

JAHRBUCH DES
FREIEN DEUTSCHEN
HOCHSTIFTS

2012



JAHRBUCH DES FREIEN DEUTSCHEN HOCHSTIFTS



JAHRBUCH DES
FREIEN DEUTSCHEN
HOCHSTIFTS

2012

HERAUSGEGEBEN VON
ANNE BOHNENKAMP



WALLSTEIN VERLAG

Berichte des Freien Deutschen Hochstifts 1861–1901

Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1902–1940

Neue Folge seit 1962

Wissenschaftlicher Beirat:

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

Redaktion:

Dietmar Pravida

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

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



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

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

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

© 2013 bei den Autorinnen und Autoren
Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Aldus
ISBN 978-3-8353-1228-9
ISSN 0771-9463
DOI <https://doi.org/10.46500/83531228>

Inhalt

BERTRAM SCHEFOLD	
Goethe und die Anschauliche Theorie	7
GÜNTER DAMMANN *	
Einige Sacherläuterungen zu Clemens Brentanos ›Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerk Mit Versuchen über das Kommentieren	43
CORNELIA ILBRIG	
›Stamm und Buch und Blatt‹ Clemens Brentanos Zueignungs- und Stammbuchgedichte	90
WOLFGANG BUNZEL UND CHRISTINA SAUER	
›Das Maifeld von St. Helena‹ Eine neuentdeckte Verssatire Clemens Brentanos aus dem Jahr 1815	149
BARBARA NEYMEYR	
Kunsttheorie zur Selbsttherapie Die Funktion der realistischen Ästhetik in Büchners Erzählung ›Lenz‹	210
YAHYA ELSAGHE	
Domi et foris Provinz und Hauptstadt in Thomas Manns Frühwerk	239
KLAUS KLOPSCHINSKI	
Selbstverwechslungen Die feindlichen Brüder Jakob und Esau als ambivalente Identitätsmuster in Franz Kafkas Amerika-Roman ›Der Verschollene‹	279
HANS WALTER GABLER	
Wider die Autorzentriertheit in der Edition	316

FREIES DEUTSCHES HOCHSTIFT
Aus den Vorträgen des Hauses / Jahresbericht 2011

Inhalt	350
Aus den Vorträgen des Hauses	
Peter Boerner, Ernst Beutler und Amerika*	351
Jahresbericht 2011	
Bildung und Vermittlung	377
Forschung und Erschließung	394
Erwerbungen	409
Verwaltungsbericht	445
Dank	451
Adressen der Verfasser	452

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

BERTRAM SCHEFOLD

Goethe und die Anschauliche Theorie*

I. Goethe: ein tüchtiger Ökonom?

Goethe ein Wirtschaftsexperte: Ist das nicht ein Anachronismus? Und wer bin ich, dass ich es wage, *ihm* wie einem Kollegen auf die Schultern zu klopfen? Und doch ist es legitim, sich die wissenschaftliche Frage zu stellen, wie Goethe zu den wirtschaftlichen Problemen seiner Zeit stand, wie er seinen Haushalt lenkte, was er über die Wirtschaftswissenschaft in Erfahrung bringen wollte, ob und in welcher Absicht und mit welchem Erfolg er sie förderte und wie er für das wirtschaftliche Wohl Sachsen-Weimars in seiner amtlichen Tätigkeit eintrat. Uns soll hier der Zusammenhang zwischen den ökonomischen Tugenden Goethes als Vertreter seiner Zeit und den wirtschaftlichen Visionen, die im dichterischen Werk aufscheinen, beschäftigen.

In dem Dialog ›Die Nebenbuhler‹ fragt Platon nach dem Verhältnis des Philosophen und Staatsmanns zu den Einzelwissenschaften.¹ Ist der Philosoph und Staatsmann vielleicht so etwas wie ein Fünfkämpfer, der die Sportarten gleichmäßig beherrscht? Aber der ideale Philosoph und Staatsmann ist nicht ein »Zweitmeister« in vielen Künsten, sondern der Meister in seiner eigenen, indem er durch seine Gerechtigkeit die verschiedenen Seiten des Lebens zu ordnen versteht und sich dabei über die konkreten Inhalte von anderen orientieren lässt. Entsprechend erwarten wir vom Dichter nicht eine neue Orientierung in den Spezialdisziplinen der Volks- und Betriebswirtschaftslehre, sondern den Beitrag, den die besondere Anschauung und Einbildungskraft und das darstellerische Genie des Dichters zur Erhellung und Vergegenwärtigung der Wirtschaft als einer unter den Schicksalsmächten zu gestalten vermag.

* Der Beitrag ist in gekürzter Form erschienen in: Goethe und das Geld. Der Dichter und die moderne Wirtschaft, hrsg. von Vera Hierholzer und Sandra Richter im Auftrag des Freien Deutschen Hochstifts, Frankfurt am Main 2012, S. 84–100.

¹ Platon, *Amatores* 135E, 138C–139.

Wir wissen: Durch Anschauung, Einbildungskraft und darstellerisches Geschick kann Goethe uns die Kunst des Altertums, die Bauten und Gemälde der Renaissance, aber auch die Morphologie der Pflanzen, Geographie und Geologie, selbst Medizin und physikalische Phänomene so nahe bringen, dass wir staunen wie vor einem großen Gedicht, obwohl die Wissenschaft mittlerweile zu anderen Resultaten gelangt ist. Ähnliches gilt – aber es ist weniger bekannt – von der Wirtschaft.

»Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit«² verwandelt seinen Gegenstand, so dass eine neue Wirklichkeit entsteht, die unser vorher gegebenes Weltverständnis bereichert oder in Frage stellt, in jedem Fall verändert. Dass Goethe der Dichtung Schleier auch über die Wirtschaft warf, um ihr eine neue Erscheinung zu geben, haben im 19. Jahrhundert nur wenige gesehen. Als Ökonom war er nicht so sehr auf der Höhe der Zeit, denn als Dichter ihr voraus, und er gelangte zu ökonomischen Visionen, die auch das späte 19. und das frühe 20. Jahrhundert übersahen. Unter den Wirtschaftswissenschaftlern jener Zeit hat nur Wilhelm Roscher in seiner ›Geschichte der National-Ökonomik in Deutschland‹ von 1874 auf Goethe als Ökonom überhaupt näher Bezug genommen. Er meinte, auf Untersuchungen von Adolf Schöll verweisend, es stünde nun fest, dass Goethes »praktisch volkswirtschaftliche Tätigkeit« eine »ebenso eifrige als geschickte« war, und sie war »im besten Einklange mit seiner dichterischen Entwicklung«.³ Roscher zählt wesentliche ökonomische Einsichten auf, die in den Prosaschriften angesprochen werden, wie die Pflichten, die sich mit Besitzansprüchen verbinden, dass »die Vermögenden nach dem geschätzt werden, was Andere durch sie genießen«,⁴ aber er meint, dass die Behandlung des Wunders des Papiergeldes in ›Faust II‹ nicht »ins Innere der Sache« führe und dass die »Eindeichungen, Kanalbauten etc.« auch mit dem Bilde eines »thätigen, blühenden Volks als Höchstes im Leben« doch »alles nur die Bilder einer Laterna magica« seien; geradezu herablassend äußert er sich über Goethes Bemerkungen zu einzelnen Wirtschaftszweigen.⁵

2 Zueignung, WA I 1, S. 7, V. 96.

3 Wilhelm Roscher, Geschichte der National-Ökonomik in Deutschland, München 1874 (= Geschichte der Wissenschaften in Deutschland: Neuere Zeit 14), S. 477.

4 Ebd., S. 478 f.

5 Ebd., S. 479.

Warum erscheinen die matten Farben der *Laterna magica* uns heute als grelle Lichtblitze, die das Gelände moderner Wirtschaftskrisen erschreckend erhellen? Hans Christoph Binswanger hat gezeigt,⁶ dass Goethe im ›Faust II‹ den Wachstumszwang der modernen Geldwirtschaft, ihre Krisenanfälligkeit durch Spekulation und Inflation, ihre Eigentumsstruktur und ihre zerstörerische Dynamik für die kulturelle Tradition und die Umwelt als apokalyptische Bedrohung auf die Bühne führt. Niemandem scheint dabei aufzufallen, dass Goethe uns diese Anschauung anhand von Bildern eines alten »Abenteuerkapitalismus« vor Augen führt, wie Max Weber ihn im Gegensatz zum »modernen Kapitalismus« genannt haben würde, denn jene Piraterie und der Deichbau, die Landgewinnung und die Zerstörung des Idylls von Philemon und Baucis sind die Staffage des vorindustriellen Kapitalismus der Niederlande in der Epoche des Merkantilismus – deshalb sprach Roscher von »*Laterna magica*« –, während die Wirkung auf uns doch offenbar daher rührt, dass uns die Entwicklung des Geschehens im nachindustriellen Dienstleistungskapitalismus aktuell vorkommt. Dieser gälte uns dann trotz dem Überwuchs des Finanzsektors (oder sogar gerade deswegen?) nicht als so »modern« und »rational« wie Max Weber dachte.

Diese merkwürdigen Wechsel in Goethes historischer Wirkung in seinen nicht analytisch, aber anschaulich vorgestellten ökonomischen Diagnosen (während sein allgemeiner dichterischer Rang unbestritten blieb) rufen nach einer Erklärung. Zugleich stellt sich die Frage, wie sich die Kapitalismuskritik in Goethes Werk zu seiner liberalen Haltung, seiner Bejahung der bürgerlichen Welt und seiner liebevollen Erinnerung an Lebensformen des Ancien Régime verhält. Man darf nicht erwarten, Goethes wirtschaftliches Denken schnell auf eine einfache Formel bringen zu können. Ich schlage weiter unten vor (Abschnitt III), Goethe etwas anders einzuordnen, als es bisher geschah, indem ich ihn als ein verbindendes Glied zwischen der älteren kameralistischen Tradition und dem auf ihn folgenden Historismus einzuordnen suche. Um ihm näher zu kommen, beginne ich bei seiner praktischen Tätigkeit.

6 Vgl. Hans Christoph Binswanger, ›Faust II‹ Papiergeldszenen, in: Goethe und das Geld (Anm. *), S. 36–40 und ders., Geld und Magie. Eine ökonomische Deutung von Goethes Faust, 3. vollständig überarbeitete Auflage, Hamburg 2009.

II. Erinnerung an einige der wirtschaftspraktischen Leistungen Goethes

Goethe erwarb viel – da war das Familienerbe, das herzogliche Gehalt, die literarischen Einnahmen, und er gab viel aus: für den Haushalt, seine Gastlichkeit, seine Reisen und seine Sammlungen. Er konnte wie ein Unternehmer handeln, der für seine bedeutenden Ziele die Mittel zu schaffen wusste. Es gibt berühmte Beispiele von seinem Geschäftssinn und seiner Klugheit.

Für den modernen Ökonomen ist vielleicht das Erstaunlichste die Vorwegnahme der sog. Vickrey-Auktion, deren moderne Wiederentdeckung in allgemeinerer Form mit einem Nobelpreis belohnt worden ist. Goethe wollte in Erfahrung bringen, was seine Werke einem angesehenen Verleger wert waren. Er bot deshalb dem Verleger Vieweg sein neues Epos ›Hermann und Dorothea‹ an und legte seinem durch einen Vermittler überbrachten Angebot einen verschlossenen Brief bei. Vieweg sollte sein Angebot vor Eröffnung des Briefes einem Vermittler nennen. Der Vermittler sollte es dann mit Goethes nun eröffnetem Angebot vergleichen. War Viewegs Angebot höher als dasjenige Goethes, sollte Vieweg das Verlagsrecht erhalten, aber zu dem von Goethe genannten Preis. War Viewegs Angebot jedoch niedriger, kam das Geschäft nicht zustande.

Vieweg musste Goethes Vorschlag als Zumutung empfinden, da er das Manuskript nicht kannte und dennoch eine Schätzung abzugeben hatte. Durch Goethes Vorgehen wurde er jedoch gezwungen, seine Schätzung offen zu legen, denn hätte er weniger geboten, als das Manuskript ihm wert war, lief er in Unkenntnis von Goethes Angebot Gefahr, das erwünschte Druckrecht nicht zu erlangen, und bot er mehr, um Goethe zu locken, riskierte er, das Geschäft zu einem höheren Preis durchführen zu müssen, als er eigentlich zahlen wollte. Allgemein hat Vickrey bewiesen, dass, wenn bei Auktionen der zweithöchste der gebotenen Preise als Verkaufspreis festgesetzt wird, die Teilnehmer der Auktion bei ihren Geboten die wahren Schätzungen nennen werden und nicht aus strategischen Gründen davon abweichen. Welche Erkenntnis Goethe hier vorweg nahm, hat man erst nach Vickreys Entdeckung verstanden.⁷

⁷ Benny Moldovanu und Manfred Tietzel, Goethe's second-price auction, in: *Journal of Political Economy* 106 (1998), H. 4, S. 854–859.

Wenn Goethe bei diesem Verlagsgeschäft einen scharfen analytischen Verstand bewies, so bei einem anderen wirtschaftspolitische Klugheit. Ihm lag daran, bei der Ausgabe seiner Werke letzter Hand das Verlagsrecht für ganz Deutschland zu erwerben, um nicht nach damals verbreitetem Usus durch unberechtigte Nachdrucke Kunden zu verlieren. Er richtete deshalb an die Versammlung des Deutschen Bundes die Bitte, ihm ein solches flächendeckendes Privileg zu gewähren, wohl wissend, dass die Versammlung dazu nicht autorisiert war. Dem großen Dichter wagte man die Bitte nicht abzuschlagen, und so holten die Delegierten bei ihren Regierungen dieses Recht einzeln ein, wobei Goethe nur in wenigen Fällen noch selbst einen Antrag nachzureichen hatte. Im Ergebnis war er der Erste, dessen Verlagsrechte für das ganze Gebiet des Deutschen Bundes geschützt waren, und darauf gestützt, konnte er die Rechte dem Verleger Cotta sehr vorteilhaft verkaufen.

Es sind dies nur Beispiele für Goethes Geschäftssinn, wie wir an anderer Stelle (und vor uns andere) ausführlicher untersucht haben.⁸ Goethe handelte dabei jedoch nicht als Ökonom, der eine theoretische Erkenntnis verbreiten will, denn er hat das Prinzip der Zweitpreisauktion nicht abstrakt dargestellt und diskutiert, sondern es nur erfunden und für sich benutzt. Er handelte auch nicht als Geschäftsmann, der den Gewinn maximiert, denn er erlangte zwar das Monopol für den Vertrieb der Ausgabe letzter Hand – die Titelseite jedes Bandes hebt es stolz hervor⁹ –, aber er verkaufte dieses Privileg nicht zum Höchstpreis, wie sein Sohn August drängte, sondern nahm einen Verleger, Cotta, von dem er eine verlässliche Geschäftsabwicklung erwarten durfte, die auch die zuverlässige Versorgung seiner Erben gewährleisten sollte.¹⁰ Er war eher mit dem antiken Hausherrn zu vergleichen, dem der Reichtum das

8 Bertram Schefold, Goethe und das Wirtschaftsleben, in: *Liber Amicorum*, Katharina Mommsen zum 85. Geburtstag, hrsg. von Andreas Rimmel und Paul Rimmel, Bonn 2010, S. 483–516.

9 Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand, 60 Bde., Stuttgart: Cotta, 1828–1842. Die bis 1833 erschienenen Bände 1 bis 55 tragen auf der Titelseite den Vermerk: »Unter des durchlauchtigsten deutschen Bundes schützenden Privilegien«.

10 Manfred Tietzel, Goethe – ein Homo oeconomicus, in: *Homo oeconomicus. Zeitschrift für Wirtschafts- und Sozialwissenschaften* 9 (1992), H. 2: Kunst und Ökonomie, S. 303–355, hier: S. 321–333; ders., *Literaturökonomik*, Tübingen 1995, S. 154 und 167.

Mittel zum guten Leben darstellt, als mit einem Kapitalisten, der einen möglichst hohen Erwerb erstrebt. Er brauchte ja auch viel. Er glich nicht so sehr dem mit seinem Geld für seine Familie durch öffentliche Leistungen Ehre suchenden Hausherrn Ciceros aus ›De officiis‹,¹¹ noch weniger dem sich in stillem Genuss erfreuenden Hausherrn des Epikureers Philodem, sondern am ehesten dem aristotelischen Eleutherios, dem es nicht leicht fällt, reich zu bleiben, weil er recht zu geben weiß.¹²

Der junge Goethe war nach Weimar gekommen, nicht um zu dichten, sondern um in die Regierung einzutreten. In den Jahren vor der italienischen Reise nahm er dann an über fünfhundert Sitzungen des Consiliums teil. Dazu reiste er viel, um sich selbst ein Bild von den wirtschaftlichen und politischen Problemen zu machen. Bekannt sind seine Bemühungen, das Bergwerk von Ilmenau wieder instand zu setzen. Erfolgreich half er, das verworrene überkommene Steuerwesen, mit Stadtpflastersteuer, Förderabgabe, Pferdepassiersteuer, Bierfuhrsteuer, Wege-, Brücken- und Geleitgeldern, Spann- und Handfronden – um nur zu benennen, was es im Bereich des Wegebbaus gab, wo er besonders zuständig war – zu ordnen. Zäh verfolgte er das Ziel, den Haushalt auszugleichen, indem er auf Einsparungen drängte und namentlich Militärausgaben verminderte.¹³

Auch nach der Italienreise wurde Goethe zur Beratung der Regierung herangezogen. Der wirtschaftspolitisch interessanteste Fall – man sprach von einem »so sehr verwickelten gordischen Knoten«¹⁴ – betraf das Münzwesen. Wohl versehen mit den Akten sollte Goethe untersuchen, wie die amtlichen Wechselkurse, die man zur Bestimmung der Steuerschulden verwendete, von den marktüblichen abwichen, und ob man dem Publikum erlauben solle, seine Schulden mit dem am Markt billigsten Zahlungsmittel zu begleichen. Man hatte amtlich mit französischen Laubtalern gerechnet, deren Prägung jedoch 1792 ausgesetzt

11 Bertram Schefold, Ciceros ›De officiis‹. Von den Pflichten, in: ders., Beiträge zur ökonomischen Dogmengeschichte, ausgewählt und hrsg. von Volker Caspari, Darmstadt 2004, S. 45–66.

12 Vgl. den Abschnitt ›Geld erwerben. Goethe als Autor‹ in: Goethe und das Geld (Anm. *), S. 256–257.

13 Schefold, Goethe und das Wirtschaftsleben (Anm. 8), S. 492.

14 Goethes Amtliche Schriften, Bd. 1 bearbeitet von Willy Flach, Bde. 2,1, 2,2, 3, 4 bearbeitet von Helma Dahl. Weimar 1950–1987, hier: Bd. 2,1, S. 353–355. Die Ausgabe wird im Folgenden unter der Sigle GAS zitiert.

wurde, weil die französische Revolutionsregierung Assignaten, ein Papiergeld, eingeführt hatte.¹⁵ Goethe erkannte in seinem Gutachten, dass die noch immer umlaufenden Laubtaler zwar die Grundlage des Umrechnungs- und Zahlungssystems geblieben seien, aber aus zwei Gründen nicht recht dazu taugten: Die Laubtaler unterschieden sich untereinander, weil man sie vor und in der Revolutionszeit nicht in exakt gleichbleibender Qualität geprägt hatte und die älteren Jahrgänge die besseren waren. Zweitens verschwanden sogar die schlechteren Laubtaler. Sie wurden knapp und zunehmend im Umlauf durch überreichlich ausgegebene Scheidemünzen verdrängt. Goethe setzte dagegen: »Jeder Münzfuß, er sey welcher er wolle, muß fest seyn«.¹⁶

Ein fremder Kaufmann frage nicht nach dem »Stempel« auf der Münze, sondern nach dem – von Goethe nicht näher bestimmten – »inneren Werth« und wähle die sicherste.¹⁷ So drängt, wie man heute sagt, das schlechtere Geld das bessere aus dem Umlauf,¹⁸ indem das bessere exportiert wird, was sich nicht verhindern lässt.¹⁹ Dass die Münzen nach dem Metallwert zu bewerten seien und dass bei Abweichungen von der Regel die besseren exportiert würden, wusste schon der mittelalterliche Geldtheoretiker Oresmius, und auch der in der Reformationszeit ausgetragene Münzstreit ging davon aus.²⁰ Goethe zögert freilich, das bessere Geld durch staatliche Anerkennung eines höheren Nennwerts in die amtliche Kasse zu ziehen. Es werden schon beim bestehenden »Curs die herrschaftlichen Cassen um ein ansehnliches verletzt«.²¹ Man würde die »durch Verträge fixirten Einnahmen« der »herrschaftlichen Cassen« bei Erhöhung des »Nahmenwerths« am »inneren Werthe« »verkürzen«, und man könnte einen »hoch ausgesprochenen Nennwerth« später nicht ohne die »größten Inconvenienzen« wieder herabsetzen.²²

15 GAS 3, S. 145 und 479.

16 GAS 2,1, S. 383.

17 Ebd., S. 379f.

18 Ebd., S. 374.

19 Ebd., S. 377, Nr. 38.

20 Bertram Schefold, Nicolaus Oresmius. Die Geldlehre des Spätmittelalters, in: ders., Beiträge zur ökonomischen Dogmengeschichte (Anm. 11), S. 67–99, hier: S. 94; ders., Wirtschaft und Geld im Zeitalter der Reformation, ebd., S. 101–126, hier: S. 116.

21 GAS 2,1, S. 388.

22 Ebd.

Goethe, Anfang November 1793 befragt, empfiehlt gegen Ende des Monats, dass der »Cassevorsteher« sich an die Vorschriften halte, »daß nur bey gewissen Summen Scheidemünzen angenommen werden«. ²³ Nun vermisst man in den Kassen auch andere »grobe« (d.h. große vollwertige) Silber- oder Goldmünzen. Die Lösung wäre, sie »nur ihren innerlichen Werth der Laubthaler übereinstimmend zu benennen, so dass der Contribuente eben so gern andere Sorten als Laubthaler zu bringen geneigt sey«. ²⁴ Aber die Laubtaler schwanken im »innerlichen Werth« beispielsweise, weil sie oft »abgeschliffen« sind (– sie wurden in Frankreich nicht mehr geprägt, waren vorher schon von unregelmäßiger Ausführung und nutzten sich ab). Beim Gold scheint das Dilemma noch größer: »Man wird kein Gold in den Cassen sehn, wenn es nicht über die Maassen favorisirt ist« –. Hier bricht der Text ab; Carl August erließ ein »Reskript« an seine Kammer, von Goethe mit unterzeichnet, das die Kassen anwies, bei den bisherigen für die Steuer festgesetzten Kursen zu bleiben und bei größeren Zahlungen unter Zwangsandrohung auf der Zahlung in größeren Münzen zu bestehen. ²⁵ Obwohl sehenden Auges, d.h. in Kenntnis der marktgerechten Lösung (Erhöhung des Nennwerts), vermochte auch Goethe nicht, sich in diesem Fall aus kameralistischer Zwangsverwaltung zu befreien. Wenn die Steuerpflichtigen in Münzen geringeren Marktwerts zahlten, minderten sie die nach geltendem Recht geschuldete Steuer um so viel. Das verhinderte das Reskript. ²⁶

In den sein Hauswesen betreffenden Beispielen erscheint Goethe als kluger Kenner der wirtschaftliche Verhältnisse, der seine Mittel geschickt einsetzt wie ein guter Verwalter, der sich müht, nicht um den größten Gewinn zu erzielen, sondern um die erstrebte Lebensform zu nützen

23 Ebd.

24 Ebd., S. 391.

25 Ebd., S. 392–394.

26 Vgl. hierzu den Beitrag von Ulrich Rosseaux, »Höchst verwickelt«. Geld zur Zeit Goethes, in: Goethe und das Geld (Anm. *), S. 66–72. Nach GAS 3, S. 479 f. und angehängter Tabelle galt z.B. ein »alter« Laubtaler am 1.11.1793 bei der amtlichen Kasse 1 r 14 g (1 r = 1 Reichstaler zu 24 Groschen g), ein »neuer« nur 1 r 12 g. Der alte Laubtaler wurde aber am Markt für 1 r 15 g »und darüber« gehandelt. Die Differenz betrug also prozentual $\frac{1}{38} = 2,6\%$ und darüber. Entsprechende Marktaufschläge traten beim neuen Laubtaler und bei anderen »groben« Münzen auf. Vgl. dazu Schefold, Goethe und das Wirtschaftsleben (Anm. 8), S. 493 f.

und zu bewahren. Im Münzgutachten, das mehr unter volkswirtschaftlichen Gesichtspunkten geschrieben ist, hebt er das alte wirtschaftspolitische Prinzip der Beibehaltung eines festen Münzfußes hervor, aber er entwickelt nicht die Elemente abstrakter ökonomischer Theorie, um die unter modernen Bedingungen nicht anzutreffende widersprüchliche Tendenz (Deflation beim Silbergeld, Inflation bei der Scheidemünze) zu analysieren. Dass die im »Reskript« festgelegte Politik das Publikum drücken werde, wusste er offenbar. Die Politik des Herzogs entsprach der einer modernen Regierung, die – wie seinerzeit Großbritannien um des Goldstandards willen – an einem hohen Wechselkurs festhält; die Steuerzahler in Weimar glichen Importeuren, die viel aufwenden müssen, um in fremder Währung (teueren Laubtalern) zahlen zu können.

III. Einflüsse des ökonomischen Denkens

Goethes Handeln wurde wahrscheinlich, Goethes Schreiben wurde nachweislich vom Fortschreiten der ökonomischen Wissenschaften beeinflusst. Seine Lebenszeit überschneidet sich mit nicht weniger als fünf verschiedenen so genannten Schulen der Nationalökonomie. Er hat damit die grundlegenden Entwicklungsphasen dieser Wissenschaft miterlebt. Früher gab es im Wesentlichen nur die antik-mittelalterliche Wirtschaftslehre, von der er als historisch und philosophisch gebildeter Mensch eine gewisse Vorstellung haben musste. Keine Kenntnis konnte er besitzen von der modernen neoklassischen Theorie, wie sie sich seit 1870 entwickelte und von ihrem keynesianischen Ableger, der in der gegenwärtigen Wirtschaftskrise eine so große Rolle spielt. Goethes Studium der fünf zeitgenössischen Schulen wird ausführlich belegt von Bernd Mahl, der Goethes ökonomisches Wissen gründlich untersucht hat.²⁷ Wir wollen hier unsere Sicht der Schulen wiedergeben, wobei unsere Ergebnisse in einem Punkt von denen Mahls abweichen. Wie wir sehen werden, wandte sich Goethe von den kameralistischen Autoren und ihren Thesen ab, die einseitig ihren jeweiligen Fürsten vertraten und vor allem bedacht waren, die Kassen des Regenten zu füllen. Das hat

27 Bernd Mahl, Goethes ökonomisches Wissen. Grundlagen zum Verständnis der ökonomischen Passagen im dichterischen Gesamtwerk und in den »Amtlichen Schriften«, Frankfurt am Main u. a. 1982 (= Tübinger Studien zur deutschen Literatur 6).

Mahl im Ganzen mit Recht hervorgehoben, obwohl Goethe speziell im Münzgutachten sich schließlich für das fiskalische Interesse entschied. Viel wichtiger aber scheint mir, dass Goethe an in einem weiteren Sinn kameralistischen Begriffen und Sichtweisen festhielt, auch wo er liberal für Toleranz und Marktfreiheit eintrat. Das bedarf näherer Erklärung.

In der Frühen Neuzeit, lange vor der Industrialisierung und der Entstehung eines modernen Kapitalismus, begannen der sich ausdehnende Handel, die durch die Zünfte kontrollierte handwerkliche Produktion, dann das Verlags- und Manufakturwesen die feudalen Produktionsformen erst zu ergänzen, dann zu verdrängen, bis schließlich in Teilen Europas, besonders in England, auch die Landwirtschaft kapitalistisch wurde, indem das Land zwar noch dem Adel gehörte, aber an kapitalistisch wirtschaftende Pächter gegen Rentenzahlungen vergeben wurde. Es bildeten sich nationale Wirtschaftsräume, politisch zusammengehalten durch den Absolutismus, der den Handelsverkehr innerhalb des Territoriums förderte, die lokale Macht des Adels beschränkte und die Kaufleute mit Privilegien zur Erschließung von Kolonien ermunterte. In dieser sog. Merkantilperiode wurden Geld und Kredit, insbesondere der Wechselverkehr, durch die Prägung und den Umlauf von Gold- oder Silbermünzen gestützt, deren Kaufkraft im Wesentlichen durch die Kosten des Edelmetalls bestimmt war. Ohne solche Umlaufmittel konnte der Zahlungsverkehr nicht funktionieren. Länder ohne eigene Edelmetallvorkommen mussten deshalb durch ihre Exporte in silberproduzierende Länder wie Sachsen, Tirol oder, nach der Entdeckung Amerikas, Spanien das unentbehrliche Medium des Geldumlaufs erwerben. Von der Propagierung von Handel, Export und Kolonisierung zum Zweck des Erwerbs von Edelmetall schritten die Merkantilisten aber fort zur Untersuchung der Bedingungen der Entwicklung einer exportorientierten und schließlich auch einer für den heimischen Markt geeigneten Produktion; sie diskutierten die Mobilisierung der Arbeitskräfte, die Entwicklung der Infrastruktur wie von Deichen und Kanälen, von Landstraßen und Häfen.

In den kleineren fürstlichen Territorien des Reiches und in den Reichsstädten richtete sich die entwicklungspolitische Diskussion von vornherein stärker auf die inneren Entwicklungsbedingungen und die Mittel des Staates, diese zu unterstützen, also auf die Besteuerung. Die Fürsten, deren Mittel für ihre gehobene Lebensführung und ihre kriegerische Ausrüstung vorher von den Domänen gekommen waren, ge-

wannen zusätzliche Einkünfte durch Zölle, indirekte Steuern, Vermögensabgaben, aber noch lange nicht durch eine Besteuerung der individuellen Einkommen, weil letztere allzu verschiedenen Quellen entstammten und nicht mit genügender Verlässlichkeit geschätzt werden konnten. So wie man später die Leistungen des Merkantilismus verkleinerte, indem man ihn karikatural auf das Bestreben reduzierte, nur den Reichtum an Gold und Silber im Lande vermehren zu wollen, hat man die kameralistische Variante karikiert als Lehre von der Schröpfung der Untertanen durch immer neue Steuern zur Sättigung des Luxus Hungers der Oberklasse. Diese verkürzten Formen von Kameralismus und Merkantilismus gab es, aber es gab auch ausgezeichnete Schriften, die diesen Standpunkt weit überschritten und das Bild des Wirtschaftszusammenhangs im Ganzen ins Auge fassten. Einsichtige Merkantilisten begriffen, dass Unternehmer wirtschaftliches Wachstum nur bei genügender Freiheit der Märkte vorantreiben konnten. Vorausschauende Kameralisten sahen das Wohl des Staates darin, seine Mittel zur Entwicklung von Landwirtschaft und Manufakturen einzusetzen, und sie forderten deshalb landwirtschaftliche Reformen und berufliche Ausbildung.

In Goethes Jugend herrschte im deutschen Sprachbereich der Kameralismus. Zwar findet sich in der Bibliothek von Goethes Vater keines der systematischeren Hauptwerke des älteren (Kaspar Klock 1651) oder neueren (J. G. H. von Justi 1756) Kameralismus,²⁸ aber es gab Reise-, Länder-, und Städtebeschreibungen, Werke des Kameral- und Handelsrechts,²⁹ in denen die kameralistischen Praktiken des Staates beschrieben sind, und diese lernte Goethe auch durch sein juristisches Studium und als Anwalt kennen. Schon in der Frankfurter Zeit suchte er sich intellektuell von ihnen zu befreien,³⁰ aber er erbat sich das Werk James

28 Kaspar Klock, *Tractatus juridico-politico-polemico-historicus De Aerario, sive censu per honesta media absque divexatione populi licite conficiendo, libri duo*. Mit einer Einleitung hrsg. von Bertram Schefold. Hildesheim 2009 (zuerst 1651). – Johann Heinrich Gottlob von Justi, *Grundsätze der Policy-Wissenschaft*. Faksimile der 1756 in Göttingen erschienenen Erstausgabe, hrsg. von Bertram Schefold, Düsseldorf 1993.

29 Franz Götting, *Die Bibliothek von Goethes Vater*, in: *Nassauische Annalen* 64 (1953), S. 23–69, hier: S. 59–64.

30 Mahl, *Goethes ökonomisches Wissen* (Anm. 27), Kapitel II.1.

Steuarts, des bedeutendsten späten Merkantilisten,³¹ und noch in der ganzen Weimarer Epoche hatte er es mit dem kameralistischen Erbe zu tun, wenn er versuchte, das Steuersystem zu vereinfachen, von der Domänenwirtschaft zur Besteuerung auch des adeligen Grundbesitzes überzugehen und die Staatsausgaben zu ordnen und zu beschränken: Überall waren, wie wir im Fall des Münzwesens sahen, die Kräfte des Beharrens schwer zu überwinden.

Goethes jugendlicher Idealismus verknüpfte sich nicht mit dem revolutionären Frankreich, aber mit einer geistigen Strömung, die, da sie die Misswirtschaft von Versailles in Gedanken überwand, den Umsturz vorzubereiten half. Die Physiokratie, die in den letzten beiden Jahrzehnten vor der Revolution in Paris die intellektuelle Vorherrschaft gewann, wandte sich gegen die merkantilistischen Staatsinterventionen, behauptete, die gesellschaftliche Erzeugung sei allein produktiv durch Landwirtschaft und wollte das komplexe kameralistische Steuerwesen durch eine einzige Steuer an der wahren Quelle, eben der Landwirtschaft, in der damals noch über drei Viertel der Bevölkerung tätig waren, ersetzen.³² Goethes zehn Jahre älterer Freund und Schwager Johann Georg Schlosser war an physiokratischen Experimenten, die der Markgraf von Baden, ein Gönner der französischen Physiokraten, in seinem Lande durchführen ließ, beteiligt, doch wandte er sich von der reinen Lehre zusehends ab.³³

Goethe widerstrebte jedenfalls ein dirigistischer Kameralismus, auch wenn er als Minister wohl zuweilen in dessen Sinne handelte, und er fühlte sich von den Ordnungsvorstellungen der Physiokratie, von ihrer Zurückhaltung gegenüber Staatseingriffen und von ihrer Erhebung der Natur und der Landwirtschaft angezogen, vor allem in der Zeit, in der

31 Goethe an Catharina Elisabeth Goethe, 16. November 1777, WA IV 3, S.187. Bertram Schefold, Die Verbindung von Theorie, Geschichte und Politik bei James Steuart, in: *Vademecum zu einer klassischen Synthese von Theorie, Geschichte und Politik. Kommentarband zur Faksimile-Ausgabe der 1767 in zwei Bänden erschienenen Erstausgabe von James Steuart, »An Inquiry into the Principles of Political Oeconomy«*, Düsseldorf 1993, S. 5–16.

32 Rainer Gömmel und Rainer Klump, *Merkantilisten und Physiokraten in Frankreich*, Darmstadt 1994 (= Geschichte der volkswirtschaftlichen Lehrmeinungen).

33 Johann Georg Schlosser, *Xenocrates oder Über die Abgaben* (1784), hrsg. von Rainer Klump, Marburg 2000 (= Beiträge zur Geschichte der deutschsprachigen Ökonomie 14).

er, wie Schlosser, für die ›Frankfurter Gelehrten Anzeigen‹ rezensierte. Von Johann Georg Büsch hatte Goethe nach dem Bibliothekskatalog von Hans Ruppert mehrere Bücher gekauft, in denen er Probleme des Handels und der Geldpolitik studieren konnte.³⁴ Am gründlichsten setzte er sich jedoch mit der Smithschen Nationalökonomie auseinander, die in Deutschland durch eine Reihe nicht international gelesener, aber national bedeutender Köpfe vertreten wurde, unter ihnen der Smith-Übersetzer und persönliche Freund Goethes Sartorius. Mehrfach traf Goethe mit Georg von Buquoy zusammen, der die sogenannte klassische Nationalökonomie in einigen Punkten originell weiterentwickelte, der sich auch mit Mathematik und Physik beschäftigte und heute am ehesten als früher mathematischer Ökonom bekannt ist, obwohl sein Ansatz breiter angelegt war und mehr als nur die reine Theorie umfasste.³⁵ Buquoy hatte Goethe ein Exemplar seines Hauptwerks ›Theorie der Nationalwissenschaft‹ (1815) gewidmet mit der Bemerkung, es müsse er, der an allem, was »des Menschen Geißt [...] ersonnen«, Anteil nehme, sich auch für die »Vertheilung irdischer Güter bei den Nationen« interessieren.³⁶ Aufgeschnitten sind die Seiten der Einleitung von 1815, in der Buquoy seine besondere Systematik der »Nationalwirtschaft«, und, aus einem Nachtrag von 1817, die Seiten, in denen Buquoy sehr originell eine »Tabellarische Übersicht des Zusammenhangs der Gewerbe unter einander« bietet; modern gesprochen ist es eine Art in Worte gefasster Input-Output-Tabelle, die zeigt, was die Wirtschaftssektoren, vom Landbau bis zum Transport, an Haupt- und Nebenprodukten hervorbringen: was welcher Sektor welchen liefert und was er von welchen anderen bezieht. Soll man sagen, dass Goethe sich hier für das materielle Substrat der klassischen Werttheorie interessiert habe, aber nicht für den nachfolgenden Abstraktionsschritt: Welches Gut war infolge des Produktionsaufwandes wie viel wert?

34 Hans Ruppert, *Goethes Bibliothek. Katalog, Weimar 1958* (= *Goethes Sammlungen zur Kunst, Literatur und Naturwissenschaft*), S. 430f., Nr. 2929–2931; S. 766, Nr. 5355.

35 Christos Baloglou und Bertram Schefold, Einleitung, in: Georg von Buquoy, *Die Theorie der Nationalwirtschaft* (1815), Hildesheim 2005, S. V–XXXVII.

36 Ruppert, *Goethes Bibliothek* (Anm. 34), S. 431, Nr. 2935 (Hinweis von Sandra Richter).

Kritischer stand Goethe zu Ludwig Heinrich Jakob, einem anderen deutschen Smithianer. Adam Smith, der eigentliche Begründer der klassischen Nationalökonomie, dessen Werk Goethe in seiner Bibliothek in Weimar nebst verwandten Werken in der Übersetzung von Sartorius besaß,³⁷ übernahm den Gedanken des *laissez-faire* von der Physiokratie, hielt jedoch nicht nur die Landwirtschaft, sondern auch die warenproduzierende Arbeit für produktiv. Die Arbeitsteilung konnte auch im industriellen Bereich die Produktivität steigern. Sie ermöglichte eine Verbilligung der Produktion und damit eine Erweiterung des Absatzes; je größer aber die Märkte waren, desto mehr lohnte es sich, die Arbeitsteilung weiter zu steigern und schließlich auch Maschinen einzusetzen. Die von Sartorius in seinen ›Abhandlungen‹ behandelten werttheoretischen Fragen scheint Goethe nirgends aufzugreifen, wohl aber sehe ich eine Verwandtschaft, wenn Sartorius der Smith'schen »natürlichen« Freiheit eine »zuträgliche« entgegensetzt und deshalb bei aller Polemik gegen den Merkantilismus und feudale Naturaldienste wie ein guter Kameralist wohlütiges Wirken der Regierung lobt.³⁸ Was England ziemt, ziemt nicht allen; nicht immer geht es ohne staatliche Initiative.³⁹ Charakteristisch deutsch wendet er sich speziell gegen Smith' Vorstellung, Bildung könne im Wesentlichen auf privater Basis vermittelt werden,⁴⁰ und er steht in einer bis in die Reformationszeit zurückreichenden deutschen Tradition, wenn er findet, der Staat müsse sich gegen die Übermacht der großen über die kleinen Kapitale wenden.⁴¹ Zahlreiche Rezensionen über nationalökonomische Schriften aus diesem Bereich erschienen in von Goethe mitherausgegebenen Zeitschriften, beginnend in seiner Frankfurter Zeit, und es ist dokumentiert, wie er sich mit großer Sorgfalt und Aufmerksamkeit für Einzelfragen um die Herausgabe einer Rezension des Buchs über die Papiergeldzirkulation in Großbritannien von Henry Thornton (1802) kümmerte, ein der klassischen

37 Ebd., S. 434; Nr. 2966. Vgl. Bertram Schefold, Einleitung, in: Ludwig Heinrich Jakob, Grundsätze der National-Ökonomie oder National-Wirtschaftslehre (1805), Hildesheim 2004, S. V–XLV.

38 Georg Sartorius, Abhandlungen, die Elemente des National-Reichthums und die Staatswirthschaft betreffend, Göttingen: Röwer, 1806, S. 205. Vgl. Ruppert, Goethes Bibliothek (Anm. 34), S. 434, Nr. 2960.

39 Sartorius, Abhandlungen, a.a.O., S. 494.

40 Ebd., S. 497.

41 Ebd., S. 477.

Nationalökonomie zuzurechnendes Werk der Geldtheorie,⁴² dessen Bedeutung für die Geschichte dieser Wissenschaft von keinem geringeren als Friedrich August von Hayek herausgehoben worden ist. Das Buch analysiert u.a. die Bedingungen, unter welchen Papiergeld, emittiert aufgrund einer Edelmetallwährung, im Wert stabil bleibt.

Der Autor, den Goethe wohl seit 1773 besonders liebte, war jedoch ein unter den ökonomischen Dogmenhistorikern meist nur noch dieses Lesers wegen Genannter: Justus Möser, der »herrliche«: »Dieses unvergleichlichen Mannes kleine Aufsätze, staatsbürgerlichen Inhalts, waren schon seit einigen Jahren in den Osnabrücker Intelligenzblättern abgedruckt und mir durch Herder bekannt geworden«. ⁴³ So beginnt die in »Dichtung und Wahrheit« sich über vier Seiten, bis zu »Ein solcher Mann imponirte uns unendlich« erstreckende Lobpreisung eines ohne Theorie, rein auf der Anschauung beruhenden Werks, ein »wahrhaft Ganzes« – obwohl in der Form einer Aufsatzsammlung –, an dem Goethe die »innigste Kenntniss des bürgerlichen Wesens«, die Spannung zwischen »Herkommen« und »Veränderung«, die vorurteilsfreie Darstellung der »Verhältnisse der Stände«, der Städte und Dörfer, des Öffentlichen und des Familienwesens, des Besitzes und der Abgaben, der Überflügelung des Gewerbes durch die Fabriken und das Verhältnis zum Seehandel rühmte: »ein vollkommener Geschäftsmann spricht zum Volke [...] in den mannichfaltigsten Formen, die man poetisch nennen könnte, und die gewiß in dem besten Sinn für rhetorisch gelten müssen«. ⁴⁴ Offenbar war Möser für Goethe ein Inbegriff von Liberalität und Menschlichkeit, staatsbürgerlicher Einsicht und politischer Gestaltung, der ihn im Tiefsten anzog, weil die Anschauung das Theoretisch-systematische und das Rechtlich-bindende so anmutig umfasste, dass nirgends eine Härte aufschien und doch vernünftigen Handelns der Weg gewiesen

42 Henry Thornton, *An Enquiry into the Nature and Effects of the Paper Credit of Great Britain*, London: Hatchard, 1802. Siehe dazu Goethe an Heinrich Carl Eichstädt, 31. Januar 1804 (WA IV 17, S. 43 f.) und Eichstädt an Goethe, 30. Januar 1804 (Briefe an Goethe. Gesamtausgabe in Regestform, hrsg. von Karl-Heinz Hahn, Bd. 4, Weimar 1988, S. 416, Nr. 1345).

43 *Dichtung und Wahrheit* III 13, WA I 28, S. 237–241. Zum Gegensatz von Anschauung und Theorie vgl. Bertram Schefold, Edgar Salin and his concept of »Anschauliche Theorie« (»Intuitive Theory«) during the interwar period, in: *Annals of the Society for the History of Economic Thought* 46 (2004), S. 1–16.

44 WA I 28, S. 240.

wurde. Solche Anschauung von Entwicklung – hier der Metamorphose, nicht der Pflanzen, sondern der Gesellschaft – durchzieht Goethes ganzes Werk. Sie ist, was den Kameralismus in seiner heute kaum mehr verstandenen Größe mit dem späteren Historismus verbindet; sie ist das von den modernen Ökonomen in seiner Bedeutung unterschätzte Lebenselement ihrer Wissenschaft.

In Deutschland schloss sich in der Tat, ausgeprägter als in anderen Ländern, an die klassische Phase der Nationalökonomie eine des Historismus an. Man glaubte nicht mehr, das wirtschaftliche Handeln sei nur durch den Eigennutz bestimmt, sondern betonte, es sei auch durch für bestimmte Zeiten und Völker charakteristische kulturelle Faktoren geprägt. Die Sittlichkeit, die ein freier Handel unter den Menschen voraussetzt, werde durch diesen nicht von selbst erzeugt, sondern müsse auf Traditionen beruhen und durch Bildung und Rechtswesen gestützt werden. Dies bestätigen die Vorgänge, die sich nach der Auflösung der Sowjetunion in Russland abspielten; sie belegen, dass sich der Markt ohne die vorausgehende Schaffung rechtsstaatlicher Institutionen nur in anarchischer Form etablieren kann. Die historische Schule sah ferner eine Funktion für den Staat in der Schaffung der Infrastruktur, der Hebung des allgemeinen Bildungsniveaus und beim Schutz junger, erst entstehender Industrie, die sich neben schon entwickelterer ausländischer Konkurrenz nicht behaupten konnte. Obwohl die eigentlichen Vertreter der historischen Schule, allen voran Roscher, erst nach Goethes Tod auftraten, gingen ihnen historisch arbeitende Ökonomen schon voraus – Karl Marx erinnerte an Gustav von Gülich, den Goethe 1830 las, rühmte und für den Abschluss des ›Faust‹ verwendete.⁴⁵ Gülich, der eine ganze Reihe von Ländern, vor allem England, bereiste, um die Industrialisierung vergleichend zu studieren, wandte sich an die »Staatsmänner«; er dachte, ihnen »würde eine Schrift willkommen sein, die die Ausbildung der gegenwärtigen Verhältnisse der Industrie geschichtlich entwickelt, und dadurch mehr Licht über die jetzige Lage derselben verbreitet, als manche Bücher über Staatswirtschaft, in welchen von

45 Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, Bd. 1: *Der Produktionsprozeß des Kapitals*, Berlin ¹⁰1974 (= Marx-Engels-Werke 23), S. 19. – Gustav von Gülich, *Geschichtliche Darstellung des Handels, der Gewerbe und des Ackerbaus*, 2 Bde., Jena: Frommann, 1830. Nachweise bei Mahl, *Goethes ökonomisches Wissen* (Anm. 27), S. 472–483.

Handel, Ackerbau und Gewerben zwar viel die Rede ist, dieselben aber weniger geschildert werden, wie sie entwickelt sind, als wie sie sein müßten, wenn sie so wären, wie die Theorien der Autoren es fordern.«⁴⁶

Entsprach dieser historisch fundierte, wirtschaftspolitisch engagierte Empirismus nicht dem Programm der historischen Schule? Jedenfalls lässt sich eine Verwandtschaft zur historischen Schule bei Goethe feststellen, soweit es, wie im Grundsatz schon im Kameralismus, um die sittlichen Grundlagen des wirtschaftlichen Handels und die staatliche Verantwortung für die Infrastruktur und das Bildungswesen geht. Im Übrigen waren seine wirtschaftspolitischen Ansichten von einem persönlichen Liberalismus geprägt, dessen Charakter wir noch näher herauszuschälen haben.

Goethe war auch mit Adam Müller, dem Haupt der sog. Romantischen Schule der Nationalökonomie, bekannt, dessen Organizismus ihm entsprechen mochte, aber die erhaltenen Briefe und Gespräche deuten nicht auf ökonomische, sondern auf literarische und religiöse Auseinandersetzungen zwischen den beiden hin.⁴⁷ In Goethes letzten Lebensjahren verbreiteten sich frühsozialistische Schriften in Europa, die Genossenschaften, gewerkschaftliche Zusammenschlüsse, sozialpolitische Reformen, kommunistische Utopien vertraten. Goethe las, ließ sich berichten, nahm – teils zustimmend, teils skeptisch oder missbilligend – Anteil an Sozialexperimenten amerikanischer Kolonisten und befasste sich besonders kritisch mit dem Franzosen Saint-Simon und seiner Anhängerenschaft. An Zelter schrieb er am 28. Juni 1831, er habe über die »Région Simonienne nachzudenken gehabt. An der Spitze dieser Secte stehen sehr gescheite Leute, sie kennen die Mängel unserer Zeit genau und

46 Göllich, a.a.O., S. VII.

47 Goethe an Adam Müller, 28. August 1807 (WA IV 19, Nr. 5410). Adam Müller an Goethe, 31. Juli 1807 und 17. Dezember 1807 (Briefe an Goethe. Hamburger Ausgabe, hrsg. von Karl Robert Mandelkow, Bd. 1, Hamburg 1965, S. 476 f., Nr. 330 und S. 492 f., Nr. 340). Gespräch mit Riemer, 1. und 3. August 1807 (Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang, ergänzt und neu hrsg. von Wolfgang Herwig, Bd. 2, Düsseldorf und Zürich 1969, S. 244, Nr. 2511; S. 245 f., Nr. 2517). Gespräch mit Wilhelm Grimm, 19. Juni 1816 (Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen, zusammengestellt von Wilhelm Bode, neu hrsg. von Regine Otto und Paul-Gerhard Wenzlaff, Bd. 2, München 1982, S. 656). Gespräch mit Friedrich Gentz, 18. August 1818 (Goethes Gespräche, a.a.O., Bd. 3, 1, 1971, S. 77 f., Nr. 4601).

verstehen auch das Wünschenswerthe vorzutragen; wie sie sich aber anmaßen wollen, das Unwesen zu beseitigen und das Wünschenswerthe zu befördern, so hinkt sie überall.«⁴⁸

IV. Goethes Aufnahmen ökonomischer Lehren

Die fünf Schulen – Kameralismus/Merkantilismus, Physiokratie, Liberalismus/Klassik, Frühsozialismus, historische Schule – haben sämtlich in Goethes Werk Spuren hinterlassen, teils in der bescheidenen Form kleiner Anspielungen, die kundtun, wie Goethe von einer neuen modischen Doktrin Kenntnis nahm, wie von der Physiokratie, teils in der Form einer großen programmatischen Auseinandersetzung, wenn sein wirtschaftliches Streben Faust die gefährliche Entgrenzung des Kapitalismus entdecken lässt, teils, wie wohl bisher am wenigsten beobachtet wurde, wenn Goethe ältere Wirtschaftsformen zwanglos als lebendigen Ausdruck lokaler Bedingungen, zeitlicher Schranken und nationaler Charaktere begreift.

Die Physiokratie wurde in dem possenhaften Stück ›Der Bürgergeneralk‹ aufgegriffen, im Rahmen breiterer Anspielungen auf die ökonomischen und politischen Ursachen der französischen Revolution. Es beginnt mit einem glücklichen, jung verheirateten Bauernpaar, das sich, wie die von den Physiokraten gepriesenen Landwirte, um sein Gütchen kümmert. Die Frau meint:

Und wenn der Vater gar nicht begreifen kann wie er die französische Nation aus den Schulden retten will, da sag' ich: Görg (ihr Mann – B.S.), wir wollen uns nur hüten, daß wir keine Schulden machen.⁴⁹

In dem Werk eines Anonymen (1785) in Goethes Bibliothek legen Gebrauchsspuren nahe, dass er sich mit Necker und den französischen Staatsfinanzen besonders beschäftigt hatte.⁵⁰

48 WA IV 48, S. 258f.

49 WA I 17, S. 257.

50 *Remarques d'un Français, ou Examen impartial du livre de M. Necker sur l'administration des finances de France, pour servir de correctif et de supplément à son ouvrage*, Genève: o.V., 1785. Ruppert, *Goethes Bibliothek* (Anm. 34), S. 434, Nr. 2958 (Hinweis von Sandra Richter).

Ein Dorfgenosse, der sich als Jakobiner gebärdet, stellt sich als reiner Narr heraus. Der Edelmann ist, anders als der wie ein übereifriger Polizist auftretende Richter, klug genug, keine Staatsaffäre aus einer von dem Revoluzzer versteckten französischen Uniform zu machen und beruhigt:

gelassen! Unzeitige Gebote, unzeitige Strafen bringen erst das Übel hervor. In einem Lande, wo der Fürst sich vor niemand verschließt; wo alle Stände billig gegen einander denken; wo niemand gehindert ist in seiner Art thätig zu sein; wo nützliche Einsichten und Kenntnisse allgemein verbreitet sind: da werden keine Parteien entstehen.⁵¹

Es ist also die Misswirtschaft der französischen herrschenden Klasse und der Monarchie, die selbst den Weg ins Unheil vorbereitete. Was das Volk anlangt, heißt es:

Bei *sich* fange jeder an, und er wird viel zu thun finden. Er benutze die friedliche Zeit die uns gegönnt ist; er schaffe sich und den Seinen einen rechtmäßigen Vortheil: so wird er dem Ganzen Vortheil bringen.⁵²

Den heiteren Reiz dieser Szenen wird nur empfinden, wer die heute tonangebende Skepsis beiseite schiebt und Zutrauen fasst; dann veranschaulichen sie wie Möasers Skizzen oder Johann Peter Hebels, des »Stammverwandten«,⁵³ ›Schatzkästlein des Rheinischen Hausfreundes‹ die Verschränkung von Wirtschaft und Lebenswelt in einer einfachen Handlung: das junge Paar, die Hoffnung auf Kinder, Köstlichkeit frugalen Essens, Strafe für Schelmerei, im Hintergrund Richter, Pfarrer, der höhere Stand, die ferne Stadt und das Ausland. Diese realistische Dimension fehlt der höheren Dichtung; dennoch gelingt es Goethe, sein staatliches Denken auch da einfließen zu lassen: politisch (wovon wir hier nicht zu sprechen haben) in ›Iphigenie‹ und ›Tasso‹, wirtschaftlich in ›Wilhelm Meister‹ und ›Faust‹.

Die Entwicklung in Frankreich musste Goethe umso unglücklicher erscheinen, als er selbst noch in seiner Frankfurter Zeit von den Reformbestrebungen des damaligen Finanzministers Turgot eine Lösung erhofft hatte. In ›Dichtung und Wahrheit‹ erinnerte er sich:

51 WA IV 17, S. 307.

52 Ebd.

53 Tag- und Jahres-Hefte 1811, WA I 36, S. 72.

man wünschte den Amerikanern alles Glück, [...] und als nun gar ein neuer wohlwollender König von Frankreich die besten Absichten zeigte, sich selbst zu Beseitigung so mancher Mißbräuche und zu den edelsten Zwecken zu beschränken, eine regelmäßig auslangende Staatswirtschaft einzuführen, sich aller willkürlichen Gewalt zu begeben [...], so verbreitete sich die heiterste Hoffnung über die ganze Welt und die zutrauliche Jugend glaubte sich und ihrem ganzen Zeitgeschlechte eine schöne, ja herrliche Zukunft versprechen zu dürfen.⁵⁴

Die schlichte Rückführung auf natürliche Wirtschaftsformen und ein freundlich-patriarchalisches Staatswesen, die wir in ›Der Bürgergeneralk‹ skizziert finden, und die Rückerinnerung an die Bestrebungen der Physiokratie waren nicht alles, was Goethe auf die Herausforderungen der Aufklärung zu antworten wusste. Uns nur ans Wirtschaftliche haltend, betrachten wir zunächst eine berühmte Stelle aus ›Wilhelm Meisters Wanderjahren‹. Dort ist von der Gefahr die Rede, dass der technische Fortschritt die Beschäftigung durch Heimarbeit in den Gebirgsgegenden in Frage stellte, wo in fast jedem Haus ein Webstuhl stand, der das spärliche landwirtschaftliche Einkommen zu ergänzen erlaubte.

Das überhand nehmende Maschinenwesen quält und ängstigt mich, es wälzt sich heran wie ein Gewitter, langsam, langsam; aber es hat seine Richtung genommen, es wird kommen und treffen. [...] Denken Sie, daß viele Thäler sich durch's Gebirg schlingen, wie das wodurch Sie herabkamen; noch schwebt Ihnen das hübsche frohe Leben vor das Sie diese Tage her dort gesehen, wovon Ihnen die geputzte Menge allseits andringend gestern das erfreulichste Zeugniß gab; denken Sie wie das nach und nach zusammensinken, absterben, die Öde, durch Jahrhunderte belebt und bevölkert, wieder in ihre uralte Einsamkeit zurückfallen werde.⁵⁵

Freilich weiß Goethe, dass es Lösungen gibt:

Hier bleibt nur ein doppelter Weg, einer so traurig wie der andere; entweder selbst das Neue zu ergreifen und das Verderben zu beschleunigen, oder aufzubrechen, die Besten und Würdigsten mit sich fort zu ziehen und ein günstigeres Schicksal jenseits der Meere zu suchen.

54 Dichtung und Wahrheit IV 17, WA I 29, S. 68.

55 Wanderjahre III 13, WA I 25,1, S. 249.

[...] Ich weiß recht gut daß man in der Nähe mit dem Gedanken umgeht selbst Maschinen zu errichten [...].⁵⁶

Des Dichters bestimmendes Gefühl ist die Trauer über den Verlust einer untergehenden Lebenswelt; dass eine neue, beispielsweise durch Auswanderung, entstehen kann, bietet Trost, aber schafft die Trauer nicht hinweg. Wo Schumpeter in der kapitalistischen Entwicklung die schöpferische Zerstörung sah, wird der Dichter zuerst von der zerstörerischen Wirkung überwältigt, bevor neue Schöpfung – wenn sie diesen Namen verdient – gewürdigt wird. Die wirtschaftspolitische Lösung, selbst zu mechanisieren oder auszuwandern, wurde von den klassischen Ökonomen nach der Physiokratie und im Gefolge von Adam Smith kontrovers diskutiert. Smiths bedeutendster Nachfolger, David Ricardo, erkannte, dass die Verbilligung der Produktion durch die Einführung der Maschinen eine Kaufkraft freisetzt, die zu neuer Beschäftigung führen kann, aber nicht muss. In Altertum und Mittelalter wurden Erfindungen zuweilen unterdrückt, um bestehende Beschäftigung zu erhalten, doch wollte niemand vom Pflug zum Spaten zurück. Die Kameralisten schützten die heimische Industrie mit Zöllen. In den Anschluss an Goethes eigene Zeit fällt die Debatte über die Erziehungszölle, die durch Friedrich List bekannt geblieben ist.⁵⁷ Ihr Ziel war nicht, die Modernisierung zu verhindern, sondern ihren Aufbau durch Schutz vor ausländischer Konkurrenz zu ermöglichen. Goethe hat sich an diesen Kontroversen nicht beteiligt. Seine Grundhaltung war, dass der Tätige sich eben helfen müsse. So heißt es im selben Werk an anderer Stelle:

So wenig nun die Dampfmaschinen zu dämpfen sind, so wenig ist dieß auch im Sittlichen möglich; die Lebhaftigkeit des Handels, das Durchrauschen des Papiergelds, das Anschwellen der Schulden, um Schulden zu bezahlen, das alles sind die ungeheuern Elemente, auf die gegenwärtig ein junger Mann gesetzt ist. Wohl ihm, wenn er von der Natur mit mäßigem ruhigem Sinn begabt ist, um weder unver-

56 Ebd., S. 249f.

57 Friedrich List, Das nationale System der politischen Ökonomie. Volktausgabe auf Grund der Ausgabe letzter Hand und Randnotizen in Lists Handexemplar, hrsg. und eingeleitet von Artur Sommer, Basel und Tübingen 1959 (zuerst 1841).

hältmaßige Forderungen an die Welt zu machen, noch auch von ihr sich bestimmen zu lassen.⁵⁸

Noch deutlicher wendet sich Goethe in den ›Wanderjahren‹ den Tätigen zu, wenn er dem physiokratischen Glück von Grundbesitz die heimatische Produktion, also die Ergebnisse handwerklicher und, Smith überschreitend, geistiger Arbeit und schließlich den Aufbruch zu neuen Ufern gegenüberstellt:

Ja, so hat es die Natur gewollt! Ein Mensch, auf der Scholle geboren, wird ihr durch Gewohnheit angehörig, beide verwachsen mit einander und sogleich knüpfen sich die schönsten Bande. [...] Und doch darf man sagen: Wenn das was der Mensch besitzt von großem Werth ist, so muß man demjenigen was er thut und leistet, noch einen größern zuschreiben. Wir mögen daher bei völligem Überschaun den Grundbesitz als einen kleineren Theil der uns verliehenen Güter betrachten. Die meisten und höchsten derselben bestehen aber eigentlich im Beweglichen, und in demjenigen was durch's bewegte Leben gewonnen wird.⁵⁹

Goethe lässt vor dem Leser die Unternehmenden: Handwerker, Künstler, Händler, auftreten, die das Neue schaffen, indem sie in andere Länder ziehen. Dabei sind bei Goethe die erfolgreichen Unternehmer verantwortungsvoll bereit, mit den Abhängigen zu teilen. So heißt es bereits in den ›Lehrjahren‹:

Nutze ich nicht meine Güter weit besser als mein Vater? Werde ich meine Einkünfte nicht noch höher treiben? Und soll ich diesen wachsenden Vortheil allein genießen? Soll ich dem, der mit mir und für mich arbeitet, nicht auch in dem Seinigen Vortheile gönnen, die uns erweiterte Kenntnisse, die uns eine vorrückende Zeit darbietet?⁶⁰

Goethes freie offene Haltung zur Welt und sein Vertrauen in die Schaffenskraft des Individuums lassen sich als Liberalismus interpretieren, doch trotz seiner Freundschaft mit dem Smith-Übersetzer Sartorius identifizierte er sich nicht ohne Vorbehalte mit dem klassischen Libe-

58 Betrachtungen im Sinne der Wanderer, Nr. 40, WA I 42,2, S. 172.

59 Wanderjahre III 9, WA I 25,1, S. 179 f.

60 Lehrjahre VII 3, WA I 23, S. 19.

ralismus und dem Freihandelssystem – Sartorius selbst schrieb, wie oben erwähnt, ein ganzes Buch, um sich davon in Einzelheiten abzugrenzen. Schon Smith hatte, an England denkend, unabweisbare Staatsaufgaben – etwa im Bildungsbereich – übersehen, und in rückständigen Ländern wie Deutschland musste der Staat zusätzliche wirtschaftliche Verantwortungen übernehmen, meinte das geistige Haupt der deutschen liberalen Ökonomen. Im ›Wilhelm Meister‹ sind die Schaffenden nicht Unternehmer im Schumpeterschen Sinn einer schöpferischen Zerstörung, die neue Ideen mit der Rücksichtslosigkeit verwirklichen, zu der Gewinnmaximierung verführt, sondern sie gelten als vorbildliche Gestalten, die Interessen jenseits des eigenen Vorteils zugunsten eines Ganzen wahrzunehmen imstande sind, und es werden genossenschaftliche Wirtschaftsideale und gemeinschaftliche Erziehungsformen erprobt. Ganz in einer Tradition, die später, leider nicht ohne damit verhängnisvolle Missverständnisse hervorzurufen, die einer »deutschen Nationalökonomie« genannt wurde, wandte sich Goethe gegen das einseitige Vorherrschen von Eigennutz, aber auch von eudaimonistischen Prinzipien und auch gegen eine kantianische Begründung der Sittlichkeit auf die Pflicht allein, indem er schrieb, als Beispiel einer »Erfahrungsbeachtung«, wie er es nannte:

Über das Prinzip, woraus die Sittlichkeit abzuleiten sey, hat man sich nie vollkommen vereinigen können. Einige haben den Eigennutz als Triebfeder aller sittlichen Handlungen angenommen; andere wollten den Trieb nach Wohlbehagen, nach Glückseligkeit als einzig wirksam finden; wieder andere setzten das apodiktische Pflichtgebot oben an, und keine dieser Voraussetzung konnte allgemein anerkannt werden, man mußte es zuletzt am gerathensten finden, aus dem ganzen Complex der gesunden menschlichen Natur das Sittliche so wie das Schöne zu entwickeln.⁶¹

Hier behauptet der Dichter sein Recht, gegen die Philosophen und ihre Ableitung aus Prinzipien, auch die Sittlichkeit, nicht nur das Schöne, nach ihren Erscheinungen darstellen zu dürfen. Vorbilder sittlichen Verhaltens in wirtschaftlichen Dingen finden sich im ›Wilhelm Meister‹, an Gefahren und Grenzen stößt der sich selbst entfaltende, die Grenzen

61 Entnommen einem »Zeugniss«, das Goethe für seinen Freund, Interpreten und Übersetzer Thomas Carlyle schrieb, in: WA IV 44, S. 29.

der Sittlichkeit verletzende Mensch im ›Faust‹. Wir möchten hier aber nicht Goethes explizite Darstellungen eines guten und sittlichen oder eines bedenklichen und gefährlichen Wirtschaftens nachzeichnen, sondern an einem Beispiel zeigen, wie als Vorbedingung von beidem Goethe das Wirtschaftliche im Alltag und bei Festen anschaulich werden ließ.

