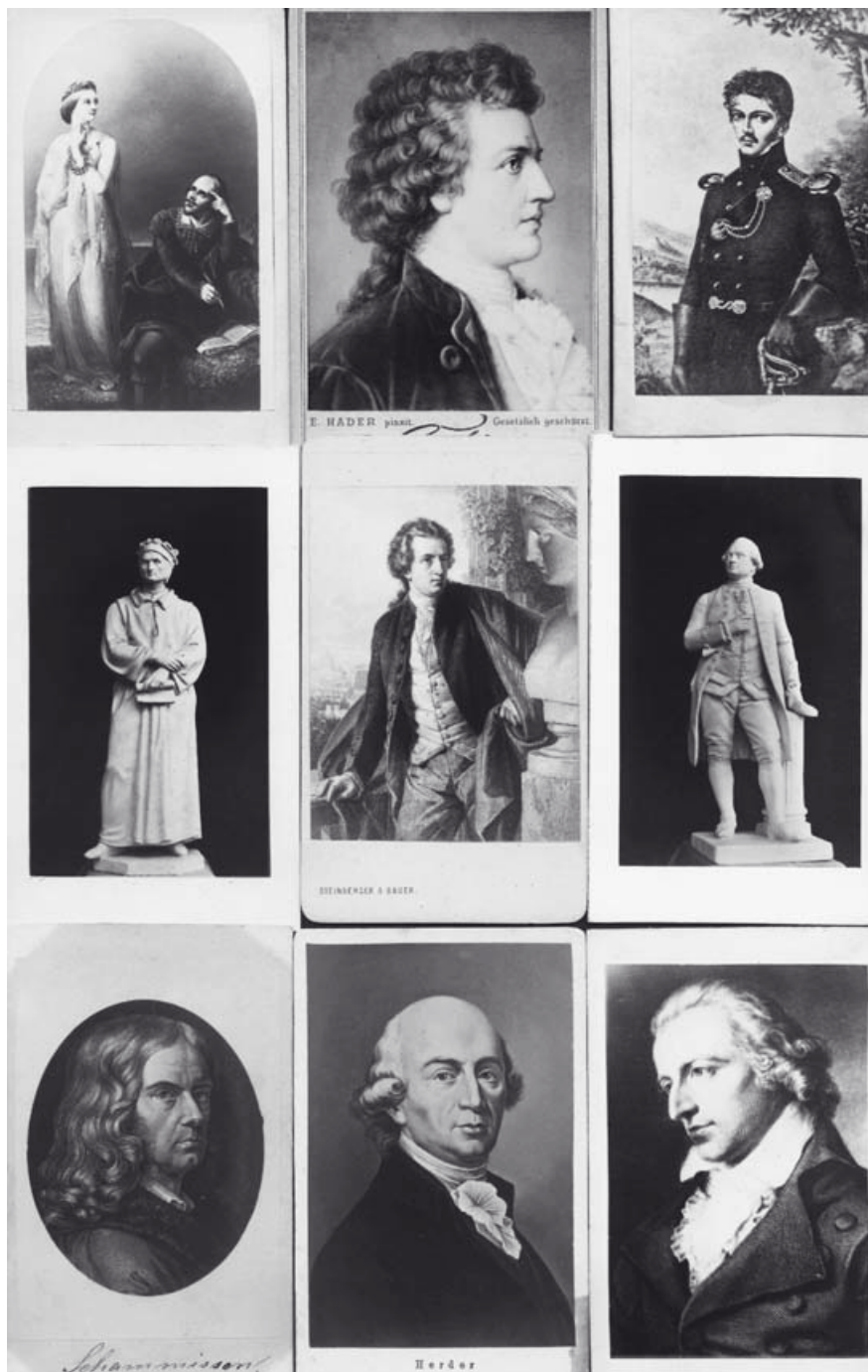


Abb. 1: *Carte de Visite-Photographien*
19. Jahrhundert, Sammlung Stiegler



Abb. 2: *Carte de Visite-Photographien*
19. Jahrhundert, Sammlung Stiegler

charakterisieren: »Die zerstückelte Welt der Erinnerung erfuhr ihre Entsprechung in jener des Albums, in dem der Besitzer die Splitter seiner Biografie zu einer neuen Ordnung gefügt hatte.«²³ Die Bildersammlungen der Photoalben waren, so Starl weiter, Illusionsräume, die es dem Sammler und Betrachter gestatteten, nach Belieben im vorgegebenen Rahmen des Albums mit den standardisierten Formaten und sich wiederholenden Posen der inszenierten Atelieraufnahmen ein visuelles Imaginarium zusammenzustellen:²⁴ Sie waren »die Erfüllung der Träume als Bilder«.²⁵ Zu diesen visualisierten Träumen gehörten sowohl die Schriftstellerportraits als auch Gemäldereproduktionen sogenannter Dichtergalerien, die gemalte oder gezeichnete Szenen berühmter Werke der Dichter als Einzelbilder oder als Serien feilboten. In den Photoalben konnte man so nach Belieben eigene wie fremde Bilder kombinieren und sich neben den Familienbildern auch seine eigene Galerie berühmter Werke und ihrer Meister zusammenstellen.

3. TYPOLOGIE DER BILDER: SCHRIFTSTELLER IN SANDERS ORDNUNG DER WELT

Bereits im 19. Jahrhundert entstanden auch erste großangelegte Versuche, mithilfe der Photographie Archive anzulegen, bei denen es weniger auf das Einzelbild als auf eine typologische Ordnung der Bildersammlung insgesamt ankam. Die Photosammlung wurde zu einem regelrechten Atlas, der neben einer möglichst umfassenden Bestandsaufnahme auch die Regeln ihrer Betrachtung vorgab. Atlanten sind Schauwerke, bei denen die Auslegungspraxis notwendig zum didaktischen Ziel der Sammlung dazugehört: sie zeigen nicht nur und machen etwas als Ordnung der Dinge und Erscheinungen sichtbar, sondern sie zeigen, *wie* etwas zu sehen ist und *wie* etwas anzuschauen ist, damit es bedeutsam wird. Atlanten geben eine Ordnung der Dinge vor und bestimmen zugleich eine Haltung des Betrachters. Ihre Normativität zielt auf die Objekte wie die Subjekte zugleich.²⁶

Das gilt für Blumen, Tiere, Wolken und Landschaften, aber auch für die klinische Diagnostik in der Medizin und Psychiatrie und nicht zuletzt für Bewegungen und ihre Gesetze. Bereits Mitte des 19. Jahrhunderts fertigte der englische Arzt

²³ Ebd., S. 10.

²⁴ Vgl. auch ebd., S. 15f.: Die photographischen Reproduktionen von Kunstschätzen und von Künstlern und Schriftstellern »nährten mehr noch als die Öffentlichkeit der Museen [...] das Gefühl, die Kunstschätze gehörten der Allgemeinheit als Teil einer Kultur, die als Bilder zu bewahren wären. [...] Zeitalter und Kontinente konnten übersprungen, Stilepochen vermischt, monumentale Stücke mit winzigen Preziosen vereint, Vergangenheit und Gegenwart nebeneinander plaziert werden. Denn der Blick des Betrachters war immer zugleich derjenige des Arrangements. Die weitgehend gleiche Größe der Abzüge machte sie zu Bausteinen, die ihrem Besitzer jegliche Konstruktion seiner Welt erlaubten.«

²⁵ Ebd., S. 22.

²⁶ Vgl. dazu ausf. Lorraine Daston und Peter Galison, *Objektivität*, Frankfurt/M. 2007.



Abb. 3: *Théophile Gautier, Photographie von Bertall*
in: Galerie Contemporaine, Paris ca. 1875, Sammlung Stiegler

Hugh Welch Diamond Serien von psychisch Kranken an.²⁷ Viele weitere Versuche dieser Art – wie etwa von Duchenne de Boulogne, Charcot und der *Iconographie Photographique de la Salpêtrière* – sollten folgen.²⁸ Gleiches auch für das Reich der Bewegungen: von Marey über Muybridge bis hin zu Londe, Eakins und Anschütz versuchten viele Photographen, dem Gesetz der Bewegung auf die Spur zu kommen und publizierten großangelegte Bildwerke mit Bildserien, die strengen normierten Regeln folgten.²⁹

Anfang des 20. Jahrhunderts rücken mit Blossfeldts Pflanzenaufnahmen und Sanders Portraitserien zwei Projekte ins Zentrum auch der ästhetischen Debatten. Blossfeldts Bände *Urformen der Kunst* und *Wundergarten der Natur* sowie August Sanders *Antlitz der Zeit* gehören heute unbestritten zum Kanon der Inkunabeln der Photographie, um einen Ausdruck Helmut Gernsheims aufzunehmen. Sanders Buch, das 1929 erschien und in dem nun auch Schriftstellerportraits ihren Platz fanden, wurde seinerzeit überaus positiv aufgenommen und avancierte zum paradigmatischen Band einer gesellschaftskritischen Photographietheorie von Benjamin bis zur Gegenwart. Alfred Döblin steuerte seinerzeit ein Vorwort für die – heute sehr gesuchte – Erstausgabe bei und Thomas Mann widmete dem Band eine relativ ausführliche Rezension. Das photographische Œuvre von Sander und insbesondere das von ihm detailliert geplante und über mehrere Jahrzehnte verfolgte Mappenwerk *Menschen des 20. Jahrhunderts*, das vor kurzem in einer mehrbändigen Ausgabe mitsamt einem Materialienband erschienen ist, verfolgt dabei ein ästhetisch-epistemologisches Programm, das sich an einer dezidiert typologisch-klassifikatorischen Bestandsaufnahme der sichtbaren Erscheinungen versucht. Diese nimmt allerdings die historisch-gesellschaftlichen Erscheinungsformen des Menschen in den Blick und nicht, wie etwa der seinerzeit scharf kritisierte neusachliche Photograph Albert Renger-Patzsch, die formalen Gesetze der Dingwelt. Die Physiognomik, auf die August Sander explizit rekurriert, ist die Entsprechung der Ordnung der Dinge im Bereich der Portraitphotographie.³⁰

Sander schildert in einem Brief an Erich Stenger, einen der ersten Photographiehistoriker, sein Projekt in folgender Weise:

Um nun wirklich einen Querschnitt durch die heutige Zeit und unser deutsches Volk zu bringen, habe ich diese Aufnahmen in Mappen zusammengestellt und beginne hierbei bei dem Bauer und ende bei den Vertretern der Geistesaristokratie. Dieser Entwicklungsgang wird eingefaßt durch ein dem genannten paral-

²⁷ Vgl. Adrienne Burrows und Iwan Schumacher, *Doktor Diamonds Bildnisse von Geisteskranken*, Frankfurt/M. 1979.

²⁸ Vgl. dazu die ausführliche Dokumentation und Analyse: Georges Didi-Huberman, *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München 1997.

²⁹ Vgl. zu diesem Themenkomplex expl. Philipp Prodger, *Time Stands Still. Muybridge and the Instantaneous Photography Movement*, New York 2003, sowie Marta Braun, *Picturing Time: The Work of Etienne-Jules Marey*, Chicago 1992.

³⁰ Auch Alfred Döblin, der das Vorwort der Erstausgabe verfaßt hatte, übt später Kritik an Sander und auch an seinem eigenen Text: Kritik an der physiognomischen Theorie: Photos ohne Unterschrift, in: *Das Kunstwerk* 1, 1946/1947, Nr. 12, S. 24-33.

ellaufendes [sic!] Mappenwerk, welches die Entwicklung vom Dorfe bis zur modernsten Großstadt darstellt. – Dadurch, daß ich sowohl die einzelnen Schichten wie auch deren Umgebung durch absolute Photographie festlege, hoffe ich eine wahre Psychologie unserer Zeit und unseres Volkes zu geben³¹

Der Versuch, »Menschentypen des 20. Jahrhunderts«³² bildlich zu erfassen (Sander wählt sieben Gruppen aus, die jeweils noch eine spezifische und komplexe Binnendifferenzierung aufweisen: Der Bauer, Der Handwerker, Die Frau, die Stände, Die Künstler, Die Großstadt, Die letzten Menschen), basiert darauf, Klassen- und Standeszugehörigkeiten physiognomisch darzustellen und in den Antlitzen der Menschen die gesellschaftliche Ordnung der Zeit photographisch abzubilden. Sanders »Bekanntnis zur Photographie als Weltsprache und der Versuch, [sic!] zu einem physiognomischen Zeitbild des deutschen Menschen, welches aufgebaut ist auf der reinen Lichtgestaltung«³³ zu gelangen, formuliert ein Programm, das sich gleich gegen zwei andere Konzepte abzusetzen sucht. Auf der einen Seite geht es ihm nicht darum, eine gesellschaftliche Ordnung in eine natürliche zu überführen, wie dies etwa in exemplarischer Weise für die Serien der »Volksgesichter« Erna Lendvai-Diercksens der Fall ist. Sie versucht in ihren geographisch geordneten Sammlungen von Portraits metahistorische, rassische Erscheinungsformen aufzuzeigen und ist damit verwandt mit der berüchtigten *Kleinen Rassenkunde des deutschen Volkes* von Hans F. R. Günther, in der auch Schriftsteller abgebildet werden.³⁴ Auf der anderen Seite distanziert er sich aber auch vom Programm eines Helmar Lerski. In dessen 1936 entstandenem Band *Verwandlungen durch Licht*, der einhundertfünfundsechzig Aufnahmen des Gesichts eines einzigen jüdischen Arbeiters vereint, verändern »sich Gesicht, Charakter und Ausdruck – ja dessen ganze Persönlichkeit – von einem Bild zum anderen so radikal, daß manchmal jegliche Ähnlichkeit zu dem vorherigen schwand.«³⁵ Während Lerski die Photographie als die Möglichkeit begreift, einen vermeintlich bekannten Bildgegenstand in ungewohnter und immer wieder überraschend neuer Weise darzustellen, konstatiert Sander, daß »alle individuelle Naturauffassung [...] nur dann einen künstlerischen Wert hat, wenn dieser, als Ausdruck eines Gesetzmäßigen erfaßt, eine neue Variation des Grundthemas darstellt.«³⁶ Der serielle Aspekt ist beiden gemeinsam, aller-

³¹ Susanne Lange, Gabriele Conrath-Scholl, August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts – Ein Konzept in seiner Entwicklung, in: August Sander, Menschen des 20. Jahrhunderts. Studienband, hrsg. v. der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln, München, 2001, S. 12-43, S. 13. Hier findet sich auch eine umfassende Bibliographie der Sekundärliteratur zu Sander sowie vielfältige Hinweise auf die zeitgenössische Rezeption.

³² Ebd., S. 14.

³³ Ebd., S. 21.

³⁴ Hans F. R. Günther, *Kleine Rassenkunde des deutschen Volkes*, 186.-205. Tsd., Berlin 1938. Abgebildet sind etwa Ludwig Börne (S. 54), W. von Scholz, aber auch Stalin und Lovis Corinth.

³⁵ Helmar Lerski, *Metamorphosis through light. Verwandlungen durch Licht*, with a preface by Andor Kraszna-Krausz, Düsseldorf, 1982, S. 9.

³⁶ Vgl. Anm. 31, S. 23.

dings steht bei Lerski die visuelle Evokation von Differenz bei Identität des Motivs im Mittelpunkt, während bei Sander die Identität des einzelnen Portraits zugunsten seiner Vernetzung in einer Reihe von Ähnlichkeiten und Entsprechungen, zugunsten einer visuellen Vergleichbarkeit und der Produktion von Typen in den Hintergrund tritt. Das gilt auch für den Schriftsteller, der eben einen besonderen *Typus* darstellt, der visualisiert werden kann.

Doppelte Belichtung auch hier: der Schriftsteller (in Sanders Mappenwerk finden sich unter anderem Aufnahmen der heute fast unbekanntenen Schriftsteller Armin Reuker, Claus Clausen, Karl August Wittvogel, Albert Busche, aber auch Bilder Raoul Hausmanns) ist Individuum *und* Typus, ist, um Alfred Döblins Einleitung zu zitieren, »Individuum und Kollektivum« (vgl. Abb. 4 u. 5). »Wir sprechen jetzt«, so Döblin weiter, »von der erstaunlichen Abflachung der Gesichter und Bilder durch die menschliche Gesellschaft, durch die Klassen, durch ihre Kulturstufe. Dies ist [nach dem Tod, B.S.] die zweite gleichmachende oder angleichende Anonymität. [...] Vor den Bildern der Lebenden begegnen wir einer zweiten Allgemeinheit, die sich als real und wirksam und als eine Kraft erweist, wir begegnen der Kollektivkraft der menschlichen Gesellschaft, der Klasse, der Kulturstufe.«³⁷ Döblin erblickt in den Bildern eine »vergleichende Photographie«, eine Soziologie. Auch Walter Benjamin teilte Döblins emphatische Deutung und sah in Sanders Buch weniger ein »Bilderbuch« als vielmehr einen »Übungsatlas«³⁸ und konstatierte eine neue Form der Photographie, die mit einer neuen Form von Erfahrung und auch von Lesbarkeit einhergehe. In seiner *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* unternimmt er seinerseits einen narrativen Versuch, neue künstlerische und narrative Formen einer solchen Erfahrung auszubilden. Auch hier geht es um Photographie und um eine höchst eigentümliche Form von Doppelbelichtung.

4. DAS BILD ALS SCHABLONE UND MATRITZE: BENJAMIN UND KAFKA

Walter Benjamins *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* versucht, so heißt es explizit, diejenigen Bilder aufzuzeichnen und lesbar zu machen, »in denen die Erfahrung der Großstadt in einem Kinde der Bürgerklasse sich niederschlägt«.³⁹ Auch dieses Buch hat dabei durchaus eine exemplarische Bedeutung, da es Benjamin weniger um eine Autobiographie als vielmehr um Bilder geht, in denen sich eine bestimmte historische Erfahrung konzentriert, die für sich eine Exemplarität und Allgemeinheit beanspruchen kann. Die *Berliner Kindheit* kann zudem als Literatur über Medien gelesen werden, da die diversen neuen technischen Medien – von der

³⁷ Alfred Döblin, Von Gesichtern Bildern und ihrer Wahrheit, in: August Sander, *Antlitz der Zeit*, Reprint der Originalausgabe von 1929, München 1976, S. 5-15, S. 11.

³⁸ Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. a., Frankfurt/M. 1970 ff, Bd. II, S. 312 (im folgenden: GS).

³⁹ Walter Benjamin, *Berliner Chronik*, in: GS, Bd. VI, S. 486.



Abb. 4: *Karl August Wittvogel, Köln 1928, Photographie von August Sander*
in: August Sander, *Menschen des 20. Jahrhunderts. Portraitphotographien*
1892-1952, hrsg. v. Gunther Sander, München 1980, S. 298

© Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur-August Sander Archiv,
Köln // VG BildKunst, Bonn 2023

Creative Commons license terms for re-use do not apply to this picture
and further permissions may be required from the right holder.



Abb. 5: *Schriftsteller und Literaturkritiker, D. H. S.,
Photographie von August Sander*

in: *Antlitz der Zeit*, mit e. Einf. v. Alfred Döblin,
Reprint der Ausg. v. 1929, München 1976, S. 54

© Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur-August Sander Archiv,
Köln // VG BildKunst, Bonn 2023

Creative Commons license terms for re-use do not apply to this picture
and further permissions may be required from the right holder.

Photographie über den Film bis hin zum Telephon – sämtlich Gegenstand der Erzählung sind und hier auf höchst subtile Weise reflektiert werden.

Eines dieser Medien ist die Photographie, die explizit als Metapher der Erinnerung und des Gedächtnisses und somit als mediales Leitbild der *Berliner Kindheit* insgesamt apostrophiert wird. Benjamin bezeichnet in der *Berliner Chronik* – dem Nukleus der *Berliner Kindheit* – das Gedächtnis als »Platte des Erinnerns«⁴⁰ und vergleicht die Lebenszeit mit der Belichtungsdauer. Die Bilder des Gedächtnisses gleichen Photographien, welche die »Platte des Erinnerns« festgehalten hat. Benjamin beschreibt das plötzliche Auftauchen der Gedächtnisbilder als »Fälle, wo die Dämmerung der Gewohnheit der Platte jahrelang das nötige Licht versagt, bis dieses eines Tages aus fremden Quellen wie aus entzündetem Magnesiumpulver aufschießt und nun im Bilde einer Momentaufnahme den Raum auf die Platte bannt.« Die Photographien der Erinnerung stehen in der Deutung Benjamins der Gewohnheit entgegen, durchbrechen diese und »erschließen einen ganzen unvermuteten Schatz von Analogien und Formen«.⁴¹ Was heißt das nun aber für die narrativen Bilder, die zu schreiben Benjamin unternimmt?

In einem der Stücke der *Berliner Kindheit* taucht die Photographie nicht nur als Metapher sondern auch als Gegenstand der Erzählung selbst auf. Dieser kurze Text ist daher für unsere Frage von besonderer Bedeutung. In diesem Abschnitt, der »Die Mummerehlen« überschrieben ist, geht es zudem nicht um irgendeine Photographie, sondern um ein Kinderbild von Walter Benjamin, das er selbst beschreibt. Es

stammt aus einem jener Ateliers, welche mit ihren Schemeln und Stativen, Gobelins und Staffeleien etwas vom Boudoir und von der Folterkammer haben. Ich stehe barhaupt da; in meiner Linken einen gewaltigen Sombrero, den ich mit einstudierter Grazie hängen lasse. Die Rechte ist mit einem Stock befaßt, dessen gesenkter Knauf im Vordergrund zu sehen ist, indessen sich sein Ende in einem Büschel von Pleureusen birgt, die sich in einem Gartentisch ergießen. Ganz abseits, neben der Portiere, stand die Mutter starr, in einer engen Taille. Wie eine Schneiderfigurine blickt sie auf meinen Samtanzug, der seinerseits mit Posaumenten überladen und von einem Modeblatt zu stammen scheint. Ich aber bin entstellt vor Ähnlichkeit mit allem, was hier um mich ist. Ich hauste wie ein Weichtier in der Muschel haust im neunzehnten Jahrhundert, das nun hohl wie eine leere Muschel vor mir liegt. Ich halte sie ans Ohr.⁴²

In dieser »dichten Beschreibung« erscheint eine Reihe von Motiven, die auch für Benjamins Deutung der Geschichte der Photographie von zentraler Relevanz sind. Die Portraitaufnahme entstammt jener Phase gegen Ende des 19. Jahrhunderts, die zwischen der frühen Blütezeit und der Photographie der Gegenwart liegt, die in Benjamins »Kleiner Geschichte der Photographie« die beiden Pole seiner histori-

⁴⁰ Ebd., S. 516.

⁴¹ Ders., Neues von Blumen, in: GS, Bd. III, S. 152.

⁴² Ders., Berliner Kindheit um neunzehnhundert, in: GS, Bd. IV, S. 261. Vgl. auch die frühere Fassung der Beschreibung der Photographie, die den Titel »Die Lampe« trägt.

schen Kategorisierungen bilden. Das entscheidende Moment ist das der Entstellung durch die Ähnlichkeit mit den Dingen. Die Ratlosigkeit, »wenn man Ähnlichkeit mit mir selbst verlangte«,⁴³ ist, wie die *Berliner Kindheit* ausführt, das Gegenstück zu der in der Sprache aufblitzenden Ähnlichkeit, die »die Wege, die in [das] Innere [der Welt] führten«,⁴⁴ aufzeigt. In diesem Abschnitt der *Berliner Kindheit* wird die Beschreibung der Photographie explizit mit der Erfahrung der Sprache kontrastiert.

Durch das Mißverstehen des Kinderliedes und die Gespenstwerdung der »Muhme Rählen«, die sich in die überall erscheinende Mummerehlen verwandelt, werden für das Kind unter der Bedeutungsoberfläche der Sprache liegende Ähnlichkeiten zwischen den Dingen wahrnehmbar. Die Muhme wird zur Mumme, zur Maske oder Verkleidung, in die sich der Betrachtende mummeln kann. Die Mumme wird ihrerseits zum Murmeln, das seinerseits das Mummeln als das Sich-in-etwas-einhüllen gestattet. Die Mummerehlen kann als Gespenst immer neue Erscheinungen annehmen, im »Affen, welcher auf dem Tellergrund im Dunst von Graupen oder Sago schwamm«,⁴⁵ kann im Mummelsee erscheinen oder zumindest vermutet werden.

Während in der Portraitaufnahme die Ähnlichkeit mit dem Abbild durch diejenige mit den umgebenden Dingen entstellt ist, führt die Entstellung der Sprache zu Ähnlichkeiten und zu jenem »Schatz von Analogien und Formen«, die Benjamin bei Blossfeldt und auch in anderer Form bei Sander bewundert. In beiden Fällen aber handelt es aber um eine Entstellung des Subjekts, das in den Dingen und in der Sprache aufgeht und verschwindet. Diese Leerstelle des Subjekts, die von den Dingen oder der Sprache ausgefüllt wird, ist die Bedingung der Möglichkeit, Bilder geschichtlicher Erfahrung zu präfigurieren. So wie in der »Kleinen Geschichte der Photographie« sich alle von Benjamin ausgewählten Photographien der Gegenwart dadurch auszeichnen, daß sie menschenleer oder aber, im Falle der Portraits bei August Sander oder dem russischen Revolutionsfilm, »namenlose Erscheinung«⁴⁶ oder Teil einer »physiognomischen Galerie«⁴⁷ sind, so entwirft die *Berliner Kindheit* ein narratives Verfahren, das Subjekt im Bild verschwinden zu lassen, es zum Medium zu machen, das Bilder überhaupt erst zum Erscheinen bringt. Das Verschwinden im Bild, das in »Die Mummerehlen« paradigmatisch am Beispiel des chinesischen Malers aufgezeigt wird, der in dem soeben von ihm gemaltem Bild verschwindet, ist das spezifische Verfahren der *Berliner Kindheit* und die Sprache sein Medium.⁴⁸ Der Lesbarkeit der Photographie, die auch im Mittelpunkt der »Kleinen Geschichte der Photographie« steht, entspricht hier die Frage nach der

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd., S. 262.

⁴⁶ Ders., *Kleine Geschichte der Photographie*, in: GS, Bd. II, S. 379.

⁴⁷ Ebd., S. 380.

⁴⁸ In der »Fassung letzter Hand« wird sowohl der Abschnitt zur Photographie als auch der des chinesischen Malers weggelassen. Vgl. GS, Bd. VII, S. 417 f. In der »Gießener Fassung« finden sich dagegen noch beide und noch dazu findet sich – fast wie eine Leseanleitung – »Die Mummerehlen« am Anfang des gesamten Textes. Vgl. Walter Benjamin, *Berliner Kindheit*

Lesbarkeit von Erzählungen, die zu Bildern werden. Auch diese haben einen historischen Index und sind Formen von geschichtlicher Erfahrung, die als Bild lesbar gemacht werden soll. Dies zeigt nicht zuletzt das Verfahren der Montage, das für viele von Benjamins Texten konstitutiv ist, hier aber eine unvermutete und zugleich radikale Wendung nimmt.

Die Beschreibung des Kinderbilds Walter Benjamins in der *Berliner Kindheit* taucht – nun aber in Gestalt eines Kinderbildes von Kafka – nicht nur in der »Kleinen Geschichte der Photographie«, sondern auch im Kafka-Aufsatz wieder auf (vgl. Abb. 6 u. 7):⁴⁹

Es gibt ein Kinderbild von Kafka, selten ist die ›arme kurze Kindheit‹ ergreifender Bild geworden. Es stammt wohl aus einem jener Ateliers des neunzehnten Jahrhunderts, die mit ihren Draperien und Palmen, Gobelins und Staffeleien so zweideutig zwischen Folterkammer und Thronsaal standen. [Die Fassung der »Kleinen Geschichte der Photographie« fügt hinzu: »zwischen Exekution und Repräsentation«]⁵⁰ Da stellt sich in einem engen, gleichsam demütigenden, mit Posamenten überladenen Kinderanzug der ungefähr sechsjährige Knabe in einer Art von Winterlandschaft dar. Palmenwedel starren im Hintergrund. Und als gelte es, diese gepolsterten Tropen noch stickiger und schwüler zu machen, trägt das Modell in der Linken einen übermäßig großen Hut mit breiter Krempe, wie ihn Spanier haben. Unermeßlich traurige Augen beherrschen die ihnen vorbeistimmte Landschaft, in die die Muschel eines großen Ohrs hineinhorcht.⁵¹

Die Lesbarkeit der Photographie, so wie Benjamin sie versteht, bedeutet auch, Benjamin als Kafka und Kafka als Benjamin und beide als Bild und Text zu lesen – als geschichtlichen Index und als Teil eines »unvermuteten Schatzes von Analogien und Formen«.⁵² Ein weiteres Mal doppelt belichtete Bilder, in denen das Bild des Schriftstellers auf eigentümliche Weise durchscheinend und transparent werden soll. Die Bilder sind nicht nur in spezifischer Weise austauschbar geworden, sondern erscheinen als visuelle Felder des Austauschs und der Transformation. Der Verzicht auf ein individuelles Bild, die Durchstreichung und Überblendung des eigenen Kinderbildes zielt auf die Eröffnung eines Erfahrungsraums, dem es nicht um die individuelle Erfahrung und die eigene Geschichte, sondern um die Bereitstellung des eigenen Bildes als Matrix oder als Rahmen geht: ein Bildverzicht, der

um neunzehnhundert. Gießener Fassung, hrsg. u. mit e. Nachw. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 2000, S. 7-10.

⁴⁹ Theodor W. Adorno bemerkte, ohne um die Doppelbelichtung des Bildes zu wissen, in einem Brief vom Dezember 1934, den Benjamin in seinen Notizen zur Überarbeitung des Kafka-Aufsatzes kopierte, daß es »kein Zufall [sei], daß von den Anekdoten eine: nämlich Kafkas Kinderbild ohne Auslegung bleibt. Dessen Auslegung wäre aber einer Neutralisierung des Weltalters im Blitzlicht äquivalent.« (Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen, hrsg. v. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1981, S. 103) Der Text der *Berliner Kindheit* versucht diese Neutralisierung im Blitzlicht des Gedächtnisses.

⁵⁰ Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, in: GS, Bd. II, S. 375.

⁵¹ Ders., *Franz Kafka*, in: GS, Bd. II, S. 416.

⁵² Ders., *Neues von Blumen*, in: GS, Bd. III, S. 152.



Abb. 6: Walter und Georg Benjamin in Schreiberhau, ca. 1902
in: Walter Benjamin 1892-1940, Marbacher Magazin 55/1990, S. 15

mit einem Erfahrungsverlust korreliert, den Benjamin für diese Umbruchssituation konstatiert, und der zugleich einer neuen Erfahrung den Weg bereiten soll, die auf Transparenz, auf Durchsichtigkeit und auf Doppelbelichtung setzt.

5. DIE ENTSAGUNG UND DER BILDVERZICHT

Ich möchte mit einem kurzen Ausblick auf einen noch radikaleren Bildverzicht schließen: Es gibt einige Schriftsteller, die nicht zuletzt wegen ihrer radikalen Ikonophobie bereits zu Lebzeiten zum Mythos geworden sind. Thomas Pynchon und Maurice Blanchot sind die wohl berühmtesten Fälle von Schriftstellern, die sich jeder Form von Photographie verweigert haben. Von beiden gibt es so gut wie keine Aufnahmen und wenn dann dennoch einige Schnappschüsse zirkulieren, führt das zu einem nicht unerheblichen Rauschen im Blätterwald. Während Pynchon offenbar ein »normales« Leben in New York führt, seine Agentin heiratete und Vater eines Sohnes ist, den er wie andere Väter zur Schule bringt, ging Blanchots Verweigerung noch weiter, da er sich seit Ende der 1960er-Jahre in sein Haus zurückgezogen hatte und einzig in Form von Büchern, Essays und Erzählungen in Erscheinung trat. Über Pynchons Bildverweigerung wurde sogar ein Film gedreht: Donatello und Fosco Dubini befragen und »begleiten Menschen, die Pynchon kennen oder zu kennen glauben, und solche, die ihn nicht kennen, aber alles über ihn erfahren wollen: Datensammler, Webmaster und Verschwörungstheoretiker.«⁵³ Und in beiden Œuvres kann man fraglos auch eine theoretische Motivierung dieser Bildverweigerung ausmachen. Während bei Pynchon, wenn man etwa an seinen Roman »Die Versteigerung von Nr. 49« denkt, jede Form von identifizierendem Denken ad absurdum geführt wird und ein unabschließbarer Prozeß des Zeichendeutens an dessen Stelle tritt, der höchst unterschiedliche Zeichenordnungen übereinanderblendet, steht im Zentrum der Werks von Blanchot die Frage nach jenem Raum der Schrift, der notwendig »neutral« ist und durch Enteignung, Entsagung, Negativität und jener Erfahrung gekennzeichnet ist, die Roland Barthes in einer seine Collège de France-Vorlesungen als »Das Neutrum« auf den Begriff gebracht hat.⁵⁴

Ich will nun aber nicht diesen – durchaus naheliegenden – thematischen Bezügen folgen, sondern mich auf einen – dem Werk Thomas Pynchons durchaus verwandten – Roman Don Delillos konzentrieren, in dem es auch, und man könnte sagen: vor allem, um die Bildverweigerung eines Schriftstellers geht: Der Roman trägt den Titel *Mao II* und erschien 1991. Thomas Pynchon, der wohl neben Salinger für die Hauptfigur des Romans Pate stand, hat, wie uns der Klappentext verrät, diesen Roman als ein »Juwel« bezeichnet.⁵⁵ Und dieses Juwel funkelt in eigentümlich faszinierender, aber auch irritierender Weise. Der Plot des Romans sei in wenigen Strichen skizziert. Er beginnt mit einer Massenhochzeit in einem amerikani-

⁵³ Maik Söhler, File not Found, in: *Jungle World*, Nr. 51, 2001, 12. Dezember 2001, auch: http://www.nadir.org/nadir/periodika/jungle_world/_2001/51/26a.htm

⁵⁴ Roland Barthes, *Das Neutrum*, Frankfurt/M. 2006.