*V. Goethes Anschauliche Theorie und
die kameralistische Sicht der Wirtschaft*

»Auch ich in Arkadien!« ist Goethes Motto über seiner ›Italienischen Reise‹, dem Bericht von den schönen Tagen, als er im vorrevolutionären Süden mediterrane Lebensfreude und dahinter die Bildwerke der Antike entdeckte. Den Weg schilderte er in Briefen, die, um einige Aufsätze ergänzt, den Reisebericht im Wesentlichen ausmachen. Er belegt seine kaum glaubliche Produktivität nicht nur in der Aufnahme und Wiedergabe des Gesehenen, sondern auch in der Hervorbringung, der Weiterführung und teilweise auch dem Abschluss mehrerer Hauptwerke auf der Reise und in Rom. Von Wegen, Straßen und Fuhrwerken, von Wirtshäusern und galanten Begegnungen, von Feigenbäumen und Kornfeldern, von Vulkanismus und der Urpflanze, von Raffaels Bildern und den Tempeln, vom chaotischen Kirchenstaat und von Großgriechenland ist die Rede, meist in heiterem Ton und mit jener Anschaulichkeit, die nach Friedrich Gundolf Goethes Genie und seine Weltsicht kennzeichnet: »Anschauung suchte Goethe, nicht Gefühl oder selbst Erhebung ... Anschauung: das war für ihn die Einung von Ich und Welt: im Auge setzt sich das Sehende [...] mit [...] der Welt ins Gleiche. [...] Doch vor allem hat Goethe die italienische Reise als Augenmensch und zur Bildung seines Auges unternommen.«⁶²

Wenig wurde bemerkt, dass der Reisebericht auch Anschauungen wirtschaftlicher Verhältnisse wiedergibt, weil man gewohnt ist, diese in so unsinnlichen Begriffen wie Bruttoinlandsprodukt, Aktienkurs oder Beschäftigungslücke abstrakt aufzufassen. Das andere Programm einer »Anschaulichen Theorie« hat Edgar Salin im Anschluss an Gundolf und Edith Landmann aus dem Wissenschaftsverständnis des George-Kreises entwickelt und zur Charakterisierung der wirtschaftlichen Dar-

62 Friedrich Gundolf, Goethe, Berlin ²1917, S. 364f.

stellung Sombarts und der jüngsten historischen Schule verwendet.⁶³ Beginnen wir mit Goethes Worten:

Zur Anschauung gesellt sich die *Einbildungskraft*, diese ist zuerst *nachbildend*, die Gegenstände nur wiederholend. Sodann ist sie *productiv*, indem sie das Angefaßte belebt, entwickelt, erweitert, verwandelt. [...] Hier zeigt sich nun das Wünschenswerthe der Analogie, die den Geist auf viele bezügliche Punkte versetzt, damit seine Thätigkeit alles das Zusammengehörige, das Zusammenstimmende wieder vereinige. Unmittelbar daraus erzeugen sich die *Gleichnisse*, welche desto mehr Werth haben, je mehr sie sich dem Gegenstande nähern, zu dessen Erleuchtung sie herbeygerufen worden. Die vortrefflichsten aber sind: welche den Gegenstand völlig decken und identisch mit ihm zu werden scheinen.⁶⁴

Die Anschauung sieht die Gegenstände nicht nur in gegebenen Formen, sondern es steht ihr »eine lebendige Einbildungskraft zu Gebot«, diese verfolgt »das Angeschaute bis in die unschaubaren Tiefen der Natur, auch über die Sinne hinaus«,⁶⁵ und damit erschließt die Anschauung endlich ein Ganzes, von dem her die Teile verstanden werden. So erlebt Goethe beispielsweise die Stadt Rom mit ihrer zweitausendjährigen Geschichte als ein Ganzes, das sich in ihm durch Anschauung und Einbildungskraft formt, indem er sie durchwandert. Solches Sehen will gelernt sein:

63 Bertram Schefold, Edgar Salin and his concept of ›Anschauliche Theorie‹ (Anm. 43); ders., Die Welt des Dichters und der Beruf der Wissenschaft, in: Wissenschaftler im George-Kreis. Die Welt des Dichters und der Beruf der Wissenschaft, hrsg. von Bernhard Böschstein, Jürgen Egyptien, Bertram Schefold und Wolfgang Graf Vitzthum, Berlin 2005, S. 1–33; ders., Politische Ökonomie als ›Geisteswissenschaft‹. Edgar Salin und andere Ökonomen um Stefan George, in: Studien zur Entwicklung der ökonomischen Theorie XXVI, hrsg. von Harald Hagemann, Berlin 2011 (= Schriften des Vereins für Socialpolitik, N.F. 115/26), S. 149–210. Korinna Schönharl, Wissen und Visionen. Theorie und Politik der Ökonomen im Stefan George-Kreis, Berlin 2009 (= Wissenskultur und gesellschaftlicher Wandel 35).

64 Aus einem Brief Goethes an Carl Ludwig von Knebel, 21. Februar 1821, WA IV 34, S. 136f.

65 Goethe an Knebel, 14. Februar 1821, ebd., S. 127. Siehe dazu Shu Ching Ho, Über die Einbildungskraft bei Goethe. System und Systemlosigkeit, Freiburg im Breisgau 1998, S. 90.

Da fiel es denn recht auf, wie nöthig es sei in der Erziehung die Einbildungskraft nicht zu beseitigen sondern zu regeln, ihr durch zeitig vorgeführte edle Bilder Lust am Schönen, Bedürfniß des Vortrefflichen zu geben. Was hilft es die Sinnlichkeit zu zähmen, den Verstand zu bilden, der Vernunft ihre Herrschaft zu sichern, die Einbildungskraft lauert als der mächtigste Feind, sie hat von Natur einen unwiderstehlichen Trieb zum Absurden, der selbst in gebildeten Menschen mächtig wirkt und gegen alle Cultur die angestammte Rohheit fratzliebender Wilden mitten in der anständigsten Welt wieder zum Vorschein bringt.⁶⁶

Gegen die Unbestimmtheit der Einbildungskraft besteht das ganze Verdienst des Künstlers darin, »daß er sie immer mehr bestimmen, festhalten, ja endlich bis zur Gegenwart erhöhen« lernt.⁶⁷ Zur anschaulichen Theorie der Ökonomen zählen insbesondere die Untersuchungen der Wirtschaftsstile aus der Zwischenkriegszeit von Bechtel, Spiethoff und anderen.⁶⁸ Arthur Spiethoff stellte ein etwas formales, aber hilfreiches und oft zitiertes Schema der Merkmale von Wirtschaftsstilen auf. Danach sollten sie durch das Zusammenstimmen eines (1) Wirtschaftsgeistes oder einer Mentalität, der (2) natürlichen und technischen Grundlagen der Wirtschaft, der (3) Wirtschaftsverfassung, der (4) Gesellschaftsverfassung und einer spezifischen Dynamik charakterisiert sein. Man hat beispielsweise vom Wirtschaftsstil Athens, des Spätmittelalters (Heinrich Bechtel), der Sozialen Marktwirtschaft (Alfred Müller-Armack) gesprochen und gemeint, die Wirtschaftsstile seien eine Variante des Wirtschaftssystembegriffs wie er aus den Diskussionen der Nachfolger der historischen Schule hervorging und von Walter Eucken, gestützt auf die Idealtypenlehre Max Webers, auf den Begriff gebracht wurde. Wie ich an anderer Stelle zu zeigen versuchte,⁶⁹ ist die Bemühung aber, zumindest in Deutschland, wesentlich älter. Schon die Stufenlehren der historischen Schule zielen bei Bruno Hildebrand und bei Karl Bücher im Grunde auf eine Stilisierung vorgefundener Wirtschaftsformen im

66 Tag- und Jahres-Hefte 1805, WA I 35, S. 243 f.

67 Wanderjahre II 8, WA I 25,1, S. 9. Siehe dazu Ho, Über die Einbildungskraft bei Goethe (Anm. 65), S. 104.

68 Bertram Schefold, Wirtschaftsstile, Bd. 1: Studien zum Verhältnis von Ökonomie und Kultur, Frankfurt am Main 1994 (Fischer-Taschenbuch Wissenschaft 12243).

69 Schefold, Einleitung zu Klock, De Aerario (Anm. 28), Bd. 1, S. V*-CXIII*.

idealtypischen Sinn und nicht auf die Chimäre einer treuen Abbildung. In der historischen Schule gingen wie im Kameralismus die Wirtschaft im engeren Sinn der materiellen Reproduktion, die Soziologie und die Politik ineinander über. Die historische Schule wurzelt in den Beschreibungen der national unterschiedlichen Wirtschaftsformen der Merkantilperiode, die sich damit ergötzte, die geographisch im Raum und zeitlich in der Abfolge unterschiedlichen Wirtschaftsformen im Zusammenhang mit den politischen Ideen und Institutionen, dem Volkscharakter, den jeweils verfügbaren Ressourcen und den daraus entwickelten wirtschaftlichen Tätigkeiten und Industrien darzustellen, zu vergleichen und gegeneinander abzuwägen. Antike Verhältnisse boten einen idealen Maßstab und noch unzivilisierte Völker ein Gegenbild, orientalische Reiche eine Herausforderung und der Wetteifer der europäischen Nationen den Hauptgegenstand der Untersuchung, deren Ergebnisse freilich oft nur anekdotisch dargestellt wurden.

Von dieser durch Reiseberichte und Entdeckungsfahrten genährten Literatur gibt es eine berühmte Zusammenfassung durch Giovanni Botero.⁷⁰ Noch umfassender und systematischer ist der zwei Generationen jüngere Kaspar Klock, der während des Dreißigjährigen Krieges im Rahmen einer gewaltigen Untersuchung der Staatsfinanzen eine Übersicht über die Länder der Welt, ihre politischen Systeme und ihre wirtschaftliche Produktion im Zusammenhang mit der jeweiligen »Volksnatur« und den Finanzierungsmöglichkeiten des Staates erarbeitete. Er nannte fünf Begriffe nach denen er die Untersuchung für jedes Land strukturieren wollte. Das wurde zwar nicht konsequent durchgeführt, aber es erstaunt, wie sich seine Begriffe mit denen der späten Wirtschaftsstilforschung parallel setzen lassen:

Klock (1651)	Spiethoff (1932)
1. Ratio Reipublicae	1. Wirtschaftsgeist
2. Populi natura	2. Natürliche und technische Grundlagen
3. Regnorum jura	3. Wirtschaftsverfassung
4. Populi conditio	4. Gesellschaftsverfassung
5. Reditus Regnorum	5. Wirtschaftliche Dynamik

70 Le Relationi Universali di Giovanni Botero Benese. *Divise in Quattro Parti*. In Venetia: Appresso Giorgio Angelieri, 1596, Nachdruck Whitefish/Montana 2009.

Unterschiede und Verwandtschaften sind leicht zu erkennen. Die *Ratio Reipublicae* bei Klock meint die *Raison d'état* oder *Raggione di stato*, die auf Botero und Machiavelli zurückgeht, während der Wirtschaftsgeist weniger die politische als die wirtschaftliche Denkweise meint. *Populi natura* ist die Art des Volkes und bezieht sich auf körperliche und charakterliche Eigenschaften. Dann folgt bei Klock das Rechtssystem und die Bedingungen, in denen das Volk lebt, sowohl äußerlich wie sozial gesehen, also beispielsweise Behausung und Familienformen. Zuletzt wird der vermutete Schlüssel zum Verständnis genannt. Bei Klock sind dies die Staatsfinanzierung und die Staatseinkünfte, bei Spiethoff die wirtschaftliche Dynamik als Grundlage der Entwicklungsfähigkeit.

Die autobiographischen Schriften und besonders die ›Italienische Reise‹ belegen, dass Goethe in dieser kameralistischen Tradition stand, nicht im Sinne des »schlechten« Kameralismus, der das Volk auspresst, um den Fürsten ein üppigeres Leben zu ermöglichen, sondern im Sinne des jede Einzelheit der wirtschaftlichen Einrichtungen beobachtenden Interesses, um das Ganze als Organismus zu verstehen und zu fördern. Schon in der ›Italienischen Reise‹ des Vaters lassen sich solche Interessen feststellen, etwa wenn er die Staaten von Genua und Venedig und ihre patrizial-republikanischen Verfassungen miteinander vergleicht. Die eine lässt den genuesischen Familien Raum zur Verfolgung ihrer merkantilen Interessen und glaubt dadurch dem Interesse des Ganzen zu dienen, während nach der anderen besondere Institutionen in Venedig die Reichtumsunterschiede zwischen den führenden Familien begrenzen sollen, um ihre politische Herrschaft desto besser zu sichern.⁷¹ Goethes Sohn setzt Beobachtungen des Vaters fort, wenn er in der Lombardei Klima, Einrichtungen, Landbau und Sitten beschreibt.⁷² So interessieren sich beispielsweise alle drei, Vater, Sohn und Enkel, für die Seidenraupenzucht. Die kameralistische Tradition lässt sich bei Goethe anhand seiner Leseinteressen belegen. Zwar setzte er sich, wie wir

71 Johann Caspar Goethe, *Reise durch Italien im Jahre 1740 (Viaggio per l'Italia)*, hrsg. von der Deutsch-Italienischen Vereinigung, Frankfurt am Main, aus dem Italienischen übersetzt und kommentiert von Albert Meier unter Mitarbeit von Heide Hollmer, München 41999 (= Deutscher Taschenbuchverlag 2179), S. 68 f. und S. 435 f.

72 August von Goethe, *Auf einer Reise nach Süden. Tagebuch 1830*, hrsg. von Andreas Beyer und Gabriele Radecke, München 2003, S. 93–97.

sahen, mit Smith und der Freihandelsdiskussion auseinander, zwar hatte er Buquoy zum Freund, der ein Pionier in der Einführung mathematischer Ideen in die Ökonomie war, aber gekauft und gelesen hat er doch vorzugsweise kameralistische Werke, welche Probleme der Landwirtschaft, der Bekämpfung der Schädlinge, konkrete monetäre Institutionen betrafen. Solche Werke sind in seiner Bibliothek zahlreicher aus dem 18. Jahrhundert, aber es finden sich auch noch mehrere aus den 1820er Jahren. Wenn er den Süden Italiens erreicht, werden ihm, wie er am 12. April 1787 berichtet, die Münzen großgriechischer Staaten gezeigt. »Der Glanz der sicilischen Städte, jetzt verdunkelt, glänzt aus diesen geformten Metallen wieder frisch entgegen.«⁷³ Er vergegenwärtigt sich, dass Sizilien im Altertum als Kornkammer Italiens galt, findet aber die Möglichkeiten zur Weizenproduktion im Küstenland Palermos, wo er sich erst aufhält, kaum gegeben. Er opfert dieser »Grille« Syrakus, die mögliche Sicht archäologischer Stätten, vielleicht einen bequemen Weg zu Schiff nach der Ostküste, um durchs Innere nach Catania zu fahren, weil er hofft, diesen Weizenanbau zu verstehen. Er erwirbt ein entsprechendes Buch und bereut den Abstecher nicht, obwohl ihn die tagelange Fahrt durch die Felder auch langweilt und er sich zwischendurch »Triptolems Flügelwagen« wünscht, »um dieser Einförmigkeit zu entfliehen.«⁷⁴ Das Buch freilich blieb ungelesen; es liegt noch unaufgeschnitten in seiner Bibliothek, denn er hatte ja nun *gesehen* und konnte sich wieder der Kunst zuwenden.⁷⁵

VI. Wirtschaftsleben von den Alpen bis Sizilien

Von Beginn der Reise an will Goethe »Interesse an der Welt« nehmen, damit ich »meinen Beobachtungsgeist versuche und prüfe, [...] ob mein Augenlicht licht, rein und hell ist, wie viel ich in der Geschwindigkeit fassen kann [...]«.⁷⁶ Von dem, was er nun sieht, lässt sich viel unter

73 Palermo, 12. April 1787, WA I 31, S. 120.

74 Caltanissetta, 28. April 1787, ebd., S. 172.

75 *Riflessioni su l'economia e l'estrazione de' frumenti della Sicilia fatte in occasione della carestia dell' Indizione Terza 1784 e 1785*, Palermo: o. V., o. J. (um 1786). Vgl. Ruppert, *Goethes Bibliothek* (Anm. 34), S. 434, Nr. 2659.

76 WA I 30, S. 34. Im Folgenden beziehen sich die Seitenzahlen im laufenden Text auf diesen Band.

Klocks Stichworten ordnen. Da ist die Volksnatur. Schon in Bozen: »Die vielen Kaufmannsgesichter freuten mich beisammen. Ein absichtliches, wohlbehagliches Dasein drückt sich recht lebhaft aus. Auf dem Platze saßen Obstweiber mit runden, flachen Körben, über vier Fuß im Durchmesser, worin die Pfirschen neben einander lagen, daß sie sich nicht drücken sollten. Ebenso die Birnen.« (S. 33) Kommt er in die Ebene von Verona, scheinen ihm die Menschen nicht mehr so vital, doch sehen die Städter dann wieder besser aus (S. 56). Venedig: »Was sich mir aber vor allem andern aufdringt, ist abermals das Volk, eine große Masse, ein nothwendiges, unwillkürliches Dasein.« (S. 102) »Dieses Geschlecht hat sich nicht zum Spaß auf diese Inseln geflüchtet [...]; die Noth lehrte sie, ihre Sicherheit in der unvortheilhaftesten Lage suchen, die ihnen nachher so vortheilhaft ward und sie klug machte, als noch die ganze nördliche Welt im Düstern gefangen lag; ihre Vermehrung, ihr Reichthum war nothwendige Folge.« (S. 102 f.) Wieder die Wirkung auf den Menschen: »Der Venezianer mußte eine neue Art von Geschöpf werden [...]« (S. 103). Obwohl »[...] böse Dünste über dem Sumpfe schweben, ihr Handel geschwächt, ihre Macht gesunken ist, so wird die ganze Anlage der Republik und ihr Wesen nicht einen Augenblick dem Beobachter weniger ehrwürdig sein. Sie unterliegt der Zeit, wie alles was ein erscheinendes Dasein hat.« (S. 105 f.) Die Totalität einer Stadt wird nicht, wie es Max Weber gefordert hat, durch eine idealtypische Konstruktion der soziologischen Zusammenhänge von unten aufgebaut, sondern der Dichter nimmt sich das Recht, sie unmittelbar zu empfinden und zu beschreiben.⁷⁷

An der Volksnatur lobt er nicht alles. Durchaus missfällt ihm – und immer wieder, während der ganzen Reise – die Unreinlichkeit. Schon bei der Ankunft ist er empört, dass, als er den Hausknecht nach einer gewissen Gelegenheit fragt, dieser in den Hof hinunterdeutet »Qui abasso può servirsi!« (S. 41), und in Venedig meint der beurlaubte Weimarsche Minister: »Ich konnte nicht unterlassen, gleich im Spazierengehen eine Anordnung deßhalb zu entwerfen und einem Polizeivorsteher, dem es Ernst wäre, in Gedanken vorzuarbeiten. So hat man immer Trieb und Lust, vor fremden Türen zu kehren.« (S. 108)

77 Zu Webers Standpunkt vgl. Bertram Schefold, Max Webers »Protestantische Ethik« als Hinterfragung der Ökonomie, in: ders., Beiträge zur ökonomischen Dogmengeschichte (Anm. 11), S. 447–464.

Dann kann er sich wieder auf das Seligste mit der Volksnatur identifizieren. Wenn ihm zugerufen wird »Felicissima notte!«, sagt er: »So unübersetzlich sind die Eigenheiten jeder Sprache; denn vom höchsten bis zum tiefsten Wort bezieht sich alles auf Eigenthümlichkeiten der Nation, es sei nun in Charakter, Gesinnungen oder Zuständen« (S. 128); »zugleich tüchtig und reinlich« erscheint ihm Florenz, und wie dank glücklichen Regierungen in der Toskana »die öffentlichen Werke, Wege, Brücken [...] ein schönes grandioses Aussehen haben [...], Gebrauch und Nutzen mit Anmut sind beabsichtigt, überall läßt sich eine belebende Sorgfalt bemerken.« Dagegen: »Der Staat des Papstes [...] scheint sich nur zu erhalten, weil ihn die Erde nicht verschlingen will.« (S. 176) Gleich urteilte schon Klock, der den Kirchenstaat mit einem aus dem besten Wein gemachten Essig verglich.⁷⁸

Überall beobachtet Goethe die Landwirtschaft, tadelt, dass dem toskanischen Pflug die Räder fehlen und dass die Pflugschar nicht beweglich ist, untersucht die Düngung, nennt Einzelheiten zu Weizen, Bohnen, Lein, Ölbäumen, lobt Sorgfalt und bricht dann über die Mangelhaftigkeit des Reisewagens aus: »Dieses Italien, von Natur höchlich begünstigt, blieb in allem Mechanischen und Technischen, worauf doch eine bequemere und frischere Lebensweise gegründet ist, gegen alle Länder unendlich zurück.« (S. 187)

Nach dem ersten Römer Aufenthalt, in dem Beobachtungen zur Kunst weit überwiegen, »[...] kamen wir Neapel näher; und nun fanden wir uns wirklich in einem anderen Lande«. Der erste Eindruck deckt sich mit dem Klischee: »Alles ist auf der Straße, sitzt in der Sonne, so lange sie scheinen will.« Der Neapolitaner glaubt, im Besitze des Paradieses zu sein und hat von den nördlichen Ländern einen sehr traurigen Begriff: »Sempre neve, case di legno, gran ignoranza, ma danari assai.«⁷⁹ »Augenblickliche Befriedigung, mäßiger Genuß, vorübergehender Leiden heiteres Dulden!« (S. 40), oder: »Ich finde in diesem Volk die lebhafteste und geistreichste Industrie, nicht um reich zu werden, sondern um sorgenfrei zu leben.« (S. 41) Aber dann bewundert er das Gleichmaß der Landwirtschaft und gelangt nach dem Ausflug nach Sizilien zu einer anderen Einschätzung. Wenn andere davon sprechen, es gebe in Neapel

78 Klock, *De Aerario* (Anm. 28), Bd. 1, S. 27.

79 WA I 31, S. 15. Im Folgenden beziehen sich die Seitenzahlen im laufenden Text auf diesen Band.

Zehntausende von Müßiggängern, erwidert er: »Ich vermuthete zwar sehr bald nach einiger erlangter Kenntniß des südlichen Zustandes, daß dies wohl eine nordische Ansicht sein möchte, wo man jeden für einen Müßiggänger hält, der sich nicht den ganzen Tag ängstlich abmüht. Ich wendete deßhalb vorzügliche Aufmerksamkeit auf das Volk, es mochte sich bewegen oder in Ruhe verharren, und konnte zwar sehr viel übelgekleidete Menschen bemerken, aber keine unbeschäftigten.« (S. 254) Und dann kommen ausführliche Belege der verschiedenen Berufe, der Lastträger, der Schiffer, der Fischer, und selbst Kinder schienen Goethe »auf mancherlei Weise beschäftigt« (S. 255). Er schildert, wie ein kleiner Junge ganz ernsthaft mit Melonen herumzieht und sie schnitzweise verkauft. »Es ist wahr, man thut nur wenige Schritte, ohne einem sehr übelgekleideten, ja sogar einem zerlumpten Menschen zu begegnen, aber dieß ist deswegen noch kein Faullenzer, kein Tagedieb! Ja ich möchte fast das Paradoxon aufstellen, daß zu Neapel verhältnißmäßig vielleicht noch die meiste Industrie in der ganz niedern Klasse zu finden sei.« (S. 259) Goethe überlegt, wie weit die Erklärung in klimatischen Bedingungen zu suchen sei, stutzt dann aber beim Gedanken an die Antike, erinnert daran, wie Plinius Großgriechenland lobt, tadelt die gemeine Ansicht als »zu allgemein« und urteilt nun vom »geringen« Volke in Neapel: »Durchgängig ist diese Classe von Menschen eines sehr lebhaften Geistes und zeigt einen freien richtigen Blick.« (S. 263)⁸⁰

Ungestellt bleibt die Frage nach den Einkünften der oberen Schichten, des gehobenen Bürgertums, des Klerus und des Adels, in denen sich Goethe teils inkognito, teils als gefeierter junger Autor europäischen Ranges während der Reise zwanglos bewegt. Es war nicht Verdrängung; an die Stelle einer kritischen Analyse oder einer Parteilichkeit revolutionärer oder reaktionärer Orientierung tritt die zur Zugehörigkeit zur Oberschicht symmetrische Identifikation mit den unteren Schichten, die Teilnahme am Leben der Gasthäuser, der Fuhrleute, der Bauern und Fischer.

Goethe streute seine Beobachtungen zur italienischen Wirtschaft nur nebenher aus; er würde sein eigenes System eronnen haben, hätte er

80 Diese Ausführungen zu Neapel ließ Goethe von Wieland im ›Teutschen Merkur‹ als Reisejournal vorweg abdrucken; Zwischenbemerkungen zur kynischen Philosophie dürften als Huldigung an Wieland, den Übersetzer des Lukian, stehen geblieben sein.

Anlass gehabt, sie zusammenzufassen. Wenn wir das Gefundene sammeln, sind seine Merkmale eines Wirtschaftsstils vielleicht charakterisierbar als:

1. Volksnatur und Religion
2. die Landwirtschaft
3. die Bauten
4. Sprache und Brauchtum
5. die Ordnung durch die Polizei.

Zu Landwirtschaft und Bauten finden sich die meisten Einzelheiten, die hier natürlich nicht aufgeführt werden können. Die Ordnung – oder ihr Mangel – betrifft nicht nur Fragen der Reinlichkeit, sondern Fragen der Arbeitsorganisation, der Freizeit und der Feste, des Kirchgangs, des Theaters, denn noch ist es selbstverständlich – auch das war für die Kameralisten »Polizei« –, dass der Staat eine Gliederung der Lebensabläufe vorgibt, in der sich die italienischen Staaten im Einklang mit ihren unterschiedlichen politischen Formen unterscheiden.

Nimmt man diesen Standpunkt ein, gewinnt man einen neuen Blick auf die in der ›Italienischen Reise‹ am Schluss stehende Darstellung des Römischen Karnevals, welche die Goetheforschung eher mit Befremden liest. Weshalb die Auseinandersetzung mit einem Brauchtum, das Goethe eigentlich missfiel? Er selbst schreibt: »Das Römische Carneval ist ein Fest, das dem Volke eigentlich nicht gegeben wird, sondern das sich das Volk selbst gibt. Der Staat macht wenig Anstalten, wenig Aufwand dazu.«⁸¹ Auch hier ist die Anschauung das erste, die Einbildungskraft wird gefordert, jedoch nicht ohne Methode. Umgrenzt wird der Karneval als ein Ereignis im Corso, also muss diese Hauptstraße beschrieben werden, vom Obelisk der Piazza del Popolo bis zum Venezianischen Palast, und es erscheinen erst die Spazierfahrten und die Leichenbegängnisse, die sonst hier hindurchgehen. Ein Pferderennen geht dem Karneval selbst voraus. Dann, wenn die Glocke vom Capitol es verkündet, wird die Karnevalsfreiheit zum neuen Recht und der Corso zum Festsaal. Es beginnen die Rollenspiele. Frauen treten in Männerkleidern auf und umgekehrt, die erstaunlichsten Freizügigkeiten werden statthaft und die *conditio populi* erscheint im Karneval in

81 WA I 32, S. 224. Im Folgenden beziehen sich die Seitenzahlen im laufenden Text auf diesen Band.

neuem Licht. Oben und unten können sich verkehren und die umgestürzten Rechte lassen einer nicht geahnten Ausdruckskraft freie Bahn, was Goethe distanziert beschreibt: »Die Römer sind durch die pantomimischen Ballette an stark gezeichnete Gesticulation gewöhnt« (S. 264). Schließlich hantiert man nachts mit brennenden Kerzenstümpfen, die brennen sollen, aber wieder ausgeblasen werden. Das Wort für den Kerzenstummel (*moccolo*) bedeutet vulgär den Rotz, aber auch die Vermittlung einer Liebschaft. Alle müssen bei einem Hin und Her ausgeblasener und wieder angezündeter Flämmchen mitmachen – man stelle sich die flackernd erleuchteten Gesichter vor –, indem den Gleichgültigen ironisch mit dem Tod gedroht wird – Bewunderung kann sich darein mischen –: »Sia ammazzato chi non porta moccolo! [...] Sia ammazzata la bella Principessa! Sia ammazzata la Signora Angelica, la prima pittrice del secolo« (S. 266–268) – da war Angelica Kauffmann gemeint, die Freundin Goethes während seines zweiten Aufenthalts und seine Lehrmeisterin beim Zeichnen.

Goethe erinnert an die Derbheiten des Karnevals, an die Gefahren des Pferderennens auf engstem Raum und schreibt schließlich:

Dürfen wir fortfahren, ernsthafter zu sprechen, als es der Gegenstand zu erlauben scheint, so bemerken wir: daß die lebhaftesten und höchsten Vergnügen, wie die vorbeifliegenden Pferde, nur einen Augenblick uns erscheinen, uns rühren und kaum eine Spur in der Seele zurücklassen, daß Freiheit und Gleichheit nur in dem Taumel des Wahnsinns genossen werden können, und daß die höchste Lust nur dann am höchsten reizt, wenn sie sich ganz nahe an die Gefahr drängt und lüstern ängstlich-süße Empfindungen in ihrer Nähe genießt. (S. 270 f.)

Einige Seiten weiter entschuldigt sich Goethe, er habe sich mit dem Getümmel versöhnt, weil er es »als ein anderes bedeutendes Naturerzeugniß und Nationalereigniß« sah, so musste er sich »unter die verkappte Menge hinunter drängen«, obwohl sie »oft einen widerwärtigen unheimlichen Eindruck machte« (S. 280). Das Rätsel der beschwiegene Ungleichheit löst sich durch den Karneval noch einmal anders: diesmal nicht durch freundschaftliche Teilnahme am Volksleben, sondern durch – soweit möglich kühle – Beobachtung des »Taumels«, in dem die Gleichheit sich für einen Augenblick verwirklicht und zugleich ad absurdum führt, Abstoßung und Furcht erregend. Goethes »Das

römische Carneval erschien im Revolutionsjahr 1789 und spricht in der Stadt des Papstes alle Dimensionen an, um die es auch im Paris der französischen Könige ging: die Gegensätze von Recht und seiner Verkehrung, Regierung und Anarchie, des Adels und der Bürger, von reich und arm, von Selbstbeherrschung und Entfesselung, von Anmut und Schrecken.

Das genaue Gegenteil von Goethes Herangehen an die Wirtschaft ist bei Max Weber zu finden: nicht Dichtung, sondern Wissenschaft, nicht Anschauung und Einbildungskraft, sondern Begriff und konstruierter Idealtyp, nicht Identifikation mit dem Rausch und steigernde Reproduktion des Irrationalen, sondern deren Denunzierung. An die Stelle der irrationalen Formen eines frühen Kapitalismus tritt der rational berechnende Kapitalismus, der sich entweder behauptet oder in gefürchtete andere Formen, Sozialismus oder Reaktion, umschlägt, von denen aber hier in diesem Vergleich nicht die Rede sein soll. Ungleichheit in älteren Gesellschaften beruht auf Macht, und Weber misstraute den Theorien der Einkommensverteilung auch im Kapitalismus; er widersprach nicht nur Karl Marx und der Ausbeutungslehre, sondern zweifelte auch an Eugen von Böhm-Bawerk und der Neoklassik. Rationalisierung bedeutete noch lange nicht Gerechtigkeit, aber Weber kämpfte für ihre sukzessive Verwirklichung.

Einem rational durchgestalteten Kapitalismus scheint Goethe nirgends entgegensetzen. Ob die Ordnung im Großen gerecht sei, bleibt offen. Sie wird gelebt. Der rationale Kapitalismus kommt bei ihm weder als Vision der Zukunft, noch als Interpretation der Gegenwart vor, weder als Verlockung, noch als Gefahr. In seiner positiven Vision von Marktwirtschaft oder Kapitalismus werden wirtschaftlicher Verkehr und Unternehmertum von einer Sittlichkeit durchdrungen, die extreme Formen des Erwerbstrebens und der Ausbeutung hemmt. Goethes Schreckbild eines uns modern erscheinenden Kapitalismus, wie es im ›Faust‹ beschworen wird, trägt wesentlich irrationale Züge. Seine Interpretation einer gemäßigten älteren Welt, wie wir sie hier für die ›Italienische Reise‹ zuletzt verfolgt haben, ist durch Religion, Sitte und die politischen Formen mit den vorrevolutionären europäischen Zuständen verbunden. Geschichtlich, politisch und wirtschaftlich steht sein weiter oben entwickeltes, im antiken Sinn liberales Ideal einer Gesellschaft gebildeter und verantwortlich handelnder, empfindungsfähiger und gütiger Menschen in der Mitte. Wir könnten sagen, dieses Ideal werde uns

Anschauung durch die Dichtungen und sein Leben, aber Liberalismus stand bei ihm nicht wie bei Smith für eine Theorie und ein System, sondern Liberalität war ihm, wie in der Antike, Praxis und Haltung; wie für Faust die Tat vorangeht, nicht das Wort, schrieb er in den ›Maximen und Reflexionen‹:

Wenn ich von liberalen Ideen reden höre, so verwundere ich mich immer, wie die Menschen sich gern mit leeren Wortschällen hinhalten; eine Idee darf nicht liberal sein. Kräftig sei sie, tüchtig, in sich selbst abgeschlossen, damit sie den göttlichen Auftrag, productiv zu sein, erfülle [...].⁸²

82 WA I 42,2, S. 133 (Maximen und Reflexionen, Nr. 216 Hecker).

CORNELIA ILBRIG

»Stamm und Buch und Blatt«

Clemens Brentanos Zueignungs- und Stammbuchgedichte

Für Bernd Kortländer zum 65. Geburtstag

In Brentanos umfangreichem lyrischen Werk wird ein Genre nur zu leicht übersehen: das Widmungsgedicht, dessen Bandbreite von auf einzelne Adressaten bezogenen Stammbuchgedichten über persönlich gewidmete Freundschaftsgedichte und Gelegenheitsverse bis hin zu Zueignungsgedichten reicht. Aber gerade in den letztgenannten Texten thematisiert der Autor das Verhältnis von Kunst und Leben, von Ästhetik einerseits und Politik, Religion und/oder Gesellschaft andererseits. Pointiert gesagt: In den Zueignungsgedichten lassen sich Problemfelder erkennen, die für die Romantik als zentral gelten können und ihre Aktualität auch während der verschiedenen Phasen dieser Bewegung beibehalten. Sie dienen somit nicht allein der (Selbst-)Darstellung des Autors und seines Werks, sondern auch der ästhetischen Selbstverortung, mit der Brentano seine Position als Dichter in der Gesellschaft bestimmt.¹

Zueignungsgedichte haben eine lange Tradition. Von der Antike² bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts waren Widmungen in der Regel Dankes-
texte für Mäzene. Mit der zunehmenden Autonomie von Dichtung geht im 18. Jahrhundert auch eine zunehmend individuelle Ausrichtung der Widmungsdichtung einher, die es schwierig macht, Kategorien für die Unterscheidung zwischen Widmungsdichtung einerseits und gewidme-

1 Vgl. Michael Grus, Brentanos Gedichte ›An Görres‹ und ›An Schinkel. Historisch-kritische Edition der bislang ungedruckten Gedichte mit Erläuterungen. Frankfurt am Main u. a. 1993 (= Europäische Hochschulschriften I/1370), S. 293.

2 Iris Denneler, Art. Widmungsgedicht, in: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, 2. Auflage, Bd. 4, hrsg. von Klaus Kanzog und Achim Masser, Berlin und New York 1984, S. 871–885. Denneler erwähnt für die Antike Dedikationen von Horaz, Vergil und Ovid (S. 872).

ten Freundschafts- und Gelegenheitsgedichten andererseits zu finden. Die Auswahl der Widmungs- bzw. Zueignungsgedichte im vorliegenden Beitrag beschränkt sich hier auf jene Texte, die einen Adressatenbezug haben und vom Bezugstext deutlich abgegrenzt sind.³

Einen zweiten Schwerpunkt des vorliegenden Beitrags bilden die Stammbuchgedichte Brentanos. Die Blütezeit dieser Gattung war das 18. Jahrhundert, das Jahrhundert der »Freundschaft und Geselligkeit«:⁴ »Das Stammbuch eignete sich für die Einbettung in diesen spezifischen Freundschafts- und Geselligkeitsdiskurs wie wohl kaum ein anderes Medium der Alltagskultur.«⁵ Wichtige Themen in Stammbüchern waren Freundschaft, Liebe, Erinnerung, Abschied, Wiedersehen, Empfindsamkeit und Harmonie.⁶ Weiterhin kommen Wertvorstellungen bzw. Wertediskussionen der Aufklärungszeit in Stammbuchtexten zum Ausdruck, so z. B. Glück, Tugend, Altruismus, gutes Handeln, Klugheit, Erkenntnisdrang, Aussagen über den Menschen als passives und aktives Wesen, Frömmigkeit und Religiosität, bürgerliche Werte sowie immaterielle Güter.⁷ In den Stammbuchgedichten ist damit eine Form von Öffentlichkeit, eine Art kulturelles Gedächtnis, präsent: der in der Empfindsamkeit verwurzelte Freundschaftskult⁸ und die kollektiven Werthaltungen der Aufklärung.⁹ Damit gibt das Stammbuchgedicht nicht selten Allgemeinplätzen Raum, die zur Bestätigung gemeinsamer Werte aufgerufen werden.¹⁰ Brentano nun scheint das Stammbuchgedicht als Medium freundschaftlicher Empfindungen geradezu abzulehnen. So kritisiert er sie in der Philister-Satire als philiströse Modeerscheinung: »drum lieben sie [die Philister] den herrlichen *Schiller* vorzüglich, weil

3 Vgl. ebd., S. 874.

4 Wolfgang Adam, Freundschaft und Geselligkeit im 18. Jahrhundert, in: Der Freundschaftstempel im Gleimhaus zu Halberstadt. Porträts des 18. Jahrhunderts. Bestandskatalog, hrsg. vom Gleimhaus Halberstadt, Leipzig 2000, S. 9–34.

5 Katrin Henzel, Das Stammbuch im Kontext der Sächsischen Aufklärung. Eine literaturwissenschaftliche Analyse von Leipziger Stammbucheinträgen (1760–1804), Diss. Leipzig, besonders S. 11. Ich danke Katrin Henzel dafür, dass sie mir ihre reichhaltige, derzeit noch unveröffentlichte Studie zur Verfügung stellte.

6 Ebd., S. 265–275.

7 Ebd., S. 276–308.

8 Ebd., S. 10 f.

9 Ebd., S. 263.

10 Ebd., S. 262–314.

sie seine sentenziöse reflektierende Diktion in lauter Stammbuchstückchen zerknicken und verschlingen können.«¹¹ Und in einem Brief an Böhmer vom 3. Juli 1826 heißt es: »Sagen Sie Thomas und Frau Willemers meine Grüße, wenn mir Etwas einfällt, schreibe ich auf die Stammbuchblätter – Bis jetzt fällt mir nichts dabei ein, als Stamm und Buch und Blatt.«¹² Brentano bringt durch die Zerlegung des Wortes in seine Einzelbestandteile seine Ratlosigkeit darüber zum Ausdruck, was ein geeigneter Gegenstand für einen solchen Text sein könnte. Aus diesem Mangel an seines Erachtens geeigneten Stoffen heraus thematisiert er dann in den späten Stammbuchgedichten die Schreibsituation bzw. -motivation. Dadurch werden diese Texte bei Brentano zu einem sehr ergiebigen Genre für die Frage nach poetologischen Aussagen in adressatenbezogenen Gedichten.

Gemeinsam ist den Zueignungs- und Stammbuchgedichten der Adressatenbezug. Ein offensichtlicher Unterschied zwischen Zueignungs- und Stammbuchgedichten besteht hinsichtlich ihres jeweiligen Grades an Öffentlichkeit und Privatheit. Das Zueignungsgedicht in Bücherwidmungen hat einerseits den Status vollständiger Öffentlichkeit, andererseits richtet es sich nur an ein oder zwei Personen, die dann unter Umständen die ›Botschaft‹ des für sie sehr persönlichen Gedichts auch anders verstehen als die übrigen Leser.¹³

11 Clemens Brentano, *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Begründet von Jürgen Behrens, Wolfgang Frühwald, Detlev Lüders, hrsg. von Anne Bohnenkamp, Ulrike Landfester, Christoph Perels, Hartwig Schultz, Stuttgart u. a. 1975 ff. (im Folgenden: FBA), hier: Bd. 21,1: *Prosa VI,1: Satiren und kleine Prosa*, hrsg. von Maximilian Bergengruen, Wolfgang Bunzel, Renate Moering, Stefan Nienhaus, Christina Sauer und Hartwig Schultz (im Druck), S. 169f.

12 FBA, Bd. 35: *Briefe VII. 1824–1829*, hrsg. von Sabine Oering, 2012, S. 252.

13 Vgl. dazu Denneler, *Art. Widmungsgedicht (Anm. 2)*, S. 873, § 5. Die Frage der Zugänglichkeit literarischer und philosophischer Texte für ein breiteres Publikum oder nur einen inneren Kreis von ›Eingeweihten‹ ist in der Romantik zentral. Friedrich Schlegel diskutiert dieses Problem in verschiedenen Texten, u. a. in den ›Ideen‹ des ›Athenäum‹ (Nr. 95), wo er die Bibel als absolutes Buch beschreibt, das sowohl esoterisch als auch exoterisch kommuniziert, weil es für alle Leser mit unterschiedlichem (Bildungs-)Hintergrund auf unterschiedlichen Ebenen verständlich ist; *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* (im Folgenden: KFSA), Bd. 2: *Charakteristiken und Kritiken I*, hrsg. von Hans Eichner, Paderborn 1976, S. 265. Vgl. weiterhin Schlegels Kritik am esoterischen Sprachgebrauch bei der Vermitt-

Stammbuchgedichte hingegen gelten allein dem Besitzer des entsprechenden Büchleins. Da die Stammbücher von Hand zu Hand gereicht werden und so die Gedichte auch anderen Stammbucheinträgern zugänglich sind, könnte von einer beschränkten Öffentlichkeit, bestehend vorwiegend aus dem Kreis der Stammbuchautoren, gesprochen werden. Unter Umständen ist dann die Leserschaft der Stammbücher sogar größer als die der literarischen Werke.¹⁴ Dennoch sind Stammbuchgedichte nicht zur Publikation bestimmt und daher auch nicht der Ort, an dem Brentano seine Position als Dichter in der Gesellschaft bestimmt.

Der vorliegende Beitrag zu Brentanos Zueignungs- und Stammbuchgedichten orientiert sich an der Werkchronologie. Die zentrale Fragestellung richtet sich auf die poetologischen Aussagen des Autors, sein künstlerisches Selbstverständnis sowie die Bestimmung seiner Rolle als Dichter in der Gesellschaft.¹⁵

lung antiker Sagenstoffe und Mythen in ›Über das Studium der Griechischen Poesie‹; KFSa, Bd. 1, Studien des klassischen Altertums, hrsg. von Ernst Behler, 1979, S. 217–367, hier: S. 348.

- 14 Nur in seltenen Fällen – bei Veröffentlichung des Stammbuchs oder Veröffentlichung in Werkausgaben des Autors – sind Stammbücher der Öffentlichkeit zugänglich. So erschien beispielsweise das Stammbuch der Ausdruckstänzerin Henriette Hendel-Schütz, der Brentano das Gedicht »Wie Aphrodite einst ...« widmete, 1815 als »Blumenlese aus dem Taschenbuche der deutschen mimischen Künstlerin, Frauen Henriette Hendel-Schütz gebornen Schüller«; vgl. Michael Grus, »Wie Aphrodite einst ...«, in: *Lieb und Leid im leichten Leben. Clemens Brentano, 30 Gedichte – 30 Interpretationen. Festgabe für Hartwig Schulz*, hrsg. von Sabine Gruber und Christina Sauer, Berlin 2006, S. 124–136. Goethe fasste seine Stammbuchgedichte zwar in seinen Lyrikbänden zu einer eigenständigen Gruppe zusammen, doch erschienen viele von ihnen im dritten und vierten Band der Ausgabe letzter Hand (Stuttgart und Tübingen 1828) in der Rubrik »Inschriften, Denk- und Sendebblätter«, ebenfalls jedoch beispielsweise in »Lyrisches«, »Gott und die Welt«, »Epigrammatisch«, »Zahme Xenien«, was von einer gewissen Wertschätzung der Gattung zeugt; vgl. Hendrik Birus, »Ich möchte nicht gern vergessen sein«. Goethes Stammbuchverse, in: *Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur, in Verbindung mit Wolfgang Frühwald* hrsg. von Dietmar Peil, Michael Schilling und Peter Strohschneider, Tübingen 1998, S. 487–515, hier: S. 509.
- 15 Frühwald spricht von einer »Zweiteilung« von Brentanos spätem Werk »in einen öffentlichen und einen geheimen, privaten Teil«; Wolfgang Frühwald, *Das Spätwerk Clemens Brentanos (1815–1842). Romantik im Zeitalter der Metternich'schen Restauration*, Tübingen 1977 (= *Hermaea*, N.F. 37), S. 95. Vgl. auch Konrad Feilchenfeldt und Wolfgang Frühwald, *Clemens Brentano: Briefe und Gedichte an Emilie Linder*, in: *Jahrb. FDH* 1976, S. 217–315, hier besonders S. 226. Frühwald

I. Ein früher Stammbucheintrag Brentanos

»Stolz sei wer Mensch sich fühlet ...« ist der früheste Stammbucheintrag, der von Brentano überliefert ist. Wie Sabine Gruber festgestellt hat,¹⁶ entstammen die beiden Strophen der fünfstrophigen Ode ›Menschenadel‹ aus den im Jahr 1791 veröffentlichten ›Gedichten eines Franken am Rheinstrom‹, deren Verfasser der Straßburger Dichter August Wilhelm Lamey (1772–1861) ist. Die beiden Strophen Brentanos geben mit wenigen Abweichungen die jeweils erste und fünfte Strophe dieses Gedichts wieder; Brentano verändert in der letzten Strophe lediglich die grammatische Person, so dass das Gedicht als Stammbucheintrag mit Adressatenbezug fungieren kann. Aus den Versen: »Ich bin ein Mensch! und hebe zum Himmel stolz / Mein Haupt ...« wird »Du bist ein Mensch; drum hebe zum Himmel stolz / Dein Haupt ...«.¹⁷

nennt als Gründe für diese Aufspaltung die »in den Jahren der Restauration rapide abnehmende Resonanz romantischer Produktion«, daneben aber auch die »zunehmende subjektivere Gestaltungsintention«, die »potenzierte Isolation« und die »fast privatistische Gestaltung« von Brentanos Gedichten (Das Spätwerk Clemens Brentanos, a.a.O., S. 75). Schon in den frühen Texten erweist sich die Autorschaftsproblematik als dringlich. Sie findet ihren Niederschlag in der Hybridität der Texte Brentanos ganz im Sinne der frühromantischen Poetik – sowohl »hinsichtlich ihrer Offenheit und ihrer Durchlässigkeit gegenüber anderen Texten, als auch hinsichtlich [...] der Autorschaft« (FBA, Bd. 5,1: Gedichtbearbeitungen I. Unter Mitarbeit von Silke Weber hrsg. von Sabine Gruber, 2011, S. 222). Zur Verwischung der »Grenzen individueller Autorschaft« und Anonymisierung sowie Pseudonomysierung vgl. ebd., S. 234f.; weiterhin Gabriele Brandstetter, Erotik und Religiosität. Eine Studie zur Lyrik Clemens Brentanos, München 1984 (= Münchner Germanistische Beiträge 33), S. 21–24 und Frühwald, Das Spätwerk Clemens Brentanos, a.a.O., S. 88–93.

16 Noch bis in die jüngste Zeit wurde angenommen, es handle sich bei diesem Text um ein Gedicht Brentanos (vgl. FBA, Bd. 1: Gedichte 1784–1801. Unter Mitarbeit von Michael Grus hrsg. von Bernhard Gajek, 2007, S. 20f.). Sabine Gruber sei für ihre Information und für die Erlaubnis, darauf bereits vor Veröffentlichung ihres eigenen Beitrags hinzuweisen, herzlich gedankt.

17 August Wilhelm Lamey, Gedichte eines Franken am Rheinstrom, Strasburg, bei Amand König, 1791, S. 118. Brentanos Stammbucheintrag wurde mit einem Faksimile der nicht überlieferten Handschrift erstmals veröffentlicht von Johannes Schürmann, Ein Studentenstammbuch vor 130 Jahren, in: Die Gartenlaube, Nr. 40 vom 4. Oktober 1928, S. 843. Vgl. Hans-Wolf Jäger, Art. August Wilhelm Lamey,

Die beiden Strophen finden sich im Stammbuch eines unbekanntes Kommilitonen. Der Stammbucheintrag ist unterschrieben »Halle den 22 Jenner 1798«, Brentano studierte zu dieser Zeit in Halle. Der Nachsatz des Gedichts »Es leben alle gute Menschen, Christen, Heiden, Juden und Constantisten« lässt vermuten, dass der Adressat dem 1777 in Halle gegründeten Studentenorden »Constantia« angehörte;¹⁸ Brentano stand dem Orden wohl zumindest nahe, es ist nicht auszuschließen, dass auch er selbst Mitglied war.¹⁹

Mit der Wahl dieser beiden Strophen aus einem Band, dessen Titel »Gedichte eines Franken« die Begeisterung für das revolutionäre Frankreich programmatisch ausdrückt, folgt Brentano einer zeitgenössischen Mode.²⁰ Die klassizistische Formensprache alkäischer Oden ist in Stammbuchgedichten dieser Zeit nicht ungewöhnlich.²¹ Im Stammbuch von Friedrich von Matthisson, das hier mit insgesamt 336 Einträgen von 281 Inskribenten – darunter auch Klopstock, Goethe, Schiller, Herder und Wieland – als besonders umfangreiche Quelle gelten kann, werden in vielen Einträgen Oden von Klopstock oder Matthisson selbst zitiert. Sogar Goethe wählt für seine – allerdings der eigenen Feder entstammenden – Stammbuchgedichte der ersten drei Weimarer Jahrzehnte

in: Neue Deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 13, Berlin 1982, S. 445.

- 18 Vgl. FBA, Bd. 1, S. 226 f. und Bernhard Gajek, *Homo poeta. Zur Kontinuität der Problematik bei Clemens Brentano*, Frankfurt am Main 1971 (= Goethezeit, Bd. 3), S. 72 f.
- 19 Vgl. Brentano Chronik. Daten zu Leben und Werk, zusammengestellt von Konrad Feilchenfeldt, München und Wien 1978, S. 19 f., weiterhin FBA, Bd. 1, S. 227.
- 20 Vgl. Adolf Beck, *Aus der Umwelt des jungen Hölderlin. Stamm- und Tagebucheinträge*, in: Hölderlin-Jahrbuch 1947, S. 18–46.
- 21 Das Stammbuch Friedrich von Matthissons. In Zusammenarbeit mit Bonstettiana, Archiv und Edition sowie der Anhaltischen Landesbücherei Dessau hrsg., kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Erich Wege, Doris und Peter Walser-Wilhelm sowie Christine Holliger, 2 Bde., Göttingen 2007. In Matthissons Stammbuch werden beispielsweise die 24. Strophe von Klopstocks Ode »Der Hügel und der Hain« von 1767 (unter Nr. 79) und die zweite Strophe von »Freude und Leid« von 1798 (unter Nr. 176) zitiert, weiterhin die jeweils letzten Strophen aus Matthissons Oden »An Thomann« von 1791 (unter Nr. 53 a) und »Tibur. Am letzten Abend des Jahrs 1795« (unter Nr. 32; zitiert werden nur die letzten zweieinhalb Verse des Gedichts), außerdem die elfte Strophe von Matthissons »Elegie. In den Ruinen eines alten Bergschlosses geschrieben« von 1797 (unter Nr. 176).

das griechische Versmaß.²² Der prometheisch-pathetische Duktus des Gedichts, die Bildmotive wie ›Feuer‹ und ›Himmel‹²³ sowie das Thema der zweiten Strophe – die stolze Selbstbehauptung des Individuums – erinnern an Goethes ›Prometheus‹. Der Stil des Freiheitsbekenntnisses erinnert aber auch an die Diktion Schillerscher Gedichte.²⁴ Die erste Strophe argumentiert mit dem göttlichen Ursprung des Menschen, um den in der letzten Strophe mit heroischem Pathos behaupteten »Menschenadel« (V. 7) – bei Lamey auch die Überschrift des Gedichts – zu belegen. Bei Lamey ist es das stolze, freiheitsliebende Ich, das sich im Sinne der Revolutionsideale aller Unterdrückung entgegensetzt;²⁵ bei Brentano bildet der »Menschenadel« die Voraussetzung für das Selbstbewusstsein, das vom »Du«, dem Adressaten des Gedichts, erwartet wird. Der Mensch soll allerdings nicht allein mit erhobenem »Haupt« (V. 6) dem »schmälige[n] Joche« (V. 8) widerstehen, sondern auch den verachten, der sich diesem unterwirft.

Brentano spart die mittleren drei Strophen aus, in denen bei Lamey die Freiheit als Bedingung für die Entwicklung des Menschen zu Höherem benannt wird:

Mein Herz durchpocht geheime Sehnsucht,
Höherer Freuden gereifte Ahndung.

22 Birus, Goethes Stammbuchverse (Anm. 14), S. 502–505.

23 Im Stammbucheintrag Brentano vgl. z. B. V. 2, 3 und 5. In der dritten bis fünften Strophe des Gedichts von Lamey finden sich weitere Bilder wie »Glut« und »Schwingen des Aethers« (V. 7 und 16).

24 Schiller leitet die Freiheit des Menschen ebenfalls von seinem göttlichen Ursprung her; sein Freiheitsbegriff impliziert eine Unabhängigkeit von äußeren Zwängen und sinnlichen Bedürfnissen. Vgl. beispielsweise das Gedicht ›Das Ideal und das Leben‹, 3. Strophe: »Nur der Körper eignet jenen Mächten, / Die das dunkle Schicksal flechten, / Aber frei von jeder Zeitgewalt, / Die Gespielin seliger Naturen / Wandelt oben in des Lichtes Fluren, / Göttlich unter Göttern, die *Gestalt*. / Wollt ihr hoch auf ihren Flügeln schweben, / Werft die Angst des Irdischen von euch. / Fliehet aus dem engen, dumpfen Leben / In des Ideales Reich!«; Friedrich Schiller, Sämtliche Werke. Auf der Grundlage der Textedition von Herbert G. Göpfert hrsg. von Albert Meier, Bd. 1, München 2007, S. 201.

25 Lamey, Gedichte eines Franken am Rheinstrom (Anm. 17), S. 118, V. 17 f.

Des Kerkers auch gewahret mein Geist nun schon!
 Und seines Ursprungs eingedenk, prüfet er,
 Der Schöpfung Welten zu durchmessen,
 Schwingen des Aethers und klagt der Fessel.²⁶

Die Thematik der ersten Strophe im Stammbuch ist philosophischer Art; die zweite Strophe akzentuiert stärker den Wirklichkeitsbezug, zum einen durch die Anrede, zum anderen mit dem Verweis auf die Unterdrückung des Menschen, die – hier ohne politischen Bezug und deshalb allgemein zu verstehen – stets Teil einer wandelbaren Historie ist und als solche im Gegensatz zum »ewige[n] Feuerborn« steht. Das Verhältnis von Göttlichem und Menschlichem, Ewigem und Zeitlichem wird in Brentanos Gedicht »O ihr Allmächtigen« zur zentralen Thematik.²⁷

Friedrich Wilhelm Hoelbe riet von Einträgen politischen, religiösen oder wissenschaftlichen Inhalts ab:²⁸ »Sie verdienen also auch, als Entfernungen von Freundschaftsbezeugungen, in den Stammbüchern keinen Platz«. In Brentanos Stammbucheintrag wird der politische Gehalt zugunsten einer allgemein philosophischen Thematik unterdrückt, der sprachliche Duktus und das Pathos lassen aber auch diese beiden Strophen als dem republikanischen Klassizismus der Revolutionszeit zugehörig erscheinen.

26 Ebd., V. 11–16.

27 Gajek datiert die Handschrift zwar aufgrund charakteristischer Schriftmerkmale zumindest »in Teilen auf September/Okttober 1803«, vermutet aber eine nicht erhaltene frühere Fassung aus dem Jahr 1798, die Brentano aus dem Gedächtnis rekonstruiert habe (FBA, Bd. 2,1: Gedichte 1802–1806, hrsg. von Bernhard Gajek und Michael Grus, 2012, S. 458 f.); eine ausführliche Interpretation findet sich bei Gajek, *Homo poeta* (Anm. 18), S. 90–101. Pravida verweist dagegen auf den deutlichen Entwurfscharakter der Handschrift, die er als erste Niederschrift des Gedichts ansieht und die »frühestens Mitte 1802 [...], vermutlich aber im Herbst 1803« entstanden sei; Dietmar Pravida, *Die Erfindung des Rosenkranzes. Untersuchungen zu Clemens Brentanos Versepos*, Frankfurt am Main 2005 (= Forschungen zum Junghegelianismus 13), S. 59.

28 Friedrich Wilhelm Hoelbe, *Geschichte der Stammbücher nebst Bemerkungen über bessere Einrichtung derselben für jeden, dem Freundschaft lieb ist*, Camburg an der Saale 1798, S. 96.

II. Ein Sonderfall: die »unabhängige Dedikazion« »An B.«

Nachdem Brentano den ersten Teil seines Romans ›Godwi‹ den Schwestern »Minna«, »Julie« und »Henriette« (Wilhelmine, Juliane und Henriette Reichenbach) zugeeignet hat, stellt er auch dem zweiten Band eine Widmung voran: die »unabhängige Dedikazion« »An B.« (S. 259)²⁹, wie die Widmung zum ersten Teil ein Prosatext, in den jedoch zwei Gedichte eingebunden sind: »Als hohe in sich selbst verwandte Mächte ...« und ›Hyazinth‹. Der Prosatext hat expositorische Funktion sowohl auf inhaltlicher Ebene – indem er Ausführungen zum Verhältnis von Kunst und Leben³⁰ enthält –, als auch hinsichtlich der Erzählstruktur, indem in ihm die Beziehung zwischen »Ich« und »Du« zur Sprache kommt, so z. B.: »Du sollst dies Buch nicht lesen, denn ich liebe dich, und was ich in dir liebe, ist dieses Buches *Unwerth*, und der Werth des Lebens, die Poesie – daß ich hier zu dir spreche, ist meines Herzens innerer Drang, du hast mich gefangen, und bist mir die höchste Lehre.« (ebd., S. 264) Einerseits bildet er damit einen erläuternden Rahmen für die Gedichte als Binnentexte, andererseits scheint das Verhältnis zwischen »Ich« und »Du« nicht greifbar. Vielmehr sind »Ich« und »Du« Teil des Spiels, in dem die Grenze von Fiktion und Wirklichkeit aufgelöst wird. So ist das »Ich« beispielsweise Teil der schon auf dem Titelblatt kenntlich gemachten Quellenfiktion: »Zweiter Band. Herausgegeben von den Freunden des Verstorbenen, mit Nachrichten von seinem Leben, seinen Arbeiten und seinem Tode« (S. 255) und ist nicht mit dem Autor identisch. Dennoch binden wiederum die familiengeschichtlichen Anspielungen³¹ – so verweist das »B.« unübersehbar auf die Schwester Bettine³² – den Text an die Lebenswirklichkeit zurück und

29 Im Folgenden mit Angabe der Seitenzahl bzw. Verse zitiert nach FBA, Bd. 16: Prosa I. Godwi oder das steinerne Bild der Mutter, hrsg. von Werner Bellmann, 1978.

30 Vgl. z. B.: »So ist es mir, wenn auch ein frohes Gemüth, dem die ausübende Kunst das Höchste zur lebendigen Kraft, zum bewußtlosen Innewohnen geschaffen hat, rein und mit klopfenden warmen Pulsen um mich bewegt, und in leichten Spielen ohne Studium ein Leben vor mir entfaltet, dem das Abstrakte durch eine glückliche Beugung der Formen zum lebendigen Elemente ward.« (FBA, Bd. 16, S. 261)

31 Vgl. die Anspielung auf das Haus zum Goldenen Kopf, Brentanos Frankfurter Elternhaus (ebd., S. 227).

32 So legt ein Brief des Butzbacher Pfarrers Friedrich Heinrich Christian Schwarz vom 25. April 1801 nahe, dass Bettine die Widmungsträgerin ist (FBA, Bd. 16,

schaffen Durchlässigkeiten zwischen Leben und Kunst, wobei Leser aus dem Kreis der Romantiker und/oder dem Familien- und Bekanntenkreis andere Möglichkeiten der Dechiffrierung haben als »Nicht-Eingeweihte«. Der Text kommuniziert hinsichtlich seines Rezipientenbezugs auf verschiedenen Ebenen.

Die Gedichte in der Widmung stehen als nichtexpositorische Texte in Opposition zu den Prosateilen. Die Verschiedenheit der Gattungen hinsichtlich der Redeinstanzen und der Fiktionslogik und – im vorliegenden Widmungstext – der Gegensatz zwischen »expositorisch« und »nicht-expositorisch« impliziert, dass Sprecher bzw. Sprecherinstanzen, »Ich« und »Du« in den Prosateilen und den Gedichten nicht identisch sind. Die beiden lyrischen Binnentexte sind Gedichte oder Lieder, die das »Ich« dem »Du« präsentiert und mit denen im Roman oder in der Widmungsprosa benannte Themen in Bilder gefasst werden. Prosa- und Lyrikpassagen markieren dabei einerseits einen strukturellen Gegensatz, andererseits werden mit der Rhythmisierung der Prosateile an den Übergängen nach oder vor den Gedichten Möglichkeiten der Transformation von einer Gattung in die andere ausgelotet: »... daß ich hier zu dir spreche, ist meines Herzens innrer Drang, du hast mich gefangen, und bist mir die höchste Lehre. O ich möchte dichten, wie du da stehst, wie du wandelst und blickst, ich möchte denken, wie du gedacht bist, und bilden, wie du geschaffen bist« (S. 264); »Du bist meine Welt, und du sollst mich erschaffen, o bewege dich, öffne mir die Augen, oder sieh nach deinen Lieblingen den Blumen. –« (S. 265) Mit der Gattungsmischung, dem Wechsel von Prosa und Lyrik,³³ die teils einen strukturellen Gegensatz bilden, teils ineinander übergehen, steigert sich auch die Komplexität des Widmungstextes. In der Schachtelung von rahmen-dem Prosatext und Binnengedichten spiegelt sich die Struktur des

S. 706 f.; dazu auch FBA, Bd. 1, S. 396 f.). Vgl. Rolf Spinnler, Clemens Brentano oder Die Schwierigkeit, naiv zu sein. Das Märchen von Fanferlieschen Schönefüßchen, Frankfurt am Main 1990 (= Athenäums Monographien Literaturwissenschaft 95), dem zufolge sich im ersten Widmungsgedicht Brentanos »inzettuöses Verlangen« seiner Schwester gegenüber widerspiegeln (S. 32).

33 Zu den »Verzahnungen« von Prosa und Lyrik im »Godwi« vgl. Ursula Matthias, Kontextprobleme der Lyrik Clemens Brentanos. Eine Studie über die Verseinlagen im »Godwi«, Frankfurt am Main 1982 (= Europäische Hochschulschriften 1/432), S. 71. Matthias interpretiert die »Umformung von Prosaelementen als bewußte poetische Verfahrensweise« (S. 76).

gesamten Romans wider; die Widmung zum zweiten Teil des Romans lässt sich somit als *mise-en-abyme* beschreiben. Dieses Verfahren bewirkt, dass der Widmungstext neben der Struktur des Romans auch inhaltliche Aspekte des ›Godwi‹ reflektiert, so beispielsweise die Verbindung von Kunst und Leben, der Gegensatz von Vernunft/Reflexion und Gefühl oder das Verhältnis von Heimat und Fremde, die wiederum besonders vom ersten der beiden Binnengedichte in eigene Bilder gefasst werden.

Die Strophen 1 bis 3 des ersten Gedichts sind geprägt von der Spannung zwischen gegensätzlichen Polen:

Als hohe in sich selbst verwandte Mächte
 In heilger Ordnung bildend sich gereiht,
 Entzündete im wechselnden Geschlechte
 Die Liebe lebende Beweglichkeit,
 Und ward im Beten tiefgeheimer Nächte,
 Dem Menschen jene Fremde eingeweiht,
 Ein stilles Heimweh ist mit dir geboren,
 Hast du gleich früh den Wanderstab verloren.

[...]

Aus Ferne ruft der ernste Widerhall;
 Die Wimpeln weh'n in bunten Melodien,
 O wolltest du mit in die Fremde ziehen.

[...]

Willst du nicht auch zur Heimat niedersinken?
 Denn von den Sternen dämmert dein Geschick,
 Die fremde Heimath, spricht es, zu ergründen,
 Sollst du des Lichtes Söhnen dich verbünden. (V. 1–24)

So stehen sich ›Oben‹ bzw. ›Hohes‹ und ›Heiliges‹ (»Als hohe [...] gereiht« V. 1 f., »... von den Sternen ...« V. 22, »... des Lichtes Söhnen ...« V. 24) und ›Unten‹ bzw. ›Niedriges‹ (»Willst [...] niedersinken?« V. 21) gegenüber, weiterhin »Heimath« (V. 21) und »Fremde« (V. 16) sowie »Ferne« (V. 14). Beide werden in der paradoxalen Verbindung »fremde Heimath« (V. 23) enggeführt; der Mensch erhält das Attribut des Heimatsuchenden, der sich zwischen den beiden Polen bewegt: »Und ward [...] / Dem Menschen jene Fremde eingeweiht, / Ein stilles Heimweh ist mit dir geboren« (V. 5–7). Durch die Verbindung von »Fremde« und »Heimath« sowie die antizipierte Suchbewegung hin zum ›Höheren‹

(»Sollst du des Lichtes Söhnen dich verbünden«, V. 24) erhält »Heimath« eine über das Irdische hinausgehende Bedeutung. Das »Heimweh« (V. 7) impliziert dann auch eine Sehnsuchtsbewegung zu etwas Göttlichem.

Während in Vers 6 zunächst vom Menschen allgemein die Rede ist, wird im letzten Vers der ersten Strophe ein »Du« angesprochen. Dieses wird im Verlauf der folgenden Strophen allein über die Sehnsuchtsbewegung näher bestimmt. Die Zuschreibungen an das »Du« haben teils indikativen, teils suggestiven Charakter. Die Aufforderung in der dritten Strophe zu aktivem Streben nach Erfüllung (V. 22–24) wird in der fünften Strophe zurückgenommen: »Gewinnst du nicht, so werde selbst Gewinn, / Entwickle dich in Form, und Licht, und Tönen« (V. 38 f.). Der Folgevers »So wird der Heimath Bürgerkranz dich krönen« (V. 40) weist darauf hin, dass das »Du« mit der Hingabe an die Kunst auch die »wahre« Heimat finden wird, auf die sich die Sehnsuchtsbewegung richtet. Der »Bürgerkranz« wurde in Rom als Ehrung für besondere Leistungen zur Rettung der Stadt Rom vergeben; in Verbindung mit »Heimath« erhält der Begriff eine transzendente Bedeutung.³⁴

Zu Beginn der sechsten Strophe (»... du unerfaßlich Leben, / Gesang der Farbe, Formen-Harmonie, / Gestalt des Tons, du hell lebendig Weben«, V. 41–43) werden dem »Du« neben der Unerfassbarkeit auch synästhetische Eigenschaften zugeschrieben; darauf folgt mit dem Syntagma »du hell lebendig Weben« eine allegorische Umschreibung des Dichtens. Mit dem nun erstmaligen Erscheinen des lyrischen Ich in einem Possessivpronomen: »meines Busens Saiten tonlos Beben / Ersteh' in meiner Seele Poesie« (V. 45 f.) erhält das Gedicht eine poetologische Wendung. Die Poesie wird hier angerufen als etwas im lyrischen Ich Entstehendes; das lyrische Ich tritt dann als Sänger und Dichter auf, mit dem Wunsch, Widersprüche aufzulösen: »Bis brautlich ganz in Wonne mein Gesang, / Gelöst in Lust und Schmerz das Wiederstreben, / Und eigner Schöpfung Leben niederschweben.« (V. 49–56)

34 Zum Motiv des Jenseits als eigentlicher Heimat des Menschen vgl. Gerhard Kaiser, Pietismus und Patriotismus im literarischen Deutschland. Ein Beitrag zum Problem der Säkularisation, 2. erg. Auflage, Frankfurt am Main 1971 (= Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz 24).

Nach dem Auftritt des »Ich« findet das »Du« keine Erwähnung mehr. Eine mögliche Deutung wäre, dass das Ich seine Sehnsucht zu artikulieren und objektivieren versuchte, indem es sich selbst in der »Du«-Form angesprochen hat. Die im Gedicht artikuliert Sehnsucht hat Friedrich Schlegel in seinem Aufsatz ›Über das Studium der griechischen Poesie‹ (1797) als Problem der Moderne diagnostiziert, das in der modernen Literatur (Mittelalter, Klassik, Romantik) zum Ausdruck komme: »Die gepriesensten modernen Gedichte scheinen mehr dem Grade als der Art nach von dieser Gattung verschieden zu sein, und findet sich ja eine leise Ahnung vollkommener Schönheit, so ist es nicht sowohl im ruhigen Genuß, als in *unbefriedigter Sehnsucht*.«³⁵ Der Inhalt des Gedichts korrespondiert mit der in Reimschema und Metrum dynamischen Stanzenform. Brentanos Entscheidung für die Stanze als Gedichtform ließe sich auch vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Diskussion um die Verwendung von antiken und modernen Versmaßen sehen. So empfiehlt Schiller die Stanze als »neue metrische Form«:

sie gibt dem Leser ebensowohl als dem Dichter eine ganz andere Stimmung, es ist ein Konzert auf einem ganz andern Instrument. Zugleich partizipiert es alsdann von gewissen Rechten des romantischen Gedichts, ohne daß es eigentlich eines wäre, es darf sich, wo nicht des Wunderbaren, doch des Seltsamen und Überraschenden mehr bedienen.³⁶

In formalem Gegensatz zum ersten Gedicht steht das Rollengedicht ›Hyazinth‹. Es hat 21 ungleich lange Strophen mit je sieben bis zehn Versen. Dem lebhaft vorwärtstreibenden Rhythmus des ersten Gedichts, der erzeugt wird durch das bis auf den dritten Vers fast ausnahmslos jambische Metrum mit fünf Hebungen, steht das nur zweihebige daktylisch-trochäische Metrum des zweiten Gedichts entgegen. Mit Daktylus und Trochäus treffen dynamische und statische Versstrukturen zusammen. Die sich so ergebenden adoneischen Verse

35 Friedrich Schlegel, Über das Studium der griechischen Poesie, KFSA, Bd. 1, S. 219.

36 Brief von Friedrich Schiller an Johann Wolfgang Goethe vom 26. Juni 1797, in: Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hrsg. von Emil Staiger. Revidierte Neuausgabe von Hans-Georg Dewitz, Frankfurt am Main 2005, S. 407.

und der Verzicht auf Reimbindung stellen das Gedicht in die antike Tradition.³⁷

Auch in diesem Text werden klare Zuschreibungen zu »Ich« oder »Du« vermieden; das Referenzspiel aus dem Prosarahmen und dem ersten Binnengedicht wird fortgesetzt. Die prägenden Bewegungen im Gedicht sind Zuwendung und Abwendung. Die erste Strophe beginnt mit einer Anrufung des »Ich« an das »Du«: »Wende die hellen / Heiligen Augen« (V. 1 f.). Das »Ich« schreibt dem »Du« Transzendenz zu, woraus zu schließen ist, dass das ›Zuwenden‹ gleichzeitig ein ›Aufschauen‹ ist. Mit dem dritten Vers erfährt das »zu mir« einerseits eine Präzisierung: »Zu deiner Liebe«, andererseits bleibt in der Schwebelage, wer hier ›Subjekt‹ oder ›Objekt‹ der Liebe ist. Möglicherweise möchte das »Ich« durch die Zuwendung des »Du« Bestätigung, dass die Liebe des »Du« ihm gilt, denn in den folgenden Versen will das »Ich« aus der Wendung des »Du« erkennen,

Wie mir das Schicksal
Leben und Liebe
Gütig vertheilt. (V. 5–7)

In der zweiten Strophe gibt sich das »Ich« mit der Demutsgeste »Schone nicht meiner« (V. 8) als Opfer aus. Es erläutert diese Erwartung dann, indem es den Wunsch nach Blendung äußert, die gleichbedeutend ist mit einer Abwendung von der alltäglichen Realität:

Daß ich im Strale
Liebend erblinde,
Nicht mehr betrachte,
Wie sich das thörichte
Leben bewegt. (V. 10–14)

Gleichzeitig ermöglicht die Blindheit ein Leben in der Imagination:

O so erfind' ich
Heimlich im Herzen
Glühende Rosen,
Blüthen und Blätter. (V. 18–21)

37 Vgl. dazu das ›Gespräch über die Poesie‹ von Friedrich Schlegel, in dem einer der Gesprächspartner, Lothario, sagt: »Der alte Rhythmus z.B. und die gereimten Syllbenmaße bleiben ewig entgegengesetzt.« (KFSÄ, Bd. 2, S. 348)

Die Naturbilder sind auch Phantasiebilder. Das Zusammentreffen von Natur und Dichtung in der Blumenmetaphorik weist darauf hin, dass auch in diesem Gedicht poetologische Zusammenhänge verhandelt werden. Blumenmetaphorik findet sich – beispielsweise mit »Blumenlese«³⁸ – schon im Titel literarischer Anthologien. »(Glühende) Rosen«, »Blüthen« und »(kühlende) Blätter« sind damit mehrdeutige und bewegliche Chiffren, die auf vielerlei abzielen können und ihren Sinngehalt dem Kontext entsprechend wandeln. Da ist zunächst die wörtliche Bedeutung als Pflanzen; daneben steht die metaphorische der »glühenden Rosen« als Liebe und Leidenschaft sowie als Mariensymbol,³⁹ der »Blüthen« als Schönheit und Lebensfülle, sowie der Blumen überhaupt als Werke der Dichtkunst. Ausgehend von diesem Bildfeld ist es naheliegend, die »kühlenden Blätter« auf einer zweiten – und zwar selbstreferentiellen, poetologischen – Ebene als Papier bzw. als Schriftträger zu verstehen; eine weiterführende metonymische Deutung als »Schrift« wäre denkbar. Letzterer käme dann die Funktion der Abkühlung zu und sie stände so im Kontrast zu den »glühenden Rosen«, der Leidenschaft.⁴⁰

38 Das griechische Wort »anthologia« heißt übersetzt »Sammlung von Blumen« und bezeichnet eine »Sammlung von auserlesenen Gedichten, oder auch der besten Stellen aus einem oder mehrern Schriftstellern« (Johann Christoph Adelung, Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen, Theil 1, Leipzig 1793, S. 392). Die umfassendste lyrische Anthologie aus dieser Zeit stammt von Friedrich Matthisson (Lyrische Anthologie, 20 Bde., Zürich 1803–1807). Ein bekanntes Beispiel für die poetologische Verwendung der Blumenmetaphorik ist Goethes Gedicht ›Mit einem gemalten Band‹: »Kleine Blumen, kleine Blätter«. Vgl. dazu beispielsweise die Deutung von Hans-Georg Kemper, Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit. Band 6/2: Sturm und Drang: Genie – Religion, Tübingen 2002, S. 330: Die »poetologisch-selbstreflexive Struktur ist dem Gedicht von Anfang an eingeschrieben; denn die ›Blätter‹ sind zugleich als die Papier-›Blätter‹ des Gedichts selbst lesbar, welche die Frühlingsgötter in tändelnder Inspiration in die ›leichte‹ (Schreib-)Hand ›hauchen‹. Als ›kleine Blumen‹ und ›Blätter‹ verdichten sich die Worte dann zum ›luftgen Band‹ des Gedichts, das sich in der zweiten Strophe der Geliebten zuschreibt und bei dessen Lektüre sie in den ›Spiegel‹ schaut und sich – an Beginn von Strophe 3 – in diesem Liebes-Gedicht selbst gespiegelt sieht.«

39 Vgl. Brandstetter, Erotik und Religiosität (Anm. 15), S. 194–201.

40 Vgl. Ulrike Landfester, Wie so leis die Blätter wehn: Singt, Strichlein – singt Strichlein! –, in: Lieb und Leid im leichten Leben (Anm. 14), S. 136–141. Landfester stellt die Selbstreferentialität des Blätter-Motivs als poetologische Bedeutungsebene heraus.

In der fünften Strophe kommen Gefühle von Einsamkeit und Exklusivität zum Ausdruck: »Keiner mag wissen / [...] / Keiner verstehen« (V. 32–35); in den Strophen 6 bis 8 folgen wiederum Demutsbezeugungen, verbunden mit der Erwartung von Einsamkeit und Tod (»Keiner begleite / Führend den Blinden« V. 40 f., »Einsam nur leben« V. 50, »Will ich vergehn« V. 57) sowie Abwendung:

Wende dich von mir,
Daß ich im Dunkel
Berge die Thränen,
Daß ich umschattet (V. 59–62).

In der neunten Strophe kommt es zur Verbindung der gegenläufigen Wendungen von Zeigen und Abwenden (»Zeigst du mir freundlich / Von mir gewandt«, V. 71 f.), die den dichterischen Prozess anregen:

Alle sie pfleg' ich,
Verwandle und bild' ich
Dichtend die eine
Der andren in Liebe
Gattend und webe
Aus deinen Lieblingen
Zart dir ein Lied. (V. 73–80)

Das Verhältnis zwischen »Ich« und »Du« ist gekennzeichnet durch die Bewegungen des Zu- und Abwendens, die schließlich auch Auswirkungen auf existentielle Befindlichkeiten des »Ich« haben (vgl. die Strophen 7 und 8, z. B. V. 50, 57, 59). Die Ichproblematik besteht in der unerfüllten Sehnsucht nach dem »Du«. Die Trennung zwischen beiden wird von einer (Ab-)Wendung zur nächsten fühlbarer, und das »Ich« begegnet ihr schließlich mit einem Lied.

Mit dem Gedichttitel »Hyazinth« wird eine mythologische Gestalt benannt, deren Geschichte das »Ich« von Strophe 13 bis 19 besingt. Das »Lied« (V. 80) stellt gleichzeitig einen Ursprungsmythos des »Ich« dar, in dem es seine Verwandlung vom schönen Jüngling Hyazinth zur Hyazinthe besingt.⁴¹ Im komplexen »Ich« treffen damit Bereiche der früh-

41 Hyazinth, Inbegriff von Schönheit und Jugend, hat sich vom naiven Spiel Zephyrs, des Gottes des Westwinds, ab- und Apollo, dem Gott der Künste, zugewendet. Besondere Hervorhebung findet bei Brentano der Gegensatz zwischen

romantischen Poetik zusammen: Poesie (mit dem Dichter), Mythos (mit Hyazinth) und Natur (mit der Hyazinthe). Gleichzeitig wird durch den Dichter der Mythos aktualisiert.⁴² In der Zusammenführung von Poesie und Mythos wird die Verfahrensweise des *mise-en-abyme* erkennbar: Brentano setzt im Binnengedicht um, was im 18. Kapitel des Zweiten Teils von ›Godwi‹ behandelt wird. Er rekurriert hier nämlich auf Schlegels ›Rede über die Mythologie‹,⁴³ indem er die temporale Aufspaltung in alte und neue Mythologie zurückweist.

Eine neue Mythologie ist ohnmöglich, so ohnmöglich wie eine alte, denn jede Mythologie ist ewig [...].

Sie meinen also, es gäbe keine Mythologie, sondern überhaupt nur Anlage zur Poesie, wirklich gegenwärtige, und sinkende Poesie. Mythen sind Ihnen also nichts anderes, als Studien der dichtenden Persönlichkeit überhaupt (S. 380).

Mit dem »Lied« macht das »Ich« seine eigene Geschichte und so auch sich selbst zum Gegenstand des Gedichts; gleichzeitig impliziert dieser Ursprungsmythos sowohl einen Gestaltwechsel (das »Ich« wird zu einer

Scherz und Ernst, naivem Spiel und hoher Kunst. Hyazinth büßt seine Hinwendung zu Apollo mit dem Leben und wird vom Gott der Künste zur Hyazinthe gewandelt. Vgl. die ›Metamorphosen‹ von Ovid (10. Buch, V. 731–739), wo der trauernde Apoll mit Blut »sein Seufzen auf die Blätter« schreibt, »die Blume trägt die Inschrift ›Aiai‹, und es trauert der Schriftzug.« (P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*. Lateinisch – Deutsch, übersetzt und hrsg. von Michael von Albrecht, Stuttgart 1994, S. 525)

42 Als Beispiel für die Mythenbildung in der Moderne setzt Brentano Schlegels Theorie der Unterscheidung von alter und neuer Mythologie den Loreley-Mythos entgegen. Vgl. dazu: Werner Bellmann, *Brentanos Lore Lay-Ballade und der antike Echo-Mythos*, in: Clemens Brentano. Beiträge des Kolloquiums im Freien Deutschen Hochstift 1978, hrsg. von Detlev Lüders. Tübingen 1980 (= *Freies Deutsches Hochstift. Reihe der Schriften* 24), S. 1–9.

43 Friedrich Schlegel, *Rede über die Mythologie*, KFSÄ, Bd. 2, S. 311–329. Bei Schlegel heißt es: »Denn auf dem ganz entgegengesetzten Wege wird sie uns kommen, wie die alte ehemalige, überall die erste Blüte der jugendlichen Fantasie, sich unmittelbar anschließend und anbildend an das Nächste, Lebendigste der sinnlichen Welt. Die neue Mythologie muß im Gegenteil aus der tiefsten Tiefe des Geistes herausgebildet werden; es muß das künstlichste aller Kunstwerke sein, denn es soll alle andern umfassen, ein neues Bette und Gefäß für den alten ewigen Urquell der Poesie und selbst das unendliche Gedicht, welches die Keime aller andern Gedichte verhüllt.« (S. 312)

mythologischen Gestalt) als auch eine Konkretisierung (das »Ich« spricht als Hyazinth), wenn auch die ersten zwölf Strophen eine solche Zuschreibung nicht zulassen. Demzufolge bleibt auch das »Du« ungreifbar und das Ich begegnet ihm schließlich mit einem »Lied« (V. 79–81): seinem Ursprungsmythos, das als Versuch gedeutet werden könnte, sich selbst zu objektivieren.

In der vorletzten Strophe scheint das »Ich« als Hyazinthe seine Exklusivität aufzugeben zu haben:

Unter den Blumen,
Die du nur liebest,
Weile ich stille –
Trink' mit den glühenden
Rosen [...]

[...] dein Licht. (V. 153–159)

Die letzte Strophe wiederum, die identisch mit der ersten Strophe ist und mit dieser gemeinsam einen Rahmen um das Gedicht bildet, legt noch eine andere Deutung nahe: Sie weist auf eine zirkuläre Struktur des Gedichts hin: Dann wäre die letzte Strophe auch gleichzeitig die erste; die Sehnsuchtsbewegungen des »Ich« zum »Du« und die Selbsteinführung als Dichter, der schließlich seine Geschichte erzählt, begannen von neuem. Ichproblematik (unerfüllbare Sehnsucht) und Kommunikationshürden (Abwendung statt Zuwendung) wären auf diese Weise in zirkulären und selbstreferentiell verschachtelten Strukturen sowie der Verschleierung der Sprecherrollen abgebildet.

Beide Binnengedichte spiegeln die komplexe Struktur des Romans wieder. Brentano wendet das *mise-en-abyme*-Verfahren für einen Widmungstext an. Indem das Spiel um Identitäten und Bezüge in der Dedikation zum zweiten Teil von »Godwi« weitergeführt wird, erfüllt diese keine pragmatische Funktion im Werk. Der Widmungstext gehorcht nicht den Regeln adressatenbezogener Texte. Der Adressatenbezug wird verunklart; eindeutige Zuschreibungen an das »Du« sowie auch an das »Ich« werden vermieden, sodass die Beziehung zwischen beiden rätselhaft bleibt. Die Zueignung dient weder der Erläuterung noch der Aufwertung des Textes, ebenso wenig der Versicherung der Freundschaft an den/die Widmungsträger/in oder der Bestimmung der Leserschaft. Die Widmung kommuniziert dem Leser die Unauflösbarkeit der komplexen Strukturen des Romans. So lässt sich die »Dedikazion« »An B.«

als Sonderfall unter den Widmungstexten beschreiben, der jedoch – gerade indem er sich der pragmatischen Funktion verweigert – ein Spiegel von Brentanos Poetologie ist.

*III. Verlebendigung in der mimischen Kunst:
das Stammbuchgedicht an Henriette Hendel-Schütz*

Die Stammbuchverse »Wie Aphrodite einst ...« für die Attitüdenkünstlerin Henriette Hendel-Schütz sind – der Überlieferungslage zufolge – der dem Gedicht »Stolz sei wer Mensch sich fühlet ...« zeitlich nachfolgende Stammbucheintrag. Sein genaues Entstehungsdatum lässt sich nicht ermitteln. Die Verse wurden 1815 in der postum von Hendel-Schütz' viertem Ehemann und Begleiter bei den Auftritten in zahlreichen Theatern, Friedrich Karl Julius Schütz, herausgegebenen ›Blumenlese aus dem Stammbuche der deutschen mimischen Künstlerin, Frauen Henriette Hendel-Schütz gebornen Schüler‹ veröffentlicht und liegen nur in gedruckter Form vor. Nicht ganz klar ist überdies, ob der gedruckte Text wirklich den originalen Wortlaut wiedergibt, da, wie Grus darlegt, »verschiedene Beiträge vom Herausgeber offenkundig bearbeitet und verfälscht wurden«. ⁴⁴ Eine naheliegende Vermutung ist, dass das Gedicht nach einer Begegnung Brentanos mit Henriette Hendel-Schütz im Spätsommer 1808 entstanden ist. Zu dieser Zeit, als die Künstlerin nachweislich Vorstellungen aus ihrem Programm gab, kam Brentano regelmäßig nach Frankfurt. ⁴⁵ Aus dem Inhalt des Gedichts lässt sich schließen, dass die von Brentano besuchte Darbietung ungefähr mit derjenigen übereinstimmt, von der Johann Peter Hebel in einem Brief an Sophie Haufe von Mitte November 1808 aus Karlsruhe berichtet:

Zuerst eine Reihe von Madonnabildern. [...] Dann noch einige Madonnenbilder nach Albrecht Dürer. [...] Im zweiten Akt gab sie Momente aus der griechischen und römischen Welt, vorzüglich schön Niobe, Galathea, Virginia, eine vestalische Jungfrau. ⁴⁶

⁴⁴ Grus, »Wie Aphrodite einst ...« (Anm. 14), S. 127.

⁴⁵ Vgl. die genaueren Datierungshinweise ebd., S. 127–129.

⁴⁶ Johann Peter Hebel, Briefe. Gesamtausgabe, hrsg. und erl. von Wilhelm Zentner, Bd. 1, Karlsruhe 1957, S. 403 f. Zitiert nach Grus, »Wie Aphrodite einst ...« (Anm. 14), S. 129.

Brentano bezieht sich in seinem Gedicht nur auf den zweiten Akt der Darbietung, und hier speziell auf die Darstellung der Galatea. Ganz überraschend scheint sein Interesse besonders an diesem Teil nicht, greift er doch in seinem Werk oft und gern auf den Pygmalionmythos zurück. Die Geschichte des Künstlers Pygmalion, dessen Elfenbeinstatue durch die Göttin Venus lebendig wird, ist ein anschauliches Beispiel für die Überführung von Kunst in Leben.⁴⁷ So deutet schon der Untertitel des Romans ›Godwi‹, »das steinerne Bild der Mutter«, die zentrale Rolle des Pygmalionstoffs für den Roman an. Gelungene Verlebendigungen gibt es bei Brentano allerdings nur im Märchen⁴⁸ und in der Pantomime:

Und magische Gestalten seh ich wallen,
 Wie Isis ernst, und Psyche schön und mild. –
 Dir ward, fürwahr, das höchste Loos gegeben;
 Durch Dich erhält die Mythe Leben. (V. 10–13)

Die Verwandlungen der Attitüdenkünstlerin bieten sich unmittelbar der Sinneswahrnehmung dar (»Läßt Du dem Auge still vorübergleiten!«, V. 15) und der Betrachter kann sich passiv empfangend der perfekten Illusion hingeben – sich in die »heilge Vorwelt« (V. 9) einfühlen und die »Gegenwart, die ängstliche« (V. 7) hinter sich lassen.

Brentano rückt in diesem Stammbuchgedicht das Talent der Stammbuchbesitzerin in den Mittelpunkt. Gleichzeitig liegt mit dem Gedicht aber ein weiterer Text vor, in dem sich Brentano – wie schon zuvor im

47 Vgl. dazu Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur, hrsg. von Mathias Mayer und Gerhard Neumann, Freiburg im Breisgau 1997 (= Litterae 45).

48 In der Rahmengeschichte zu den ›Italienischen Märchen‹, dem »Märchen von den Märchen oder Liebseelchen« machen die Tränen von Liebseelchen, der immertraurigen Prinzessin von Schattenthalien, Prinz Röhrropp lebendig: »Das Steinbild des Prinzen Röhrropp rührte sich, rieb sich die Augen, streckte sich, gähnte wie einer, der vom Schlaf erwacht, richtete sich auf, stieg herab [...], pochte dann mit seinem Schwerte an das Grab. Das tat sich auf; da kamen allerlei Kammerdiener und Hofdamen heraus und viele Pagen« (Clemens Brentano, Werke, 4 Bde., hrsg. von Wolfgang Frühwald und Friedhelm Kemp, München ²1978, hier: Bd. 3, S. 307; die Ausgabe wird im Folgenden zitiert als *Brentano, Werke*). Zum »Denkmale des Vaters« im ›Godwi‹ (FBA, Bd. 16, S. 96) vgl. Marlies Janz, Marmorbilder. Weiblichkeit und Tod bei Clemens Brentano und Hugo von Hofmannsthal, Königstein im Taunus 1986, S. 28f., zum Motiv des Marmorbilds weiterhin S. 33–47.

›Godwi‹ und im ›Märchen von den Märchen oder Liebseelchen‹ (nach 1805) mit dem Thema der Verlebendigung und damit den Möglichkeiten der Transformation von Leben in Kunst und Kunst in Leben beschäftigt.

*IV. »solch sinnberückend Wähnen«:
Das Verhältnis von Kunst und Wahrheit*

Bei den Widmungstexten, mit denen Brentano die Werke der nächsten Jahre einleitet, handelt es sich vorrangig um Widmungsadressen und Widmungsbriefe.⁴⁹ 1811 stellt er der von Johann Friedrich Reichardt 1810 vertonten ›Kantate auf den Tod Ihrer Königlichen Majestät, Louise von Preußen‹ die »Zueignung« an die Kaiserin von Österreich voran. Das Gedicht »Sieh mild, o hohe Frau« ist mit der Widmungsadresse »Der rührenden Zuneigung Ihrer Majestät der Kaiserin von Österreich für die Verewigte gewidmet« versehen und wurde 1895 erstmals von Alfred Christlieb Kalischer gedruckt.⁵⁰ Ab 1811 betätigt sich Brentano zunehmend als Dramenautor; entsprechend leiten die nächsten Widmungsgedichte dramatische Texte ein: der Prolog zu ›Die Gründung Prags‹ (1815) und die Doppelwidmung ›An Görres‹ und ›An Schinkel‹ in dem Festspiel ›Victoria und ihre Geschwister‹ (1817).⁵¹ Da sich dessen Erscheinen seit 1815 mehrfach verzögert hatte, konnte Brentano 1816 die Doppelwidmung auf einen konkreten Anlass beziehen: das Treffen von Görres und Schinkel am Rhein Ende August 1816. Mit Görres verband Brentano eine langjährige Freundschaft, seit er nach dem Tod Sophie Mereaus am 31. Oktober 1806 von ihm Trost und Unterstützung erhielt; in den nächsten Jahren folgten verschiedene gemeinsame Projekte.⁵² Die

49 Zu den Texten vgl. Grus, Brentanos Gedichte ›An Görres‹ und ›An Schinkel‹ (Anm. 1), S. 289 f.

50 Brentano, Werke, Bd. 1, S. 204 und 1083.

51 FBA, Bd. 13,3: Dramen II,3. Wiener Festspiele. Prosa zu den Dramen. Unter Mitarbeit von Dietmar Pravida und Christina Sauer hrsg. von Caroline Pross, 2007, S. 71–296. Die Widmungsgedichte werden im Folgenden mit Verszählung nach dieser Ausgabe zitiert (S. 77–82). Die Widmung lautet: »Meinen Freunden Johannes [!] Görres und Carl Friedrich Schinkel als eine Festgabe bei ihrer freundschaftlichen Berührung am Rhein liebevoll gewidmet.«

52 So z. B. die ›Konzertanzeige‹ ›Entweder wunderbare Geschichte von Bogs dem Uhrmacher‹ und ›Über die teutschen Volksbücher‹; vgl. Grus, Brentanos Gedichte ›An Görres‹ und ›An Schinkel‹ (Anm. 1), S. 225–261.

erste persönliche Begegnung zwischen Brentano und Schinkel fand vermutlich im Frühjahr 1811 statt; der Briefwechsel zeugt sowohl von einer großen Vertrautheit zwischen beiden als auch der »stete[n] Wiederkehr bestimmter Themen, Motive und Anspielungen«. ⁵³ Das Gedicht ›An Görres‹ würdigt einmal den guten Redner und treuen Freund ⁵⁴ sowie Görres als Schriftsteller und Autor der »Mythengeschichte« ⁵⁵; weiterhin verweist Brentano mit der »Indenschlange« (V. 10) auf die »eigene Schaffensweise [...], die neben dem stets erneuten Aufgreifen und Variieren von Themen und Bildern auch die Tendenz zum Fragmentarischen einschließt«. ⁵⁶ Anstelle von acht Versen mit zwei umarmenden Reimen nach dem Schema abbaabba, wobei sich auch jeweils Anfangs- und Endverse reimen und eine Rahmung um das gesamte Gedicht bilden, enthält die letzte Strophe lediglich sechs Verse mit nur einem umarmenden Reim; der letzte Reim ist ein Paarreim, der die Strophe vorzeitig abschließt.

Im Widmungsgedicht ›An Görres‹ bezieht sich Brentano auf das Drama als »leichtes Lied« (V. 1) und »Liederband« (V. 33), dessen Auftrag er in Freundschaftsstiftung sieht. Das »Lied« erfährt durch die gestiftete Freundschaft wiederum Aufwertung:

Ich leg dies Liederband in Deine Hände
[...]
Wenn schmückend es ein Freundesband umwände,
Am Rhein gewebt von Euch geliebten Beiden,
Müßt ich mein Lied um solches Glück beneiden. (V. 33–38)

Die Verflechtung von »Liederband« und »Freundesband« bedeutet auch gleichzeitig eine Verbindung zwischen Kunst und Leben. ⁵⁷ Allerdings

53 Ebd., S. 177; zum ersten Zusammentreffen von Brentano und Schinkel auf einer Rheinreise im Sommer 1811 und den gemeinsamen Märchen-Projekten vgl. ebd., S. 173 f. und zur Begegnung von Görres und Schinkel Ende August 1816 vgl. ebd., S. 50.

54 Vgl. FBA, Bd. 15,4: Dramen II,3: Wiener Festspiele. Lesarten und Erläuterungen. Unter Mitarbeit von Simone Leidinger, Dietmar Pravida und Christina Sauer hrsg. von Caroline Pross, 2008, S. 109 f.; zur gemeinsamen Heidelberger Zeit vgl. Grus, Brentanos Gedichte ›An Görres‹ und ›An Schinkel‹ (Anm. 1), S. 229–238.

55 Dazu vgl. Grus, a.a.O., S. 272–279.

56 Ebd., S. 278.

57 Vgl. Dietmar Pravida, Brentano in Wien. Clemens Brentano, die Poesie und die Zeitgeschichte 1813/14, Heidelberg 2013, S. 238: »Dieser Ausgriff aus einer Ver-

ist es in der Realität nicht das Drama, das die Begegnung zwischen Görres und Schinkel herbeiführt, da diese zum Entstehungszeitpunkt des Gedichts schon stattgefunden hatte. Die Rolle, die der Poesie bei der Freundschaftsstiftung zukommt und damit die Verbindung von Poesie und Wirklichkeit, bleibt eine in den Widmungsgedichten imaginierte.⁵⁸

Die letzte Strophe des Gedichts ›An Schinkel‹ bestätigt in insgesamt 14 Versen den schon im Gedicht ›An Görres‹ angedeuteten fragmentarischen Charakter der Doppelwidmung, gleichzeitig aber weist das ›Zu-
viel‹ an Versen auf das Bedürfnis hin, deutlich mehr zu sagen:

Hier brech ich ab. Ich hatte hingerissen
 Wohl funfzig solcher Strophen Dir gesungen,
 Von Deinen Leiden und Begeisterungen,
 Domidealen und Realkulissen,
 Scheinlauter Zeit kleinlauten Hindernissen.
 [...]
 Doch hier schien allzuernst mir die Beschauung,
 [...]
 Wie leicht wärs um die ganze Auferbauung
 Durch ein Hurrah und Lippellied geschehen,
 Drum nimm für Lieb' auf ernstes Wiedersehen! (V. 89–102)

Im veröffentlichten Widmungsgedicht wird zu den in der Schlusstrophe erwähnten »Realkulissen« (V. 92) wenig gesagt. Umso mehr Aufmerksamkeit erhalten dafür die »Domideale« (ebd.), womit Brentano Schinkel als Architekten unumwundene Bewunderung zollt für seine Entwürfe, die Unendliches und Endliches vereinigen (»Dem das Verhältniß seinen

bindung von Autor und Leser auf die Verbindung zweier Leser untereinander, die zugleich auch freundschaftlich auf den Autor bezogen sind, entspricht dem patriotischen Inhalt des Stücks, das seinerseits die Herstellung gesellschaftlicher Beziehungen durch Gesang zum Thema hatte.«

58 Vgl. ebd., S. 240. Pravida erachtet das »ständige Überholtwerden der Poesie durch die Wirklichkeit« als eine grundlegende poetologische Aussage des Festspiels: »Ist ›Viktoria und ihre Geschwister‹ in der Fassung des Jahres 1817 so ein poetologisches Werk, dann handelt es nicht von der dauerhaften Vereinigung von Poesie und Realität im Fest, sondern von deren bloß intermittierender, zur Zeit der Veröffentlichung aber schon längst wieder vergangener Möglichkeit, die imaginiert und erinnert, aber nicht durch die Poesie herbeigeführt oder als dauerhaft verwirklicht dargestellt wird.«

Meisterstab, / Das Unermeßliche zu messen, gab, / Daß Ew'ges sich in
Gränzen schön erweißt«, V. 14–16); weiterhin für seine Innovationen
und die Überwindung von »Formgenist« (V. 38) und »Schulgerüst«
(V. 39), wenn auch der Umsetzbarkeit der auf eine Vereinigung von An-
tike und Gotik zielenden (vgl. V. 58 f.) » [p]hantastische[n] Prospekte«
(V. 62) in gegenwärtigen Zeiten eine gewisse Skepsis entgegengebracht
wird: »Und mahlst ihm meisterlich in feuchten Sand / Mit leichtem
Stabe, dessen Zug nicht trägt, / Ein Dombild hin, dem nicht die Zeit
genügt« (V. 29–31). Einerseits könnten für Brentano, der Schinkels Dom-
zeichnungen kannte, die »phantastische[n]« Pläne des Freundes Stein
des Anstoßes sein, andererseits sieht er in den Zeitumständen⁵⁹ und
Begrenzungen des Menschen Hindernisse, solch ein Projekt zu verwirk-
lichen: »Es fehlt am Steinmetz zu so hohen Mauern, / Auf dem Papier
ist so was bald skitziret.« (H ⟨7⟩, V. 103 f.)

Während diese Vorbehalte der Würdigung von Schinkels architekto-
nischer Meisterschaft keinen Abbruch tun, ist die Kritik an den für die
Bühnenaufführung der »Zauberflöte« entworfenen »Realkulissen« in
den Entwürfen um so deutlicher. Die insgesamt zehn handschriftlichen
Entwürfe, und die Fassung, die Brentano noch vor der letzten Bearbei-
tung für den Druck verworfen hat,⁶⁰ stellen nämlich weniger eine Hul-
digung an Schinkel dar. Sie sind in großen Teilen Kritik an seiner büh-
nenbildnerischen Tätigkeit, in der seine Neigung zu Naturnachahmung
und Täuschung deutlich zum Ausdruck kommt. Die »Realkulissen« –
»die Realität vorspiegelnde Bühnendekorationen«⁶¹ – Schinkels kriti-
siert Brentano im vierten handschriftlichen Entwurf ausführlicher:

Nicht wahr sind dieser Felsschlucht Zauberschimmer,
Und doch träumt Sehnsucht hier Einsiedeleien,
Und naht die Schwermuth sich sie einzuweihen. (H ⟨4⟩, V. 25–27)

Als »thöricht« (H ⟨2⟩, V. 16), »sinnberückend Wähnen« (H ⟨2⟩, V. 12),
drastischer noch als »Hexe des Theaterbanns« wird die »Natur sein
wollen[de]« (H ⟨2⟩, V. 9) Illusion bezeichnet, die Kunst veräußert und

59 Vgl. die Verwendung des »Sandes« als Vergeblichkeitstopos in der Bergpredigt
(Matth. 7, 24–28).

60 Vgl. Grus, Brentanos Gedichte ›An Görres‹ und ›An Schinkel‹ (Anm. 1), S. 21–27,
45, 56.

61 Ebd., S. 144.

zu einem Gespenst werden lässt, das weder leben noch sterben kann: »Kunst wird Gespenst, ein inneres Auswendig / Gesellt sich ihr das Leben, das elendig / Versteint die Hexe des Theaterbanns« (H ⟨2⟩, V. 4–6). Während Brentano 1808 in dem Stammbuchgedicht »Wie Aphrodite einst ...«⁶² die Attitüdenkünstlerin Henriette Hendel-Schütz als »Zauberin« gepriesen hatte (V. 5), distanziert er sich nun von ihr, und auch im Falle der »Riesen Händelschützspynx« (H ⟨4⟩, V. 49), einer Realkulisse im Bühnenbild zu »Die Zauberflöte«, die bei Brentano Assoziationen mit der Verwandlungskünstlerin hervorruft, kritisiert Brentano den mimetischen Versuch, in der Kunst Wirklichkeit *abzubilden*, als Lüge (H ⟨2⟩, V. 9 f.; H ⟨3⟩, V. 1–6).⁶³

Die Entwürfe sind Zeugnis von Brentanos Ablehnung von den jüngsten Ausprägungen der Romantik, »der Romantick lezten Wehen« (H ⟨4⟩, V. 7), die in der durch Schinkels Theaterkulissen geschaffenen »Wunderwelt« (H ⟨4⟩, V. 4) ihren Ausdruck finden: Brentano diagnostiziert ein Ungenügen der Kunst in ihren Möglichkeiten. Mimetische Kunst erfüllt seine Ansprüche nicht; die Entwürfe spiegeln seine Suche nach nicht-mimetischen Ausdrucksformen. Im ersten Entwurf formuliert Brentano seine Idee von einem Künstler, der in der Funktion des Priesters zwischen dem paradiesischen Urzustand und der Moderne zu vermitteln hat:

Des Meisters Spiegel in dem Ebenbilde,
Das Maas, Wie schön wir vor dem Fall geblühet,
Zu fesseln sei die tiefe Kunst bemühet,
Dies thu als Priester, Anders lass der Gilde (H ⟨1⟩, V. 5–8).

In den ersten fünf der handschriftlichen Entwürfe Brentanos zum Schinkel-Gedicht formuliert Brentano seine Kritik an Schinkels Kunst deutlich schärfer, während in den anderen fünf die Huldigung von Schinkels architektonischen Leistungen sowie Freundschaftsbekundungen überwiegen. Möglicherweise lässt sich dieser Unterschied dadurch

62 Vgl. Grus, »Wie Aphrodite einst ...« (Anm. 14), S. 124.

63 Die Übermacht der Illusionskunst als die »falsche äußerliche Kunst«, die »endlich ihren Meister« »erschlägt«, ist auch Thema von Brentanos Aufsatz »Die kleinen Auvergnaten«: »Wir haben die ungeheuersten Beyspiele davon in aller Zeit. Nur die wahre Kunst, welche die Schöpfung selbst ist, ist ewig« (Clemens Brentano, Die kleinen Auvergnaten, in: Dramaturgischer Beobachter 2. Jg., Nr. 22, Montag, den 21. Februar 1814, S. 85–88, hier: S. 87).

begründen, dass Brentano die Strophenentwürfe zum Schinkel-Gedicht vermutlich nicht von vornherein in der Absicht geschrieben hat, dieses als Teil einer Doppelwidmung seinem Victoria-Festspiel voranzustellen. Erst die erste – verworfene – Druckfassung und die folgenden Entwürfe 6 bis 10 weisen Elemente der Doppelwidmung auf.⁶⁴ Einerseits verbleiben Brentanos Versuche, sich anhand kritischer Bemerkungen zu Schinkels Theaterkulissen als Künstler selbst neu zu definieren, nur im Privaten: »Auch die nicht veröffentlichten Teile des Gedichts ›An Schinkel‹ sind eher Bestandteil privaten Austauschs, bedürfen mit ihrer fast selbstquälerischen Variation ureigener Themen von Kunst und Künstlerproblematik zum Teil sogar nicht einmal des Publikums«. ⁶⁵ Andererseits adressiert Brentano auch schon die ersten Entwürfe an Schinkel. Es gibt also einen Adressaten; und in der Auseinandersetzung mit ihm geht es um Schinkels öffentliche künstlerische Tätigkeit, nicht um ein privates Thema. Die Erörterung eines Gegenstandes von öffentlichem Interesse (die illusionistische Kunst) findet in einem privaten Gedicht an einen befreundeten Künstler statt. Dem öffentlichen Diskurs in der Doppelwidmung hingegen ist seine ambivalente Haltung zur Kunst, seine Diagnose des Ungenügens der Kunst in ihren Möglichkeiten und seine Suche nach einer Neubestimmung als Dichter noch nicht oder allenfalls – mit der Skepsis gegen »[p]hantastische Projekte« (V. 62) – marginal eingeschrieben.

V. Die Rolle des Dichters und die Funktion der Dichtkunst

In den ersten Entwürfen des Gedichts ›An Schinkel‹ setzt Brentano die Dichtung ins Verhältnis zur christlichen Religion; tiefe und wahre Kunst ist für ihn jene, die ihrem Gegenstand, der Religion, genügen kann. Während besonders im ersten Gedicht der Widmung im ›Godwi‹ der Wunsch deutlich wird, Kunst in Leben und Leben in Kunst zu transformieren, oder im Stammbuchgedicht an Henriette Hendel-Schütz der Attitüdenkunst die Bedeutung beigemessen wird, einen Übergang zwischen »ird'sche[m]« und »höher[em]«⁶⁶ Leben zu schaffen, zeugen sowohl die Entwürfe zum Schinkel-Gedicht als auch schon ein Brief Brentanos an Wilhelm Grimm vom 15. Februar 1815, von einem wach-

64 Grus, Brentanos Gedichte ›An Görres‹ und ›An Schinkel‹ (Anm. 1), S. 45.

65 Ebd., S. 179.

66 Grus, »Wie Aphrodite einst ...« (Anm. 14), S. 124, V. 5 f.

senden Misstrauen gegenüber der Kunst.⁶⁷ Mag allerdings die Abkehr von der Dichtung im Brief an Grimm radikal formuliert sein; die hier artikulierte Skepsis gegen die Tätigkeit als Dichter, der »das Endliche [...] mit dem Endlichen [schmückt,] um ihm den Schein des Ewigen zu geben«,⁶⁸ äußert sich auch schon in der 1802 begonnenen ersten Fassung der ›Chronica des fahrenden Schülers‹ im Gleichnis »von einem grosen Meister«, der einen Spiegel geschaffen hatte,

daß auch die unsichtbare Geister darin als liebliche Gestalten erschienen, wenn in der Ferne geredet, oder gesungen ward so klang es in dem Spiegel weit lieblicher und klarer, ja und wenn die Sonne hineinschien, ward ihre Wärme so gewaltig, daß man in ihrem Abstrahl Metall konnte fließen machen.⁶⁹

Der Meister geht schließlich an seiner »weltliche[n] Hoffarth«⁷⁰ zugrunde – ähnlich den »Dichtern und Weltweisen«, die als »Beute ihrer Eitelkeit, Schöpfer des Unglücks [...] [untergehen] in den Flammen ihrer Seele, welche dem kunstreichen Spiegel zu vergleichen ist. Darum sollen sie wandeln in Unschuld und Dehmuth, und sollen fliehen allen Lohn, weil sie der Lohn des Herrn selber sind. –.«⁷¹

Auffällig ist allerdings, dass Brentano gerade in den Jahren, in denen die Zweifel an den Möglichkeiten der Kunst zu wachsen scheinen, mit stark öffentlichkeitswirksamen literarischen Formen wie Dramen und Satiren an aktuellen Diskursen der Zeit teilzunehmen versucht,⁷² so beispielsweise im nicht veröffentlichten Lustspiel von ›Geheimrat Schnaps‹ (1813) – einer Aktualisierung von Goethes ›Bürgergeneral‹ –, in ›Die Gründung Prags‹, in den Wiener Dramen wie ›Oestreichs Muth, Sieg und Hoffnung‹ (1814) und ›Victoria und ihre Geschwister‹ (1817), in den satirischen Texten auf Napoleon wie der – ebenfalls unveröffentlichten – Verssatire »Es sind halt die von der große Nation« (1813) und dem ›Maifeld von St. Helena‹ (1815). Hinzu kommt seine rege Produktivität als journalistischer Autor.

67 FBA, Bd. 33: Briefe V. 1813–1818, hrsg. von Sabine Oehring, 2000, S. 142.

68 Ebd.

69 FBA, Bd. 19: Prosa IV. Erzählungen, hrsg. von Gerhard Kluge, 1987, S. 144.

70 Ebd., S. 145.

71 Ebd., S. 146.

72 Vgl. Frühwald, Das Spätwerk Clemens Brentanos (Anm. 15), S. 74.

Die Zueignung zum Drama ›Die Gründung Prags‹⁷³ (erschieden im Oktober 1814, vordatiert auf 1815) ist an die Herzogin Katharina Pawlowna von Oldenburg adressiert. In einem Brief an Achim von Arnim von Anfang Oktober 1813 heißt es:

Mein Stück werde ich der Herzogin von Oldenburg dedizieren, Ihr Leib-
arzt, Bach ein Oldenburger, Comiliton von mir und Winkelmann,
hat mir ihre Erlaubniß verschafft. Es macht sich herrlich, sie ist die
erste slavische Prinzessin die nach Libussa von dem Prophetischen
Berg in Praha niedersah.⁷⁴

Damit ist die Zueignung zu ›Die Gründung Prags‹ einer der wenigen Widmungstexte Brentanos, die an eine Person aufgrund ihrer öffentlichen Rolle adressiert sind.⁷⁵ Mit der Dedikation an eine hochgestellte Person steht Brentano ganz in der klassischen Widmungstradition. Das Erlaubnisschreiben der Herzogin stammt vom 1. November 1813.⁷⁶ Noch im Juli 1813 hatte Brentano allerdings Carl Theodor von Dalberg als Widmungsträger für sein Stück vorgesehen⁷⁷ – den Fürstprimas des Rheinbunds also, einem Staatenbund deutscher Fürsten, die mit Gründung des Bundes aus dem Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation austraten und eine Militärallianz mit Frankreich eingingen. Also scheint

73 Im Folgenden wird mit Angabe der Seitenzahl zitiert nach FBA, Bd. 14: Dramen III. Die Gründung Prags, hrsg. von Georg Mayer und Walter Schmitz, 1980. Brentano bestimmt die Tragödie in der Vorrede als »romantisches Schauspiel«, das auf drei Teile angelegt war, in denen Brentano den Sagenstoff der Seherin Libussa bearbeiten wollte. Aufgrund der Deutung von »Praha« als »Schwelle« dient ihm der Name der Stadt als Metapher für den Übergang vom »Nicht-mehr« zu einem »Noch-nicht« (Grus, Brentanos Gedichte ›An Görres« und ›An Schinkel« [Anm. 1], S. 362), von der Vergangenheit hin zu einer friedvollen Zukunft. Prag wird damit zum »Schauplatz« einer »Weissagung durch [...] mythische Gestalten« (Pravida, Brentano in Wien [Anm. 57], S. 181).

74 Clemens Brentano an Achim von Arnim, Anfang Oktober 1813 (FBA, Bd. 33, S. 80).

75 Als weitere Beispiele wären die Widmung von ›Ponce de Leon« (1804) an »Seine Durchlaucht dem Herzoge von Aremburg« (FBA, Bd. 12: Dramen I, hrsg. von Hartwig Schultz, 1982, S. 349–352), die »Zueignung« an die Kaiserin von Österreich in der »Kantate auf den Tod Ihrer Königlichen Majestät, Louise von Preußen« (1810/1811) anzuführen (Brentano, Werke, Bd. 1, S. 204–217, hier: S. 204 f.).

76 Brentano an Arnim, Ende November 1813, FBA, Bd. 33, S. 104.

77 Otto Brechler, Clemens Brentanos Prolog zur ›Gründung Prags‹. Nachtrag zu den Erläuterungen, in: Deutsche Arbeit 9 (1910), H. 9, S. 582 f.; siehe auch Pravida, Brentano in Wien (Anm. 57), S. 180.

Brentano zu diesem Zeitpunkt keine antifranzösische Haltung einzunehmen; trotz einer hier offenkundig eher indifferenten Haltung in Sachen Politik⁷⁸ inszeniert sich Brentano im Prolog – möglicherweise sah er sich durch das aktuelle Zeitgeschehen dazu genötigt – zumindest nachträglich als Verkünder der Freiheit und des Siegs über Napoleon:

Der Freiheit Arche wogt auf Sündflutmeeren
 Geschleudert hoch zum Nord von Schicksalsstürmen,
 Ihr folgt ein Geist, mit list'gen Zauberspeeren [...]
 Verlangt sein Fuß, den Weltthron aufzuthürmen, [...]
 Doch, als schon an des Nordsterns alter Feste
 Des Weltzorns himmelschrei'nde Fluten branden,
 Ist auch verjünet aus dem Feuerneste
 Der nord'sche Adlerphönix neu erstanden. (V. 209–220)

Des Weiteren lautet die Prophezeiung: »Drei Adler werden hier zusammen schweben, / Die falsche Nebelsonnen einst betrogen, / Sie werden hier zur Ruhmessonne streben. / Hier senkt die Arche sich, nie mehr belogen« (V. 249–252). Brentano spielt hier auf das Treffen zwischen den Kaisern von Österreich und Russland und dem König von Preußen nach dem gescheiterten Friedenskongress von Prag zwischen dem 12. Juli und 10. August 1813 an. Der Herzogin von Oldenburg wird das Amt der Friedensstiftung angetragen (V. 254 f.). Die Anspielungen auf das Treffen der drei Herrscher in Prag nach dem Friedenskongress weisen darauf hin, dass der Prolog zumindest in einigen Teilen – entgegen der Datierung auf »Im Monat Juni 1813« – erst nach dem 18. August 1813 geschrieben wurde, als nach dem Kaiser von Russland auch der König von Preußen bei dem österreichischen Herrscher in Prag eingetroffen war. Zusätzlich, so Pravida, könnte die »enge Verbindung der ›Sibyllischen Worte‹ zu ›Östreichs Muth Sieg und Hofnung‹ [...] sogar eine noch spätere Datierung nahelegen«. ⁷⁹ Gerade in diesem Teil allerdings findet die oben angeführte Weissagung und Selbstinszenierung des Dichters als Verkünder von Sieg und Freiheit statt. Auch in der schon Anfang 1813 veröffentlichten »Selbstanzeige« »Die Entstehung und der Schluss des romantischen Schauspiels, die Gründung Prags, von Clemens

⁷⁸ Vgl. Pravida, Brentano in Wien (Anm. 57), S. 260.

⁷⁹ Ebd., S. 180. Die Entstehung des Prologs und dessen Verhältnis zum Drama selbst und zu ›Östreichs Muth Sieg und Hofnung‹ bedürfte einer eigenen Untersuchung.

Brentano an seine Freunde« (S. 521) definiert Brentano das Verstehen und Deuten der Geschichte als Funktion des Dichters (vgl. S. 523).

Nicht nur mit der Wahl einer bedeutenden Person als Widmungsadressatin stellt sich Brentano in die barocke Tradition. Stockinger macht außerdem auf die »paratextuelle Dokumentation der ausgewählten Daten« aufmerksam, die sich »an poetische Formen des 17. Jahrhunderts«⁸⁰ anlehne. Der Autor inszeniere sich somit nicht allein als Interpret der Geschichte, sondern auch als textkritischer Philologe, der den Leser umfassend mit Informationen über den Text versorgt.⁸¹ So sind dem Drama ein dreiteiliger Prolog und ein umfassendes Personenverzeichnis mit am Schluss beigefügten Aussprachehinweisen vorangestellt; am Schluss des Textes folgt ein ausführlicher Anmerkungsapparat. Der Prolog ist unterteilt in ein Inhaltsverzeichnis, in dem jeder der sechs folgenden, in Stanzas gedichteten Abschnitte des Prologs zusammenfasst werden; den Stanzas folgt dann die Widmung »Ihrer kaiserlichen Hoheit Katharina Paulowna Großfürstinn von Rußland Herzoginn von Oldenburg«.

Stockinger untergliedert den Prolog in zwei Teile: »die Darstellung eines spezifischen Autorbildes« – in den Abschnitten 1. »Biographie«, 2. »Allegorie« und 3. »Vision« –, und die »sich daraus [...] entwickelnde Dedikation«⁸² in den drei übrigen Abschnitten. Der erste Teil enthält neben autobiographischen Details auch historische sowie aktuelle Angaben zur Stadt Prag; außerdem eine Schilderung der Vision, die zum Entschluss führte, das Thema zu bearbeiten:

Wie hier einst vor der Seele der Sibylle
Aus Wald und Weltnacht Prag, die Stadt, gestiegen,
Stieg sie im Sonnenglanz aus nächt'ger Stille
Vor meinem Blick aus trüben Nebelwiegen,
Und aus der Brust sprang mir der mächt'ge Wille, [...]
Was ich vollendet, hab' ich da ersonnen. (V. 137–144)

80 Claudia Stockinger, Tod und Auferstehung des Autors im Architext. Clemens Brentanos philologisch-poetische Gründung Prags, in: Autorschaft. Positionen und Revisionen, hrsg. von Heinrich Detering, Stuttgart und Weimar 2002 (= Germanistische Symposien, Berichtsbände 24), S. 220–240, hier: S. 221. Ebenso schließt Brentano mit der Schilderung autobiographischer Details im Prolog und in der Selbstanzeige an die barocke Tradition an (ebd., S. 227).

81 Vgl. ebd., S. 221, 227–229.

82 Ebd., S. 227.

Weitere Teile sind 4. der »Traum«, in dem den drei Sibyllen die »Blätter« (V. 165) überreicht werden, die mit ihrer Verkündigung in den »Sibyllische[n] Worte[n]« (5.) das »Lied« einem höheren Sinn unterstellen und die Widmungsträgerin bestimmen:

Nach Ihr wird keine mehr, gleich Ihr, hier gehen, [...]
 Die Höchste slavschen Stamms, die tiefe, helle,
 Fleht hier um Sieg und Fried an Prag, der Schwelle. (V. 247–264)

Damit werden Geschichte und aktuelle Gegenwart verbunden.⁸³ Am Ende steht der Teil »Geschichte« (6.), in dem Katharina Pawlowna als Garantin des künftigen Sieges gefeiert wird.

Nicht nur dramatische und satirische Texte werden in der Zeit fertiggestellt oder publiziert, nachdem Brentano Wilhelm Grimm seinen Rückzug aus dem öffentlichen literarischen Leben angekündigt hatte. Vor seiner »Neuausrichtung der eigenen Tätigkeit und Ziele«⁸⁴ erschienen auch zahlreiche Erzählungen und einige der ›Italienischen Märchen‹;⁸⁵ noch nach der Generalbeichte im Februar 1817 wurden beispielsweise ›Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter‹ in ›Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz‹ von 1817, die ›Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl‹ im Taschenbuch ›Gaben der Milde‹ von 1817, und die Spätfassung von ›Aus der Chronicka eines fahrenden Schülers‹ in der ›Sängerfahrt. Eine Neujahrs-gabe für Freunde der Dichtkunst und Mahlerey‹ von 1818 veröffentlicht.⁸⁶ Bunzel definiert die Neuausrichtung Brentanos auf ›geistliche‹ Dichtung als einen Versuch,

83 Vgl. ebd., S. 227.

84 Wolfgang Bunzel, Clemens Brentanos Reversion. Zur Verschränkung von Religiosität und Autorschaft, in: Figuren der Konversion. Friedrich Schlegels Übertritt zum Katholizismus im Kontext, hrsg. von Winfried Eckel und Nikolaus Wegmann, Paderborn 2012 (= Schlegel-Studien 4), S. 5–29, hier: S. 12.

85 Um welche Märchen es sich dabei handelt, kann nur vermutet werden; nach Frühwald/Kemp sind ›Das Märchen vom Dilldapp‹, ›Das Märchen von Gockel und Hinkel‹ und ›Das Märchen von Komanditschen‹ wahrscheinlich erst um 1815/16 entstanden; vgl. Brentano, Werke, Bd. 3, S. 1074 und 1104–1106.

86 In seinem Brief an Görres vom 6. Dezember 1816 verweist Grimm auf Brentanos lange angekündigten Rückzug, demzufolge der Autor zwar »nicht mehr dichten wolle«, aber »vor Thorschluß« noch »ein dramatisches Werk [...] und ein paar Bände Märchen« geschrieben habe; Joseph Görres, Gesammelte Schriften, Bd. 8: Freundesbriefe von 1802–1821, hrsg. von Franz Binder, München 1874, S. 504 f.

seine errungene Position im literarischen Feld auszulöschen. Fortan entstehen scheinbar nurmehr religiöse Erbauungsschriften – zumindest musste das Lesepublikum den Eindruck gewinnen, das nur den exoterischen öffentlichen Teil des weiteren schriftstellerischen Schaffens zu sehen bekam und vom esoterisch-privaten Teil seiner Produktion nichts erfuhr.⁸⁷

Brentanos »Autorschaftsverständnis« richte sich, so Bunzel, fortan auf den »gezielten Aufbau der Rolle des Protokollanten fremder Verlautbarungen [...] oder des reproduktiven Arrangeurs von Vorgefundenem [...], der seine Notate vorwiegend, wenn nicht ausschließlich zu karitativen Zwecken [...] und auf Veranlassung Dritter [...] der Öffentlichkeit übergibt.«⁸⁸ Den Beginn einer Neuorientierung als Bearbeiter geistlicher Texte kennzeichnet die Neuedition von Friedrich Spees ›Trutz Nachtigall.⁸⁹ Sein neues Autorschaftsverständnis konnte Brentano mit diesem Text gleich mehrfach unter Beweis stellen: Erstens handelt es sich um geistliche, nicht um weltliche Dichtung; Brentano tritt – zweitens – als *Bearbeiter*, nicht als selbstständiger *Autor* auf. Drittens bereitet er einen sprachlich schwer zugänglichen Barocktext aus dem 17. Jahrhundert auf, um ihn einer größeren Öffentlichkeit zu vermitteln. Viertens entsteht ›Trutz Nachtigall‹ in Zusammenarbeit mit Luise Hensel, der er das Buch auch widmet.

Das Zueignungsgedicht an Luise Hensel in der ›Trutz Nachtigall‹ ist eine stark erweiterte Fassung des ursprünglichen dreistrophigen Hensel-Gedichts »Ach hätt ich Engelszungen«. Es gehört zu einer Reihe von »Liedern«, die Luise Hensel Brentano 1816 übersandte und von denen dieser gemeinsam mit seinem Bruder Christian Abschriften anfertigte. Die »Lieder« stilisierte Brentano in einem Brief an seinen Bruder Christian vom 3. bis 19. Dezember 1817 zu seinem »persönlichen

87 Bunzel, Clemens Brentanos Reversion (Anm. 84), S. 7. Seinen Verzicht auf literarische Öffentlichkeit und Neuausrichtung inszeniert Brentano Bunzel zufolge vor allem durch den Verkauf seiner großen Bibliothek 1819: »Nicht die Demonstration religiöser Überzeugung stand für ihn demnach im Mittelpunkt, sondern der wohlkalkulierte Abschied von der Sphäre der Dominanz des Ästhetischen« (S. 17).