⁵⁵ Klappentext von Don Delillo, *Mao II*, Köln 1992.



Abb. 7: *Franz Kafka, ca. 1888/89*
aus der Slg. Walter Benjamins, in: Walter Benjamin 1892-1940,
Marbacher Magazin 55/1990, S. 247

schen Stadion, bei der die Eltern einer der Nebenfiguren auf der Tribüne sitzen und vergeblich versuchen, ihre Tochter unter den zehntausend gleichgekleideten Paaren auszumachen, die von Meister Mun aufgrund von Portraitphotos ausgewählt und füreinander bestimmt wurden. Er endet in Beirut in der Zeit des Bürgerkriegs. Die Photographin Brita durfte einen Anführer der revolutionären Gruppen photographieren und stellt fest, daß seine Anhänger sich vor allem deshalb verummten, um ihre Ähnlichkeit mit ihm zu demonstrieren und sich deshalb auch ein Photo ihres Führers an die Jacken, die sie tragen, geheftet haben. Inmitten der Gefechte schaut sie abends auf einen Hochzeitsumzug herunter, der an ihrem Hotel vorbeiführt und blickt dann auf das Panorama der Stadt. Die Lichtblitze der Feuersalven und jene der Magnesiumblitze der Blitzlichter sind ununterscheidbar geworden. Und die Portraits, die noch im Reisepaß zur Feststellung der Identität dienten, werden zu Versinnbildlichungen einer austauschbaren Identität oder einer sinnstiftenden kollektiven Identifikation in jenem Zeitalter der Massen, das der Roman konstatiert: »Die Zukunft gehört den Massen«, heißt es am Ende des ersten Kapitels.

Zwischen diesen beiden Hochzeiten entspannt sich eine eigentümliche und eindringliche Geschichte, in der es um Literatur und Terrorismus, um das Individuum und die Massen, aber auch um Bilder, Selbst- und Fremdbilder und Portraitaufnahmen geht. Ein langes Kapitel des Romans schildert den Besuch der Photographin Brita, die eine großangelegte Sammlung von Schriftstellerportraits in Angriff genommen hat, bei dem Autor Bill Gray – der zu Lebzeiten zum Mythos geworden war. Erstmals genehmigt er, der seit Jahrzehnten in der Nähe von New York vor den Augen der Öffentlichkeit verborgen lebt und nicht nur seinen Aufenthaltsort geheim hält, sondern auch seinen Namen abgelegt hat und Photos strikt verweigert, Aufnahmen von ihm anzufertigen. Die Photosession ist ein erster Schritt zurück in die Öffentlichkeit, dem bald weitere – allerdings durchweg von der Öffentlichkeit unbemerkte – folgen, und ein Versuch, den Monolithen, in den er sich durch den Rückzug aus der Öffentlichkeit und die Mythisierung seitens der Öffentlichkeit verwandelt zu haben meint, zu zerschlagen. Die Wirklichkeit sieht anders aus, das Fremdbild hat mit dem Selbstbild und auch mit der Realität wenig gemein: Gray hat zwanzig Jahre an einem Roman gearbeitet, den seine Freunde als komplett mißlungen einschätzen, ist medikamenten- und alkoholabhängig, psychisch und physisch ein Wrack und hat seine Familie und Freunde dem Werk geopfert, das von seiner mythischen Reputation allerdings weit überragt wird. Und der Weg zurück in der Welt erweist sich als schwierig und endet tödlich: Gray willigt ein, in London an einer Lesung aus dem Werk eines in Beirut verschleppten unbekanntem Schweizer Lyrikers teilzunehmen, aber die Lesung muß wegen eines Attentats eine konkurrierenden Terroristengruppe ausfallen. Der vermeintliche Vermittler bewegt jedoch Gray zu einer Reise nach Athen und nach Zypern, um von dort aus Kontakt zu den Entführern aufzunehmen. Gray wird von einem Auto angefahren, macht sich gleichwohl auf eigene Faust auf den Weg nach Beirut und stirbt während der Überfahrt mit dem Boot. Seine Ausweispapiere nehmen ihm Mitreisende ab. Der Tod des Autors bleibt unbemerkt. Er stirbt anonym, während sich seine Freunde Gedanken darüber machen, wie sie sein Werk und selbst seinen gescheiterten Roman gewinnbringend vermarkten können. Zugleich wird aber der Tod des Autors

zum Strukturprinzip des gesamten Textes, der subtil verschiedene Stimmen inszeniert, die von der Mythisierung des Autors und des Individuums ihren Ausgang nehmen, um dann ihrerseits den Verlust der Identität zu konstatieren und auch zu kompensieren suchen: Sekten und Terrorgruppen, Geschäftsleute und Lektoren, die mit medialen Effekten arbeiten, um ein verkaufsträchtiges Bild zu erzeugen, und nicht zuletzt jene Photographin, die schlicht Bilder sammelt – erst jene von Schriftstellern und dann die Aufnahmen von Terroristen.

Auf Bill Grays Frage, was aus all den Bildern werden soll, antwortet sie: »Am Ende, das weiß ich nicht. Man spricht von einer Art Installation in einer Galerie. Tausende von paßbildgroßen Fotos. Aber das will mir nicht einleuchten. Für mich ist es ein Nachschlagewerk. Das nur der Aufbewahrung dient.«⁵⁶ Und das man in ihrer Vorstellung als eine Sammlung von Portraits, als ein Archiv aus den Zeiten des heroischen Individuums in einer verschlossenen Kapsel in den Weltraum schießen soll. Diesem Heroismus hing auch Bill Gray an, der seine Bildverweigerung in der Tradition der göttlichen sieht: »Wenn ein Schriftsteller sein Gesicht nicht zeigt, wird er zu einem irdischen Zeichen für Gottes berühmte Weigerung, in Erscheinung zu treten. [...] Der Schriftsteller, der sein Gesicht nicht zeigen will, betritt heiligen Boden. Er wendet den Trick Gottes an.«⁵⁷ Die vermeintlich politische Geste des Sich-Entziehens vor der Bilderwelt, die sich als Kritik an der massenmedial inszenierten Bilderflut legitimiert, schlägt um in eine ironische und zugleich inszenierte Wiederbelebung eines längst überkommen geglaubten Schöpfermythus im Bilderverbot. Eine letzte Doppelbelichtung auch hier: Die Verweigerung des photographischen Portraits ist Voraussetzung der Erzeugung eines mythisch überhöhten Bildes und die Verweigerung dieses mythischen Bildes des Bilderverbots schließlich führt zum Tod des Autors, der eine leere Funktionsstelle zurückläßt, die in vielfältiger Weise mit neuen Bildern ausgefüllt wird, deren Logik der Roman durchspielt und damit zugleich jene Reflexion über Photographien umsetzt, die Literatur leisten kann.

⁵⁶ Don DeLillo, *Mao II*, Köln 1992, S. 40.

⁵⁷ Ebd., S. 53.

DEUTSCHE SCHILLERGESELLSCHAFT

ULRICH RAULFF

JAHRESBERICHT DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT

2006/2007

Historiker, so hat ein Geschichtsschreiber des vergangenen Jahrhunderts gesagt, zählen nicht die Ereignisse, sie wiegen sie. Künftigen Historikern mag es überlassen bleiben, das spezifische Gewicht der Marbacher Jahre zu bestimmen. Eines steht aber schon jetzt fest: Das Jahr 2006 wird als Epochenjahr in die Geschichte der Schillerhöhe eingehen. Man wird es eines Tages als gleichrangig neben die Jahre 1903 (Eröffnung des Schiller-Museums) und 1955 (Begründung des Deutschen Literaturarchivs) stellen.

Die Eröffnung des Literaturmuseums der Moderne am 6. Juni dieses Jahres wurde, alle Erwartungen übertreffend, zu einem der Höhepunkte in der Geschichte der Deutschen Schillergesellschaft. Zur allgemeinen Feststimmung und zur Begeisterung über den nun teilweise bereits bespielten Museumsbau fügte sich das emphatische Bekenntnis zu Marbach, zur Bedeutung der Literatur und des literarischen Archivs für das kulturelle Gedächtnis der Nation hinzu, das Bundespräsident Dr. Horst Köhler in seiner Eröffnungsrede ablegte. Auch in den folgenden (eintrittsfreien) Tagen riß der Zustrom des Publikums nicht ab; knapp 6000 Besucher zählte das LiMo in der ersten, kurzen Woche seines musealen Lebens. Das Echo in der Presse und in den Medien war, von sehr wenigen Ausnahmen abgesehen, überwältigend stark und überwiegend positiv. Noch Wochen später durften der Präsident, Professor Erhardt, und der Unterzeichnende Glückwünsche für die gelungene Eröffnung entgegennehmen.

Freilich bleibt auch der Himmel über einem so glücklich eröffneten Haus nicht immer wolkenlos. Die Anlaufschwierigkeiten mit dem elektronischen Führungssystem, die ungewohnten, aber konservatorisch gebotenen Lichtverhältnisse, die Fülle »schwieriger« Exponate, der Mangel an Legenden oder ihre zu große Kargheit boten gelegentlich zu Kritiken oder Klagen Anlaß. Allen Kritiken wurde aufmerksam Gehör geschenkt; wo immer es geboten schien (wie zum Beispiel bei einzelnen zu knappen oder gelegentlich irreführenden Legenden), wurde für Abhilfe gesorgt. Seit langem sind die »Kinderkrankheiten« des M₃ überwunden; auch die älteren Besucher des Museums pflegen jetzt einen ganz zwanglosen Umgang mit dem anfangs ungewohnten elektronischen Begleiter. Erfreulich ist auch das oft zu vernehmende Lob für einen erfreulich wenig »oberlehrerhaften« Führungsstil – die Rede ist von den Objektkommentaren, die der M₃ bietet.

Seit der Eröffnung des LiMo konnten wir die neuen Räume mit einer Reihe von Ausstellungen, kleinen und größeren, erproben. Zu den kleineren gehörten die drei ersten »Fluxus«-Räume, also Ausstellungen, die von Gastkuratoren entworfen und

betreut wurden. Der erste dieser Gastkuratoren war Klaus Wagenbach mit der Ausstellung *Wagenbachs 9 Musen*; ihm folgten Sigrid Löffler mit *Löfflers Zehn Geboten* und – schon im Jahr 2007 – Ulrich Woelk mit der Spurensuche nach dem Sputnik-Schock im Literaturarchiv. Zum 50. Todestag Gottfried Benns zeigten wir die Entstehungsgeschichte des *Doppellebens*, und anlässlich des 100. Geburtstags von Hannah Arendt das unvollendet gebliebene Buch, das Karl Jaspers über den Denkstil der Schülerin und Freundin zu schreiben begann *Das Buch Hannah* – so hieß die Ausstellung – war danach im Universitätsarchiv in Heidelberg zu sehen. Im Herbst 2006 zeigten wir im LiMo Tischbeins Zeichnungen nach Homer (*Cottas Tischbein*, Kuratorin Gundrun Körner); ihnen folgten die neuen *Wortspielzeuge* von Hans Magnus Enzensberger – eine Koproduktion mit der Kunsthalle Würth in Schwäbisch Hall.

Im »alten Haus«, also im Schiller-Nationalmuseum, konnten wir nach der sehr erfolgreichen und viel gelobten Ausstellung zum Leben und Werk Arno Schmidts (*Arno Schmidt? Allerdings!*) noch eine große Ausstellung zeigen, bevor wir zwecks Innensanierung (und deren Vorbereitung) unsere Pforten für zweieinhalb Jahre schließen mußten. Die mit mehr als 500 Exponaten aus unserer Sammlung fotografischer Dichterporträts bestückte Ausstellung *In der Geisterfalle*, zu der auch ein *Marbacher Magazin* erschien, wurde weithin als eine der originellsten und witzigsten Ausstellungen der jüngeren Marbacher Museumsgeschichte gelobt.

Unter den Publikationen des Jahres 2006 ragt der Begleitband des LiMo mit drei Dutzend Beiträgen von prominenten literarischen, kritischen und wissenschaftlichen Autoren zu Stücken der neuen Dauerausstellung hervor (Redaktion Dietmar Jaegle und Helga Raulff), der sehr gut aufgenommen wurde und sich auch gut verkaufte. Als sehr gelungen wurde auch der von der Arno-Schmidt-Stiftung herausgegebene Katalog zur Arno Schmidt-Ausstellung empfunden. Vier *Marbacher Magazine*, darunter zwei Doppelnummern, erschienen bis Ende des Jahres: Erhard Kästners Kriegstagebuch und Jan Bürgers Benn-Essay fanden eingehende, teilweise begeisterte Würdigungen in der Presse; ihnen folgten das *Tischbein-Magazin* von Gudrun Körner und das besagte reich bebilderte *Magazin* (Autoren: H. Gfrereis, U. Raulff und E. Strittmatter) zur Fotoporträt-Ausstellung *In der Geisterfalle. Ein deutsches Pantheon: Fotos aus dem Literaturarchiv 1850-2006*.

Im Jahr 2006 zählten beide Museen, das SNM und das LiMo, zusammen insgesamt 38.985 Besucher. Seit Beginn des Jahres 2007 zählen wir separat. Auch wenn wir angesichts der Schließung des Schiller-Nationalmuseums (zwecks Innensanierung) für 2007 und 2008 nicht wieder mit einer Besucherzahl in der Region von 40.000 rechnen dürfen, zeichnet sich doch eine positive Entwicklung bei den Besucherzahlen und eine Stabilisierung auf vergleichsweise hohem Niveau ab.

Die traditionelle Schillerrede hielt am 11. November (im Anschluß an die Eröffnung der *Pantheon*-Ausstellung) der emeritierte Heidelberger Ägyptologe Jan Assmann. In seiner reichen Gelehrsamkeit und hohen formalen Brillanz verbindenden Vortrag sprach er über *Das Erhabene. Schiller im Lichte Kants und Mozarts* und schlug damit eine Brücke zum letztjährigen Mozartjahr. Für die Schillerrede 2007 hat Henning Ritter, langjähriger Redakteur für »Geisteswissenschaften« in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, zugesagt. Sein selbstgewähltes Thema lautet: *Schiller und die dunkle Seite der Aufklärung*.

Zu den wichtigsten Tagungen des vergangenen Jahres gehörte diejenige über die *Marburger Hermeneuten*, also die Kohorte von Hans-Georg Gadamer und Hannah Arendt – ein Symposium, das aus Ulrich von Bülow's *Zeitkapsel* über Gadamer's *Leipziger Karton* hervorging – und die Jahrestagung 2006 zum Thema *Deixis: Vom Denken mit dem Finger* über Zeigegesten und -operationen in Philosophie, Literatur und Museumspraxis. Die Vorträge beider Tagungen, hochkarätig besetzt und intensiv bestritten, werden in der Reihe *Marbacher Schriften. Neue Folge* im Wallstein Verlag erscheinen. In dieser vor Jahren sanft entschlafenen Reihe, die wir jetzt wieder aufleben lassen, wird die Reihe der *Marbacher Wissenschaftsgeschichte* (ebenfalls bei Wallstein) aufgehen. Als Herausgeber der alt-neuen Reihe der *Marbacher Schriften. N.F.* werden Ulrich von Bülow, Marcel Lepper und Ulrich Raulff zeichnen.

Die vor zwei Jahren beschlossene und seither vorbereitete *Zeitschrift für Ideengeschichte*, eine Kooperation der drei Bibliotheken und Archive von Wolfenbüttel, Weimar und Marbach mit dem Münchner Verlag C. H. Beck, sah Ende des Jahres 2006 ihre erste Nummer in Satz gehen. Am 23. Februar 2007 sollte die erste Nummer (*Alte Hüte*) in Weimar der Presse und der Öffentlichkeit vorgestellt werden. Die sich anschließende Tagung des Arbeitskreises für Ideengeschichte stand unter dem Thema *Was war Bielefeld?*. Die Vorträge dieser Tagung, unter anderem von Hartmut von Hentig und Hermann Lübke, werden im Jahr 2008 ebenfalls in den *Marbacher Schriften. N.F.* erscheinen.

Neben der Herrichtung und Einweihung des LiMo lag ein zweiter Schwerpunkt des Jahres 2006 auf der Vorbereitung der Evaluation der Marbacher Einrichtungen durch den Wissenschaftsrat. Nach einer sehr gründlich durchgeführten, in der Schlußphase nochmals intensivierten *internen Evaluation* fand am 8. und 9. Februar 2007 die Begehung durch die Kommission des Wissenschaftsrats unter der Leitung von Frau Prof. Dr. Fischer-Lichte (FU Berlin) statt. Den Mitgliedern der Kommission lagen ausführliche Dokumentationen der Struktur und Tätigkeit des Deutschen Literaturarchivs vor, ein umfangreiches Dossier (oder Weißbuch) sowie der auf dieser Grundlage präzise beantwortete Fragebogen des Wissenschaftsrats. Insgesamt vermittelte das Haus an diesen beiden Tagen einen selbstbewußten und wachen, aber keineswegs nervösen Eindruck; die gute Vorbereitung und die breite Information der Mitarbeiterschaft zahlten sich aus. Die seither empfangenen Signale waren durchweg positiv und lassen ein für Marbach gutes, hilfreiches Berichtsergebnis erwarten. Mit der Veröffentlichung des Berichts wird für Juli 2007 gerechnet.

Aus den großen laufenden Projekten des Hauses sei an dieser Stelle das Retrokonversionsprojekt der Bibliothek hervorgehoben. Das bedeutende und für die internationale literaturgeschichtliche Forschung wichtige Unternehmen der Digitalisierung des Katalogs verlangte einen erheblichen Einsatz von Personal, Intelligenz und Drittmitteln. Im Laufe des Jahres konnten die Ausschreibungen durchgeführt und abgeschlossen werden, so daß Ende Dezember ein erster Scan-Testlauf stattfinden konnte, der Startschuß zum gesamten praktischen Unternehmen. Bei der Finanzierung des Projekts halfen uns die Deutsche Forschungsgemeinschaft, die Robert Bosch Stiftung, die Hertie-Stiftung und der Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien. Ihnen allen sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

Die beiden anderen wichtigen Vorhaben, vor denen die Deutsche Schillergesellschaft mit Ablauf des Berichtszeitraums, also gegen Ende 2006, stand, sind die Innen-sanierung des Schiller-Nationalmuseums und die Vorbereitung auf das Schillerjahr 2009. Daß im Hintergrund weitere dringliche Aufgaben sichtbar werden – allen voran die Erweiterung der Magazinkapazitäten –, und daß es zunehmend schwieriger wird, die großen laufenden Vorhaben (namentlich Ausstellungen und Erwerbungen) zu finanzieren, sei nicht verschwiegen. Unsere finanzielle Decke ist bis zum Zerreißen gespannt und weist schon jetzt erhebliche Löcher auf – eine Folge des auch aus anderen Wirtschaftsbereichen bekannten »Schweinezyklus«. In unserem Fall bewirkte er, daß die Sparpolitik der öffentlichen Hand erst in einem Moment voll zum Tragen kam, in dem sich allerorten die Zeichen finanzieller Entspannung mehrten.

Vor besonders gravierenden Finanzierungsproblemen stehen wir bei der Innen-sanierung des Schiller-Nationalmuseums. Das Problem liegt in der Deckelung der von den Zuwendungsgebern zugesagten Beträge bei absoluten Summen statt, wie es wohl angebracht wäre und früher üblich war, bei relativen Anteilen. Sie stellt die Deutsche Schillergesellschaft vor die Notwendigkeit, insgesamt 2,5 Millionen Euro für den Bau (nach dem Ergebnis der für die Z-Bau vorgenommenen Kostenermittlung) aufzubringen. Hinzu kommen mindestens weitere 500.000 Euro für die Erstaustattung des sanierten Hauses sowie ein Betrag in vergleichbarer Höhe für die Realisierung einer neuen Dauerausstellung zum 18. und 19. Jahrhundert.

Nachdem wir bereits generöse Hilfe von Seiten Einzelner und, wie schon beim Literaturmuseum der Moderne, die wertvolle Unterstützung durch Herrn Prof. Dr. Leibinger erfahren haben, und nachdem wir die maßgebliche Förderung der Wüstenrot-Stiftung (mit 500.000 Euro) gewinnen konnten, richten sich wieder einmal unsere Hoffnungen auf die vielfach bewährte Hilfsbereitschaft unseres Freundeskreises. Aber wir werden auch wieder, wie schon bei der Erstaustattung des LiMo, an die Mitglieder Deutschen Schillergesellschaft herantreten und an ihren Spendergeist, ja ihre Opferbereitschaft für Marbach, für die Sache der Literatur und für diesen verehrungswürdigen Tempel des schwäbischen Geistes appellieren müssen.

Der Planungsstand des Vorhabens: Im Sommer 2006 wurden die Fachplanner ausgeschrieben und nach erfolgter Auswahl bis Leistungsphase 4 vergeben. Für die Vorplanung waren Bestandsuntersuchungen im Schiller-Nationalmuseum notwendig, vor allem im Sanitärbereich und beim Aufzug (Barrierefreiheit), aber auch am Fundament. Dabei stellte sich heraus, daß das Schiller-Nationalmuseum mit seinen Wänden direkt auf dem Felsen aufruht. Um den Technikkanal unter dem SNM graben zu können, müssen diese Wände unterfangen werden, was zu beträchtlichen Kostensteigerungen führt. Für die Dauer der Bauzeit wird das Museumspersonal ausziehen müssen, da Strom (und damit EDV), Heizung und Wasser abgeschaltet werden. Für die Mitarbeiter des Museums werden wir ein Containerdorf errichten müssen. Ebenfalls umziehen muß die Restaurierwerkstatt. Sie wird in den Diensttrakt des Literaturmuseums der Moderne wandern, wo bereits Räume für sie bereitgehalten werden. Die so genannte Z-Bau und der Bauantrag wurden im Dezember 2006 eingereicht.

Das Literaturmuseum der Moderne kann bis auf wenige Einzelheiten (wie die Möblierung im Diensttrakt) als abgeschlossenes Projekt gelten. Zwar liegen noch

nicht alle Schlußrechnungen vor, und bei Rohbau, Fassade und Außenanlagen bestehen noch Differenzen mit den beteiligten Firmen wegen der Abrechnungssummen. Nach jetzigem Kenntnisstand wird aber das Projekt mit den vorgesehenen 13,1 Millionen Euro abgeschlossen werden können.

Anders als im Jahr 2005 wird es im kommenden Schillerjahr 2009 keine nennenswerte Zusammenarbeit mit Weimar geben. Der Grund dafür liegt in der relativen Zurückhaltung Weimars. Einzige Ausnahme soll nach dem Wunsch beider Seiten eine gemeinsame Auftaktveranstaltung im Spätherbst 2008 in Berlin in Gegenwart des Bundespräsidenten sein. Im Zentrum dieser Veranstaltung soll die dann (weitgehend) abgeschlossene Schiller-Nationalausgabe stehen: Sie sollte der Anlaß sein, im Rahmen einer Feierstunde über die Geburt der deutschen Nation aus dem Geist der Dichtung nachzudenken – und über das Nichtvergessen der deutschen Einheit im Zeichen Schillers und der Schiller-Nationalausgabe, auch in den kältesten Zeiten des Kalten Krieges (2009 jährt sich ja nicht nur zum 250. Mal die Geburt Schillers, sondern zum 20. Mal auch der Fall der Mauer).

In Marbach oder um genauer zu sein: Im Bereich des DLA soll das Schillerjahr 2009 vier große Ereignisse bringen. Im Frühjahr werden dies, erstens, die Eröffnung einer großen Ausstellung zu Schillers Ruhm und Nachleben (anhand der Marbacher Bestände) im LiMo und, zweitens, eine gemeinsame Veranstaltung mit der deutschen und der englischen Shakespeare-Gesellschaft (mit Vorträgen, Diskussionen, szenischen Lesungen) sein. Im Herbst soll, pünktlich zum Geburtstag, das bis dahin sanierte SNM mit einer neuen Dauerausstellung zum 18. und 19. Jahrhundert eröffnen, gleichzeitig wird eine große internationale Tagung den aktuellen Stand der Schillerforschung dokumentieren. Zur Vorbereitung auf diese vier Ereignisse werden wir von Ende 2007 bis Ende 2008 eine Reihe von Vorträgen mit Literaturwissenschaftlern, Schriftstellern und Theaterleuten organisieren. Unter dem Titel *Dichterruhm und Unsterblichkeit* sollen sie uns intellektuelle und ästhetische Anregungen für die oben genannten Ausstellungen und Veranstaltungen geben.

Zum Abschluß einige wichtige Personalien. Als Nachfolger von Dr. Jochen Meyer hat zum 1. Juni 2006 Dr. Ulrich von Bülow die Leitung der Handschriftenabteilung übernommen; als sein Stellvertreter amtiert Dr. Jan Bürger. Dr. Reinhard Laube, seit 1. Oktober 2006 neuer wissenschaftlicher Mitarbeiter der Bibliothek, wurde nach erfolgreich absolvierter Probezeit zu deren stellvertretendem Leiter ernannt. Als Nachfolger von Prof. Dr. Thomas Scheuffelen hat Dr. Thomas Schmidt am 1. Dezember 2006 die Leitung der Arbeitsstelle für literarische Museen und Gedenkstätten übernommen.

AUS DER ARBEIT DES SCHILLER–NATIONALMUSEUMS,
DES LITERATURMUSEUMS DER MODERNE UND DES
DEUTSCHEN LITERATURARCHIVS

ALLGEMEINES

Die nachfolgenden Zahlen und Listen zum Jahr 2006 (Angaben zum Vorjahr sind in Klammern hinzugefügt) geben nur den *wichtigsten Teil* unserer Aufgaben wieder. Das gilt vor allem für das stets wachsende Gebiet der mündlichen und schriftlichen Auskünfte.

Die hier mitgeteilten Berichte wurden verfaßt von: Jutta Bendt (Bibliothek), Ulrich von Bülow (Handschriftenabteilung; seit Juni 2006), Michael Davidis (Kunstsammlungen), Bernhard Fischer (Cotta-Archiv), Heike Gfrereis (Museumsabteilung), Roland S. Kamzelak (Direktionsabteilung), Rudi Kienzle (Museumpädagogische Arbeit mit Schulen), Marcel Lepper (Arbeitsstelle für die Erforschung der Geschichte der Germanistik), Jochen Meyer (Handschriftenabteilung; bis Mai 2006), Thomas Scheuffelen (Arbeitsstelle für literarische Museen, Archive und Gedenkstätten in Baden-Württemberg; bis November 2006), Thomas Schmidt (Arbeitsstelle für literarische Museen, Archive und Gedenkstätten in Baden-Württemberg; seit Dezember 2006), Friedbert Sommer (Verwaltung) und Christiane Dätsch (Presse- und Öffentlichkeitsarbeit).

Mitarbeiterschaft: Am 31. Dezember 2006 waren 163 Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter im Schiller-Nationalmuseum, Deutschen Literaturarchiv und Literaturmuseum der Moderne in Voll- und Teilzeit beschäftigt. 147 von Ihnen wurden aus 99,5 Planstellen der Deutschen Schillergesellschaft sowie aus 2 Planstellen der vom Land eingerichteten Arbeitsstelle für literarische Museen, Archive und Gedenkstätten in Baden-Württemberg finanziert; dazu kamen 15,85 befristete, projektgebundene Stellen, die überwiegend aus Sachbeihilfen der Deutschen Forschungsgemeinschaft, aber auch aus Sondermitteln des Landes Baden-Württemberg für die Mörike-Ausgabe und aus Stiftungsmitteln von privater Seite finanziert wurden. In der Restaurierwerkstatt/Buchbinderei war ein Lehrling in Ausbildung. Auch 2006 waren zahlreiche wissenschaftliche Hilfskräfte und Studenten als Praktikanten befristet tätig.

Benutzung: 2006 haben sich in den Benutzungsbüchern 9387 Gäste eingetragen (2005: 8.903). Gezählt sind dabei die täglichen Eintragungen, die jeder Benutzer vornimmt.

Collegienhaus: Im Collegienhaus summierten sich – mit Schwerpunkt auf den Zeiten der Semesterferien – die Aufenthalte von Erwachsenen auf 8.869 Tage (2005: 8.934), von Kindern auf 96 Tage (2005: 59). Damit wurde eine Auslastung von 70,93 % erreicht (2004: 73,63 %; wegen der Wochenenden und Feiertage kann nicht mehr als 80 % der theoretischen Kapazität ausgelastet werden).

Deutsche Schillergesellschaft: Am 31. Dezember 2006 gab es 3.545 Mitglieder der Deutschen Schillergesellschaft (2005: 3.659). 83 neue Mitglieder sind im Jahr 2006 hinzugekommen, 197 sind verstorben oder haben die Gesellschaft verlassen.

Die Zahl der ausländischen Mitglieder bewegt sich bei etwa 12%; ca. 65% der Mitglieder haben im Rahmen ihrer Mitgliedschaft das Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft abonniert.

Der Jahresbeitrag betrug 2006 € 25.–, mit Jahrbuch € 50.– bzw. € 12,50 und € 25.– für Mitglieder in Ausbildung. Den Bewohnern der neuen Bundesländer und Osteuropas wurden auch 2006 auf Antrag die Mitgliedschaft und das Jahrbuch zur Hälfte des allgemeinen Tarifs angeboten.

AUSSTELLUNGEN

Auf Wanderschaft: In Weimar vom 30. Oktober 2005 bis 17. April 2006 *Götterpläne & Mäusegeschäfte. Friedrich Schiller 1759 – 1805. – Die Wahrheit hält Gericht. Schillers Helden heute*, Übernahme der Klassik Stiftung Weimar, bis 5. Februar 2006.

Arno Schmidt? Allerdings! (in Zusammenarbeit mit der Arno Schmidt Stiftung Bargfeld), 30. März bis 27. August 2006.

fluxus 1: *Wagenbachs neun Musen*, 6. Juni bis 27. August 2006 – *Benns Doppelleben*, 7. Juli bis 27. August 2006 – *Cottas Tischbein*, 6. September bis 25. Oktober 2006 (mit Verlängerung bis 28. Januar 2007) – *Das Buch Hannah. Karl Jaspers und Hannah Arendt*, 5. Oktober bis 26. November 2006 – *Ein deutsches Pantheon. In der Geisterfalle. Fotos aus dem Archiv aus drei Jahrhunderten*. 11. November 2006 bis 28.1.2007 (mit Verlängerung bis 18. März 2007).

fluxus 2: *Sigrid Löfflers Marbacher Dekalog*, 11. November 2006 bis 28. Januar 2007.

Insgesamt wurden im Schiller-Nationalmuseum 19.603 Besucher gezählt, im Literaturmuseum der Moderne 33.156. Die Ausstellung *Götterpläne & Mäusegeschäfte. Friedrich Schiller 1759-1805*, haben in Weimar insgesamt 8.380 Besucher gesehen. Am *Tag der offenen Tür* waren 1.674 Besucher im Archiv und Museum.

Literaturvermittlung: Das Literaturvermittlungsprogramm ist mit der Eröffnung des Literaturmuseums der Moderne erweitert und ausgebaut worden. Das Literaturlabor LiMoLab enthält ein breites Angebot an ausstellungsbegleitenden Programmen, das sich an Besucher aller Altersstufen wendet. Insbesondere Schulklassen sollen mit diesem Angebot als neue Museumsbesucher gewonnen werden, darüberhinaus gibt es aber auch offene Angebote für Kinder, Erwachsene und Senioren.

2006 wurden insgesamt 753 Gruppen durch das Schiller-Nationalmuseum und das Literaturmuseum der Moderne geführt, davon richteten sich 110 Veranstaltungen an Kinder oder Jugendliche. 15 Schulklassen nahmen an vertiefenden Seminaren zu den Themen *Kafkas Process* oder *Poesie aufräumen* teil. In den Schulferien fanden drei 4-5tägige Workshops für Kinder zu folgenden Themen statt: *Helden wie wir? Schillers Wilhelm Tell. – Punkt, Komma, Strich? Arno Schmidt! – Michael Endes Wunschpunsch zu Halloween.*

Die Vitrinenausstellungen im Literaturarchiv galten folgenden Autoren und Themen: Kurt Tucholsky zum 70. Todestag – Heinrich Heine zum 150. Todestag –

Carl Schmitt, anlässlich einer Tagung – Robert Walser zum 50. Todestag – Stefan Andres zum 100. Geburtstag – Max Eyth zum 100. Todestag – Oskar Pastior, aus Anlaß seines Todes – Günter Schöllkopf.