88 Ebd., S. 13.

89 Im Folgenden wird zitiert nach FBA, Bd. 5,2: Gedichtbearbeitungen II. Unter Mitarbeit von Holger Schwinn hrsg. von Sabine Gruber, 2008, S. 13–15.

Erweckungserlebnis«:⁹⁰ »Diese Lieder haben zuerst die Rinde über meinem Herzen gebrochen, durch sie bin ich in Thränen zerflossen, und so sind sie mir in ihrer Wahrheit und Einfachheit das Heiligste geworden, was mir im Leben aus menschlichen Quellen zugeströmt.«⁹¹

Brentano lernte die protestantische Pfarrerstochter Luise Hensel 1816 im Hause des Staatsrates Friedrich August von Staegemann in Berlin kennen. Es entstand eine enge Beziehung zwischen beiden, zu der neben einem intensiven Briefwechsel auch der literarische Austausch gehörte. Dazu zählt zum einen Brentanos Bearbeitung von Hensel-Gedichten für den 1829 von Melchior Diepenbrock herausgegebenen ›Geistlichen Blumenstrauß aus spanischen und deutschen Dichter-Gärten‹. In erster Linie ging es Brentano in der Bearbeitung darum, Züge von stark »Persönliche[m]« oder »unreife[m] Schwanken« zu tilgen.⁹² Zum anderen stilisierte Brentano Luise Hensel in seinen Gedichten zu einer Art Engel, einer »Mittlerin«, die ihm zu Buße und Frömmigkeit verhalf und damit den Weg zu Gott ebnete.⁹³

Brentano verfasst die »Zueignung« an Luise Hensel als Weihnachtsgedicht, in das er das dreistrophige Gedicht »Ach hätt ich Engelzungen« als wörtliche Rede eines einsamen, frommen Kindes »auf der Schwelle« (V. 2) integriert, das in einen Dialog mit dem »lieben Gottesknaben« (V. 9) tritt. Gleich zu Anfang konstruiert Brentano eine Schwellen-

90 Grus, Brentanos Gedichte ›An Görres‹ und ›An Schinkel‹ (Anm. 1), S. 381 und FBA, Bd. 5,1, S. 343 f.

91 FBA, Bd. 33, S. 286–310, hier: S. 286.

92 Vgl. FBA, Bd. 5,1, S. 337–349, besonders S. 345. Zu gestalterischen Eingriffen Brentanos in Luise Hensels Gedichte und Anpassung an eigene Intentionen vgl. Grus, Brentanos Gedichte ›An Görres‹ und ›An Schinkel‹ (Anm. 1), S. 381.

93 Vgl. beispielsweise die Gedichte »Ich bin durch die Wüste gezogen« im Brief von Mitte Oktober 1816 (FBA, Bd. 33, S. 221–226 und FBA, Bd. 3,1: Gedichte 1816–1817, hrsg. von Michael Grus und Kristina Hasenpflug, 1999, S. 87–92) und »Es scheint ein Stern vom Himmel« im Brief vom 30. März 1817 (FBA, Bd. 33, S. 270–272 und FBA, Bd. 3,1, S. 126–128). Zu Luise Hensel als »Mittlerin« vgl. Brandstetter, Erotik und Religiosität (Anm. 15), S. 47; vgl. weiterhin S. 46: »Für Luise Hensel verwendet Brentano vornehmlich das Bild des Engels [...] [er] weist [...] ihr in der Rolle des Engels alle Macht zu, die sich mit dem Bild der himmlischen Figur verbindet – die liebende, unerschöpfliche Güte des gottnahen Wesens ebenso wie die furchtgebietende Macht des biblischen Totenengels«. Zur Funktion der Kunst als »Bindeglied des Ich zum Du« vgl. ebd., S. 48 f.

situation,⁹⁴ in der ein Sprachproblem – die Unzulänglichkeit der menschlichen Sprache, die ein Hindernis auf dem Weg zu Gott darstellt – überwunden werden muss. Das Sprachproblem wird im dreistrophigen Hensel-Gedicht formuliert. Mit dem »Unsagbarkeitstopos«⁹⁵ übernimmt Brentano die Thematik des Gedichts (»Ich weiß ja keine Weißen / Den Herren so zu preißen, / Den Vater fromm und mild, / Wie meine ganze Seele / Ihm singt und jauchzt und spielt« [Hensel, V.6–10]),⁹⁶ ändert allerdings die Anredeform von der dritten (»er«) zur zweiten Person (»du«). Das Gedicht ist Teil des Dialogs, der »in des Kindes Herzen« (V.12) stattfindet und die Überwindung der Schwelle ermöglicht, da er unabhängig ist von den Grenzen menschlicher Kommunikation. In der neunten Strophe erhält das »Kind« als Weihnachtsbescherung (vgl. V.41) »das Lied« (V.44). Wenn in Widmungsgedichten Brentanos von einem »Lied« die Rede ist, wird damit meist auf das Werk abgestellt, dem sie voranstellen und das mit der Zueignungsgeste und Referenz auf den Titel gewidmet wird.⁹⁷

Und auch sey dir bescheret
Die Weise, die mich ehret,
Mit freudgem Flug und Fall,
Das Lied, das mir lobsinget
Trotz Lerch, trotz Nachtigall. (V.41–45)

Allerdings hat die Sprecherrolle noch immer Jesus inne (vgl. V.31), der so auch der »Übereigner« des Werks wäre. Die Selbstzurücknahme des Dichter-Ichs entspräche dem Verzicht Brentanos auf Namensnennung auf dem Titelblatt der Ausgabe. Wolfgang Bunzel schreibt dazu:

94 Vgl. zum Topos der »Schwelle« in Brentanos Spätwerk Wolfgang Frühwald, *Romantische Lyrik im Spannungsfeld von Esoterik und Öffentlichkeit*, in: *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, Bd. 14: *Europäische Romantik I*, hrsg. von Karl Robert Mandelkow, Wiesbaden 1982, S. 355–392, hier: S. 374–379. Weiterhin: John Francis Fetzer, *Prolegomena zu einer Schwellenkunde der deutschen Romantik*, in: *Jahrb. FDH* 1995, S. 282–300.

95 Grus, *Brentanos Gedichte ›An Görres‹ und ›An Schinkel‹* (Anm. 1), S. 384.

96 Newnham College Cambridge, Ms 722.29.18. Auch die Reimstruktur mit je einem Paarreim, einem Kreuzreim und einer Weise (aabcb) übernimmt Brentano von den drei Strophen des Hensel-Gedichts (hier Strophen 4–6 in Anführungszeichen).

97 Vgl. Pravida, *Brentano in Wien* (Anm. 57), S. 237.

[Brentanos] Reversion kann denn auch als Bemühen um die Tilgung der Autorfunktion gesehen werden. Die Hinwendung zur Religion ermöglichte ihm dies, weil religiöse Offenbarung innerhalb der christlichen Buchreligion als kollektives Phänomen gedacht wird, so dass der einzelne im Chor der Überlieferung weitgehend verschwinden kann. Brentano bleibt zwar ein »Schreiber«, doch muss er das Aufgeschriebene nicht mehr (selbst) beglaubigen.⁹⁸

Im Vergleich zu den vorhergehenden Widmungsgedichten wirkt zwar die »Zueignung« an Luise Hensel, ganz in Entsprechung zur intendierten Wahrnehmung des Textes durch eine breitere Öffentlichkeit, weniger komplex bzw. artifiziell. Die Zurücknahme des Dichter-Ichs allerdings zeigt eine Innendimension des Textes auf, die die Zuschreibung von Sprecherrollen, wichtiges Element im Widmungsakt, der gleichzeitig ein Kommunikationsakt ist – ähnlich, wie im ›Godwik‹, nur weniger offensichtlich – erschwert.

Auch auf dem Titelblatt seiner ersten Darstellung⁹⁹ der Emmerick-Visionen ›Das bittere Leiden unsers Herrn Jesu Christi¹⁰⁰ verzichtet Brentano auf seine Namensnennung. Er gibt sich so als Protokollant aus, der zur Verbreitung der Visionen seinen Beitrag leistet. Dem Text stellt er ein Zueignungsgedicht voran, das er Ende Juni/Anfang Juli 1833 vor dessen Erscheinen und kurz vor seinem Weggang aus Regensburg Melchior Diepenbrock, seinem Gastgeber während des Aufenthaltes in Regensburg, sowie Gallus Schwab widmet.¹⁰¹ Auffällig scheint zunächst

98 Bunzel, Clemens Brentanos Reversion (Anm. 84), S. 13.

99 Zum Untertitel »Nach den Betrachtungen der gottseligen Anna Katharina Emmerich« vgl. FBA, Bd. 27,2: Religiöse Werke V,2. Das Bittere Leiden unsers Herrn Jesu Christi. Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Bernhard Gajek und Irmengard Schmidbauer, 1995, S. 190 f.

100 FBA, Bd. 26: Religiöse Werke V,2. Das Bittere Leiden unsers Herrn Jesu Christi, hrsg. von Bernhard Gajek, 1980, S. 3–5. Nach dieser Ausgabe wird im Folgenden – allerdings mit Vers- statt Zeilenzählung – zitiert. Zu den Unstimmigkeiten zwischen Brentano und Diepenbrock, die schließlich zu Brentanos Weggang aus Regensburg führten, vgl. Brentano, Werke, Bd. 1, S. 1168 f. Zum Widmungsträger Gallus Schwab vgl. ebd. und FBA, Bd. 27,2, S. 194 f.

101 Die einleitenden Worte des Zueignungsgedichts im Erstdruck, »Den beiden Erneuerern der Schriften der Heiligen Henricus Suso, Johannes a Cruce und Theresia a Jesu weiht diese Blätter dankbar für Herberge, Muße und Trost ein Pilger ...«, beziehen sich auf Diepenbrocks neuhochdeutsche Übertragung von

die völlige Zurücknahme des »Ichs«; stattdessen wird der Weg eines Pilgers beschrieben, als der sich Brentano selbst versteht und in vielen seiner Gedichte und Briefe sowie in der Emmerick-Biographie¹⁰² darstellt. Der Weg des Pilgers führt vom Dom (V. 13, 21, 24), dem Wahrzeichen von Regensburg und Symbol der Vereinigung von Irdischem und Ewigem, zum Kreuz, dem Wegweiser zum Göttlichen und Ewigen, das hier allegorisch ins Bild gesetzt wird mit dem Wirt und dem Gasthaus – für Christus und seinen Leib –, in dem der Pilger Speise (das Fleisch Christi) und Trank (das Blut Christi) empfängt:¹⁰³ »Und sein Leib ist selbst das Haus, / Und die Pforten sind fünf offne Wunden« (V. 45 f.).¹⁰⁴ Allerdings ist es nicht der Widmungsadressat, der am Ende

Heinrich Seuses »Leben und Schriften« von 1829, für die Diepenbrock zunächst Brentano als Autor des Vorworts vorgesehen hatte, der aber auf Joseph Görres verwies (FBA, Bd. 27,2, S. 176 f. und 193). Seuses »Büchlein der ewigen Weisheit« (1328–1330), das auch in dem Kölner Katalog der Bibliotheken Clemens und Christian Brentanos in einer Ausgabe von 1567 vermerkt ist (Clemens und Christian Brentanos Bibliotheken. Die Versteigerungskataloge von 1819 und 1853. Mit einem unveröffentlichten Brief Clemens Brentanos hrsg. von Bernhard Gajek, Heidelberg 1974 [= Beihefte zum Euphorion 6], Nr. 619), stellt gleichzeitig auch einen wichtigen Referenztext für das Syntagma »bitteres Leiden« im Titel des Emmerick-Buches dar (vgl. FBA, Bd. 27,2, S. 174–187, besonders S. 176). Mit dem zweiten »Erneuerer« ist Gallus Schwab gemeint, der die Schriften der spanischen Mystiker Johannes a Cruce (1542–1591) und Teresia von Avila (1515–1582) ins Deutsche übersetzte (vgl. FBA, Bd. 27,2, S. 193 f.).

102 So heißt es im Abschnitt über die »letzte[n] Lebensstage« von Anna Katharina Emmerick: »Sie lag etwas aufrecht sitzend in ihrem Bettkorb, ihr Kopfkissen war das Kissen worauf die verstorbene Frau des Pilgers, oder doch seine Kinder einst gestorben, sie war leicht bedeckt mit einer wollenen Lederdecke, zu Füßen lag der Schafspelz vom Bruder des Pilgers, den sie oft getragen.« (FBA, Bd. 28,1: Materialien zu nicht ausgeführten religiösen Werken, hrsg. von Jürg Mathes, 1981, S. 402)

103 Die Darstellung von Wirt, Gasthaus und Gastfreundlichkeit spielt auch auf die Zeit an, die Brentano im Hause Diepenbrocks verbracht hat. Vgl. dazu Diepenbrock an Görres: »Ich habe ihn herzlich lieb, mehr als einen Bruder, aber das tägliche Zusammenleben wollte doch in die Länge nicht gut tun. Seine Empfindlichkeit darüber (nur vor dem Buche, im Pilgerabschied, hätte er sie unterdrücken sollen) kann ich begreifen, mitfühlen und entschuldigen, wie er die Rückwirkung meiner Kränklichkeit auch liebevoll entschuldigen wird« (zitiert nach Brentano, Werke, Bd. 1, S. 1169).

104 Vgl. dazu das Kapitel »Wie man Jesum finden solle« in Brentanos zweiter Friedrich Spee-Bearbeitung »Goldnes Tugendbuch, das ist: Werke und Übungen der

angesprochen wird: »Herr! bei dir allein ist Ruh', / Wie die Jünger einst zu dir auf Erden / Sagten, sprichst zum Pilger du: / Bleib' bei mir, denn es will Abend werden!« (V. 69–72) Während Diepenbrock und Gallus auf formaler Ebene die Widmungsadressaten sind, ändert sich auf inhaltlicher Ebene die Ausrichtung der ›Zueignung‹; sie ließe sich, berücksichtigt man die Verstimmung zwischen Diepenbrock und Brentano bei dessen Weggang aus Regensburg, als Abwendung vom Widmungsadressaten verstehen. Wie in der ›Zueignung‹ an Luise Hensel tritt Gott an die Stelle eines menschlichen Ich oder Du. Die Kommunikation verläuft nicht mehr von Mensch zu Mensch, sondern vom Menschen zu Gott oder von Gott zum Menschen. Diese Verschiebung im Kommunikationsakt entspricht auch der Neuausrichtung von Brentanos Schreiben, dessen Gegenstand der »ewige Gott und seine Wirkung« sein soll.¹⁰⁵

Seit 1815 unterstellt Brentano seine Publikationen häufig karitativen Zwecken. So gehen beispielsweise die Einnahmen aus der ›Geschichte vom braven Kasperl und schönen Annerl‹ an »hilflose Krieger« und der Erlös aus den ›Bitteren Leiden unsers Herrn Jesu Christi‹ an ein von Apollonia Diepenbrock und Emilie Linder gestiftetes Krankenhaus in Regensburg. Auch die ›Legende von der heiligen Marina‹ erscheint 1841 mit dem Hinweis auf dem Titelblatt: »Veranlasst durch eine Zeichnung des Historienmalers Eduard Steinle aus Wien und auf Begehren abgedruckt zum Besten der durch den Donau-Eisgang Beschädigten in der Diöcese Regensburg.«¹⁰⁶

drei göttlichen Tugenden, des Glaubens, der Hoffnung, der Liebe« von 1829: »Es war in der Charwoche, da hörte ich den h. Gregorius predigen von den h. fünf Wunden Christi, nach der Predigt fragte ich ihn: wo ich Christum finden sollte? und er sagte nur: Siehe da mein Kind, die h. fünf Wunden Christi sind fünf Pforten, wer da durch hinein gehet, der wird Jesum finden! Aus der ersten Wunde fließt wahre Demut [...] Aus der zweiten Wunde fließt wahre Armuth [...] Aus der dritten Wunde fließt wahrer Gehorsam [...] Aus der vierten Wunde fließt wahre Geduld [...] Aus der fünften Wunde fließt wahre Liebe [...]« (Koblenz 1829, Bd. 2, 189 f.).

105 Brief von Brentano an Wilhelm Grimm vom 15. Februar 1815 (FBA, Bd. 33, S. 142).

106 Brentano, Werke, Bd. 1, S. 627 und 1191. Luise Hensel, die wohl durch Steinle Kenntnis von dem Gedicht erhalten hat, hatte Brentano schon im November 1840 um »Erlaubniß [gebeten], es zum besten einer Armen nebst einigen Figuren aus Ihrer Zeichnung drucken zu lassen?!?!« Diesen Druck untersagte Bren-

Das dem Text vorangestellte Widmungsgedicht »An den Historienmaler Eduard Steinle aus Wien« (1841) ist Zeugnis einer jahrelangen erfolgreichen Zusammenarbeit des Dichters Brentano mit dem Maler Edward von Steinle,¹⁰⁷ das Brentanos auch weiterhin bestehendes Interesse am – in der frühromantischen Kunsttheorie postulierten – Zusammenwirken der Künste¹⁰⁸ sowie sein Bedürfnis nach einer Mittelsperson bzw. einem Bezug für seine dichterische Tätigkeit deutlich werden lässt.¹⁰⁹ Brentano und Steinle haben sich im Sommer 1837 kennengelernt, als sich Steinle einige Zeit in München aufhielt.¹¹⁰ Während

tano jedoch (Brief von Brentano an Steinle, November 1840; Edward von Steinle's Briefwechsel mit seinen Freunden, hrsg. und durch ein Lebensbild eingeleitet von Alphons Maria von Steinle, Bd. 2, Freiburg im Breisgau 1897, S. 46).

- 107 Vgl. Gudrun Jansen, *Die Nazarenerbewegung im Kontext der katholischen Restauration. Die Beziehung Clemens Brentano – Edward von Steinle als Grundlage einer religionspädagogischen Kunstkonzeption*, Essen 1992 (= *Kunstwissenschaft in der Blauen Eule* 8), insbesondere S. 173–181; zur »Zueignung« vgl. S. 196 f.
- 108 Vgl. Bernhard Gajek, *Brentanos Verhältnis zur bildenden Kunst, in: Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen*, hrsg. von Wolfdietrich Rasch, Frankfurt am Main 1970 (= *Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts* 6), S. 35–56.
- 109 Zu Brentanos Bemühungen um die Illustration seiner Märchen vgl. den Brief an Philipp Otto Runge vom 1. bis 6./7. Juni 1810 (FBA, Bd. 32: Briefe IV. 1808–1812, hrsg. von Sabine Oehring, 1996, S. 277), an Johann Georg Zimmer vom 6. Juni 1811 (ebd., S. 318) und an Georg Andreas Reimer vom 26. Februar 1816 (ebd., S. 189–192). Vgl. dazu auch die Ausstellungskataloge Karl Friedrich Schinkel und Clemens Brentano. *Wettstreit der Künstlerfreunde*, hrsg. von Birgit Verwiebe (Ausstellung der Staatlichen Museen zu Berlin in der Alten Nationalgalerie vom 9. Oktober 2008 bis 11. Januar 2009), Berlin 2008, besonders S. 6–28; sowie Hänsel und Gretel im Bilderwald. *Illustrationen romantischer Märchen aus 200 Jahren*, hrsg. von Wolfgang Bunzel unter Mitarbeit von Anke Harms und Anja Leinweber. Eine Ausstellung im Frankfurter Goethe-Haus/Freies Deutsches Hochstift vom 24. April bis 15. Juli 2012, Göttingen 2012, besonders S. 17–26 und 58 f.
- 110 Zur ersten Begegnung mit Brentano schreibt Steinle in einem Brief an Emilie Linder vom 19. August 1862 folgendes: »In München hatte ich an Professor Schlotthauer einen Brief abgegeben und wurde in die Glockenstraß 11 gewiesen. Das Zimmer war voll von Büchergestellen; ihm gegenüber aber hing ein großes Kruzifix und ein schönes Bild der heiligen Katharina von Siena. Von diesem hat er mir später wiederholt gesagt, geradeso habe Anna Katharina Emmerich ausgesehen. Das an dieses Zimmer anstoßende Schlafzimmer hatte ebenfalls nur Büchergestelle, und über dem sehr ärmlichen Bette hing ein großes Muttergottesbild auf Goldgrund aus der Granachschen Schule. [...] Clemens

dieser Zeit machte ihn Brentano mit seinen Rheinmärchen bekannt und regte an, die geplante Ausgabe mit Illustrationen zu versehen;¹¹¹ weiterhin besprachen beide gemeinsame Arbeiten zur lebenden Krippe des Heiligen Franz von Assisi und zur ›Marina-Legende‹: Brentano ließ aus einem »alten Jesuitenbüchlein« für Steinle die Erzählung von der Krippenfeier des hl. Franziskus und aus seinem Exemplar des »Leben der Heiligen« ihm die Legenden der hl. Marina und der hl. Euphrosyne herausschreiben.¹¹²

Als Steinle den Rückweg nach Wien antrat, beauftragte Brentano ihn auf dem Weg zum Postwagen mit der Illustration des Spruches »Als du geboren wardst, hast du geweint und alle haben gelacht; als du starbst, hast du gelacht und alle haben geweint«, um die Zeichnung Emilie Linder zum Geburtstag zu schenken. In einem Brief vom 21. September kündigte Steinle Brentano seine Zeichnung zum Spruch an;¹¹³ am 27. Oktober 1837 sandte Brentano Steinle in einem Brief das zu Steinles Zeichnung angefertigte Gedicht »Am Morgen an das Licht der Welt getreten«.¹¹⁴ Um den Jahreswechsel 1837/38 erhielt Brentano dann von Steinle die Zeichnung zur »Krippenfeier des hl. Franziskus«;¹¹⁵ Heinrich Knauth fertigte im Frühjahr 1840 eine Lithographie dazu an, zu der Brentano das Gedicht »Krippenfeier d h Franziskus. Bild von Steinle« verfasste.¹¹⁶

Das Emilie Linder als Geburtstagsgeschenk zuge dachte Bild vom »Leben der hl. Marina«¹¹⁷ erhielt Brentano von Steinle in einer Sen-

machte mir nun wohl über eine Stunde lang eine sehr merkwürdige Schilderung seiner selbst. Als er endete, waren wir Freunde. Ich war damals 27 Jahre alt, er an die sechzig.« (Clemens Brentano und Edward von Steinle. Dichtungen und Bilder, hrsg. von Alexander von Bernus und Alfons M. von Steinle, Kempfen und München 1909, S. 16 f.)

111 Vgl. FBA, Bd. 17: Prosa II. Die Märchen vom Rhein, hrsg. von Brigitte Schillbach, 1983, S. 435–446.

112 Clemens Brentano und Edward von Steinle (Anm. 110), S. 17.

113 Steinle, Briefwechsel (Anm. 106), Bd. 2, S. 8.

114 Ebd., S. 10.

115 Vgl. den Brief von Brentano an Steinle vom 3. Januar 1838; ebd., S. 12 f.; weiterhin Clemens Brentano und Edward von Steinle (Anm. 110), S. 33.

116 Vgl. den Brief von Brentano an Steinle vom 8. Juni 1840; Steinle, Briefwechsel (Anm. 106), Bd. 2, S. 36.

117 Märtyrerin, deren Name »Frau vom Meer« bedeutet. Marina erhielt ihre Taufe während der Folter in einem Kessel, in dem sie ertränkt werden sollte. Vgl. auch

dung vom 5. November 1838; Brentano antwortet am 20. November 1838:

Ihre Zeichnung der hl. Marina, welche ich Fräulein Linder zu ihrem Geburtstage nach Regensburg sendete, hat dieser so ungemein gefallen, daß ich unter vielem andern begonnen habe, diese Legende in ein Gedicht zu bringen.¹¹⁸

Am 3. Januar 1839 schreibt Brentano über das fertiggestellte Gedicht an Steinle: »Ich will Ihnen gelegentlich mein Lied von der Marina abschreiben lassen«.¹¹⁹

Breitanos ›Zueignung‹ an Steinle in der ›Legende von der heiligen Marina‹ ist erstens als eine Empfehlung Steinles an die Münchener Akademie gedacht; zweitens wird in ihr zur Geldspende für die Opfer des Donaueisgangs aufgerufen.¹²⁰ Das »Lied« (V. 14) stellt eine Ergänzung zu Steinles ergreifendem Kunstwerk dar, um das Lob der heiligen Marina zu bekräftigen und die Künstlerfreundschaft zu festigen: »Und als auch mir dein Werk das Herz bezwungen, / das stumm und hart nur selten Kunst gerührt, / Hab' ich Marinas Lob für dich gesungen« (V. 5–7). Zu den ästhetischen und persönlichen Gründen tritt jedoch ein weiterer, dem ein höheres Gewicht beigemessen wird: »Doch Ernsteres tut not« (V. 17). Einmal wird hier freilich der erbaulichen Funktion des Textes großes Gewicht beigemessen, weiterhin aber wird Breitanos Orientierung an den Tendenzen seiner Zeit deutlich: Das Widmungsgedicht zeugt nämlich außerdem von der Erweiterung von Breitanos dichterischem Selbstverständnis um eine soziale und ethische Komponente, die während der Vormärzzeit das zentrale Thema der Literatur ist.¹²¹

FBA, Bd. 11,2: Romanzen vom Rosenkranz. Erläuterungen, hrsg. von Dietmar Pravida, 2008, S. 107 f.

118 Steinle, Briefwechsel (Anm. 106), Bd. 2, S. 16 f.

119 Ebd., S. 19.

120 Jansen, Die Nazarenerbewegung im Kontext der katholischen Restauration (Anm. 107), S. 196.

121 Zu »punktuellen intertextuellen Bezügen« zwischen Brentano und Freiligrath sowie Heine vgl. Jochen Strobel, Nach der Autonomieästhetik. Zur Reaktion romantischer Autoren auf Veränderungen des Literatursystems in der Zeit des Vormärz, in: Romantik und Vormärz. Zur Archäologie literarischer Kommunikation in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, hrsg. von Wolfgang Bunzel, Peter Stein, Florian Vaßen, Bielefeld 2003 (= Vormärz-Studien 10), S. 433–459,

Während in den ersten vier Strophen die Vereinigung der Künste (Poesie und bildende Kunst) aus ästhetischen und persönlichen Gründen thematisiert wird, wird in den Strophen 5 und 6 dem »Lied« als »Erns-teres« (V. 17) eine größere Bedeutung beigemessen und damit die Kunst auf ethische Inhalte verpflichtet.¹²² Nicht allein mit dem Zusatz auf dem Titelblatt nimmt Brentano eine explizite Unterordnung der ›Legende von der heiligen Marina‹ unter ein »soziale[s] Teilsystem«¹²³ vor, sondern auch im Widmungsgedicht selbst: »Wir geben ihr [der Noth] das Lied ums Brot zu singen / [...] Und wird das Mitleid ihr dein Bild auch bringen, / Geht Bild und Lied vereint wie Kunst nach Brot.« (V. 21–24) Auf diese Weise gewinnen Kunst und Literatur wieder eine größere »lebensweltliche Verbindlichkeit«.¹²⁴

VI. *Stammbuchgedichte – Blatt, Rand, Feder und Tinte*

Die geringe Anzahl von Zueignungstexten ab 1817 entspricht Brentanos selbstinszeniertem Abbruch seiner schriftstellerischen Laufbahn. Außerdem verändert sich der Publikumsbezug seiner Texte: Während die Widmungen zwischen 1800 und 1817 von hoher Komplexität und nur einem kleinen Kreis von ›Eingeweihten‹ zugänglich sind, sieht Brentanos neues Autorschaftskonzept vor, von einer breiten Öffentlichkeit rezipiert und verstanden zu werden.¹²⁵ Dennoch weisen zwei der drei

hier: S. 444. Zu Brentano und Freiligrath weiterhin das Stammbuchgedicht »Als Herr Künzel neulich bat« und die Ausführungen dazu im vorliegenden Beitrag, sowie Wolfgang Bunzel, *Inszenierter Abschied. Ferdinand Freiligraths Auseinandersetzung mit der Romantik*, in: *Karriere(n) eines Lyrikers: Ferdinand Freiligrath. Referate des Kolloquiums aus Anlaß des 200. Geburtstags des Autors am 17./18. September 2010 in der Lippischen Landesbibliothek Detmold*, hrsg. von Michael Vogt, Bielefeld 2012 (= *Vormärz-Studien* 25), S. 61–84.

122 Vgl. Wolfgang Bunzel, *Romantik. Epoche. Autoren. Werke*, Darmstadt 2010, Kapitel »Spätromantik«, S. 42–59, hier besonders S. 52 f.

123 Bunzel, *Clemens Brentanos Reversion* (Anm. 84), S. 27.

124 Bunzel, *Romantik* (Anm. 122), S. 46. Zur ›Anpassung‹ des »romantischen Projekt[s] [an die] veränderten politischen und sozialen Gegebenheiten« vgl. auch Bunzel, *Clemens Brentanos Reversion* (Anm. 123), S. 23.

125 Entsprechend heißt es beispielsweise in der Vorrede zum ›Goldnen Tugendbuch‹: »Es mußte genießbares Brod, und durfte kein allzu altfränkisches Schauenessen dargeboten werden, und dennoch werden sich manche, selbst unbefangene Leser, auch noch mit vorliegender angenäherten Uebearbeitung erst durch

hier vorgestellten Widmungsgedichte aus dieser Zeit eine – manchmal erst auf den zweiten Blick erkennbare – Verschiebung im Kommunikationssystem der ›Widmung‹ auf, dessen wichtige Elemente das zueigende »Ich« und der Widmungsadressat, das »Du«, sind.

Während Brentano in den Jahren ab 1817 nur insgesamt vier Widmungstexte, davon drei Gedichte, verfasste, entstand nach dem Rückzug aus der literarischen Öffentlichkeit eine große Anzahl privater, nicht für die Öffentlichkeit bestimmter Gedichte, darunter jene für Luise Hensel, weiterhin aber auch viele Stammbuchgedichte. Die spätere Stammbuchlyrik umfasst neben erbaulichen und missionierenden Versen¹²⁶ auch Freundschafts- und Liebesgedichte, die jeweils individuell gestaltet sind. Ein frühes Beispiel wäre das »In das Stammbuch eines starkaugigten Mädchens« betitelte Gedicht ›Mägdlein, schlag die Augen nieder‹, das Brentano vermutlich 1814 an Nanny von Hügel richtete.¹²⁷ Zwei späte Stammbuchgedichte sind an Marianne von Willemer gerichtet: ›(Auf der Gerbermühle bei Frankfurt)‹ von 1827 und »Was mit dir Hand in

einiges Hineinlesen ganz befreundet fühlen. Man hat bei der Arbeit die eigne Empfänglichkeit für ältere Redeform, mit dem Bedürfnisse vieler gutwillenden Leser nach neuerer Sprachweise ausgeglichen, und hat die Mitte zwischen beiden erwählt, so, daß dem Redebau Spee's nur abgemuthet ward, was den Lesern, die man gemeinsam mit ihm im Auge hatte, nicht zugemuthet werden durfte. Gott gebe seinen Segen dazu, so ist letztlich am Uebrigen nichts Unersetzliches gelegen.« (Goldnes Tugendbuch [Anm. 104], S. XII f.)

126 Vgl. das Stammbuchgedicht für die seit dem 18. Lebensjahr an Kinderlähmung leidende Röschen Scharf ›Worte für ein Röschen Scharf in Dornen‹, in dem ein »Pilger« Röschen Scharfs Leiden als Privileg herausstellt und die Kranke in 17 Strophen (mit je fünf Versen) Dankesworte an Gott richten lässt. Die letzte Strophe lautet: »So ließ ein Pilger einst / Dich Dornen-Röschen reden, / Wenn du so scheiden lernst, / Dann kannst du zu den Wunden Jesu beten / Für alle und den Pilger ernst.« (Stammbuch für Rosette Städel, Privatbesitz). Ein herzlicher Dank geht an Holger Schwinn, der mich auf die Abschrift des Biondetta-Gedichts im Stammbuch von Röschen Scharf hingewiesen hat. Zu erbaulichen Stammbucheinträgen vgl. weiterhin das Stammbuchgedicht an den Neffen Leo von Savigny mit dem Titel ›Unter ein Bild von Leo dem Großen ins Stammbuch meines Neffen L. v. S.‹. Daneben können Stammbuchgedichte als Ermahnung dienen, so z. B. das Gedicht ›In das Stammbuch einer jungen Sängerin‹, dessen erste zwei Verse lauten: »Fange jetzt schon an zu klettern / Von der Ton- zur Himmelsleiter«; Clemens Brentano, Gesammelte Schriften, hrsg. von Christian Brentano, Bd. 1, Frankfurt am Main 1852, S. 540.

127 Vgl. Brentano, Werke, Bd. 1, S. 314 f. und 1113.

Hand ...« von 1838. In diesen Gedichten thematisiert Brentano freundschaftliche Gefühle, verweist aber gleichzeitig auch auf die Schwierigkeit, Empfindungen in einem schriftlichen Medium zum Ausdruck zu bringen. Schon im ersten Vers des Stammbuchgedichts an Marianne von Willemer von 1827 zeigt sich Brentanos Zwiespalt beim Verfassen des Gedichts: »Du nötigst mich, ich soll nur schreiben«. ¹²⁸ Gleichsam übererfüllt er die Bitte von Marianne von Willemer sogar: Allein der erste Teil des Stammbuchgedichts, in dem Brentano seine negative Einstellung zu dieser Textsorte zum Ausdruck bringt, umfasst nämlich 52 Verse, der zweite dann nochmal 80 Verse. ¹²⁹

Das Gedicht ist erstens Gelegenheitsdichtung, zweitens hält es Brandstetter für ein Liebesgedicht; ¹³⁰ außerdem ist es, in seinem zweiten Teil,

128 Vgl. auch V. 49 und 60 im Gedicht; außerdem sei auch auf das Gedicht verwiesen, das Brentano in »Winkel im Rheingau« am »12 September 1823« seiner Nichte Josephine, der Tochter von Antonie und Franz, ins Stammbuch schrieb (FBA, Bd. 3,3: Gedichte 1820–1826, hrsg. von Michael Grus, 2002, S. 52 f. und 239 f.). Zu Gedichten auf die Silberhochzeit von Antonie und Franz vgl. ebd., S. 38–52 und 196–239, sowie den künftig im Abschlussband der Lyrik-Abteilung zu erwartenden Nachtrag zu FBA, Bd. 3,3 aufgrund der neu aufgefundenen Handschrift im Stammbuch von Josephine Brentano. Nach dieser Handschrift wird zitiert. Mit dem Bild »Rebenlabyrinthen« (V. 9) schafft Brentano eine Verbindung zwischen dem Ort, an dem er das Gedicht schrieb, und dem religiösen Symbol des Weinbergs; er stellt also einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen dem realen Schreibkontext und dem christlichen Glauben her. Dem »Dornenkranz« (V. 11) und der Ungeschmücktheit des »Herr[n]« (V. 16) gegenüber stehen die »Blüthenzweige der Begierde« (V. 13), und das »üppige« ›Treiben« (V. 14) der weltlichen Kunst. Weltliche Kunst gilt als Sünde, indem sie der menschlichen Bestimmung zuwiderläuft und damit »tief beschämt« (V. 2): »Und ach! wir sollen ihm doch gleichen / Im Lieben, Leiden, Auferstehn« (V. 17 f.).

129 Das Gedicht scheint Marianne Willemer nicht in die Sammlung von Stammbuch- und Albumblättern, in der sie Stammbuchblätter und -einträge von 1810–1823 und 1822–1849 zusammenführte, aufgenommen zu haben; es findet sich nicht im »Stammbuch der Marianne von Willemer«, hrsg. von Kurt Andrae unter Mitarbeit von Marianne Küffner. Kunsthistorische Bearbeitung Gerhard Kölsch, Frankfurt am Main, Leipzig 2006 (vgl. zur Entstehung bes. S. 178–180).

130 Brandstetter, *Erotik und Religiosität* (Anm. 15), S. 140. Über die Beziehung zu Brentano berichtet Marianne von Willemer im Juni 1855 in einem Brief an Herman Grimm, sie habe sich im Alter von 16 Jahren in ihn verliebt, »ohne zu wissen, daß er schon lange vorher mich liebte. Er hat es mich nie wissen lassen,

geistliche Lyrik; dabei wird eine Form in die nächste verwandelt bzw. von ihr überholt, sodass am Ende das Geistliche als das Wahre den irdischen Gegebenheiten und der vergänglichen Liebe gegenübersteht.¹³¹ Die Verse selbst bedeuten Spaltung zwischen ›uns‹ und »dem Einen« (V. 21), Christus, der als Mensch gewordener Sohn Gottes alle Gegensätze in sich vereint (vgl. V. 25–30). Das menschliche »Tun, all Lieben, Sehnen, Freuen, / All dieses bange Ringen nach Verein« (V. 33 f.) ist »anderes nicht, als Trennen und Zerstreuen« (V. 35). Die beinahe apokalyptische Spaltung und Zerstörung im menschlichen Zusammenleben setzt Brentano mit dem Bild »Tisch und Brot und Wein« allegorisch in Szene: In den Vorgängen beim Essen und Trinken manifestiert sich hier – gerade im Kontrast zum christlichen Abendmahl – »Eigenlust« (V. 40):

Wir sitzen rings um ihn, daß er uns trenne,
 Man ißt und trinkt; der zahnbewehrte Mund
 Zerreißt, zermalmt, daß nicht die Zunge nenne
 Die Eigenlust verschlingend durch den Schlund. (V. 36–40)

»Eigenlust« ist wie ›Eigensinn‹, ›Eigensucht‹ der Inbegriff von Vereinzelung und steht darin der Vereinigung mit dem Anderen und der Kommunikation entgegen:

bis nach Jahren, als ich schon verheiratet war« (Im Namen Goethes. Der Briefwechsel Marianne von Willemer und Herman Grimm, hrsg. und eingeleitet von Hans Joachim Mey, Frankfurt am Main 1988, S. 211). Zum vermuteten biographischen Kontext des Gedichts vgl. Brentano, Werke, Bd. 1, S. 1159 f. Ungefähr in diesem Zeitraum entstand auch die Abschrift des Biondetta-Gedichts im Stammbuch von Röschen Scharf (vgl. Anm. 126). Zur Entstehungsfiktion der ›Romanzen vom Rosenkranz‹ – angeblich nach dem Auftritt des »Harlekin aus dem Ei« – in der »Herzlichen Zueignung« des Gockelmärchens (»und schrieb nachher ein paar tausend ernsthafter Verse«) vgl. Wolfgang Frühwald, Das verlorene Paradies. Zur Deutung von Clemens Brentanos »Herzlicher Zueignung« des Märchens ›Gockel, Hinkel und Gackeleia‹, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch N.F. 3 (1962), S. 113–192, hier S. 154–174 und 187 f. Zur Problematik des biographischen Bezugs vgl. Pravida, Die Erfindung des Rosenkranzes (Anm. 27), S. 30–37, hier besonders S. 31. Pravida führt hier aus, dass Marianne von Willemer »auch nach der Publikation des Erstdruckes [des Gockelmärchens] von ihrer von Böhmer behaupteten Rolle bei der Entstehung von Brentanos Werk [die ›Romanzen vom Rosenkranz‹] nichts geahnt hat«.

131 Vgl. Brandstetter, Erotik und Religiosität (Anm. 15), S. 140.

Getrennt sind wir, es ist so ewig lange [...]
 Da hast du's nun, – was quälst du mich zu schreiben,
 Verstehst du dies? Wer's liest verlachtet mich,
 Und wer es merkt, wird mich von dannen treiben. (V. 47–51)

Das Gedicht gibt nur ein »Bruchstück vom zerbrochenen Bund« (V. 46) und zeugt damit von der »verlorenen Einheit« (V. 44) sowie der Vertreibung aus dem Paradies (vgl. V. 51). Erst mit der Auflösung der Individualität im Tod kann es Liebe und Vereinigung geben – für Einheit und Ganzheit ruft das lyrische Ich die Heilige Maria an, in der Zeichen und Bezeichnetes eins sind: »Maria, Mutter Gottes, Wahrheit, Bild und Schild, / Maria, Jungfrau Wirklichkeit und Namen« (V. 129 f.).

Das zweite Stammbuchgedicht an Marianne von Willemer ist vermutlich 1838 entstanden. Es lautet folgendermaßen:

Was mit dir Hand in Hand
 Im Innern ich empfand,
 Versteht sich nicht am Rand,
 [...]
 Das Hieroglyphen Band
 Am Hammelvollen Rand
 Von Chezy's Florgewand,
 Als sie durch nasses Land
 Im Weinberg hingerannt,
 Von Zärtlichkeit entbrannt,
 Bis endlich den Bachant
 Sie hinterm Weinflaß fand,
 [...]
 Versteht sich hier am Rand.

Der Harlequin im Ei
 Den einstens ich gekannt,
 Bis er mir ging entzwei,
 Der ist gar nicht verwandt
 Mit diesem Demoisellchen,
 Das aus den Blumenkelchen
 Mit der kandirten Hand
 Maikäfern thut galant,
 Freimaurern, die am Rand
 Von aller Lüge schwelgen.

Wer mir das Blatt gesandt,
 Der hat mich nie gekannt.
 Der Harlequin im Ei
 Der ist gar nicht verwandt
 Mit diesem Reckeldrei
 Das hier begiesekannt
 Und dort durch ein Entzwei
 Gnickbrechend entstrickleitert
 In einem Eckelbrei
 Mit Witz, der schlecht flickschneidert
 Und niemand je erheitert
 In den Bassin gescheitert.

Wer mir dies Blat gesandt
 That wie ein Sykophant
 Das, was er nicht verstand,
 Denn oben singt am Rand
 Der Hahn dem Hierophant
 Hin in das andre Land.

Weh solcher Phantasie!
 Ihr singt die Ironie
 Das Lied, zieh Schimmel zieh
 Im Dreck bis an die Knie.

Nein was ich Hand in Hand,
 Mit dir, lieb Herz, empfand
 Versteht sich nicht am Rand.¹³²

Den Ausgangspunkt für die Verse bilden die Randzeichnungen des Blattes, das ihm Marianne von Willemer für das Gedicht zukommen ließ. Es handelt sich um einen Vordruck zu Seite 25 des 1838 im Verlag von Julius Buddeus erschienenen Buches ›Lieder eines Malers mit Rand-

132 Marianne von Willemer, Stammbuch 1838–1850; Hs FDH 5204, Stammbuch 20, B 25. Das Gedicht wird ebenfalls zitiert in: Clemens Brentanos Gedichte nach kürzlich entdeckten Handschriften und Plänen des Dichters, hrsg. von Hartwig Schultz, Aschaffenburg 1979, S. 243–245 sowie in: Henning Boëtius, Der andere Brentano. Nie veröffentlichte Gedichte. 130 Jahre Literaturskandal, Frankfurt am Main 1985, S. 147f.

zeichnungen seiner Freunde von Robert Reinick, das Brentano für das Stammbuchgedicht zugeschickt wurde und in dessen für den zugehörigen Gedichttext freigelassenes Vakant ein Zettel mit Brentanos Gedicht eingeklebt wurde, vielleicht von Brentano selbst (Abb.).

Das von Johann Baptist Sonderland gestaltete Blatt sollte als Illustration zu Reinicks ›Käferlied‹ dienen; in der Buchausgabe stehen auf Seite 25 die ersten drei Strophen dieses sechsstrophigen Kinderliedes.¹³³ Brentano bezieht sich in seinem Gedicht auf die Strickleiter links oben, die von einer Frau – in der Brentano die Schriftstellerin Helmina von Chézy (V. 14) ›erkennt‹ – durchgeschnitten wird, weshalb drei an ihr hochkletternde Männer (›Gnickbrechend entstrickleitert‹, V. 41) in die Tiefe fallen und auf der anderen Seite des Blattes aus einer Gießkanne mit Wasser beschüttet (›begiesekannt‹, V. 39) werden.¹³⁴ Erwähnt wird weiterhin das ›Demoisellchen‹, das am unteren Rand des Blattes ›aus den Blumenkelchen‹ (V. 28f.) herauschaut und mit Maikäfern (vgl. V. 31) spielt.

Die Randverzierungen auf dem Blatt beantwortet Brentano mit arbeskenhaft weitergetriebenen Reimspielen, die in der dritten Strophe so ausufernd, dass das jambische Versmaß gesprengt wird: ›Gnickbrechend entstrickleitert / In einem Eckelbrei / Mit Witz, der schlecht flickschneidert.‹ (V. 36–43) Wiederum betreibt Brentano also einen

133 Vgl. [Robert Reinick,] *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde*, Düsseldorf 1838, S. 25. – Die Entstehung des ›in der Fasten 1825‹ (FBA, Bd. 3,3, S. 82) verfassten Eintrags in Antonie Brentanos Stammbuch – ein Geschenk von Goethe aus dem Jahr 1815 – ›Bewegliches Blatt an meine Vorfahren‹ ist ebenfalls stark vom Materialkontext geprägt. Die Verse stellen einen Versuch Brentanos dar, an das Stammbuchgedicht seines Vorgängers Niklas Vogt anzuknüpfen und zeugen von der Bemühung des Autors um geeignete Themen für Stammbuchgedichte. Die Themensuche zeigt sich vor allem in den Entwürfen zu diesem Gedicht, so beispielsweise in den Versen 37–40 der zweiten Entwurfsstufe: ›Such um her nach einem Texte, / Der mir die Epistel giebt / Weil der beste dir der Nächste / hat mir folgender beliebt‹ (ebd., S. 77 und 307–319, hier: S. 314). Vgl. auch V. 17–20 der dritten Entwurfsstufe: ›Suchend rings nach einem Texte, / Der mir das Lob zum Zettel giebt / Weil der beste der der Nächste / hat mir folgender beliebt.‹ (ebd., S. 315) Nach den Versen, die er innerhalb des Stammbuchs sozusagen seinem ›Vorgänger‹ widmete, schrieb Brentano noch sein eigentliches Stammbuchgedicht für Antonie ›Weil dein Mann, da er studierte‹ (ebd., S. 77–82).

134 Vgl. dazu Schultz (Hrsg.), *Clemens Brentanos Gedichte* (Anm. 132), S. 307.

hohen formalen Aufwand mit einem Text der so ungeliebten Gattung. Das Gedicht umfasst 58 Verse und ist in sechs ungleich lange Strophen untergliedert. Während die erste Strophe aus 23 Versen besteht, die sich auf die Endung »-and« reimen, kommen in den zehn Versen der zweiten Strophe zwei neue Reimendungen hinzu: »-ei« und »-elchen«. Die Strophe besteht aus Kreuz- und Paarreimen; das Reimschema ist unregelmäßig: babaccaaac. Das Reimschema der ersten Strophe wird durchbrochen in dem ersten Vers der zweiten Strophe: »Der Harlekin im Ei« (V. 24), einem Bild, das Ursprung und Spaltung zugleich meint: Das Ei bedeutet einerseits Herkunft, andererseits zerbricht das Ei, wenn der Harlekin herauskriecht. Der Vers referiert auf die »Herzliche Zueignung« zum späten Gockelmärchen, in dem dieses Bild die Grenze zwischen Phantasie- und wirklicher Welt markiert.¹³⁵ Dieser wird sich das lyrische Ich in der zwölf Verse umfassenden dritten Strophe schmerzlich bewusst. Hier tritt nämlich als Fortsetzung des »-ei« eine weitere Reimendung auf: »-eitert«, die in der Intonation unruhig ist und Wunde, Schmerz und Verletzung impliziert. In der Strophe steht – anders als in der vorhergehenden – zuerst ein Paar-, dann ein Kreuzreim; die Fortsetzung ist ebenso unregelmäßig: aabababdbddd.

Die Anzahl der Verse in den folgenden Strophen wird geringer: sechs – vier – drei; die Verse der vierten und der letzten Strophe enden wieder durchgehend auf »-and«; die der fünften Strophe auf »-ie«. In 58 Versen haben wir nur fünf verschiedene Reimendungen; davon lauten 41 auf »-and«, womit den ersten Versen, die mit der letzten Strophe zumindest mit einem ungefähren Wortlaut wiederholt werden, besondere Bedeutung verliehen wird: »Was mit dir Hand in Hand / Im Innern ich empfand / Versteht sich nicht am Rand« (V. 1–3). Das Wort »Rand«, das Anlass für beinahe uferlose Reimspiele gibt, kommt sieben Mal im Gedicht vor: zunächst in seiner konkreten Bedeutung als ara-

135 Pravida hat darauf hingewiesen, »daß die Deutung des Textes auf eine reale Person nicht so selbstverständlich ist, wie sie es in der – schon zu Brentanos Lebzeiten einsetzenden und von ihm nach Kräften geförderten – biographischen Überlieferung zu sein scheint«, und konstatiert das Fehlen eindeutiger zeitgenössischer Belege für die Beziehung der »Herzlichen Zueignung« auf Marianne von Willemer. Vgl. Pravida, Die Erfindung des Rosenkranzes (Anm. 27), S. 49–58, das Zitat auf S. 58.

besk verzierter Blattrand, dann in der metaphorischen Bedeutung »nebenbei.«¹³⁶

Der Gegensatz zwischen »Rand« (V. 3) und »Im Innern« (V. 2) prägt von Anfang an die antithetische Struktur des Gedichts. »Im Innern« wird in der letzten Strophe durch »Mit dir, lieb Herz« (V. 57) ersetzt – ein Vers, der auf eine Empfindung hindeutet, die nicht auf dem Stamm- buchblatt zum Ausdruck gebracht werden kann. Das »Band« kann zwischen dem »Ich« und dem »Du« nicht vermitteln, da es sich um ein schriftliches, ein »Hieroglyphen Band« (V. 12) handelt, das allenfalls – in Anspielung auf das Ländchen Vaduz in der »Zueignung« zum Gockel- märchen – »in das andre Land« der »Phantasie« (V. 51 f.) und Poesie führen kann.¹³⁷ Im Vers »Weh solcher Phantasie!« (V. 52) verweist das lyrische Ich auf die Differenz zwischen Wirklichkeit und Phantasie in

136 Zur möglichen biographischen Anspielung der »Zueignung« zum Gockelmär- chen auf die Liebhaberei Marianne von Willemsers vgl. Frühwald, *Das verlorene Paradies* (Anm. 130), S. 134. In der »Zueignung« heißt es: »Woher sollte ich alle die kuriosen Kräuter und Blumen, alle die Hahnen und Hühnerpflanzen und das ganze Marienklostergärtchen denn haben, als aus deinen botanischen Vor- rathskammern und Trockenanstalten zur Bekränzung des menschlichen Le- bens? – Ja, du Kränzewinderin, Kronenbinderin, Sträßerkräuslerin, aus deinen vielen getrockneten Blumensammlungen habe ich gestohlen, und von dir habe ich gelernt, mit jener Anhänglichkeit, die aus dem Herzen des Lebensbaumes quillt, diese Blumen dir zur Erheiterung um ein Märchen herum zu befestigen [...]. Aus deiner großen Galerie ausgeschnittener Bildchen habe ich den größten Teil der artigen Figürchen, welche ich hier, gleich dir, in scherz- und ernsthafter Kombination zu einem Bilderbuche zusammengeklebt habe, und zwar von dir für dich.« (Brentano, *Werke*, Bd. 3, S. 618) Frühwald beschreibt Brentanos vom »Formprinzip der Arabeske« geprägte Poetik folgendermaßen: »Wenn Brentano gleichsam »in die Verzierung überphantasierend« die gemäldeartigen Teile sei- ner Dichtung mit Arabesken verflucht, die fähig sind zu symbolischem, blühen- dem oder tönendem Ausdruck, so bedient er sich damit jener »tiefsinnigen Bil- dersprache«, die er orientiert an Friedrich Schlegels Begriff der Arabeske später für alle poetische Kunst forderte.« (Frühwald, *Das verlorene Paradies* [Anm. 130], S. 129)

137 Möglicherweise spielt Brentano hier auf die Ballettaufführung an, bei der er – wie er in der »Herzlichen Zueignung« vorgibt – den »Harlekin [...] aus einem Ei« (Brentano, *Werke*, Bd. 3, S. 627) gesehen haben will. Bei der Aufführung von Cosmas Morellis »Geburt des Harlekins« auf der Frankfurter Bühne im Jahr 1800 ist Brentano aller Wahrscheinlichkeit nach nicht dabei gewesen; vielmehr ist anzunehmen, dass Brentano von Marianne von Willemsers Auftritt als Harlekin in einer Ballettpantomine gehört und sich ihr Unbehagen zunutze machte, wenn

der Beziehung zum Du, dem es nur mit der »Ironie« (V. 53) begegnen kann, die das »Lied« (V. 54) mitprägt – so dass in der letzten Strophe wieder eine das Gedicht rahmende und gleichzeitig sprengende Empfindung zur Geltung kommt: »Nein, was ich Hand in Hand, / Mit dir, lieb Herz, empfand / Versteht sich nicht am Rand!« (V. 56–58)

In beiden Stammbuchgedichten stellt Brentano die Gattung selbst als ungeeignetes Medium heraus, Gefühle zu äußern. Dennoch geht Brentano nicht nur gleich zweimal auf Marianne von Willemer's Anfragen ein, sondern er schafft auch beide Male in Sprache und Rhythmus artifizielle und individuelle Kunstwerke, in denen die Sprache jeweils den Empfindungen nicht zu genügen scheint. Im ersten Gedicht demonstriert er dies durch besonderen Wortreichtum, im zweiten durch Wortneuschöpfungen und rhythmische »Ausschweifungen«. Beide Gedichte sind sehr anspielungsreich und daher kaum für jemand anders zu verstehen als für die Adressatin selbst. Damit entspricht Brentano einerseits dem Privatheitsstatus von Stammbuchgedichten, andererseits unterläuft er die Stammbuchtradition des 18. Jahrhunderts, wo gerade die Allgemeinverbindlichkeit ein wichtiges Merkmal von Stammbuch-einträgen zu sein scheint.¹³⁸

Aus demselben Jahr wie das zweite Stammbuchgedicht für Marianne von Willemer stammt der Eintrag im Stammbuch von Carl Künzel (1808–1877), einem Papierhändler aus Heilbronn.¹³⁹ Das Gedicht han-

sie an ihre frühere Tätigkeit als Schauspielerin erinnert wurde; vgl. Pravida, Die Erfindung des Rosenkranzes (Anm. 27), S. 57.

138 Vgl. Henzel, Das Stammbuch im Kontext der Sächsischen Aufklärung (Anm. 5), S. 263.

139 Brentano berichtet in einem Brief an Ferdinand Freiligrath, den er im Mai 1839 begonnen und erst am 3. September beendet und abgeschickt hat, über die Entstehungsgeschichte des Gedichts folgendes: »– Schon seit einigen Jahren besucht mich jährlich Herr Künzel [...] und legt mir das Resultat seines nebenbei für eigne Rechnung getriebenen Geschäfts einer Sammlung von Stammbuchblättern vor und bittet mich auch um meine armseligen poetischen Muster zu seiner Reuterei. Vor einigen Tagen, 15. November, bat er mich wieder um ein Blatt und blätterte mir seinen Vorrath vor, da sah ich ein Blatt mit Ihrer Unterschrift und sagte ihm, für dies Blatt von Ihnen wollte ich ihm sechs schreiben, er war des Handels zufrieden und ich schrieb sie, und habe nun dies Blatt, und sendete es meinem Freund, der dergleichen nicht sammelt, aber auch nicht zerstreut, und dem Ihr Blatt nun für die ganze Sammlung gilt, er dankt Ihnen und mir, das ist mir genug, denn ich habe nie etwas besessen, als was ich gebe«

delt vom Tausch von sechs eigenen Autographen gegen Freiligraths Abschrift eines seiner wahrscheinlich schon gedruckten und mit Unterschrift versehenen Gedichte (vgl. V. 19–21).¹⁴⁰ Brentanos Tausch von sechs eigenhändig unterschriebenen, teils mit handschriftlichen Versen versehenen Stammbuchblättern gegen eine Gedichtabschrift von Freiligrath zeigt die Wertschätzung, die er dem jungen Dichter entgegenbringt; daneben wird durch die im Gedicht verwendeten stilistischen Mittel eine gewisse Ironie gegen die eigene Schwärmerei spürbar:

Als Herr Künzel neulich bat,
 Schuldig ihm kein Blatt zu bleiben,
 O da fand ich freilich Rat,
 Braucht' mir nicht die Stirn zu reiben:
 Für ein Blatt von Freiligrath
 Konnt' ich ihm gleich sechs schreiben;
 Gern um einen Pfeil ich bat
 Nach so reiner Sonnenscheiben;
 Tanzt' auch auf dem Seil ich grad,
 Wollt' ich balancierend bleiben,
 Schrieb auch keine Zeil' ich grad,
 Ließ doch meinen Kiel ich treiben,
 Kläng' es auch langweilig fad,
 Wollt' ich doch sechs Blätter schreiben,
 Für ein Blatt von Freiligrath.

(Clemens Brentano, Briefe, hrsg. von Friedrich Seebaß, Bd. 2, Nürnberg 1951, S. 375 f.). Emma von Suckow bestätigt Brentanos Bericht dahingehend, als sie sich erinnert, »sechs Blätter von Brentano's Hand bei einem Sammler gefunden zu haben«: »Letzterer [der Sammler und Papierreisende Künzel] hatte von Freiligrath ein Autograph, welches Bettina's Bruder zu besitzen wünschte. Er versprach ein halb Dutzend Unterschriften von sich dafür, und füllte das sechste und letzte Blatt mit Strophen, in welchen sich der Refrain wiederholte: »sechs Clemens Brentano für einen Freiligrath.« –« (Emma von Niendorf, Sommertage mit Clemens Brentano, in: dies.: Aus der Gegenwart, Berlin 1844, S. 1–101, hier: S. 12)

140 Der Autor spricht im Brief an Freiligrath davon, dass seinem Freund das »Blatt nun für eine ganze Sammlung gilt«. Dies könnte ein Hinweis darauf sein, dass es sich bei dem Stammbuchblatt um die Abschrift eines jener Texte handelt, die in Freiligraths erster Lyriksammlung »Gedichte« erschienen sind (Stuttgart und Tübingen, Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung, 1838).

Aber dabei soll's auch bleiben,
 Denn, weil ich zu eilig tat,
 Mich sechsfach einzuverleiben,
 Sah ich, daß Herr Freiligrath
 Sein Gedrucktes ab kann schreiben;
 Ein gedrucktes Blatt ist seines,
 Dies von meinen Sechsen eines,
 Weiter kriegt Herr Künzel keines.

Das Gedicht besteht aus 20 Versen in Kreuzreimen, die gleichbleibend auf den Silben »-at(h)« / »-ad« und »-eiben« enden, womit Brentano zwei Worte, die die zentrale Thematik des Gedichts umreißen, variiert:¹⁴¹ »Freiligrath« und »schreiben« – die Schrift selbst also und ihren Gegenstand bzw. ihr Ziel, das hier eine Verherrlichung als »reine Sonnenscheiben« (V. 8) erfährt. Die Verse sind fast durchweg vierhebzig trochäisch, mit abwechselnd männlichem und weiblichem Versschluss; die einzige Ausnahme bildet Vers 18 (»Mich sechsfach einzuverleiben«), in dem das Metrum unregelmäßig wird – entsprechend zur Unverhältnismäßigkeit der sechs Blätter gegen »eines« –, auf das sich dann auch die letzten drei Verse reimen. In der Monotonie des Reims kommt Brentanos Abneigung gegen die Stammbuchtradition zum Ausdruck: Notwendig muss nämlich in den Stammbuchblättern eines Sammlers der Allgemeinheitsgrad bzw. unpersönliche Charakter von Stammbuchversen kulminieren; dieser Allgemeinheit setzt Brentano die Konkretheit der Schreibsituation entgegen.

Mit den Versen »Schrieb auch keine Zeil' ich grad, / Ließ doch meinen Kiel ich treiben« (V. 11f) stellt Brentano das Gedicht in die Tradition des Barock, indem er den in barocken Gelegenheitsgedichten gebräuchlichen »Topos der fliegenden Feder« verwendet.¹⁴² Damit sind zwei für

¹⁴¹ Vgl. dazu auch die Gedichte »Was mit dir Hand in Hand« und »Treue Uebersetzung in Worte, der Gesichter, welche ein imaginärer Unbekannter vielleicht stummer Sprachforscher und Puppenspieler während der Aufführung von Klingemanns Faust zu schneiden geschienen hat« (FBA, Bd. 3,1, S. 66–68), wo Brentano diese Verfahrensweise auf die Spitze treibt, indem er alle 62 Verse mit dem Reim »-aust« ausklingen lässt.

¹⁴² Wulf Segebrecht, Das Gelegenheitsgedicht, ein Beitrag zur Geschichte und Poetik der deutschen Lyrik, Stuttgart 1977, S. 209. Vgl. dazu beispielsweise die Verse »Ich muss dis ohne dem nur im Fliegen schreiben Aus Mangel besser Zeit /

Gelegenheitsgedichte typische Bedingungen benannt: Zeitmangel und Eile beim Schreiben; in der Regel gelten diese als Entschuldigung für die mangelnde Qualität der Texte.¹⁴³ Brentano hingegen betont gerade, wie mühelos er die geforderten sechs Stammbuchgedichte schreiben kann: »Schuldig ihm [...] die Stirn zu reiben« (V. 2–4). Dieser Leichtigkeit beim Schreiben entspricht der – wie ohne eigenes Zutun – »hintreibende Kiel«. Der Mühelosigkeit entgegen steht der Seiltanz als akrobatischer Balanceakt. Damit könnte zunächst die eigene Handschrift gemeint sein, des Weiteren die Schreibsituation: die Verhandlung um das Freiligrath-Gedicht, die Brentano besteht, indem er »sechs Blätter« (V. 14) liefert. So viel Wertschätzung Brentano dem jungen Dichterkollegen allerdings entgegenbringt: Gleichzeitig ironisiert er den Aufwand, den er für ein »gedrucktes Blatt« (V. 21) betreibt, und stellt damit auch den Sinn seines Schreibens in Frage. Zwar deutet ein »Pfeil« (V. 7) richtungsweisend auf ein Ziel: eine »reine Sonnenscheiben« (V. 8); diese ist jedoch unerreichbar und letztlich auch unvergleichbar mit »ein[em] Blatt von Freiligrath« (V. 5).

Brentano trug die Gedichte in Künzels Stammbuch zwischen dem 15. und 19. November 1838 ein, wo sie unter den Nummern 43–48 verzeichnet sind:¹⁴⁴

- Als erstes ein Gedicht von acht Zeilen: »Pilger, alles was da blüht [...] Tödt ihn, eh er was versieht«, das bis auf kleinere Unterschiede in Schreibweise und Interpunktion der vorletzten (neunten) Strophe des zehnstrophigen Gedichtes »Pilger! All der Blumenschein« vom 17. Mai 1817¹⁴⁵ entspricht,
- als zweites – ebenfalls am 15. November – drei vierzeilige Strophen »Zum Hassen oder Lieben / [...] / der Teufel ist neutral. // Drum richtet mit dem Schwerde, / [...] / der Rock bleibt in der Welt. // Wer fällt, der bleibet liegen, / [...] / Wer übrigbleibt, hat Recht«, die er seinem achtstrophigen, um 1814 für das Festspiel »Viktoria und

das meiste schuldig bleiben« (Christoph Heinrich Amthor, *Poetischer Versuch einiger Teutscher Gedichte und Übersetzungen*, Flensburg 1717, S. 278).

143 Segebrecht, a.a.O., S. 207 f.

144 Das Stammbuch Carl Künzels. Autographen und Handzeichnungen. Auktion am 9. Oktober 1936, Stargardt. Berlin 1936 (Inhaber und Versteigerer: Günther Mecklenburg), S. 8 f. und 41.