Leihgaben wurden für folgende Ausstellungen zur Verfügung gestellt: Städtisches Museum, Überlingen: ... *ein Ton verwandt uns bis ins Herz. Justus Hermann Wetzel – Komponist, Schriftsteller, Lehrer in Berlin* – Tübingen, Universität, Musikwissenschaftliches Institut: *125 Jahre Musikwissenschaft an der Universität Tübingen* – Österreichisches Theatermuseum, Wien: *Arthur Schnitzler – Affären und Affekte* – Mittelschwäbisches Heimatmuseum Krumbach: »*Auf Erden schon enthoben ...*«. *Eine Sonderausstellung zu Leben und Werk von Hedwig Lachmann (1865-1918)* – Frankfurter Bürgerstiftung, Frankfurt/Main: *Briefe hinaus in die Welt* – Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart: *Das Königreich Württemberg 1806-1918. Monarchie und Moderne* – Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf: »*Das letzte Wort der Kunst*«. *Heinrich Heine* – Museum der Stadt Troisdorf: *Der Schaffstein-Verlag* – Westfälisches Landesmuseum, Münster: *Die konservative Revolution. Melchior Lechter zwischen Moderne und Antimoderne* – Stadtmuseum Sachsenheim: *Die Schwäbinnen. Frauenleben in Württemberg 1750-2001* – Museum Strauhof Zürich: *Die Sprache der Blumen* – Schiller-Museum Weimar: *Die Wahrheit hält Gericht – Schillers Helden heute* – Max-Liebermann-Haus, Berlin: *Ein Fest der Künste. Paul Cassierer. Der Kunsthändler als Verleger* – Literaturarchiv Sulzbach-Rosenberg: *Elefantenrunden. Walter Höllerer und die Erfindung des Literaturbetriebs* – Erich Kästner-Museum, Dresden: *Erich Kästner* – Kunstmuseum Bern: *Ernst Kreidolf* – Wessenberg Galerie, Konstanz: *Ernst Kreidolf* – Haus der Geschichte, Bonn: *Flucht, Vertreibung, Integration* – Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart: *Fritz Eggert zu gedenken* – Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg: *Fritz J. Raddatz – Ein Leben für die Kunst* – Literaturhaus Berlin: *Hannah Arendt – Von den Dichtern erwarten wir Wahrheit* – Zentral Antiquariat, Leverkusen: *Hannah Arendt* – Stadtbibliothek Reutlingen: *Harry Graf Kessler: Das Tagebuch 1880-1957* – Deutsches Historisches Museum, Berlin: *Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962-1806* – Jüdisches Museum Berlin: *Heimat und Exil – Jüdische Emigration aus Deutschland* – Buddenbrookhaus Lübeck: *Hermann Hesse – Farbe ist Leben. Gemalte Briefe und Gedichte* – Deichtorhallen Hamburg: *Hubert Fichte und Leonore Mau – Eine Werkschau* – Stadtmuseum, Bonn: *In den Augen der Nachwelt. Zur Schumann-Rezeption im 19. und 20. Jh.* – Jüdisches Museum Frank, Fürth: *Jakob Wassermann: Deutscher. Jude. Literat* – Rhein-Museum, Koblenz: *Joseph Breitbach* – Deutsche Kinemathek, Berlin: *Kino im Kopf. Psychologie und Film seit Sigmund Freud* – Marktarchiv Garmisch-Partenkirchen: *Lieder und Larifari. Hermann Hesse und Otto Blümel* – Museum für Kommunikation, Frankfurt/M.: *Mainzer Moritat* – Kleist-Museum, Frankfurt (Oder): *Märkische Forschungen. Günter de Bruyn zum 80. Geburtstag* – Städtisches Museum im Kornhaus, Kirchheim/T.: *Max Eyth* – Württembergische Landesbibliothek, Musiksammlung, Stuttgart: *Moser nennt er sich ...* Württembergische Näherungen an Mozart – Haus am Kleistpark, Berlin: *Paul Zech zum 125. Geburtstag* – Alte Nationalgalerie, Berlin: *Pour le Mérite* – Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart: *Schiller in Stuttgart* – Das Gleimhaus. Literatur-

museum und Forschungsstätte Halberstadt: *Schiller und Gleim* – Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart: *Schiller* – Zagreb: *Schiller* – Reiss-Engelhorn-Museen, Mannheim: *Schillerzeit in Mannheim* – Copa Management, Prag: *The City of Kafka and Prag* – Haus der Geschichte Baden-Württemberg, Stuttgart: *Weinwelt im Wandel* – Württembergisches Landesbibliothek, Stuttgart: *Wenn über dem Weinbau Literatur zum Weinbau in Baden-Württemberg...* – Kurt Tucholsky Arbeitsstelle, Oldenburg: *Kurt Tucholsky* – Jüdisches Museum der Stadt Frankfurt, Frankfurt/Main: *Ein Fest der Künste. Der Kunsthändler Paul Cassierer als Verleger* – Celan-Arbeitsstelle, Bonn: *Historisch-Kritische Celan-Ausgabe Band 12: Eingedunkelt* – Kulturamt Überlingen: *Martin Walser und die Kunst*.

VERÖFFENTLICHUNGEN

Marbacher Kataloge: 59, 2006: *Arno Schmidt? – Allerdings!* Von Susanne Fischer, Jörg W. Gronius, Petra Lutz, Bernd Rauschenbach und Jan Philipp Reemtsma. 1. und 2., durchges. Aufl. 2006. 208 Seiten, zahlreiche farbige Abbildungen. – 60, 2006: *Denkbilder und Schaustücke. Das Literaturmuseum der Moderne*. Hrsg. vom Deutschen Literaturarchiv Marbach. 2006. 260 Seiten, zahlreiche farbige Abb. Mit einem Exponat-Poster im Format DIN A0 als Beilage.

Marbacher Magazine: 111.112, 2005: *Erich Kästner: Das Blaue Buch. Kriegstagebuch und Roman-Notizen*. Hrsg. von Ulrich von Bülow und Silke Becker. Aus der Gabelsberger'schen Kurzschrift übertr. von Herbert Tauer. 2006. 400 Seiten, zahlreiche Abb. – 113, 2006: *Benns Doppelleben oder Wie man sich selbst zusammensetzt*. Von Jan Bürger. 2006. 96 Seiten, zahlreiche farbige Abb. – 114, 2006: *Cottas Homer. Zeichnungen nach Antiken von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein*. Von Gudrun Körner. 2006. 56-seitige Broschüre und 8 großformatige farbige Kunstpostkarten in Mappe. – 115.116, 2006: *In der Geisterfalle. Ein deutsches Pantheon: Fotos aus dem Archiv aus drei Jahrhunderten*. Von Heike Gfrereis, Ulrich Raulff und Ellen Strittmatter. Mit einem Essay von Sibylle Lewitscharoff. 2006. 140 Seiten, zahlreiche farbige Abb. – 117, 2007: *WortSpielZeug*. Von Stephan Krass. Mit einem Waschzettel zu einer Ausstellung von Hans Magnus Enzensberger. 2006. 60 Seiten, zahlreiche farbige Abb.

Marbacher Bibliothek: Bd. 9: Woldemar Seyffarth/Eduard Kolloff, *Tableaux aus London und Paris. Aus Cottas ›Morgenblatt‹*. Hrsg. von Bernhard Fischer. Mit einem Essay von Peter O. Chotjewitz. 2006. 170 Seiten.

Wissenschaftliche Veröffentlichungen: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. Hrsg. von Wilfried Barner, Christine Lubkoll, Ernst Osterkamp, Ulrich Raulff. Redaktion: Albrecht Bergold. 50. Jg. Göttingen: Wallstein, 2006, 768 Seiten.

Marbacher Faksimile: Nr. 47: *Karl Jaspers: Das Lachen. Aus Jaspers' Manuskript zum Buchprojekt ›Vom unabhängigen Denken. Hannah Arendt und ihre Kritiker‹*. 2006.

Veröffentlichungen der Deutsche Schillergesellschaft: Bd. 50: Harry Graf Kessler, *Tagebuch*. Hrsg. von Roland S. Kamzelak und Ulrich Ott. Bd. 50,6: 1916-1918. Hrsg. von Günter Riederer unter Mitarb. von Christoph Hilse. 963 Seiten.

Stuttgart: Klett-Cotta, 2006. – Bd. 51: *Karl August Varnhagen von Ense / Johann Friedrich Cotta: Briefwechsel 1810-1848*. Textkritisch hrsg. und komm. von Konrad Feilchenfeldt, Bernhard Fischer und Dietmar Pravida. 2 Bde. im Schuber. Bd. 1: Text, 370 Seiten, 8 Seiten Abb. Bd. 2: Kommentar, 652 Seiten. Stuttgart: Klett-Cotta, 2006.

Publikationen der Marbacher Arbeitsstellen: Arbeitsstelle für literarische Museen, Archive und Gedenkstätten: Spuren. 73: Katharina Born, *Nicolas Borns Jahr in Nürtingen*. 2006. 16 Seiten, zahlreiche Abb. – 74: Manfred Koch, *Jakob van Hoddis in Tübingen, 1922-1927*. 2006. 16 Seiten, zahlreiche Abb. – 75/76: *Kabinettsstücke. Marbacher Leihgaben in Literaturmuseen des Landes, vorgestellt von »Spuren«-Autoren*. 2006. 120 Seiten, zahlreiche farbige Abb. – Arbeitsstelle für die Erforschung der Germanistik: *Geschichte der Germanistik. Mitteilungen*: H. 29/30. Göttingen: Wallstein, 2006. 136 Seiten.

Veröffentlichungen in Verbindung mit dem Deutschen Literaturarchiv Marbach oder der Deutschen Schillergesellschaft: Wilhelm Lehmann, *Gesammelte Werke in acht Bänden*. Hrsg. in Verb. mit der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz und dem Deutschen Literaturarchiv in Marbach a. N. Bd. 6: *Essays I*. Hrsg. von Wolfgang Menzel. 572 Seiten. Stuttgart: Klett-Cotta, 2006.

Kritische Editionen: Eduard Mörike: *Werke und Briefe*. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Im Auftrag des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg und in Zsarb. mit dem Schiller-Nationalmuseum Marbach a. N. hrsg. von Hubert Arbogast †, Hans-Henrik Krummacher, Herbert Meyer †, Bernhard Zeller. Stuttgart: Klett-Cotta 1967ff. Bd. 18: *Briefe 1864-1867*. Hrsg. von Regina Cerfontaine und Hans-Ulrich Simon. 2006. 798 Seiten, 2 Abb. – Bd. 19,1: *Briefe 1868-1875*. Hrsg. von Regina Cerfontaine und Hans-Ulrich Simon. 2006. 916 Seiten, 2 Abb. – Bd. 19,2: *Briefe. Nachträge, Ergänzungen und Berichtigungen, Gesamtverzeichnisse*. Hrsg. von Regina Cerfontaine und Hans-Ulrich Simon. 2006. 552 Seiten, 2 Abb.

Veröffentlichungen in Verbindung mit anderen Gesellschaften: Weimarer Schillerverein: *Schiller 2005*. Beiträge von Friedrich Dieckmann und Norbert Oellers. 2006. 32 Seiten.

Von den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Deutschen Schillergesellschaft wurde folgendes veröffentlicht:

Albrecht Bergold: *Eduard Mörike – im Herzen ein Ludwigsburger. Von der Vaterstadt abgewiesen, von der Garnisonsstadt vergessen, von der Kulturstadt wiederentdeckt*, in: *Ludwigsburger Geschichtsblätter*, Jg. 2006, S. 153-168.

Ulrich von Bülow: *Im »Pannwitz-Bunker«*. *Anmerkungen zum Nachlaß von Rudolf Pannwitz*, in: »der geist ist der könig der elemente«. *Der Dichter und Philosoph Rudolf Pannwitz*, hrsg. v. Gabriella Rovagnati, Overath 2006.

Jan Bürger: *Ein Täter, ein Verfolgter [zum neu entdeckten Briefwechsel Gottfried Benns mit Gertrud Zenzes]*, in: *Die Zeit* vom 29. Juni 2006. – [Rez. zu *Antonio Tabucchi, Tristano stirbt*], in: *Literaturen*, 7-8, 2006, S. 101. – [Rez. zu *Roberto Calasso, K.*], in: *Die Zeit* vom 6. Dezember 2006.

Michael Davidis: *Der alte Hauptmann, zugleich ein Gelehrter*. *Tatsachen und Mutmaßungen über Johann Caspar Schiller*, in: *Kabinettsstücke. Marbacher Leih-*

gaben in Literaturmuseen des Landes, vorgestellt von Spuren-Autoren. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft 2006 (Spuren 75/76), S. 10-13.

Gunilla Eschenbach: *Die moralischen Kantaten Christian Friedrich Hunolds in der Musicalischen Land-Lust (1714) von Reinhard Keiser*, in: Cornelia Hobohm (Hrsg.), *Menantes. Ein Dichterleben zwischen Barock und Aufklärung*, Bucha bei Jena 2006, S. 154-173. – [Rez.] *Bernhard Böschenstein u.a. [Hrsg.] Wissenschaftler im George-Kreis. Die Welt des Dichters und der Beruf der Wissenschaft*. Berlin, New York 2005, in: IASLonline vom 9. August 2006. – *Stauffenberg. Erträge eines Jubiläums, Sammelrezension und Bericht*, in: *George-Jahrbuch* 6, 2006/07, S. 169-177.

Heike Gfrereis: *Zu Hermann Hesses Skizze der Schule Eschholz aus den Vorarbeiten des »Glasperlenspiels«*, in: Wolfgang Nerdinger u.a. (Hrsg.), *Texträume – Beziehungszauber zwischen Architektur und Literatur*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Pinakothek der Moderne München 2006, S. 528f. – [Zus. mit Ulrich Raulff:] *Die Literatur zwischen Archiv und Museum. Zur LiMo-Eröffnung in Marbach am Neckar*, in: *Bauwelt* 97. Jg., 23/2006. – *Ein Museum für Literatur*, in: *Detail* 46. Jg., 9/2006.

Roland Kamzelak: [Rez.] *Die elektrifizierten Grimms (über: Jacob Grimm, Wilhelm Grimm, Der Digitale Grimm. Elektronische Ausgabe der Erstbearbeitung für PC*. Bearb. von Hans-Werner Bartz, Thomas Burch, Ruth Christmann, Kurt Gärtner, Vera Hildenbrandt, Thomas Schares, Klaudia Wegge. 2 CD-ROMs und ein Benutzerhandbuch. Frankfurt/M.: Zweitausendeins 2004), in: IASLonline vom 7. März 2006.

Andreas Kozlik: *Anspruch auf Gehaltsbezug ausdrücklich ausgeschlossen. Ein Gang durch die Postgeschichte von Murrhardt*, in: *Das Archiv. Magazin für Post- und Telekommunikationsgeschichte* 2006, 4, S.77-81. – *Demographische Entwicklungen in der Frühen Neuzeit an Hand von Beispielen aus den Pfarreien Murrhardt und Backnang*, in: *Glaube, Bildung, Gesellschaft. Leben in der Frühen Neuzeit (16.-18. Jh.)*. Beiträge der Backnanger Tagung vom 21. Juni 2003, hrsg. v. Carsten Kottmann u. Bernhard Trefz. Backnang: Stroh 2006 (Backnanger Forschungen, Bd. 7), S. 69-84. – [Rez.] *Burkhardt Oertel: Ortssippenbuch der württembergischen Kreisstadt Backnang*. Band 4. Für die Filialorte Steinbach, Oberschöntal, Germannsweiler, Rötleshof, Seehof, Ungeheuerhof 1599-1920 sowie Unterschöntal 1848-1920, Mittelschöntal 1851-1920, Zell (Backnanger Teil) 1599-1865. (Deutsche Ortssippenbücher, Reihe A, Band 392, Württembergische Ortssippenbücher, Bd. 72), in: *Backnanger Jahrbuch* 14, 2006, S.223-224.

Ulrich Raulff: (Hrsg.), *Vom Künstlerstaat. Ästhetische und politische Utopien*, München 2006. – Gemeinsam mit H. Gfrereis: *Die Literatur zwischen Archiv und Museum. Zur LiMo-Eröffnung in Marbach am Neckar*, in: *Bauwelt* 97. Jg., 23/2006. – *Lektüreschadenfolgenabschätzung*, in: Detlef Felken (Hrsg.), *Ein Buch, das mein Leben verändert hat. Liber amicorum für Wolfgang Beck*, München 2006. – *Alte und neue Ziele. Wissen – Bildung – Orientierung*, in: *Geistesgegenwart und Geistes Zukunft. Aufgaben und Möglichkeiten der Geisteswissenschaften*, Essen 2006 (Edition Stifterverband/Pro Geisteswissenschaften). – *Wie Wolken über einem Wasser. Der Zauber der Handschrift und die Schaulust am Text*, in: *Denkbilder und Schaustücke. Das Literaturmuseum der Moderne*, hrsg. vom DLA Marbach, Mar-

bach 2006. – Wie kommt die Literatur ins Archiv – und wer hilft ihr wieder heraus?«, in: Sinn und Form, 58. Jg., 3/2006.

Angela Reinthal: *Thüringen, ein historisches Zentrum innovativer Pharmazie*. (Tagungsbericht von der Biennale der Deutschen Gesellschaft für Geschichte der Pharmazie in Weimar), in: Deutsche Apotheker-Zeitung 146, 2006, Nr. 21, S. 66-69; vollständige Version in: Geschichte der Pharmazie 58, 2006, H. 2/3, S. 30-32. – [Rez.] Wilhelm R. Dietrich: *Arzt und Apotheker im Spiegel ihrer alten Patrone Kosmas und Damian. Kultbasis, Kultweg, Kultzeichen, Kultorte in Baden-Württemberg mit 200 Abbildungen. Lindenberg im Allgäu und Warthausen, 2005*, in: Pharmaziehistorische Bibliographie 14, 2006, S. 25.

Thomas Scheuffelen: ›Beim Vorlesen‹. *Der neue Museumsbereich »Literaturlandschaft Höri«*, in: Literaturlandschaft Höri. Katalog zur ständigen Ausstellung im Hermann-Hesse-Höri-Museum Gaienhofen am Bodensee. Hrsg. von Ute Hübner. Gaienhofen: 2006. – *Kafkas Lieblingsgedicht*, in: Kabinettsstücke. Marbacher Leihgaben in Literaturmuseen des Landes, vorgestellt von ›Spuren‹-Autoren, hrsg. v. Thomas Scheuffelen, Deutsche Schillergesellschaft Marbach a. N. 2006 (Spuren 75/76). – *Karl Stirner bei Ernst Ludwig Kirchner in Davos*, in: Kabinettsstücke. Marbacher Leihgaben in Literaturmuseen des Landes, vorgestellt von ›Spuren‹-Autoren, hrsg. v. Thomas Scheuffelen, Deutsche Schillergesellschaft Marbach a. N. 2006 (Spuren 75/76).

Jörg Schuster: ›Wellenschlag der Oberfläche‹. *Harry Graf Kesslers Tagebuch vor dem Ersten Weltkrieg*, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 50, 2006, S. 355-374.

VERANSTALTUNGEN UND VORTRÄGE

Autorenlesungen und Vorträge

Das Marbacher Literarische Programm wurde im Berichtsjahr 2006 von Jan Bürger konzeptionell und organisatorisch betreut, das Wissenschaftliche Programm von Marcel Lepper, die Schulveranstaltungen von Rudi Kienzle.

2006 fanden folgende Veranstaltungen statt: 9. Januar: Gebäudeübergabe durch die Architekten. *Das LiMo zeigt sich. Sonderbare Museumsbesuche*. Ein literarisches Panoptikum von Walter Grasskamp. Im Anschluss: *Der Schritt in die Kunst*: Heidegger liest Schiller. Vortrag von Odo Marquard. 15. Januar: Langer Freier LiMo-Morgen. Uraufführung *Tanzen in Kästen* mit den Solisten des Stuttgarter Balletts, Choreographie: Marco Goecke. Im Anschluß: *Schein oder Sein?* Architektur für Literatur. Gespräch mit Norbert Miller und Werner Oechslin. Moderation: Peter Conradi. Um 14.30 Uhr: *Zeigen oder nicht?* Auftaktveranstaltung zum Jahresthema. Gespräch mit Wilhelm Genazino und Wolfgang Rihm. Moderation: Heike Gfrereis und Ulrich Raulff. 23. Januar: Lesung für Kinder. *Belgische Riesen*: Burkhard Spinnen liest für Kinder. Moderation: Rudi Kienzle. 23. Januar: Lehrergespräch mit Burkhard Spinnen. 1. Februar: Lesung von Michael Krüger aus seinem Roman *Bericht eines Nachlaßverwalters*. Moderation: Jan Bürger. 15. Februar: Ge-

spräch. Paul Celan als Prosa-Dichter? Barbara Wiedemann im Gespräch mit Marcel Beyer. Moderation: Marcel Lepper. 10.-11. März: Editorentagung. *Partisanenpost*. Neues von Carl Schmitt. 15. März: Zeitkapsel 5. *Rilkes Duineser Briefmappe*. Geöffnet von Ulrich von Bülow. Moderation: Ulrich Raulff. 22. März: Lesung von Martin Mosebach aus seinem Roman *Das Beben*. Moderation: Jan Bürger. 30. März: Ausstellungseröffnung. Arno Schmidt? - Allerdings! Mit Jan Philipp Reemtsma. 31. März: *Kühe in Halbtrauer*. Bernd Rauschenbach und Jan Philipp Reemtsma lesen Arno Schmidt. 21. April: Sigmund Freud, die literarische Moderne und Arno Schmidt. *Psychoanalyse und moderne Literatur*. Mit Thomas Anz und Jan Philipp Reemtsma. Moderation: Jan Bürger und Marcel Lepper. 4. Mai: Lehrerfortbildung. Kafka lesen mit Rainer Stach. 5. Mai: Schreibkurs für Schüler mit Sibylle Lewitscharoff. 5. Mai: *Mythos Kafka*. Peter-André Alt, Reiner Stach und Klaus Wagenbach im Gespräch. Moderation: Jan Bürger. 12. Mai: *Spracharbeit mit Schmidt*. Zeitkapsel 6 mit Christoph Penschorn und Martin Hielscher. *Schmidt und ich*. Werkstattgespräch mit Sibylle Lewitscharoff und Georg Klein. Moderation: Jan Bürger. 6. Juni: LiMo-Eröffnung. Sommerfest auf den Terrassen des LiMo. 9. Juni: Fluxus 1. *Wagenbachs neun Musen*. Klaus Wagenbach zeigt zum Auftakt neun Bücher. Moderation: Heike Gfrereis. 11. Juni: Langer Freier LiMo-Tag. *Himmel und Hölle*. Gespräche mit Valentin Groebner und Jochen Hörisch. Moderation: Heike Gfrereis und Ulrich Raulff. 21. Juni: Zeigen 1. *Durs Grünbein zeigt Rilkes Karussell*. Moderation: Jan Bürger. 30. Juni: Symposium Stefan-Andres-Gesellschaft. Arnold Stadler liest. 30. Juni: Zeigen 2. *Christoph Hein zeigt einen Brief von Uwe Johnson*. Moderation: Katja Leuchtenberger. 6. Juli: Ausstellungseröffnung *Benns Doppelleben*. *Vor Benns Bibliothek 1* mit Heinrich Detering, Aris Fioretos und Dirk von Petersdorff. Moderation: Jan Bürger. 7. Juli: *Vor Benns Bibliothek 2* mit Michael Hagner und Helmut Lethen. Moderation: Jan Bürger. 7.-8. Juli: Tagung. *Benns Modernität*. 9. Juli: *Benn-Matinee*. In Freundschaft + Liebe. Wiederentdeckte Briefe an eine alte Freundin. Gelesen von Anja Brünglinghaus und Sebastian Kowski. Einführung Jan Bürger. 26. Juli: Zeitkapsel 7. *Die Insel im Schrank*. Hilde Domin und Erwin Walter Palm in der Dominikanischen Republik. Reimportiert von Jan Bürger und Frank Druffner. 27. August: *Benn-Finissage*. Benn liest Nietzsche. Mit Gunnar Decker und Klaus Theweleit. Eine Gastveranstaltung des Kolleg Friedrich Nietzsche, Weimar. 6. September: Ausstellungseröffnung. *Schatten der Antike auf einem Laufsteg aus Papier*. Einführung: Gudrun Körner. Es diskutieren Andreas Platthaus und Werner Busch über Tischbeins Antiken-Zeichnungen. 20. September: *Gelbveiglein und Metzelsuppe*. Heinrich Heines schwäbische Romantik. Vortrag von Helmuth Mojem. Moderation: Lothar Müller. 21. September: Buchvorstellung. *Kultur und Politik. Deutsche Geschichten*. Mit Wolf Lepenies. Moderation: Ulrich Raulff. 27. September: *Die Deutschen und ihre Romantik*. Heike Gfrereis im Gespräch mit Rüdiger Safranski. 28. September: Ausstellungseröffnung: *Sternsinger*. Philosophische Konstellationen mit Hannah Arendt. Mit Hans Saner und Richard Wolin. 28.-30. September: Tagung. Marburger Hermeneutik zwischen Krise und Tradition. In Kooperation mit der Eberhard-Karls-Universität Tübingen. 29. September: Buchvorstellung. Dietrich Fischer-Dieskau: *Theaterleidenschaften im klassischen Weimar*. Moderation: Marcel Lepper. Eine Kooperation

mit der Internationalen Hugo-Wolf-Akademie. 12. Oktober: Fluxus 2. *Das ungekannte Meisterwerk oder Löfflers elftes Gebot*. Mit Sigrid Löffler. Moderation: Jan Bürger. 18. Oktober: Autorenwerkstatt für Schüler. Benjamin Lebert. Moderation: Rudi Kienzle. 18. Oktober: Spuren 1. *Das Comeback des Nicolas Born*. Mit Hermann Peter Piwitt und Katharina Born. Moderation: Jan Bürger und Thomas Scheuffelen. 19.-21. Oktober: Tagung. *Demokratie im Schatten der Gewalt*. Narrative des Privaten im deutschen Nachkrieg 1945-2005. Eine Tagung der Stiftung Bundespräsident Theodor-Heuss-Haus. 19. Oktober: Buchpremiere. *Thomas Meyers Ernst-Cassirer-Biographie*. Moderation: Ulrich Raulff. 22. Oktober: *Wie Cotta und Tischbein die Antike erfanden*. Gudrun Körner im Gespräch mit Luca Giuliani und Ernst Osterkamp. 31. Oktober: Grosse Geisterstunde. Halloween im Pantheon. Mit Musik von Ralf Gothóni, Camille Saint-Saens und Caral Loewe, präsentiert von Christoph Späth, Cornelius Hauptmann, Anne Le Bozec. u.a. Eine Kooperation mit der Internationalen Hugo-Wolf-Akademie. 5. November: Tag der offenen Tür 2006. *Die Glocke*. 11. November: Ausstellungseröffnung. *In der Geisterfalle*. Ein deutsches Pantheon: Fotos aus dem Archiv aus drei Jahrhunderten. Mit Sibylle Lewitscharoff. Schillerrede 2006: *Über das Erhabene. Schiller im Lichte von Mozart und Kant*. Jan Assmann. Begrüßung: Ulrich Raulff. 17. November: Spuren 2. *Ein Ort, ein Wort*. Mit Angelika Overath, Anna Katharina Hahn und Uljana Wolf. Moderation: Jan Bürger. 22. November: *Frühe Lockerungen. Literatur und Leibesbewegung in Schillers Zeiten*. Vortrag von Thomas Schmidt. Moderation: Heike Gfrereis. 24.-26. November: Tagung. *Deixis. Vom Denken mit dem Zeigefinger*. 25. November: Deixis-Abend. *Robert Schumanns Ver-Rückungen*. Aspekte der musikalischen Syntax und Harmonik. Mit Jörg Widmann. Moderation: Marcel Lepper. 13. Dezember: Zeitkapsel 8. *Das Musel und der Meister. Friedrich Gundolf und Elisabeth Salomon in ihrem Briefwechsel*, gezeigt und gelesen von Sonja Schön und Ulrich Raulff.

Vorträge und Seminare von Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Hauses:

Jutta Bendt: *Geschichte, Bestände, Aufgaben und Perspektiven des Literaturarchivs (Vorstellung u.a. von Kallias und der Virtuellen Fachbibliothek Germanistik)*. Vorträge am Germanistischen Seminar (Prof. Dr. Marek Haľub) der Universität Breslau vom 19. bis 21. April 2006.

Albrecht Bergold: *Eduard Mörike in Cleversulzbach*. Vortrag zum 10jährigen Bestehen des Mörike-Museums Cleversulzbach am 2. Juli 2006.

Michael Davidis: *Zur Eröffnung der Ausstellung »Beruf: Fotografin · Erica Loos 1906–1998«*. Rede in der Galerie der Stadt Pforzheim am 19. Februar 2006.

Gunilla Eschenbach: *Georges Opferkelch und der Tribut der Jünger. Albrecht Schaeffers Sonette an den Magier*, Vortrag im Mittwochs-Seminar, DLA Marbach, am 8. Februar 2006. – [zus. mit Dr. Erik Dremel]: *Unterstellter Pietismus. Eine Methodenargumentation am Beispiel von Kirchenkantaten Buxtehudes, Kriegers und Stölzels*. Forschungskolloquium am Internationalen Zentrum für Pietismusforschung (IZP) Halle (Saale) am 30. Mai 2006. – *Odendichtung im frühen Pietismus zwischen Liedästhetik und »heiliger Poesie«*. Vortrag auf der Tagung »Geistliche Odendichtung im 17. und 18. Jahrhundert« am IZP Halle (Saale) am 4. August 2006. – *»Ein und fünfzig auf den A RSCH.« Friedrich Gundolfs und Karl Wolfskehls Xenien auf Rudolf Alexander Schröder*. Vortrag auf der Vierten Forschungs-

klausur über Rudolf Borchardt in Hombroich am 29. September 2006. – [zus. mit Hansjörg Drauschke:] *Johann Mattheson als Vermittler und Initiator*. Vortrag gehalten auf der Fünften Sitzung der Arbeitsstelle zur Geschichte des Wissens und der Literatur (AGWL) Hamburg am 10. November 2006.

Heike Gfrereis: *Museale Präsentationen von Literatur*. Nibelungen-Museum Worms 27. April 2006. – *Zur Aktualität der Romantik*. Podiumsgespräch mit Sigrid Löffler, Joachim Kalka und Manfred Metzner im Literaturhaus Stuttgart am 25. Mai 2006. – *Poesien des Wissens*. Gespräch mit dem Leiter des Puschkin Museums Moskau und Hubert Spiegel (FAZ) im Literaturhaus Frankfurt am 23. September 2006 – *Vorstellung des Literaturmuseums der Moderne* bei der Triennale Mailand am 24. Oktober 2006. – *Von Fontane, Rilke, Kafka zu Nina Hagen, Mayröcker und Gadamer*. Seminar der Universität Stuttgart und Kolloquium (2 SWS, als Blockseminar) im SS 2006.

Dietmar Jaegle: *Zur Eröffnung der Ausstellung »Udo Gropengießer, Leben und Leidenschaft – Gemälde«*. Einführung und Bildbetrachtungen in der Galleria der Bauernmarkthalle Stuttgart am 13. Januar 2006.

Roland Kamzelak: *Wie man Harry Graf Kesslers Tagebuch zum Klingen bringt*. Vortrag auf dem Kolloquium »Digitale Medien und Musikedition« der Akademie der Wissenschaften Mainz am 16.-18. November 2006. – *Cross Media Publishing. Literatur im Medienmix*. Seminar an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg im WS 2006/2007.

Andreas Kozlik: *Ahnenforschung – Einführungskurs Genealogie*. Seminar an der Volkshochschule Backnang im SS 2006. – *Einblick in die Fotobestände des Stadtarchivs Murrhardt*. Vortrag beim Geschichtsverein Murrhardt und Umgebung am 23. November 2006.

Marcel Lepper: [zs. mit Alexander Schmitz, Konstanz] *Zum Briefwechsel Carl Schmitt – Hans Blumenberg*. Vortrag auf der Tagung »Partisanenpost«. Neues von Carl Schmitt im Deutschen Literaturarchiv am 10. März 2006. – *Wissenschaftsgeschichte als Theoriegeschichte*. Vortrag an der HU Berlin, Reihe »Literaturtheorie in der Kontroverse«, am 12. Juni 2006. – *Baltimore 1966 und die Folgen*. Vortrag auf der Tagung der Forschergruppe Narratologie der Universität Hamburg am 16. Juni 2006. – *Bühlers Phantasma*. Tagungsvortrag »»deixis« – Vom Denken mit dem Zeigefinger« auf der Jahrestagung des DLA am 25. November 2006.

Ulrich Raulff: *Wie kommt die Literatur ins Archiv – und wer hilft ihr wieder her- aus?* Helmholtz-Vorlesung an der HU Berlin am 19. Januar 2006. – *Schiller, der Enthusiasmus, die Historie*. Vortrag am Max-Planck-Institut für Geschichte Göttingen am 7. Februar 2006. – *Was ist und wem nützt ein Literaturarchiv?* Vortrag vor der Montagsgesellschaft Freiburg am 13. März 2006. – *Der Patient der Weltgeschichte. Über ein rätselhaftes Wort Aby Warburgs*. Vortrag im Rahmen des Kolloquiums »Aby Warburg und der Erste Weltkrieg« an der Universität Tübingen am 30. März 2006. – *Léon Blum, die Affäre Dreyfus und die Literatur*. Ein Gespräch mit Joachim Kalka und Jens Malte Fischer im Literaturhaus Stuttgart am 18. Juli 2006.

Angela Reinthal: *Carl Schmitt-Ernst Forsthoff: Briefwechsel 1926-1974*. Vortrag auf der Tagung »Partisanenpost. Neues von Carl Schmitt« im Deutschen Literaturarchiv Marbach am 10. März 2006. – »... um Sie im Luccesischen auf dem

Laufenden zu halten, was das laute Deutschland betrifft«: Franz Blei und Rudolf Borchardt. *Briefe und Dokumente 1902-1942*. Vortrag auf der Hombroicher Forschungsklausur über Rudolf Borchardt am 30. September 2006.