145 FBA, Bd. 3,1, S. 142–144 und 578–583.

ihre Geschwister¹⁴⁶ verfassten Gedicht »Es leben die Soldaten ...« entnahm.¹⁴⁶ Es handelt sich um die Strophen 5 bis 7; allerdings vertauscht er die Reihenfolge: Die siebte Strophe entspricht im Stammbuchblatt der ersten, die fünfte – in Abwandlung – der zweiten und die sechste – ebenfalls abgewandelt – der dritten.

- Ebenfalls am 15. November schrieb Brentano ein Gedicht mit drei fünfzeiligen Strophen ins Stammbuch: »Wie so heilig ist ein Kind«, die im zwanzigstrophigen Gedicht »Lied auf die Kinder an ein Kind« enthalten sind, das mit dem Vers »Wer ist ärmer, als ein Kind!« beginnt. Bei dem in der gedruckten Ausgabe von Künzels Stammbuch wiedergegebenen Gedicht handelt es sich um die 15. Strophe, wobei der Refrain, den Brentano nur in der ersten Strophe ausschreibt (»Wer dies einmahl je empfunden, / Ist den Kindern / Durch das Jesukind verbunden.«),¹⁴⁷ wegfällt. Es lässt sich allenfalls spekulieren, dass Brentano die zwei folgenden Strophen 16 und 17 (»Welche Würde hat ein Kind! [...]« und »Werden muß ich wie ein Kind [...]«) für das Stammbuch auswählt.
- Am folgenden Tag verfasste Brentano das vierstrophige Gedicht mit je fünf Versen »Wenn ein Haus ist hochgethürmet«, dessen Entwurf er auf derselben Handschrift verzeichnet wie den Entwurf des Künzel-Gedichts. Einerseits mokiert er sich in diesem Gedicht über den Handelsgeist Künzels (V. 8–10: »Denn es fliegen Stammbuchblätter / Wie die Scheiben aus den Bleien, / Dann ist's lustig Künzel seyn.«)¹⁴⁸ sowie über die Maßlosigkeit von Künzels Sammelleidenschaft; andererseits verweist die Metaphorik des hochgetürmten Hauses einmal auf sein breites Repertoire an Gedichten, aus dem er schöpfen kann, ohne sich »die Stirn zu reiben« (»Als Herr Künzel ...«, V. 4), weiterhin auf das die Gedichte prägende arabeske Stilmittel:¹⁴⁹

Wenn ein Haus ist hoch gethürmet
Kraus giebelt und gespitzet,

¹⁴⁶ FBA, Bd. 13,3, S. 172–174. Vgl. Pravida, Brentano in Wien (Anm. 57), S. 203, Anm. 44.

¹⁴⁷ FBA, Bd. 3,3, S. 29–33 und 163–177.

¹⁴⁸ Zitiert nach: Emil Michelmann, Carl Künzel. Ein Sammlergenie aus dem Schwabenland, Stuttgart 1938, S. 33.

¹⁴⁹ Vgl. Frühwald, Das verlorene Paradies (Anm. 130), S. 129–136, sowie das Gedicht »Was mit dir Hand in Hand ...«.

Fällt wohl, wenn es drüber stürmet
 Oder donnert gar und blitzet,
 Einem hie und da was ein. (V. 1–5)

- Am 18. November 1838 verfasste Brentano das Künzel-Gedicht; am 19. November dann als letztes Gedicht einen Zwölfzeiler, dessen erste drei Zeilen lauten: »Es war ein Mahl die Liebe, / Die himmelklare Liebe, / Wohl in gerechtem Zorn«. Dabei handelt es sich um die abgewandelten Verse der ersten Strophe des 1819 entstandenen sechsstrophigen Gedichts »Antwort«.¹⁵⁰

Schon ca. zweieinhalb Jahre zuvor, am 26. April 1836, hatte Brentano in Künzels Stammbuch Verse eingetragen:

Engel, die Gott zugesehn
 Sonn und Mond und Sterne bauen,
 Sprachen, Herr es ist auch schön,
 Mit dem Kind ins Nest zu schauen.

Diese Verse kommen erstmalig in seinem für Luise Hensel verfassten Gedicht »Ihre Händchen pochten an ... von 1818 vor.¹⁵¹ Anders als in diesen Versen nehmen die Engel im vorliegenden Gedicht die Sprecherrolle ein. In etwas veränderter Form finden sich die Verse im an Emilie Linder gerichteten Gedicht »Durch die weite öde Wüste!...«, das ein Vogel dem Sprecher-Ich übermittelt:

Als die Garbe ich umschlinge,
 Still das Haupt zu ihr gekehrt,
 Fühlt ich, daß das Lied ich singe,
 Das mein Vogel mich gelehrt:
 Sonn' und Mond und Sterne bauen,
 Hab' ich, Gott, dir zugesehn,
 Aber Herr in's Nest zu schauen
 Mit dem Kind, auch das ist schön!¹⁵²

150 FBA, Bd. 3,2: Gedichte 1818–1819, hrsg. von Michael Grus, Kristina Hasenpflug und Hartwig Schultz, 2001, S. 107–109 und 467–470; Vers 3 lautet: »Sie war in edelm Zorn«.

151 Vgl. ebd., S. 96, V. 25–28 und S. 443.

152 Brentano, Gesammelte Schriften (Anm. 126), Bd. 1, S. 49–53, V. 89–96; vgl. Gajek, Homo poeta (Anm. 18), S. 263 f.

Im späten Gockelmärchen steht es kurz vor Austeilung des Kuchens durch die in eine »wohl approbierte Gouvernante« verwandelte »aller schönste Kunstfigur«: »da sprach das ernste Kind: Engel, die Gott zugesehn, / Sonn und Mond und Sterne bauen, / Sprechen: ›Herr, es ist auch schön, / Mit dem Kind ins Nest zu schauen!«¹⁵³

Weiterhin schrieb Brentano nahezu gleichlautende Verse als Widmungsgedicht am 21. April und am 17. Mai 1838 in Erstausgaben seines Gockelmärchens sowie in mehrere Stammbücher.¹⁵⁴ Das Gedicht vom 17. Mai 1838 beginnt mit dem Vers »Ja, ein goldner Faden ging«¹⁵⁵ und ist Selma Ranke, der Tochter von Gotthilf Heinrich Schubert gewidmet, der seit 1827 in München lebte und mit Emilie Linder befreundet war. Es umfasst 32 Verse im Kreuzreim, die sich bis hin zu Vers 24 auf »-ing« und »-anke« reimen und damit wohl vom Namen »(Selma) Ranke« als der Widmungsträgerin¹⁵⁶ und von »Salomonis Ring« (V. 21) ausgehen. Erst mit Vers 25 kommt ein neuer Reim hinzu: »-ehn« in der Zeile »Engel, die Gott zugesehn«, womit die obengenannten Verse (V. 29–32) – hier von einem Engel gesungen – eingeleitet werden. In dem Widmungsgedicht an Selma Ranke führt Brentano die Motive von zwei seiner (selbstverfassten bzw. bearbeiteten) Werke zusammen, deren Kenntnis er bei der Adressatin annehmen konnte: einmal die des Gockelmärchens, weiterhin der Geschichte vom ›Goldfaden‹. In beiden Texten ist die für Brentano charakteristische Geste der Bearbeiter- oder Herausgeberschaft und damit der Rückbezug auf schon Bestehendes

153 Brentano, Werke, Bd. 3, S. 825 f.

154 Vgl. Brentano, Werke, Bd. 1, S. 1148 f.; vgl. Gajek, Homo poeta (Anm. 18), S. 264.

155 Dülmen D 1. Vgl. dazu auch den Gedichtentwurf »An einem goldnen Faden hing ...« (ebd.).

156 Das Buch mit Brentanos Widmungsgedicht wurde, so sieht es eine Regelung in der Familie vor, über Generationen hinweg stets der jüngsten Tochter vererbt. Dieser Brauch stellt ein Pendant zu dem aus »Achsel- bzw. Schulterbändern mit Edelsteinen bestehendem Frauenlehn«, das der »Graf von Hennegau seiner Gemahlin bei der Geburt des Töchterchens, des liebe[n] arme[n] Kind[es] von Hennegau, mit folgenden Worten überreicht: ›Ich belehne deine Erstgeborne durch dich und alle erstgeborenen Töchter ihrer Nachkommen mit dem Ländchen Vadutz; es sei ein Frauenlehn, ein Kunkellehn in unsren Nachkommen, und sollen den erstgeborenen Töchtern der Grafen von Hennegau, sobald sie die erste Kunkel des zartesten Flachses für die Armen, ohne den Faden zu zerreißen, abgesponnen haben, diese Edelsteine auf die Schultern geheftet und so mit dem Ländchen Vadutz belehnt werden.« (Brentano, Werke, Bd. 3, S. 806 f.)

auffällig,¹⁵⁷ auf das er zusätzlich durch die Zitation der letzten Verse »Engel, die Gott zugesehn« hinweist.

VII. Schluss

Brentano bedient sich mit seinen Widmungs- und Stammbuchgedichten zweier Gattungen, die eine lange Tradition haben. Dabei unterläuft er fortwährend prägende Gattungsspezifika. Selbst wenn er beispielsweise in den Zueignungen auf aktuelle Diskurse der Zeit reagiert – so in den »Sibyllischen Worten« im Prolog von »Die Gründung Prags« oder in der »Zueignung« der Marina-Legende –, vermittelt und erläutert er darin kaum das Werk, dem die Widmungen voranstehen. Die Zueignungsgedichte, die Brentano bis 1817 verfasst, sind entweder – wie die Widmung im »Godwi« – hochkomplex oder sehr anspielungsreich wie z. B. die Doppelwidmung »An Görres« und »An Schinkel«, oder auch stark biographisch bzw. selbstbezüglich wie der Prolog zu »Die Gründung Prags«. Die späten Zueignungsgedichte scheinen auf den ersten Blick für eine breitere Öffentlichkeit gedacht als diejenigen der frühen und mittleren Phase; beim näheren Hinschauen unterlaufen sie allerdings den Kommunikationsakt von Widmungsgedichten. Die Kommunikation, die jetzt keine zwischenmenschliche mehr ist, sondern eine »religiöse« – ein Austausch zwischen Mensch und Gott – entspricht seinem Autorschaftsverständnis ab 1817.

»Zwischenmenschliche« Kommunikation oder auch dichterische Selbstreflexion scheinen nunmehr Gegenstand der privaten Lyrik, so auch der Stammbuchgedichte, deren Anzahl im Spätwerk Brentanos im Verhältnis zu den Widmungsgedichten deutlich ansteigt. Die späten Stammbuchgedichte sind – bis auf einige erbauliche Verse – individuell gestaltet. Die formale und sprachliche Artifizialität der beiden hier vorgestellten Gedichte an Marianne von Willemer sprengt den Rahmen dieses Genres. In beiden widmet sich Brentano dem »Stammbuch-Thema« Freundschaft; allerdings signalisieren die permanenten Wiederholungen in Reim und Wortwahl eher Inhaltsleere. Brentano umschreibt mit möglichst vielen Worten, dass er eigentlich nichts schreiben möchte, da das Stammbuchgedicht als Gattung ungeeignet ist, Persönliches zum Aus-

157 Vgl. FBA, Bd. 5,1, besonders S. 226–233.

druck zu bringen und sich das Gemeinte überdies mittels Sprache nicht fassen lässt.

Dieses grundsätzliche Ungenügen der Kunst, das Brentano im Spätwerk vorwiegend in den nicht öffentlichen Texten benennt, äußert sich auch in seinem frühen Widmungstext im ›Godwi‹.¹⁵⁸ Offensichtlich war aber bei Brentano die Unzulänglichkeit von Kunst und Poesie nur so lange Gegenstand öffentlicher Texte, wie er die Herstellung von universeller Harmonie (wie im ersten Gedicht der ›Godwi‹-Widmung) als Aufgabe der Kunst und Poesie betrachtete. Im Spätwerk hingegen präsentiert er das »soziale Teilsystem« der Literatur¹⁵⁹ als »überholt« von dem der Religion; das christliche »Kunstwerk zeigt [...] das Vollkommene in der Unvollkommenen Welt, es gibt weiterhin einen Ausblick auf das Heil«.¹⁶⁰

158 Als »Ausdrucksmöglichkeiten«, mit denen Brentano dieser »Lücke« begegnet, benennt Stephan Jaeger »Selbstreferenz und Spiel«, »Musikalisierung« und »höhere Ordnung« (Stephan Jaeger, *Theorie lyrischen Ausdrucks. Das unmarkierte Zwischen in Gedichten von Brentano, Eichendorff, Trakl und Rilke*, München 2001, S. 12 f.).

159 Bunzel, *Clemens Brentanos Reversion* (Anm. 84), S. 27.

160 Alfred Herrmann, *Clemens Brentano und seine »Wende« zum Katholizismus*, Magisterarbeit, Humboldt-Universität Berlin 2000, S. 127.

WOLFGANG BUNZEL UND CHRISTINA SAUER

›Das Maifeld von St. Helena‹

Eine neuentdeckte Verssatire Clemens Brentanos
aus dem Jahr 1815*

I

Auch wenn die historisch-kritische Frankfurter Brentano-Ausgabe in nahezu jedem ihrer Bände ungedruckte Texte des Autors enthält, kommt es doch nur sehr selten vor, dass ein bislang gänzlich unbekanntes Werk auftaucht. Ein solcher, durchaus spektakulär zu nennender Fund kann nun hier präsentiert werden. Im Zusammenhang der Arbeiten an Band 13,2 der Edition, der Dramen, Dramenfragmente und -pläne enthält,¹ ist es nämlich gelungen, die anonym, ohne Jahreszahl und mit bewusst irreführender Ortsangabe erschienene Verssatire ›Das Maifeld von St. Helena‹ zweifelsfrei Clemens Brentano zuzuschreiben. Möglich wurde dies, weil sich in der Universitätsbibliothek Mainz ein Brentano-Autograph befindet, das nicht nur Entwurfsmaterial für die französischsprachigen Passagen des Textes enthält, sondern auch eine Vorstufe des komplizierten, barock anmutenden Werktitels,² der in der Druckfassung dann folgendermaßen lautet:

* Die Verfasser danken herzlich Michael Grus für seine wertvollen Hinweise und Ergänzungen sowie Jutta Heinz für die großzügige Zurverfügungstellung ihres in Arbeit befindlichen Kommentars zu Bd. 15,3 der Frankfurter Brentano-Ausgabe.

1 Clemens Brentano, Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Begründet von Jürgen Behrens, Wolfgang Frühwald, Detlev Lüders, hrsg. von Anne Bohnenkamp, Ulrike Landfester, Christoph Perels, Hartwig Schultz, Stuttgart u. a. 1975 ff. (im Folgenden: FBA), hier: Bd. 13,2: Dramen, Dramenfragmente und -pläne. Text, hrsg. von Christina Sauer (im Druck).

2 Universitätsbibliothek Mainz, Signatur 4° Ms 87–14. Siehe hierzu FBA, Bd. 21,1: Satiren und kleine Prosa, hrsg. von Maximilian Bergengruen, Wolfgang Bunzel, Renate Moering, Stefan Nienhaus, Christina Sauer und Hartwig Schultz (im Druck).

Das Maifeld von St. Helena. Entdeckte Verschwörung Napoleons mit dem Ratten-Marschall Herzog Schinkenklauber, Abgesandten sämtlicher Geschmeisvölker der Nage- und Kerbthiere von St. Helena, auf dem Northumberland, gegen die Ostindische Compagnie, und den Verein der Spring- und Stein-Böcke auf St. Helena. Nebst Urtheil und Spruch. Aus den nach London übermachten ungereimten Criminal-Schiffsakten des Northumberland, in deutsche Reime gebracht, mit einer treuen Nachbildung der Vision vom Maifeld auf St. Helena, aus der Original-Handzeichnung des Sehers Peter Gysbrechts von 1598. Gedruckt im St. Helenenthal bei Baden.

Die erwähnte Handschrift ist aber durchaus nicht der einzige Beleg für Brentanos Verfasserschaft. Darüber hinaus hat der Autor an mehreren Stellen Bruchstücke aus anderen, zeitnah entstandenen eigenen Texten in seine Satire eingefügt. So finden sich darin Passagen aus dem »klingenden Spiel« ›Viktoria und ihre Geschwister‹ (1813/14, gedruckt 1817) sowie der 1814 niedergeschriebenen zweiten Fassung seines »Allegorischen Deklamatoriums« ›Oestreichs Muth, Sieg und Hofnung‹.³ Diese Selbstzitate waren freilich für die zeitgenössischen Leser nicht als solche zu erkennen, da die Werke, aus denen sie stammen, entweder zum Zeitpunkt, zu dem das ›Maifeld von St. Helena‹ erschien, noch unpubliziert waren oder zu Lebzeiten des Autors ungedruckt blieben.

Bei Brentanos Text handelt es sich um eine antinapoleonische Schmähschrift, deren es seinerzeit unzählige gegeben hat.⁴ Sie nimmt die von den Alliierten im Frühsommer 1815 verfügte Verbannung Napoleon Bonapartes auf die Atlantikinsel St. Helena zum Anlass, um das vielgepriesene militärische Ingenium des unter Arrest gestellten ›großen Feldherrn‹ zu verspotten. Der Text präsentiert sich dabei als auf – fingierte – Quellen gestützte Warnung vor einer unheilvollen »Verschwörung«: Es sei nämlich entdeckt worden, wie der französische Exkaiser in der ihm zugewiesenen Kajüte des noch in Plymouth vor Anker liegenden britischen Kriegsschiffs HMS Northumberland, das ihn zu sei-

3 Vgl. FBA, Bd. 13,3: Wiener Festspiele. Text. Unter Mitarbeit von Dietmar Pravida und Christina Sauer hrsg. von Caroline Pross, 2007, S. 71–306 bzw. 411–454.

4 Ein Großteil dieser Publikationen ist versammelt in der 411 Microfiches umfassenden Sammlung: Anti-napoleonische Pamphlete. Politische Schriften aus den Freiheitskriegen 1813–1815. Eine Microedition aus der Fürstlichen Bibliothek Corvey, hrsg. von Rainer Schöwerling und Hartmut Steinecke, Hildesheim 1996.

nem Bestimmungsort bringen wird, mit einem von St. Helena aus vorab nach Europa entsandten »Ratten-Marschall« konferiert habe. Napoleon habe sich dabei bereit erklärt, Anführer »sämtlicher Geschmeisvölker der Nage- und Kerbthiere« dieser Insel zu werden und die dortigen, sich hartnäckig widersetzenen und als freisinnige »Jakobiner« (V. 930 und 953) bekannten Huftiere (»Spring- und Stein-Böcke«) besiegen zu helfen. Dazu wolle er auf St. Helena ein zweites sog. Maifeld einberufen, also eine Volksversammlung unter freiem Himmel, bei der die Nation auf eine neue Schlacht eingeschworen wird, wie sie am 1. Juni 1815 auf dem Champs de Mars in Paris stattgefunden hat. Von seiner militärischen Hilfeleistung verspreche er sich eine Situation allgemeinen Aufruhrs, die ihm die Gelegenheit verschaffe, aus dem Exil zu flüchten (wie seinerzeit von Elba) und andernorts – beispielsweise in »Ostindien« oder in »Amerika« (V. 917) – erneut Staatsoberhaupt zu werden.

Die aus heutiger Sicht kurios wirkende Konstellation ist in ihrem Kern keine Erfindung Brentanos, sondern greift erkennbar auf zeitgenössische Karikaturen zurück.⁵ Darstellungen, die den nach St. Helena verbannten französischen Herrscher umgeben von Ratten zeigen, lassen sich in großer Zahl nachweisen,⁶ wobei die »St.-Helena-Karikaturen schon

- 5 Die jüngste Monographie zum Thema stammt von Mark Bryant, *Napoléon en caricatures*, Paris 2010. Siehe aber auch den Katalog: *Napoleons neue Kleider. Pariser und Londoner Karikaturen im klassischen Weimar*, hrsg. von Wolfgang Cilleßen, Rolf Reichardt, Christian Deuling, Berlin 2006 und die Bestandsverzeichnisse: Hans Peter Mathis, *Napoleon I. im Spiegel der Karikatur. Ein Sammlungskatalog des Napoleon-Museums Arenenberg mit 435 Karikaturen über Napoleon I.*, o.O. o.J. (Zürich 1998) sowie: *Napoleon in der Europäischen Karikatur – Sammlung Sabine Scheffler. Bestandsliste der Karikaturen*, bearbeitet von Gisela Vetter-Liebenow, 2 Teile, Hannover 2006.
- 6 Vgl. Sabine und Ernst Scheffler unter Mitarbeit von Gerd Unverfehrt, *So zerstioben geträumte Weltreiche. Napoleon I. in der deutschen Karikatur*, Stuttgart 1995 (= *Schriften zur Karikatur und kritischen Grafik* 3), S. 358–363 und 365, Nr. 6.2–6.9 und 6.13 (im Folgenden zitiert als *Scheffler*) sowie A. M. Broadley, *Napoleon in caricature 1795–1821, with an introductory essay on pictorial satire as a factor in Napoleonic history* by J. Holland Rose, 2 vols., London, New York 1909 und Norwood Young, *Napoleon in exile, vol. 1: St. Helena (1815–1821) with 2 coloured frontispieces and 100 illustr. mainly from the collection of A. M. Broadley*, London 1915. Da einige dieser bildlichen Darstellungen wohl erst Ende 1815 oder Anfang 1816 entstanden sind, könnten sie im Einzelfall auch umgekehrt von der im ›Maifeld von St. Helena‹ literarisch entworfenen und im Begleitkupfer illustrierten Szenerie beeinflusst worden sein.

einen Boom« erlebten, als »Napoleon St. Helena noch nicht erreicht«⁷ hatte. Unmittelbar anregend für die Konzeption von Brentanos Text (und die Gestaltung des dem Druck beigegebenen Kupferstichs) haben dabei jene Abbildungen gewirkt, auf denen Napoleon als Kommandeur einer bewaffneten Rattenarmee – wie in der Illustration ›Alte Liebe rostet nicht oder Beschäftigung des großen Mannes auf der kleinen Ratten-Insel Sanct Helena«⁸ (Abb. 1) – bzw. einer gegen die einheimischen Ratten kämpfenden Katzengarde – wie in ›entrée triomphante de bonaparte dans son nouveau royaume«⁹ les habitants de st. hélène prennent la fuite à la vue de leur nouveau souverain⁹ (Abb. 2) und Johann Michael Voltz¹⁰ ›Die größte Heldenthat des neunzehnden Jahrhunderts oder Eroberung der Insel St. Helena«¹¹ (Abb. 3) – zu sehen ist. Auf einer weiteren Darstellung (›Bonapartes neueste Waffenübung auf der Insel Sanct Helena«¹²) wird er gezeigt, wie er vor seiner neuen Truppe eine Ansprache hält, und auf einer anderen (Johann Michael Voltz: ›Wie der – dies Jahr in Europa nicht mehr gefeyerte – Napoleons-Tag auf der Insel St. Helena festlich begangen wird«¹³) nimmt er an seinem Ge-

7 Scheffler, S. 360, Nr. 6.5.

8 Ebd., S. 359, Nr. 6.3.

9 Vgl. Mary Dorothy George, Catalogue of prints and drawings in the British Museum. Division 1: Political and personal satires, vol. 9: 1811–1819, London 1949, Nr. 12711, und Catherine Clerc, La caricature contre Napoléon, Paris 1985, Nr. 166. Diese Illustration, die Napoleon auf einer Katze reitend zeigt, variiert eine Radierung, auf der er »Hoch zu – Ratte« zu sehen ist; vgl. Scheffler, S. 365, Nr. 6.13.

10 Siehe hierzu Karl Hagen, Der Maler Johann Michael Voltz von Nördlingen (1784–1858) und seine Beziehung zur Zeit- und Kunstgeschichte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Nebst einem Verzeichnisse seiner Werke, Stuttgart 1863, und Jutta Assel: Die Künstlerfamilie Voltz. Aquarelle, Handzeichnungen, Druckgraphik von Johann Michael Voltz und seinen Kindern Amalie, Friedrich, Karl und Ludwig Voltz im 19. Jahrhundert (Kunstkabinett Dagmar Fleischmann, München, 27.2.–7.3.1982), Haar 1982.

11 Scheffler, S. 358 f., Nr. 6.2.

12 Ebd., S. 359 f., Nr. 6.4 und 6.4.1. Bei der dargestellten Szene handelt es sich um »eine parodistische Abwandlung der berühmten Dankproklamation Napoleons an seine Armee nach der Schlacht bei Austerlitz am 2. Dezember 1805«; ebd., S. 360, Nr. 6.4. Das Erscheinen dieses »illuminierten Kupferstichs« wurde am 26. September 1815 in der Beilage zu Nr. 115 der ›Berlinischen Nachrichten« annonciert.

13 Scheffler, S. 360 f., Nr. 6.5. »Die Szene spielt am 15. August 1815, Napoleons Geburtstag«, und damit einen Tag nach jenem Datum, das in Brentanos Text genannt wird (vgl. V. 293); ebd., S. 360.

burtstag die Huldigungen der Untertanen von St. Helena in einem feierlichen Akt entgegen (Abb. 4).

Über die geografische Beschaffenheit der Insel und ihre Fauna hat Brentano sich aus diversen, recht heterogenen Quellen informiert. Da wäre zunächst der frühneuzeitliche Reisebericht ›Ander Schiffart In die Orientalische Indien / So die Holländischen Schiff (welche im Martio 1598. außgefahen / dauon die 2. letzte im Mayo 1600. mit grossem Schatz von Würtz wider kommen seynd) verrichtet. Darin kuertzlich / doch warhafftiglich / der gantze Succes der Reyse erzehlet wirdt. Mit etlichen nötigen erklärung / Carten vnd Figuren gezieret‹ (Nürnberg 1602) von Levinus Hulsius (1550–1606) zu nennen, aus dessen ›Editio Secunda‹ (Frankfurt a.M. 1605) der Autor eine Stelle zitiert und dem er die Figur des »holländischen Bootsmanns Peter Gyßbrechtß« entnommen hat, der dann in seinem Text die Funktion eines an den Evangelisten Johannes auf Patmos erinnernden »Sehers« erhält.¹⁴ Aber auch Meldungen aus der Tagespresse dienten Brentano als Informationsmaterial.

- 14 In einer »Original-Handzeichnung« auf einem Ziegenfell und einer später schriftlich aufgezeichneten »Vision«, die von Generation zu Generation weitergegeben und vom Verfasser des ›Maifelds‹ erstmals publik gemacht wird, verheißt Gysbrechtß – angeblich – die Erscheinung eines künftigen »Messias« (V. 511) auf St. Helena, als welchen der Rattenmarschall Napoleon zu erkennen meint. Während sich die Schilderung des französischen Exkaisers als Antichrist (vgl. besonders Peter Philipp Riedl, »Hört den Antichrist erschallen ...«. Die Bibel als Kampfschrift in der antinapoleonischen Propaganda. In: Das Buch und die Bücher. Beiträge zum Verhältnis von Bibel, Religion und Literatur, hrsg. von Bettina Knauer, Würzburg 1997, S. 41–68) noch ganz in der traditionellen Bonaparte-Topik bewegt, ridikülisiert die blasphemische Charakterisierung von Gysbrechtß' Niederschrift als »neues Testament« (V. 513) darüber hinaus auch die Quellengläubigkeit der christlichen Offenbarungs- und Buchreligion. Zu den literarischen und ikonographischen Mustern der Napoleon-Darstellung liegen zahlreiche Untersuchungen vor; genannt seien hier nur Heide N. Rohloff (Hrsg.), Napoleon kam nicht nur bis Waterloo. Die Spur des gestürzten Giganten in Literatur und Sprache, Kunst und Karikatur. Vortragsreihe des Fachbereichs Literatur- und Sprachwissenschaften der Universität Hannover, Frankfurt am Main 1992, Eckart Kleßmann, Das Bild Napoleons in der deutschen Literatur, Stuttgart 1995 (= Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz – Abhandlungen der Klasse der Literatur, Jg. 1995–1997), Napoleon – Genie und Despot. Ideal und Kritik in der Kunst um 1800, hrsg. von Gisela Vetter-Liebenow, Hannover 2006 und Andreas Grünes, Napoleonbilder in Literatur und Karikatur. Simultane Mythenbildung zwischen Revolution und Restauration, Marburg 2010.

So erschienen im Spätsommer und Frühherbst 1815 in verschiedenen Zeitungen Berichte über St. Helena. Einen besonderen Stellenwert für den zu dieser Zeit in Berlin lebenden Brentano nahmen dabei die Meldungen in den ›Berlinischen Nachrichten von Staats und gelehrten Sachen‹, der sog. Spenerschen Zeitung, ein. In einem am 12. August dort abgedruckten Artikel etwa ist zu lesen, die Insel habe von außen her ein so abschreckendes »Ansehn«, dass man versucht sei, sie für ganz unbewohnbar zu halten; denn sie »besteht aus Felsen, die sich senkrecht aus dem Meere in die Wolken erheben, und die Insel selbst in mehreren, zum Theil waldigten, Reihen durchschneiden.«¹⁵ Außerdem wird darin über den intensiven Anbau von »Runkelrüben«¹⁶ berichtet, von dem auch im ›Maifeld‹-Text mehrfach die Rede ist.

Der wichtigste zeitgenössische Bezugstext für Brentano war indes eine andere, etwa zeitgleich entstandene antinapoleonische Schrift: die ebenfalls anonym erschienene Broschüre ›Des neuen Robinson's von St. Helena letzte Abentheuer zu Land und zu Wasser‹ (o.O. 1816). Im ›Maifeld zu St. Helena‹ heißt es hierzu in wünschenswerter Deutlichkeit: »Alles, was hier Bezug auf die Insel hat, findet man in dem Büchlein: Der Robinson von St. Helena.« (Anmerkung zu Vers 718) Tatsächlich bezieht sich Brentano mehrfach auf diesen Intertext. Die Angabe, dass Napoleons Verbannungsort nicht nur »von Ziegen, wilden Böcken«, »Mäusen und großen Ratten« bevölkert ist, sondern dass dort auch Schrecken erregende Insekten leben – »große und scheußliche Spinnen spannen ihre Netze in allen Wohnungen aus, grüne Fliegen von der Größe der Heuschrecken, plagten die Einwohner und fresen die Früchte an; und endlich stellen unzählige Schaaren von Raupen ungeheure Verwüstungen an«¹⁷ –, stammt beispielsweise direkt aus dem ›Neuen Robinson‹. Auch der Hinweis, dass es dort »Berge mit roth, blau und weißem Thon« gebe, geht direkt auf diese Quelle zurück, wo es an einer Stelle heißt:

15 Berlinische Nachrichten von Staats und gelehrten Sachen, Nr. 96, 12.8.1815, unpaginiert.

16 Ebd.

17 Des neuen Robinson's von St. Helena letzte Abentheuer zu Land und zu Wasser. Aus dem Französischen übersetzt, und mit undiplomatischen Noten durchschossen, nebst dem Grundriß und der Ansicht von St. Helena, o.O. (Berlin) 1816, S. 50 f.

Wenn gleich diese Insel [...] nur ein Haufen unfruchtbarer Felsen scheint, [...] so sind doch die Berge, welche sich in der Mitte dieses schroffen Felsenkreises erheben, mit einer 1½ Fuß tiefen leckeren und fruchtbaren Thonerde bedeckt, welche ohne Pflege allerhand Getreide, Gräser, Kräuter, Stauden und Bäume hervorbringt [...]. In einigen Bergen findet man rothen Bolus [= Ton bzw. Tonerde] und eine graulichte Erde, und einer gegen Morgen enthält eine Erde von schöner Azurfarbe. (*Welche Berge also, wenn man das Weiße als etwas trübe ansieht, die Bonapartistischen Nationalfarben hervorbringen.*)¹⁸

Selbst ein Wortspiel entnimmt Brentano der genannten Vorlage. Die auf die Initialen N.[apoleon] B.[onaparte] des ehemaligen französischen Kaisers anspielende, gleichwohl in ihrem Sinngehalt kryptisch wirkende Formulierung im ›Maifeld‹: »wer das N und das B nicht erkannt, / Kommt nimmer mit seinem Nota Bene zu Rand« (V. 869f.) jedenfalls wird erst dann verständlich, wenn man die Parallelstelle im ›Neuen Robinson‹ konsultiert, welche den bei Brentano fehlenden Zusammenhang zwischen den beiden in Beziehung gesetzten Bedeutungselementen expliziert: »ich habe ganz Europa das N. B. Nota Bene aufgebrannt, das ich im Namen trage«.¹⁹ Interessanterweise enthält auch der ›Neue Robinson‹ einen Hinweis auf dessen Verssatire, findet sich am Ende des dortigen »Vorberichts« doch die Bemerkung: »Wir [...] machen das Publikum auf das Büchlein ›Das Mayfeld von St. Helena‹ u.s.w. (in dem nämlichen Verlage erschienen,) aufmerksam.«²⁰

Brentanos Text geht indes in seiner Funktion als antinapoleonische Satire nicht auf. Zugleich ist er eine camouflierte Stellungnahme zum 1815 in Preußen vehement geführten Streit um den Anteil geheimer

18 Ebd., S. 49f. (Die kursivierte Passage ist in der Vorlage in kleinerer Schrifttype wiedergegeben, um sie als Zusatz des – fingierten – Übersetzers zu kennzeichnen.)

19 Ebd., S. 60.

20 Ebd., S. VIII. Solche intertextuellen Querverbindungen können nur entstehen, wenn die Verfasser einander persönlich bekannt gewesen sind oder wenn der Verleger jeden der beiden Urheber von der Existenz des jeweils anderen, thematisch ähnlichen Textes vorab in Kenntnis gesetzt hat. Da über die Autorschaft des »Neuen Robinson« bis dato nichts bekannt ist, lassen sich über direkte Austauschprozesse zwischen den Verfassern gegenwärtig keine Aussagen machen. Die Bemerkung indes, dass beide Publikationen »in dem nämlichen Verlage erschienen« seien, legt die Annahme nahe, dass der Verleger eine vermittelnde Rolle gespielt hat.

Verbindungen am Sieg über Napoleon. Seinen Ausgang genommen hatte dieser Streit, als der als Professor für Jurisprudenz an der Berliner Universität lehrende Anton Heinrich Theodor Schmalz (1760–1831) im September eine Flugschrift unter dem Titel ›Berichtigung einer Stelle in der Bredow-Venturinischen Chronik für das Jahr 1808. Ueber politische Vereine, und ein Wort über Scharnhorsts und meine Verhältnisse zu ihnen‹ (Berlin 1815) publizierte, in der er den Verdacht äußerte, seit der im Frühjahr 1808 gegründeten und Ende 1809 vom preußischen König durch eine auf Drängen Napoleons zustande gekommene Anordnung wieder aufgelösten ›Gesellschaft zur Uebung öffentlicher Tugenden [...]‹²¹ (später kurz ›Tugendbund‹ genannt) gebe es in Preußen Geheimbünde, in denen politisch konspiriert und Demagogie betrieben werde.²² Diese einer Denunziation reformliberaler Kräfte gleichkommende Anschuldigung sorgte für überaus lebhaften Disput und löste eine Vielzahl von Folgeveröffentlichungen aus.²³

Clemens Brentano beteiligte sich gleich mit mehreren Texten an der Auseinandersetzung. Er verfasste eine Replik auf Samuel Heinrich

21 Siehe hierzu Johannes Voigt, *Geschichte des sogenannten Tugend-Bundes und des sittlich-wissenschaftlichen Vereins*, Berlin 1850 und Georg Baersch, *Beiträge zur Geschichte des sogenannten Tugendbundes, mit Berücksichtigung der Schrift des Herrn Professor Johannes Voigt in Königsberg und Widerlegung und Berichtigung einiger unrichtiger Angaben in derselben*, Hamburg 1852. Im Laufe nur eines Jahres entstanden in Preußen mehr als 25 »Kammern« genannte Dependancen des Vereins mit insgesamt deutlich über 700 Mitgliedern; August Lehmann, *Der Tugendbund*. Aus den hinterlassenen Papieren des Mitstifters Professor Dr. Hans Friedrich Gottlieb Lehmann, Berlin 1867, S. 196. »Der ›Tugendbund‹ galt als Inbegriff des Geistes der antinapoleonischen Erhebung, des patriotischen Bündnisses zwischen König und Volk sowie bei der den mobilisierten bürgerlichen Schichten verfassungspolitischen Erwartungen«; Otto Dann, *Geheime Organisation und politisches Engagement im deutschen Bürgertum des frühen 19. Jahrhunderts. Der Tugendbund-Streit in Preußen*, in: *Geheime Gesellschaften*, hrsg. von Peter Christian Ludz, Heidelberg 1979 (= *Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung* 5), S. 399–428, hier: S. 406.

22 Zu Schmalz' Person und den Motiven bzw. Hintergründen seines Handelns siehe Hans-Christof Kraus, *Theodor Anton Heinrich Schmalz (1760–1831). Jurisprudenz, Universitätspolitik und Publizistik im Spannungsfeld von Revolution und Restauration*, Frankfurt am Main 1999 (= *Ius commune – Sonderhefte: Studien zur europäischen Rechtsgeschichte* 124).

23 Kraus spricht in diesem Zusammenhang von einem »publizistischen Flächenbrand«; ebd., S. 189.

Catels am 4. November 1815 erschienene Besprechung von Barthold Heinrich Niebuhrs Flugschrift ›Ueber geheime Verbindungen im Preußischen Staat und deren Denunciation‹, die unter dem Titel ›Schmalz und Niebuhr‹ am 30. November im ›Deutschen Beobachter‹ herauskam. Als Ergänzung dazu schrieb er die kleine Satire ›Weihnachtsgeschenk für Verschwörungsliebhaber‹, die allerdings ungedruckt blieb. Im Dezember 1815 begann er mit der Niederschrift einer Schmalz-Persiflage in Dramenform, die den Titel ›Geheimrat Schnaps‹ tragen sollte.²⁴ Deshalb konnte Friedrich Carl von Savigny schon am 25. November 1815 an Wilhelm Grimm schreiben:

Clemens ist jetzt ganz plötzlich in eine Art von Tagesschriftstellerey gekommen, die ihm wohl läßt. Was er gegen Schmalz in die Zeitung vortrefflich geschrieben, hat die Censur gestrichen, aber einige Theateraufsätze in der Zeitung sind sehr hübsch und machen großes Glück.²⁵

Ähnlich heißt es wenig später in einem Brief Gunda von Savignys an Bettine von Arnim, der Bruder sei in »eine große Tagesliteratur befangen«²⁶.

Teil dieser »Tagesschriftstellerey« war auch ›Das Maifeld von St. Helena‹. Da der die Debatte um Theodor Anton Heinrich Schmalz auslösende Beitrag ›Berichtigung einer Stelle in der Bredow-Venturinischen Chronik für das Jahr 1808. Ueber politische Vereine, und ein Wort über Scharnhorsts und meine Verhältnisse zu ihnen‹ Mitte September 1815 herauskam und die erste große Erwiderung darauf, Barthold Georg Niebuhrs Broschüre ›Ueber geheime Verbindungen im preußischen Staat, und deren Denunciation‹ (Berlin 1815) erst Ende »October 1815« vorlag, Verlagsankündigungen des ›Maifelds‹ aber schon Anfang Dezember in der Presse erschienen,²⁷ dürfte Brentanos Verssatire im Wesentlichen

24 Siehe FBA 13,2, S. 355–458.

25 Adolf Stoll, Friedrich Karl v. Savigny. Ein Bild seines Lebens mit einer Sammlung seiner Briefe, Bd. 2: Professorenjahre in Berlin 1810–1841, mit 317 Briefen aus den Jahren 1810–1841 und 33 Abbildungen, Berlin 1929, S. 147.

26 5. Dezember 1815; Die Andacht zum Menschenbild. Unbekannte Briefe von Bettine Brentano. Hrsg. von Wilhelm Schellberg und Friedrich Fuchs, Jena 1942, S. 208.

27 Eine der frühesten, vielleicht sogar die früheste erschien in der ›Beilage zum 146. Stück der Berlinischen Nachrichten von Staats- und Gelehrten Sachen vom

während des Monats November, frühestens jedenfalls ab Oktober 1815 entstanden sein. Wie der erhalten gebliebene handschriftliche Entwurf des Titels zeigt, zielte der Text ursprünglich noch deutlicher gegen die Person des Denunzianten und »Demagogenriechers«²⁸ Schmalz, trägt dort doch der »Marschal / Schinckenklauber« den Namen »Herzog vom Schmalz«²⁹. In der gedruckten Fassung dagegen finden sich solch offenkundige Invektiven nicht mehr. Das Wort »Schmalz« (V. 451) kommt nur noch an einer Stelle vor, und auch dort wird es nicht in Verbindung mit einer Person gebracht. Zwar lassen sich Wörter wie »Schmeergrube« (V. 942) oder auch »Schmierstiefeln« (V. 31) als alludierende Kompositformen des verwandten Ausdrucks »Schmalz« und damit als indirekte Anspielungen auf den Eigennamen des nicht genannten Zielobjekts verstehen, von einer Personalsatire aber kann keine Rede mehr sein.

Solche Änderungen sind offensichtlich der Rücksichtnahme auf die Zensur geschuldet. So musste seinerzeit das fast parallel dazu entstandene Drama »Geheimrat Schnaps« ungedruckt bleiben, weil Brentano – wie sich Achim von Arnim später erinnert – »wegen der Zeitumstände keinen Drucker und Zensor hier«³⁰ fand. Der Grund für diese verschärfte Überwachung öffentlicher Meinungsäußerung war ein Dekret des preußischen Königs. Nachdem sich am 12. Dezember 1815 insge-

7.12.1815. Es folgten – anfangs noch in dichtem zeitlichen Abstand, dann verteilt über eine größere Zeitspanne – weitere in Nr. 288 der »Allgemeinen Literatur-Zeitung von December 1815« (Sp. 735), in Nr. 23 des »Intelligenzblattes der Zeitung für die elegante Welt« vom 24. Dezember 1815, in »Nro. 2 des Intelligenz-Blattes zum Morgenblatt« von 1816 (S. 6), in Nr. 52 der »Beilage zu der Augsbürgischen Ordinaire Postzeitung« vom 29. Februar 1816 und im März-Heft des dritten Jahrgangs (1817) des von Friedrich Buchholz herausgegebenen »Journal für Deutschland, historisch-politischen Inhalts«. Bei der Annoncierung des Textes fällt besonders auf, dass Brentanos Verssatire anfangs stets zusammen mit dem »Neuen Robinson« angekündigt wurde.

28 Ernst Landsberg, Theodor Schmalz, in: Allgemeine Deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 31, Leipzig 1890, S. 624–627, hier: S. 625.

29 Universitätsbibliothek Mainz, Signatur 4^o Ms 87–14.

30 Achim von Arnim an den Frankfurter Bürgermeister Thomas, 7.4.1827; Hermann Cardauns, Die Märchen Clemens Brentano's. Mit den Beilagen »Erinnerungen der Frau von Ahelefeldt«, »Zwei Briefe von Achim v. Arnim« und »Bruchstück aus einer Bearbeitung des Märchens von dem Hause Staarenberg«, Köln 1895 (Verinsschrift der Görres-Gesellschaft zur Pflege der Wissenschaft im katholischen Deutschland 1895,3), S. 102.

samt 44 namhafte Persönlichkeiten an Friedrich Wilhelm III. gewandt und die Gründung einer Kommission zur Klärung der Frage, ob es tatsächlich politisch gefährliche Geheimbünde im preußischen Staat gebe, beantragt hatten, wurde diese Eingabe am 6. Januar 1816 nicht nur abgelehnt, am selben Tag erließ der König auch eine Kabinettsordre, die weitere öffentliche Debatten untersagte und unter Strafe stellte.³¹ Da das ›Maifeld von St. Helena‹ aber noch im Dezember 1815 erschien, entging die Schrift einem Verbot. Gleichwohl scheint die Publikation der Verssatire nicht ganz einfach gewesen zu sein. Denn nur so lässt sich erklären, weshalb Brentano sie nicht nur anonym erscheinen ließ, sondern zusätzlich auch noch mit einer falschen Ortsangabe versah, wobei die Angabe »St. Helenenthal« wegen ihres sprechenden, auf den Verbannungsort Napoleons verweisenden Namens natürlich leicht als fingiert zu durchschauen war.

Wer ›Das Maifeld von St. Helena‹ gedruckt und vertrieben hat, ist ungewiss. Die Ankündigungen in der zeitgenössischen Presse liefern hier widersprüchliche Angaben. So nennt das Halbjahresverzeichnis der Neuerscheinungen des deutschen Buchhandels als Verlag bzw. Vertriebsort die »Societäts-Buchhandl.«³² in Berlin. Auch in Buchhändleranzeigen findet sich mehrfach dieser Hinweis. Sowohl das ›Intelligenzblatt der Zeitung für die elegante Welt‹ als auch das ›Intelligenzblatt der Neuen Jugend-Zeitung‹ und der ›Allgemeine Anzeiger der Deutschen‹ melden, dass das Werk soeben »In der Societäts-Buchhandlung in Berlin [...] erschienen«³³ sei. In Jacob W. Lehmanns von der »C. G. Flittner'schen Buchhandlung« verlegten ›Abhandlung über die höchst merkwürdige [...] ringförmige Sonnenfinsterniß vom 7. September 1820. Eine Ankündigung, der Aufmerksamkeit aller Bewohner Deutschlands gewidmet‹ (Berlin 1820) indes wird im Anzeigenteil («In unserm Verlag sind folgende Schriften erschienen, und bei uns, wie durch alle Buchhandlungen zu bekommen») auch ›Das Mai-

31 Vgl. Kraus, Schmalz (Anm. 22), S. 230–232.

32 Verzeichniß neuer Bücher, die vom Januar bis Juny 1816 wirklich erschienen sind [...], Leipzig 1816, S. 65.

33 Intelligenzblatt der Zeitung für die elegante Welt, Nr. 23, 24.12.1815, unpag.; Intelligenzblatt der Neuen Jugend-Zeitung, Nr. 2, 8.2.1817, unpaginiert; Allgemeiner Anzeiger der Deutschen. Oder Allgemeines Intelligenz-Blatt zum Behuf der Justiz, der Polizey und der bürgerlichen Gewerbe in den deutschen Staaten [...], Jahrgang 1817, Erster Band, Sp. 152.

feld von St. Helena« als Titel aufgeführt. Und auch das von Johann Samuel Ersch herausgegebene ›Handbuch der Deutschen Literatur seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts bis auf die neueste Zeit‹ nennt den Verlag »Flittner«³⁴ in Berlin.

Mehrere einschlägige Nachschlagewerke aus dem 19. Jahrhundert dagegen geben als Verleger bzw. Drucker der Verssatire »Sander«³⁵ bzw. »Sander in Berlin«³⁶ an. Auch die Mikrofiche-Ausgabe des Textes bei Olms innerhalb der Reihe ›Anti-napoleonische Pamphlete‹ der Fürstlichen Bibliothek Corvey ergänzt den in der Vorlage fehlenden Verlagsnamen entsprechend. Die maßgebliche Monographie über Napoleon in der deutschen Karikatur schließlich vermerkt als Drucknachweis: »Verlag der Sanderschen Buchhandlung, Berlin«³⁷. Tatsächlich spricht einiges für die Annahme, dass ›Das Maifeld von St. Helena‹ in dieser Offizin erschienen ist. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts jedenfalls führte das Ehepaar Johann Daniel (1759–1825) und Sophie Sander geb. Diederich (1768–1828) ein offenes Haus, in dem u. a. Wilhelm von Humboldt sowie Friedrich und August Wilhelm Schlegel, aber auch Clemens Brentano verkehrten. Interessant ist vor allem der thematische Schwenk, der sich nach 1807 ereignete: »Statt wie bislang vorrangig auf Belletristik zu setzen, betätigt sich Sander nun vorübergehend als Verleger eminent politischer Publizistik«³⁸. Dabei scheute er auch vor Konflikten mit der

34 Neue Ausgabe, Bd. 2, Leipzig 1823, Sp. 259, Nr. 2065.

35 Index locupletissimus librorum qui inde ab anno MDCCL usque ad annum MDCCCXXXII in Germania et in terris confinibus prodierunt. / Vollständiges Bücher-Lexicon enthaltend alle von 1750 bis Ende des Jahres 1832 in Deutschland und in den angrenzenden Ländern gedruckten Bücher. [...] Bearbeitet und herausgegeben von Christian Gottlob Kayser, Vierter Theil (M – R), Leipzig 1834, S. 14.

36 Emil Ottokar Weller, Die falschen und fingirten Druckorte. Repertorium der seit Erfindung der Buchdruckerkunst unter falscher Firma erschienenen Schriften. Deutscher und lateinischer Theil, Leipzig 1858, S. 137.

37 Scheffler, S. 362, Nr. 6.8.

38 Dirk Sangmeister, Heinrich von Kleists verhinderter Verleger. Der angeblich verrückte Johann Daniel Sander und der Salon seiner schönen Frau Sophie, in: Buchkulturen. Beiträge zur Geschichte der Literaturvermittlung. Festschrift für Reinhard Wittmann, hrsg. von Monika Estermann, Ernst Fischer und Ute Schneider, Wiesbaden 2005, S. 321–354, hier: S. 347. Zum ursprünglichen Verlagsprogramm vgl. Uwe Hentschel, »Wäre ich Rammler, so könnte ich mir Antheil an manchem Lafontaineschen Buch zuschreiben!« Der Verleger Johann

Zensur nicht zurück und verlegte wiederholt »latent zensurfährdete Literatur«³⁹. Brentano hatte Johann Daniel Sander »Ende Januar«⁴⁰ 1810 persönlich kennengelernt. In einem zwischen Ende Februar und Mitte März 1810 geschriebenen Brief an Wilhelm Grimm heißt es, dieser habe sich regelrecht in ihn »verliebet«⁴¹. Auch wenn sich Johann Daniel Sander schon 1808 weitgehend aus dem Verlagsgeschäft zurückgezogen und das in der Kurstr. 51⁴² angesiedelte Unternehmen »zum Jahreswechsel 1813/14«⁴³ seiner Frau Sophie überschrieben hat (deren zwischenzeitlicher »erklärter Liebhaber«⁴⁴ Adam Müller war) scheint die Verbindung zu diesem Unternehmen auch in den Folgejahren nicht mehr abgerissen zu sein.

Der enge Austausch mit einem erfahrenen Verleger bzw. dessen geschäftsführender Gattin würde nicht nur erklären, warum die Verschleierung des Verlagsorts und die Geheimhaltung der Verfasserschaft so erfolgreich waren, sondern noch eine weitere Besonderheit im Zusammenhang mit der Publikation des ›Maifelds von St. Helena‹ verständlich machen. Brentanos Verssatire liegt nämlich – was für Tagesschrifttum höchst ungewöhnlich ist – in zwei Drucken vor, von denen der eine 40 und der andere 43 Seiten umfasst. Vergleicht man beide miteinander, stellt sich heraus, dass die Anzahl der Verse gleichgeblieben ist und nur der Seitenspiegel sich verändert hat. Während ein Druck jeweils 32 (bzw. 31) Zeilen pro Seite aufweist, sind es beim anderen 33 (bzw. 32). Dennoch handelt es sich dabei nicht um einen unautorisierten Nachdruck. Wie diverse Druckfehlerverbesserungen und geringfügige Textkorrekturen zeigen, ist die 43-seitige Ausgabe vielmehr eine zweite, durchgesehene und korrigierte Auflage des 40-seitigen Erstdrucks. Dennoch wurde auf die werbewirksame Angabe, dass eine Neuauflage

Daniel Sander und sein Erfolgsautor August Lafontaine, in: Leipziger Jahrbuch zur Buchgeschichte 7 (1997), S. 75–106.

39 Sangmeister, a.a.O., S. 348.

40 Brentano-Chronik. Daten zu Leben und Werk. Zusammengestellt von Konrad Feilchenfeldt, München und Wien 1978 (= Reihe Hanser 258), S. 74.

41 FBA, Bd. 32, S. 231.

42 Vgl. Allgemeines Adreßbuch für Berlin, hrsg. von J. M. Boicke, Berlin 1820, S. 367.

43 Sangmeister, Heinrich von Kleists verhinderter Verleger (Anm. 38), S. 353.

44 Notiz Karl August Varnhagen von Enses; Biblioteka Jagiellońska, Kraków, Sammlung Varnhagen, Kasten 224.

des Büchleins veranstaltet worden ist, seinerzeit verzichtet, und ein Hinweis auf die im Text vorgenommenen Verbesserungen unterblieb – eine Praxis, die abermals auf direkte Absprachen zwischen Autor und Verleger schließen lässt.

Wie das Erscheinen zahlreicher antinapoleonischer Pamphlete zeigt, ließen die preußischen Behörden Druckerzeugnisse, die den besiegten Volks-»Feind« (V. 274, 286 und 535) attackierten oder lächerlich machten, weitgehend ungehindert erscheinen, schritten aber sofort ein, wenn landesinterne Angelegenheiten berührt wurden. Dementsprechend konnte beispielsweise Brentanos publizistische Antwort auf Samuel Heinrich Catels (1758–1838) Niebuhr-Rezension ›Kritick und Antikritick‹, die für die Spenersche Zeitung vorgesehen war, dort nicht erscheinen, so dass er sie außerhalb Preußens publizieren musste.⁴⁵ Da schon der Untertitel des ›Maifelds von St. Helena‹ eine »Entdeckte Verschwörung« ankündigt und im Text selbst auf die Gründung eines »Rattenvereins« (V. 923) hingewiesen wird, war die Publikation fraglos ein publizistisches Wagnis. Brentano stellt seiner Verssatire deshalb eine – dem Anschein nach vom Verleger (oder Herausgeber) stammende – »Captatio benevolentiae« voran, in der er vorgibt, »vor den Gefahren, der ihr Wesen im Finstern treibenden geheimen Vereine« warnen zu wollen. Anders gesagt: Indem er sich als »Patrioten« ausgibt und eine Rolle einnimmt, die der von Schmalz zu ähneln scheint, versucht er, die Zensur in Sicherheit zu wiegen. Zu den Irreführungsstrategien gehört auch, dass er den Verleger (oder Herausgeber) davon sprechen lässt, die »herrliche Schrift« sei nicht nur »mit Enthusiasmus aufgenommen« worden, sie stamme auch von einem »berühmten Verfasser«, »der als Gelehrter und Geschäftsmann gleich verdienstvoll ist«. Beim Zweitdruck dann, der sehr wahrscheinlich erst 1816 erfolgte, hatten sich die publizistischen Rahmenbedingungen einschneidend verändert. Eine bereits zensierte Schrift konnte rechtmäßig vertrieben werden, der Hinweis auf eine erneute Auflage aber wäre unter diesen Umständen vermutlich riskant gewesen, weshalb er unterblieb. Das Vorhandensein zweier Drucke indiziert in jedem Fall, dass die Erstausgabe vollständig verkauft werden konnte. Freilich ist über die Absatzhöhe nichts bekannt. Der veränderte Seiten-

45 Vgl. Konrad Feilchenfeldt, Clemens Brentanos publizistische Kontakte mit Hamburg, in: *Aurora* 36 (1976), S. 47–60, sowie die Erläuterungen in *FBA*, Bd. 21,2 und Bd. 15,3.

spiegel wiederum deutet darauf hin, dass der alte Satz nicht mehr existierte, sei es weil die Bleiletern anderweitig verwendet, sei es weil sie eingeschmolzen wurden. Vor allem bei potentiell anstößigen Texten wurde der Satz von den Druckbetrieben generell nicht länger als unbedingt nötig aufbewahrt, um den Behörden keine unnötigen Beweise zu liefern.

›Das Maifeld von St. Helena‹ wurde, was für eine tagespolitische Schrift ungewöhnlich ist, seinerzeit zusammen mit einer Kupferstichkarikatur vertrieben (Abb. 5), die genauso viel – nämlich 4 Groschen – kostete wie der Text selbst. Zwar enthält auch die parallel erschienene Broschüre ›Des neuen Robinson's von St. Helena letzte Abentheuer zu Land und zu Wasser‹ eine begleitende Abbildung (den Grundriss der Insel St. Helena), doch war diese in den Buchblock eingebundener, integraler Bestandteil der Publikation. Die Illustration zum ›Maifeld‹ dagegen kann eine gewisse Eigenständigkeit beanspruchen; sie wurde auch separat angeboten und konnte unabhängig von Brentanos Versatire erworben werden. Es gibt keine Aufschlüsse darüber, wer den Kupferstich angefertigt hat, allerdings deutet die saubere Ausführung auf einen erfahrenen und geübten Künstler hin. Außerdem muss der Stecher eine recht genaue Kenntnis zumindest von einem Teil des Textes gehabt haben, handelt es sich bei seiner Darstellung doch um eine detailgetreue bildkünstlerische Umsetzung der den Höhepunkt der Handlung bildenden »Vision des holländischen Bootsmanns Peter Gyßbrechtß« (V. 717–757). Zugleich indiziert die vom Buchtitel geringfügig abweichende Unterschrift der Bildbeigabe (›Das Mayfeld zu S^t. Helena.‹), dass die endgültige Benennung des Textes zum Zeitpunkt, zu dem das Frontispiz angefertigt wurde, noch nicht feststand.

Der enge Bezug zwischen Bild und Text lässt vermuten, dass der Anstoß zu dieser Begleitabbildung wohl von Brentano ausging, der sie sogar selbst in Auftrag gegeben haben könnte. Schließlich hat der Autor zeitlebens besonderen Wert auf die Illustration seiner Werke gelegt und selbständige Publikationen fast ausnahmslos mit einer oder mehreren Bildbeigaben versehen. Die Gesamtkomposition jedenfalls weist gewisse Ähnlichkeiten mit dem Frontispiz des bereits 1813 fertig gestellten Festspiels ›Viktoria und ihre Geschwister‹ auf, das aber erst 1817 im Druck vorlag: Hier wie dort steht eine frontal anzusehende, sitzende Figur, die von einer beträchtlichen Anzahl von allegorisch auszudeutenden Nebengestalten eingerahmt wird, im Zentrum einer achsensymmetrischen

Komposition.⁴⁶ Im Falle des ›Maifelds‹ dürfte der Kupferstich auch die Funktion gehabt haben, die Zensur abzulenken, denn die Abbildung gibt sich auf den ersten Blick als Karikatur auf Napoléon zu erkennen und verschleiert damit den Bezug des Textes auf die zeitgenössische Debatte um geheime Gesellschaften.

Vor allem ikonographisch reiht sich die Begleitillustration nahtlos in die lange Reihe antinapoleonischer Karikaturen ein. Selbst gewisse Details scheint der Illustrator dem Fundus bereits existierender Bildmotive entnommen zu haben. Die im Hintergrund erkennbaren gehörnten Huftiere – welche die im Titel der Schrift erwähnten ›Spring- und Steinböcke‹ repräsentieren – etwa ähneln jenem Ziegenbock, auf dem Napoléon in ›Die größte Heldenthat des neunzehnten Jahrhunderts oder Eroberung der Insel St. Helena‹ (Abb. 3) reitet. Und die scharf gezackten Felsen erinnern an die alpin anmutende Bergsilhouette, die in der Darstellung ›Napoleon Bonaparte kommt am 18 October 1815 bei der Insel St Helena an‹ (Abb. 6) zu sehen ist und die sich ihrerseits wieder an die in der zweiten Abteilung des zweiten Teils von Ivan F. Kruzenšterns ›Reise um die Welt in den Jahren 1803, 1804, 1805 und 1806‹ (Berlin 1812) enthaltene ›Ansicht der Stadt (James-Town) auf der Insel St Helena‹ anlehnt. Zusätzliche Informationen über die geologischen und klimatischen Besonderheiten der Insel sowie ihre Fauna und Flora waren jedenfalls einschlägigen Reisebeschreibungen – neben Kruzenšterns Bericht enthielten vor allem Francis Duncans ›A description of the Island of St. Helena containing observations on its singular structure and formation; and an account of its climate, natural history, and inhabitants‹ (1805; dt.: Beschreibung der Insel St. Helena [...] Aus dem Englischen [...] hrsg. von T.[heophil] F.[riedrich] Ehrmann, Weimar 1807) und Thomas Henry Brookes ›A history of the island of St. Helena from its discovery by the Portuguese to the Year 1806‹ (London 1808) konkrete Angaben – oder den bereits erwähnten Zeitungsberichten zu entnehmen.⁴⁷

⁴⁶ Siehe hierzu FBA, Bd. 13,3, S. 72.

⁴⁷ Auch die Parallelschrift ›Des neuen Robinson's von St. Helena letzte Abenteuer zu Land und zu Wasser‹ verdankt der bildenden Kunst eine entscheidende Anregung. Den Vergleich des exilierten Napoléon mit Daniel Defoes auf einer fernen und unwirtlichen Insel gestrandetem Romanheld Robinson Crusoe nämlich hat erstmals »eine französische Karikatur auf Napoleons erstes Exil« (Scheffler,

Die Begleitillustration zum ›Maifeld von St. Helena‹ fand seinerzeit immerhin so große Beachtung, dass sie – offensichtlich unautorisiert – nachgestochen wurde. Der auf Grundlage der Originalradierung hergestellte Holzschnitt bietet jedoch nur eine vergrößerte Darstellung, in der die diffizileren »Details nicht übernommen« wurden; namentlich »fehlen die Zuckerrübenfelder und die Raupen, die ›grünen Fliegen‹ um das Spinnennetz und die Zuschauerinnen«⁴⁸. Außerdem kappt die simplifizierende Kopie den Bezug zu Brentanos Text, indem sie den ursprünglichen Titel ersetzt und das gezeigte Motiv umbenennt in ›Bonaparte's Musterung zu St. Helena‹.

Aber auch Brentanos Verssatire selbst fand ein öffentliches Echo. So heißt es in einer Besprechung, die mit erheblicher Verspätung in den ›Ergänzungsblättern zur Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung‹ erschienen ist, dass »mehrere Zeitschriften uns in der ausführlicheren Anzeige zuvorgekommen« seien. Allerdings ließen sich diese Rezensionen bislang nicht ausfindig machen. In den ›Ergänzungsblättern zur Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung‹ wird ›Das Maifeld von St. Helena‹ gemeinsam mit Conrad Friedrich Köhlers ›Bonapartide, oder Leben und Thaten des theuern Helden Napoleon Bonaparte, aus Corsika gebürtig, in lustigen Reimen in Blumauerischer Manier‹ (St. Jamestown auf St. Helena [recte: Ulm] 1816) angezeigt und diesem Werk gegenüber sehr lobend hervorgehoben: »Anlage, Ausführung, Vollendung stimmt zum Einzelnen. Oft liegt eine Fülle von Gedanken in einer einzigen Wendung, in einem Worte.«⁴⁹ Die mit dem Verfasser Kürzel »D.« versehene Besprechung stammt von dem lange Zeit in Erfurt lehrenden Histori-

S. 363, Nr. 6.9) hergestellt, die den Titel ›Le Robinson de l'Île d'Elbe‹ trägt; vgl. Clerc, *La caricature contre Napoléon* (Anm. 9), Nr. 67. Der aus Nördlingen stammende und in Nürnberg lebende Karikaturist Johann Michael Voltz (1784–1858) dann ließ sich davon zu seinem Blatt »Der neue Robinson auf der einsamen Ratten Insel im Süd-Meere St. Helena genannt« (1815) anregen, das wiederum »das 1816 erschienene Blatt ›Le nouveau Robinson de l'Isle Ste Hélène‹« (Scheffler, S. 363, Nr. 6.9) beeinflusste; vgl. Clerc, *La caricature contre Napoléon*, Nr. 177. Die Robinson-Schrift scheint in ihrer Titelgebung Voltz' Radierung unmittelbar zu zitieren.

48 Scheffler, S. 363, Nr. 6.8.1.

49 Ergänzungsblätter zur Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung, Siebenter Jahrgang, Zweyter Band, Nr. 61, 1819, Sp. 103 f.

ker Johann Jakob Dominikus (1762–1819), der 1817 nach Koblenz übersiedelte.⁵⁰

In ästhetischer Hinsicht – und das macht ihn zu einem typischen Werk Clemens Brentanos – bietet sich der Text als intertextuelles Pastiche dar. Während – dem klandestinen Charakter der Publikation entsprechend – die zugrunde liegenden publizistischen Referenzartikel ungenannt bleiben, werden die für Form und Sprachgebung der Satire wichtigsten literarischen Bezugstexte im Text nahezu vollständig erwähnt. Dies sind zunächst und vor allem Georg Rollenhagens (1542–1609) ›FROSCHMEVSELER. Der Frösch vnd Meuse wunderbare Hoffhaltunge / Der Frölichen auch zur Weyßheit / vnd Regimenten erzogenen Jugend / zur anmutigen aber sehr nützlichen Leer / aus den alten Poëten vnd Reymdichtern / vnd insonderheit aus der Naturkündiger von vieler zahmer vnd wilder Thiere Natur vnd eigenschafft bericht / In Dreyen Büchern auffs neue mit vleiß beschrieben / vnd zuvor im Druck nie außgangen‹ (Magdeburg 1595) und Hans Christoph Fuchs' ›Der Ameisen und Mückenkrieg. Künstlich beschrieben und nicht allein lustig und kurzweilig, sondern auch sehr nützlich zu lesen‹ (1600) betitelte deutsche Übersetzung von Teofilo Folengos (1491–1544) Tierdichtung ›Moschaea‹ (1521). Indiziert wird der Rückgriff auf diese beiden Intertexte durch die Übernahme von Eigennamen. In einer Anmerkung zum Text weist Brentano explizit darauf hin, dass die »Heldennamen« seiner Geschichte »an die Helden jener unsterblichen Gedichte« erinnern. Tatsächlich ist »Schinckenklauber« (»Pternotroctes«) eine Figur aus Rollenhagens ›FROSCHMEVSELER‹, während die Namen »Aranifuga«, »Muscifur« und »Putrifola« aus Fuchs' ›Ameisen und Mückenkrieg‹ stammen. Das gemeinsame Vorbild der zwei frühneuzeitlichen »Epen-

50 Siehe Karl Bulling, Die Rezensenten der Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung im ersten Jahrzehnt ihres Bestehens 1804–1813, Weimar 1962 (= Claves Jenenses 11). Zur Person Dominkus' vgl. Albert Pick, Professor Jakob Dominikus, der Freund des Koadjutors von Dalberg. Ein Beitrag zur erfurtischen Gelehrtengeschichte, Hamburg 1894 (= Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge N. F., Ser. 8, 189) und Horst Meyer, Johann Jakob Dominikus (1762–1819): Angaben zur Biographie, in: Ausgewählte Schriften aus 250 Jahren Akademiegeschichte nachgedruckt und kommentiert. [Festgabe im Jubiläumjahr,] hrsg. im Auftrag des Senats anlässlich der 250. Wiederkehr der Gründung der Akademie [Gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt] im Jahr 1754 von Horst Meyer, Erfurt 2004, S. 184–185

parodien«⁵¹ wiederum war die griechische komische Fabeldichtung ›Batrachomyomachia‹ (›Froschmauskrieg‹ bzw. ›Frosch-Mäuse-Krieg‹), die lange Zeit als Werk Homers galt.

Brentano übernimmt von den Vorgängerwerken die parodistische Grundkonstellation einer kriegerischen Auseinandersetzung zwischen zwei Tierarten. Im ›Maifeld von St. Helena‹ hat die entsprechende Schlacht freilich noch nicht stattgefunden. Damit der avisierte Feldzug der Armee des »Ratten-Marschalls Herzog Schinkenklauber« gegen die als Feinde betrachteten, weil ebenso unabhängigen wie aufrichtigen »Sprung- und Steinböcke« auch tatsächlich erfolgreich verläuft, wird nämlich erst noch ein erfahrener Feldherr benötigt. Diesen meinen die »Geschmeisvölker der Nage- und Kerbthiere von St. Helena« in Napoleon gefunden zu haben, weshalb sie eine »Verschwörung« mit ihm anzuzetteln versuchen. Hier nun weicht Brentano erkennbar von seinen Vorlagen ab. Ihm nämlich geht es gerade nicht darum, eine mit tierischen Fabelwesen bestückte allegorische Parallelwelt zur Realität aufzubauen. Die genaue raumzeitliche Verortung der Verssatire – die Handlung spielt auf dem britischen Kriegsschiff HMS Northumberland, das vor Plymouth ankert und in Kürze nach St. Helena aufbrechen wird und ist auf den »14ten August 1815« (V. 293) datiert – hält vielmehr stets präsent, dass sich sein Text auf konkrete historische Sachverhalte bezieht. Die Tiergestalten dienen eher der Erzeugung parodistischer Effekte, indem sie einen komischen Gegensatz zur menschlichen Handlungssphäre herstellen. Wie in diversen antinapoleonischen Karikaturen auch, wird der französische Exkaiser vor allem dadurch wirkungsvoll lächerlich gemacht, dass er als endgültig funktionslos gewordener Feldherr gezeigt wird, dem die menschlichen Armeen abhanden gekommen sind und der deshalb seine »Waffenübungen«⁵² mit Ratten und Ungeziefer durchführen muss.

›Das Maifeld von St. Helena‹ bezieht seinen satirischen Charakter aber auch aus seiner Form und Sprachgebung. Letztere ahmt mit ihren Archaismen, Grobianismen und syntaktischen Inversionen – zumindest streckenweise – das deutsche Dichtungsidiom an der Schwelle vom

51 Georg Rollenhagen, Froschmeuseler. Mit den Holzschnitten der Erstausgabe, hrsg. von Dietmar Peil, Frankfurt am Main 1989 (= Bibliothek deutscher Klassiker 48; Bibliothek der Frühen Neuzeit 12), S. 725.

52 Scheffler, S. 359 f., Nr. 6.4.

16. zum 17. Jahrhundert nach. Witzig, weil unzeitgemäß wirkt bereits die gewollt umständliche, altertümlich erscheinende Überschrift, welche die Erinnerung an Titulaturen der Barockliteratur wachruft. Überhaupt erinnert der Titel von Brentanos Verssatire vom Gestus her an eine frühere satirische Schrift des Autors, nämlich den gemeinsam mit Joseph Görres verfaßten Text ›Entweder wunderbare / Geschichte von BOGS / dem Uhrmacher, / wie er zwar das menschliche Leben längst verlassen, / nun aber doch, nach vielen musikalischen Leiden zu / Wasser und zu Lande, in die bürgerliche Schützen- / gesellschaft aufgenommen zu werden, / Hoffnung hat, / oder / die über die Ufer der Badischen Wochenschrift / als Beilage ausgetretene / Konzert-Anzeige. // Nebst des Herrn BOGS wohlgetroffenem Bildnisse und einem medizinischen Gutachten über dessen Gehirnzustand‹ (Heidelberg 1807). Im ›Maifeld‹ wird die Orientierung an frühneuzeitlichen und barocken Ausdrucksmustern, mit der es Brentano aber nicht sonderlich genau nimmt, vor allem mit der ausführlich zitierten, fiktiven »Vision [...] des Sehers Peter Gysbrechts von 1598« motiviert. Diese erfundene Prophezeiung gestattet es dem Autor, die Gegenwart des Jahres 1815 mit der um mehr als 200 Jahre zurückliegenden Vergangenheit zu überblenden und so eine »Contrafactur dieser vnser zeit«⁵³ entstehen zu lassen.

Der kontrafaktische Charakter des Textes resultiert dabei in besonderer Weise aus der ironisch gehandhabten Verkreuzung von Lexik und Metrik, die Brentano schon bei seinen Vorbildern vorfand. Sowohl der ›Ameisen und Mückenkrieg‹ als auch der ›FROSCHMEUSELER‹ – und des Weiteren das ebenfalls im ›Maifeld‹ erwähnte niederdeutsche Tierepos ›Reynke de vos‹ (1498), das im übrigen »Rollenhagens erklärtes Vorbild«⁵⁴ war – sind auf sprachlich-stilistischer Ebene Epenparodien. Im Unterschied zu den homerischen Epen, bei denen es sich ja um Hexameterdichtungen im genus sublimis handelt, nutzen die frühneuzeitlichen Texte die niedere Stilebene oder konterkarieren diese mit gewählter Diktion. Passend dazu bedienen sie sich einer gemeinhin als

53 Rollenhagen, Froschmeuseler (Anm. 51), S. 19.

54 Dietmar Peil, Rhetorische Strukturen in Rollenhagens ›Froschmeuseler‹?, in: Mittelalterliche Denk- und Schreibmodelle in der deutschen Literatur der frühen Neuzeit, hrsg. von Wolfgang Harms und Jean-Marie Valentin, Amsterdam und Atlanta (Georgia) 1993 (= Chloe 16), S. 197–217, hier: S. 199.

»volkstümlich«⁵⁵ geltenden Versart: des Knittelverses. Dieser besteht aus paarig gereimten Zeilen unregelmäßiger Länge und kam in allen Bereichen der nicht gesungenen Dichtung zum Einsatz. In seiner strengen Form als »paarweise gereimte[r] Vierheber« mit acht oder neun Silben stellt er »vom Mittelalter bis zum Ende des 16. Jahrhunderts in der erzählenden und lehrhaft-satirischen Dichtung das metrische Grundmaß«⁵⁶ dar. Ähnlich gehandhabt begegnet er auch in Brentanos, aus 1045 paarig gereimten Knittelversen bestehender Verssatire. Zwar nutzt der Autor durchaus die Möglichkeiten, welche die sog. Füllungsfreiheit bietet, doch hält er meist das Standardmaß von vier Hebungen ein, lockert freilich das jambische Grundmuster des Öfteren durch Daktylen auf oder ersetzt es teilweise durch trochäische Betonungsstrukturen. Damit belegt ›Das Maifeld von St. Helena‹ nicht nur ein weiteres Mal Brentanos Interesse an frühneuzeitlicher Dichtung, das spätestens durch die 1809 erfolgte Neuauflage von Jörg Wickrams ›Goldfaden‹ (1557) offen zutage trat, sondern demonstriert auch seine intensive Auseinandersetzung mit der Tradition satirischer Kontrafakturen, für die insbesondere die frühneuzeitlichen Epenparodien anschauliche Beispiele lieferten.

Zugleich steht es im Kontext von Brentanos anlassgebundener Lyrik mit patriotischem Anstrich. In der zweiten Hälfte des Jahres 1815 verfasste er – wie zahlreiche andere Autoren auch – eine ganze Reihe von Gedichten über aktuelle geschichtliche Ereignisse. Die meisten davon wurden unmittelbar nach der Niederschrift gedruckt: In der Zeitung ›Orient oder Hamburgisches Morgenblatt‹ erschienen am 6. Juli 1815 die Verse ›Aufgang des Sterns von der Katzbach, à la belle alliance. Den 19. Juni 1815‹ (»Napoleon sprach im Aberwitz ...«), am 11. Juli folgte im ›Rheinischen Merkur‹ das Gedicht ›Bei Christian Grafen von Stollbergs Tod zu St. Amand, in der Schlacht de la belle Alliance, den 19. Juni 1815‹ (»Der Krieg zog aus zu kaufen ...«), als Einzelblattdruck wurde das nach der Schlacht von Waterloo geschriebene ›Lied vom Korporal‹ vertrieben, und am 2. November brachten die ›Berlinischen Nachrichten Von Staats- und gelehrten Sachen‹ das Gedicht ›Bei dem Gedenkfeuer der Berlinischen Turner auf die Leipziger Schlacht‹. Daneben entstanden weitere, nicht zur Veröffentlichung bestimmte Texte an Privatpersonen, wie beispielsweise das entweder nach der Schlacht von Ligny

55 Rollenhausen, Froschmeuseler (Anm. 51), S. 734.

56 Ebd.

oder nach der Schlacht von Waterloo geschriebene, an Hellmuth Frank von La Roche, den Sohn seines Onkels Carl Georg, adressierte ›Dieß Lied ist dir zur Lust erdacht ...‹ bzw. die vom 11. Juli 1815 stammenden, Leopold von Lützow zugeordneten Verse ›Als ich dich reiten sah ...‹.⁵⁷ Parallel dazu arbeitete Brentano weiterhin an diversen Stücken mit zeitgeschichtlichem Bezug, darunter das Festspiel ›Merlin‹ und das Drama ›Die Zigeunerin‹⁵⁸. Der ›Franckfurter Staats-Ristretto‹ brachte am 14. September sogar eine Anzeige des Festspiels ›Viktoria und ihre Geschwister‹, das schließlich aber erst mit erheblicher Verzögerung 1817 im Druck erschien.

Die Monate zwischen Juli 1815 und Januar 1816 markieren mithin eine der produktivsten Phasen in Brentanos Leben, in der er auch publizistisch äußerst aktiv war. Da er im Herbst sogar »eine neue Tätigkeit als Mitarbeiter an der Spenerschen Zeitung«⁵⁹ begann, schien er nun endlich einen Platz als Schriftsteller gefunden zu haben. Paradoxe Weise war es gerade die »Tagesliteratur«, die ihm ein Betätigungsfeld bot. Aber natürlich wurde Brentano kein Publizist im üblichen Sinne und schon gar kein Journalist. Nicht zufällig handelt es sich beim Großteil der auch zu dieser Zeit entstandenen Texte um literarische Arbeiten. Das ›Maifeld von St. Helena‹ ist ein überraschendes und eigenwilliges, in mancherlei Hinsicht aber auch wieder durchaus typisches Beispiel für seine Produktionsweise. Nur auf den ersten Blick erscheint der Text als anspruchslose satirische Gelegenheitsproduktion. Bei näherem Hinsehen freilich entpuppt er sich als erstaunlich facettenreiches Werk, dessen intertextuelle Bezüge wohl noch nicht vollständig ermittelt sind.

57 Siehe Christina Sauer, Clemens Brentanos Dramenfragmente aus den Jahren 1811–1816. Mit einer historisch-kritischen Edition von ›Blutschuld. Todtenbraut‹, ›Oranje boven‹ und ›Zigeunerin‹, Würzburg 2009, S. 322–324.

58 Siehe hierzu ebd., S. 129–174.

59 Feilchenfeldt, Brentano-Chronik (Anm. 40), S. 97.

II

Das

Maifeld von St. Helena.

Entdeckte Verschwörung Napoleons
mit demRatten-Marschall Herzog Schinkenklauber, Abgesandten sämmtlicher
Geschmeisvölker der Nage- und Kerbthiere von St. Helena, auf dem
Northumberland, gegen die Ostindische Compagnie, und den Verein
der Spring- und Stein-Böcke auf St. Helena.

Nebst

Urtheil und Spruch:

Aus den nach London übermachten ungereimten Criminal-Schiffs-
akten des Northumberland, in deutsche Reime gebracht,

mit

einer treuen Nachbildung der Vision vom Maifeld auf St. Helena, aus
der Original-Handzeichnung des Sehers Peter Gysbrechts von 1598.Gedruckt im St. Helenenthal bei Baden.⁶⁰

Captatio benevolentiae.

Der berühmte Verfasser hat sich durch diese zwar nur kleine, aber sehr wichtige Schrift, die Dankbarkeit aller rechtlichen Männer erworben, indem er darin vor den Gefahren, der ihr Wesen im Finstern treibenden geheimen Vereine, die sich bald Ratten-Bund bald Helenischen Bund nennen, recht klärllich zeigt, und die ostindische Compagnie auf die Nothwendigkeit, sie abzustellen, aufmerksam macht. In allen guten Haushaltungen sind diese geheimen Verbindungen scharf verboten, und doch existiren sie, doch durchziehen Bündler das ganze St. Helenische Reich, um | [4] für den Ratten- oder sogenannten St. Helenischen Bund neue Mitglieder anzuwerben. Sie sind kennbar an den Deklamationen für Großmuth gegen die Franzosen, welche sie zum Aushängeschild und zur Verführung schwacher Gemüther sich bedienen; ihre eigentliche Pläne – doch, man muß den Verfasser dieser so eben erschienenen und

60 Druckvorlage ist die 40-seitige Erstaussage. Der 43 Seiten umfassende Zweitdruck (mit verändertem Seitenspiegel) wird dann in FBA 21,1 zu Grunde gelegt.

mit Enthusiasmus aufgenommenen herrlichen Schrift aus der Feder eines Mannes lesen, der als Gelehrter und Geschäftsmann gleich verdienstvoll ist und sich hier als einen wahrhaften Helenischen Patrioten zeigt. | [5]

Nachdem unser Heiland geboren war
 Wohl achtzehnhundert und fünfzehn Jahr,
 Geschah es, in den hitzigen Tagen,
 Da die Hunde, welche keine Blechlein tragen,
 5 Ihren Herrn nicht kennen in stiller Wuth,
 Und das Wasser scheuen und dursten nach Blut,
 Werden wider Erwarten und Hoffen
 Vom Meister Hämmerlein vor den Kopf getroffen,
 Daß des Satans Schweißhund, Napoleon,
 10 Sich verlaufen hat auf den Bellerophon.
 Ein englisch Kriegsschiff, welches mit Fug
 Diesen Namen vor allen andern trug;
 Denn Bellerophon heißet ein starker Held,
 Der in der alten abgelegten Welt,
 15 Welche anjetzo die Schulmeister expliziren,
 Die Chimära erlegt, die von dreien Thieren
 War ein garstig komponirtes Vieh,
 Denn auf demselben Leibe trug sie
 Einen Löwen-, Drachen- und Ziegenkopf,
 20 Und hinten noch einen langen Zopf.
 So hatte auch der neue Bellerophon
 Das garstige Beest den Napoleon
 Mit seinem Anhang zu Rochefort erschnappt,
 Und dann geschwinde das Ankerthau gekappt.
 25 Hat sich dann wieder bei Engeland
 Vor Anker gelegt, da sind sie vom Strand
 In gar viel hundert Kähnen geschwommen
 Und haben das Beest in Augenschein genommen.
 Da haben sie es gesehn auf allen Vieren | [6]
 30 Auf dem Verdeck herumspazieren,
 Mit großen Schmierstiefeln und Nankin-Hosen
 Und weißer Weste, den Gott der Franzosen,
 Mit dem kleinen Schabbesdeckel, und der Dekoration
 Des Ordens, dessen Namen ist Legion,

- 35 Den schüttgelben Faustkerl im grünen Rock,
Dem reitenden Kriegsteufel seinen Leibbock,
Bald hat er mit seinem Fernrohr geguckt,
Bald hat er verdrücklich die Achseln gezuckt,
Bald lief er einen starken Hundetrab
- 40 Die Hände auf dem Rücken das Verdeck auf und ab,
Und hat dabei mit sich selbst geredet,
Als wenn der Satan seine horas betet.
Er trug in der Tasche noch große Rosinen
Und machte noch Continentalsystem-Mienen,
- 45 Und die Seinen standen und sahen von Fern
Mit gezogenem Hut nach dem erstaunlichen Herrn,
Der plötzlich den alten Kitzel thät fühlen,
Daß er möchte mit Königen spielen,
Der die Welt zu manchem Surrogat sonst trieb,
- 50 Muß nehmen mit Karten-Königen vorlieb.
So gieng in die Kajütte der Bonaparte
Und spielte mit Bertrand in der Karte,
Und die Frau Bertrand, die dachte nach,
Wie der Herzkönig sonst alle stach,
- 55 Und nun ward in den Skat gelegt,
Das war, was ihr das Herz bewegt.
Aber da trat plötzlich ein Admiral
Herein und sprach: »Herr General,
Als Sie von Elba sind ausgebrochen,
- 60 Um wieder in's Teufelsküche zu kochen,
Gaben Sie vor unter andern Dingen,
Man wolle sie nach St. Helena bringen; | [7]
Da sprachen sie wahrlich wie ein Prophet,
Ihr Wort jetzt richtig in Erfüllung geht.
- 65 Doch haben Sie schlecht es angefangen,
Von Elba wär es bequemer gegangen.
Sie aber sind dem Wasser nicht gut,
Und wollten hin auf einem Meer von Blut,
Das ist nun geflossen ganz ungedämmt,
- 70 Und hat Sie auf den Bellerophon geschwemmt,
Und also müssen Sie sich doch bequemen,
Mit bitterer Seeflut vorlieb zu nehmen,

- Und müssen auf den Northumberland steigen,
 Der segelnd dort heran thut streichen,
 75 Um Sie nach St. Helena zu führen;
 Und davon sollt' ich Sie instruiren.«
 Da warf nun der zornige Bonaparte
 König, Dame, Bube, die ganze Karte
 Mit allen Trümpfen unter den Tisch,
 80 Und bleich gleich einem Flederwisch,
 Schrie er: »man bringt mich nicht lebendig
 Auf den Northumberland; elendig
 Will eher selbst ich Hand an mich legen;«
 Und Meer und Land sprach: Meinetwegen!
 85 Aber Madam Bertrand, die wollte springen
 Ins tiefe Meer und begann zu singen:
 »Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll,
 Mein Herz wächst mir so sehnsuchtsvoll.«
 Da dacht Bonaparte, den Spaß zu verderben,
 90 Der ganzen Welt, will ich noch nicht sterben,
 Und sprach: »wenn auch mein Leib hin reißt,
 So bleibt zurück doch mein großer Geist.«
 Und jenen Leib sah man bald gewandt
 Wie eine Katze aufklettern am Northumberland,
 95 So schnell, daß alle Schifferjungen | [8]
 Ob seiner Kunst die Hüte geschwungen.
 Und Madam Bertrand wollte auch nicht mehr
 Ins Wasser, weil sie nicht kalfatert wär,
 Sie ist daher mit zimpferlichen Tritten
 100 An der Schiffsleiter hinaufgeschritten,
 Doch als Bonaparte, vite vite gerufen,
 Macht sie einen Schritt wohl von acht Stufen,
 Und sang: »Ich folg dem allerliebsten Sänger,
 Dem weltbekannten Rattenfänger.«
 105 Und nun ließ sie sich vor allen Dingen
 Folgende Mobilien von Plymouth bringen.
 Une chaise percée revetée a l'hypocrene,
 Pour le panier percé de St. Helene,
 Un bidet pour courir la poste par mer,
 110 Une Lanterne magique des autres hemispheres,
 Des brosses stomacales de Ventriloque,

- Le grand Repertoire des Monologues
 Des plus illustres desesperées
 Et faute de poison au pis aller
 115 Une seringue a clystere de suicide
 Damit beim Selbstmord kein Unglück geschieht.
 Un Pot de chambre garnie, un bassinor,
 Une attrape-puce sternutatoire,
 Un deshabillé a la mode de succube,
 120 Un bonnet de nuit a la façon d'incube,
 Einen Rückenkratzer, eine Sturmtoilette,
 Einen einschläfrichten Bettstuhl, ein dreischläfricht Bette,
 Un gardevue de Somnambule,
 Un parasol de Noctambule,
 125 Un odomètre de promenade,
 Un thermomètre de limonade,
 Un paratonnerre d'adultere,
 Un canapé, un bergère, | [9]
 Und tausend Büchsen pour le teint,
 130 Und tausend Büchsen pour le sein,
 Und hundert Gurten pour la taille,
 Und tausend Töpfe moutarde de maille,
 Und Löffelkrautspiritus pour les dents,
 Und Salb und Puder, rouge et blanc,
 135 Und pate d'amandes und fard vegetal
 Und lait cosmetique und lait virginal
 Und eau de mille fleurs und eau de cent roses,
 Und eau de Ninon und eau de Metamorphose,
 Und eau de David und eau de Goliath,
 140 Und eau de Venus de Nimmersatt,
 Und eau de Canonier und de General,
 Und eau de Consul und eau imperial,
 Und eau de Josephine und eau de Marie Louise,
 Und eau du roi de Rome und eau de la grande crise,
 145 Und eau de cosaques und eau de Blücher
 C'est l'eau la plus forte, c'est l'eau la plus chere,
 Und eau du duc d'Elbe und eau du congrés,
 Und eau de retour, und eau du champ de mai,
 Und eau de Waterloo und de panier percé a jamais,
 150 Und eau de Judith und eau d'Holoferne,

- Und eau de von Nah und eau de von Fern,
 Und eau de la vande und eau de carmes,
 Und o! daß sich Gott im Himmel erbarm!
 Und Tod und Teufel und all den Dreck,
 155 In welchem die Schönheit nicht kann vom Fleck.
 Wer kann den Koth all niederschreiben,
 In dem die Schönheit soll stecken bleiben,
 Wie Psyche in dem Vogelleim
 Und der Jude im Honigseim.
 160 Enfin tout ce, qui faut a femme galante,
 Pour passer la ligne et rester charmante. | [10]
 Herr Bertrand ließ für Bonaparten
 Mitbringen tausend Packet Spiel-Karten
 Und daß er eine Veränderung hätt,
 165 Ein Trou-Madame, rouge et noir und Damenbrett,
 Mit Tricktrack und Dockatillespiel,
 Becher und Würfel und Fickmühl,
 Und Biribi, roulette und Domino,
 Und Billard avec tout ce, qu'il y faut.
 170 Während man dieß répertoire vom festen Land
 Zusammenschleppt auf den Northumberland,
 Lief der Comödiant mit starkem Schritte
 Wild auf und ab in der Kajütte,
 Kaut an den Nägeln, spuckt an die Wand,
 175 Fagieret hin und her mit der Hand,
 Und flucht, weil rings das Meer so braust,
 Und macht gen England eine Faust,
 Und schlägt im wilden Umsichhauen
 Sich auf den Tisch die Räuberklauen,
 180 »Au! spricht er, das hat weh gethan,
 Da knüpft sich die Empfindung dran,
 Daß ich noch etwas habe zu verlieren,
 Und darum will ich protestiren.
 Ist es mir auch gleich selbst zum Lachen,
 185 So will's doch die Würde des alten Drachen,
 Dem in mir, seinen akreditirten Knecht,
 Verletzt wird sein diplomatisches Recht,
 Und wer ihm dienet auf dieser Erden
 Wird durch diesen Akt gerühret werden.

- 190 Aufgeschaut! der alles Heilige stupiret,
 Allhier sich jetzt zur Unschuld kreiret.
 Denn alle, welche die Wand bepissen,
 Und nicht, die sollen niemahl wissen,
 Durch mich, daß ich mich schuldig fühle, | [11]
- 195 O heiße Hölle! wie bist du kühle!«
 Ob der Lüge begann das Schiff zu schwanken,
 Da setzt er sich nieder in großen Gedanken,
 Nahm Feder und Papier, doch das Dintefaß
 Wankte hin und her, es war kein Spaß,
- 200 Es hätte gar leicht den frommen Drachen,
 Der sich weiß brennen wollte, können schwarz machen.
 Da flucht er: »ins Teufelsnamen halt!«
 Und eine Ratte sprang auf den Tisch alsbald,
 Die war gar groß und fett und dick,
- 205 Und hatte mit ihrem Raubmörder-Blick,
 Ihrem Schnautzbart, ihrer Nationalkokarde,
 Ein certain je sais quoi von der alten Garde.
 Den kahlen Schweif thät empor sie strecken,
 Als wollte sie ihn mit Ruhm bedecken,
- 210 Und Bonaparte erschrack nicht schwer,
 Ihre martialische Haltung gefiel ihm sehr.
 Er musterte sie und ihr musterhaft Betragen
 Thät ihm über die Massen wohl behagen.
 Er ließ sie auch auf und ab defiliren
- 215 Und mit der Feder das Gewehr präsentiren.
 Fragt: »de quel corp de mes braves tu est?«
 Sie sprach: »si votre Majesté permet,
 Le premier Grenadier de la garde de St. Heleine,
 Ennemie des chats et de la race humaine,
- 220 Vous porte des Rats la Ratification
 D'un acte, qui vous soumet cette grande nation«*

* Bekanntlich sind Ratten und Mäuse, Raupen, große Stechfliegen, grüne Wanzen und scheußliche Spinnen, so zahlreich in St. Helena, daß sich die Einwohner ihrer nur mit Mühe erwehren, und daß es nur einen solchen | [12] großen Nations- Kriegs- und unbesiegbaren Heersfabrikanten braucht, als Napoleon den großen, um diesem nur zu lang unterdrückten Geschmeis zu seinen heiligen Rechten zu verhelfen.

- »Je l'accepte de bon gré,« sprach Napoleon,
 »Aber jetzt muß ich schreiben eine Protestation, | [12]
 Drum halte das Dintfaß mir fest geschwinde,
 225 Denn ich bin schon genug in der Dinte.
 Après d'avoir contre vous protesté
 Je m'occuperai de vos interets.«
 Diese Falschheit hat die Ratte selbst gejamert,
 Und mit allem, was hier folgt, eingeklammert,
 230 Hat die Ratte murmelnd das ratifiziert,
 Was Napoleon auf's Papier geschmiert.
 Die Ratte hielt, und der Kaiser erhitzt
 Hat sie gar oft mit der Feder gespritzt,
 Denn so gehts jedem in der Welt,
 235 Der dem lichten Teufel das Dintefaß hält.
 Und also schrieb er gar abentheuerlich:
 »Ich protestire hiermit sehr feierlich
 Vor Himmel und Menschen Angesicht
 (Die mögen Dich alle beide nicht.)
 240 Gegen die Verletzung meiner heiligsten
 Rechte, (das klingt am abscheulichsten.)
 Durch die gewaltsame Disposition
 Ueber meine Freiheit wie auch Person,
 Freiwillig kam ich ja nur an Bord
 245 Des Bellerophon (weil man dich jagte fort.)
 Ich bin nicht Großbritanniens Gefangner,
 Sondern sein Gast, (und zwar Ungehangner.)
 Einmal an Bord des Bellerophon
 Mich niederlassend, war ich auch schon
 250 Unmittelbar zur Gastfreundschaft
 Englands berechtigt. (Und zur Haft.)
 Wenn die Regierung mit der Instruktion | [13]
 An den Capitain des Bellerophon
 Mich und mein Gefolg aufzunehmen,
 255 (Man möchte sich schier des Ausdrucks schämen!)
 Nur die Absicht hatte, mir eine Schlinge
 Zu legen. (Nein es war eine Zwingen.)
 So verwirkte sie dadurch ihre Ehre,
 (Als wenn ihr Name Legion auch wäre!)

- 260 Und hat so ihre Flagge beflecket,
 (Welche nicht ist mit Deinem Ruhm bedrecket.)
 Und wird man vollbringen diesen Act,
 (Daß man den Dieb in der Falle packt.)
 So wird es von nun an vergebens seyn,
- 265 Daß die Engländer (ich kann es allein.)
 Gegen Europa von ihren Gesetzen,
 Loyalität und Freiheit schwätzen.
 Treu und Glauben, (spricht der Lügensohn.)
 Wird durch die Hospitalität des Bellerophon
- 270 Vernichtet seyn. (Das verstehst du gut,
 Du hast es bewiesen mit Enghiens Blut.)
 Ich appellire daher an die Geschichte;
 (Sie wird dir antworten am jüngsten Gerichte.)
 Sie wird sagen, daß ein Feind (der Böse)
- 275 Der zwanzig Jahre (von dem Gott sie erlöse!)
 Gegen das englische Volk Krieg geführt,
 In seinem Unglück, (das seine Seele rührt!)
 Freiwillig, (wie ein Hase beim Hetzen)
 Eine Freistatt suchte unter seinen Gesetzen,
- 280 Konnte er geben einen treffenderen Beweis,
 (Daß ihm der Podex ging mit Grundeis!)
 Von seiner Achtung und seinem Vertrauen,
 (Daran sich der Satan selbst möchte erbauen.)
 Aber wie ward dieß in Engelland
- 285 Erwiedert? Ein gastfreundliches Land | ^[14]
 Prätendirten Sie diesem Feinde zu bieten,
 (Und statt ihn zu braten oder zu sieden!)
 Da er sich überlieferte voll Vertrauen,
 (O lieber Satan, wo hast du deine Klauen?)
- 290 Opferten sie ihn auf. (Man möchte glauben
 Er ließ die Krallen unter den Daumschrauben!«)
 Auf der See, am Bord des Bellorophon
 Den 14ten August 1815. Napoleon.
 So hat er die Akte zurück datirt,
- 295 Wie er die Proklamation vorausfabrizirt
 Vom Schlosse Laecken in Niederlanden,
 Welche die Preußen in seinem Schnappsack fanden.

Nun mußte als Zeuge unterschreiben die Ratte,
 Und er macht sie, damit es ein Ansehen hatte,
 300 Zum grand-port-encrier vom Pallast.
 Da hat gleich die Brave die Feder gefaßt
 Und schrieb, »Schinkenklauber* grand port-encrier
 Du palais, par ordre de sa majesté,«
 Und tappt in die Dinte dann mit der Pfote
 305 Und drückte ihr Siegel so unter die Note,
 Das hat wie ein Drudenfuß ausgesehn,
 Dergleichen unter Hexenpatenten stehn.
 Nun mußte die Ratte bei Seite schleichen,
 Weil Napoleon die Akte wollt überreichen.
 310 In die Tasche steckte der Herr Admiral
 Die Protestation ganz ernst, und befahl,
 Daß alle die Fässer und Kasten und Kisten
 Des Bonaparte visitirt werden müßten. | [15]
 Da ward nun viel Wittwen- und Waisen-Gut,
 315 Viel Gold, gewonnen aus Menschenblut,
 Manch Kleinod und viel edles Gestein,
 Von Kirchenschmuck und Kronen fein,
 Gemustert und dann aufgeschrieben,
 Und davon ist ihm nur geblieben,
 320 Ein untersiegelt Inventarium
 Vidimirt durch ein Notarium,
 Damit er drüber im Testament
 Ad impios usus testiren könnt;
 Und endlich aus dem letzten Verschlag
 325 Kam ein erstaunliches Werk zu Tag.
 Ein Instrument mit viel tausend Rädern,
 Kurbeln, Spindeln und stählernen Federn,
 Rollen, Ketten, Gewichten, hin und her,
 Als wenn es die Straßburger Kunstuhr wär,
 330 Und neben dem allen ein entsetzlicher Speiß.

* Die Völker von St. Helena scheinen nicht ohne Geschmack und Lektüre zu seyn, und ihren Homer, d.i. Rollenhagens Frosch- und Mäusekrieg und Lensiedels Mücken- und Ameisenkrieg studiert zu haben, denn dieser und alle späterfolgenden Heldennamen erinnern an die Helden jener unsterblichen Gedichte.

Worauf man sich in einen Rath einließ,
 Wie das gefährliche Ding sey zu nennen,
 Einer wollte die Machine infernale drin erkennen,
 Ein anderer hielt es für Himmelssphären
 335 Nach des alten Galliläi Lehren,
 Ein dritter, fürs europäische Gleichgewicht
 Nach Bonapartes System so eingerichtet,
 Er selber gehöre jetzt an den Spieß;
 Und da man Napoleon drum fragen ließ,
 340 Sprach er: »Was soll das Werk euch nutzen,
 Ihr werdet euch nur die Hände beschmutzen.
 Laßt mir das Werk, ich hab es erfunden,
 Zu meiner Belustigung in Erholungsstunden
 Einen an langsamem Feuer zu braten;«
 345 Ein Bratenwender also? –»Ihr habt es errathen.
 Er ist mit mir nach Egypten gezogen, | [16]
 Und wieder zurück auf den Meereswogen,
 Da ich meine Braven im Stiche ließ,
 Kam ich nach Hause mit dem Bratenspieß,
 350 Er hat mir gewendet manch trefflichen Braten
 Der Moskauer ist mir am schlechtesten gerathen,
 Zur Rechten verfroren zur Linken verbrannt,
 Fuhr ich mit dem Kunstwerk zu Schlitten aus dem Land.
 Bei Leipzig ist es ihm auch nicht geglückt,
 355 Es hatte ein Korporal ihn verrückt,
 Aber auf Elba hat er nicht gefeiert,
 Und munter zu meinen Projekten geleierte,
 Und auf dem Maifeld, da ging er apart,
 Da hat der Kerl ganz meineidig geschnarrt,
 360 Bei Bell-Allianze, da ward er zerbrochen,
 Der Blücher hatte den Braten gerochen,
 Und goß mir die heiße Butter in den Nacken,
 Es ist mir als hätt' ich ihn noch auf den Hacken.
 Nach Helena lasset mir meinen Gefährten,
 365 Er soll dort einst mit mir begraben werden.«
 Da erlaubte man, daß diese einz'ge Trophäe
 Mit ihrem Helden nach Helena geh!
 Aber daß er den Bratenwender geraubt

Dem Großmeister von Malta*, wer hätt' das geglaubt? | [17]
 370 Da man nun gepackt, gelassen und genommen,
 Und die Geleitschiffe alle waren angekommen,
 Wurden viele von seinem Gefolge getrennt,
 Und zum Valete die Kanonen losgebrennt,
 Die Anker gelichtet, die Segel aufgezogen.
 375 Da braus'te das Schiff also stolz durch die Wogen,
 Als trüg es das Elend der ganzen Welt,
 Wie ein Doktor den Kobold im Sack über Feld**.
 Und das Ufer nachfluchend rings schwarz da lag,
 Es war im August am vierzehnten Tag.
 380 Bonaparte lag knirschend in der Hängematte,
 Da nähert sich ihm die martialische Ratte
 Und sprach: »O Sire, empfängt die Adresse
 Eurer neuen Völker, deren natürlich Interesse
 Sie von Ewigkeit mit Euch verknüpfet.
 385 In St. Helena bin ich an Bord geschlüpfet,
 Da wir dort durch's Gerücht vernommen,
 Ihr würdet von Elba schon zu uns kommen.
 Von Schiff hab' ich mich zu Schiff gewunden

* Als Napoleon auf dem Wege nach Egypten sich Maltas bemeisterte, raubte er den Großmeister bis auf den Bratenwender aus; er erklärte auch den Türken dort in seinen Proklamationen: daß er der Türken Freund sey, weil er den Pabst und die Maltheser gestürzt habe, und traktirte sie auf dem Silberservice mit dem Maltheser-Wappen; da er dort heimlich unter dem Vorwande, Festungswerke zu visitiren, die Armee im Stiche lassen wollte, verrieth der eingepackte Bratenwender in seines Kammerdieners Stube seine Absicht einem Tribunalrath, der nicht glauben wollte, daß Napoleon zum Visitiren der Festungswerke sich eines Bratenwenders bediene.

** Im Anhaltischen heißt in einem gewissen Walde noch ein Weg Doktorsteig, weil dort öfters ein bärtiger seltsamer Naturphilosoph durchpassirte, der den Bauern für Geld den Kobold aus den Häusern fing, mit dem er sich immer tüchtig balgen mußte, bis er ihn in seinen Sack steckte und keuchend unter der Last über Land ins Wasser trug. Bezahlte man den Doktor nicht ordentlich, so war der Kobold bald wieder da, und die Operation mußte erneuert werden. In die größte Verlegenheit soll immer der Doktor gekommen seyn, wenn es ihm überlassen wurde, sich selbst bezahlt zu machen; denn da hatte er eine so kuriose Großmuth, daß er sich höchstens die Jacke flicken ließ. Eine Großmuth, die er selbst nicht begreifen konnte, wenn sie vorüber war, und die ihn nur so im ersten Erstaunen wie eine Gänsehaut überlief.

Mit vieler Gefahr von Katzen und Hunden. | [18]
 390 Wie erschrack ich, da ich in London gehört,
 Daß Ihr schon wieder Herr Kaiser wär't.
 Verloren schien all meine Noth und Zeit;
 Doch die Allirten machten solche Arbeit,
 Und haben Euch gepackt und gezwickt und gehetzt,
 395 Schier mehr, als ich es geworden bis jetzt.
 Da sind wir dann endlich zusammengekommen,
 Dies sey für ein gutes Zeichen genommen.«
 Da sprach Bonaparte: »Keine Zeit verschwendet,
 Nennt die Mandatare, die euch gesendet.«
 400 Und Schinkenklauber sprach: »Von der Rattengarde
 Der Marschall Herzog von der Speckschwarte,
 Dann Marschall Bröseldieb, der Commandant
 Der Mäusefüßelier, haben mich gesandt,
 Weiter thut mich Marschall Aranifuga schicken.
 405 Commandant der Lanzenträger der großen Mücken,
 Wobei Mamelucken, vortrefflich equipirt,
 Wie die Heuschrecken groß, grün uniformirt.
 Auch hat der Spinnen-Marschall, Herzog Muscifur,
 Großingenieur, eine edle Natur,
 410 Wenn schon gegen die Mücken etwas gespannt,
 Zu gemeinem Interesse geboten die Hand.
 Sein Volk ist sehr groß von vielem Geschick
 Zur geheimen Polizei und Diplomantik.
 Weiter vom großen Chor der Hofschranzen,
 415 Herzog Putrifola von den grünen Wanzen,
 Großwürdenträger, umständlich und breit,
 Ein Chor von besonderer Anhänglichkeit.
 Und merkwürdig ist es, sie tragen schon all
 Die grüne Livree der maison imperiale;
 420 Zuletzt noch der Duc de la metamorphose,
 Präsident der Raupen, ein ächter Franzose,
 Kriegt, naget, verlarvt sich, jetzt träge, jetzt schnell, | [19]
 Bald ein langsamer Schleicher, bald ein frecher Gesell,
 Jetzt buckelspannender Hofmann, jetzt schöner Geist,
 425 Der die Blätter zerstöret, und die Blüten bescheißt,
 Führer eines Corps von großen Talenten,

Sie bei der Spionage der Ambassaden zu verwenden.
 Alle diese haben die Adresse unterschrieben,
 Doch die bêtes domesticales sind zurückgeblieben.
 430 Besonders Steinböcke und Ziegen, die es sehr verdrossen,
 Daß Ihr schon manchen großen Bock geschossen.
 Zum Höchsten verdächtig scheint diese springende Raçe,
 Sie weichen gewöhnlich aus der alten Viehstraße;
 Durch ihr kühnes Klettern schlägt mancher starker Stein
 435 Schmetternd in den Schlendrian, Euern Fischpfuhl hinein.
 Sie springen von Gipfeln zu Gipfeln hinauf,
 Und fordern die Menschen zur Leibesübung auf,
 Welche so Muth und Rüstigkeit gewinnen,
 Und Verachtung gegen Ratten und Fliegen und Spinnen,
 440 Und weil sie gegen alle Schneiderei verstossen,
 Predigen sie Todhaß gegen alle Franzosen.
 Auch scheinen sie gegen uns Schleicher verschworen:
 Denn sie tragen es nicht, wie wir, hinter'n Ohren,
 Sondern Hörner vor der Stirn, und stoßen vor den Kopf
 445 Jedem leeren Gehirn und spreuvollen Topf.
 Auf sie müßt Ihr, Sire, ein Augenmerk haben,
 Weil sie nicht frech, wie die Geier und Raben,
 Auf todtes Aas hacken, nein, weil sie sich versteigen,
 Lebendigen nur ihre Hörner zu zeigen.
 450 Sie haben ihr eignes Naturrecht, und lecken gern Salz,
 Verachten die Trebermast, kommen nie zu Schmalz
 Noch zu Fett, sind mäßig und immer bei Sinnen,
 Lassen Horn, Fell, Fleisch, Butter, Käs von sich gewinnen,
 Und bilden in sich den Bezoar-Stein,
 455 Der ein Mittel gegen alle Gifte soll seyn, | [20]
 Leben von würzhaftem Kraut, brauchen wenige Pflege,
 Und wandeln gar künstlich ohn' Weg und ohn' Stege,
 Und sind d'rum gar nützlich der Heleneschen Garnison
 Durch Nahrung und Bewegung ohn' weiteren Lohn.
 460 Das alles aber taugt nichts in Eueren Kram,
 Ihr braucht alles kriechend, unterthänig und zahm:
 Denn Alles was nicht Eueren Speichel will lecken,
 Wär's auch noch so herrlich, das muß Euch erschrecken.
 Bedenkt, welche Fangstöcke die deutschen Vereine

- 465 Geworfen Euch und Eurer Gemeine zwischen die Beine.
 Ja, wo ihr gestolpert und wo Ihr gestürzt.
 Hatte stets ihre Tugend den Fallstrick geschürzt.
 Freisinnige Geschöpfe, die nicht fleischfressend sind,
 Scheinen gegen Euch besonders übel gesinnt;
- 470 Wie trat nicht das flüchtige Kosackenpferd
 (Es hat viel von der Ziege) in den Koth Euer Schwerd;
 Was das Roß that, als Ihr die Menschen turbirt,
 Thut in Helena die Ziege, wenn Ihr die Ratten regiert.
 Nicht Ochs, nicht Esel, nicht Schwein, noch Katze, noch Hund,
- 475 Nein – Freiheit und Adel zur Tugend im Bund,
 Zum Beispiel das Roß, konnten gegen den Drachen
 Den fliegenden St. Georgen beritten machen.
 Was springet und klettert, das bringt Euch Gefahr,
 Weil zuerst auf den Gipfeln der Himmel wird klar.
- 480 Trug Pegasus nicht im Alterthum schon
 Gegen die Chimära den Bellerophon,
 Und als er nicht mehr den Helden durft' tragen,
 War's Pegasus, der mit dem Hufe geschlagen,
 Daß Hyprokrene mit begeistrender Welle
- 485 Umspülte des Lebens lichtdurstige Schwelle.
 Da sangen die Musen; aber Mäuse und Ratten,
 Die sich unter der Schwelle gemästet hatten, | [21]
 Mußten wider Willen in der Sündfluth ertrinken.
 Drum mächtiger Kaiser vertraut meinen Winken,
- 490 Wie leicht können die Kletternden eine Quelle aufschließen,
 Die Euch und uns Geschmeiß über den Buckel könnt fließen;
 Drum braucht zu Euerm und unserem Heil
 Alle klatschenden Fuchsschwänze, sie sind ja wohlfeil.
 Bedenkt Euer und Eures Geschmeißes Intresse,
- 495 Von welchem ich Euch überbring' die Adresse.
 Verlangt Eure Majestät den Inhalt zu hören?«
 Napoleon sprach: »Was wollt ihr mich lehren,
 Ich weis das Alles, was können sie sagen,
 Als daß sie unendliches Verlangen tragen,
- 500 Und durch meine Talente und erhabenen Geist,
 Und wie man meine sieben Teufel sonst heißt,
 Auf die Marmortafel der Geschichte begeherten,

Mit dem Griffel des Ruhmes geschrieben zu werden.«
 Gar grausam erstaunte die würdige Ratte,
 505 Daß der Kaiser die Adresse errathen hatte;
 Begeistert rief sie aus: »O Napoleon,
 Ja, Du bist, dessen Ankunft die Vision
 Von Peter Gyßbrecht schon vor undenklicher Zeit
 Auf St. Helena uns hat prophezeit;
 510 Ja, du bist es, ich fühl' es, ich weis es,
 Der verheißne Messias alles Geschmeißes,
 Empfange von mir das große Dokument,
 Alles Ungeziefers neues Testament.
 Dieses hier ist die große Vision,
 515 Welche vor dreihundert Jahren schon
 Auf St. Helena Peter Gyßbrechtß hatte,
 Und die sich vererbte von Ratte zu Ratte.
 Sieh Dich hier selbst in der Originalfigur,
 Die der Seher gezeichnet nach der Natur, | [22]
 520 Auf ein Ziegenfell, das er selbst gegerbt,
 Es wurde bis auf unsre Zeit vererbt.«
 Da gab sie dem Kaiser das Bild in die Hand,
 Und las, was in der Prophezeiung stand.
 Vision,
 welche der holländische Bootsmann Peter Gyßbrechtß*, der, weil er
 sich an seinem Patron vergriffen, im Jahr 1598 auf St. Helena ein-
 sam ausgesetzt wurde, auf dieser Insel gehabt, und in welcher er zu

* In der von Huls herausgegebenen Schrift: »Andere Schiffart in die Orientalische Indien, so die holländische Schiffe, welche im Martio 1598 außgefahren, verrichtet,« (Frankfurt 1605) Seite 20 fg. wird erzählt: »In dieser Insel (St. Helena) haben sie ausgesetzt verlassen Peter Gyßbrechtß, den obersten Bootsmann des großen Jagdschiffs, darum, daß er seinen Schiffherrn geschlagen hatte, zwar man hette ihn gern abgebetten, aber vorgelesener Ordnung und Artikel nach, darauf wir alle geschworen, hat es (andern zum Exempel) nicht anders seyn können, jedoch ward ihm zugelassen und gegeben etlich Brod, Ole, Reiß, und Angel, Fische zu fangen, desgleichen ein Rohr und etlich Pulver, demnach saget man ihm gute Nacht, verhoffend, es werde ihn Gott der Allmächtige vor Unfall daselbst eine Weil behüten, dann so ihm sonst nichts begegnet, wird er sonder Zweifel wohl können davon kommen und erlöset werden, sintemal alle Schiffe, die in Ost-Indien wollen, daselbst anfahren und sich erquicken müssen.«

seiner großen Beruhigung in künftigen Zeiten einen weit größeren
 Verbrecher, als sich selbst, auf dieser Insel ausgesetzt sah.
 Oft brachte ich in großer Einsamkeit
 525 Mit Bibelaufschlagen hin meine Zeit,
 Da habe ich einst in den heißen Tagen
 Folgende Sprüche aufgeschlagen: | [23]
 Der Herr sprach zu mir: nimm vor dich ein groß Papier und schreibe
 drauf Raubebald und Eilebeute. Jesaias 7,1. Vor ihm her wird gehen
 ein verzehrend Feuer und nach ihm eine brennende Flamme; das
 Land ist vor ihm wie ein Lustgarten und nach ihm wie eine Einöde.
 Joel. 2,3. Aber der Herr wird den von Mitternacht von euch treiben
 und ihn in ein dürr und wüst Land verstoßen, nämlich sein Ange-
 sicht hin zum Meer gegen Morgen und sein Ende hin zum äußers-
 ten Meer. Er soll verfaulen und stinken, denn er hat große Dinge
 gethan, Joel. 2,20. Und ich will euch die Jahre erstatten, welche die
 Heuschrecken, Käfer, Geschmeiß und Raupen, die mein großes
 Heer waren, so ich unter euch schickte, gefressen haben, Joel. 2,30.
 Da ich über diese Stellen meditiret,
 Hat mich ein Traum in die Zukunft entführet,
 530 Und St. Helena, die so einsam bis heute,
 Sah ich voll Soldaten und andre Leute,
 Und es sprach ein Bote zu ihnen:
 »Diese Insel soll zum Gefängniß dienen
 Dem, der da will die Welt verderben
 535 Dem, der da soll an Feindes Großmuth sterben,
 Dem, der da hat einen Straußenmagen,
 Dem, der da kann sehr viel Großmuth vertragen,
 Dem, der seit ihn die Jungfrau Europa gebohren,
 Die auf der langen Bank ihr Kränzlein verlohren
 540 Seine Frau Mutter und alle Großmuthsammen
 Bis aufs Blut aussaugt, daß sie fielen zusammen
 Gleichsam, als wie ein leerer Blasebalg,
 Dem, der da saugt trotz einem Wechselbalg.«* | [24]

* Unter Wechselbalg verstand die Vorzeit ein von den Hexen verwechseltes Kind. Sie nahmen das rechte aus der Wiege, und legten eine Satansfrucht hin|[24]ein, die sich durch beständiges Quäcken und tückisches Beißen, und unersättliches Saugen, ohne je zu gedeihen, auszeichnete.

So sprach der Bote, dann brachten sie ein Haus
 545 Fertig gezimmert aus dem Schiffe heraus,
 Und richteten es zusammen und schlugen es auf,
 Und es sprach der Teufel folgenden Spruch darauf:
 Zimmermann-Spruch auf Napoleons Haus zu St. Helena.
 Wer sah nicht Napoleon auf schwindlichten Höhen,
 Wie einen Dachdecker auf dem Straßburger Münster stehen.
 550 Da dreht sich der Wind, da kreischet die Fahn',
 Da krähet, im Roßte sich drehend, der Hahn,
 Da knarren die Uhren, der Hammer setzt ein,
 Da schlagen die Stunden, oder auch das Stündlein,
 Da funkeln die Eulen aus den Löchern heraus,
 555 Da ächzen und umkrächzen die Dohlen ihr Haus,
 Die Adler, die Wolken, ziehn über ihm her,
 Und unter ihm woget das Volk, wie ein Meer,
 Und aus diesem starret kalt, finster und grau,
 Wie ein Gespenst zu ihm auf der riesige Bau,
 560 Und greifet nach ihm mit Krallen und Zacken,
 Und will ihn mit tausend Steinarmlen erpacken,
 Und brüllet zu ihm mit Sturmesgebraus
 Aus tausend Drachenrachen heraus:
 »Wer bist du, was willst du, wie kommst du hieher?
 565 Gelbbrauner Zwerg, der so eisern und schwer
 Auf die Schultern tritt der versteinerten Geschichte,
 Als trug sie ihr Gewissen zum Weltgerichte.
 Wer bist du, was willst du, wer hat dich geschaffen?
 Soll ich dich tragen, dich besessenen Affen, | [25]
 570 Wie den Heiland Christophorus trug.
 Schelm sieh dich vor, jetzt mache mich klug,
 Hol' mir die Weltgeschichte aus dem Kirchenknopf,
 Oder du fällst!« – Da schwindelt der Tropf,
 Da dreht sich die Welt, da schwanket der Thurm
 575 Nieder und auf wie ein Schiff in dem Sturm,
 Er betet und fluchet und umklammert den Mast,
 Da hat's ihn ergriffen, da hat's ihn erfaßt;
 Wie Kometenruthen seine Haare starr stehn,
 Wie Rauchwolken seine Gedanken sich drehn,
 580 Und halten ihn wie Riesenschlangen umwunden,

Unten ist oben und oben ist unten,
 Eis wird der Schweiß, Glut wird das Blut,
 Kling fällt der Hammer, ab schwebet der Hut,
 Klirr fällt ein Stein, ein Schrei! und herunter
 585 Fällt in den Abgrund das stolze Weltwunder.
 Die Scherben kann man zusammen kaum lesen,
 Er ist nicht mehr da, er ist gewesen –
 Meint ihr – o nein! man hat sich liirt,
 Auf solche Fälle voraus reflektirt.
 590 Die Großmuth spannt unten die Schürze aus,
 Höchstens wird ein kleines Fuchsprellen draus.
 Man giebt sich gefangen, man protestirt,
 Damit man alle mögliche Recht reservirt.
 Dann wird man hierher nach St. Helena gebracht,
 595 Und sagt ganz romantisch der Welt gute Nacht.
 Meint ihr! – Noch ist alle Tage nicht Abend,
 Hier sich in stiller Hütte begrabend,
 Bringt man das Feuer auf anderen Herd.
 Hängt über anderen Weltscheitel das Schwerdt.
 600 Je enger die Bombe, desto stärker der Knall,
 Hölle und Himmel ist auch überall.
 Ja wäre noch kleiner dies hölzerne Haus, | [26]
 Machten fünf Bretter, zwei Brettchen es aus,
 Und hängte darauf als einzigen Schmuck
 605 Das Todtenkränzlein ein Leib-Mameluck,
 Und der Sanhedrin hätte in die Hemden gerissen,*
 Glaubt ihr, daß Alles genüge zu wissen,
 Wo dann eigentlich der Hund begraben liege.
 Der Teufel stirbt nur wie eine ersoffene Fliege,
 610 Schabe Kreide auf ihn, so wird er erwachen,
 Und vor dir erwachsen zum scheuslichen Drachen.
 Könnte der Satan ein einzig Mal sterben,
 Dann müßte Gott Vater im Himmel verderben;

* Als Napoleon einen jüdischen Sanhedrin (Concilium) zusammenberief, wurden sie sehr begeistert von ihm, und hielten ihn für eine Art Messias. Aber es lief auf eine pure Schwammdruckerei, wie alle seine Messiaden hinaus. Bei der Todtenfeier zerreißen die Juden ihre Kleider.

- Er müßte sich selbst den Laden absigniren,
 615 Am hell-lichten Tage gleich bonis cediren.
 Von Heut und Morgen nicht ist Sieg und Streit.
 Ja, Nein, Licht, Nacht sind von Ewigkeit.
 Und streckte das Kerlchen auch jetzt alle Viere
 Von sich, gleich einem anderen Thiere,
 620 So frißt die Erde den Leib, und ihr freßt den Geist,
 Was kümmert's die Hölle, wie ihr Hoffaktor heißt.
 Man ist ihm verwandt, man ist ihm verbunden,
 Sonst hätt' er gewiß einen Richter gefunden.
 Man bauet ja selbst seiner Sippschaft das Nest.
 625 Wer kann es läugnen, der Satan macht fest
 Den, der ihm te deum laudamus gesungen.
 Das Tagwerk der Hölle ist jenseits bedungen,
 Ihre Pairs stehn vor ihres Gleichen Gericht,
 Die Arme der Zeit erreichen sie nicht. | [27]
 630 Die Gerechtigkeit nimmt zwischen die Beine den Schwanz,
 Und springt für die Großmuth durch den Lorberkranz,
 Wie kein Hund durch den Reif für ein altes Weib,
 Damit uns die Sünde in Ehren verbleib.
 Gar manche, welche wünschen, er möge sterben,
 635 Sollen sich vorsehn, sie müssen ihn erben;
 Und es ist so ein Ding um den Teufel im Glas,*
 Keinem wird es wohl, der ihn einmal besaß,
 Wer ihn los will werden, muß ihn wohlfeiler verkaufen,
 So lang muß von Hand zu Hand er laufen,
 640 Bis es kein kleinere Münze mehr giebt,
 Behalten muß ihn, wem er zuletzt beliebt.
 Und wer ihn dann hat, den hat er auch,
 Also ist höllischer Wechselgebrauch!
 Heida, wer kauft den lustigen Gast!
 645 Hier ist er im Glase, nun aufgepaßt.

* Das Galgenmännlein, ein Teufelchen, das man im Glase bei sich trägt, und dem man sich gegen die Bedingung verschreibt, daß es einem alle Gelüsten befriedigt. Will man es los werden, so muß man es wohlfeiler verkaufen, als man es erhielt; wer es so wohlfeil hat, daß er es um keine kleinere Münze erkaufen kann, der hat es auf dem Hals, und muß mit dem Hals für alle andre bezahlen.

Da hob der Spruchsprecher ein Glas empor,
 Und schrie hinab zu dem staunenden Chor:
 »Lang späht der Zimmermann, bis auf den Bau
 Den Straus er steckt aller Welt zur Schau.
 650 Dann schloß er den Spruch und trank den Wein,
 Und warf drei Gläser in die Welt hinein.
 Und das erste flog nach Ostindia,
 Und das zweite flog nach Amerika,
 Das dritte aber nach Europa trieb,
 655 In der Ostsee im Eise es stecken blieb, | [28]
 Und froz zusammen, und als es zerprang,
 That es über die Erde einen freudigen Klang,
 Deutsch, kräftig, herrlich, klar und helle,
 Da knackte des neuen Hauses Schwelle,
 660 Und der da gesprochen den Zimmerfluch,
 Verschwand mit einem üblen Geruch!

Aber nun hört' ich den Donner der Kanonen,
 Und alle, die auf der Insel wohnen,
 Stiegen aus den Thälern hinan die Berge,
 665 Zu schau'n nach dem gräßlichen Riesenzwerge,
 Der nun hierher zu ewiger Acht,
 Zu Schiff von der übrigen Welt ward gebracht.
 Und er war derb und knorzigt und dick,
 Wie ein Teufelsknoten im Galgenstrick,
 670 Und so gestaucht, und gedrängt wie die Tücke,
 Breitschultrig wie des hinkenden Teufels Krücke,
 So knochicht und eisern wie Lucifers Faust,
 Wenn er die Trägheit der armen Sünder laust.
 Und wie ich anstaune das apokalyptische Thier,
 675 Da sprach ein Engel vom Himmel zu mir:
 »Seine Stirn ist ein Fels, sein Aug' ist ein Fluch,
 Sein Kinn ist Trotz, seine Zung' Friedensbruch,
 Auf kurzstarrem Hals, er ist hartnäckig,
 Vom Ohre zum Maul ragt breit ihm und eckig
 680 Ein Freßwerkzeug gräßlich, des Kinnes Lade
 Knirscht, wiederkaut, wie ein Todesgestade;
 Sein Larvenantlitz spiegelt die Farben

Verzweifelter, die ohn sein Mitleid starben.
 Das Drachenkind ward von der Erd' empfangen,
 685 Wie Erichthon, der Gespiel der Schlangen,
 Als frech Vulkan die Pallas wollt umfängen.
 Die Zwietracht hat im Schooß ihn getragen, | [29]
 Das Herz der Rache hat über ihm geschlagen,
 Und influirt von bösen Meteoren,
 690 Hat, als die Schuld die sünd'gen Monde füllte,
 Der Zorn ihn in den Weh'n der Zeit geboren,
 Der ihn mit blut'gen Fahnen dann umhüllte.
 Kein Busen nährte ihn, Empörung beugte
 Das Furienantlitz über ihn und säugte
 695 An Bajonetten ihn, der nicht undankbar
 Mit Blut die Amme wiedertränkend war.
 Schlachtfelder haben ihn mit Fluches Zungen
 Verzweifelt Sterbender in Schlaf gesungen,
 In eines Feuermörsers Bauch geschaukelt,
 700 Wenn sich der Heeresgräber Hügel rührten
 Von Lebendeingescharrter letztem Krampf,
 Hat ein Geripp' als Rassel ihn umgaukelt,
 Und Hunger, Nothzucht, Pest vorüber führten,
 Die Träume ihm gehüllt in Blut und Dampf.
 705 So wuchs der Riesenpilz im Leichenfeld
 Ohn Freund und Liebe – nein – daß er genüge
 Der alten Schlange – Freund ist er der Lüge,
 Die einst das Weib verführt. So ist der Held,
 Den nach St. Helena ausspie die Welt,
 710 Als sie vor Großmuth sich mußst übergeben,
 Spie sie ihn aus – und er, er blieb am Leben.
 Und einen ganz grünen Rock hatte er immer an,
 Wie die Hexen beschreiben den Herrn Urian.*
 Da hob sich aus allen Thälern ein Gebraus,
 715 Und ich kehre mich um, und im neuen Gesichte
 Sah ich den zweiten Theil der Geschichte. | [30]
 Es standen da spitze Berge vier

* Die Hexen sehen den Satan bei ihren Schäferstunden immer im Jägerhabit.