Jutta Reusch: *Über Arbeitsprozesse in der Handschriftenabteilung des DLA*, Vortrag an der FH Darmstadt, Fachbereich Informations- und Wissensmanagement, im Rahmen eines Seminars am 27. Januar 2006. – *Zur Pauschalerschließung an Literaturarchiven*. Vortrag bei der Tagung der Österreichischen Literaturarchiv (Koop-Litera) am 11. Mai 2006 in Salzburg.

Thomas Scheuffelen: *Suhrkamp. Zur Geschichte eines literarischen Verlags*. Hauptseminar an der Technischen Universität Darmstadt im SS 2006 und Oberseminar an der Technischen Universität Darmstadt im WS 2006/2007. – *Einführung zum Spuren-Abend »Jean Pauls Besuch in Stuttgart«* mit Armin Elhardt in der Stadtbücherei Heilbronn am 27. Februar 2006. – *Einführung zum Spuren-Abend »Spuren am See«* mit Manfred Bosch in der Stadtbücherei Heilbronn am 16. Mai 2006. – *Zur Geschichte des Museums*. Vortrag zum 10jährigen Bestehen des Mörike-Museums Cleversulzbach am 2. Juli 2006. – *Einführung zum Spuren-Abend »Robert Walser in Stuttgart«* mit Jochen Greven in der Stadtbücherei Heilbronn am 10. Oktober 2006. – *Laudatio* auf Michaela Schröder (2. Preisträgerin) anlässlich der Verleihung des Würth-Literatur-Preises im Rahmen der Tübinger Poetik-Dozentur in Künzelsau am 29. Oktober 2006.

Jörg Schuster: *Der Autobiograph als Herausgeber: Harry Graf Kesslers »Gesichter und Zeiten« (1935) – Plädoyer für eine Neuedition*. Vortrag auf der Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition in Weimar 22.-25. Februar 2006. – *Das Tagebuch als Kunstwerk? Autobiographie, Historiographie und Ästhetik als Aspekte der Diaristik – Harry Graf Kesslers Tagebuch um 1900*. Vortrag an der Justus-Liebig-Universität Gießen am 21. Juli 2006. – *Reisereportage*. Praxisseminar am Seminar für Allgemeine Rhetorik der Universität Tübingen im SS 2006. – *Brief und Tagebuch*. Proseminar am Seminar für Allgemeine Rhetorik der Universität Tübingen im WS 2006/2007.

NEUERWERBUNGEN

Handschriftenabteilung

Vorlässe, Nachlässe, Teilnachlässe und Sammlungen

Ilse Aichinger: Nachträge zum Vorlaß. Kurze Prosa-Texte und Notizen; Briefe an Berta Aichinger; Briefe von Berta Aichinger, Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Annette Kolb, Klara Kremer, Nelly Sachs, Heinz Schafroth, Helga Singer, Axel Viereggen u.a.; Briefe von Klara Kremer und Helga Singer an Berta Aichinger u.a.

Gottfried Benn: Ergänzungen zum Nachlaß. Briefwechsel von Gottfried und Ilse Benn mit Gertrud Zenzes; 2 Briefe an Curt Hohoff; Briefwechsel von Gertrud Zenzes mit Max Niedermayer u.a.; Lebensdokumente von Gertrud Zenzes.

Heinz Brenner: Nachtrag zum Nachlaß. Gedichte.

Jurij Brëzan: Nachlaß. Romane und Erzählungen *52 Wochen sind ein Jahr, Bild des Vaters, Christa. Die Geschichte eines jungen Mädchens, Der Gymnasiast, Krabat oder Die Verwandlung der Welt, Mannesjahre, Reise nach Krakau, Semester der verlorenen Zeit* u.a.; Kurzgeschichten, Essayistisches u.a.; Autobiographisches *Mein Stück Zeit, Ohne Paß und Zoll*; Schulhefte, Tagebuch 1937 u.a.; Briefe von Brëzan an die Eltern (Feldpostbriefe), Ludmilla Heine, Stefan Heym, Hermann Kant u.a.; Briefe von Alexander Abusch, Helmut Baiertl, Johannes R. Becher, Peter Bichsel, Willi Bredel, Gunter Caspar, Richard Christ, Günther Cwojdrak, Günther Deicke, Domowina-Verlag Bautzen, Marion Dönhoff, Bernt Engelmann, Fritz Erpenbeck, Werner Felfe, Louis Fürnberg, Wilhelm Girnus, Otto Gotsche, Otto Grotewohl, Kurt Hager, Peter Handke, Harald Hartung, Elisabeth Hauptmann, Stephan Hermlin, Wieland Herzfelde, Stefan Heym, Erich Honecker, Klaus Höpcke, Walter Janka, Gustav Just, Heinz Kamnitzer, Hermann Kant, Heinz Knobloch, Hans Koch, Luise Köpp, »Kuba« (Kurt Barthel), Bernt von Kügelgen, Ludvík Kundera, Werner Liersch, Kito Lorenc, Günter Mittag, Hans Modrow, Armin Müller, Horst Nalewski, Werner Neubert, Walter Lewerenz, Erik Neutsch, Wilhelm Pieck, Heinz Plavius, Walther Pollatschek, Arno Reinfrank, Ludwig Renn, Luise Rinser, Günther Rücker, Max Schroeder, Anna Seghers, Fritz Selbmann, Willi Sitte, Werner Stötzer, Rudi Strahl, Erwin Strittmatter, Eva Strittmatter, Harry Tisch, Claus Träger, Bodo Uhse, Walther Victor, Ulrich Völkel, Helene Weigel, Hubert Witt, Christa Wolf, Gerhard Wolf, Konrad Wolf, Armin Zeißler; Leserbriefe, Einladungen von Pionierlagern, Pionierfreundschaften, Schulklassen u.a.; Ausweise, Urkunden und Zeugnisse, Kopien von Gestapo-Akten u.a.

Heinrich Capler von Ödheim: Nachlaß. Gedichtsammlungen und Einzelgedichte. Exzerpte; Notiz- und Adreßbücher; Briefe von und an Karl Doll, Ernst Eckstein, Alois Fraidel, Wilhelm von Gültlingen, Georg Jäger, Marie Mörrike, Friedrich Preschel, Carl Schönhardt, Gustav Seuffer, Carl Weitbrecht u.a.; Familienkorrespondenz; Familiendokumente u.a.

Heinz Carwin: Restnachlaß. Einzelgedichte. Schauspiel *Immer die Gleichen*; Aphorismen und Geschichten aus 50 Jahren unter dem Titel *Letzte Nachrichten*; Materialien und Entwürfe zu *Letzte Nachrichten* u.a.; Briefe an Rachel Salamander, Heribert Sasse, Otto Schenk, Sibylle Wirsing u.a.; Briefe von und an Arnim Borski, Rainer Nitsche, Stiftung Dokumentarchiv des Österreichischen Widerstandes u.a.

Peter O. Chotjewitz: Nachträge zum Vorlaß. Die Beschreibung folgt im nächsten Jahrbuch.

Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte: Nachträge zum Redaktionsarchiv. Redaktionskorrespondenz aus dem Bestand von Gerhart von Graevenitz; Redaktionskorrespondenz mit Gerhart von Graevenitz zu Poetik und Hermeneutik, Band 17, *Kontingenzen* (1998).

Alfred Döblin: Nachträge zum Nachlaß. Briefe an Erna Döblin und Klaus Döblin; Briefe von Erna Döblin; Briefe von Theodor Heuss an Erna Döblin. – Die bisher noch als Depositum im Deutschen Literaturarchiv aufbewahrten Nachlaßteile wurden der Deutschen Schillergesellschaft gestiftet.

Elisabeth Dünkelsbühler-Schaible: Nachlaß. Einzelgedichte; Lustspiel *Väterchen*; Romane *Die Palms, Der zerbrochene Spiegel*; Erzählungen *Spielmann Tod*,

Der wüste Engel u.a.; Dissertation *Der Schutz des Zeitungsartikels im Urheberrecht*; Reiseberichte; Tagebücher, Kriegstagebücher (2. Weltkrieg); Briefe an und von Franz Josef Schöningh, Hilda Westphal u.a.; Briefe von Gaspard Dünkelsbühler, Ludwig Greve, Ricarda Huch u.a.

Werner Dürrson: Vorlaß. Gedichtsammlungen: *Dreizehn Gedichte, Schneeharfe, Glas-Stücke, Höhlensprache, mitgegangen mitgehangen, Stehend bewegt, Das Kattenhorner Schweigen, Blochaden, Kosmose, Denkmal fürs Wasser, Ausleben, Der verkaufte Schatten, Pariser Spitzen* u.a.; Einzelgedichte; Drama *Schubart-Feier*, Hörspiel *Landschaft für zwei Stimmen*; Prosatexte *Das Nachklärbecken, Gegenflut* u.a.; Übersetzungen einzelner Werke von Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, Wilhelm von Aquitanien; Briefe von und an Werner Bergengruen, Max Brod, Paul Celan, René Char, Heinz Czechowski, Hans Magnus Enzensberger, Max Ernst, Werner Fritsch, Walter Helmut Fritz, Gerd Gaiser, Albrecht Goes, Claire Goll, Martin Gregor-Dellin, Jochen Greven, HAP Grieshaber, Michael Hamburger, Erich Heckel, Helmut Heißenbüttel, Hermann Hesse, Otto Heuschele, Theodor Heuss, Josef W. Janker, Walter Jens, Hermann Kasack, Marie Luise Kaschnitz, Michael Krüger, Hans Leip, Hermann Lenz, Gerd Loschütz, Christoph Meckel, Henri Michaux, Klaus Nonnenmann, Johannes Poethen, Nelly Sachs, Wilhelm von Scholz, Eduard Spranger, Hannelies Taschau, Thaddäus Troll, Martin Walser u.a.; Gedichte von Christian Wagner; Briefe von Ludwig Pfau an Ludwig Uhland, von Rainer Maria Rilke an Georg Fuchs u.a.

Albert Dulk: Nachlaß. Schauspiele *Brigitte, Die Gänse, Jesus der Christ, König Enzo, Konrad der Zweite, Orla, Sardanapal, Tschech, Die Verschwörung* u.a.; Abhandlungen: *Der Irrgang des Lebens Jesu in geschichtlicher Auffassung dargestellt* u.a., Reiseberichte: *Ägypten, Lappland* u.a.; Briefe an Else Bussler, Pauline Butter, Friedrich Philipp Dulk, Johanna Dulk, Max Dulk, Georg Hartung, Paul Heyse, Robert Schweichel, Friedrich Stoltze, Josephine Dorothea Tischler u.a.; Briefe von Johann Joseph Abert, Ludwig Auerbach, August Bebel, Ferdinand Bender, Friedrich Bodenstedt, Pauline Butter, Eduard Devrient, Friedrich Philipp Dulk, Johanna Dulk, Ludwig Dulk, Max Dulk, Ludwig Ehlert, Rudolf Gottschall, Georg Hartung, Theobald Kerner, Fanny Lewald, Wilhelm Liebknecht, Wilhelm Raabe, Adalbert Roerdantz, Karl Rosenkranz, Julian Schmidt, Robert Schweichel, Adolf von Seubert, Friedrich Stoltze, August Wolf u.a.; Dokumente zu seinem Gefängnis-aufenthalt; Familienbriefe und -dokumente; Briefe von Paul Heyse an Else Bussler und Anna Dulk, von Isolde Kurz an Nina Scheu, von Bruno Wille an Anna Dulk u.a.

Carl Hanns Erkelenz: Nachlaß. Manuskripte und Verlagsverträge von Carl Hanns Erkelenz, darunter Übersetzungen nach Nikolaj S. Leskov und flämischen Autoren; Briefe von Stefan Andres, Werner Bergengruen, Hans Franck, Johannes und Gertrud von Guenther, Manfred Hausmann, Bernt von Heiseler, Hilda Knobloch, Gertrud von Le Fort, Max Mell, Ernst Penzoldt, Josef Friedrich Perkonig, Sigismund von Radecki, Nikolaus Schwarzkopf, Otto von Taube, Siegfried von Vegesack, Karl Heinrich Waggerl, Reinhold von Walter, Franz Johannes Weinrich, Leo Weismantel, Josef Winckler u.a.; Manuskripte von Paul Alverdes, Stefan Andres, Ludwig Friedrich Barthel, Ascan Klée Gobert, Albrecht Goes u.a.

Hubert Fichte: Sammlung von Georg Heusch und Hans-Jürgen Heinrichs. Gedichte; Theaterstücke *Monolog eines sechzigjährigen Angestellten*, *Ödipus auf Håknäss*, *Das Versagen oder Das Wasser des Lebens* u.a.; Fotofilm von Leonore Mau und Hubert Fichte *Sätze von Agadir*; Hörspiel *San Pedro Claver*; Erzählungen aus *Der Aufbruch nach Turku*; Kurzprosa *Geschichte eines Hirten*, *Grass*, *Sieben Jahre*, *St.-Pauli-Geschichte*, *Tympanon* u.a.; Romane *Detlevs Imitationen ›Grünspan‹*, *Hotel Garni* (Ergänzung), *Das Waisenhaus*; Interviews mit Jean Genet u.a.; Abhandlungen *Das Spiel mit den Bausteinen des Kosmos*, *Haiti und seine Religionen*, *Sade*, *Die Trance im afroamerikanischen Synkretismus* u.a.; handschriftlicher Arbeitsplan *Hamburg Hauptbahnhof*; Briefe an Konrad Borst, Horst Fasel, Friedrich Harenberg, Hans-Jürgen Heinrichs, Manfred Karasek, Dulu Kruck, Hans Herman Rief, Heinz-Georg Sachs u.a.; Briefe von Friedrich Harenberg, Hans-Jürgen Heinrichs, Dulu Kruck, Leonore Mau, Marcel Reich-Ranicki u.a.; Bewerbung für den Zivildienst; Recherchen von Georg Heusch über Fichte; Manuskript von Hans Bender *Die Wölfe kommen zurück*, Auszüge aus Dulu Kruck *Die offene Tür / Journal*; Briefe von Serge Fiorio an Hans Herman Rief u.a.

Heinz Flügel: Nachträge zum Nachlaß. Briefe an Waldtraut Flügel, Max Tau u.a.; Briefe von Otto von Taube, Dietrich Troschke, Volker Wehdeking, Kurt Winkler, Otto Winkler, Günter Wirth, Hans Wollschläger, Ingo Zimmermann u.a.

Hans-Georg Gadamer: Nachtrag zum Nachlaß. Briefe von Martin Heidegger.

Robert Gernhardt: Nachlaß (1. Teil). Notathefte (Brunnenhefte) aus den Jahren 1978-2006.

Ralph Giordano: Nachträge zum Vorlaß. Kürzere journalistische und essayistische Arbeiten aus den Jahren 2004 und 2005, Reden und Ansprachen; Briefe aus den Jahren 2004 und 2005 an und von Wolfgang Bergsdorf, Joschka Fischer, Reiner Kunze, Jutta Limbach, Erich Loest, Marko Martin, Rupert Neudeck, Wolfram Wette u.a.

Friedrich Gundolf: Teilnachlaß. Sammlungen *An Elisabeth*, *Musel*, *Übergänge*, Gedichte 1914-1931; Selbstkarikatur als Soldat; Briefwechsel zu Rechtsangelegenheiten; Briefe an und von Elisabeth Gundolf u.a.; Ehevertrag, Schul- und Universitätszeugnisse u.a.; Widmungen von Stefan George an Friedrich Gundolf; Fragment einer Übersetzung von Gundolfs *Goethe* ins Englische; Briefe und Dokumente zu den Fällen Günther Carl Dehn und Emil Julius Gumbel an der Universität Heidelberg; Dokumente Deutsche Studentenschaft Heidelberg; Briefe und Materialien zum Fall Malachow; Manuskripte, Briefe und Zugehörige Materialien von und zu Julie Gundelfinger.

Martin Heidegger: Sammlung von Hartmut Buchner. Abhandlungen *Beiträge zur Philosophie*, *Das Ding*, *Einblick in das was ist*, *Onto-Theo-Logik*, *Weg. Zu Sein und Zeit*, *Was heißt Denken?*, *Das Wort* u.a.; Zettelkonvolute, u.a. zur Sprachphilosophie; Briefe von Martin Heidegger an Hartmut Buchner. – Ergänzungen zum Nachlaß. Gedichte; Vorarbeiten zur Einleitung der Gesamtausgabe; Briefe an Dorle Heidegger u.a.; Briefe von Medard Boss, Curd Ochwadt, Jan Patočka u.a.; Trauschein und andere Lebensdokumente zu Martin und Elfride Heidegger u.a.

Ernst Heimeran: Nachträge zum Nachlaß. Briefe an Ernst Heimeran von Thomas Mann, Eva Kampmann-Carossa, Hans Carossa u.a.

Peter Huchel: Teilnachlaß. Gedichtzyklen *Bericht aus Malaya*, *Das Gesetz* u.a.; Notizbücher und Konvolute mit Gedichtentwürfen u.a.; Erinnerungen an Brecht, Konvolute mit Reden und Essays, autobiographische Aufzeichnungen u.a.; Konvolute mit Hörspielen; Briefe von und an Alexander Abusch, Ilse Aichinger, Louis Aragon, Erich Arendt, Wolfgang Bächler, Walter Bauer, Reinhard Baumgart, Johannes R. Becher, Hans Bender, Gottfried Bermann Fischer, Horst Bienek, Ernst Bloch, Heinrich Böll, Elisabeth Borchers, Peter Brasch, Bertolt Brecht, Willi Bredel, Joseph Breitbach, Hans Christoph Buch, Ernst Busch, Charlie Chaplin, Franz Theodor Csokor, Heinz Czechowski, Friedrich Christian Delius, Paul Dessau, Hilde Domin, Ilja Ehrenburg, Günter Eich, Hanns Eisler, Hans Magnus Enzensberger, Konrad Farner, Walter Felsenstein, Lion Feuchtwanger, Ernst Fischer, Richard Friedenthal, Fritz Rudolf Fries, Günter Bruno Fuchs, Franz Fühmann, Therese Giese, Hans-Georg Gadamer, Albrecht Goes, Günter Görlich, Henry Goverts, Günter Grass, Martin Gregor-Dellin, Otto Grotewohl, Klaus Gysi, Willy Haas, Peter Hacks, Gábor Hajnal, Michael Hamburger, Peter Hamm, Peter Härtling, Harald Hartung, Rudolf Hartung, Rolf Haufs, Martin Heidegger, Günter Herburger, Stephan Hermlin, Wieland Herzfelde, Stefan Heym, Wolfgang Hildesheimer, Walter Höllerer, Hans Egon Holthusen, Herbert Ihering, Hans Henny Jahnn, Walter Janka, Walter Jens, Joachim Kaiser, Heinz Kamnitzer, Alfred Kantorowicz, Erhart Kästner, Marie Luise Kaschnitz, Martin Kessel, Hermann Kesten, Wulf Kirsten, Wolfgang Koeppen, Fritz Kortner, Werner Krauss, Ernst Kreuder, Karl Krolow, Michael Krüger, Jürgen Kuczynski, Ludvík Kundera, Günter Kunert, Reiner Kunze, Horst Lange, Halldór Laxness, Rudolf Walter Leonhardt, Thomas Mann, Alfred Margul-Sperber, Hans Mayer, Christoph Meckel, Ernst Meister, Joachim Moras, Caspar Neher, Pablo Neruda, Hans Erich Nossack, Hans Paeschke, Heinz Piontek, Fritz J. Raddatz, Friedrich Rasche, Marcel Reich-Ranicki, Christa Reinig, Hans Werner Richter, Paul Rilla, Luise Rinser, Peter Rühmkorf, Jean-Paul Sartre, Oda Schaefer, Paul Schallück, Hans Scharoun, Ernst Schnabel, Karl Schwedhelm, Anna Seghers, Jan Skácel, Hilde Spiel, Dolf Sternberger, Giorgio Strehler, Erwin Strittmatter, Peter Suhrkamp, Franz Tumbler, Walter Ulbricht, Siegfried Unseld, Theun de Vries, Klaus Wagenbach, Helene Weigel, Willi Weismann, Manfred Wekwerth, Dieter Wellershoff, Wolfgang Weyrauch, Konrad Wolf, Arnold Zweig u.a.; Ausweise, Studienbuch, Reifezeugnis u.a. Lebensdokumente – Angeschlossen: Teilnachlaß von Monica Huchel.

Karl Jaspers: Nachträge zum Nachlaß. Konvolute mit Aufzeichnungen und Materialien zu Georg Lukács, Golo Mann, Ernst Mayer, Gustav Radbruch, Max Weber u.a. sowie zu den Themen *Metaphysik*, *Naturwissenschaften*. *Physik und Biologie*, *Philosophischer Glaube und Offenbarungsglaube in der Politik*, *Systematik der Wissenschaften*, *Weisen des Umgreifenden*, *Wissenschaft und Philosophie*, *Die Wissenschaften*. *Die Objektivierung*, u.a.; Briefe an Jeanne Hersch u.a.; Briefe von Hans von Campenhausen, Dolf Sternberger; Manuskripte von Hans-Georg Gadamer, Gerhard Krüger u.a.

Klaus Günther Just: Teilnachlaß. Briefwechsel mit Joseph Breitbach, Hans Peter Des Coudres, Josef Dünninger, Walter Helmut Fritz, Hans Egon Holthusen, Hermann Lenz, Siegfried Lenz, Marcel Reich-Ranicki, Horst Rüdiger, Albrecht Schöne, Benno von Wiese u.a.; Briefe von Gottfried Benn, Ernst Jünger u.a.; Gedicht *Rosen-*

stück im Worte von Konrad Weiß; Briefe (vorw. Kondolenzschreiben) an Liselotte Just u.a.

Erich von Kahler: Nachträge zum Nachlaß. Briefe an und von Eva Engel-Holland, Alice Kahler-Loewy; Briefe an Verschiedene von Eva Engel-Holland, Alice Kahler-Loewy, Gerhard Lauer, Hanna Loewy, Jacob Taubes u.a.

Sarah Kirsch: Nachträge zum Vorlaß. Gedichte. Sammlung *Schwanenliebe. Zeilen und Wunder*; Prosa *Schreibgründe* u.a.; Briefe (vorw. Faxbriefe) von und an Christoph Wilhelm Aigner (mit Malbriefen), Heinz Ludwig Arnold, Irene und Kurt Bartsch, Wilhelm Bartsch, Susanne Berner, Peter Bohley, Katharina Born, Michael Braun, Wilfried Cohrs, Adolf Endler, Ursula Haeusgen, Ulla Hahn, Rolf Haufs, Eberhard Hilscher, Siegfried Höllrigl, Jürgen Horbach, Walter Kempowski, Paul Kersten, Heidelore Kneffel, Ferdinand Kriwet, Michael Krüger, Gert Loschütz, Helga M. Novak, Iris Radisch, Klaus Reichert, Gerlind Reinshagen, Hans Joachim Schädlich, Johannes Schenk, Monika Schoeller, Gaby Schuska, Erich Schwandt, Heide Simonis, Hans-Georg Soldat, Gerd Steidl, Ulrich Tarlatt, Klaus Völker, Jürgen P. Wallmann u.a.

Raymond Klibansky: Nachlaß. Manuskripte und Vorarbeiten zu *Saturn and Melancholy*, *The Continuity of the Platonic Tradition* u.a.; Herausgegebene Werke *Corpus Platonicum Medii Aevi*, *Contemporary Philosophy – La Philosophie Contemporaine*, *Philosophy in the Mid-Century – La Philosophie au Milieu du Vingtième Siècle*; Notizbücher und Exzerpte, u.a. zu Apuleius, Meister Eckhart, Nikolaus von Kues, David Hume, Platon, John Locke, Materialien zum italienischen Faschismus; Taschenkalender, Adreßbücher; Briefe an und von Louis Althusser, Samuel Alexander, Günther Anders, Alfred J. Ayer, Hans Barth, Gertrud Bing, Niels Bohr, Dieter Borchmeyer, Harry Bracken, Louis de Broglie, Mario Augusto Bunge, Rudolf Carnap, Bruno Cassirer, Ernst und Toni Cassirer, Guido Calgero, Mario Casalini, Jean Châtillon, Roderick M. Chisholm, Noam Chomsky, Robin George Collingwood, Benedetto Croce, Michèle Le Doeuff, Julius Ebbinghaus, Iring Fetscher, Kurt Flasch, Henri Frankfort, Hans-Georg Gadamer, Paul und Edith Geheeb, Eugenio Garin, Hermann Glockner, Ernst H. Gombrich, Bernhard Groethuysen, Friedrich und Elisabeth Gundolf, Aron Gurwitsch, Dieter Henrich, Jeanne Hersch, Jaakko Hintikka, Ernst Hoffmann, Richard Hunt, Johan Huizinga, Tomonobu Imamichi, Roman Ingarden, Toshihiko Izutsu, Karl Jaspers, Hans Jonas, Humayun Kabir, Alexandre Koyré, Leszek Kolakowski, Paul Oskar Kristeller, Lotte Labowsky, Michael Landmann, Reinhold und Sabine Lepsius, Lucien Lévy-Bruhl, Karl Löwith, Friedrich von der Leyen, Georg Lukács, Golo Mann, Herbert Marcuse, Felix und Richard Meiner, Anne Maria Meyer, Maurice Merleau-Ponty, Richard Montague, José Ortega y Gasset, Erwin Panofsky, Michel Paradis, Désirée Park, Raimundo Panikkar, Jerzy Pelc, Jan Patočka, David Francis Pears, Chaïm Perelman, Helmuth Plessner, Karl Raimund Popper, Hendrik J. Pos, Emil Preetorius, Hilary Putnam, Willard van Orman Quine, Sarwepalli Radhakrishnan, Walther Rathenau, Paul Ricœur, David Ross, Bertrand Russell, Karol Sauerland, Fritz Saxl, Adam Schaff, Walter Solmitz, Leo Szilard, Johannes Theodorakopoulos, Ernst Topitsch, Miguel de Unamuno, Paul Vignaux, Jean Wahl, Eric Weil, Carl Friedrich von Weizsäcker, Edgar Wind, Karl Wolfskehl, Georg Henrik von Wright, Heinrich Zimmer, Aleksandr A. Zinov'ev; Pässe, Urkunden u.a.

Max Kommerell: Nachträge zum Nachlaß. Gedichtsammlung *Rückkehr zum Anfang*; Abhandlung mit Übersetzung *Zu einem deutschen Calderon*; Rimbaud-Übersetzungen; Seminararbeiten von Kommerells Studenten aus seinen Seminaren der 1940er-Jahre; Notizen von Max Kommerell zu Franz Grillparzer *Das goldene Vließ* u.a.; Brief an Karl Reinhardt; Briefe von Hans Carossa u.a.; Briefe an Erika Kommerell von Hans-Georg Gadamer u.a.

Ernst Kreuder: Nachträge zum Nachlaß. Gedichtbüchlein für Irene Matthias (Irene Kreuder); Prosa *Die literarische Situation nach 1945* mit einem Plan für Kreuders Südamerika-Reise 1962 u.a.; Briefe an Irene Kreuder, Carl Mumm u.a.; Briefe von Jens Bjerneboe, Nora Dunn, Bernhard Fischer, Hans Jürgen Fröhlich, Wilhelm Kreuder, Robert Minder, Heinz-Winfried Sabais, Irma Schweiger, Hanns Ulbricht u.a.; Briefe von Irene Kreuder an ihre Eltern, Ernst Kreuders Eltern und andere Familienangehörige; Briefe an Irene Kreuder von Ernst Bayerthal, Hans Bender, Karlheinz Deschner, Walter Dunn, Ulrike Edschmid, Wilhelm Emrich, Hans Jürgen Fröhlich, Werner Helwig, Alfons Hochhauser, Dieter Hoffmann, Karl Krolow, Hubert Matthias, Robert Minder, Werner Morlang, Heinz-Winfried Sabais, Oda Schaefer, Fritz Usinger; Brief von Peter Härtling an Erika Kreuder u.a.

Kurt Leonhard: Nachlaß. Gedichtsammlungen *Gegenbilder*, *Gegengedichte*, *In alten Reimen*, *Was ist Kunst?*, *Wort wider Wort*, *Das zehnte Loch – Meditationsmuster mit literarischen Motiven* u.a.; Prosa: Monographie *Bruno Stärk*, *Dante Alighieri in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Monographie *Fritz Heeg- Erasmus*, *Der gegenwärtige Dante*, *Grundlagen und Formen der modernen Lyrik*, *Die heilige Fläche – Gespräche über moderne Kunst*, *Paul Cezanne in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* u.a.; Übertragungen der Werke von Emile M. Cioran, Henri Michaux u.a.; Tage- und Arbeitsbücher; Notizhefte; Materialien zu seiner Arbeit als Lektor des Bechtle Verlags Esslingen und als Herausgeber der Anthologie *Lyrik aus dieser Zeit*; Briefe von und an Max Ackermann, Ilse Aichinger, Hans Arp, Wolfgang Bächler, Ingeborg Bachmann, Hans Bender, Thomas Bernhard, Horst Bienek, Horst Bingel, Julius Bissier, Elisabeth Borchers, Rolf Cavael, Paul Celan, Emile M. Cioran, Hilde Domin, Erich Fried, Walter Helmut Fritz, Günter Bruno Fuchs, Eugen Gomringer, Günter Grass, Ludwig Greve, HAP Grieshaber, Peter Hamm, Peter Härtling, Fritz Heeg-Erasmus, Hans-Jürgen Heise, Helmut Heißenbüttel, Dieter Hoffmann, Walter Höllerer, Ernst Jandl, Wilhelm Klemm, Karl Krolow, Christine Lavant, Franz Mon, Friederike Mayröcker, Christoph Mekel, Ernst Meister, Henri Michaux, Ulf Mieke, Gerhard Neumann, Andreas Okopenko, Heinz Piontek, Johannes Poethen, Hilla von Rebay, Christa Reinig, Otto Ritschl, Nelly Sachs, Karl Schmidt-Rottluff, Karl Schwedhelm, Anton Stankowski, Kurt Weinhold, Wolfgang Weyrauch, Hélène Zylberberg u.a.

Mechtilde Lichnowsky: Teilnachlaß (vorw. aus dem Nachlaß von Leonore Lichnowsky). Manuskripte von Leonore Lichnowsky *Deutsche Agrargeschichte im Rahmen der Agrargeschichte Europas* u.a.; Vorlesungsmanuskripte von Leonore Lichnowsky *Die Ernährung Europas*, *Probleme der Bodenreform* u.a.; Tagebücher von Leonore Lichnowsky von 1938-1953; Briefe an Leonore Lichnowsky von Greta van Dyck, Gustav Ecke, Mechtilde Lichnowsky, Michael Lichnowsky, Wilhelm Lichnowsky, Golo Mann, Karin Roon u.a.; 1 Brief von Karl Jaspers an Golo Mann u.a.

März *Desktop-Verlag*: Nachträge zum Verlagsarchiv. Manuskripte und Redaktionen *Schröder erzählt*, 1.-7. Folge der *Schwarzen Serie* 2001-2005; Briefe von und an Barbara Kalender und Jörg Schröder aus den Jahren 2001 bis 2005 mit Helmut Arntzen, Matthias Beltz, Maxim Biller, Stefan Brecht, Diedrich Diedrichsen, Wiglaf Droste, Ulf Geyersbach, Max Goldt, Gerhard Henschel, Ernst Herhaus, Andreas Huyssen, Kurt Idrizovic, Otto Jägersberg, Karl-Heinz Jakobs, Ernst Kahl, Thomas Kapielski, Ingrid und Helmut Kreuzer, Thomas Krüger, Stephan Maus, Jürgen Roth, Ralf Rainer Rygulla, Asta Scheib, Uve Schmidt, Wenzel Storch, Jamal Tuschik, Peter Paul Zahl, Ingrid und Gerhard Zwerenz u.a.; Materialien zu Veröffentlichungen über Bernward Vesper *Die Reise*; Materialien zu *Schröder erzählt* 2001 bis 2005; Verlagsakten und Prozeßakten; Manuskripte und Lebensdokumente Edith Neusch van Deelen u.a.

Isaak Maus: Nachlaß (Depositum). Gedichte; Dialoge; Abhandlungen, Betrachtungen, Aphorismen u.a.; Entwürfe; Briefe an seinen Sohn Wilhelm Maus; Briefe von Henriette Cramer, Lotte Hertel, Bernhard Zwilling; Gedichte von Wilhelm Maus; Briefe von und an Wilhelm Maus u.a.

Walter Mehring: Teilnachlaß. Briefe an Henry Goverts, Walther Karsch, Karl Krolow, Hans Schwab-Felisch, Thilo von Uslar-Gleichen, Wolfgang Weyrauch u.a.; Briefe von Hedda Ahnert, Boleslaw Barlog, Hans Bender, Ingeborg Drewitz, Blandine Ebinger, Nikolaus Einhorn, Bernt Engelmann, Marta Feuchtwanger, Hans-Dietrich Genscher, Henry Goverts, Ludwig Greve, Rudolf Hagelstange, Stefan Heym, Hans Egon Holthusen, Horst Jaedicke, Hermann Kesten, Heinar Kipphardt, Thilo Koch, Friedrich Luft, Gerhard Mahr, Georg Muche, Robert Neumann, Hertha Pauli, Fritz Picard, Manfred Schlösser, Ulrich Seelmann-Eggebert, Ré Soupault, Manès Sperber, Hans Heinz Stuckenschmidt, Jürg L. Steinacher, Friedrich Torberg, Peter K. Wehrli u.a.; Korrespondenzen mit Verlagen wie Athenäum, Hoffmann und Campe, Rowohlt, Lambert Schneider u.a.; Briefe an Thilo von Uslar-Gleichen von Hannah Höch, Rolf Italiaander u.a.; Korrespondenz Thilo von Uslar und Sina Walden u.a.

Klaus Nonnenmann: Teilnachlaß. Einzelgedichte; Schauspiel: *Talleyrand*; Hörspiele *Plumcake*, *Ein Pfund Marmor*, *Königin Christine*, *Karneval im Ochsen*, *Castor und Pollux*, *Der Traum des Doktoranden*, *Demoiselles de Cherbourg*, *Das kosmetische Märchen*, *Skat dem Kaiser* u.a.; Romane *Die sieben Briefe des Doktor Wambach*, *Teddy Flesh*, *Alle Tage*, *Stahlbeton*; Erzählensammlungen *Vertraulicher Geschäftsbericht*, *Herbst*; Erzählungen und Kurzgeschichten; Lektoratsgutachten; Briefe von und an Alfred Andersch, Ingeborg Bachmann, Horst Bienek, Johannes Bobrowski, Heinrich Böll, Manfred Esser, Günter Bruno Fuchs, Günter Grass, Martin Gregor-Dellin, Peter Härtling, Peter Hamm, Herbert Heckmann, Wolfgang Hildesheimer, Walter Höllerer, Uwe Johnson, Ernst Kreuder, Hermann Lenz, Luchterhand Verlag, Christoph Meckel, Ulrike Meinhof, Hans Erich Nossack, Friederike Roth, Wolfdietrich Schnurre, Heinz Schöffler, Albert Vigoleis Thelen, Thaddäus Troll, Klaus Wagenbach, Otto F. Walter, Dieter Wellershoff, Anita Widmer, Nora Widmer, Urs Widmer, Walter Widmer, Gabriele Wohmann u.a.; Roman von Walter Kübler *Im Kontinuum* u.a.

Rudolf Pannwitz: Nachträge zum Nachlaß aus dem Archiv des Verlags Hans Carl Nürnberg. Gedichtsammlungen *Balladen*, *Das ewige Los*, *Geistiges Frühjahr*,

Gesänge der Einsamkeit, Unsterbliche und Sterbliche u.a.; Theaterstück *Demetrius*; Prosatexte *Der Geist der Tschechen, Goethe-Aufsätze, Was ich Nietzsche und George danke*, Abhandlung *Grundlegung meiner Pädagogik* u.a.; Briefe an und von Gerda Carl, Hans Carl u.a.; Verlagsverträge; Briefwechsel von Charlotte Pannwitz mit Gerda Carl u.a.

Wolfgang Pfeleiderer: Nachträge zum Nachlaß. Briefe an Johanne Pfeleiderer, Anna Pfeleiderer, Rudolf Pfeleiderer u.a.; Tagebücher von Anna Pfeleiderer 1879-1921 u.a.

Johannes Poethen: Nachträge zum Nachlaß. Korrespondenzen mit Verlagen; Gedicht *Zuversicht* von Paul Celan; Manuskripte für den Band *Ich bin nur in Wörtern* zu Poethens 60. Geburtstag von Carl Améry, Hans Bender, Peter Härtling, Jürgen Lodemann, Hanns-Josef Ortheil, Martin Walser u.a.; Briefe von Klett-Verlag an Helmut Heissenbüttel; von Martin Gregor-Dellin und Kurt Leonhard an Jochen Kelter u.a.

Gerlind Reinshagen: Vorlaß. Einzelgedichte; Dramen: *Die Clownin, Die Frau und die Stadt, Die grüne Tür, Doppelkopf, Das Frühlingsfest, Himmel und Erde, Joint Venture, Leben und Tod der Marilyn Monroe, Tanz, Marie!* u.a.; Hörspiele *Der Umweg, Die Gefangenen, Die Trennung* u.a.; Romane *Am großen Stern, Die flüchtige Braut, Jäger am Rand der Nacht* u.a.; Dankesrede zum Niedersachsenpreis 1999, Trauerrede für Elsbeth Wolffheim u.a.; Taschenkalender, Lebensläufe u.a.; Briefe an Peter von Becker, Ulla Berkéwicz, Monica Bleibtreu, Karlheinz Braun, Hans-Jürgen Drescher, Sarah Kirsch, Ursula Krechel, Hans-Ulrich Müller-Schwefe, Katharina Raabe, Henning Rischbieter, Siegfried Unseld, Michael Verhoeven, Rainer Weiss u.a.; Briefe von Boleslaw Barlog, Barbara und Peter von Becker, Hans Bender, Ulla Berkéwicz, Christa Berndl, Ursula Bothe, Karlheinz Braun, Andrea Breth, Hans-Jürgen Drescher, Ingeborg Drewitz, Nino Erné, Boy Gobert, Dieter Görne, Axel Hacke, Peter Handke, Ludwig Harig, Walter Hinck, Gottfried Honnefelder, Elfriede Jelinek, Peter Jokostra, Wend Kässens, Sarah Kirsch, Ursula Krechel, Franz Xaver Kroetz, Hans-Ulrich Müller-Schwefe, Günter Ohnemus, Claus Peymann, Renate Rasp, Henning Rischbieter, Niels-Peter Rudolph, Einar Schleaf, Alexander von Schlippenbach, Botho Strauß, Thaddäus Troll, Peter Turrini, Siegfried Unseld, Peter Urban, Michael Verhoeven, Anthony Vivis, Keto von Waberer, Martin Walser, Rainer Weiss, Richard von Weizsäcker, Christa Wolf, Elsbeth Wolffheim, Peter Zadek u.a.

Dietrich Eberhard Sattler: Vorlaß. Aufsätze und Entwürfe *Anmerkungen zur Editions-methode, Hölderlin zwischen Mythos und Utopie, Patmos und die Entstehung des Homburger Foliohefts, Zum hesperischen Entwurf, Hölderlins Kunst zu korrigieren, Einige Umdatierungen zum Nachlaß Hölderlins, Schwierigkeiten mit Hölderlin, Editionsprinzipien und Editionsmodell, Grenzen der Edition, Wozu eine historisch-kritische Hölderlin-Ausgabe, Lebensdaten Hölderlins und dichterische Wahrheit, Chronologisch-integrale Edition, Ich will kein Jakobiner sein, Kometendeutsch, Brod und Wein, Hölderlin Scardanelli, Verborgener Text, Genetischer Text, Nachtgesänge, Ein neuer Hölderlinsatz ist entdeckt, Hölderlins Kolomb, Geodätischer Versuch, Im Unterland, Segmente*, editorische Skizzen u.a.; Vorbereitungen für Radiointerviews, kleine Ausstellungen u.a.; Briefe an und von Hans Altenhein, Pierre Bertaux, Bernhard Böschenstein, Volker Braun, Heinz Czechowski, Kurt

Drawert, Georg Albrecht Eckle, Hubert Fichte, Aris Fioretos, Helga Gallas, Emery George, Wolfram Groddeck, Peter Härtling, Michael Hamburger, Ernst Jünger, Alfred Kelletat, Sarah Kirsch, Michael Klein, Michael Knaupp, György Kurtag, Gunter Martens, Alexandre Métraux, Rainer Nägele, Norbert Oellers, Eduard Reifferscheid, Roland Reuß, Jacques Roubaud, Bernhard Rübenach, Wolfgang von Schweinitz, Georg Stanitzek, Stroemfeld Verlag, Dietrich Uffhausen, Universität Bremen, Martin Walser, Winfried Woesler, Gerhard Wolf, KD Wolff, Hans Zeller u.a.; Unterlagen zu DFG-Antragsverfahren u.a.

Uhu-Press Heizmann: Materialien aus dem Verlagsarchiv. – Von Fritz Usinger: Manuskripte *Gesänge jenseits des Glücks*, *Die Große Elegie*, *Grund und Abgrund* u.a.; Briefe an Lieselotte Heizmann u.a.; Verlagsverträge; Briefe von Else Limmerleuchs und Elly Trapp-Usinger an Lieselotte Heizmann u.a. – Von Siegfried Hagen: Manuskripte *Chimärische Geschichten*; Briefe an Lieselotte Heizmann. – Von Fritz Werner: Briefe an Lieselotte Heizmann. Otto Heuschele: Briefe an Lieselotte Heizmann. – Von Kurt Heynicke: Manuskripte *Die kleinen Sünden*, *Es ist schon nicht mehr wahr* u.a.; Briefe an Lieselotte Heizmann u.a.; Briefe von Richard Schneider-Edenkoben und M. S. Jones.

Martin Walser: Sammlung von Heinz Saueressig. Gedichte; Hörspiele *Die Verteidigung von Friedrichshafen* u.a.; Kommentar zu einem Roman *Der Kleinbürger als Adliger*; Kurzprosa *Mitwirkung bei meinem Ende* u.a.; Briefe an Heinz Saueressig u.a.; Briefe von Klaus Wagenbach, Barbara Wiedemann-Wolf u.a.; Briefe an Heinz Saueressig von André Ficus, Siegfried Unseld u.a.

Gabriele Wohmann: Nachträge zum Vorlaß. Dokumentarfilme und Fernsehspiele *Das Rendezvous*, *Die Witwen*, *Eine großartige Eroberung*, *Entziehung*, *Große Liebe*, *Heiratskandidaten*, *Jetzt ist nur jetzt*, *Nachkommenschaften*, *Schreiben müssen*, *Unterwegs* u.a.; Erzählensammlungen *Bleibt doch über Weihnachten*, *Die Schönste im ganzen Land*, *Schwestern* u.a.; Romane *Aber das war noch nicht das Schlimmste*, *Das Hallenbad*, *Schön und gut*; Briefe an und von Heinz Ludwig Arnold, Luise Guyot, Hans W. Wohmann, Luitgard Wohmann, Reiner Wohmann, Pendo Verlag u.a.

Hans Zeller: Teilvorlaß mit Sammlung. Briefe an und von Beda Allemann, Lieselotte Blumenthal, Bernhard Böschstein, Wolfgang Frühwald, Herbert Göpfert, Almuth Grésillon, Wolfram Groddeck, Arthur Henkel, Wolfgang Hildesheimer, Klaus Hurlebusch, Klaus Kanzog, Hans Joachim Kreutzer, Hans-Henrik Krummacher, Rätus Luck, Gunter Martens, Mazzino Montinari, Norbert Oellers, Karl Pestalozzi, Roland Reuß, Dietrich Eberhard Sattler, Siegfried Scheibe, Heinz Schlaffer, Friedrich Sengle, Albert Vigoleis Thelen, Erich Trunz, Siegfried Unseld, Martin Walser, Winfried Woesler, KD Wolff u.a.; Briefwechsel von Albert Vigoleis Thelen mit Merkur, Rosemarie Zeller u.a.; Briefe von Ernst Jünger an Friedrich Georg Jünger; Briefe an Ferdinand Lion von Alfred Andersch, Hans Bender, Bernhard von Brentano, Hermann Broch, Ernst Robert Curtius, Walter Höllerer, Hermann Kesten, Werner Milch, Hans Paeschke, Luise Rinser, Gershom Scholem u.a.

Kleinere Sammlungen und Einzelautographen (Auswahl): Lou Andreas-Salomé: 2 Briefe an Heinrich Meng. – Hannah Arendt: 1 Brief an Lotte Köhler. – Otto Julius

Bierbaum: 1 Brief an Oskar Bie. – Johannes Bobrowski: 1 Brief an Matthew Mead. – Hans Carossa: 2 Briefe an Gertrud Full. – Hilde Domin: Briefwechsel mit Eckhard Goldberg. – Günter Eich: Briefe an Johannes von Guenther, 1 Brief an Hermi Stekel. – Hubert Fichte: Manuskript *Palettendiktionär*. – Ludwig Greve: Briefe an Ernst und Liselotte Jünger. – Durs Grünbein: Gedichtsammlung *Daphne, groß-äugige*. – Carl Hauptmann: 1 Brief an Albert Mummenhoff. – Manfred Hausmann: Briefe an Lore Licht. – Hermann Hesse: Briefe an Hermann Herrigel und Karl Stirner. – Hugo von Hofmannsthal: Briefe an Dora und Eberhard von Bodenhausen, Hans Böhm, Otto Brahm, Fritz Mauthner, Ria Schmuylow-Claassen u.a. – Ricarda Huch: Briefe an Eugen Diederichs, Kurt Friedeberger, Marie Herzfeld und Lydia Merz. – Mascha Kaléko: 1 Brief an Gisela Zoch-Westphal. – Anna Luise Karsch: 1 Brief an Johann Georg Müchler. – Irmgard Keun: Briefe an Annemarie Schäfer. – Klabund: Gedichte. – Alexander Lernet-Holenia: Briefe an Carl Zuckmayer. – Agnes Miegel: Gedichte; Briefe an Elisabeth und Irene von Gayl. – Eduard Mörike: 1 Brief an Friedrich Kraus. – Christian Morgenstern: 3 Karten an Marie Gerdes, 1 Brief an Marie Goettling. – Ernst Penzoldt: Briefe (vorw. Malbriefe) an Hans Carossa, Ernst Heimeran u.a. – Rainer Maria Rilke: 1 Brief an Hedwig Fischer, 1 Brief an den Georg Müller-Verlag. – Johannes Schlaf: 1 Brief an Samuel Fischer. – Erich Schmid: Malbriefe an Jean Améry. – Arthur Schnitzler: 1 Brief an Ernestine Münchheim. – Reinhard Johannes Sorge: Manuskript *Franziskus*, 2 Briefe an Moritz Heimann, 1 Brief an Felix Hollaender. – Ludwig Uhland: 1 Brief an Wilhelm Roser. – Martin Walser: 1 Brief an Traudel Flackus. – Jacob Wassermann: Akrostichon für Hedwig Fischer. – Frank Wedekind: 1 Brief an Arthur Schnitzler, 1 Brief an Ernestine Münchheim. – Franz Werfel: 1 Brief an Paul Zech. – Carl Zuckmayer: Drama *Der Gesang im Feuerofen*.

Für Stiftungen ist zu danken: Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, Dorothea Bänsch, Kurt Bösch, Dorothee Bracher, Edeltraut Brandt, Karl-Wilhelm Brunner, Peter O. Chotjewitz, Wolfgang De Groot, Rudolf Manfred Dellling, Dr. Stefan J. Dietrich, Ruth Dölle-Oelmüller, Stephan Doblin, Gaspard Dünkelsbühler, Klaus Düwel, Dr. Fritz Ebner, Andreas Ehmer, Barbara Ehlbeck, Prof. Dr. Eva J. Engel Holland, Renate von Falkenhausen, Joachim Faulhaber, Sibylle Fischer, Waldtraut Flügel, Werner Fuchs, Manfred Fundel, Dr. Gordon Fyfe, Bärbel Gebhardt, Eckhard Goldberg, Prof. Dr. Gerhart von Graevenitz, Nikola Greiff, Ethel Groffier, Durs Grünbein, Maria Guttenbrunner, Eckart Häckh, Margret Hanndorf, Hans-Gustav Harksen, Ralf Hartel, Thomas Hartwig, Dr. Hermann Heidegger, Prof. Dr. Irene Heidelberger-Leonard, Lieselotte Heizmann, Bruno Hesse, Helmut Hölzel, Annemarie Höppener-Fidus, Dr. Liselotte Jünger, Eva Kampmann-Carossa, Karlheinz Kirkamm, Hertha Kirschbaum, Lotte Köhler, Hans Hermann Kühne, Dr. Bernd Kulla, Hilde Kuntz, Hansgert Lambers, Dr. Gerd Lamsfuß-Buschmann, Johannes Lenz, Dr. Manuel Lichtwitz, Christa Ludwig, Bernd Lutz, Matthew Mead, Wolfgang Mettmann, Prof. em. Dr. Paul Hugo Meyer, Yvonne Müller, Peter Niederstein, Friedrich-Wilhelm von Oppeln-Bronikowski, Prof. Dr. Ulrich Ott, Joachim Oxenius, Philipps-Universität Marburg – Bibliothek Germanistik (Dr. Lydia Kaiser), Klaus Pott, Dr. Maya Rauch, Prof. Dr. Hellmut H. Rennert, Monika Riemenschneider, Birgitta Rusmanis, Peter Salomon, Sabine Schäfer, Hannelore Ron-

ny Schattner, Dr. Dagmar Scherf, Prof. Dr. Georg Schirmers, Agnes Schlandt, Bernd Schmidt, Dr. Helma Schmitt, Michael Schmitt, Prof. Dr. Albrecht Schöne, Margret Schünemann, Dr. Michael C. Seidel, Rosel Sieber, Manfred Sihle-Wissel, Jetka Soszycyn, Dr. Klaus Stichweh, Sonja Sutton-Steiniger, Dr. Ingrid Strauß, Dr. Ruth Theil, Hildegard R. Vogt, Universitäts- und Landesbibliothek Bonn (Dr. Hans Dieter Gebauer), Ute Volz, Wolfgang Dieter Wahl, Agathe Weigel-Lehmann, Dr. Ulrich Wenzel, Dr. Carl Winter, Dr. Wulf Wülfing, Dr. Rainer Y, Prof. em. Dr. Hans Zeller, Schwester Agnes Bernharda Zepter, Gisela Zoch-Westphal.

Cotta-Archiv (Stiftung der ›Stuttgarter Zeitung‹)

Unter den mit Hilfe der großzügigen finanziellen Unterstützung der Familie Schairer erworbenen Werke, die den Bestand der Archivbibliothek ergänzen, sind im besonderen zu nennen: der Tafelband zur Goetheschen *Farbenlehre*, die französische Ausgabe der *Denkmäler der Baukunst vom 7. bis zum 13. Jahrhundert am Nieder-Rhein* von Sulpiz Boisserée: *Monumens d'Architecture du septième au treizième siècle dans les contrées du Rhin inférieur* (1842), die Jahrgänge 1829, 1833 und 1837 der von Wolfgang Menzel herausgegebenen *Taschenbücher der neuesten Geschichte* und die für das Schicksal des deutschen Buchhandels in Napoleonischer Zeit legendäre Schrift *Deutschland in seiner tiefen Erniedrigung* (1806), für die der Nürnberger Verleger Johann Philipp Palm hingerichtet wurde.

Bibliothek

Im Kauf wurden 4.406 (2005: 5.182) Bände erworben, als Geschenk, Beleg, als Abgabe aus Nachlässen oder im Tausch akzessioniert 3.032 (2005: 3.095) Bände. In der Dokumentationsstelle betrug der Zugang gekaufter bzw. auf sonstige Weise inventarisierter Materialien (Sammlungs- und Verzeichnungseinheiten) insgesamt 8.439 (2005: 7.363). In der Theatersammlung wurden schwerpunktmäßig Rückstände aufgearbeitet, was zu einem deutlichen Anstieg der Zugangszahlen geführt hat: 3.465 (Vorjahr: 2.478) Spielpläne und Programme wurden einsortiert.

Vorbereitet wurden die für 2007 geplanten Übernahmen umfangreicher Buchbestände aus den Nachlässen von Rudolf G. Binding und dem Büchner-Preisträger Oskar Pastior. Schon zu Beginn des Jahres konnte das Martin-Walser-Archiv von Biberach (Oberschwäbisches Literaturarchiv) nach Marbach überführt werden. Der ursprüngliche Bestand von ca. 800 Bänden (Sammlung Heinz Saueressig) wurde dort kontinuierlich ergänzt, so daß er jetzt 1925 Bände zählt. Hierzu gehören auch audiovisuelle Materialien und Zeitungsausschnitte, die sich nur teilweise mit dem eigenen Sammlungsbestand überschneiden. Als wichtiger Neuzugang ist die Bibliothek von Hilde Domin zu nennen. Angesichts des gewaltigen Umfangs wurde für Marbach ein »Kern« ausgewählt, der überwiegend aus Widmungs- und Belegexemplaren besteht (ca. 1200 Bände). Hierzu gehört auch ein Teil der Arbeitsbibliothek von Domins Ehemann, dem Kunsthistoriker Erwin Walter Palm (ca. 200 Bände). Aus dem Besitz der Witwe des Schriftstellers und Literaturwissenschaftlers W. G. Sebald traf die zweite Lieferung aus dessen Arbeitsbibliothek ein. Der Sebald-

Bestand erhöhte sich damit von 440 auf ca. 1250 Bände. Etwa 200 Belegexemplare aus dem Besitz von Günter Eich und Ilse Aichinger ergänzen die vorhandenen Nachlaß- bzw. Vorlaßbestände. Besonders hervorzuheben ist die Erwerbung eines Teils der bekannten Schellackplatten-Sammlung von Rainer E. Lotz, insgesamt 147 Literaturrezitationen, gegen Ende des Jahres.

Im Heine-Jahr konnten wir mit *Shakespeares Maedchen und Frauen. Mit Erlaeuterungen von H. Heine* (1839) und dem ersten Band der *Geschichte der neueren Literatur in Deutschland* (1833) Lücken im Bestand zu diesem Autor ergänzen. Die von Lessing herausgegebene Schrift *Die Erziehung des Menschengeschlechts* (1780) gehört zu den glücklichen Messe-Erwerbungen des Jahres. Aus Privatbesitz wurde uns eine »Neue für die Mannheimer Bühne verbesserte Originalauflage« der Schillerschen *Räuber* von 1788 angeboten, die unsere umfangreiche und vielfältige Sammlung von *Räuber*-Ausgaben (laut Kallias derzeit über 200 an der Zahl) arron-dierte. Die Literatur der Jahrhundertwende ist durch den Ankauf einer frühen, pseudonym verfaßten Schrift von Frank Wedekind bereichert worden: *Das neue Vater Unser. Eine Offenbarung Gottes. Seiner Zeit mitgeteilt von Hugo Freiherr von Trenck* (1892). Abgelegene Belletristik und literaturpolitische Schriften der frühen DDR wurden antiquarisch gekauft, außerdem das von Elfriede Jelinek 1990 verfaßte Drehbuch für die Verfilmung des Romans *Malina*. Unter den Zeitschriften sind die *Allgemeine Kunst-Chronik. Illustrierte Zeitschrift für Kunst, Kunstgewerbe, Musik, Theater und Literatur* (1882 bis 1896) sowie die *Blätter des Stadttheaters Würzburg* (1926/27) mit einem Erstdruck von Wolfgang Koeppen zu nennen.

Stiftungen aus Privatbesitz ergänzten vorhandene Bestände: Professor Tilmann Breuer schenkte uns ein Konvolut mit Büchern von Victor Meyer-Eckhardt; Dr. Konrad Franke, Rundfunkredakteur, Verfasser der ersten DDR-Literaturgeschichte, überließ uns (zu freier Verfügung) sein reichhaltiges Arbeitsarchiv mit Zeitungsausschnitten und dokumentarischen Materialien zum kulturellen Leben in der DDR. Aus dem Nachlaß des Feuilletonisten Ulrich Seelmann-Eggebert wurden Widmungsexemplare von Joseph Breitbach, Zeitungsausschnitte zum Theaterleben und ein Konvolut mit Briefen ausgewählt. Der Arno-Schmidt-Ausstellung im Schiller-Nationalmuseum verdanken wir eine Rarität: ein ungenannter Stifter überließ uns einen 1981 erschienenen, unbekanntem Raubdruck von *Zettel's Traum*.

Für Buchstiftungen danken wir: Irmeli Altendorf, Prof. Dr. K. Androulidakis, Dr. Bernd Bäurle, Bernd Barfues, Helga Bernhard, Dieter Beurer, Michael Bienert, Hermine Billeisen, Theo Breuer, Ingo Cesaro, Therese Chromik, Hans Claßen, Dr. Renata Cornejo, Prof. Dr. David Darby, Hans Deuster, Dr. Enrica Yvonne Dilk, Prof. Dr. Peter Drews, Friedrich Ebert, Dr. Christian Eschweiler, Dr. Ulrika Evers, Peter Fischerbauer, Dr. Konrad Franke, Walter Friedrich, Eckart Früh, Felix Martin Furtwängler, Susanne Gehring, Dr. jur. Albrecht Götz von Olenhusen, Dr. Josef Hainz, Prof. Dr. Marek Halub, Dr. Bodo Heimann, Dr. Thomas Heinzeller, Dr. Oliver Benjamin Hemmerle, Rainer Hengsbach-Parcham, Hanns Hertl, Daniel Hoh, Peter Huckauf, Dr. Marianne Jacob, Dr. Klaus Johann, Dr. Urs Viktor Kamber, Michael Klesse, Lothar Klünner, Guido Kohlbecher, Hanna Leybrand, Michael Limberg, Hartmut Löffel, Waltraut Lorenz, Dr. Jochen Meyer, Frank Milautzcki, Prof. Dr.

Chetana Nagavajara, Friedrich-Wilhelm von Oppeln-Bronikowski, Bert Papenfuß, Dr. Giovanna Pinna, Dr. med. Regina Reinsperger, Hans Peter Renz, Dr. Nicolai Riedel, Siegfried Rosskopf, Prof. Dr. Gabriella Rovagnati, Peter Salomon, Prof. Dr. Thomas Scheuffelen, Gerta Schmidt, Ruth und Walter Schneider, Dr. Wolf Peter Schnetz, Paul Schoeck, Dr. Godehard Schramm, Froben Schulz, Dr. hc. Jürgen Seim, Prof. Dr. Richard Sheppard, Dr. Klaus Siegel, Michael Strauch, Tina Stroheker, Prof. Dr. Peter Suitner, Prof. Dr. Eugeniusz Tomiczek, Helmut Traub, Deniz Utlü, Dr. Robert Vilain, Prof. Dr. H. Vogel, Ruth Vogel-Klein, Eberhard Wider, Dr. Carl Winter, Dr. Werner Wögerbauer, Prof. Yoshihito Mori. – Stadtmuseum Bonn, Bachgedenkstätte Schloß Köthen/Anhalt, Kulturamt der Stadt Darmstadt, Deutsches Rundfunkarchiv Potsdam, Editions l'Étremps, Erster deutscher Fantasy Club, Franckesche Stiftungen zu Halle, Fritz-Reuter-Literaturmuseum Stavenhagen, Fundacja Donrada Adenauera Warszawa, Geschichts- und Kunstverein Aschaffenburg e. V., Heinrich-Zschokke-Gesellschaft, Konrad-Adenauer-Stiftung e. V., Künstlerhaus Bethanien, Kurt Hiller Gesellschaft, Stadtmuseum Ingolstadt, Institut für donauschwäbische Geschichte und Landeskunde Tübingen, Institut für Informationswissenschaft Köln, Karl-May-Gesellschaft e. V. Radebeul, Luisenstädtischer Bildungsverein Berlin, Märkischer Kreis Altena, Meranier-Gymnasium Lichtenfels, Stadtverwaltung Oelsnitz/Erzgebirge, Sammlerecke Esslingen, Sammlung Sander Darmstadt, Société Suisse des Auteurs – Schweizerische Autorengesellschaft Lausanne, Schillerverein Marbach am Neckar e. V., Galerie Michael Schultz Berlin, Schweizerische Schillerstiftung Genf, Kulturbüro Stadt Solingen, Stiftung Lyrik Kabinett München, Stoltze-Museum der Frankfurter Sparkasse, Taylor Institution Library Oxford, Uitgeverij Educatieve Media, Verein für Familien- und Wappenkunde in Württemberg und Baden e. V., Wetzlarer Goethe-Gesellschaft e. V.

Außerdem den Verlagen und Buchhandlungen: Betulius, Hans Boldt Literaturverlag, Corian, Corvinus Presse Berlin, Dahlemer Verlagsanstalt Berlin, Deutscher Klassiker Verlag, Diogenes, dtv, Edition Text & Kritik, Verlag Peter Engstler Ostheim/Rhön, Felix Bloch Erben Verlag für Bühne Film und Funk, S. Fischer, Hansjakob-Verlag, Hans Huber AG, Insel, Keicher, Klostermann, Verlag Langewiesche-Brandt Ebenhausen, J. B. Metzler, Niemeyer Verlag, Pandion Verlag Simmern, Piper, Reclam, Stieglitz, Suhrkamp, Thienemann, Ursus Verlag Bad Hindelang, Zweitausendeins.

Kunstsammlungen

Die Bremer Erbegemeinschaft Geschwister Kulenkampff hat dem Archiv einen wertvollen Bestand an Gemälden, Graphiken und Photographien aus dem Besitz Gustav Schwabs und seiner Nachkommen geschenkt, darunter als Hauptstücke zwei Porträtgemälde Gustav und Sophie Schwab von Karl Jakob Theodor Leybold (1825/26). Ein wegen seines vorzüglichen Überlieferungszustands (Signatur, Datierung und Originalrahmen) besonders kostbarer Scherenschnitt von Luise Duttenhofer aus dem Jahr 1813, darstellend drei Kinder in reich ornamentierter Rahmung, kam aus schwäbischem Familienbesitz in die Sammlung (Stiftung Chri-

stoph Hohl). Heidrun Schöllkopf-Schober, die Schwester des Stuttgarter Künstlers Günter Schöllkopf (1935–1979), hat dem Archiv den druckgraphischen Nachlaß und alle erhaltenen Skizzen- bzw. Tagebücher ihres Bruders als Depositum anvertraut. Zwei dem Haus seit Jahren eng verbundene Künstler haben die Sammlung um weitere Werke bereichert: Thomas Duttenhoefer mit einem Bronzeguß seiner 2005 in Marbach nach dem Leben modellierten Porträtstatuette Peter Rühmkorf, Jan Peter Tripp mit einem exquisiten Porträtgemälde Michael Hamburger von 2006. Weitere Erwerbungen in Auswahl:

Bildkonvolute aus Nachlässen und Sammlungen: Zahlreiche wertvolle Photographien aus dem Nachlaß Mechtilde Lichnowsky; Photographien aus den Nachlässen Ernst Bertram (vor allem Familienphotos), Heinz Flügel, Hans-Georg Gadamer, Peter Hacks (vor allem Szenenphotos), Karl Krolow und Jan Lustig sowie aus der Rudolf-Kassner-Sammlung Ernst Zinn; Graphiken und Photographien aus dem Nachlaß Friedrich Wolters, darunter ein umfangreiches Konvolut photographischer George-Porträts und zwei Zeichnungen von Melchior Lechter (Porträt Lothar Treuge und Entwurf des Titelblatts von Friedrich Wolters' *Herrschaft und Dienst*); 80 Photographien (vorwiegend Glasnegative) von Mia Hesse; über 100 Aufnahmen von Totenmasken der Photographin Rosemarie Clausen (um 1940); Plakate aus der Martin-Walser-Sammlung Heinz Saueressig.

Porträtskulpturen und -gemälde: Anna Schickele, Gemälde von Emil Bizer (um 1925), Arnold Zweig, Bronzebüste von Jenny Wiegmann Mucchi (1962), Heinrich Böll, Gemälde von Fritz Hochhuth (1985), Rolf Hochhuth, Gemälde von Ursula Euler (1998).

Porträtgraphiken: Martin Opitz, Kupferstich von Paul Fürst nach Jacob von der Heyden (um 1640), Karl Wilhelm Ramler, Aquatintaradierung von Gottlieb Eckert nach Christian Friedrich Reinhold von Lisiewski (um 1780), Gotthold Ephraim Lessing, Radierung von Luigi Rados nach Giovanni Battista Bosio (um 1800), Peter Flamm (d.i. Eric Mosse), Bleistiftzeichnung von George Grosz (1928), Maximilian Harden, Radierung von Conrad Felixmüller (1921), Samuel Lewin, Radierung von Jakob Steinhardt (1921), Annette Kolb, Bleistiftzeichnung von Emil Bizer (1921), Hannah Höch, Kohlezeichnung von Thomas Ring (1926), Friedrich Schiller, Schemenschnitt von Ernst Moritz Engert (1937), Robert Musil und Ernst Rowohlt, zwei Bleistift- und Kreidezeichnungen von Horst Janssen für eine nicht verwirklichte Festschrift zum 75jährigen Bestehen des Rowohlt Verlags (1982), Wulf Kirsten, Bleistiftzeichnung von Hubertus Giebe (2004), Marcel Reich-Ranicki, Kreidezeichnung von Thomas Duttenhoefer (2005).

Porträtphotographien: Luise Hauff (um 1860), Kurt Kersten von H. Bauschenek (1908), Gret Widmann (um 1915), Curt Tillmann von Harald v. Pawlikowski-Cholewa (um 1955), Wolfgang Altendorf (1970), Werner Kohlschmidt (um 1970), Eugène und Rodica Ionesco von Franziska Messner-Rast (1981), Erwin und Eva Strittmatter von Dieter Hesse (1990), Friedrich Dürrenmatt von Franziska Messner-Rast (1990), Heiner Müller von Dieter Hesse (1992), Godehard Schramm von Ronald Rinklef (1996) und von Harald Munzinger (2005), Peter Bichsel von Franziska Messner-Rast (2003), Hans Magnus Enzensberger von Christian Scholz (Portfolio mit 9 Photographien, 2000/2006).