Mit blau, roth und weißer Erde vor mir,*
 Auf jedem stand eine andere Wache;
 720 Aber im Thal unten saß der Regierungsdrache
 Auf einer supersurogirenden Runkelrübe,
 Auf daß er sich in seiner Leidenschaft übe,
 Er saß im Kaisermantel von Bocksfelle,
 Auf diesem sah man an der Goldbienen Stelle
 725 Schöne grüne stinkende Baumwanzen.
 Zu ihm auf aber, als kriechende Hofschranzen,
 Grüne Spannrauben, die grands dignitaires glichen,
 Von kleinern zu größeren Runkelrüben schlichen,
 Als Reichsapfel und Scepter in seinem Glanz
 730 Surrogirte Runkelrübe und Rattenschwanz,
 Sein Haupt aber krönte ein scheußliche Spinne,
 Die saß in einem Riesengewebe drinne,
 Dessen weite Tragefäden sich spannten
 Von den Bergspitzen aus, wo die Wachen standen,
 735 Wie eine Gloria sah ich es hinter ihm schweben
 Von einem Kreis grüner Fliegen festlich umgeben.
 Von der Huldigung hatten sich ausgeschlossen
 Die Böcke, weil er viel Böcke geschossen,
 Mit den Hörnern sie gegen den Kronaffen rannten,
 740 Auch sah man die Frauen in englischem Sold,
 Sie schienen dem Korsischen Solon nicht hold.
 Er halte die Stange, hörte man sie schwätzen, | [31]
 Dem Ehbruch der Männer in seinen Gesetzen**
 Doch er hörte und sah nicht den kleinlichen Handel.
 745 Vertieft in seinen musterhaften Lebenswandel,
 Musterte er eine wehrhafte Schaar,
 Welche die Erde aus tausend Löchern gebahr.

* Hierüber gehört das Kupfer. Es befinden sich auf St. Helena Berge mit roth, blau und weißem Thon, und ungeheuer große Runkelrüben. Alles, was hier Bezug auf die Insel hat, findet man in dem Büchlein: Der Robinson von St. Helena.

** Napoleon hat in seinem Gesetzbuch die Männer für allen Ehebruch außer dem Haus unbeschlagbar gemacht. Die Weiber von St. Helena sind wegen Klatscherei berühmt. Es besteht dort ein Gesetz, nach welchem sie für diesen Fehler mit Ruthen gestrichen und ins Wasser getaucht werden.

Dann vor dem Kronaffen vorüberzogen
 Bewaffnete Ratten und Mäuse in Wogen;
 750 Die trugen auf der Stange eine Fledermaus,
 Sah wie ein Legionsleichenadler aus,
 Und darunter auf einem Täfelein stand,
 Tod Katzen und Menschen fürs Vaterland.
 Die Nationalkokarde trugen sie hinterm Ohr,
 755 Die Surrogat-Kaisergarde, und das heilige Chor,
 Schwur Treue dem Kaiser; da sprach der Held:
 »Dies ist das Helenische Surrogat-Maifeld!«
 Da hustet die Erde, da räuspert sich die Welt,
 Da schneuzt sich der Himmel, und eine Sternschnuppe fällt
 760 Mir kalt auf die Nase, da bin ich erwacht,
 Und ich lag einsam in der heißen Nacht,
 Und Ratten und Mäuse umpfiffen mich,
 Und stinkende Wanzen bekniffen mich,
 Und grüne Fliegen zerbissen mich.
 765 Und faustdicke Spinnen beschmissen mich
 Und juckende Raupen bekrochen mich,
 Da fühl' ich zerpeinigt, zerstoichen mich,
 Und zu heilen des Leibs und der Seele Gluth,
 Eilt ich hinab zu des Meeres Fluth, | ^[32]
 770 Und tauchte hinein, und mit kühler Lust
 Umspielte mir der Spiegel der Sterne die Brust,
 Und ich wogte und wühlte im Element,
 Bis ein Lüftlein gar kühl sich aus Orient
 Erhob, das spielte mir freundlich im Haar,
 775 Und ich wußt, daß es der Bote des Lichtes war.
 Nun flammte der Himmel, und der Sonnenball
 Tauchte aus der Fluth, und die Vöglein all'
 Von Felsen und Bäumen ihr Loblied sangen,
 Und die Fische golden aus den Wellen sprangen,
 780 Die Sterne erblichen, die Berge glänzten,
 Die Gipfel mit lichten Kronen sich kränzten.
 Da stieg ich erlabt aus der schimmernden Welle
 Und kniete zu beten an der Felsenschwelle,
 Und zeichnete mit Bocksblut hierauf
 785 Mein Nachtgesicht auf dies Ziegenfell auf.

St. Helena 1585. Peter Gysbrechtß,
 Der allhier nach holländischem Schiffsrecht
 Zur Strafe einsam war ausgesetzt,
 Weil er dem Patron einen Schlag versetzt.

- 790 Während die Ratte dies vorgelesen,
 Ist Napoleon mausstille gewesen;
 Nun aber sprang er aus der Hängematte
 Mit gleichen Beinen; doch die brave Ratte
 Erschrack nicht, ja sie zuckte auch nicht,
 795 Und sah ihrem Meister ganz fest ins Gesicht.
 Der sprach: »Was denkst du von dem Geschmier?«
 Und sie: »Was Ihr mir befehlet, o Sir!«
 Da sagt er: »Du sprachest ein heilsames Wort,
 Denke nicht, das befehl ich dir immerfort.
 800 Menschen, die alle Jahrtausende kommen,
 Hat man von jeher gar kurios genommen. | [33]
 Die Zeit geht schwanger tausend Jahre lang
 Mit meines Gleichen. Es ist ihr schon bang
 Jahrhunderte voraus. Ein anderes Weib
 805 Hat auch solche Träume bei hohem Leib.
 Glaubte doch neulich Johanne Southcot,
 Sie wollte gebähren einen lieben Herrgott.
 Und durfte ein altes Weib so was glauben,
 Dann muß man auch der Weltgeschichte erlauben,
 810 Zu verkünden, sie habe den Teufel im Leib.
 Denn wo der nicht hinkömmt, da schickt er ein alt Weib;
 Und wahrlich die Alte war munter genug,
 Als sie mich Früchtchen unterm Herzen trug,
 Und als sie geboren den rüstigen Sohn,
 815 Stand der Ruhm zu Gevatter bei Napoleon,
 Und der Krieg setzte mir Kronen als Fallhut auf den Kopf,
 Und viele Große hielten mir gern den Nachttopf.
 Jetzt ist es anders vom Nachttopf gekrönt,
 Wird ich mit der Krone als Nachttopf belehnt.
 820 Die Geschichte ließ einst alle neun Musen zusammen
 Durch die sieben Todsünden werden zu Ammen,
 Mich aufzufüttern, doch da die Damen

Durch meinen Heishunger die Schwindsucht bekamen,
 Und ich der Frau Mutter ins Angesicht schlug,
 825 Da machte ich endlich die Alte auch klug.
 Sie sagte, wer hat dieses Mondkalb gedrechselt,
 Ich glaube der Satan hat den Balg ausgewechselt,
 Da ließ sie mir einige Schulmeister kommen,
 Die haben mich grob ins Examen genommen.
 830 De continente wollt' ich französisch disputiren,
 In Moskau, sie ließ mir kosakisch opponiren.
 In Leipzig, wo einstens der Doktor Faust
 Auf dem Faße aus Auerbachs Keller gebraust, | [34]
 Wollte ich abermals werden Magister,
 835 Da ließ mich die Geschichte durchs ganze Register
 Ausprügeln von alten und jungen Studenten,
 Die mir opponirten von allen Weltenden.
 Da ward ich religirt und kam in Verschiß,
 Aber die Großmuth gab mir Elba als Fideicommiß.
 840 Die Fides hielt ich schlecht, und ließ es beim Alten,
 Und suchte nochmals ans Commiß mich zu halten,
 Und während die Großmuth Barutschfahrten hielt,
 Hab ich mit meinen Kartenkönigen gespielt,
 So daß ich meine Theses von neuem zu Paris
 845 Vom Meineid und Deineid ans schwarze Brett schlagen ließ.
 Da kamen die Opponenten von aller Welt Pforten,
 Sie waren zu Oxford Doktoren geworden,
 Und bei belle Alliance da ward ich gehetzt,
 Ein Rostocker Schläger, der packt' mich zuletzt.
 850 Ich glaubt', ich hätt' ihm bey Ligny legirt,
 Während sein Sekundant ein ander Duell nivellirt.
 Als der Eifer ihn hinter den Katheder stellt,
 Den faßt er und schwingt er, daß er über den Haufen fällt,
 Dann hat er mir ohn viel weiter zu fragen,
 855 Die Dissertation um die Ohren geschlagen,
 Den Doktormantel und Hut mir entrissen,
 Mich gar aus der Aula ins Wasser geschmissen,
 Und so ging meine Disputatio de Continente
 Abermals zu Wasser und doch nicht zu Ende:
 860 Denn die Geschichte, meine alte Mutter,

Hat immer den Satan zum Unterfutter.
 Das Muttergefühl konnt sie nicht unterdrücken,
 Und that sich barmherzig herniederbücken,
 Die Großmuth aus dem Drecke zu heben,
 865 Und hat sie mir wieder zur Amme gegeben;
 Ich fange nun wieder von Kindsbeinen an, | [35]
 Denn alles gethan erst ist etwas gethan,
 Ja, wer das N und das B nicht erkannt,
 Kommt nimmer mit seinem Nota Bene zu Rand.
 870 Von Vielen werd' ich apokalyptisch genommen,
 Wegen der Großmuth thu ich mir auch so vorkommen.
 Was hälfe es auch, dawider zu streben,
 Muß einer es doch seyn, so bin ich es eben,
 Und ist mein Portrait von dem Peter Gyßbrecht
 875 Nicht eben geschmeichelt, so ists doch nicht schlecht,
 Es ist a la Rubens sehr kühn aufgetragen,
 Ich kann diese Färbung gar leichtlich ertragen,
 Jetzt, da ich mich von der Menschheit wegwende,
 Und den unterdrückten Geschöpfen darbiete die Hände.
 880 Das Maifeld soll also gehalten werden
 Zu Helena, wie Gysbrechts Visionen es lehrten.
 Die Runkelrübe, die ich einst protegirte,
 Damit sie den brittischen Handel ruinirte,
 Die Runkenrübe, der sie gesprochen Hohn,
 885 Soll mir nun werden Reichsapfel und Thron,
 Sie sollte versüßen, – nun wird sie erbittern,
 Daß Himmel und Erde vor ihr soll erzittern.
 Ich will euch dressiren und organisiren,
 Ich will euch konscribiren und bülletiniren,
 890 Alle Mäusefallen sollt ihr nehmen im Sturm.
 Auf Helena soll auch der elendeste Wurm,
 Jede Raupe, jede Fliege, ja alles Geschmeiß,
 Mit Zähnen im Rachen, mit Stachel im Steiß,
 Zu meinen großen erhabenen Zwecken
 895 Bald sich mit ewigem Ruhme bedecken.
 Ich kenne auf Helena das alte Gesetz,
 Daß die Weiber wegen bösem Geschwätz,
 Uebler Nachred' und Streit und Zank

Zur Ruthe gelegt werden über die Bank, | [36]
 900 Oder daß man sie läßt unter Wasser tauchen.
 Die Strafe wird man bald öfter dort brauchen,
 Sie werden raisoniren aber meinen Codex,
 Und werden es büßen mit ihrem Podex.
 Heil und trocken wird man keine mehr sehn,
 905 Wenn ich erst werde auf der Insel da stehn,
 Sie werden so viel zu raisoniren wissen,
 Daß man wird immerfort tauchen müssen,
 Und ich hoffe, daß in der steten Traufe
 Endlich die ganze Generation ersaufe.
 910 Wenn ihr Braven dann in voller Gewalt
 Ueber die menschlichen Vorräthe fallt,
 So werden sie eurem kühnen Verheeren
 Bei allen ihren Exekutionen kaum wehren,
 Und rings schon seh ich Amerikas Schiffe
 915 Schweifen um die einsamen Felsenriffe,
 Und eh man sichs träumt, ist der Robinson
 In Ostindien, in Amerika Napoleon!
 Ihr aber bleibt, als rattifizirte Republick,
 Herrschend und gefürchtet auf der Insel zurück.
 920 Sobald wir nun werden auf Helena landen,
 Make dies kund bei deinem Verwandten
 Mit dem Befehl, es weiter zu verkünden.
 Ich will euch einen Rattenverein gründen,
 Die Ehrenlegion ward in den letzten Tagen
 925 Durch Criminalprozesse sehr abgetragen,
 Der Verein kann dann von allen Seiten
 Den übelgesinnten Steinböcken entgegenarbeiten,* | [37]
 Man muß sie einschwärzen ins schwarze Buch,
 Und sagen, sie ständen in üblem Geruch,
 930 Sie seyen harte Köpfe und Jakobiner,
 Und zeigten die Hörner bei jedem gehorsamen Diener,
 Sie stießen allen Perücken vor den Kopf

* Die Ziegengeschlechter sind in St. Helena in freiem Zustande, das den Einwohnern nützlichste Thier, da der Wiesenwachs der Insel nicht Schlachtvieh genug ernähren kann. Eben deswegen macht Napoleon und die Ratte den Plan, sie ins Verderben zu stürzen.

Und wenn es hohl klänge, sprächen sie: Tropf!
 Sie pflegten allein an den Felsen zu klettern,
 935 Um loses Gestein hernieder zu schmettern,
 Daß mancher Esel und manches Schaaf
 Erwacht aus dem Sünden- und Mittagsschlaf.
 Und will das alles noch immer nicht fassen,
 So kann man ein Wörtchen auch fallen lassen
 940 Von Mord, Plünderung oder gar Nothzucht.
 Eine Schmeergrube ists für die Ratte, wenn sie im Koth sucht;
 Man wirft ihnen vor, sie behaupteten allein
 Mit ihrem Fleische die Nahrung zu seyn;
 Aber man könnte ja keinen genießen,
 945 Man müßte ihn erst vom Gestein herabschießen.
 Sie wollten dem schönen fetten Hornvieh
 Absprechen alles Nahrungsgenie,
 Da es den Pflug doch zieht und zu allen Tagen
 Unterthänig sich vor den Kopf läßt schlagen;
 950 Auch ständen sie mit den Schneidern der Garnison
 In ewigem Streite seit lange schon,
 Und weil die Schneider sich gegen sie erboßen,
 Müßten sie Jakobiner seyn und Ohnehosen.
 Ja, es sey eine Revolution zu befürchten,
 955 Wenn sie die Steinböcke nicht alle erwürgten;
 Die Schaafe und auch die milchenden Ziegen
 Könnte man brauchen zu Nutzen und Vergnügen.
 Aber die Steinböcke die müßten sterben,
 Sonst würde die Ostindische Compagnie verderben: | [38]
 960 Denn sie pflegten heimlich ins Fäustchen zu lachen,
 Und wollten den Bock zum Gärtner gern machen.
 Das muß man dann so ins Gerede bringen,
 Mücken und Grillen werdens weiter singen.
 So schleicht des Teufels Evangelium
 965 Ins Herz sich ein, und die Welt wird dumm;
 Und ich komme von den fatalen Steinböcken
 Unangestoßen zu meinen Endzwecken.
 Amen, car telle est ma volenté!
 Und daß vollkommen mein Wille gescheh',
 970 Erwart ich als besonders Verdienst von dir,
 Daß zum Verderben allem englischen Bier

Hopfen und Malz an dir sey verloren,
 Ich nehme es an, schon unbeschworen.«
 Als Bonaparte vollendet hatte,
 975 Rief vive l'empereur die begeisterte Ratte.
 Doch leider war ihr Enthusiasm so laut,
 Daß der Admiral es hört und zur Thür hereinschaut.
 Eine andere Ratte wäre gleich entflohen,
 Aber eine Ratte von der großen Nation,
 980 Großtintenfaßträger von Napoleon,
 Schinkenklauber, Marschall der Rattengarde,
 Stand und wechselte nur die Kokarde.
 Der Admiral aber forderte ihr ab den Degen,
 Und ließ sie in eine Mausfalle gefangen legen,
 985 Und stellte einen böartigen Schiffskater zur Wache,
 Der machte einen Buckel wie St. Görgens Drache,
 Und schaute der Ratte so scharf ins Gewissen,
 Daß sie vor Angst in die Falle thät pissen.
 Dann mustert der Admiral den Napoleon,
 990 Da fand er Peter Gyßbrechts Staatsvision,
 Auch hat er das Büchlein, genannt Mäusethurm,
 Den Ameisen- und Mückenkrieg von Balthasar Schnurnn, | [39]
 Und Rollenhagens Froschmäußler gefunden,
 Mit Reinecke Fuchs zusammen gebunden,
 995 Aus denen Napoleon sich wollt instruiren,
 Das Geschmeiß zu haranguiren und bülletiniren.
 Diese ganze Sammlung wurde confiscirt,
 Und für St. Helena zum Feuer condemnirt.
 Dann hat er sogleich ein Protokoll verfassen
 1000 Und die tapfre Ratte verhören lassen.
 Sie protestirte anfangs gegen die falsche Procedur,
 Wollte ein Gericht von ihres Gleichen nur,
 Dann hat sie an die brittische Großmuth appellirt,
 Und alles obige zu Protokoll diktirt.
 1005 Hierauf bracht man das hoffärtige Vieh
 Wieder zurück in die Ratten-Conciergerie.
 Und das Urtheil fiel da einstimmiglich aus
 Zu einem Exempel für Mann und für Maus.
 Da der Schinkenklauber, die Kokarde hinter den Ohren,

1010 Sich gegen Hopfen und Malz verschworen,
 Also gefährlich ist dem englischen Biere,
 Und verläumdete hat die nützlichsten Thiere
 Auf Helena, die Steinböcke und Geißen,
 Die man dort nicht genugsam kann preißen,
 1015 Weil sie die Garnison mit frischem Fleisch versorgen,
 Das dort kaum reicht von heut bis morgen,
 Und weil Schinkenklauber auf alle Weis
 In der Höhe dort halten will alles Geschmeiß,
 Und zu einer Ratten-Aristokratie,
 1020 Zum Verderben der ostindischen Compagnie,
 Mit Napoleon sich förmlich hat verbunden,
 Soll er zu St. Helena werden gebunden
 Dem wildesten Steinbocke an den Schwanz,
 Und mit ihm auf Tod und Leben den Tanz | [40]
 1025 Von Klippe zu Klippe einen Tag lang vollbringen.
 Dann soll ihm eine rheinische Merkuriapille
 Gegen's Franzosenthum im Honig in der Stille
 Beigebracht werden, und ist er geheilt,
 Werde er vom Generalprofoß-Kater geviertheilt,
 1030 Und die vier Theile, genagelt an vier Seiten
 Von Napoleons Haus, sollen Schrecken verbreiten,
 Auf daß alles Geschmeiß, wie auch sein Held,
 Sich hüten vor dem Helenischen Maiefeld.

All' diese Akten und die Vision
 1035 Vom Helenischen Maiefeld des Napoleon
 Wurden hierauf einem Schiff übermacht,
 Das vorüberfuhr, und sie nach London gebracht,
 Wo man sie in alle Sprachen übersetzt,
 Und deutsch gesprochen las't ihr sie jetzt.
 1040 Gott erhalt uns bei gesundem Witz!
 Denn fasset die Großmuth in Helena Sitz,
 Weiß Schinkenklauber ein Loch dort zu finden,
 Dann dürfen wir nimmer das Schwerdt mehr abbinden,
 Ja, eh' unser Herrgott die Hand noch umkehrt,
 1045 Sitzt der Satan schon wieder auf dem großen Pferd.

Emendationen im edierten Text] Vorlage

78 ganze] zanze

113 desesperées] dnsesperées

128 canapé] canupé

nach 523, *Anm. zu Gyßbrechtß:*

abgebetten] gebetten

Exempel] Expel

625 Satan macht] Satam mach

681 wiederkaut,] wiederlaut,

698 in Schlaf] im Schlaf

759 Sternschnuppe] Sterschnuppe

793 brave] bratte

884 der sie] der ich

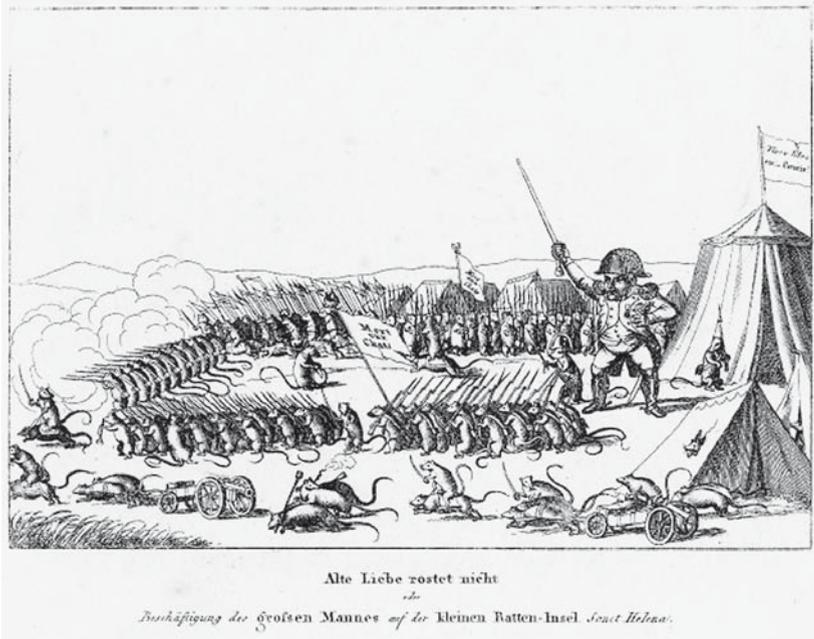


Abb. 1. Johann Michael Voltz, Alte Liebe rostet nicht oder Beschäftigung des großen Mannes auf der kleinen Ratten-Insel Sanct Helena



Abb. 3. (unbekannter Künstler), Die größte Heldenthat des neunzehnten Jahrhunderts oder Eroberung der Insel St. Helena

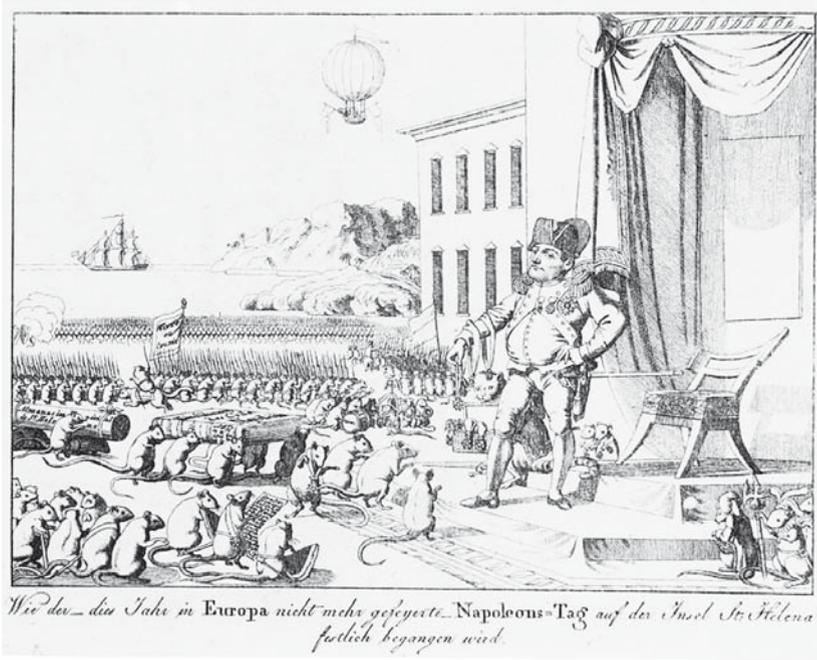


Abb. 4. Johann Michael Voltz, *Wie der – dies Jahr in Europa nicht mehr gefeyerte – Napoleons-Tag auf der Insel St. Helena festlich begangen wird*



Abb. 5. (unbekannter Künstler), Das Mayfeld zu St. Helena

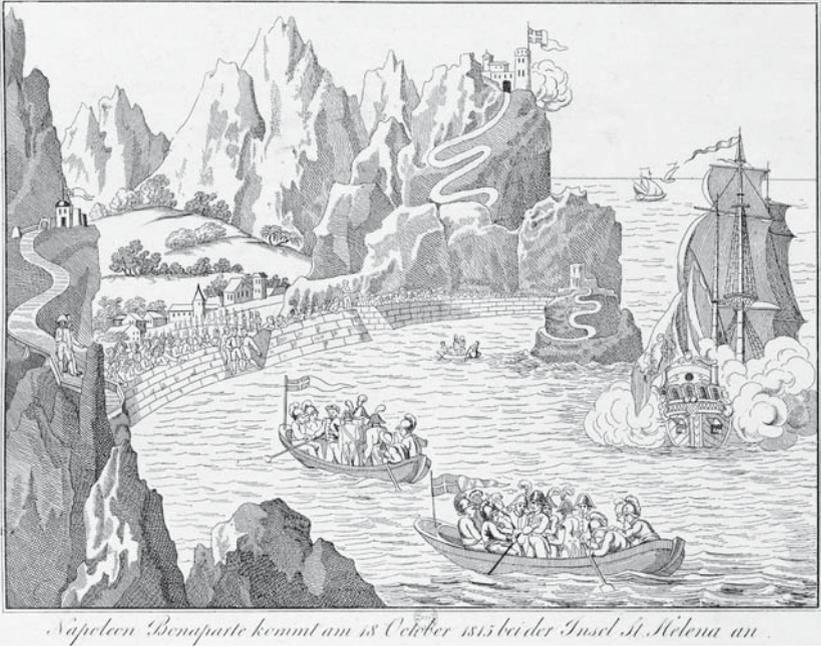


Abb. 6. (unbekannter Künstler), Napoleon Bonaparte kommt am 18 October 1815 bei der Insel St. Helena an

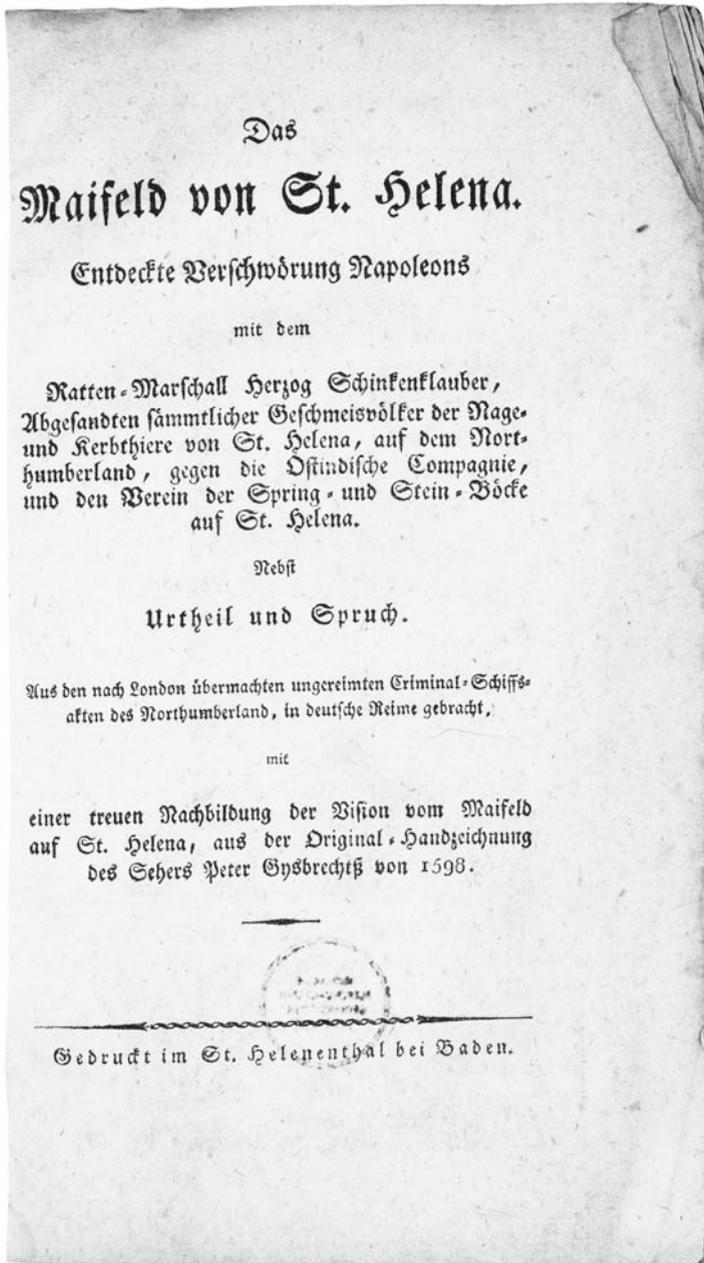


Abb. 7. (Clemens Brentano), Das Maifeld von St. Helena, Titelblatt

BARBARA NEYMEYR

Kunsttheorie zur Selbsttherapie

Die Funktion der realistischen Ästhetik in Büchners Erzählung ›Lenz‹

I

Büchner hat seiner Erzählung vielfältige polare Strukturen eingeschrieben.¹ Mit dem exzentrischen Erlebnisrhythmus des Protagonisten verbindet sich ein weites Spektrum psychischer Zustände und sozialer Verhaltensweisen, zwischen denen Lenz mit wachsender Amplitude changiert. Schon sein Landschaftserlebnis am Anfang der Erzählung präsentiert Büchner in einem symptomatischen Spannungsfeld von manischer Expansion und depressiver Reduktion. Außerdem lässt er seine Hauptfigur zwischen pathologischen Beziehungsexzessen und extremen Erfahrungen von Kontaktverlust und Isolation wechseln. Regressive Tendenzen kommen in Lenz' Suche nach familiärer Idylle und religiöser Zuflucht zum Ausdruck, bis er am Ende in Atheismus und prometheische Blasphemie gerät. Der komplexen psychologischen Konstellation, die in vielfacher Hinsicht auf Goethes ›Werther‹ als Modell verweist,² entsprechen die antagonistisch konzipierten Strukturen

- 1 Büchners ›Lenz‹-Erzählung sowie weitere Werke und Dokumente Büchners zitiere ich nach der folgenden Edition: Georg Büchner, Werke und Briefe. Münchner Ausgabe, hrsg. von Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm und Edda Ziegler, München ⁶1997, S. 135–158. Belege aus dieser Ausgabe werden jeweils mit Seitenangaben im laufenden Text nach dem Zitat nachgewiesen. – Die Basis dieser Abhandlung bildet mein Habilitationsvortrag vom 6. Juli 2000.
- 2 Vgl. dazu Barbara Neymeyr, Intertextuelle Transformationen. Goethes ›Werther‹, Büchners ›Lenz‹ und Hauptmanns ›Apostel‹ als produktives Spannungsfeld, Heidelberg 2012 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 300). – Zuvor finden sich zu den ›Werther‹-Reminiszenzen in Büchners ›Lenz‹ gelegentlich punktuelle Bemerkungen in der Forschung, aber keine umfassenden vergleichenden Textanalysen. Vgl. dazu das Forschungsreferat von Ariane Martin, Die kranke Jugend. J.M.R. Lenz und Goethes ›Werther‹ in der Rezeption des Sturm und Drang bis zum Naturalismus, Würzburg 2002, S. 212–216. – Im ›Lenz‹-Artikel des Büchner-

und Motive, die Büchner in seiner ›Lenz‹-Erzählung kunstvoll miteinander verwoben hat.

Auch zwischen der psychologischen und der poetologischen Dimension der Erzählung ist ein auffälliges Spannungsverhältnis zu erkennen. Es legt die Frage nahe, wie die emotionale Befindlichkeit des Protagonisten Lenz mit dem rationalen Diskurs vermittelt ist und welche Funktion die realistische Ästhetik, die er in der Kontroverse propagiert, im Hinblick auf seine psychische Problematik erhält. Im Folgenden unternehme ich daher einen neuen Versuch, den Stellenwert des sogenannten ›Kunstgesprächs‹ im narrativen Kontext zu bestimmen.

Offensichtlich kommt dieser Textpartie, die überwiegend aus einem Monolog der Hauptfigur besteht, eine Zäsurfunktion zu. Unmittelbar nach der Peripetie am Ende der Predigtszene plaziert, wirkt das Kunstgespräch wie eine Retardation der desaströsen pathologischen Entwicklung. Mit dieser Feststellung ist allerdings noch nicht die zentrale Frage nach dem konzeptionellen Zusammenhang beantwortet. Angesichts des »Rätselhaften an der ›Lenz‹-Komposition« konstatiert Bo Ullman mit einem Anflug von »Ratlosigkeit«, das ästhetische Programm des Kunstgesprächs stelle einen »Fremdkörper im Kontext« des psychopathologischen Prozesses dar.³ Weil es in der Erzählung nur unzureichend motiviert sei, könne man sogar »ein mögliches Misslingen der Form« in Erwägung ziehen.⁴

Handbuchs wird Goethes ›Werther‹ als ein Subtext für Büchners Erzählung nur einmal erwähnt; Roland Borgards, ›Lenz‹, in: Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von Roland Borgards und Harald Neumeyer, Stuttgart und Weimar 2009, S. 51–70, hier: S. 65. Auch Rüdiger Campe konstatiert im Artikel »Zitat« des Büchner-Handbuchs lapidar das Vorhandensein von »literarische[n] Anspielungen« auf Goethes ›Werther‹ und die Affinität zum »Ton der ›subjektiven Briefe Werthers« in Büchners ›Lenz‹; ebd., S. 274–282, hier: S. 280, 281.

3 Bo Ullman, Zur Form in Georg Büchners ›Lenz‹, in: Impulse. Dank an Gustav Korlén zu seinem 60. Geburtstag dargebracht von Kollegen, Schülern und anderen Freunden, hrsg. von Helmut Müssener und Hans Rossipal, Stockholm 1975, S. 161–182, hier: S. 170, 163, 171. – Die gegenteilige Auffassung im Hinblick auf das Kunstgespräch vertritt Peter K. Jansen: »its deletion would not only fail to improve the artistic cogency of the work; it would, on the contrary, gravely impair, even destroy it«; Peter K. Jansen, The Structural Function of the ›Kunstgespräch‹ in Büchner's ›Lenz‹, in: Monatshefte für den deutschen Unterricht 67 (1975), S. 145–156, hier: S. 153.

4 Ullman (Anm. 3), S. 179.

Um die Problematik dieser Position zu vermeiden, die eine Heterogenität des Textes behauptet, ist eine integrative Interpretation erforderlich, die das Kunstgespräch im narrativen Zusammenhang plausibel analysiert. Im Folgenden argumentiere ich für die Kohärenz des Textes, indem ich zeige, dass zentrale Aspekte des ästhetischen Konzepts durch die pathologische Symptomatik des Protagonisten motiviert sind. Insofern lässt sich die Literatur- und Kunsttheorie, mit der sich Lenz im Spannungsfeld der Realismus-Idealismus-Kontroverse positioniert, zugleich auf seine persönliche Krisensituation perspektivieren.

II

Um den ästhetischen Diskurs psychologisch zu kontextualisieren, ist seine Funktion im Rahmen der pathologischen Entwicklung der Lenz-Figur zu bestimmen, für die ein Spannungsverhältnis zwischen programmatischem Realismus und existentiellm Wirklichkeitsverlust symptomatisch ist. Zugleich zeichnen sich Aporien des Realismus ab, wenn Büchners Lenz im Kunstgespräch die Möglichkeiten künstlerischer Praxis transzendiert. Er betont die »unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andre tritt, ewig aufgeblättert, verändert, man kann sie aber freilich nicht immer festhalten und in Museen stellen und auf Noten ziehen« (S. 145). Weil er die Wirklichkeit prozessual begreift und sie als lebendige Dynamik beschreibt, kann eine vollkommen adäquate Abbildung der Realität durch die Kunst in diesem Sinne grundsätzlich nicht gelingen. Obwohl Lenz das Dilemma des Realismus zumindest im Ansatz reflektiert, gibt er keine adäquate produktionsästhetische Beschreibung, wenn er erklärt, dass sich die »unendliche Schönheit [...] nicht immer festhalten« lasse (ebd.). Indem er für das prinzipiell Unmögliche voraussetzt, dass es immerhin meistens realisiert werde, unterläuft ihm eine Inkonsistenz. Wenn Schriftsteller oder Maler die als dynamische Prozessualität beschriebene Wirklichkeit in ihren Werken tatsächlich mimetisch fixieren könnten, nähmen sie ihr dadurch gerade die Lebendigkeit. Ein radikalierter Realismus führt sich mithin von vornherein selbst ad absurdum.

Dass Lenz im Kunstgespräch auf den Medusa-Mythos anspielt, ist ein Indiz dieses Dilemmas. Eine idyllische Szenerie mit zwei Mädchen in einer Landschaft kommentiert Lenz so: »Man möchte manchmal ein Medusenhaupt sein, um so eine Gruppe in Stein verwandeln zu kön-

nen« (ebd.). Der bannende und tödende Blick der Medusa, der Lebendigkeit dauerhaft vernichtet, ist mit dem auf »Leben« fokussierten Fundamentalrealismus nicht kompatibel.⁵ In Lenz' Perspektive auf die ästhetische Naturszene konkurriert das Faszinosum des Schönen in einem singulären Augenblick mit dem Gedanken an den dynamischen Fluss des Lebens. So erklärt sich die mythologische Assoziation, die Lenz allerdings zugleich durch den irrealen Optativ relativiert. Aus der hypothetischen Diktion und der Fiktionalisierung durch die Evokation des antiken Mythos erhellt, dass ihm die Aporie eines radikalen Realismus durchaus bewusst ist.⁶ Das problematische Spannungsverhältnis zwischen dem ästhetischen Anspruch auf authentische Lebendigkeit und der Unmöglichkeit, ihn bei der künstlerischen Gestaltung konsequent zu verwirklichen, macht der Protagonist selbst evident. Ähnlich wie später in Stifters »Nachkommenschaften« ist bereits in Büchners »Lenz« zu erkennen, warum die praktische Umsetzung eines verabsolutierten

- 5 Das betont auch Holub, der in seinem Aufsatz das Fazit zieht: »Eternal change versus a total motionlessness, pulsation versus petrification, life versus death, and God versus the Medusa are the antinomic poles to which Lenz's realism is ineluctably attracted.« Robert C. Holub, *The Paradoxes of Realism: An Examination of the »Kunstgespräch« in Büchner's »Lenz«*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 59 (1985), S. 102–124, hier: S. 120. – Allerdings erklärt Holub im Hinblick auf die Lenz-Figur: »realism becomes both a refuge from and a symptom of madness [...]. It is the chimera which he pursues and which pursues him« (S. 124). Diese Relativierung des diskursiven Anspruchs der im Kunstgespräch entfalteten realistischen Programmatik erscheint mir ebensowenig gerechtfertigt wie Holubs Infragestellung ihrer Affinitäten zu den ästhetischen Prämissen des historischen Lenz (vgl. S. 105) und des Autors Büchner (vgl. S. 108).
- 6 Mark W. Roche (*Die Selbstaufhebung des Antiidealismus in Büchners »Lenz«*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 107 (1988), Sonderheft, S. 136–147) hingegen behauptet in einem kühn spekulierenden, aber wenig fundierten Aufsatz allen Ernstes, dass »Lenz nicht gegen eine Kunstform, sondern gegen die Kunst überhaupt« argumentiert (S. 139), ja dass er sogar »das Ende der Kunst verkündet« (S. 140). Roche vertritt die These, Lenz schreibe »keine Dramen mehr«, weil »er seine Rolle als Künstler nicht mehr erfüllen« kann, nachdem »er sich für die Selbstaufhebung der Kunst ausgesprochen hat« (ebd.). Und er meint, »daß Lenz sich der Möglichkeit der eigenen künstlerischen Tätigkeit durch seine Theorie der Kunst entzieht« (S. 144). Ja, mehr noch: Roche glaubt in »Lenzens Kritik an Idealität und Stabilität« der Kunst erstaunlicherweise sogar Avantgarde in actu sehen zu können, da Lenz die moderne »Auffassung der Kunst als Ereignis (a happening)« vorwegnehme (S. 139).

Realismus-Postulats grundsätzlich scheitern muss, auch wenn beide Autoren die Aporie des Fundamentalrealismus auf unterschiedliche Weise inszenieren.⁷

Die Perspektive von Büchners Protagonisten Lenz auf die »unendliche Schönheit«, die sich ständig verändert und sich daher nicht »festhalten« lässt (ebd.), ist durch die Begriffe »Museum« und »Noten« explizit auf bildende Kunst und Musik bezogen (ebd.), wird aber auch für die Literatur relevant. Über die Mimesis-Problematik hinaus impliziert sie noch eine weitere Schwierigkeit: Indem Lenz der lebendigen Wirklichkeit eine »unendliche Schönheit« zuspricht, verrät er seine eigene Tendenz zur Idealisierung. Dem erklärten Realisten unterläuft ein performativer Selbstwiderspruch: Sein prononcierter Anti-Idealismus schlägt hier dialektisch ins Gegenteil um. Indem Lenz die Realität poetisch überformt, verklärt er sie und gerät dadurch unversehens in eine Affinität zu den von ihm attackierten Dichtern, »welche die Wirklichkeit verklären wollten« (S. 144). Dass er selbst diese Inkonsistenz nicht zu bemerken scheint, hängt mit seiner durch die pathologische Problematik bedingten Bedürfnislage zusammen.

Zu untersuchen ist nun, wie Büchner diese frappierende Konstellation in seiner Erzählung psychologisch motiviert. – In seinem Plädoyer für den Realismus entwirft Lenz Szenerien von exemplarischer Anschaulichkeit. Wie in der personalen Landschaftsdarstellung am Anfang der Erzählung wird die suggestive Intensität der Schilderung durch expressive Ellipsen gesteigert.⁸ So berichtet Lenz, er habe »auf einem Steine

- 7 Knapp drei Jahrzehnte nach der Entstehung von Büchners ›Lenz‹ setzt sich der Landschaftsmaler Friedrich Roderer in Adalbert Stifters ›Nachkommenschaften‹ von 1864 mit der Problematik eines mimetischen Realismus auseinander. Sein bevorzugtes Sujet, das Moor, versucht er in witterungsbedingten Varianten und tageszeitlich differierenden Beleuchtungssituationen mit akribischer Genauigkeit zu reproduzieren, allerdings ohne die kontinuierliche Veränderung der Wirklichkeit adäquat wiedergeben zu können. Auf humoristische Weise zeigt Stifter in seiner Künstlernovelle die Aporien eines radikalen Realismus. Zugleich verbindet er sie mit einer Kulturdiagnose der Epigonalität – sowohl in genealogischer als auch in künstlerischer Hinsicht. – Siehe dazu Barbara Neymeyr, Die Aporie der Epigonen. Zur kulturhistorischen Bedeutung der Identitätsproblematik in Stifters ›Nachkommenschaften‹, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 48 (2004), S. 185–205.
- 8 Harald Schmidt bietet differenzierte Überlegungen zu den unterschiedlichen Figurationen der Landschaft in Büchners ›Lenz‹ und bezieht auch die Ästhetik des

zwei Mädchen sitzen« sehen, »die eine band ihre Haare auf, die andre half ihr; und das goldne Haar hing herab, und ein ernstes bleiches Gesicht, und doch so jung, und die schwarze Tracht und die andre so sorgsam bemüht: die schönsten, innigsten Bilder der altdeutschen Schule geben kaum eine Ahnung davon« (S. 145).⁹

Diese nach dem Modell einer Bildbeschreibung konzipierte und zugleich poetisch-idealisch überhöhte Szenerie erhält ein Pendant durch die Darstellung zweier niederländischer Gemälde, die auf Lenz, wie er selbst gesteht, »einen Eindruck gemacht« haben »wie das neue Testament« (ebd.). Hier erhebt er die Bibel zum Maßstab für die besondere Intensität einer ästhetischen Erfahrung. Bezeichnenderweise wählt Lenz als Beispiele für die realistische Kunst ausgerechnet zwei Gemälde, die bereits die Wirklichkeit transzendieren, indem sie religiös konnotierte Sujets gestalten (S. 145 f.).

Eines der Bilder trägt den Titel ›Christus in Emmaus‹, stammt von dem niederländischen Maler Carel van Savoy und war Büchner durch die Gemäldesammlung des Großherzoglichen Museums in Darmstadt bekannt.¹⁰ Die mystisch aufgeladene Atmosphäre dieses Gemäldes lässt Lenz durch seine Schilderung lebendig werden. Das zweite Bild mit dem in der Genremalerei beliebten Motiv der Lesenden stellt eine Frau dar, die mit dem Gebetbuch in der Hand am offenen Fenster sitzt. Über die visuelle Dimension hinaus phantasiert Lenz sogar akustische Eindrücke, wenn er imaginiert, dass die Frau von ferne Glockentöne und den

Erhabenen mit ein. Allerdings berücksichtigt er nicht die markanten intertextuellen Bezüge zur Landschaftsdarstellung in Goethes ›Werther‹; Harald Schmidt, *Melancholie und Landschaft. Die psychotische und ästhetische Struktur der Naturschilderungen in Georg Büchners ›Lenz‹*, Opladen 1994 (= Kulturwissenschaftliche Studien zur deutschen Literatur).

- 9 Jürgen Schwann nennt in diesem Kontext deutsche Maler des 15. und 16. Jahrhunderts, darunter Albrecht Dürer, Martin Schongauer, Matthias Grünewald und Albrecht Altdorfer; Jürgen Schwann, *Georg Büchners implizite Ästhetik. Rekonstruktion und Situierung im ästhetischen Diskurs*, Tübingen 1997 (= Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft 35), S. 102. Zur Thematik der lebenden Bilder vgl. ebd., S. 95–172.
- 10 Vgl. Büchner, *Werke und Briefe* (Anm. 1), S. 547. Büchner war dieses Bild, das seit 1810 in der Darmstädter Gemäldesammlung hing, vermutlich durch wiederholte Besuche bekannt. Nachweislich hat er es im Sommer 1833 gemeinsam mit einem französischen Freund angesehen.

Gesang der Kirchengemeinde hört.¹¹ Beiden Bildern ist gemeinsam, dass sie eine spannungsreiche Atmosphäre evozieren, ein Schweben zwischen Nähe und Distanz, zwischen der Erfahrung und dem Entzug der religiösen Dimension.

III

Obwohl Büchners Lenz im Kunstgespräch dezidiert für den Realismus eintritt, exemplifiziert er sein Konzept durch Gemälde, deren religiöse Aura über die Wirklichkeit hinausweist. Statt seine Auffassung überzeugend durch Beispiele zu illustrieren, die ein konsequenter Ausdruck seiner Ästhetik wären, bietet Lenz zwei Bildbeschreibungen, die mit dem programmatischen Realismus nicht kompatibel sind. Indem Büchner diese Inkonsistenz im Text geradezu inszeniert, erhebt er sie zum Indikator für die tiefreichende psychische Problematik seines Protagonisten. Zugleich legt er Rückschlüsse auf therapeutische Bedürfnisse und kompensatorische Tendenzen der Figur nahe.

Fastet man den Anfang der Erzählung retrospektiv vom Kunstgespräch aus in den Blick, so fällt bereits bei der Ankunft des psychisch aus der Balance geratenen Sturm-und-Drang-Dichters Lenz in Waldbach seine Neigung zu poetischer Stilisierung und religiöser Überhöhung der Realitätswahrnehmung auf. Ja, er scheint seine Perspektive auf die Wirklichkeit geradezu nach dem Vorbild der niederländischen Genremalerei¹² zu modellieren, die dann im Kunstgespräch zentrale Bedeutung

- 11 Christian Neuhuber zieht mehrere Genrebilder als konkrete Vorlagen für diese Szene in Betracht; Christian Neuhuber, *Lenz-Bilder. Bildlichkeit in Büchners Erzählung und ihre Rezeption in der bildenden Kunst*, Wien, Köln, Weimar 2009 (= *Literatur und Leben*, N.F. 77), S. 158–159. Zur Bild-Thematik in Büchners Erzählung vgl. ebd., S. 33–166. Unter Einbeziehung von reichhaltigem Bildmaterial untersucht Neuhuber auch die intermediale Transformation der ›Lenz‹-Erzählung in der bildenden Kunst (S. 167–350). Zur Relation zwischen Realität und Abbild im Kunstgespräch vgl. ebd., S. 43–53.
- 12 Zur Genremalerei im kulturhistorischen Horizont vgl. *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*. Symposium Berlin 1984, hrsg. von Henning Bock und Thomas W. Gaetgens, Berlin 1987 (= *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Sonderbd. 4*); *Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts der SØR Rusche-Sammlung*, Bd. 2: *Genre*, hrsg. von Hans-Joachim Raupp, Münster 1996; *Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*, Bd. 4: *Genremalerei*, hrsg. von Barbara Gaetgens, Berlin 2002; Norbert Schneider, *Geschichte der Genremalerei*.

bekommt: »Er ging durch das Dorf, die Lichter schienen durch die Fenster, er sah hinein im Vorbeigehen, Kinder am Tisch, alte Weiber, Mädchen, Alles ruhige, stille Gesichter, es war ihm als müsse das Licht von ihnen ausstrahlen« (S. 138). Und nachdem Lenz Oberlins Pfarrhaus betreten hat, heißt es: »nach und nach wurde er ruhig, das heimliche Zimmer und die stillen Gesichter, die aus dem Schatten hervortraten, das helle Kindergesicht, auf dem alles Licht zu ruhen schien und das neugierig, vertraulich aufschaute, bis zur Mutter, die hinten im Schatten engelgleich stille saß« (S. 138f.). Der Präferenz für die niederländische Genremalerei im Kunstgespräch entspricht hier Lenz' Vorliebe für idyllische Szenerien von häuslicher Intimität. Sowohl in den Gemälden als auch in der nach ihnen modellierten Perspektive auf die Realität erscheint die Wirklichkeit poetisch stilisiert und religiös überhöht, ja geradezu verklärt – etwa wenn Frau Oberlin ihm »engelgleich« erscheint (S. 139).

Dieses eigentümlich statisch wirkende Tableau kontrastiert Büchner kunstvoll mit den zuvor bis zum Exzess dynamisierten Naturwahrnehmungen des Protagonisten, der noch während seiner Wanderung durch die Vogesen zwischen psychischen Extremzuständen changierte. Auch durch die Lichtregie gerät das idyllische Interieur in eine Affinität zu den niederländischen Genrebildern, mit denen Lenz im Kunstgespräch seine realistische Programmatik zu exemplifizieren versucht. Die harmonische Atmosphäre häuslicher Abgeschlossenheit verstärkt sich noch durch den Hell-Dunkel-Kontrast. Da Genreszenen in der bildenden Kunst oft durch eine außerhalb des Bildes liegende Lichtquelle beleuchtet werden, können sie dem Betrachter suggerieren, das Licht gehe von den Menschen aus. Diesen illusionären Eindruck gewinnt auch Lenz: »Alles ruhige, stille Gesichter, es war ihm als müsse das Licht von ihnen ausstrahlen« (S. 138). Offensichtlich hat Büchner für seine eigene literarische Gestaltung spezifische Verfahren der niederländischen Genremalerei adaptiert.¹³ Dem Fensterrahmen, durch den Lenz seinen Blick

Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der Frühen Neuzeit, Berlin 2004. Stefanie Muhr, *Der Effekt des Realen. Die historische Genremalerei des 19. Jahrhunderts*, Köln, Weimar, Wien 2006 (= Europäische Geschichtsdarstellungen 11).

13 Das betont zu Recht Eva Borst in ihrer aufschlussreichen Studie: *Der Einfluß der niederländischen Genre-Malerei auf Georg Büchners Erzählung ›Lenz‹*, in: *Literatur für Leser* 11 (1988), H. 2, S. 98–106. Zuvor hat bereits Paul Requadt das

auf das Interieur richtet, gibt er hier geradezu die Funktion eines Bilderrahmens.

Zugleich lässt das Statuarische der von Lenz wahrgenommenen und von Büchner in exemplarischer Funktion geschilderten Szene auch an eine Vorstellung denken, die Lenz im Kunstgespräch in doppelter Hinsicht nur hypothetisch formuliert, indem er sie der antiken Mythologie entlehnt und sie überdies durch den Konjunktiv als realitätsfern kennzeichnet. In der idyllischen Szene mit den beiden Mädchen scheint die prozessuale Dynamik des Lebens stillgestellt zu sein: im auratischen Augenblick (S. 145). So erklärt es sich, dass Lenz hier die mythologische Imago »Medusenhaupt« assoziativ mit einbezieht (ebd.). Als *Tertium comparationis* fungiert dabei nur die verewigende Fixierung, nicht aber die Tötung durch den versteinernen Blick der Medusa, der in der mythologischen Tradition ein Fluidum des Unheimlichen zukommt.

Im Kunstgespräch betont Lenz, dass allein die Annihilation des punktuellen Augenblicks im kontinuierlichen Zeitfluss den nächsten Moment überhaupt ermöglicht. Vergehen und Werden sind mithin konstitutiv für die Kategorie der Zeit. Nach der idyllischen Naturszene mit den beiden Mädchen, die Lenz tendenziell sogar über die »schönsten, inzigsten Bilder der altdeutschen Schule« stellt (ebd.), fährt er folgendermaßen fort: »Sie standen auf, die schöne Gruppe war zerstört; aber wie sie so hinabstiegen zwischen den Felsen war es wieder ein anderes Bild. Die schönsten Bilder, die schwellendsten Töne, gruppieren, lösen sich auf. Nur eins bleibt, eine unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andere tritt« (ebd.). Mit der Vorstellung einer »unendliche[n] Schönheit« (ebd.) scheint Lenz auf die philosophische Tradition des Idealismus, ja sogar auf Platonische Denkmodelle zurückzugreifen, die einen Dualismus zwischen der Idee der Schönheit und ihren jeweils defizitären Repräsentationen in der Welt der konkreten Einzelphänomene voraussetzen. Dieses Relikt einer idealistischen Ästhetik erscheint nicht kompatibel mit Lenz' realistischer Auffassung, der Künstler habe »nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist« (S. 144).

Kunstkonzept der Lenz-Figur mit der niederländischen Genremalerei verglichen; Paul Requadt, Zu Büchners Kunstanschauung: Das Niederländische und das Groteske, Jean Paul und Victor Hugo, in: Paul Requadt, Bildlichkeit der Dichtung. Aufsätze zur deutschen Literatur vom 18. bis 20. Jahrhundert, München 1974, S. 106–138.

Die Szenen, die Büchner analog zur Genremalerei gestaltet und der personalen Perspektive des Protagonisten zugeordnet hat, geben Aufschluss über dessen psychische Problematik. In der auf charakteristische Weise modifizierten Realitätswahrnehmung kommt seine regressive Sehnsucht nach Geborgenheit in einer Familienidylle und nach religiöser Zuflucht zum Ausdruck. Nicht zufällig erhält der Gegensatz von Heim(at)lichem und Unheimlichem in Büchners Erzählung strukturbildende Bedeutung.¹⁴ Bezeichnenderweise finden sich keine derartigen Genreszenen mehr, als Lenz, durch Phobien gequält und durch Wahnsinnsanfälle zerrüttet, seine Hoffnung auf Rettung gänzlich verloren hat.

Angesichts der Konzeption, die Lenz im Kunstgespräch so dezidiert vertritt, überrascht zunächst die Beobachtung, dass er in hohem Maße durch regressive Wunschphantasien bestimmt ist. Sie sind mit seinem Plädoyer für den Realismus schwerlich kompatibel. Der psychotischen Zerrissenheit versucht Lenz durch die infantil anmutende Regression in eine vergangene heile Welt zu entfliehen: indem er die Vorstellung einer idyllischen Kindheit kultiviert, die ihm sogar in der Erinnerung noch eine Atmosphäre von Geborgenheit vermittelt. Nicht zufällig zeigt das Verhältnis zwischen Oberlin und Lenz von Anfang an Züge einer Vater-Kind-Beziehung. So hebt Büchner Lenz' »blasses Kindergesicht« hervor, als er im Pfarrhaus »von seiner Heimat« erzählt und dabei »alte Gestalten, vergessene Gesichter [...], alte Lieder« heraufbeschwört (S. 139). Später erlebt er in einer Schneelandschaft ein »heimliches Weihnachtsgefühl« und phantasiert aus der für seine psychische Disposition symptomatischen Perspektive eines Kindes, »seine Mutter müsse hinter einem Baum hervortreten, groß, und ihm sagen, sie hätte ihm dies Alles beschert« (S. 141).

In dieser Imagination verbindet sich die infantile Erlebnisperspektive mit religiöser Sehnsucht. Aufgrund seiner psychischen Krisensituation tendiert Lenz dazu, die Wahrnehmung der Wirklichkeit nach regressiven

14 Zum Motiv der Heimat und des Heim(at)lichen in der ›Lenz‹-Erzählung vgl. die folgenden Belegstellen: S. 138, 139, 141; zu Aspekten des Unheimlichen: S. 147, 148, 151, 153. – In der noch von regressiven Sehnsüchten bestimmten Phase dominieren bei Lenz Vorstellungen des Idyllischen, Heim(at)lichen und Anheimelnden, darunter auch »ein heimliches Weihnachtsgefühl« (S. 141). Als er seine Hoffnung verloren hat, überwiegt die Atmosphäre des Unheimlichen.

Bedürfnissen zu modellieren. So glaubt er sogar zu sehen, »daß um seinen Schatten sich ein Regenbogen von Strahlen legte« (ebd.). Hier spielt Büchner auf das im Alten Testament bedeutsame Symbol des Regenbogens an.¹⁵ Mit dieser symptomatischen Halluzination gestaltet er das bis ins Extrem gesteigerte Heilsverlangen seines Protagonisten, der regressiven Tendenzen folgt, wenn er sich wieder in der religiösen Sphäre zu beheimaten versucht. So beginnt Lenz in der Bibel zu lesen, weil das Neue Testament »alte vergangene Hoffnungen« in ihm evoziert (ebd.). Psychologisch konsequent erscheint angesichts dieser Disposition auch sein Wunsch, in der Kirche zu predigen und damit erneut an seine theologische Ausbildung anzuknüpfen.

Den Übergang von der regressiven Wunschvorstellung familiärer Geborgenheit und religiöser Bindung in eine Isolation, die für Lenz' fragile Identität bedrohlich ist, gestaltet Büchner im Kontext der Predigt-szene mit geradezu dramaturgischem Kalkül, indem er diesem Kulminationspunkt die Peripetie zur Katastrophe folgen lässt. Abrupt stürzt Lenz vom Non plus ultra religiöser Orientierung in die Empfindung universeller Heillosigkeit ab. Dass er später die biblische »Apokalypse« liest (S. 143), ist für seine innere Tendenz symptomatisch und antizipiert zugleich den endgültigen Ruin.

Aufschlussreich erscheint der Kontrast zu seinem euphorischen Entgrenzungsgefühl direkt vor dem Beginn der Predigt: »die Landschaft schwamm im Duft, fernes Geläute, es war als löste sich alles in eine harmonische Welle auf« (S. 142). Kurz darauf erlebt Lenz durch die Leidensmystik eines Kirchenliedes eine traumatische Erschütterung, die ein genau konträres Totalitätserlebnis zur Folge hat: »Das All war für ihn in Wunden; er fühlte tiefen unnennbaren Schmerz davon« (ebd.). Auf den monologischen Beziehungsrausch der Predigt folgt im antagonistischen Erlebnisrhythmus des Protagonisten als Gegenextrem die radikale Erfahrung der Isolation: Lenz »ging auf sein einsames Zimmer. Er war allein, allein! [...], es war ihm als müsse er sich auflösen« (ebd.).¹⁶

15 Vgl. dazu die Belegstelle im Alten Testament: 1 Mose 9, 13: »Meinen Bogen habe ich in die Wolken gesetzt; der soll das Zeichen sein des Bundes zwischen mir und der Erde.«

16 Aoretisch erscheint die Identitätsproblematik des Protagonisten Lenz, weil sowohl das Erlebnis einer Beziehungsmanie als auch die Erfahrung der Isolation für ihn mit dem Gefühl der Auflösung verbunden ist.

Durch die Wiederholung des Verbs ›auflösen‹ entsteht eine symptomatische Analogie zum vorangegangenen Harmoniegefühl. Schon Lenz' Assoziation, »es war als löste sich alles in eine harmonische Welle auf« (ebd.), scheint demnach pathologisch grundiert zu sein, obwohl diese Naturmetapher hier noch positive Implikationen hat.

IV

Bereits die Realitätswahrnehmung in der Anfangspartie der ›Lenz‹-Erzählung ist durch einen exzentrischen, zwischen Kontaktlosigkeit und Beziehungsexzess oszillierenden Erlebnisrhythmus des Protagonisten bestimmt. Nach dem Zustand depressiver Erstarrung und Apathie dominiert ein euphorischer, auf Ich-Entgrenzung zielender Impuls, der mit der extrem dynamischen Naturszenerie korrespondiert: »er meinte, er müsse den Sturm in sich ziehen; Alles in sich fassen« (S. 137).¹⁷ Nach einer kurzen Phase der Ernüchterung jedoch fühlt sich Lenz von totaler Isolation bedroht: »es wurde ihm entsetzlich einsam, er war allein, ganz allein [...]; es faßte ihn eine namenlose Angst in diesem Nichts, er war im Leeren« (S. 138). Die Opposition von Alles und Nichts markiert schon in der expressiv gestalteten Anfangspassage die extreme Amplitude eines psychotisch deformierten Erlebens, das jäh zwischen euphorischen Zuständen und Phasen abgrundtiefer Melancholie wechselt. Ein intertextuelles Spannungsfeld konstituiert Büchner, indem er hier auf bipolare Dimensionen von Goethes Werther-Figur Bezug nimmt¹⁸ und sie bei seinem Protagonisten potenziert.

17 Erstaunlicherweise verkennt Menke die Funktion der Natur als Seelenlandschaft am Anfang der ›Lenz‹-Erzählung, wenn er behauptet: »Schon in der Eingangsszene wird eine eher feindliche Natur beschrieben, Lenz empfindet jedoch nichts als Gleichgültigkeit ihr gegenüber«; Timm Reiner Menke, *Lenz-Erzählungen in der deutschen Literatur*, Hildesheim, Zürich, New York 1984 (= *Germanistische Texte und Studien* 18), S. 53.

18 Gerhard Friedrich bietet einen knappen Vergleich von Werthers Brief vom 10. Mai mit der Anfangspassage der ›Lenz‹-Erzählung; Gerhard Friedrich, *Lenzens und Werthers Leiden. Zur Demontage eines ästhetischen Modells*, in: *Georg Büchner-Jahrbuch* 10 (2000–04), S. 133–171, hier: S. 147–151. – Michael Will sieht Büchners »produktivste Goethe-Rezeption« darin, dass er »die berühmte treppenförmige ›Wenn‹-Konstruktion aus Goethes Briefroman kongenial adaptiert«; Michael Will, »Autopsie« und »reproduktive Phantasie«. *Quellenstudien zu Georg Büchners Erzählung ›Lenz‹*, Würzburg 2000 (*Epistemata*. Reihe Literaturwissenschaft

Immer wieder bemüht sich Lenz, die identitätsbedrohende Isolation zu durchbrechen: »Er sprach, er sang, er rezitierte Stellen aus Shakespeare, er griff nach Allem, was sein Blut sonst hatte rascher fließen machen, er versuchte Alles, aber kalt, kalt« (S. 140). Schon bei der Ankunft in Oberlins Haus hatte Lenz durch forciertes Sprechen seine Angst vor der Einsamkeit zu überwinden und Gemeinschaft herzustellen versucht (S. 138 f.). Wie sehr sich Lenz nach sozialer Integration und kommunikativem Austausch sehnt, zeigt Büchner, wenn er den Primat der Sprechhandlung vor dem Aussageinhalt betont: »er sprach« (S. 140).

Lenz' Anstrengung, die quälende Isolation durch einen naturmagischen Beziehungsexzess zu überwinden, wird in besonderem Maße zum Indiz für seine psychische Krisensituation, weil hier bereits Spuren der drohenden Depersonalisation zu erkennen sind. Im Gespräch mit Oberlin phantasiert Lenz über die Möglichkeiten einer sympathetischen Verschmelzung mit der Elementarnatur, durch die er die Grenzen menschlicher Individualität transzendieren möchte. Er meint, »es müsse ein unendliches Wonnegefühl sein, so von dem eigentümlichen Leben jeder Form berührt zu werden; für Gesteine, Metalle, Wasser und Pflanzen eine Seele zu haben; so traumartig jedes Wesen in der Natur in sich aufzunehmen« (S. 143).