Porträtkonvolute einzelner Photographinnen und Photographen: Jürgen Bauer: Jürgen Becker, Karl Dedecius, Harald Hartung, Guy Helminger, Alban Nikolai Herbst, Edgar Hilsenrath, Hans Keilson, Michael Lentz, Paul Nizon, Fritz Stern, Gerald Zschorsch. *Joachim Herzau:* Albert Ostermaier, Benjamin von Stuckrad-Barre, Joachim Unseld. *Chris Korner:* Christoph Hein, Sigrid Löffler, Arnold Stadler. *Erica Loos:* Hermann Adler, H. C. Artmann, Joachim Günther, Georg Hensel, Gerhard F. Hering, Walter Höllerer, Jakob Job, Rudolf Walter Leonhardt, Carlo Levi, David Luschnat, Peter de Mendelssohn, Klaus Piper, Wolfgang Preisendanz, Karl Raichle, Christa Reinig, Heinz Risse, Edzard Schaper, Robert Wolfgang Schnell, Frank Thiess, Kurt Ziesel. *Mathias Michaelis:* Jan Assmann, Katharina und Irmgard Born, Annemarie Bostroem, Peter O. Chotjewitz, Jörg Drews, Durs Grünbein, Benjamin Lebert, Wolf Lepenies, Sibylle Lewitscharoff, Martin Mosebach, Jan Philipp Reemtsma, Hans Joachim Schädlich, Burkhard Spinnen, Ruth Weiss. *Georg Pöhlein:* Karlheinz Deschner, Hans Magnus Enzensberger, Eugen Gomringer, Hermann Kinder, Fitzgerald Kusz, Kerstin Specht, Ginka Steinwachs.

Graphiken Varia: Mappe mit acht Umrißradierungen von Moritz Retzsch zu Schillers *Gang nach dem Eisenhammer* (1823), Salon Elisa von der Reckes und Christoph August Tiedges in Dresden, Lithographie von Johann Anton Williard nach C. Hasse (1841), Schillers Geburtshaus in Marbach, unsignierte Bleistiftzeichnung (um 1840), Leporello und Festabzeichen zur Schillerfeier 1859 in Frankfurt am Main, Federzeichnung zu Wilhelm Hauffs *Kleinem Muck* (Ende des 19. Jahrhunderts), Exlibris Richard Dehmel, Radierung von Willi Geiger (1908), Exlibris Artur Kutscher (um 1910), »Letzter Abend«, Tuschfederzeichnung von Johannes Diehr (1914), Schillerplatz in Stuttgart, Radierung von Walter Romberg (um 1935), drei Gouachen von Ernst Meister (1961-1963), zwei Graphiken von Wolfgang Hildesheimer, Scherenschnitt von Hedwig Goller zu Justinus Kerners *Reiseschatten* (1993), »Paar IV – zu Elias und Veza Canetti«, Kohle- und Kreidezeichnung von Susanne Theumer (2002), Literaturmuseum der Moderne, Collage von Edgar Harwardt (2005).

Erinnerungsstücke: Spazierstock Otto Erich Hartlebens, Federhalter Hans Carrossas.

Für Stiftungen ist zu danken: Prof. Dieter Ackerknecht, Irmeli Altendorf, Jürgen Bauer, Dorothea Bänsch, Lenore Bästlein, Prof. Dr. Tilmann Breuer, Claudia Clavadetscher, Christiane Friedrich, Prof. Dr. Renate von Heydebrand-Göpfert, Simon Hesse, Rolf Hochhuth, Helmut Hölzel, Dr. Wolfgang Hönle, Christoph Hohl, Eva Kampmann-Carossa, Gisela Kleemann, Chris Korner, Jutta Kulenkampff, Gertrud Leitze, Mathias Michaelis, Ursula Migge, Gabriele C. Pallat, Dr. Roland Stark, Dr. Rolf Schneider, Godehard Schramm, Prof. Dr. Richard Sheppard, Dr. Olaf Tamaschke, Brigitte Theurer, Dorothea Tillmann, Jan Peter Tripp, Hermann Wiedenroth.

LAUFENDE ARBEITEN

Handschriftenabteilung

Um der immer weiter wachsenden Zahl der Bestände und Aufgaben besser gerecht zu werden, wurde nach der Übergabe der Abteilungsleitung von Dr. Jochen Meyer an Dr. Ulrich von Bülow am 1. Juni 2006 die Organisationsstruktur der Abteilung verändert. Künftig betreuen fünf Referate, die von wissenschaftlichen Mitarbeitern geleitet werden, jeweils eine bestimmte Anzahl der Bestände und sind zugleich für übergreifende Aufgaben wie Erwerbung, Erschließung, Benutzung und Bestandserhaltung zuständig.

Erschließung: Vorgeordnet wurden die Nachlässe oder Teilnachlässe von Erich Auerbach, Jurij Brězan, Robert Gernhardt, Friedrich Gundolf, Martin Heidegger (Sammlung Buchner), Peter Huchel, Klaus Günther Just, Raymond Klibansky, Kurt Leonhard, Walter Mehring, Fritz Steuben (d. i. Erhart Wittek), Hans Schwerte sowie die Hubert Fichte-Sammlung Heusch, außerdem die Archive von Karlheinz Deschner, Gerlind Reinshagen und Gabriele Wohmann.

Begonnen wurde mit der Erfassung der Nachlässe von Arnolt Bronnen, Robert Gernhardt, Rainer Gruenter, Karl Stirner, Karl Wolfskehl und dem Familienarchiv von Wolzogen. Teile des Archivs von Peter Rühmkorf wurden und werden noch vor der Übergabe in Hamburg (mit Unterstützung durch die Arno-Schmidt-Stiftung) über Internet in der Marbacher Datenbank katalogisiert. Abschließend verzeichnet wurden das Archiv des Heinrich Ellermann Verlags, die Nachlässe von Carl Hanns Erkelenz, Jan Lustig und Erich Ruprecht und das Archiv von Dietrich Eberhard Sattler.

Fortgesetzt wurde die elektronische Katalogisierung der Nachlässe von Leopold Andrian, Rudolf Borchardt, Heinz Flügel, Hans-Georg Gadamer (DFG-Projekt), Hans Grimm (Drittmittel der Claudius-Stiftung), Erich Kästner, Johanna Moosdorf und Armin T. Wegner, der Verlagsarchive S. Fischer (Drittmittel der S. Fischer-Stiftung) und R. Piper (DFG-Projekt) sowie des Redaktionsarchivs der Zeitschrift Merkur. Des weiteren wurden Ergänzungen zu den Nachlässen von Gottfried Benn, Joseph Breitbach, Ernst Heimeran, Hermann Kasack, Harry Graf Kessler, Ernst Kreuder, Helmut Paulus, Max Rychner und Ina Seidel, sowie zum Eugen Diederichs-Verlagsarchiv, zur Sammlung Rilke und zum Archiv von Fritz J. Raddatz verzeichnet.

Außerdem wurden wie in den Vorjahren alle kleinen Neuzugänge (siehe unter Erwerbungen) abschließend katalogisiert, die größeren Neuzugänge wurden vorgeordnet und zusammenfassend beschrieben.

Innerhalb des kooperativen »DFG-Pilotprojekts zur dezentralen Retrokonversion von Nachweisen zu Autographen und Nachlässen in Deutschland« konnten dank der beiden externen Mitarbeiter Nicole Bischel und Manfred Hoß 20.000 Handschriften-Datensätze aus den Inventarbüchern konvertiert werden. Für die etwa 180.000 Datensätze, die noch konvertiert werden müssen, benötigen wir allerdings weitere Drittmittel.

Insgesamt wurden 2006 33.202 neue Handschriften-Datensätze angelegt. Das ist gegenüber den Vorjahren (2005: 13.445, 2004: 18.917, 2003: 37.770, 2002:

15.526) eine deutliche Steigerung, die vor allem der Retrokonversion der Inventarbücher zu verdanken ist. Bei Ordnungsarbeiten halfen ehrenamtliche Mitarbeiterinnen, 13 Praktikanten sowie ein Stipendiat.

Über die *Benutzung* unserer Bestände geben die folgenden statistischen Erhebungen Auskunft: 942 Anfragen beantworteten unsere Diplom-Bibliothekare und -Archivare (2005: 628), dazu kommen die Anfragen, die durch wissenschaftliche Mitarbeiter bearbeitet wurden. Im Lesesaal wurden 1.907 telefonische Auskünfte erteilt (2005: 1.888).

Die Benutzung unserer Datenbank ist 2006 in allen Bereichen erheblich gestiegen, zum Teil allerdings auch verursacht durch neue Auswertungsmethoden. Insgesamt wurden 119.162 Suchanfragen gezählt (2005: 75.928, 2004: 75.241), dabei entfielen auf die Datenbankmodule *Handschriften* 16.455 (2005: 9.656, 2004: 9.376) und auf die *Bestandsführung* 12.136 (2005: 8.610, 2004: 7.224).

Die Zahl der entliehenen Handschriften (Einheiten) ist 2006 auf 30.609 gestiegen (2005: 25.884, 2004: 26.833, 2), darunter waren 15.541 Einzelstücke, 13.023 Mappen, 235 Kästen und 1.802 Mikrofiches und -Filme. Auf der Grundlage von 1240 Kopieraufträgen (2005: 733, 2004: 1.093) wurden 2006 von 6.815 Objekten (2005: 7.925, 2004: 6.422) aus Beständen der Handschriftenabteilung 33.713 Kopien ausgegeben (2005: 23.184, 2004: 28.152). Die meisten Kopien (von 5.422 Objekten nach 1.005 Kopieraufträgen) wurden wieder im Lesesaal bestellt.

Im Handschriften-Lesesaal konnten wir 2006 mit 2.603 »Tagesbenutzern« nach dem Tief im letzten Jahr wieder einen erheblichen Anstieg verbuchen (2005: 2487, 2004: 2.859, 2003: 2.718). Die Zahl der Besucher, die aus Deutschland kamen, betrug 1.874, (2005: 1.733, 2004: 2.047). Die meisten ausländischen Besucher kamen aus Großbritannien, den USA, Österreich, Frankreich und Kanada. Die Zahl der 2006 ausgegebenen Benutzungsausweise betrug 1.173 (2005: 1.068, 2004: 1.079); auf die Handschriftenabteilung entfielen 2006 958 Anmeldungen (2005: 900, 2004: 898).

Für auswärtige Ausstellungen wurden 2006 333 Exponate aus unseren Beständen ausgeliehen (33 Verträge, 5 Verlängerungen) und in Berlin, Bern, Bonn, Düsseldorf, Frankfurt am Main und an der Oder, Koblenz, Konstanz, Leverkusen, Prag, Reutlingen, Sachsenheim, Stuttgart, Tübingen und Wien gezeigt; die Themen reichten von Hannah Arendt und Franz Kafka bis zur »Weinwelt im Wandel«.

Der *Bestandserhaltung* diente die weitere Verfilmung des umfangreichen Nachlasses von Hans Grimm. Zum ersten Mal wurde ein Nachlaß, nämlich der von Kurt Pinthus, erfolgreich mit Verfahren der Massenentsäuerung behandelt. (Hier bestand besonderer Handlungsbedarf, weil die Papiere von Pinthus im New Yorker Exil sehr gelitten haben.) Die Notathefte von Robert Gernhardt wurden, ebenfalls von einer auswärtigen Firma, zugleich verfilmt und gescannt.

Im Bereich der neuen *Informationstechnologien* sind folgende Entwicklungen besonders erwähnenswert: Für den noch bevorstehenden Import der Datensätze, die durch die Retrokonversion unserer Zettelkatalog-Karten in der Berliner Staatsbibliothek (Zentraldatei der Autographen) entstanden sind, wurde ein Dublettenerkennungsverfahren für Personennamen (auf der Vorlage des RISM-Verfahrens) konzipiert, entwickelt und erfolgreich getestet.

Mitarbeiterinnen der Abteilung leiteten und unterstützten die oben erwähnte Retrokonversion der Inventarlisten in organisatorischer und technischer Hinsicht. Insbesondere mußten die Inventarlisten vorbereitet und die beiden externen Projektmitarbeiter geschult und betreut werden. Auch im letzten Jahr arbeitete die Handschriftenabteilung mit an der Kontrolle der Namen-Normdaten und an der Redaktion der neuen Website unseres Archivs.

Drei neue Kolleginnen (Bianca Grosser, Sigrun Hof und Birgit Wollgarten) wurden in ihre künftigen Tätigkeitsfelder eingearbeitet. Insgesamt hat sich die Zahl der Mitarbeiter aber vermindert, weil aus haushaltstechnischen Gründen zwei Stellen nicht sofort wiederbesetzt werden konnten.

Stark in Anspruch genommen wurde die Handschriftenabteilung von Vor- und Nachbereitungsarbeiten für die ständige Ausstellung im Literaturmuseum der Moderne (Ausheben von Exponaten, Klärung der Rechtsfragen, Transkriptionen, Recherchen, Betreuung von Praktikanten, Rücksortierung nicht ausgestellter Exponate usw.). Zu den abteilungsübergreifenden Aufgaben gehörten ferner die Vorbereitung der Evaluation durch den Wissenschaftsrat und die Mitarbeit am Leitbild unseres Archivs.

Wie in den Vorjahren organisierten Mitarbeiter der Handschriftenabteilung sämtliche literarischen und wissenschaftliche Lesungen, Vorträge und Tagungen, besorgten das Stipendienprogramm und die Verwaltung der Urheberrechte, die Autoren der Schillergesellschaft vererbt haben, gestalteten Vestibülausstellungen (zu Hilde Domin und Erwin Walter Palm, Hans-Georg Gadamer, Heinrich Heine und Carl Schmitt), führten durch die neue Dauerausstellung im Literaturmuseum der Moderne und durch die Handschriftenabteilung (u.a. am *Tag der offenen Tür*), erläuterten das neue Konzept der Pauschalerschließung auf einer Tagung der österreichischen KoopLitera und hielten an verschiedenen Universitäten Vorträge über das Deutsche Literaturarchiv (»Innere Mission«).

Weiter beteiligte sich die Handschriftenabteilung an der immer noch nicht beendeten Diskussion über die Neufassung der vom DFG-Unterausschuß für Nachlaßerschließung herausgegebenen *Regeln zur Erschließung von Nachlässen und Autographen (RNA)*.

Im Berichtsjahr betreute Jan Bürger eine Ausstellung über Gottfried Benn und schrieb das begleitende *Marbacher Magazin*. Silke Becker und Ulrich von Bülow edierten das Kriegstagebuch von Erich Kästner, mehrere wissenschaftliche Mitarbeiter der Abteilung gestalteten Vorträge in der Reihe *Zeitkapsel* und beteiligten sich an der Vorbereitung der *Zeitschrift für Ideengeschichte*.

Schließlich nahmen Mitarbeiter der Handschriftenabteilung an verschiedenen EDV-Schulungen und am Bibliothekartag teil und besuchten zur Weiterbildung Tagungen und die Frankfurter Buchmesse.

Cotta-Archiv (Stiftung der ›Stuttgarter Zeitung‹)

Die Edition des von Konrad Feilchenfeldt, Bernhard Fischer und Dietmar Pravida herausgegebenen *Varnhagen-Cotta-Briefwechsels* wurde mit der Endredaktion und Drucklegung abgeschlossen; sie erschien in den *Veröffentlichungen der Deutschen*

Schillergesellschaft zur Buchmesse 2006. – Beim Namenregister der Beiträger/Mitglieder der *Augsburger Allgemeinen Zeitung* wurde damit begonnen, die bibliographischen Angaben bei den Autoren systematisch zu ergänzen, die nicht bloß feste Ortskorrespondenten waren. Die im Vorjahr transkribierten Briefe von Gustav Kolb, des Chefredakteurs der *Allgemeinen Zeitung*, an Georg von Cotta wurden für den Zeitraum 1848-1854 kollationiert. – Die bibliographische Erschließung des *Morgenblatts für gebildete Stände* wurde auf der Grundlage des für die Microfiche-Edition bearbeiteten Beiträgerregisters für die Jahrgänge 1829-1836 fortgesetzt.

Die Katalogisierung des Briefcopierbuchs VIII der J.G. Cotta'schen Buchhandlung in KALLIAS (einschließlich der Einarbeitung der recherchierten »Bestandsbildner«-Angaben in die NND mit 563 Neuaufnahmen) wurde ebenso fortgesetzt (und mit Ende des Jahres 2006 abgeschlossen; im Jahr 2006 wurden 2372 Briefe katalogisiert) wie die Kollation der Transkription des *Verlagsbuchs 1787-1806* für die geplante Facsimile-Edition. – Aus den Beständen des Cotta-Archivs wurde der diesjährige Band der *Marbacher Bibliothek* mit Feuilletons aus London und Paris vorbereitet.

Statistik: 754 Ausleihvorgänge mit 1268 entliehenen Einheiten (2005: 639 mit 903), Benutzer: 129 (2005: 105), Kopieraufträge: 47 mit 1226 Seiten (2005: 55 mit 350).

Bibliothek

Wie schon das vorangegangene, so war auch dieses Arbeitsjahr vom Retrokonversionsprojekt geprägt. Im Juni 2006 startete die EU-Ausschreibung mit einem »nicht offenen Verfahren mit vorgeschaltetem Teilnehmerwettbewerb«, das mit strengen formalen sowie rechtsverbindlichen Vorschriften und unter aufwendiger Prüfarbeit erhebliche Arbeitskapazitäten band (Arbeitsgruppe: Bendt, Dambacher, Kramski, bis Juni: Penshorn, federführend: Schmidgall). Den Zuschlag für Los 1, Scannen der ca. 1,2 Millionen Katalogzettel, bekam im Oktober die Firma Medea Services GmbH, Budapest; die Firma BDG Bibliographische Dienste GmbH, München, erhielt schließlich Anfang Dezember den Auftrag für Los 2, Teil 1, die Titelerfassung. Ende Dezember konnte ein Scan-Testlauf starten. Parallel zu diesem Verfahren wurden letzte Vorbereitungen unternommen: Adhoc-Druck und Einstellen von Barcodekarten mit normierten Informationen, Bereinigungsarbeiten in der Namensnormdatei (u.a. Revision aller »Germanisten«-Datensätze) und formale Überprüfung der mehr als 1.300 Katalogkästen. Die in Eigenleistung erfolgende vollständige Erfassung aller ausgewerteten Anthologien und wissenschaftlichen Sammelwerke in Kallias wurde weiter vorangetrieben (Abschluß Anfang 2007). Das Projekt wird finanziert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG), der Robert Bosch Stiftung, dem Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien sowie der Hertie-Stiftung. Die Erfassungsarbeiten sind nur teilweise finanziert; für Los 2, Teil 2 ist das Deutsche Literaturarchiv weiterhin auf private und öffentliche Unterstützung angewiesen.

Eine Konsequenz aus der bereits erfolgten Konversion des Schiller-Bestands im Systematischen Katalog (ca. 16.000 Nachweise) war die Neukatalogisierung von

rund 40 Metern Werkausgaben und Teilsammlungen des Dichters, die Andrea Frindt im August in Angriff nahm. Die Bibliothek des Literaturarchivs pflegt den weltweit umfangreichsten Schiller-Bestand und fühlt sich hier einem hohen bibliographischen Qualitätsniveau verpflichtet.

Am 2. Juni 2006 ging die DFG-geförderte *Virtuelle Fachbibliothek Germanistik* an den Start. Für die sog. Metasuche bzw. eine Vereinheitlichung des Retrievals über mehrere Kataloge waren zuvor detaillierte Anpassungen seitens unserer EDV-Firma zu leisten. Die Nutzung der ViFa »Germanistik-im-Netz« hat im Ergebnis auch die Zugriffe auf Kallias spürbar ansteigen lassen. Im Oktober fand ein Workshop zum Thema »Kooperatives Erschließen von Internetquellen« im Fachinformationsführer GiNFix statt. Die Marbacher Arbeitsgruppe erklärt sich dabei zuständig für die Ressourcentypen literarische Zeitschriften, Weblogs und Netzliteratur. Bis Ende des Jahres wurden Aufnahmekriterien, Geschäftsgänge und technische Abläufe festgelegt.

Im Herbst konnte in enger Zusammenarbeit mit dem EDV-Referat ein Pilotprojekt für Telearbeit starten, mit bislang erfreulichem Ergebnis: zwei in der Elternzeit befindliche Kollegen können nun die Auswertung literarischer Zeitschriften vom heimischen Schreibtisch aus erledigen.

In Vorbereitung der Evaluation durch den Wissenschaftsrat wurden zahlreiche Arbeitsbereiche analysiert, an den einschlägigen Kapiteln des Gesamtdossiers mitgewirkt, Forschungsaufgaben speziell der Bibliothek und der Dokumentationsstelle skizziert und Perspektiven entwickelt. – Dokumentationsstelle und Bibliothek führten wie im Vorjahr große Umräumaktionen durch, um allerletzte Platzreserven zu mobilisieren.

Bestände Der Magazinzugang für sämtliche Materialien betrug insgesamt 15.877 Einheiten, davon waren 3.453 Bände und Hefte in die Zeitschriftensignaturgruppen einzuordnen. Von Mai bis Juli wurde die mehr als 6.000 Bände zählende Bibliothek von Rudolf Pannwitz durch eine wissenschaftliche Hilfskraft vollständig neu geordnet. Andreas Ehmer entwickelte eine differenzierte Aufstellungssystematik, kennzeichnete Hand- und Widmungsexemplare, legte gefährdete Drucke in säurefreie Mappen ein und erstellte Autorenlisten für die einzelnen Systematikgruppen, die im Bestandsmodul der Bibliothek einsehbar sind. Reintegriert in die Marbacher Bestände wurde der für die Belange der Werkausgabe an die Mainzer Akademie ausgeliehene Teil der Bibliothek von Hans Erich Nossack. Zum Abschluß gebracht wurde die Sichtung und Kennzeichnung der Bibliothek des Literaturkritikers und Herausgebers Max Rychner in Frankfurt/M.; eine Auswahl von Hand- und Widmungsexemplaren wird – in noch unbestimmter Zeit – den in Marbach verwahrten Nachlaß anreichern (ca. 1000 Bände).

Neu in Angriff genommen wurde die Umstrukturierung und Revision der etwa 20.000 Antiquariats-, Auktions- und Autographenkataloge, einschließlich der notwendigen buchpflegerischen Maßnahmen. Aus Gründen der einfacheren Benutzung und der begrenzten Raumkapazitäten wird es künftig nur noch ein »Firmenalphabet« geben.

Gegen Ende des Jahres konnte das Massenneutralisierungsprogramm mit der Entsäuerung der ca. 4.000 Bände zählenden Kriminalroman-Sammlung Hügel

wiederaufgenommen werden; fortgesetzt wurde die aufwendige Einzelblattent-säuerung der kostbaren großformatigen Schiller-Jubiläumsblätter im Bestand der Dokumentationsstelle.

Erschließung Im Berichtsjahr entstanden insgesamt 35.699 Titelaufnahmen für Bücher, Zeitschriften, Hörfunk- und Fernsehmanuskripte, Bild- und Tonträger sowie für unselbständige Beiträge. Wie im Vorjahr wurden 51 neue Zeitschriften abonniert; nach Abzug der eingestellten Titel waren gegen Ende des Jahres 1.156 Periodica zur Fortsetzung im elektronischen Kardex geführt. In der Zeitschriftendatenbank ist nunmehr für 9.066 Zeitschriftentitel Marbacher Besitz nachgewiesen. Die Dokumentationsstelle konvertiert ihre konventionell vorliegenden Bild- und Tonträgerdaten seit einigen Jahren sukzessive in Eigenleistung; im Berichtsjahr wurden insgesamt 621 Tonträger und Fernsehmitschnitte in Kallias überführt: Verfilmungen und Theateraufführungen der Jahre 1993-1998, Tonkassetten aus den Jahren 1979-1994 sowie die noch fehlenden Aufnahmen von Veranstaltungen des DLA aus den Jahren 1981-1997. Außerdem setzte sie ihre mit einer Revision verbundenen Nachweisarbeiten im Bestandsmodul von Kallias fort; nunmehr sind für 2.200 Personen Materialien der Dokumentensammlung auch via Internet recherchierbar.

Wie im Arbeitsplan für das Jahr vorgesehen, wurde mit der Konzeption einer modellhaften Provenienzerschließung der Bibliothek Celan begonnen.

Benutzung Von den 1.346 (2005: 1.268) Benutzungsanträgen bezogen sich 878 (2005: 851) allein auf die Bibliothek, von den insgesamt 9.354 (2005: 8.878) Lesesaaleintragungen waren es 6.595 (2005: 6.407). Benutzerinnen und Benutzer aus 38 Herkunftsländern (2005: 43) konnten wir begrüßen. Die Gesamtzahl der Ausleihen belief sich auf 45.659. Die Anzahl der Internetbenutzer im Onlinekatalog hat sich gegenüber dem Vorjahr verdoppelt: 13.926 (2005: 6.265). Die Einzelzugriffe auf das Bibliotheksmodul via Internet betragen im Jahr 2006 24.439 (2005: 12.379). Diese deutlich höhere Zahl ergibt sich aus der Einbindung des Katalogs in das Portal *Virtuelle Fachbibliothek Germanistik*.

Die Abteilung bearbeitete 557 (2005: 578) schriftliche und 544 (2005: 804) nur an Lesesaaltheke oder Auskunftspult einlaufende telefonische Anfragen; mit den Kopieraufträgen ergab sich eine Gesamtzahl von 2.214 (2005: 1.883) Vorgängen. Im Rahmen der Evaluationsvorbereitung entwickelte Sandra Blanck einen professionellen Fragebogen zur Benutzerzufriedenheit, der zwischen August und November verteilt wurde. Die Auswertung erbrachte gleichermaßen beste Noten für Bestände und Kataloge wie für Service und Kompetenz. Im persönlichen Gespräch werden immer wieder bestimmte Faktoren als der Forschungsarbeit zuträglich betont: der Status einer Präsenzbibliothek (»alles ist immer da« ...), das Ensemble der versammelten Materialien (... »vom Manuskript bis zur Rezension«), eine Arbeitssituation ohne Ablenkungen, d.h. die abgelegene, beschauliche Lage des Ortes erlaubt die Konzentration auf das Wesentliche (»hier komme ich zum Schreiben«).

Im überregionalen Fernleihverkehr trafen 936 (2005: 904) Bestellungen ein, 1.283 (2005: 1.218) Gesuche gingen außer Haus; im Direktlieferdienst wurden 1.216 (2005: 864) Einheiten verschickt. Seit November ist die Bibliothek Pilotkunde beim Aufbau eines vom Bibliotheksservicezentrums betriebenen zentralen Fernleihportals.

In Kooperation mit Frau Dr. Ute Schneider vom buchwissenschaftlichen Institut der Universität Mainz organisierte die Bibliothek im Januar ein Seminar im Literaturarchiv, in dessen Zentrum die Arbeit mit Quellen zur Unterhaltungsliteratur stand (vor allem Abenteuer- und Kolportageromane). Ende Februar unternahm erstmals ein Seminar der germanistischen Fakultät der Université de Metz unter Leitung von Frau Professor Françoise Lartillot eine Exkursion nach Marbach, die ebenfalls von der Bibliothek organisiert wurde.

Im Frühjahr stellte die Dokumentationsstelle ihren neuen Service »Pressedossier« vor, ein inzwischen gern und oft genutzter Service: gegen eine feste Gebühr wird eine bestimmte Anzahl von Zeitungsausschnitten aus den wichtigsten Feuilletons ausgewählt und verschickt.

Die aus ergonomischer Sicht dringend notwendig gewordene Neubestuhlung des Lesesaals im Dezember ist von den Benutzern sehr begrüßt worden, ebenso die Aufrüstung der PCs für Benutzer und die Ausstattung mit Flachbildschirmen.

Personalia Zum 1. Januar wurde Sandra Blanck für ein Jahr befristet als Bibliothekarin angestellt. In der Dokumentationsstelle konnten wir nach Ablauf der Stellensperre Nicole Nikodemus, zuvor Handschriftenabteilung, zum 1. Juni als neue Mitarbeiterin in der Zeitungsausschnittsammlung begrüßen. Christoph Penschorn, stellvertretender Abteilungsleiter, verließ das Haus zum 1. Juli, um die Leitung der Bibliothek der Pädagogischen Hochschule Heidelberg zu übernehmen. Seine Stelle wurde zum 1. Oktober mit Dr. Reinhard Laube neu besetzt. Zahlreiche Praktikanten, Studentinnen und Studenten der Germanistik oder des Informationswesens, halfen in Bibliothek und Dokumentationsstelle tatkräftig bei den täglichen und außerordentlichen Geschäften; eine Referendarin des Höheren Bibliotheksdienstes hospitierte für eine Woche in der Marbacher Spezialbibliothek.

Wieder waren etliche Kolleginnen und Kollegen an abteilungsübergreifenden Aktivitäten (Führungen, Tag der offenen Tür, Vestibülausstellungen, Rechte-Ermittlungen im Rahmen des Katalogs zur neuen Dauerausstellung), an Fachtagungen oder als Mitglied auswärtiger Arbeitsgruppen tätig: Jutta Bendt war als Mitglied des Ausschusses für Bibliotheken und wissenschaftliche Informationssysteme der Deutschen Forschungsgemeinschaft vielfach gutachterlich tätig; Karin Schmidgall vertrat das Haus bzw. die Arbeitsgemeinschaft der Spezialbibliotheken in den Arbeitsgruppen Online-Fernleihe und SWB sowie in der Expertengruppe Datenformate; Christoph Penschorn und der Leiter der Dokumentationsstelle Andreas Kozlik, zuständig für die Berufspraktikanten, besuchten eine Ausbilderkonferenz der Hochschule der Medien, Stuttgart; Normdatenredakteur Jochen Walter vertrat das Haus während einer Tagung der Bibliotheksverbände zum Thema Personennormdaten(PND)-Anwendung; Andreas Kozlik nahm als Mitglied am Treffen des Netzwerks Mediatheken teil; Christoph Penschorn referierte zusammen mit Dr. Helmuth Mojem in Osabrück vor Studenten über das Literaturarchiv, Jutta Bendt folgte zu diesem Zweck einer Einladung des Germanistischen Seminars der Universität Breslau. Andreas Kozlik war an der Pflege einzelner Komponenten des *Literaturportals* mitbeteiligt; Reinhard Laube wirkte an der Konzeption eines Marbach-Kollegs mit und war an dem für 2007 geplanten »Tag der Erschließung« beteiligt.

Kunstsammlungen

Alle Einzelerwerbungen wurden, wie immer, umgehend inventarisiert und katalogisiert. Einen relativ großen Rückstand gibt es nach wie vor bei der Bearbeitung größerer Nachlaßkonvolute. Immerhin war es möglich, zwölf umfangreichere Bestände zu erschließen, darunter die Bildnachlässe von Walter Hasenclever und Ernst Jünger. Darüber hinaus konnten mit Hilfe zweier Praktikanten die Fotografien aus dem Bestand Ilse Aichinger/Günter Eich und die als Depositum übernommenen Graphiken aus dem Nachlaß des Künstlers Günter Schöllkopf geordnet werden.

Ingeborg Dessoiff-Hahn hat im Rahmen des ehrenamtlich von ihr betreuten Projekts »Revision und Retrokonversion des Katalogs der Porträtplastiken« die Skulpturen des 20. Jahrhunderts fast vollständig erfaßt. Demnächst wird sie mit der Bearbeitung der Werke aus dem 18. und 19. Jahrhundert beginnen. Die Digitalisierung von Fotonegativen der bis zum Erwerbungsjahr 1999 im Kartenkatalog verzeichneten Porträts – Voraussetzung für eine spätere Retrokonversion und für die Möglichkeit digitaler Bildübermittlung – ist inzwischen bis zum Buchstaben »G« fortgeschritten.

Die Zahl der forschenden Gäste, der schriftlichen oder telefonischen Anfragen und der Bildbestellungen ist in etwa konstant geblieben, die der Leihgaben für Ausstellungen anderer Museen hat weiter zugenommen. Hauptleihnehmer waren diesmal das Landesmuseum Württemberg, das im Rahmen der Ausstellung *Das Königreich Württemberg 1806–1918* ein »Pantheon des Schwäbischen Geistes« mit zahlreichen Werken aus der Marbacher Porträtsammlung gezeigt hat, und das Petöfi Literaturmuseum in Budapest, wo in einer eindrucksvollen Totenmaskenausstellung auch eine Reihe von Masken aus Marbach zu sehen war.

Außergewöhnliche Anforderungen ergaben sich für die Betreuerinnen der Photographischen Sammlung aus der Vorbereitung der Dauerausstellung im Literaturmuseum der Moderne und der Ausstellung *In der Geisterfalle – Fotos aus dem Archiv aus drei Jahrhunderten*. Für beide Projekte waren viele hundert Exponate auszuheben und ebenso viele Recherchen zu den Urhebern und Rechtsinhabern anzustellen. Auch die Fotowerkstatt war durch die beiden Ausstellungen und die begleitenden Publikationen in besonderem Maße gefordert.

Der Abteilungsleiter und seine Stellvertreterin haben das Deutsche Literaturarchiv auf der Jahrestagung der *Arbeitsgemeinschaft der Bildhauermuseen und Skulpturensammlungen* im Wilhelm Lehmbruck Museum in Duisburg und beim *Jahrestreffen der Leiter Graphischer Sammlungen Deutschlands* im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig vertreten. Mit den Kuratoren des im Aufbau befindlichen Schiller-Museums in Rudolstadt wurden eingehende Beratungsgespräche geführt. Das Archiv stellt für dieses Haus, das 2008 eröffnet werden soll, mehrere Möbelstücke und Gemälde als Dauerleihgaben zur Verfügung, die inzwischen auf Kosten des Leihnehmers restauriert worden sind.

Die Stuttgarter Restauratorin Caroline Walther hat begonnen, sukzessive die Gipsobjekte aus der Skulpturensammlung zu restaurieren, ein Projekt, das voraussichtlich mehrere Jahre beanspruchen wird. Von Martin Marquardt in Freiberg

wurden zwei kleine Möbelstücke aus Wielands Besitz restauriert, von Gabriele Braun in Vaihingen/Enz mehrere Textilobjekte aus Schillers Besitz, von Michael Kecker in Ditzingen einige historische Gemälderahmen.

Museumsabteilung

I. Aufgaben: Realisation der Dauerausstellung im Literaturmuseum der Moderne (Eröffnung 6. Juni 2006). – Realisation der Wechsel- und Wanderausstellungen im Schiller-Nationalmuseum (SNM) und im Literaturmuseum der Moderne (LiMo): inhaltliche und gestalterische Konzeption und Realisation, Organisation von Kooperationen, Betreuung von Transport, Auf- und Abbau. – Konzeption, Redaktion, Betreuung der Gestaltung und Abwicklung der ausstellungsbegleitenden Publikationen (2 Kataloge, 4 Magazine) und Werbemedien. – Konzeption und Durchführung der ausstellungsbegleitenden Literaturvermittlung: Führungen, Ausbau der Seminare und Workshops für Kinder und Schüler (Projekt LiMolab), Ciceronenteamaufbau und -schulung, Führungsannahme und -organisation. Aktive Mitwirkung (Konzeption, Organisation und Durchführung) am allgemeinen Veranstaltungs- und Tagungsprogramm des DLA. – Redaktion, Lektorat, Druckabwicklung, z.T. auch Gestaltung der sonstigen Publikationen, Akzidenzen und Geschäftsausstattung des DLA; Abschluß der 2005 begonnenen Neugestaltung aller Druck-sachen im Rahmen des neuen Corporate Designs. – Vorbereitung der Ausstellungen 2007. – Ausstellungs- und Publikationsplanung 2007 bis 2010. – Inhaltliche und organisatorische Betreuung des laufenden Museumsbetriebs.

II. Ziele: 2006 war das Ziel aller Aktivitäten, das DLA mit der Eröffnung des LiMos im Januar (Architektur) und Juni (Dauerausstellung zum 20. Jahrhundert) als einen mit zwei Museen so zentralen wie lebendigen Kulturstandort ins öffentliche Bewußtsein zu bringen. Das symbolische Ansehen (Marbach als forschungs- und literaturinitiierte, im Bereich der Ausstellungsgestaltung und Literaturvermittlung innovative, kulturelle Werte überliefernde Institution) sollte ebenso gesteigert werden wie der Bekanntheitsgrad der Institution und die tatsächlichen Besucherzahlen. Die seit 1990 mit Ausnahme des Schillerjahrs 2005 bei rund 20.000 liegende Besucherzahlen sollten sich erhöhen, neue, jüngere Publikumsgruppen erschlossen und durch Wechsellausstellungen, Veranstaltungen und ein klar auf das DLA hin konzipiertes Literatur- und Ausstellungsvermittlungsangebot langfristig an Marbach gebunden werden. Besonderes Ziel der Dauerausstellung und der 2006 erstmals unter einem Jahresthema (»Zeigen«) stehenden Aktivitäten war das Etablieren einer den Standort stärkenden Programmlinie: das starke, einprägsame Raumbilder erzeugende Ausstellen des Archivbestands in seiner Fülle unter für die Forschung wie die Literaturvermittlung neuen, nicht mehr nur auto-ren- und epochenorientierten Aspekten.

Teil dieser Programmlinie ist auch der sinnvolle, ökonomische Umgang mit Sach- und Personalressourcen: Die programmatische, standortstärkende Konzentration auf eigene Bestände und der weitgehende Verzicht auf Übernahmen reduziert nicht nur Versicherungs- und Transportkosten, auch die Gestaltungskosten konzentrieren sich auf das Notwendigste (z.B. Verzicht auf Einbauten, aufwendige

Raumgrafik und -medien). Die für die Dauer- und Wechsellausstellungen zur Verfügung stehenden Vitrinen, Beschriftungs- und Besucherleitformate sind wie das Dauerausstellungskonzept und das eigens für das LiMo entwickelte, intern mit Inhalten zu bespielende AV-Vermittlungsmedium (M₃) auf langfristige Variabilität und Kostenersparnis hin entwickelt: inhaltliche wie gestalterische Änderungen im Bestand sind ohne große Folgekosten im Bereich Grafik, Medien, Vitrinen, Buchwiegen, Einbauten, Lichthardware möglich. Auch das Literaturvermittlungsprogramm ist so konzipiert und kalkuliert, daß es weitgehend mit eigenen Ressourcen realisiert werden kann und sich selbst trägt.

III. Bilanz Projekte und Ressourcen: Alle Projekte wurden termingerecht und z.T. mit beachtlicher Presseresonanz und Publikumswirkung mit den dafür eingeplanten Ressourcen realisiert. Umfangreiche Sachhilfe kam aus den entsprechenden anderen Abteilungen hinzu (bes. Bau- und Erstausrüstungsbetreuung, Rechterecherche, Mit-hilfe Exponataushub, Exponatfotografie, konservatorische Vorbereitung, Einrichtung und Betreuung, Produktion der Audioaufnahmen, EDV, Haustechnik, Verwaltung, Pressearbeit, Fundraising). Über den Arbeitsplan hinaus mußten zwei weitere Marbacher Magazine realisiert werden: Das aus sachlichen Gründen von 2005 nach 2006 verschobene Magazin zu Erich Kästners *Blauem Buch* und das für 2007 geplante Magazin zu Hans Magnus Enzensbergers *WortSpielZeugen* zu einer Ausstellung in der Kunsthalle Schwäbisch-Hall, Sammlung Würth.

IV. Offene Punkte: Besonders das digitale Führungssystem hat Aufgaben nach sich gezogen, die mit ins Jahr 2007 genommen werden müssen (Schulungsbedarf bei den Aufsehern, Überprüfen einer umfangreichen, technischen Mängelliste aufgrund des engen Terminplans im Vorfeld der Eröffnung, notwendiges Überprüfen aller Inhalte: ca. 6.000 Text- und Fotoseiten, 4 insgesamt 2 1/2 Stunden lange Audioführungen; nur mit Drittmitteln zu realisierende, dringend notwendige Erweiterung der 50 Geräte). Ebenso ist die Verbesserung im Bereich der professionellen Betreuung des Gebäudes (bes. Licht- und Verdunklungstechnik, Außenreinigung) wie der Besucher (Einbindung der Besucher durch Umfragen, Besucherführung durch erweiterte Beschilderung/Leitsystem, feste Museumstage mit Hosts, Fertigstellung und Pflege einer eigenen Seite für das Literaturmuseum der Moderne auf der Homepage mit virtuellem Rundgang, engl. Audioguideführung, Sitz- und Lesegelegenheiten im oberen Foyer, zu den Öffnungszeiten besetztes Ausstellungssekretariat) und der Vermittlung (Profilieren v.a. auch der angefangenen Programmlinien, Ausbau des LimoLab zu einer Literaturschule für Kinder und Jugendliche, Entwickeln eines eigenen Seniorenprogramms) eine bleibende Aufgabe.

Direktionsabteilung

Allgemeines. Zu den allgemeinen Aufgaben der Direktionsabteilung gehörte die Unterstützung des Direktors in vielfältigen Angelegenheiten und die Stellvertretung während Abwesenheiten. Die Gesamtverantwortung des Internet-Auftritts des Deutschen Literaturarchivs Marbach obliegt dem Leiter der Direktionsabteilung.

Zusammen mit der Leiterin des Museums hat der Leiter der Direktionsabteilung die Projektsteuerung bei der Erarbeitung der neuen Dauerausstellung für das

Literaturmuseum der Moderne übernommen, die am 6. Juni 2006 durch Bundespräsident Köhler eröffnet worden ist.

In der Berichtszeit wurden zahlreiche Führungen durch Archiv, das Schiller-Nationalmuseum und durch den Neubau des Literaturmuseum der Moderne übernommen; außerdem wurden drei vierwöchige Praktika betreut.

Zur Verstärkung des Teams aus Anlaß der Eröffnung des Literaturmuseums der Moderne konnte eine neue Stelle im Bereich Bauangelegenheiten und Haustechnik, eine Stelle im EDV-Referat und eine halbe Projektstelle im Bereich Bestandserhaltung und Restaurierung, speziell für die konservatorische Betreuung der Ausstellungen, besetzt werden. Eine halbe Stelle wurde wieder für die Betreuung der Massenneutralisation ausgeschrieben und besetzt.

Bestandserhaltung und Restaurierung. Der Leiter der Direktionsabteilung nahm an den Sitzungen der Allianz für die Erhaltung des schriftlichen Kulturgutes teil. Die Tätigkeit in der Kommission für Bestandserhaltung in der DBV mußte wegen der Aufgaben am Literaturmuseum der Moderne und der Ausstellung zum 20. Jahrhundert aufgegeben werden.

a) *Massenneutralisierung.* Nach einem ausführlichen Test konnten Zeitungsbestände der Dokumentationsstelle (Schillerfeier 1905) bei einem lokalen Dienstleister mit dem Bückeburger Verfahren neutralisiert werden. Im Bereich der Handschriften wurden weitere ausgiebige Tests mit demselben Verfahren gemacht und intern evaluiert. Im August konnte wieder eine befristete halbe Stelle für die Betreuung der Mengenentsäuerung besetzt werden.

b) *Restaurierung.* 2006 lag der Schwerpunkt der Restaurierungsarbeiten auf den Objekten, die für das LiMo ausgewählt wurden. Restauriert wurden Bücher, Schutzumschläge und Handschriften. Das Problem »Klebebänder«, vornehmlich beim Bestand Ernst Jünger, ist zu einem Forschungsschwerpunkt geworden, der uns die kommenden Jahre beschäftigen wird.

Diverse Vorarbeiten im vergangenen Jahr (grundlegender Vortrag von Prof. Baniak, Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, zur Geschichte der Klebebänder und einem viertägigen Seminar zu Klebebändern mit den Spezialistinnen Linda Stiber-Morenus und Elissa O'Loughin aus den USA) konnten in Gesprächen in der Library of Congress in Washington D. C. mit Linda Stiber-Morenus und mit Tesa/Beiersdorf in Hamburg die Weichen für ein umfangreiches Forschungsprojekt am Beispiel des Nachlasses von Ernst Jünger gestellt werden, welches Anfang 2007 beginnen wird.

Für die Kunstsammlungen wurden die Neuzugänge restauriert, unter Passepartout gebracht oder mit Mappen versehen. Für die Bibliothek wurden überwiegend Bücher aus der Bibliothek Celan repariert, restauriert und mit Mappen versehen. Für die Handschriftenabteilung wurden hauptsächlich Briefe aus den Nachlässen von Borchardt und Wegener restauriert. Zusammenfassung: Buchrestaurierung und Reparaturen: 292 (2005: 282); Handschriften: 98 (2005: 120); Kunstsammlungen: 14 (2005: 32); Passepartouts: 132 (2005: 158).

c) *Konservatorische Betreuung von Ausstellungen.* Konservatorisch und restauratorisch wurde zum Jahresbeginn vor allem die neue Dauerausstellung zum 20. Jahrhunderts im LiMo betreut. Weitere Ausstellungen: *Cottas Tischbein, In der*

Geisterfalle, Hannah Arendt, Interimsausstellung zu Friedrich Schiller während der Sanierungsarbeiten und Vestibülausstellungen. Um die gestiegenen Anforderungen durch das LiMo bewältigen zu können, konnte im August eine zusätzliche halbe Stelle besetzt werden.

d) *Buchpflege*. Die Buchpflegestelle hat folgende Konvolute behandelt (Entmetallisieren, Reinigen): Dokumente über die Verlegerfamilie Cotta; Briefe an Oskar Loerke; Nachlaß von Hippelhof; Armin Wegner (Zeitungsausschnitte); Nachlaß Ernst Jünger (u.a. Zeitungsausschnitte); Nachlaß Mechthilde v. Lichnowsky; Nachlaß Freund; Bücher aus der Bibliothek Rudolf Panwitz; Nachlaß Kurt Leonhard; Stammbuch der Familie Emilie Schwab; Nachlaß Ilse Langner; Bücher der Humboldt Universität (Teil 1 und Teil 2 der Sendung).

e) *Mikroverfilmung*. 2006 wurden die Amman-Bohnenbergerschen Karten auf Macrofiche gesichert. Ca. 650 Notizhefte von Robert Gernhardt wurden auf Microfilm gesichert und gleichzeitig für die Benutzung (Edition) digitalisiert. Für Benutzer wurden insgesamt 128 Microfichelokopien hergestellt.

Informationstechnologie (EDV-Referat). Für das LiMo erweiterte sich die zu betreuende IT- und Medieninfrastruktur um zwei Server, 50 tragbare Tablet-PCs als Museums-Guides (»M3«, mit Redaktions- und Publikationssystem), 14 WLAN-Access-Points zur drahtlosen Kommunikation der einzelnen Komponenten, die AV-Medieninstallation »stilus« und den Landsberger Poesieautomaten von Hans Magnus Enzensberger.

Anfang des Jahres konnten alle Server und zentralen Komponenten in die neue EDV-Zentrale im Technikgeschoß des LiMo umziehen, von wo nun der gesamte Marbacher Campus versorgt wird. Die nächtliche Datensicherung wurde zeitgleich produktiv auf die neue Jukebox mit LTO-Bändern umgestellt. Der umfassende Einstieg in ein Speichernetzwerk (SAN) mit leistungsfähigen Festplattensystemen der neuesten Generation wurde 2006 als Beschaffung abgeschlossen; die Installation, Aneignung und Inbetriebnahme dieser komplexen Technik zog sich über den Jahreswechsel hin.

Zur Ablösung des Mail-Systems wurde »Courier« als neuer Linux-Server beschafft und im Rahmen eines Workshops als Prototyp aufgesetzt.

Insgesamt waren 11 Server und etwa 250 PC-artige Computer im Einsatz. 41 veraltete PCs sollten abgelöst und modernisiert werden, darunter auch alle OPAC-PCs. Die diversen Umzüge und Systemarbeiten schlugen sich in einer erhöhten Zahl von Ausfallzeiten nieder: Nach sechs Ausfällen im Vorjahr kam es 2006 zu 12, meist aber kurzen Vorfällen. Die Gesamtverfügbarkeit der EDV-Systeme in der Rahmenarbeitszeit war mit 99,85% praktisch unverändert. Die internen Werkzeuge zur Verwaltung und Betreuung der vorhandenen Rechner und Benutzerkennungen wurden ausgebaut und optimiert, unter anderem durch die Einführung eines netzgestützten Bootvorgangs für neue PCs und den erweiterten Einsatz des zentralen LDAP-Verzeichnisses. Zudem wurde für hausinterne Projekte der freie Bug-Tracker »Mantis« aufgesetzt.

Zu den vorhandenen Internet-Domains trat 2006 »literaturportal.de« hinzu, dessen Datenhaltung allerdings bei einem externen Dienstleister liegt. Für »schillerjahr2005.de« galt das im Vorjahr auch, doch wurde dieser Auftritt 2006 auch

physisch auf eigene Systeme verlagert, um eine langfristige Verfügbarkeit kostengünstig sicherstellen zu können. Die Seitenzugriffe (»Page views«) pro Monat auf den allgemeinen Web-Auftritt lagen mit durchschnittlich 131.687 zwischen dem hohen »Relaunch«-Wert von 2005 und dem von 2004. Außerordentlich gestiegen sind dagegen die Zugriffe auf den Kallias-Web-OPAC: 119.162 Suchanfragen durch Benutzer vor Ort oder im Internet sind gezählt worden (Vorjahr 58.021); darin eingeschlossen sind auch Zugriffe über die Virtuelle Fachbibliothek Germanistik (ViFa, die im Juni ihren offiziellen Betrieb aufnahm) sowie »Deep links« in unseren OPAC hinein aus anderen Partnersystemen, die 2006 erstmals in größerem Umfang genutzt wurden.

Für die ViFa Germanistik erfuhr Kallias einige technische Anpassungen. Der technisch anspruchsvolle schreibende Zugriff (Neukatalogisate und Bestandsmeldungen) auf das neue Pica-System des Südwestdeutschen Bibliotheksverbundes konnte mangels einer geeigneten Testumgebung dort nicht wie geplant entwickelt werden. Der lesende Zugriff zur Nutzung von Fremddaten funktioniert jedoch weitgehend wunschgemäß. Der Neuzugang an nachgewiesenen und im Dialog erfaßten Sammlungsobjekten betrug denn auch 64.290 Datensätze (Vorjahr 63.626). 2006 wurde ein Sonderprojekt zur retrospektiven Erfassung in der Handschriftenabteilung durchgeführt. Der Zuwachs an digitalen Dokumenten (vor allem der Fotostelle) in Kallias blieb mit 7.293 ebenfalls unverändert.

In der zweiten Jahreshälfte begann die Retrokonversion des systematischen Katalogs der Bibliothek (ca. 1,2 Millionen Katalogkarten) mit einer europaweiten Ausschreibung mit vorgeschaltetem Teilnahmewettbewerb. Es wird die Nachweisqualität in Kallias nachhaltig beeinflussen.

Im Bereich der verwaltungsnahen und allgemeinen Datenverarbeitung wurde ein neues vernetztes Kassensystem für die Museen und eine spezielle Software für die dortige Personaleinsatzplanung beschafft und in Betrieb genommen. Die Erhöhung der Mehrwertsteuer mußte in allen Systemen nachgeführt werden und die Einführung eines neuen »Corporate designs« wurde auf den Webauftritt und alle Vorlagen für Druckausgaben angewendet.

Die Belästigungen durch Viren und unerwünschte Werbemails wurden durch die leistungsfähige Filterung bei unserem Internet-Provider BelWü nochmals erheblich reduziert: Nur noch ca. 480 infizierte E-Mails mußten lokal abgewiesen werden; das ist nur noch ein Bruchteil der Vorjahre. Einen ernsthaften Sicherheitsvorfall gab es nicht.

Die Schulungsreihe »Die Stunde mit der Maus« wurde mit sechs Einheiten erfolgreich fortgesetzt. Das IT-Rahmenkonzept wurde fortgeschrieben.

Der Zuwachs an Aufgaben wäre ohne personelle Erweiterung nicht möglich gewesen, deshalb verstärkt ein Medieninformatiker das EDV-Team seit Januar speziell für den Bereich der Medien- und Museumsanwendungen.

Bauangelegenheiten und Haustechnik. a) *Haustechnik/Bestand.* Die Klimaprobleme im Handschriftenvormagazin konnten 2006 durch den Einbau eines auf die Klimaanlage angepaßten Heizkörpers gelöst werden. Die Sprinkleranlage konnte nach zweijähriger Pause wieder in Betrieb genommen werden, nachdem stichpunktartige Untersuchungen gezeigt hatten, daß Stellen der Rohrleitungen

unterschiedlich starke Korrosionserscheinungen zeigten. An einigen Stellen war die Korrosion soweit fortgeschritten, daß die Mindestwandstärke der Rohrleitungen bereits unterschritten war. Eine Sanierung durch partiellen Austausch von Rohrleitungen wurde durchgeführt. Um eine vorzeitige Flutung der Sprinklerrohre zu vermeiden, die bei den korrosionsgefährdeten Rohren zu einem ungewollten Wassereintritt in die Magazine führen könnte, wurden die Sprinklerunterzentralen mit einer zweiten Auslöseschaltung versehen (Sondergenehmigung des VdS). Am 24. Januar 2007 wurden die Sprinkleranlagen durch den VdS abgenommen.

Die Dachsanierung des DLA-Neubaus wurde durchgeführt. Alle Ausstellungsprojekte wurden fachtechnisch unterstützt (Beleuchtung, Vitrinen, etc.).

Das Tagesgeschäft im Bereich Haustechnik fürs Jahr 2006 lag überwiegend in der Abstimmung, Koordinierung, Überwachung von Wartungs- und Instandhaltungsarbeiten der Fachfirmen an sicherheitstechnischen Einrichtungen (Einbruch- und Brandmeldeanlagen, Notstrom, Zugangskontrolle, etc.) und den haustechnischen Anlagen (Heizungs- Sanitär-, Klima-, Kälte-, Regel-, Förderanlagen etc.), sowie an der Aufrechterhaltung von Funktionsvorgaben und -anforderungen aller technischen Anlagen.

Zur Bewältigung der sehr stark gestiegenen Aufgabenmengen durch den Neubau des Literaturmuseums der Moderne mit seiner hoch komplexen Heizungs-, Klima- und Sicherheitstechnik, wurde 2006 ein neuer Mitarbeiter in der Haustechnik eingestellt. Er hat sich in die Anlagen vornehmlich des Literaturmuseums, aber auch in den Bestand eingearbeitet und die Anlaufzeit der Anlagen im neuen Gebäude betreut.

b) *Literaturmuseum der Moderne*. Das Literaturmuseum der Moderne wurde am 9. Januar 2006 in einem Festakt mit Ministerpräsident Günther Oettinger vom Architekten David Chipperfield an die DSG übergeben. Anschließend konnten Interessierte eine Woche lange in Führungen das leere Gebäude besichtigen. Um die Ausstellung einzurichten, wurde das Gebäude nochmals für das Publikum geschlossen. Vitrinen, Beleuchtung und das elektronische Führungssystem M₃ wurden installiert. Parallel dazu wurden die technischen Gewerke abgenommen und letzte Restarbeiten durchgeführt. Am 6. Juni 2006 wurde das Gebäude mit der Dauerausstellung zum 20. Jahrhundert dem Publikum übergeben. Die Eröffnungsrede hielt Bundespräsident Horst Köhler.

c) *Innensanierung des SNM*. 2006 begannen die Vorarbeiten zur Innensanierung des Schiller-Nationalmuseums, das ist die Ausschreibung der Fachplaner inklusive des Architekten, Bestandsuntersuchungen und Vorplanung. Die Aufnahme des baulichen Zustandes, die Elektro-, Heizungs-, Wasser- und Abwassersysteme mußten im historischen Bau vorsichtig, wegen der schlechten Dokumentationslage aber auch sorgfältig und umfangreich durchgeführt werden. Sie sind eine wichtige Grundlage bei der Planung gewesen. Da die Sanierung des Schiller-Nationalmuseums auch Mitarbeiter Räume betrifft, wurde ein Teilprojekt der Innensanierung bereits 2006 realisiert. Es ist der Umbau der ehemaligen Mikroverfilmung unter dem Vorplatz. Dort befinden sich der Personalraum der Museumsaufsicht, ein Hausmeisterbüro und ein EDV-Raum.

Im Dezember 2006 konnte die Vorplanung mit der Genehmigungsunterlage für die Zuwendungsgeber (Z-Bau) und bei der Baugenehmigung für die Stadt Marbach abgeschlossen werden.

Arbeitsstelle für computergestütztes Editions-wesen. Der Leiter der Direktionsabteilung hat am TEI Members Meeting in Victoria/Kanada teilgenommen, um eine institutionelle Mitgliedschaft vorzubereiten, die 2007 beginnen wird. Er vertritt außerdem das DLA im Ausschuß und als EDV-Koordinator der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition. 2006 hat er an der Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft mitgewirkt.

Hybrid-Edition des Tagebuches von Harry Graf Kessler. Im Herbst 2005 erschien Band IV: Harry Graf Kessler. Das Tagebuch 1880-1937. Vierter Band 1906-1914. Hrsg. v. Jörg Schuster unter Mitarb. v. Janna Brechmacher, Christoph Hilse, Angela Reinthal u. Günter Riederer (Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft; 50.4), Cotta: Stuttgart 2005. Mit der Bearbeitung von Band VI (1916-1918) und Band VII (1918-1923) wurde fortgefahren; die Arbeit an Band V (1914-1916) wurde wieder aufgenommen. Neben der Editionstätigkeit hat das Team auch 2006 eine Vielzahl schriftlicher Anfragen beantwortet und die Betreuung von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern übernommen, die in Marbach Recherchen zu Kessler durchführten.

Literaturportal. Um eine möglichst breite Öffentlichkeit zu erreichen und die Kosten für eigene Entwicklungen gering zu halten, konnte eine Kooperation mit Kulturpartner in Berlin geschlossen werden. Kulturpartner ist Provider für die Daten, indem es das Redaktionssystem zur Verfügung stellt und über das Internet verbreitet. Die Daten des dezentralen Systems werden sowohl im Literaturportal, wie auch in anderen Portalen des Kulturkurier sichtbar. Der offizielle Start des Literaturportals fand am 15. Juni im Rahmen einer Pressekonferenz mit Kulturstatsminister Neumann statt. Die Öffentlichkeit faßte das Literaturportal wegen seines Namens als umfassendes Portal für alle Angebote rund um die Literatur auf, fand sich aber mit dieser Erwartung bei der Benutzung des Literaturportals enttäuscht. Darüber wurde in einschlägigen Medien des World wide web und in der deutschen Presse rege diskutiert. Die Kritik wurde ernst genommen und führte zunächst zu einer Konzeptkonferenz, an der vielfältige Anbieter von Internetquellen rund um die Literatur beteiligt waren. Der Workshop formulierte Erwartungen an ein umfassendes Literaturportal, welche nun in ein Realisierungskonzept münden sollen. Das ursprüngliche Marbacher Anliegen, einen Literaturterminkalender aufzusetzen, ist mit www.literaturportal.de erfolgreich realisiert worden. Seit dem Starttermin haben über 55.000 Benutzer das Portal benutzt (täglich ca. 300). Insgesamt gab es über 350.000 Seitenaufrufe (Page views).

Katastrophenschutz. a) Brandschutzbeauftragter. Im Herbst 2006 wurde in Zusammenarbeit mit der Feuerwehr Marbach eine Feuerlöscherschulung für die Mitarbeiter durchgeführt. Der Brandschutzbeauftragte war an der Umsetzung der Anforderung zur Aufstellung von Flucht- und Rettungswegplänen im DLA und SNM nebst Einweisungen und Begehungen mit der Belegschaft beteiligt. Eine Räumungsübung unserer Anwesen wurde in Zusammenarbeit mit der Feuerwehr Marbach vorbereitet, koordiniert und durchgeführt.

b) *Katastrophenhandbuch*. Mit der Erarbeitung eines umfangreichen Katastrophenschutzhandbuches (Disastermanagement) wurde begonnen.

*Arbeitsstelle für literarische Museen,
Archive und Gedenkstätten in Baden-Württemberg*

Literarische Ausstellung im Palais Boissérée / Heidelberger Romantik im Germanistischen Seminar der Universität Heidelberg (Eröffnung am 6. November 2006). Adolf Freiherr von Knigge fand die »romantische Lage« Heidelbergs schon 1783 »[b]ezaubernd«, Hölderlin besang die Neckarstadt knapp zwei Jahrzehnte später als »der Vaterlandsstädte / Ländlichschönste« und Victor von Scheffel machte ihr um die Mitte des 19. Jahrhunderts mit »Alt-Heidelberg, du feine« ein ebenso folgenreiches wie heikles Kompliment. Zuvor hatte bereits Oswald von Wolkenstein die Stadt gerühmt. Martin Opitz schrieb hier die Vorrede zu seinem *Buch von der deutschen Poeterey*. Vor allem aber Clemens Brentano, Achim von Arnim, Joseph Görres und Joseph von Eichendorff, mithin die Heidelberger Romantiker zwischen 1804 und 1808 (mitsamt ihrer Kontroverse mit dem Klassizisten Johann Heinrich Voß), waren es, die die Stadt zu einem Erinnerungsort par excellence machten.

Nach langjährigen Bemühungen und etlichen Anläufen gelang es, der literatur- und geistesgeschichtlichen Tradition Heidelbergs einen Raum zu geben. Auf der Grundlage einer Konzeption des Germanisten Oliver Fink und mit Unterstützung der *alim* wurde im Herbst 2006 eine kleine literaturgeschichtliche Dauerausstellung an einem besonderen Ort eingerichtet: im Palais Boissérée, in dem Goethe 1814 auf Einladung Sulpiz Boissérées neue Einsichten in die Kunstgeschichte erhielt, als er die von diesem und seinem Bruder zusammengetragenen Zeugnisse deutscher und niederländischer Sakralmalerei besichtigte. Heute ist in diesem Haus das Germanistische Seminar der Heidelberger Universität untergebracht. Vor und in deren Seminarraum 133 kann man sich – mit Blick auf die Schloßruine – in fünf Vitrinen der literarischen Tradition Heidelbergs bis hin zu der erst kürzlich verstorbenen Hilde Domin versichern. Gewiß: Es ist nur eine kleine Ausstellung, doch sie läßt sich als Versprechen dafür verstehen, daß Heidelberg sich zukünftig einen Ort gibt, um seine Geschichte als »geistige Hauptstadt« Deutschlands angemessen zu präsentieren.

Achim-von-Arnim-Stube / Romantik im Hochwachturm in Waiblingen (Eröffnung 22.07.06). Im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts war Heidelberg – wie übrigens auch Nürnberg (durch Tieck und Wackenroder) – als romantische Stadt literarisch bereits okkupiert. Das wußte Achim von Arnim nur zu gut, als er an seinem Roman *Die Kronenwächter* arbeitete und mit Waiblingen eine ebenfalls geschichtsträchtige, jedoch literarisch noch freie Stadt zum Handlungsort wählte. 1158 hatte Bischof Otto von Freising die salischen Könige als »Waiblinger« bezeichnet und noch im gleichen Jahrhundert wurde behauptet, Heinrich IV. sei in Waiblingen geboren. Ohne je faktisch bestätigt zu werden, band sich dadurch der Staufer-Mythos an die Stadt und vermischte sich später mit der Barbarossa-Sage. Diese Konstellation führt heute dazu, daß – anders als etwa rund um den Kyffhäuser, wo der Staufermythos buchstäblich tief im Berge ruht – dieser in Waiblingen virulent ist und gegenwärtig im Rahmen einer kritischen regionalen Identitätspolitik reflektiert wird. Von Arnims

Roman ist dabei nicht ohne Bedeutung, denn er hat die Waiblinger Mythenmelange zu Beginn des 19. Jahrhunderts ironisch aufgegriffen. Seit Sommer 2006 stellt eine mit Unterstützung der *alim* eingerichtete »Achim-von-Arnim-Stube« im Waiblinger Hochwachturm, in dem *Die Kronenwächter* beginnen, das intrikate Verhältnis Waiblingens zum Staufer-Mythos und Arnims Umgang damit dar. Bereits 1993 gab es in Marbach dazu erste Überlegungen. Arnim hat es damit auf unerwartete Weise erreicht, seiner »Dichtung einen sicheren Verkehr mit der Welt« zu verschaffen, wie es im Vorwort des Romans heißt.

Marbacher Schaufenster in Stuttgart und Heilbronn. Im Marbacher Schaufenster der Stadtbücherei Stuttgart ist 2006 das Spuren-Thema *Hugo von Hofmannsthal in Stuttgart* vorgestellt worden; im Marbacher Schaufenster der Stadtbücherei Heilbronn waren es die Spurenthemen *Ein Sonntagsausflug von Schiller und Cotta nach Untertürkheim am 4. Mai 1794*, *Jean Pauls Besuch in Stuttgart*, *Spuren am See (Harriet Straub/Hedwig Mauthner und das »Glaserhäusle« in Meersburg, Curt Weller, der Entdecker Erich Kästners, in Horn am Bodensee und Hans Leip am Bodensee)* sowie *Robert Walser in Stuttgart*.

Weitere Spurenabende: In der Stadtbibliothek Heilbronn fanden die Vorstellungen folgender *Spuren*-Hefte statt: Heft 53 *Jean Pauls Besuch in Stuttgart* am 27. Februar 2006 mit Spuren-Autor Armin Elhardt; unter dem Thema *Spuren am See* am 16. Mai 2006 die Hefte 33 *Harriet Straub/Hedwig Mauthner und das »Glaserhäusle« in Meersburg*, Heft 61 *Curt Weller, der Entdecker Erich Kästners, in Horn am Bodensee* sowie Heft 66 *Hans Leip am Bodensee* von Spuren-Autor Manfred Bosch sowie Heft 34 *Robert Walser in Stuttgart* am 10. Oktober 2006 mit einem Vortrag des *Spuren*-Autors Jochen Greven. Im Deutschen Literaturarchiv Marbach wurde am 18. Oktober 2006 das *Spuren*-Heft 73 *Nicolas Borns Jahr in Nürtingen* vorgestellt.

An literarische Museen und Gedenkstätten in Baden-Württemberg gingen im Jahr 2006 Zuwendungen in Höhe von rund € 57.000,-, außerdem konnten literarische Veranstaltungen in diesen Museen mit rund € 30.000,- gefördert werden.

Arbeitsstelle für die Erforschung der Geschichte der Germanistik

Positionsbestimmungen zur Marbacher Wissenschaftsgeschichte erschienen in den *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* (53, 2006, H. 1) sowie in der *Geschichte der Germanistik* (29/30, 2006). Vorbereitet wurde die 3. Internationale Marbacher Sommerschule, die vom 15. Juli bis 3. August 2007 in Kooperation mit dem DAAD, dem Bundesbeauftragten für Kultur und Medien, der Universität Stuttgart und der University of Wisconsin, Madison, stattfindet. Das wissenschafts- und literaturgeschichtliche Thema lautet: *Literatur denken! Theorie-Experimente 1945-1989*. Die Schirmherrschaft hat Ministerin Dr. Annette Schavan (Bundesministerin für Bildung und Forschung) übernommen.

Die Erwerbungen von Germanistennachlässen und wissenschaftlichen Archiven gehen in den Bericht der Handschriftenabteilung ein. Erschlossen wurden unter anderem folgende Bestände: Erich Auerbach, Klaus Günther Just, Erich Ruprecht, Hans Schneider / Hans Schwerte, D. E. Sattler.

Im Jahr 2006 erhielten folgende Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler ein Marbach-Stipendium: Attia, Sandie (Rouffiac/Frankreich, 2 Monate, Graduiertenstipendium, *Zeichen und Spuren in der Lyrik Günter Eichs*), Bonanni, Giandomenico (Heidelberg, 4 Wochen, Graduiertenstipendium, *Erschließung des Nachlasses von Karl Jaspers*), Bunzel, Wolfgang (München, 1 Monat, Vollstipendium, *Quellengestützte monographische Darstellung des Berliner Vereins ›Durch‹ (1886-89)*), Cygan, Dorota (Berlin, 1 Monat, Graduiertenstipendium, *Die Rezeption europäischer und amerikanischer Literatur im Dritten Reich*), Fischer, Lars (Washington/USA, 6 Wochen, Postdoktorandenstipendium, *Vorarbeiten zu einer Biographie über Gertrud Jaspers, geb. Mayer*), Giblak, Beata (Nysa/Polen, 2 Monate, Graduiertenstipendium, *Max Herrmann-Neiße. Leben, Werk, Rezeption*), Hartmann, Regina (Szczecin/Polen und Pothagen, 3 Wochen, *Literarische Texte als Zeugnisse kultureller Selbst- und Fremdbedeutung im Ostseeraum – von der Aufklärung bis zur Postmoderne; Untersuchungsgegenstand: Alfred Döblins Wahrnehmung Polens*), Ivanovic, Christine (Tokio/Japan, 1 Monat, Vollstipendium, *Studienbuch über Paul Celan – abschließende Recherchen*), Knödler, Stefan (Reutlingen, 1 Monat, Graduiertenstipendium, *Erfassung und Kommentierung der – nicht erschienenen – Anthologie ›Deutsche Renaissancelyrik‹ von Rudolf Borchardt*), Loyen, Ulrich van (München, 1 Monat, Graduiertenstipendium, *Franz Baermann Steiner. Eine Biographie*), Mader, Silke (Berlin, 2 Monate, Graduiertenstipendium, *Nachlaß Paul Celan*), Marian, Esther (Wien/Österreich, 6 Wochen, Graduiertenstipendium, *Blinde Flecken. Ernst Jüngers Beziehung zu Hermann Ehrhardt und zum ›Bund Wiking‹*), Markin, Alexander (Moskau/Rußland, 2 Monate, Postdoktorandenstipendium, *Expressionismus und die nationale Tradition*), Nowak, Silke (Berlin, 3 Monate, Postdoktorandenstipendium, *Gertrud Kolmar. Eine Biographie*), Potapova, Galina (Hamburg, 3 Monate, Postdoktorandenstipendium, *Zur Geschichte der ersten deutschen Gesamtausgabe der Werke Dostojewskijs im Piper-Verlag, nach Materialien aus dem Nachlaß von Less Kaerrick*), Ries, Thorsten (Hamburg, 3 Monate, Graduiertenstipendium, *Notizbuchexperimente. Strategien der Textproduktion in Gottfried Benns ›Arbeitsheften‹*), Schmitt-Maaß, Christoph (Marburg, 1 Monat, Graduiertenstipendium, *Das gefährdete Subjekt. Spuren des Autobiographischen in der deutschsprachigen Ethnopoese der Gegenwart*), Schneider, Uwe (Dresden, 1 Monat, Graduiertenstipendium, *Quellengestützte monographische Darstellung des Berliner Vereins ›Durch‹ (1886-89)*), Tscholadze, Maja (Kutaissi/Georgien, 2 Monate, Postdoktorandenstipendium, *Die Traumperspektive bei Thomas Mann*), Weber, Christian (Berlin, 2 Monate, Graduiertenstipendium, *Max Kommerell. Eine intellektuelle Biographie*).

Museumspädagogische Arbeit mit Schulen

Die Seminarangebote für die Schulen im Berichtsjahr waren geprägt von den künftigen Abiturthemen der baden-württembergischen Gymnasien. Neben Kleists Novelle *Michael Kohlhaas* galten vor allem Schillers Drama *Die Räuber* und dem Roman *Der Process* von Franz Kafka die Anstrengungen in der Lehrerfortbildung. Am 4. Mai entwarf der Kafka-Biograph Rainer Stach für Gymnasiallehrer ein Por-

trät Franz Kafkas und stellte zusammen mit Rudi Kienzle einen schulnahen Deutungsversuch zum *Process* vor. Unterrichtspraktische Hinweise zur Lektüre von Schillers *Räubern* standen am 15. Dezember im Mittelpunkt einer Tagung für Gymnasien. Rudi Kienzle erläuterte aus den Quellen die Editions-geschichte des Dramas und die Schreibsituation des jungen Autors, der – im Nachhall des Schillerjahres – ein verstärktes biographisches Interesse bei jugendlichen Lesern findet. Ein Seminarnachmittag in Zusammenarbeit mit dem Regierungspräsidium Stuttgart nahm am 19. Juli die viel zitierte Kant-Krise zum Anlaß, nach Kleists Philosophie zu fragen.

Dreimal standen Lesungen für junge Leser auf dem Programm: Burkhard Spinnen las am 23. Januar aus seinem Kinderroman *Belgische Riesen* für die Klassen 5 und 6, Andreas Steinhöfel am 13. Juni für die Mittelstufe aus seinem Adoleszenzroman *Die Mitte der Welt*. Benjamin Lebert, durch seinen Erstling *Crazy* zu frühem Ruhm gekommen, stellte am 18. Oktober seinen neuen Roman vor. Mit Spinnen und Steinhöfel führten wir zudem zwei gut angenommene Lehrer-gespräche über die Schwierigkeiten des Lesens in der Schule.

Zur jährlichen Tagung der Realschulen Baden-Württembergs luden wir am 22. März die Autorin Ruth Weiss ein. Sie kam als jüdisches Mädchen nach Südafrika und kommentierte als Journalistin über viele Jahre die Apartheidspolitik. Ihr in vielem autobiographischer Roman *Meine Schwester Sara* machte soviel Eindruck, daß er als Pflichtlektüre in die 10. Klassen der Realschulen Eingang fand.

Nach seinem vorabendlichen Auftritt diskutierte Rüdiger Safranski am 28. September im gefüllten Humboldt-Saal mit Gymnasiallehrern. Seine Epochendarstellung der Romantik und ihre Wirkung unter den Deutschen erweiterten Helmuth Mojem durch einen Vergleich zwischen Heines *Loreley* und einem motivähnlichen Gedicht von Justinus Kerner sowie Rudi Kienzle mit einem Unterrichtsprojekt zu Christa Wolfs einschlägigem Roman *Kein Ort. Nirgends*.

In einem sehr konzentrierten Schreibseminar stellten sich am 5. Mai Schülerinnen und Schüler des Stuttgarter Dillmann-Gymnasiums und des Neuen Gymnasiums in Feuerbach der Kritik von Sibylle Lewitscharoff.

Erneut war Marbach Tagungsort der Berkenkamp Stiftung Essen. Die Preisträger des Essay-Wettbewerbs für Gymnasien in Nordrhein-Westfalen erlebten vom 23. bis 25. Oktober ein vielfältiges Marbachprogramm, dessen Höhepunkt ein Schreibseminar mit dem Schweizer Schriftsteller Peter Stamm bildete. Frau Bruch-Berkenkamp nahm regen Anteil an der Tagung, ihre großzügige Hilfe gibt uns Gelegenheit zu solchen Unternehmungen und zu einem Großteil der Schulveranstaltungen.

Unter den vielen Schulgruppen, die einen Besuch im Literaturmuseum der Moderne mit einem Literaturgespräch in den Tagungsräumen des Archivs verbanden, verdienen die Freie Waldorfschule Heidenheim, die Abendschulen in Stuttgart und Mannheim, die Seminare für Studienreferendare aus Heilbronn, Stuttgart und Augsburg sowie die Fachberater des Studienseminars Heilbronn besondere Erwähnung.

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit

Schwerpunkte der Presse- und Öffentlichkeitsarbeit im Jahr 2006 waren die Übergabe des Literaturmuseums der Moderne durch den Architekten im Januar sowie die Eröffnung der Dauerausstellung durch Bundespräsident Horst Köhler am 6. Juni. Darüber hinaus standen zwei große Ausstellungen im Schiller-Nationalmuseum (*Arno Schmidt? – Allerdings!* und *In der Geisterfalle. Ein deutsches Pantheon: Fotos aus dem Archiv aus drei Jahrhunderten*) sowie mehrere kleinere Ausstellungen im Literaturmuseum der Moderne (Gottfried Benn, Hannah Arendt, Tischbein) im Vordergrund.

Pressearbeit: Im Jahr 2006 informierte die Pressestelle die Medien mit 100 *Pressemitteilungen* über die Arbeit des Deutschen Literaturarchivs Marbach. Von diesen Meldungen entfielen 34 auf die Ankündigung von Vorträgen, Lesungen und Tagungen, 10 auf Ausstellungen, 21 auf Führungen und die Literaturvermittlung, 10 auf Erwerbungen, 10 auf Publikationen und 15 auf institutionelle Mitteilungen (darunter Besucherzahlen, die Schillerrede 2006, Schließungszeiten der Museen usw.). Von den Pressemitteilungen über Erwerbungen des Deutschen Literaturarchivs erregten die Meldungen über den schriftlichen Vorlaß von Robert Gernhardt Ende Juli 2006 (50 gezählte Erwähnungen und Abdrucke) und die Notiz über die Ankunft weiterer Teile des Nachlasses von Günter Eich und des Vorlasses von Ilse Aichinger im Dezember 2006 (40 gezählte Abdrucke) die größte Aufmerksamkeit. Im November und Dezember 2006 wurde das Deutsche Literaturarchiv außerdem häufig zur Verwaltung des Erbes von Hilde Domin befragt, die ihren Nachlaß Marbach gleichfalls vermacht hatte (15 gezählte Berichte).

2006 wurden acht Pressekonferenzen und Ausstellungsrundgänge angeboten, zu denen zwischen 50 (bei der Eröffnung der Dauerausstellung des Literaturmuseums der Moderne) und 10 Medienvertreter (beim Rundgang durch die Gottfried-Benn-Ausstellung) erschienen. Ein besonders großes Medienecho erzeugte im Januar 2006 die Pressekonferenz zur Schlüsselübergabe des Literaturmuseums der Moderne durch das Büro David Chipperfield Architects (rund 150 gezählte Meldungen, Berichte und Rezensionen, es folgten rund 20 Architekturbesprechungen in französischen, englischen, spanischen, italienischen, skandinavischen und deutschen Fach-, Design- und Ingenieurzeitschriften), die Pressekonferenz im März 2006 vor der Eröffnung der Ausstellung *Arno Schmidt? – Allerdings!* (knapp 70 gezählte Meldungen, Berichte und Rezensionen) und die Pressekonferenz vor der Eröffnung der Dauerausstellung im Literaturmuseum der Moderne am 2. Juni 2006 (mehr als 160 gezählte Meldungen, Berichte und Rezensionen, die bis November 2006 veröffentlicht wurden). Vor und während der Eröffnung der Dauerausstellung wurde die Öffentlichkeit durch Serien in der *Stuttgarter Zeitung* (Vorstellung einzelner Exponate vom 2. Februar bis zum 31. Mai 2006), in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (Vorabdruck von Essays aus dem Katalog zur Dauerausstellung vom 23. Mai bis zum 6. Juni 2006), in der *Süddeutschen Zeitung* (1. bis 6. Juni 2006) und einem Porträt der Museumsleiterin Dr. Heike Gfrereis in der Zeitschrift *DB mobil* (Mai 2006) über das LiMo informiert.

Darüber hinaus waren im Jahr 2006 zahlreiche Journalisten zu den von Mar-

bach oder Gastveranstaltern angebotenen Tagungen, Vorträgen und Lesungen sowie zu Einzelgesprächen mit dem Direktor zu Gast, wurden durch die Sammlungen des Archivs oder die Museen geführt. Am Telefon und per Mail wurden durchschnittlich fünf bis zehn Fragen von Journalisten, Kooperationspartnern, Marketingabteilungen oder Besuchern des Deutschen Literaturarchivs pro Tag beantwortet, wobei der Schwerpunkt deutlich auf den Monaten Januar, März und Juni/Juli lag.

Öffentlichkeitsarbeit: Öffentlichkeitsarbeit im Sinne einer direkten Bewerbung von Veranstaltungen und Ausstellungen war im Jahr 2006 für die Ausstellungen *Arno Schmidt? – Allerdings!* (30.3.-28.6.2006), die Dauerausstellung im Literaturmuseum der Moderne (06.06.2006) und die Ausstellung *In der Geisterfalle. Ein deutsches Pantheon: Fotografien aus dem Archiv aus drei Jahrhunderten* (10.11.2006-18.03.2007) möglich. Drittmittel für Werbung stellten die Arno Schmidt Stiftung für die Arno Schmidt-Ausstellung, die Wüstenrot-Stiftung für die Ausstellung *In der Geisterfalle* zur Verfügung. Die Öffentlichkeitsarbeit vor der Eröffnung der Dauerausstellung des Literaturmuseums der Moderne wurde aus dem laufenden Etat finanziert. Für alle drei Ereignisse wurde in Bahnhöfen und S-Bahnhöfen, auf Kultursäulen (Stuttgart und Ludwigsburg) und in Kultureinrichtungen plakatiert. Je nach Budget konnten außerdem Anzeigen im Fahrplan der Deutschen Bundesbahn und in der Rubrik *Museen und Galerien* der Wochenzeitung *Die Zeit* geschaltet werden.

Öffentlichkeitsarbeit im Bereich der Hochschulen fand 2006 durch den Vortrag der wissenschaftlichen Mitarbeiter des DLA an Hochschulen (in Seminaren, Vorlesungen oder außerplanmäßigen Veranstaltungen) statt, wobei die Vorträge zum Ziel hatten, Studentinnen und Studenten höherer Semester, Doktoranden und junge Forscher erstmals über das Deutsche Literaturarchiv Marbach zu informieren. 2006 war das DLA unter anderem in Osnabrück, Berlin und Bamberg zu Gast. Die Öffentlichkeitsarbeit an Universitäten und Hochschulen ist eng mit den wissenschaftlichen Projekten des DLA verknüpft und trägt dem Wunsch Rechnung, Themen und Angebote des Archivs mit Forschungsschwerpunkten zu verbinden.

Interne Kommunikation: 2006 informierte die Presse- und Öffentlichkeitsarbeit die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Archivs mit 179 Meldungen (Ticker, Intranet) über Mitteilungen des Direktors, Beschlüsse aus Abteilungsleitersitzungen, personelle Veränderungen, Veranstaltungen und Gäste des Deutschen Literaturarchivs sowie die Präsenz in den Medien. Darüber hinaus führte sie eine Mitarbeiterumfrage durch und betreute den Tag der offenen Tür (November 2006).

Einbindung und personelle Unterstützung: Seit Januar 2006 wird die Presse- und Öffentlichkeitsarbeit von einer Halbtagssekretärin unterstützt, die sie sich mit der Stabsstelle für Programmkoordination und Fundraising teilt. 2006 arbeitete eine Praktikantin in der Presse- und Öffentlichkeitsarbeit mit. Zwischen Mai und Oktober 2006 entstand über die PR- und Marketingmaßnahmen des Deutschen Literaturarchivs Marbach anlässlich des »Markteintritts des Literaturmuseums der Moderne« eine Abschlußarbeit im Studiengang Kulturmanagement der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg.

PERSONELLE VERÄNDERUNGEN IM JAHR 2006

a) neu eingestellt wurden am

01.01.	Bahler, Andreas	Fotograf (Kunstsammlungen)
01.01.	Bender, Bruno	Kraftfahrer (Verwaltung)
01.01.	Blanck, Sandra	Diplom-Bibliothekarin (Bibliothek)
01.01.	Heil, Kerstin	Sekretärin (Presse- u. Öffentlichkeitsarb.)
01.01.	Herrn, Heike	Sachbearbeiterin (Direktionsabteilung)
01.01.	Romahn, Jürgen	Haustechniker (Direktionsabteilung)
01.01.	Sobotka, Andreas	EDV-Assistent (Direktionsabteilung)
01.03.	Strittmatter, Ellen	Wissenschaftliche Hilfskraft (Museum)
01.04.	Bohnau, Hannelore	Kassen- und Aufsichtsdienst (Museum)
01.04.	Kaspar, Carmen	Sekretärin (Direktionsabteilung)
01.04.	Martin, Harald	Kassen- und Aufsichtsdienst (Museum)
01.05.	Brachs, Julia	Kassen- und Aufsichtsdienst (Museum)
01.05.	Ehmer, Andreas	Wissenschaftliche Hilfskraft (Bibliothek)
01.05.	Kunkel, Herbert	Kassen- und Aufsichtsdienst (Museum)
01.05.	Pfisterer, Nina	Kassen- und Aufsichtsdienst (Museum)
01.06.	Beutenmüller, Christoph	Kassen- und Aufsichtsdienst (Museum)
01.06.	Cichy, Manfred	Kassen- und Aufsichtsdienst (Museum)
01.06.	Fladerer, Anne	Kassen- und Aufsichtsdienst (Museum)
01.06.	Makowsky, Renate	Kassen- und Aufsichtsdienst (Museum)
01.06.	Muckle, Armin	Kassen- und Aufsichtsdienst (Museum)
01.06.	Sideris, Georg	Kassen- und Aufsichtsdienst (Museum)
01.06.	Holzrichter, Helga	Kassen- und Aufsichtsdienst (Museum)
01.06.	Maier, Saskia	Wissenschaftliche Hilfskraft (Museum)
01.06.	Wagner, Andreas	Kassen- und Aufsichtsdienst (Museum)
01.06.	Waldheim, Melanie	Wissenschaftliche Hilfskraft (Museum)
01.07.	Bühner, Werner	Kassen- und Aufsichtsdienst (Museum)
01.07.	Wollgarten, Birgit	Sekretärin (Handschriftenabt.)
01.08.	Staack, Verena	Museumspädagogin (Museum)
01.08.	Fengler-Veit, Tanja	Sachbearbeiterin (Kunstsammlungen)
21.08.	Fries, Ingeborg	Restauratorin (Direktionsabteilung)
01.09.	Baudisch, Christian	Wissenschaftlicher Mitarb. (Museum)
18.09.	Hof, Sigrun	Archivangestellte (Handschriftenabt.)
01.10.	Grosser, Bianca	Archivangestellte (Handschriftenabt.)
01.10.	Dr. Laube, Reinhard	Wissenschaftlicher Mitarb. (Bibliothek)
01.10.	Colón, Eleni	Hauptkassiererin (Verwaltung)
01.10.	Ensinger, Dorothee	Kassen- und Aufsichtsdienst (Museum)
01.12.	Dr. Schmidt, Thomas	Wissenschaftlicher Mitarb. (Leiter der Arbeitsstelle für literarische Museen, Archiv und Gedenkstätten in B.-W.)
01.12.	Raitz, Brigitte	Diplom-Bibliothekarin (Bibliothek)

b) *ausgeschieden sind am*

31.01.	Rüstig, Elea	Diplom-Bibliothekarin (Bibliothek)
28.02.	Dr. Stocker, Mona	Wissenschaftliche Mitarb. (Museum)
10.03.	Heil, Kerstin	Sekretärin (Presse- u. Öffentlichkeitsarb.)
31.05.	Bahler, Andreas	Fotograf (Kunstsammlungen)
31.05.	Dr. Meyer, Jochen	Wissenschaftlicher Mitarb. (Leiter der Handschriftenabt.)
30.06.	Herrmann, Agnes	Diplom-Bibliothekarin (Bibliothek)
30.06.	Penshorn, Christoph	Wissenschaftlicher Mitarb. (Bibliothek)
30.06.	Schulz, Philipp	Wissenschaftliche Hilfskraft (Museum)
30.06.	Wolff, Martina	Wissenschaftliche Hilfskraft (Museum)
31.07.	Ehmer, Andreas	Wissenschaftliche Hilfskraft (Bibliothek)
31.07.	Müller, Marlene	Museumspädagogin (Museum)
31.07.	Dr. Leuchtenberger, Katja	Wissenschaftliche Mitarb. (Museum)
08.08.	Bez, Aniela	Auszubildende (Direktionsabteilung)
30.09.	Scheck, Gisela	Hauptkassiererin (Verwaltung)
30.09.	Zellhofer, Monika	Archivangestellte (Handschriftenabt.)
30.11.	Fuchs, Viktoria	Diplom-Bibliothekarin (Handschriftenabt.)
30.11.	Prof. Dr. Scheuffelen, Thomas	Wissenschaftlicher Mitarb. (Leiter der Arbeitsstelle für literarische Museen, Archiv und Gedenkstätten in B.-W.)
22.12.	Raitz, Brigitte	Diplom-Bibliothekarin (Bibliothek)
31.12.	Niemann, Fritz-Florian	Sachbearbeiter (Direktion)
31.12.	Blanck, Sandra	Diplom-Bibliothekarin (Bibliothek)

INTERNET

Aktuelle Informationen zur Deutschen Schillergesellschaft, zum Schiller-Nationalmuseum, zum Literaturmuseum der Moderne und zum Deutschen Literaturarchiv sind zu finden unter der Adresse: <http://www.dla-marbach.de>. Ergänzende Texte zu *Jahrbuch*-Beiträgen sind innerhalb der einzelnen Jahrgänge unter der Internetadresse [www.dla-marbach.de/e-publ/jahrbuch/\[Jahreszahl des Jahrgangs\]/ergaenz.html](http://www.dla-marbach.de/e-publ/jahrbuch/[Jahreszahl des Jahrgangs]/ergaenz.html) zu finden.

ANSCHRIFTEN DER JAHRBUCH-MITARBEITER

- Prof. Dr. JAN ASSMANN, Im Neulich 5, 69121 Heidelberg
Prof. Dr. Dr. hc. WILFRIED BARNER, Universität Göttingen, Seminar für Deutsche Philologie, Käte-Hamburger-Weg 3, 37073 Göttingen
Prof. Dr. BERNHARD BÖSCHENSTEIN, 51, chemin du Grand-Pin, 1802 Corseaux/Schweiz
Prof. Dr. KARL HEINZ BOHRER, 110 Lansdowne Way, London SW8 2EP/England
PD Dr. ROLAND BORGARDS, Justus-Liebig-Universität, Institut für Germanistik, Otto-Behaghel-Str. 10, 35394 Gießen
Dr. HEINRICH BOSSE, Peter Thumb Str. 1a, 79100 Freiburg
Dr. hab. MARION BRANDT, Prof. UG, Instytut Filologii Germańskiej, Uniwersytet Gdański, ul. Wita Stwosza 55, 80-952 Gdańsk / Polen
Dr. ULRICH VON BÜLOW, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a. N.
PD Dr. ANKE DETKEN, Georg-August-Universität Göttingen, Seminar für Deutsche Philologie, Käte-Hamburger-Weg 3
Prof. Dr. MICHAEL DIERS, Humboldt-Universität zu Berlin, Kunstgeschichtliches Seminar, Unter den Linden 6, 10099 Berlin
Prof. Dr. WALTER ERHART, Universität Bielefeld, Fakultät für Linguistik und Literaturtheorie, Postfach 100131, 33501 Bielefeld
Prof. Dr. ALFRED ESTERMANN, Kolbenbergweg 6, 61440 Oberursel
WILHELM GENAZINO, Beethovenstraße 49, 60325 Frankfurt/M.
CHRISTOPH HILSE, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a. N.
Dr. JENS JESSEN, Feuilleton *Die Zeit*, Speersort 1, 20095 Hamburg
Dr. EWOUT VAN DER KNAAP, Universiteit Utrecht, Duitse Taal en Cultuur, Trans 10, 3512 JK Utrecht/Niederlande
WOLFGANG KREUTZER, M.A., Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte und Theorie der Biographie, Universität Wien, Institut für Germanistik, Dr. Karl Lueger-Ring 1, 1010 Wien/Österreich
Dr. GEORG KURSCHIEDT, Goethe- und Schillerarchiv, Weimar, Kleikamp 14 b, 48351 Alverskirchen
Prof. Dr. CHRISTINE LUBKOLL, Universität Erlangen-Nürnberg, Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturgeschichte, Bismarckstraße 1 B, 91054 Erlangen
ESTHER MARIAN, M.A., Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte und Theorie der Biographie, Österreichisches Literaturarchiv, Josefsplatz 1, 1015 Wien/Österreich
HERMANN MOENS, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a. N.
CHRISTIAN NIKOLAUS OPITZ, M.A., Klopsteinplatz 1/5, 1030 Wien/Österreich
Prof. Dr. ERNST OSTERKAMP, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur, Unter den Linden 6, Sitz: Hegelplatz 2, 10099 Berlin

Prof. Dr. ULRICH RAULFF, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10,
Postfach 1162, 71666 Marbach a. N.

Dr. NICOLAI RIEDEL, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Post-
fach 1162, 71666 Marbach a. N.

Prof. h.c. Dr. WOLFGANG RIHM, Kriegsstr. 109, 76135 Karlsruhe

Prof. Dr. JOCHEN SCHMIDT, Albert-Ludwigs-Universität, Deutsches Seminar II,
Postfach, Werthmannplatz 3, 79085 Freiburg i. Br.

Prof. DR. BERND STIEGLER, Universität Konstanz, Fachbereich Germanistik, 78457
Konstanz

TILMANN WESOLOWSKI, Voigtstr. 22, 10247 Berlin

BETTINA WILD, Hausackerweg 20, 69118 Heidelberg

Dr. CORNELIA ZUMBUSCH, Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für
deutsche Philologie, Schellingstr. 3, 80799 München

Zum Frontispiz:

Am 30. Juni 1838 wurde in der Königlichen Erzgießerei in München Bertel Thorvaldsens monumentales Schiller-Standbild gegossen. Vorausgegangen war eine langjährige Spendenkampagne, zunächst in Württemberg, dann im ganzen Deutschen Bund. Am 8. Mai 1839 wurde die Statue auf dem Alten Schloßplatz in Stuttgart, dem heutigen Schillerplatz, auf einem von Nikolaus Friedrich von Thouret entworfenen Sockel enthüllt. Das liberale Bürgertum feierte mit einem großen Festakt seinen Nationaldichter. Ein Mitarbeiter der Gießerei, der später in Wien zu Ruhm gelangte Bildhauer Anton Fernkorn (1813-1878), schuf aus diesem Anlaß eine Gedenkmedaille mit dem Kopf der Schillerfigur und eine knapp einen Meter hohe Kopie des gesamten Denkmals. Bis hin zu den Inschriften der Sockelreliefs hat Fernkorn Thorvaldsens Werk in eindrucksvoller Detailgenauigkeit nachgebildet. Stolz vermerkte der junge, damals noch gänzlich unbekannt Künstler auf dem Sockel: »Nach Thorwaldsen von A. Fernkorn 1839«. Ein Exemplar dieses repräsentativen Zimmerdenkmals soll für Zar Nikolaus I. in Bronze gegossen worden sein. Von drei heute bekannten Gipsgüssen befand sich einer im Besitz von Schillers Tochter Emilie von Gleichen-Rußwurm (jetzt Musée Schiller et Goethe in Châlons-en-Champagne), ein zweiter stand im Arbeitszimmer des Dichters Franz Grillparzer (jetzt Wien Museum). Ein drittes Exemplar, das sich über viele Generationen in einer Wiener Familie vererbt hatte, konnte 2006 über den Kunsthandel für das Deutsche Literaturarchiv erworben und, dank der großzügigen Unterstützung eines langjährigen Mitglieds der Deutschen Schillergesellschaft, restauriert werden. Im Schillerjahr 2009 wird diese Skulptur eines der Glanzstücke der Marbacher Jubiläumsausstellung sein.

IMPRESSUM

*Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft
Internationales Organ für neuere deutsche Literatur*

Das *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* ist ein literaturwissenschaftliches Periodikum, das vorwiegend Beiträge zur deutschsprachigen Literatur von der Aufklärung bis zur Gegenwart veröffentlicht. Diese Eingrenzung entspricht den Sammelgebieten des Deutschen Literaturarchivs Marbach, das von der Deutschen Schillergesellschaft e.V. getragen wird. Arbeiten zu Schiller sind besonders willkommen, bilden aber naturgemäß nur einen Teil des Spektrums. Weitere Gebiete, denen ein verstärktes Interesse gilt, sind die Geschichte der Germanistik (der sich auch eine Marbacher Arbeitsstelle widmet) und die deutschsprachige Literatur seit 1945. Darüber hinaus ist es ein Ziel des *Jahrbuchs der Deutschen Schillergesellschaft*, wichtige unveröffentlichte ›Texte und Dokumente‹ zu publizieren. Außerdem werden regelmäßig ›Diskussionen‹ über aktuelle Probleme der Literaturwissenschaft und der Literaturbeschäftigung geführt sowie – vom Jahrgang 2000 an – eine jährliche Bibliographie zu Schiller geboten, die die bisher im vierjährigen Turnus erschienene ersetzt.

Herausgeber

Prof. Dr. Dr. h.c. Wilfried Barner, Universität Göttingen, Seminar für deutsche Philologie, Käte-Hamburger-Weg 3, 37073 Göttingen – Prof. Dr. Christine Lubkoll, Universität Erlangen–Nürnberg, Institut für Germanistik, Bismarckstraße 1 B, 91054 Erlangen – Prof. Dr. Ernst Osterkamp, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur, Unter den Linden 6, Sitz: Hegelplatz 2, 10099 Berlin – Prof. Dr. Ulrich Raulff, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a. N.

Redaktion

Albrecht Bergold, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, 71672 Marbach a. N. / *Anschrift für Briefpost* Postfach 1162, 71666 Marbach a. N. / *Tel.* (++49) 07144/848-723 / *Fax* (++49) 07144-848-299 / *E-mail* albrecht.bergold@dla-marbach.de / *Internet* <http://dlanserv.dla-marbach.de:81/veroeff/jahrb.html>

Allgemeine Hinweise

Redaktionsschluß für Jg. 52/2008: 1. Februar 2008 · Das *Jahrbuch* umfaßt in der Regel ca. 500 bis 550 Seiten und erscheint jeweils zum 1. Dezember des laufenden Jahres · Das *Jahrbuch* ist zum Preis von € 24,60 über den Buchhandel zu beziehen, für Mitglieder der Deutschen Schillergesellschaft e.V. (Postfach 1162, 71666 Marbach a. N.) ist der Bezugspreis im Mitgliedsbeitrag enthalten (weitere Exemplare

können zum Preis von € 19,45 bei der Deutschen Schillergesellschaft bezogen werden) · Alster Werkdruck-Papier von Geese, 100% chlor- und säurefrei.

Hinweise für Manuskript-Einsendungen

Auszüge aus dem *Merkblatt* für die Mitarbeiter des *Jahrbuchs der Deutschen Schillergesellschaft* (kann bei der Redaktion angefordert werden): In das *Jahrbuch* werden nur *Originalbeiträge* aufgenommen, die nicht gleichzeitig anderen Organen des In- oder Auslandes angeboten werden. Für unaufgefordert Eingesandtes kann keine Haftung übernommen werden; eine Rücksendung erfolgt nur, wenn Rückporto beilag. Der Abdruck von Dissertationen oder Teilen von solchen ist grundsätzlich ausgeschlossen. Jeder Verfasser erhält 1 *Belegex.* und 15 *Sonderdrucke* seines Beitrags kostenlos (bei Diskussionsbeiträgern: 1 *Belegex.* und 5 *Sonderdrucke* des Diskussionsteils).

Das Manuskript ist in einem *Papier-Ausdruck* (Zeilenabstand 1 1/2) und auf *Diskette* bzw. *CD* (Word-Format) oder per *E-mail* einzureichen. Der *Umfang* sollte in der Regel 20-25 (maximal 30) *Manuskript-Seiten* (DinA 4) umfassen. Aus Gründen der Einheitlichkeit erfolgt die Rechtschreibung nach den bis 1996 gültigen Regeln. Sind *Abbildungen* gewünscht, sollten die *reprofähigen* bzw. die *digitalisierten Vorlagen* (300 dpi), die *Quellenangaben* und *Bildunterschriften* sowie die *Abdruckgenehmigungen* bis Ende März in der Redaktion vorliegen (evtl. entstehende Kosten für Sonderwünsche und / oder für Rechte gehen zu Lasten des Beitragere). *Änderungen*, vor allem bei Rechtschreibung, Interpunktion, Literaturangaben, Lesarten oder Abkürzungen, *behält sich die Redaktion aus Gründen der Einheitlichkeit vor*.

Rechtliche Hinweise

Mit *Übernahme eines Beitrags zur Veröffentlichung* durch die Herausgeber erwirbt der Verlag für *fünf Jahre* das ausschließliche Verlagsrecht und das alleinige Recht zur Vervielfältigung im Rahmen des *Jahrbuchs*. Die Zeitschrift sowie alle in ihr enthaltenen Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte, auch die der Wiedergabe im Magnettonverfahren oder auf ähnlichem Wege, durch Vortrag, Funk- und Fernsehsendung sowie der Übersetzung in fremde Sprachen, bleiben vorbehalten. Das *Jahrbuch* oder Teile davon dürfen nur mit schriftlicher Genehmigung des Verlags durch Fotokopie, Mikrofilm oder andere Verfahren reproduziert oder in eine maschinell les- oder (etwa von Datenverarbeitungsanlagen) verwendbare Sprache übertragen werden.

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-ND 4.0



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

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.

© 2007 bei den Autorinnen und Autoren
Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Aldus
ISBN 978-3-8353-0173-3
ISSN 0070-4318
DOI <https://doi.org/10.46500/83530173>