Büchner greift mit dieser Assoziation auf tradierte Sympatheia-Konzepte zurück,¹⁹ die von archaisch-magischen Naturvorstellungen über

254), [Hauptband,] S. 347. – Allerdings beschränkt sich Büchner bei weitem nicht darauf, das markante Polysyndeton aus Werthers berühmtem Brief vom 10. Mai, in dem die ausladende Syntax die Universalität eines pantheistischen Lebensgefühls imitiert, für die Anfangspartie seiner ›Lenz‹-Erzählung zu übernehmen. Darüber hinaus adaptiert er u. a. zentrale Motive aus den Ossian-Passagen von Goethes Werther-Roman und die spezifische Psychodynamik des Protagonisten, der zwischen Enthusiasmus und Melancholie, zwischen Universalharmonie und Vernichtungsvision changiert. Hierzu (und zu weiteren intertextuellen Parallelen) vgl. Neymeyr, *Intertextuelle Transformationen* (Anm. 2), S. 57–169.

- 19 Sympathiekonzepte, die magische, soziale, moralische und ästhetische Aspekte miteinander verbinden, haben eine lange kulturhistorische Tradition: Sie sind bereits in der stoischen Philosophie präsent, wirken in der Naturphilosophie der Renaissance sowie in alchemistischen und magisch-okkulten Traktaten der frühen Neuzeit weiter, werden im Mesmerismus theoretisch reflektiert und poetisch gestaltet, bis sie im 20. Jahrhundert in der phänomenologischen Anthropologie Max Schelers schließlich einen späten Niederschlag finden. Vgl. dazu Margarita Kranz, Peter Probst und Astrid von der Lühe, Art. Sympathie, in:

die stoische Kosmologie bis zum Mesmerismus²⁰ in der romantischen Naturphilosophie und dessen literarischen Gestaltungen reichen, transformiert sie hier aber ins Pathologische. Zugleich weist Lenz' Gedanke an eine Universalharmonie allerdings auch intertextuelle Affinitäten zu Jakob Michael Reinhold Lenz' ›Anmerkungen übers Theater‹ auf und erhält dadurch literaturhistorische Relevanz: »Wir möchten mit einem Blick durch die innerste Natur aller Wesen dringen, mit einer Empfindung alle Wonne, die in der Natur ist, aufnehmen und mit uns vereinigen.«²¹ Diese Formulierung des historischen Lenz lässt markante Parallelen zur Naturmystik von Büchners Lenz-Figur erkennen.

Die exzeptionelle Vorstellung einer mystischen Universalharmonie und naturmagischen Allsympathie²² zeigt, dass Lenz seine Einsamkeit durch eine Tendenz zur Ich-Entgrenzung zu kompensieren versucht. Sie führt zu einer exzentrischen, von dialektischen Umschlägen bestimmten Psychodynamik und manifestiert sich auch in einer doppelten Problematik: Die eigene Identität, die auf der Selbstkonstitution des Subjekts in ausgewogenem Kontakt mit dem sozialen Umfeld basiert, droht Lenz sowohl in Momenten der Isolation als auch in Augenblicken ekstatischer Allharmonie abhanden zu kommen. Auf diese Weise gerät ihm die Ich-Welt-Beziehung zusehends aus der Balance.

In diesem Zusammenhang gewinnt das Traummotiv eine symptomatische Bedeutung. Wenn Lenz die gewaltigen Gipfel der Berge »wie ein dämmernder Traum« erscheinen (S. 139), dann signalisiert diese verfremdete Wahrnehmung, dass sich die konsistente Realität aus seiner Perspektive auflöst. Bis zu pathologischer Destabilisierung steigert sich dieses Moment, wenn es heißt: »eine unnennbare Angst erfaßte ihn [...] Alles finster, nichts, er war sich selbst ein Traum [...]; er konnte sich nicht mehr finden« (ebd.). Wenig später kommt Lenz »der rettungslose Gedanke, als sei Alles nur sein Traum« (S. 140). Für das extreme

Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. von Karlfried Gründer, Bd. 10, Basel 1998, Sp. 751–762.

20 Zu diesem Themenfeld vgl. Jürgen Barkhoff, *Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik*, Stuttgart und Weimar 1995.

21 Jakob Michael Reinhold Lenz, *Anmerkungen übers Theater*, in: Jakob Michael Reinhold Lenz, *Werke und Briefe in drei Bänden*, hrsg. von Sigrid Damm, München und Wien 1987, Bd. 2, S. 641–671, hier: S. 646.

22 Vgl. Hans-Jürgen Schings, *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*, München 1980, S. 71–72.

Ausmaß der Identitätsproblematik ist es charakteristisch, dass er sowohl die Welt als auch sich selbst als traumhaft unwirklich erlebt. Selbstentfremdung und Realitätsverlust stehen hier – ähnlich wie in E.T.A. Hoffmanns Erzählung ›Der Sandmann‹²³ – in einem komplementären Verhältnis. Mitunter generieren die psychotischen Schübe des Protagonisten sogar Solipsismus-Phantasien: »Es war ihm dann, als existiere er allein, als bestünde die Welt nur in seiner Einbildung« (S. 156).

Dass auch die Imagination von Spaltung und Ich-Verdopplung zu Lenz' pathologischer Symptomatik gehört, wird evident, wenn er einen »ungeheuern Riß« in der Welt fühlt (S. 155), die »Kluft unrettbaren Wahnsinns« erlebt (S. 156) und so empfindet, »als sei er doppelt und der eine Teil suchte den andern zu retten« (ebd.). Nach den zwanghaften Monologen, mit denen er aus seiner Isolation zu fliehen versuchte, kommt es ihm vor, »als hätte eine fremde Stimme mit ihm gesprochen« (S. 155). Und wenn er in seinen psychotischen Phantasien »an eine fremde Person« denkt, dann scheint es ihm, »als würde er sie selbst« (ebd.). Schließlich kulminiert Lenz' gestörtes Selbst- und Weltverhältnis in der lakonischen Quintessenz: »Alles traumartig, kalt« (ebd.).

Die antagonistischen Impulse, die aus der progressiven Selbstentfremdung des Protagonisten entspringen, stellt Büchner folgendermaßen dar: »Je leerer, je kälter, je sterbender er sich innerlich fühlte, desto mehr drängte es ihn, eine Glut in sich zu wecken [...]. Er verzweifelte an sich selbst [...], er rührte Alles in sich auf; aber tot! tot!« (S. 150). Hier sind markante Affinitäten zur Psychodynamik in Goethes Briefroman zu erkennen. Im Brief vom 3. November formuliert Werther die verzweifelte Selbstdiagnose: »dieß Herz ist jetzt todt, aus ihm fließen keine Entzückungen mehr [...]. Ich leide viel, denn ich habe verlohren was meines Lebens einzige Wonne war, die heilige belebende Kraft mit der ich Welten um mich schuf; sie ist dahin!«²⁴

23 Vgl. dazu Barbara Neymeyr, Narzißtische Destruktion. Zum Stellenwert von Realitätsverlust und Selbstentfremdung in E.T.A. Hoffmanns Nachtstück ›Der Sandmann‹, in: *Poetica* 29 (1997), S. 499–531.

24 Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, I. Abt., Bd. 8: *Die Leiden des jungen Werthers. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*. In Zusammenarbeit mit Christoph Brecht hrsg. von Waltraud Wietölter, Frankfurt am Main 1994, S. 9–267 (Paralldruck der Fassungen von 1774 und 1787), hier: S. 179. Aus diesem Band der Frankfurter Ausgabe wird im Folgenden unter der Sigle *FA 8* zitiert.

Feststellen lässt sich, dass die psychische Disposition von Büchners Lenz auch in den ästhetischen Diskurs hineinwirkt. So argumentiert er im Kunstgespräch gegen idealistische Paradigmata und lehnt die durch Prinzipien eines normativen Klassizismus à la Winckelmann bestimmte Suche nach »Typen für einen Apoll von Belvedere oder eine Raphaelische Madonna« mit der symptomatischen Erklärung ab: »ich fühle mich dabei sehr tot« (S. 145). Im Anschluss an diese subjektive Impression plädiert Lenz für eine realistische Kunst, die er gemäß einem längst etablierten Topos mit der niederländischen Malerei exemplifiziert: »Der Dichter und Bildende ist mir der Liebste, der mir die Natur am Wirklichsten gibt, so daß ich über seinem Gebild fühle, Alles Übrige stört mich. Die Holländischen Maler sind mir lieber, als die Italiänischen, sie sind auch die einzigen faßlichen« (ebd.).²⁵

Wie sehr Büchners Lenz bei seiner Attacke auf den Idealismus die klassizistische Doktrin Winckelmanns im Visier hat, zeigt sich daran, dass er mit Nachdruck sein Desinteresse an Bildern Raffaels und am Apoll von Belvedere artikuliert, die sein Kontrahent Kaufmann zuvor exemplarisch genannt hat (ebd.). Denn gerade diese Werke beschreibt Winckelmann in seiner Schrift ›Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst‹ als paradigmatisch für die »Idealische[n] Schönheiten« der an der griechischen Antike orientierten italienischen Kunst, die er der realistischen Malerei der Niederländer vorzieht.²⁶ Winckelmann betont die Vorbildfunktion der »Wercke der Alten« für Michelangelo, Raffael und Poussin²⁷ und preist den Apoll von Belvedere als »über alle Begriffe menschlicher

25 Im Gegensatz zu den Prämissen Winckelmanns beschließt Goethes Werther-Figur, sich »künftig allein an die Natur zu halten. Sie allein ist unendlich reich und sie allein bildet den großen Künstler. [...] dagegen wird aber auch alle Regel, man rede was man wolle, das wahre Gefühl von Natur und den wahren Ausdruck derselben zerstören!« (FA 8, S. 29).

26 Johann Joachim Winckelmann, *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, in: *Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*, hrsg. von Helmut Pfotenhauer, Markus Bernauer und Norbert Miller unter Mitarbeit von Thomas Franke, Frankfurt am Main 1995 (= *Bibliothek der Kunstliteratur* 2), S. 13–50, hier: S. 15. Die übermenschliche Schönheit des Apoll von Belvedere führt Winckelmann auf eine ideale Synthese von »Natur, Geist und Kunst« zurück (ebd., S. 24).

27 Ebd., S. 14.

Schönheit erhaben«, ja »in der höchsten Idee entworffen und in dem erhabensten Stil gearbeitet«. ²⁸ In der ›Geschichte der Kunst des Alterthums‹ von 1764 findet sich dann die berühmte Formulierung Winckelmanns, die diese Statue über Jahrzehnte zum maßgeblichen Paradigma antiker Kunst avancieren ließ: »Die Statue des Apollo ist das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Altertums«. ²⁹

Entschieden behauptet Winckelmann »den Vorzug der Nachahmung der Alten vor der Nachahmung der Natur«: ³⁰ Während die Mimesis der Wirklichkeit nur »eine ähnliche Copie« entstehen lasse wie in den »Holländischen Formen und Figuren«, biete die Nachahmung der Antike die Möglichkeit, »zum allgemeinen Schönen und zu Idealischen Bildern desselben« zu gelangen. ³¹ Die an antiken Vorbildern orientierten Künstler überbieten laut Winckelmann eine bloße Reproduktion der Natur, indem sie mithilfe des Ideals die Natur »bilden«, »wie sie es verlangt, und Figuren mahlen, wie Raphael«. ³² Die Opposition zwischen Idealismus und Realismus spezifiziert er hier also durch den Gegensatz zwischen italienischer und niederländischer Kunst.

Büchner nimmt die Wertungsmaßstäbe aus der Ästhetik Winckelmanns in seiner Erzählung mit inversem Vorzeichen wieder auf. In einer Umkehrung der idealistischen Normen des Klassizisten plädiert sein Protagonist Lenz entschieden für den lebendigen Realismus der »Holländischen Maler«, die er den »Italiänischen« vorzieht (ebd.). Den Einwand seines Kontrahenten Kaufmann, »daß er in der Wirklichkeit doch keine Typen für einen Apoll von Belvedere oder eine Raphaelische Madonna finden würde« (ebd.), weist Lenz als irrelevant zurück: »Was liegt daran [...], ich muß gestehen, ich fühle mich dabei sehr tot« (ebd.). In Kaufmanns ästhetischen Prämissen wirkt offenbar Winckelmanns

28 Johann Joachim Winckelmann, Apollo-Beschreibung im Pariser Manuskript, in: Frühklassizismus (Anm. 26), 153–156, hier: S. 153, 154. Das idealistische Pathos reicht hier bis zur Apotheose der Skulptur (vgl. ebd., S. 156).

29 Johann Joachim Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums. Vollständige Ausgabe, hrsg. von Wilhelm Senff, Weimar 1964, S. 309f.

30 Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Wercke (Anm. 26), S. 25.

31 Ebd., S. 23.

32 Ebd., S. 25. Seine ästhetischen Präferenzen gibt Winckelmann auch zu erkennen, wenn er den »kleinen Schönheiten« in »den Arbeiten der niederländischen Mahler« den »grossen Raphael« gegenüberstellt (ebd., S. 35).

›Geschichte der Kunst des Alterthums‹ implizit als intertextueller Referenztext weiter; denn hier erklärt Winckelmann prononciert, »es sei schwer, ja fast unmöglich, ein Gewächs zu finden, wie der Vatikanische Apollo ist.«³³

Den Klassizisten in der Winckelmann-Nachfolge begegnet bereits Goethe 1776 in seinem Text ›Nach Falkonet und über Falkonet‹ mit einem ästhetischen Relativismus, indem er die »Natur« als die »Quelle« beschreibt, aus welcher der Künstler »unaufhörlich schöpft«³⁴: »Warum ist die Natur immer schön? Überall schön? Überall bedeutend? Sprechend! [...] Ists nicht, weil die Natur sich ewig in sich bewegt, ewig neu erschafft und der Marmor, der belebteste, dasteht tot.«³⁵ An die Stelle ästhetischer Selektionsprinzipien lässt Goethe die egalitäre Vorstellung einer universellen »Natur« treten: »Das Aug des Künstlers aber findet sie überall. Er mag die Werkstätte eines Schusters betreten, oder einen Stall, er mag das Gesicht seiner Geliebten, seine Stiefel oder die Antike ansehen, überall sieht er die heiligen Schwingungen und leise Töne, womit die Natur alle Gegenstände verbindet.«³⁶ Indem Goethe hier »Antike« und »Stiefel« auf provokative Weise zusammenbringt, desavouiert er die Wertehierarchien eines klassizistischen Idealismus – ähnlich wie später Büchners Protagonist Lenz, wenn er erklärt: »Die Leute können auch keinen Hundstall zeichnen. Da wolle man idealistische Gestalten, aber Alles, was ich davon gesehen, sind Holzpuppen« (S. 144). Der idealistischen Ästhetik hält der programmatische Realist die Ausrichtung auf das Einfache, Schlichte und Alltägliche entgegen: Weil er sogar »das unbedeutendste Gesicht« der »bloße[n] Empfindung des Schönen« vorzieht (S. 145), propagiert er die Versenkung in das »Leben des Geringsten« (S. 144).

Demnach steht die realistische Ästhetik von Büchners ›Lenz‹-Erzählung im Kontext aufschlussreicher Kontroversen. Und ihr theoretischer Anspruch muss noch aus einem weiteren Grund ernst genommen werden: Das dramentheoretische Konzept der ›Anmerkungen übers Theater‹,

33 Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums* (Anm. 29), S. 135.

34 Johann Wolfgang Goethe, *Nach Falkonet und über Falkonet*, in: ders., *Sämtliche Werke* (Anm. 24), I. Abt., Bd. 18: *Ästhetische Schriften 1771–1805*, hrsg. von Friedmar Apel, 1998 [= *FA 18*], S. 175–180, hier: S. 176.

35 Ebd.

36 Ebd.

die Jakob Michael Reinhold Lenz 1774 kritisch gegen die aristotelische ›Poetik‹ und gegen den an ihr orientierten französischen Klassizismus richtete, weist markante Analogien zu den ästhetischen Überzeugungen auf, die Büchner seinen Protagonisten entfalten lässt. Wie die fiktionale Lenz-Figur idealistische »Holzpuppen« ablehnt (ebd.), so verachtet schon der historische Lenz die nach normativen Kriterien typisierten »Marionettenpuppen«. ³⁷ Georg Büchner selbst erklärt am 28. Juli 1835 in einem Brief: »Was noch die sogenannten Idealdichter anbetrifft, so finde ich, daß sie fast nichts als Marionetten mit himmelblauen Nasen und affektiertem Pathos, aber nicht Menschen von Fleisch und Blut gegeben haben, deren Leid und Freude mich mitempfinden macht [...]. Mit einem Wort, ich halte viel auf Goethe oder Shakspeare, aber sehr wenig auf Schiller« (S. 306). ³⁸

Auch die realistische Programmatik im Kunstgespräch von Büchners Erzählung entspricht den Postulaten der ›Anmerkungen übers Theater‹: Bereits Lenz schätzt »den charakteristischen«, also den realistisch beobachtenden Maler, sogar den Karikaturisten, »zehnmal höher als den idealischen«. ³⁹ Seine ästhetischen Prinzipien begründet er folgendermaßen: »es gehört zehnmal mehr dazu, eine Figur mit eben der Genauigkeit und Wahrheit darzustellen, mit der das Genie sie erkennt, als zehn Jahre an einem Ideal der Schönheit zu zirkeln, das endlich doch

37 Lenz, Anmerkungen übers Theater (Anm. 21), S. 654. Lenz karikiert den Typus des französischen Dramenautors, in dessen Werk er die »Ähnlichkeit mit der Natur« vermisst: »Ist etwas Saft in ihm, so finden wir doch bei jeder Marionettenpuppe, die er herhüpfen und mit dem Kopf nicken läßt, seinen Witz, seine Anspielungen, seine Leidenschaften und seinen Blick« (ebd., S. 661).

38 Die positive Bewertung von Shakespeare und Goethe in Büchners Brief entspricht den Präferenzen des Protagonisten Lenz im Kunstgespräch. »Leben«, das »einzige Kriterium in Kunstsachen«, sieht er »nur selten« realisiert (S. 144): »in Shakespeare finden wir es und in den Volksliedern tönt es einem ganz, in Göthe manchmal entgegen. Alles Übrige kann man ins Feuer werfen« (S. 144), proklamiert Büchners Lenz mit anarchistischer Sturm-und-Drang-Emphase. – Schon Jakob Michael Reinhold Lenz feiert die Sprache Shakespeares emphatisch als »die Sprache des kühnsten Genius«, der ohne Rücksicht auf Standesgrenzen »ein Theater fürs ganze menschliche Geschlecht« aufschlug, »wo jeder sich wiederfinden konnte, vom obersten bis zum untersten [...]« (Anmerkungen übers Theater [Anm. 21], S. 670–671).

39 Lenz, Anmerkungen übers Theater (Anm. 21), S. 653.

nur in dem Hirn des Künstlers, der es hervorgebracht, ein solches ist«. ⁴⁰ Schon bei Jakob Michael Reinhold Lenz ist der ästhetische Individualismus essentiell mit der Idealismus-Kritik verbunden. Lenz beschränkt sich nicht auf eine bloße Opposition gegen idealistische Postulate à la Winkelmann, sondern argumentiert zugleich auch gegen den Allgemeingültigkeitsanspruch von Schönheitsidealen, indem er sie als unverbindliche Kopfgeburten klassifiziert. Dadurch, dass Lenz den Künstlern die Berechtigung abspricht, für ihre Ideen eine intersubjektive Verbindlichkeit zu reklamieren, die ihnen objektive Gültigkeit sichern soll, desavouiert er die Prinzipien einer normativen Ästhetik und zieht zugleich Konsequenzen aus seinem Plädoyer für den Individualismus.

Nach der wirkungsästhetischen Argumentation von Büchners Lenz-Figur ermöglichen nur die Künstler, die sich die Realität selbst zum Vorbild nehmen und ihr im Werk einen lebendigen Ausdruck verleihen, auch dem zur Empathie befähigten Rezipienten ein intensives Erlebnis. Gerade weil sich Lenz selbst von der Gefahr psychischer Erstarrung bedroht fühlt, schätzt er vor allem die realistischen Gemälde der niederländischen Maler. Denn sie bieten dem Betrachter auf paradigmatische Weise Gelegenheit zu emotionaler Anteilnahme (S. 145): »das Gefühl, daß Was geschaffen sei, Leben habe«, hält Lenz für »das einzige Kriterium in Kunstsachen« (S. 144).

40 Ebd., S. 653. Lenz erklärt: »die Mannigfaltigkeit der Charaktere und Psychologien ist die Fundgrube der Natur, hier allein schlägt die Wünschelrute des Genies an. Und sie allein bestimmt die unendliche Mannigfaltigkeit der Handlungen und Begebenheiten in der Welt« (ebd., S. 661). – Büchner lässt diesen entschiedenen Individualismus in seiner Erzählung wiederkehren: Hier postuliert die Lenz-Figur, der Künstler habe »in das eigentümliche Wesen jedes einzudringen« (S. 145). Das Wort »eigentümlich« war früher noch synonym mit »charakteristisch« oder »individuell« (Wörterbuch der Deutschen Sprache, hrsg. von Joachim Heinrich Campe, Bd. 1: A–E, Braunschweig 1807, S. 833). – Zwar greift Büchners Protagonist nicht explizit auf die »Anmerkungen übers Theater« von Jakob Michael Reinhold Lenz zurück, aber er beruft sich ausdrücklich auf dessen Sturm-und-Drang-Dramen: So exemplifiziert er die realistische Hinwendung zum »Leben des Geringsten« mit den »prosaïschsten Menschen«, die er »im »Hofmeister« und den »Soldaten« gestaltet habe (S. 144).

V

Aus der vorangegangenen Analyse ergibt sich folgendes Fazit: Der psychopathologischen Problematik der Lenz-Figur entspricht in kompensatorischer Funktion die ästhetische Programmatik. Der zunehmenden seelischen Erstarrung des Protagonisten und seiner traumhaft verfremdeten Wahrnehmung steht die auf lebendige Empfindung und Realitätsnähe zielende Ästhetik als therapeutisches Konzept gegenüber. Wie Lenz auf sein Leiden an Leere und Apathie mit der verzweifelten Sehnsucht nach Gefühlsintensität reagiert, so korrespondieren auch die ästhetischen Postulate im Kunstgespräch mit seinen therapeutischen Bedürfnissen. Durch diese psychologische Motivation für die literaturtheoretische Programmatik ist zugleich die Konsistenz von Büchners Erzählung gesichert, in der das Kunstgespräch – entgegen der von Bo Ullman vertretenen Ansicht – gerade keinen »Fremdkörper«⁴¹ darstellt.

Das energische Plädoyer für Wirklichkeitsnähe, Lebendigkeit und Empathie erlaubt Rückschlüsse auf das Ausmaß des gegenläufigen psychotischen Prozesses, der Lenz' personale Identität und Integrität bedroht. Demnach sind die programmatischen Thesen des Kunstgesprächs in kompensatorischem Sinne als Ringen um eine sich entziehende Realität zu lesen und durch die Sehnsucht nach emotionaler Intensität motiviert. Unbewusst instrumentalisiert Lenz sein Realismus-Konzept als Therapeutikum: Seine realistische Ästhetik wird zum Antidot gegen psychotische *Anästhesie*.

Allerdings folgt Lenz dieser Grundtendenz nicht durchgehend konsequent. So rebelliert er gegen seinen Kontrahenten Kaufmann, als dieser ihn nach dem ästhetischen Disput ermahnt, er solle sich den Anforderungen des Lebens wieder zuwenden und zu seinem Vater zurückkehren. Gerade Lenz, der theoretisch für eine entschiedene Wirklichkeitsorientierung plädiert, scheitert praktisch an der Lebensrealität.⁴² Von

41 Ullman, Zur Form in Georg Büchners ›Lenz‹ (Anm. 3), S. 171.

42 Vgl. dazu Jochen Schmidt, Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945, Bd. 2, Darmstadt ²1988, S. 49. – Genau invers zur Situation seiner Lenz-Figur gestaltet Büchner die Konstellation im Falle des Kontrahenten Kaufmann: Dieser spricht sich im ästhetischen Disput mit Lenz einerseits für einen klassizistisch grundierten Idealismus aus, tritt andererseits aber auch für ein realitätsgemäßes Verhalten in der Lebenspraxis ein. – Der Kommentar der Münchner Büchner-Ausgabe bietet biographische

eskapistischen Tendenzen und regressiven Sehnsüchten getrieben, hat er sich bei Oberlin »so ein Plätzchen zurechtgemacht« (ebd.), kann sich aber nur vorübergehend in seinen Idylle-Phantasien beheimaten. Obwohl Lenz mitunter selbst spürt, dass er sich die Welt nach seinen therapeutischen Bedürfnissen modelliert und mit sich umgeht »wie mit einem kranken Kinde« (S. 146 f.), vermag er diese Haltung nicht zu überwinden – ganz analog übrigens zu Goethes Werther, der sich ebenfalls ein »Plätzchen« als Refugium wünscht und sein »Herzchen« hält »wie ein krankes Kind«.43

Wenn Lenz in der Schlussphase überhaupt noch Augenblicke innerer Harmonie erlebt, dann basieren diese auf Illusionen, die sich allerdings nicht stabilisieren lassen. So erscheinen die Momente, in denen der Geist des Kranken »auf irgend einer wahnwitzigen Idee zu reiten schien«, als »die glücklichsten« (S. 157). Eine fundamentale Desillusionierung erleidet Lenz, wenn seine Wunschphantasien mit der ernüchternden Realität kollidieren: So misslingt ihm die *Imitatio Christi*, mithin die Realisierung einer »fixe[n] Idee« (S. 150) *sui generis*, als er ein totes Kind wieder zum Leben zu erwecken versucht. Dieses Scheitern, das er als persönliche Katastrophe erlebt, mündet in einen Verzweiflungsanfall, der dann abrupt in eine geradezu prometheische Blasphemie umschlägt (S. 151).

Im Kunstgespräch hatte Lenz den idealistischen Verklärern der Wirklichkeit sein realistisches Konzept entgegengehalten und dabei für eine

Informationen: Christoph Kaufmann (1753–1795), den Jakob Michael Reinhold Lenz (1751–1792) wohl seit 1774/75 aus seiner Straßburger Zeit kannte, war ein philanthropisch ausgerichteter Schweizer Stürmer und Dränger, der als »Apostel der Geniezeit« kraftgenialische Ideen, im Anschluss an Lavaters Konzepte auch religiös-schwärmerische Ansichten vertrat und als Arzt und Lebensreformer wirkte (Büchner, Werke und Briefe [Anm. 1], S. 542). – Diese Kurzcharakterisierung zeigt eher Affinitäten zwischen Kaufmann und dem Sturm-und-Drang-Autor Lenz als einen fundamentalen Dissens. Vermutlich hat Büchner die Positionen der Kontrahenten bewusst polarisiert, um das Realismus-Programm seiner Lenz-Figur schärfer gegen den Idealismus profilieren zu können.

43 Johann Wolfgang Goethe, Die Leiden des jungen Werthers, FA 8, S. 15, 27, 117, 153, 213 (Belege zum »Plätzchen«). Auffällig erscheint in Büchners »Lenz« die Parallele zu Werthers Aussage: »Auch halte ich mein Herzchen wie ein krankes Kind; jeder Wille wird ihm gestattet« (FA 8, S. 17). Diese Analogie erwähnt bereits Burghard Dedner, Büchners »Lenz«: Rekonstruktion der Textgenese, in: Georg Büchner-Jahrbuch 8 (1990–1994), S. 3–68, hier: S. 62.

poietisch modifizierte Mimesis der göttlichen Schöpfung plädiert: »Der liebe Gott hat die Welt wohl gemacht wie sie sein soll, [...] unser einziges Bestreben soll sein, ihm ein wenig nachzuschaffen« (S. 144). Die Vorstellung, der Künstler agiere als *Alter deus*, kann Lenz hier gefahrlos proklamieren, weil diese spekulative Überlegung keiner Bewährungsprobe im realen Leben standhalten muss. Auf der Handlungsebene allerdings scheitert seine *Imitatio Christi*, als er später tatsächlich den hybriden Versuch unternimmt, Naturkausalität außer Kraft zu setzen, um die Grenze zwischen Tod und Leben zu überwinden. Nach diesem dramatischen Desaster, das aus der unrealistischen Anmaßung des ästhetischen Realisten entspringt, schlägt die religiöse Orientierung der Lenz-Figur dialektisch in Atheismus um. So wird der finale Schub des psychopathologischen Prozesses eingeleitet.

Indem Lenz die ästhetische Mimesis durch das Postulat des »Nachschaffens« auf die biblische Schöpfungsgeschichte bezieht (ebd.), korreliert er die religiöse Vorstellung mit der künstlerischen Sphäre. Und die existentielle Thematik des Leidens, die Büchner in seinen Werken facettenreich entfaltet, wird für Lenz nicht nur in Gestalt physischen Schmerzes und psychischer Qual virulent, sondern darüber hinaus auch im Bereich weltanschaulicher Orientierung: Durch den »Atheismus« erscheint ihm »Alles leer und hohl« (S. 151). Von »Langeweile« gelähmt (S. 153) und auf unerträgliche Weise mit transzendentaler Obdachlosigkeit konfrontiert, verfällt Lenz dem Nihilismus: »die Welt [...] hatte einen ungeheuern Riß, er hatte keinen Haß, keine Liebe, keine Hoffnung, eine schreckliche Leere und doch eine folternde Unruhe, sie auszufüllen. Er hatte *Nichts*« (S. 155).⁴⁴

Büchner vermittelt die religiöse Sphäre mit der Wahnsinnsthematik und amalgamiert auf diese Weise die psychopathologische Problematik⁴⁵ der Lenz-Figur mit der weltanschaulichen Dimension. Der psychotische Kollaps erscheint mithin nicht nur als kontingentes Ereignis, das einem

44 In Büchners Drama »Dantons Tod« avanciert die Theodizee-Frage zum »Fels des Atheismus« und »macht einen Riß in der Schöpfung« (S. 107).

45 Eine instruktive Studie zur Psychiatrie-Geschichte als dem medizinhistorischen Hintergrund für die Symptomatik von Büchners Protagonisten bietet Georg Reuchlein, »...als jage der Wahnsinn auf Rossen hinter ihm«. Zur Geschichtlichkeit von Georg Büchners Modernität: Eine Archäologie der Darstellung seelischen Leidens im »Lenz«, in: Jahrbuch für internationale Germanistik 28 (1996), H. 1, S. 59–111.

einzelnen Subjekt widerfährt, sondern erhält zugleich kulturdiagnostische Bedeutung: als Ausdruck einer existentiellen Erfahrung, die durch den Zusammenbruch metaphysischer Sinnhorizonte mitbedingt ist und insofern die Krisensituation des Individuums transzendiert.⁴⁶ So erklärt es sich, dass Lenz von der »Kluft unrettbaren Wahnsinns« erfasst wird, »eines Wahnsinns durch die Ewigkeit« (S. 156). Nach seinem Atheismus-Anfall durch reaktive Schuldgefühle gequält (S. 151), sieht er sich in radikaler Intensität mit der Theodizee-Frage konfrontiert, weil sich die Leidensproblematik für ihn inzwischen universalisiert und bis zur Aporie gesteigert hat. Mit »einem Ausdruck unendlichen Leidens« sagt Lenz zu Oberlin: »aber ich, wär' ich allmächtig, [...] ich könnte das Leiden nicht ertragen, ich würde retten, retten« (S. 156).

Dass der gescheiterte Erweckungsversuch für Lenz so gravierende psychische Konsequenzen hat, hängt wesentlich damit zusammen, dass seine Fähigkeit zu identifikatorischem Mitempfinden intensiv mit eigener Leidenserfahrung verbunden ist. Sogar sein aussichtsloser Versuch, durch eine Imitatio Christi den Tod zu überwinden, scheint letztlich durch einen Selbstheilungs- oder Selbsterlösungsimpuls motiviert zu sein, den er dann auf das tote Kind projiziert. Auch diese spezifische Psychodynamik seines Protagonisten vermittelt Büchner in konsequenter Weise mit der Diskrepanz von Theorie und Praxis. Denn hier zeigt sich erneut die Wirklichkeitsferne des theoretischen Realisten. Der differenziert gestaltete pathologische Prozess, in dem Lenz einerseits um Realität ringt und ihr andererseits in regressiven Anwendungen zu entfliehen versucht, mündet schließlich in die psychische Katastrophe

46 Büchner gehörte wie Heine der jungen Generation an, die nach dem Ende des Deutschen Idealismus dezidiert anti-idealistische Positionen vertrat. Die Erzählgegenwart der ›Lenz‹-Erzählung ist jedoch durch den Aufenthalt des kranken Schriftstellers Lenz bei dem Pfarrer Oberlin im Steintal auf das Jahr 1778 festgelegt. So stellt Büchner dem Kunstgespräch die epochale Einordnung voran: »die idealistische Periode fing damals an« (S. 144). Damit reflektiert er die kulturgeschichtliche Differenz zu seiner eigenen Gegenwart von 1835/36, als er die Erzählung schrieb, und präsentiert den Dichter Lenz zugleich als einen avantgardistischen Realisten. Zur Problematik der Epochenzuordnung im Forschungsdiskurs vgl. Friedrich, *Lenzens und Werthers Leiden* (Anm. 18); Dieter Arendt, Georg Büchner über Jakob Michael Reinhold Lenz oder: »die idealistische Periode fing damals an«, in: *Zweites Internationales Georg-Büchner Symposium 1987*. Referate, hrsg. von Burghard Dedner und Günter Oesterle, Frankfurt am Main 1990 (= Büchner-Studien 6), S. 309–332.

der Apathie: Am Ende erscheint Lenz, der im Kunstgespräch so emphatisch für lebendigen Realismus plädiert hat, »vollkommen gleichgültig« und erstarrt in »kalter Resignation« (S. 157).

Die totale Apathie bildet den Endpunkt einer Entwicklung, in der sich der bipolare Erlebnisrhythmus des Protagonisten bis zu einer extremen Amplitude gesteigert hat. Schon in der Anfangssequenz der Erzählung changiert Lenz zwischen manischer Expansion und depressiver Reduktion. In späteren Stadien seines pathologischen Prozesses ringt er einerseits um Selbstvergewisserung, psychische Stabilisierung und Identitätssicherung, ist andererseits aber auch vom Drang nach ekstatischer Selbstentgrenzung getrieben, der bis in eine kosmische Universalsympathie ausgreift. In dem Maße, wie der elementare Impuls zur Selbstbewahrung an Bedeutung verliert, gewinnen autodestruktive Neigungen die Oberhand: Sie reichen von selbstquälerischer Konfrontation mit dem psychischen »Abgrund« (S. 149, 151) bis zu Suizidversuchen (S. 156).

Aber sogar die Ansätze zur Selbsterstörung sind in der Erzählung ambivalent konnotiert: In den »Augenblicken der fürchterlichsten Angst oder der dumpfen an's Nichtsein gränzenden Ruhe« folgen diese »halben Versuche zum Entleiben« (S. 156 f.) paradoxerweise einer psychischen Strategie zur Revitalisierung. Denn indem sich Lenz absichtlich physischen Schmerz zufügt, versucht er seine Empfindungsfähigkeit zurückzugewinnen. So sehr leidet er am Verlust seiner Emotionalität, dass ihm selbst die Maßnahme des »halben« Suizidversuchs als geeignetes Medium zur Überwindung der Apathie erscheint. Eine Wiederbelebung durch affektive Sensibilisierung erhofft er sich von der Schockerfahrung des Schmerzes.

Hier sind erneut Affinitäten zum Inhalt des Kunstgesprächs festzustellen: Die mit Empathie vermittelte Intensität ästhetischer Erfahrung erscheint Lenz wohl auch durch den Kontrast zu seinen eigenen apathischen Tendenzen erstrebenswert. Ja, sogar mit der Kontroverse als solcher könnte für Lenz eine Stabilisierungsfunktion verbunden sein: In dem Maße, wie es beim Disput gelingt, die eigene Position durch energische Abgrenzung vom Gesprächspartner zu profilieren, kann sich zugleich die eigene Identität festigen. Auch diese Form der Interaktion hat mithin therapeutisches Potential.

Gelegenheiten, sich selbst als lebendiges Wesen zu spüren, bietet außer der Imago einer exorbitanten Erweckungsleistung in der Imitatio

Christi, die sich indes als hybride Illusion erweist, und außer der Negativität der Schmerzerfahrung durch Selbstverletzung auch das positive Erlebnis gelingender Selbstexpression bei der Profilierung des eigenen Standpunkts in der Kunstdebatte. Dass Lenz' eigener Redeanteil hier so auffällig dominiert, kann man allerdings – ähnlich wie seinen monologischen Beziehungsexzess in der Predigt – bereits als Indiz für eine reduzierte Vermittlungs- und Integrationsfähigkeit verstehen. Sie findet später in einer fundamentalen Solipsismus-Problematik Ausdruck: Hier steigert sich Lenz' »namenlose Angst in diesem Nichts« (S. 138) bis zur Wahnidee, »als existiere er allein, als bestünde die Welt nur in seiner Einbildung, als sei nichts, als er« (S. 156).⁴⁷

Im Zusammenhang mit der antagonistisch strukturierten Psychodynamik in Büchners ›Lenz‹-Erzählung erscheint es symptomatisch, dass der Protagonist seiner Empfindung von Angst, Enge und Erstarrung durch Grenzüberschreitungen in eine sympathetisch erfüllte Universalnatur⁴⁸ zu entkommen versucht und sich ekstatisch der Imagination des Unendlichen hingibt. Dabei glaubt er »in Allem eine unaussprechliche Harmonie« und ein »unendliches Wonnegefühl« zu spüren (S. 143). Bereits zu Beginn der Predigt, durch die Lenz dann in eine mystische Leidensekstase gerät, erfüllt ihn ein »süßes Gefühl unendlichen Wohls« (S. 142). Und im Kunstgespräch formuliert er nicht nur ein wirkungsästhetisch akzentuiertes Postulat des Mitempfindens, sondern betont auch das Faszinosum einer »unendliche[n] Schönheit« (S. 145). Diese dreifache Inszenierung des ›Unendlichen‹ ermöglicht Rückschlüsse auf das Ausmaß seiner kompensatorischen Impulse.

Die Identitätsproblematik des Protagonisten, der unaufhaltsam auf die totale Apathie zutreibt, verbindet Büchner in psychologisch kon-

47 Pilger korreliert das obige Zitat mit der idealistischen Philosophie Fichtes, mit der sich Büchner ja auch in ›Leonce und Lena‹ auseinandersetzt. Vgl. Andreas Pilger, Die »idealistische Periode« in ihren Konsequenzen. Georg Büchners kritische Darstellung des Idealismus in der Erzählung ›Lenz‹, in: Georg Büchner-Jahrbuch 8 (1990–94), S. 104–125, hier: S. 119–123. Zu Recht betont Pilger die Solipsismus-Problematik. Allerdings überschätzt er den Stellenwert philosophischer Konzepte für die Lenz-Figur, wenn er wiederholt von einer »idealistische[n] Angst« (S. 122), von »idealistischen Angstvorstellungen« (S. 121) und »idealistischen Angstanfällen« (S. 121) spricht.

48 Schings betrachtet diese »natur-mystische Lehre [...] als Präambel zum Kunstgespräch«; Schings, Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch (Anm. 22), S. 70.

sequenter Weise mit der Thematik des Mitempfindens. Den Bereich der Empathie entfaltet er in seiner ›Lenz‹-Erzählung facettenreich: in der naturmagischen Universalharmonie und Sympatheia des Mesmerismus ebenso wie in einer ekstatischen Leidensmystik und schließlich auch in der philanthropisch grundierten Ästhetik eines Fundamentalrealismus.

Von psychologischer Relevanz ist das Kunstgespräch, weil die realistische Programmatik für Lenz eine kompensatorische Funktion erhält. Insofern hat Büchner den ästhetischen Diskurs, obwohl ihm im Text ein Sonderstatus zukommt, zugleich stringent mit dem pathologischen Prozess vermittelt. Entgegen dem ersten Anschein bildet Büchners Erzählung also eine konzeptionelle Einheit, und zwar unter dem Aspekt therapeutischer Wunschvorstellungen. Nicht nur die religiöse Regression des Protagonisten, seine Suche nach Geborgenheit in einer familiären Idylle und seine auffallende Tendenz zu ekstatischer Selbstentgrenzung sind untergründig durch kompensatorische Bedürfnisse und Selbstteilungsreflexe motiviert. Auch Lenz' ästhetische Theorie des Realismus lässt sich bis in ihre widersprüchlichen Binnenstrukturen hinein als aporetisches Therapie-Konzept verstehen und damit als integraler Bestandteil der Gesamtkonstellation.

Obwohl Büchner das Kunstgespräch im Rahmen seiner narrativen Fiktion in einem pathologischen Kontext situiert, stellt er sein eigenes literaturtheoretisches Credo⁴⁹ damit keineswegs zur Disposition. Vielmehr zeigt die empathische Intensität der Gestaltung, dass er in der Erzählung seine realistische Ästhetik durch differenzierte Psychologie selbst literarisch umsetzt.⁵⁰ Dass sich philanthropisches Ethos und illu-

49 Vgl. dazu die bereits zitierte Aussage Büchners im Brief vom 28. Juli 1835: Hier grenzt er sich programmatisch von den »sogenannten Idealdichter[n]« ab, deren Produkte er »als Marionetten mit himmelblauen Nasen und affektiertem Pathos« kritisiert (S. 306). Er selbst plädiert für eine lebendige realitätsgemäße Darstellung, die den Lesern eine empathische Rezeption ermöglicht. – Auf die Affinität zwischen Büchners eigenem Realismus-Konzept, den Thesen seiner Lenz-Figur und den Auffassungen von Jakob Michael Reinhold Lenz hat die Forschung bereits wiederholt hingewiesen. Vgl. z. B. Schings, *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch* (Anm. 22), S. 73, 110; Schwann, *Georg Büchners implizite Ästhetik* (Anm. 9), S. 126–127, 315, 317, 321. Schwann bezeichnet die Lenz-Figur sogar explizit als Büchners »Sprachrohr« (ebd., S. 319).

50 Ebenso konsequent verwirklicht der historische Lenz die anti-aristotelische Dramentheorie der ›Anmerkungen übers Theater‹ in seinen sozialkritisch engagierten Tragikomödien ›Der Hofmeister‹ (1774) und ›Die Soldaten‹ (1776). Hier legt er

sionsloser Realismus dabei keineswegs ausschließen,⁵¹ sondern sogar intentional miteinander verbunden sind, erhellt aus dem Plädoyer von Büchners Lenz. In dezidiertem Abkehr vom Idealismus, den er als »die schmachlichste Verachtung der menschlichen Natur« beschreibt (S. 144), verlangt er selbst »in allem Leben, Möglichkeit des Daseins« (ebd.) und plädiert für eine universelle philanthropische Haltung: »Man muß die Menschheit lieben [...], es darf einem keiner zu gering, keiner zu häßlich sein, erst dann kann man sie verstehen« (S. 145).

Die produktions- und wirkungsästhetisch relevante Fähigkeit zu empathischer Einfühlung bildet nach Lenz' Überzeugung die Basis für eine realistische Ästhetik, die er auch mit ethischen Implikationen vom Idealismus abgrenzt: Seinen eigenen philanthropischen Realismus stellt er dem, wie er meint, inhumanen Idealismus als positive Alternative gegenüber. Sowohl in seiner eigenen Programmatik als auch bei der Abgrenzung von konträren Konzepten amalgamiert Lenz also ästhetische und ethische Aspekte. Bei der Wahl künstlerischer Sujets lehnt er die Orientierung an sozialen Hierarchien ebenso ab wie die Festlegung auf ein rigides Schönheitsideal (S. 144 f.), weil er Lebendigkeit für das einzige relevante Kriterium in aestheticis hält. Die integrative Ästhetik der Figur entspricht tendenziell der Einstellung des Autors Georg Büchner, der sich in seiner ›Lenz‹-Erzählung sowie in seinen Dramen ›Dantons Tod‹ und ›Woyzeck‹ ohne Verklärungstendenzen mit realistischem Interesse auf die Individuen konzentriert und sich dabei sogar an überliefertem Quellenmaterial orientiert.⁵² Indem er die exemplari-

besonderen Wert auf plastische Charaktere und realitätsnahe Situationen. Durch Gesellschaftskritik, Sprachrealismus und die Dynamik der Szenen weisen seine Dramen zugleich auf Büchners Werke und auf das naturalistische Milieudrama voraus.

51 Schings bezeichnet das Kunstgespräch »als hervorragendes Dokument jener Tendenz«, die »das moralische Mitleidsgebot in ein ästhetisches Realismusebot überführt«; Schings, *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch* (Anm. 22), S. 69. Zur Korrelation von Ästhetik und Ethik vgl. ebd., S. 73.

52 Vgl. dazu jeweils die Dokumentationen in: Büchner, *Werke und Briefe* (Anm. 1). Hier sind auch die von August Stoeber bearbeiteten und 1838/39 publizierten Notizen aus dem Nachlass Oberlins abgedruckt, der über den Aufenthalt von Jakob Michael Reinhold Lenz bei ihm (vom 20. Januar bis zum 8. Februar 1778) berichtete (S. 520–530). August Stoeber erwähnt, sein Freund Georg Büchner habe auf der Basis dieses Textes ›Der Dichter Lenz, im Steintale‹, der ihm in unpublizierter Form zugänglich war, »eine Novelle geschrieben« (ebd., S. 520). –

sche Situation seiner Protagonisten zugleich mit sozialkritischem Engagement auf historische Rahmenbedingungen hin transparent macht, folgt er einem philanthropischen Ethos.

Die Münchner Büchner-Edition dokumentiert ebenfalls das historische Quellenmaterial, das Büchner für seine Dramen ›Dantons Tod‹ und ›Woyzeck‹ genutzt hat (vgl. ebd., S. 485–498, 599–606, 627–653).

YAHYA ELSAGHE

Domi et foris

Provinz und Hauptstadt in Thomas Manns Frühwerk

Frankfurt, Bremen, Hamburg, Lübeck sind groß und glänzend [...]. Würden sie aber bleiben was sie sind, wenn sie ihre eigene Souveränität verlieren und irgend einem großen Deutschen Reich als Provinzialstädte einverleibt werden sollten?

Goethe, Gespräche mit Eckermann

Was Goethe für den Fall »irgend eine[s] großen deutschen Reiche[s]« vorausgesehen und befürchtet hatte,¹ trat im Lauf des neunzehnten Jahrhunderts bekanntlich ein, endgültig im Januar 1871 mit der Gründung des Deutschen Reichs. Die jetzt entweder gar nicht mehr oder dann nur noch nominell »freien« Städte »Frankfurt, Bremen, Hamburg, Lübeck« rutschten dabei an die Peripherie, wie sie so erst jetzt von dem einen Zentrum aus definierbar wurde. Das galt insbesondere auch für die Stadt, die der gebürtige Frankfurter in seinem Gespräch mit Eckermann an letzter Stelle aufzählte, die »deutscheste der deutschen Städte«, wie Kaiser Wilhelm II. höchstpersönlich schon am Bahnhof beliebte sie zu rühmen, als er (das ihm also noch gänzlich unbekannt) Lübeck erstmals mit einem Besuch beehrte;² eine seither von seinen dortigen Untertanen gerne nachgesprochene Floskel,³ deren rhetorische Kosmetik doch lediglich die wahren, von Goethe mit Recht befürchteten Verhältnisse schönredete.

- 1 Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Nach dem ersten Druck und dem Originalmanuskript des dritten Teils mit einem Nachwort und Register neu hrsg. von Heinrich Hubert Houben, Leipzig 1909, S. 560.
- 2 Zitiert nach Gerhard Ahrens, *Von der Franzosenzeit bis zum ersten Weltkrieg 1806–1914: Anpassung an Forderungen der neuen Zeit*, in: *Lübeckische Geschichte*, hrsg. von Antjekathrin Graßmann, Lübeck 42008, S. 539–686, hier: S. 651.
- 3 Vgl. Adolf Holm, *Lübeck, die freie und Hanse-Stadt, Bielefeld und Leipzig 1900*, S. 147.

Mit einer stilistischen Volte beschönigte das Verhältnis der Nation zur Stadt auch deren berühmtester Sohn und der bis heute bestrezipierte Autor des wilhelminischen Kaiserreichs, als er Lübeck zum allerletzten Mal betrat. Indem er zum Dank für das ihm daselbst verliehene Ehrenbürgerrecht seine Identität und Autorschaft doppelt fasste, huldigte er vorab dem Vaterland und erst in zweiter Linie, jedoch auch sozusagen lauter und jedenfalls typographisch hervorgehoben, seiner *Vaterstadt*. Dabei gelang es ihm, den springenden Punkt, den dieser zweifachen Bestimmung inhärenten Widerspruch, zu verbrämen. Seine »Bücher« seien zwar »unverkennbar deutsch [...]. Sie können »nur von einem Deutschen sein«.⁴ Unklar aber bleibt oder eben mit einem rhetorischen und im wahrsten Wortsinn spitzfindigen Manöver verunklärt wird das punctum saliens dann insofern, als dafür ein erlesen-veralteter Phraselogismus eintritt, »auf die Spitze stellen« (eigentlich »in höchste Gefahr bringen«⁵), der hier alles Mögliche bedeuten kann: »Sie können nur von einem Deutschen sein, und ich möchte das Ding auf die Spitze stellen und hinzufügen: nur von einem *Lübecker*.«⁶

Als Lübecker und lübische Stadtpatrizier hätten die Manns eigentlich wenig Grund gehabt, sich nachgerade als »deutsche der deutschen« Subjekte vorzukommen. Sie und ihresgleichen gehörten nicht unbedingt zu den Gewinnern der Zeitgeschichte,⁷ wie sie seit »Bismarcks [...] Einigungskunststück[]«⁸ verlief. Wie gründlich dieses glückte und wie nachhaltig es seine Widerstände gleichsam zu überdecken oder zu überschreiben vermochte, zeigt sich möglicherweise selbst an der mittlerweile allerdings nur noch schwer zu überblickenden Thomas Mann-Forschung. Denn von dieser lässt sich unter der Kautel solch schwieriger

4 Thomas Mann, *Gesammelte Werke* in 13 Bänden, 2., durchgesehene Aufl., Frankfurt am Main 1974, Bd. 11, S. 534.

5 Vgl. Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 10.1, bearb. von Moriz Heyne, Leipzig 1905, Sp. 2582–2596, s. v. Spitze, hier: Sp. 2591.

6 Mann, *Gesammelte Werke* (Anm. 4), Bd. 11, S. 534; Hervorhebung des Originals.

7 Vgl. Hermann Kellenbenz, *Hanse und Hansestädte*, in: *Geschichte der deutschen Länder. »Territorien-Ploetz«*, hrsg. von Georg Wilhelm Sante, Bd. 2, Würzburg 1971, S. 624–640, hier: S. 632.

8 Zitiert wird, wenn nicht anders angegeben, nach: Thomas Mann, *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*, hrsg. von Heinrich Detering u. a., Frankfurt am Main 2002 ff., hier: Bd. 10.1: *Doktor Faustus*, hrsg. von Ruprecht Wimmer, 2007, S. 563.

Überschaubarkeit doch sagen, dass der Autor mehr als »Deutsche[r]« denn als »Lübecker« gelesen wurde. Jedenfalls scheint es kaum jemandem in den Sinn gekommen zu sein,⁹ Thomas Manns Romane und Erzählungen als Texte eines zu lesen, der und dessen Herkunftsmilieu das neue Reich auch vom ›receiving end‹ her wahrnehmen konnte. Noch nie, mit anderen Worten, scheinen diese Texte systematisch auf provinzielle Ressentiments gegen das neue Zentrum des »großen deutschen Reiche[s]« befragt worden zu sein.

Einmal darauf aufmerksam geworden, sieht man die Spuren solcher Ressentiments vielleicht nicht auf den allerersten, auf einen zweiten und dritten Blick aber sehr wohl. Oder in gewissem Sinn sieht man sie dann gerade nicht. Denn symptomatisch ist bereits, wie selten das neu etablierte Machtzentrum in Thomas Manns literarischem Werk überhaupt zur Sprache kommt und einer auch noch so flüchtigen Erwähnung gewürdigt wird; geschweige denn, dass es je zum eigentlichen Thema seines Erzählens avancierte. Und wenn es wo erwähnt ist, dann in mehr oder weniger dubiosen Kollokationen. Die zeitgeschichtliche Signifikanz solcher Kollokationen und damit der zweifelhaften Rolle, die Berlin in der fiktionalen Handlungsregie jeweils spielt, ließe sich schon anhand einer planen Widerspiegelungstheorie beschreiben und ohne Rest erklären. Besonders ergiebige Beispiele dafür, weil sie am nächsten, wenn man so will, beim Trauma des Souveränitätsverlusts oder an dessen ›back story wound‹ liegen, gäben Thomas Manns allererste »Bücher« her, seine Debüts als Romancier und Novellist: einerseits sein erster Roman, in dessen Arbeitsumkreis er auch jenes Gespräch mit Eckermann exzerpierte – und das allein schon spräche natürlich Bände –;¹⁰ andererseits der erste Zyklus seiner frühen Novellen, aufgrund derer ihn sein Berliner Verleger zu dem Roman allererst ermuntert und ermutigt hatte, ›Der kleine Herr Friedemann‹.

9 Vgl. z. B. Yahya Elsaghe, *Die imaginäre Nation. Thomas Mann und das ›Deutsche‹*, München 2000; Jochen Strobel, *Entzauberung der Nation. Die Repräsentation Deutschlands im Werk Thomas Manns*, Dresden 2000 (= *Arbeiten zur Neueren deutschen Literaturwissenschaft* 1); Todd C. Kontje, *Thomas Mann's World. Empire, Race, and the Jewish Question*, Ann Arbor 2011 (mit der Rezension von Yahya Elsaghe, in: *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur* 104 [2012], H. 1, S. 142–144).

10 Vgl. Thomas Mann, *Notizbücher*, hrsg. von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin, Bd. 1, Frankfurt am Main 1991, S. 72.

I

Schon im ersten Text dieses Zyklus, der eponymen Novelle vom ›Kleinen Herrn Friedemann‹, zeigen sich die Spannungen zwischen Zentrum und Peripherie in einer Weise, die noch etwas von der vergangenen oder vergehenden Macht, auch Definitionsmacht der alten Städte erahnen lässt. Diese manifestiert sich in einem archaisch-elementaren, stark polaren Vorstellungsschema.¹¹ Dessen leitender Code belegt den Raum ›draußen vorm Thore‹,¹² um aus ›Tonio Kröger‹ zu zitieren, ziemlich unterschiedslos mit einem gewissen Bann-, man darf fast sagen: -fluch. Oder mit anderen, den Worten der ›Buddenbrooks‹, »alles [...], was außerhalb der Thore« der eigenen »Vaterstadt« liegt, erscheint »als verurteilenswert.«¹³

Die Furcht oder dann wenigstens Mitleid erregende Geschichte des ›Kleinen Herrn Friedemann‹ steht gewissermaßen buchstäblich unter der Signatur dieses Codes, ›daheim‹ versus ›draußen vor der Tür‹, oder nochmals anders gewendet, ›domi‹ versus ›foris‹. So das Latein des Sinnspruchs, den der Ehrenbürger zum letzten Wort jener Dankesrede wählte: »Concordia domi, foris pax!«¹⁴ Mit der lateinischen Devise, so sinnreich und aktuell sie sich gerade damals ausnehmen mochte – nach Exil und Weltkrieg, im geteilten Deutschland und mitten im Kalten Krieg –, zitierte Thomas Mann nur, was eh und je am Holstentor geschrieben stand (so bündig allerdings erst seit der Restaurierung von 1871¹⁵). Das

11 Vgl. Mary Douglas, *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, London 1966.

12 Thomas Mann, *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Bd. 2.1: *Frühe Erzählungen 1893–1912*, hrsg. und textkritisch durchgesehen von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig, 2004, S. 251. Vgl. Yahya Elsaghe, *Exil und Stereotypen. Thomas Manns Schweizer vor und nach der Emigration*, in: *Thomas Mann und das »Herzasthma des Exils«*. (Über-)Lebensformen in der Fremde. Die Davoser Literaturtage 2008, hrsg. von Thomas Sprecher, Frankfurt am Main 2010 (= *Thomas-Mann-Studien* 41), S. 111–132, hier: S. 118–126.

13 Thomas Mann, *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Bd. 1.1: *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, hrsg. und textkritisch durchgesehen von Eckhard Heftrich unter Mitarbeit von Stephan Stachorski und Herbert Lehnert, 2002, S. 14.

14 Mann, *Gesammelte Werke (Anm. 4)*, Bd. 11, S. 534.

15 Vgl. Wolf-Dieter Hauschild, *Frühe Neuzeit und Reformation: Das Ende der Großmachtstellung und die Neuorientierung der Stadtgemeinschaft*, in: *Lübeckische Geschichte (Anm. 2)*, S. 351–442, hier: S. 366; Ahrens, *Von der Franzosenzeit bis zum ersten Weltkrieg 1806–1914 (Anm. 2)*, S. 643 f.

Holstentor ist selbstverständlich und war seit jeher¹⁶ *das* ›landmark‹ des Orts, an dem die ›Buddenbrooks‹ immerhin mit Sicherheit spielen und mutmaßlich auch ›Der kleine Herr Friedemann‹ spielt; nur dass der Erzähler hier, anders als derjenige der ›Buddenbrooks‹, der auch das ›Holstenthor‹ rundweg bei diesem Namen nennt,¹⁷ sich auf keine Toponyme festlegt und stattdessen nur, mit freilich bestimmtem Artikel, von einem oder eben von ›dem‹ »nördlichen Thore der alten, kaum mittelgroßen Handelsstadt« spricht.¹⁸ Dabei ist es hier allerdings, im ›Kleinen Herrn Friedemann‹, weniger ein Tor, das den Rand der ›ingroup‹ handgreiflich definiert und reguliert, sondern eher ein Wall, an dem und jenseits dessen der Protagonist zu wiederholten Malen existenziell bedrohliche ›Grenzerfahrungen‹ macht,¹⁹ auch die allerletzte seines gewaltsamen Todes.

Dieser, obwohl ein Suizid, hat letztlich damit zu tun, dass die urchimliche Differenz zwischen ›Drinnen‹ und ›Draußen‹, wie sie Stadttore und andere Befestigungsanlagen so augenscheinlich versinnlichen, hier empfindlich gestört wird. Dem archaisch-manichäischen Muster gemäß sucht den umschützten Bereich »domi« ein Unheil heim, das seinen Ursprung »foris« hat und sich übrigens auch vor Ort nur »in der« – wohl gemerkt – »südlichen Vorstadt« wohnhaft niederlässt.²⁰ Sein Ursprung liegt aber nicht eben nur irgendwo da »draußen vorm Thore«. Sondern er fällt mit dem Zentrum des Reichs schlechterdings zusammen.

Die freilich nur floskelhaft so genannte »Welt«²¹ des, wie gesagt, mit bestimmtem Artikel bereits eingeführten Städtchens wird hier von »der Hauptstadt«²² aus gefährdet. In ›die‹ vor allem anderen »alte[]«

16 Zur Rolle, die das Monument in der Geschichte der historischen Selbstvergewisserung Lübecks spielte, vgl. Ahrens, *Von der Franzosenzeit bis zum ersten Weltkrieg 1806–1914* (Anm. 2), S. 643 f., 670; Gerhard Meyer, *Vom Ersten Weltkrieg bis 1996: Lübeck im Kräftefeld rasch wechselnder Verhältnisse*, in: *Lübeckische Geschichte* (Anm. 2), S. 687–778, hier: S. 729.

17 Bd. 1.1, S. 88, 340; vgl. S. 378, 669.

18 Bd. 2.1, S. 88.

19 Ebd., S. 90, 110 f., 116.

20 Ebd., S. 94. Zu den siedlungsgeschichtlichen Hintergründen vgl. Ahrens, *Von der Franzosenzeit bis zum ersten Weltkrieg 1806–1914* (Anm. 2), S. 648 f.; zur symbolischen Besetztheit der Himmelsrichtungen im Gesamtwerk vgl. Elsasge, *Die imaginäre Nation* (Anm. 9), S. 81–90.

21 Bd. 2.1, S. 94.

22 Ebd.

Handelsstadt bricht das Böse oder jedenfalls das in jeder Hinsicht Aparte in Gestalt nicht des irgendwie Differenten ein. Es tritt auch nicht nur als das sozial oder das sexuell Andere auf, in der Person einer Frau²³ und adligen Dame, einer Herrin selbst im sadomasochistischen Spezialsinn des Worts, der sich von dem Moment an aufdrängt, da der ihr fortan hilf- und rettungslos ausgelieferte Handelsstädter erstmals unter ihre Augen kommt: Beginnen die Interaktionen zwischen den beiden doch damit, dass sie, mit dem Accessoire eines »Lederband[s]« ausgestattet und gewissermaßen hoch zu Ross, von der Höhe ihres »Jagdswagen[s]« hinab »ihre Peitsche« gegen den Fußgänger senkt, worauf er vor ihr seinen »Cylinder« zieht, sich also leibhaftig erniedrigt vor ihr;²⁴ mag seine Selbstunterwerfungsgeste auch habitualisiert und als solche verblasst sein.

Die Domina ist immer schon und immer auch eine Frau aus der Großstadt, die Berlin kurz nach Thomas Manns Geburt geworden war. Anders aber, als man vom Gesamtwerk her füglich vermuten dürfte, wo solche misogynen Chiffren sonst allenthalben herumspuken, handelt es sich dabei um eine Neuauflage weder der Hure Babylon²⁵ noch der ›Frau Welt‹ alias »Fräulein Weltner«. ²⁶ Vielmehr verkörpert die Großstädterin hier eine seinerzeit allerneuste und hochmodische Variante gynophober Phantasmen. Sie ist eine femme fatale, wie sie im Buch steht. Und aufs Gesamtwerk gerechnet, ist sie nicht nur die erste, sondern womöglich auch die schlimmste ihrer Sorte. Als femme très fatale verrät sie zwar nicht ihr eigener, allenfalls in Hinsicht auf ihre schneeköniginnenhafte Kaltherzigkeit oder Frigidität belangvoller Name, den

23 Vgl. Bram Dijkstra, *Das Böse ist eine Frau. Männliche Gewaltphantasien und die Angst vor der weiblichen Sexualität*, Reinbek bei Hamburg 1999.

24 Bd. 2.1, S. 96 f.

25 Vgl. Yahya Elsaghe, *Thomas Mann und die kleinen Unterschiede. Zur erzählerischen Imagination des ›Anderen‹*, Köln, Weimar, Wien 2004 (= *Literatur – Kultur – Geschlecht*, Große Reihe 27), S. 304 f.; ders., *Zur Sexualisierung des Fremden im ›Tod in Venedig‹*, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 234 (1997), S. 19–32.

26 Bd. 2.1, S. 18, 26 f., 33. Vgl. Yahya Elsaghe, *Die kleinen Herren Friedemänner. Familie und Geschlecht in Thomas Manns frühesten Erzählungen*, in: *Zerreißenproben/Double Bind. Familie und Geschlecht in der deutschen Literatur des 18. und des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Christine Kanz, Bern und Wettingen 2007, S. 159–180, hier: S. 163–165.

Michael Maar aus Hans Christian Andersen herzuleiten vermochte,²⁷ *Gerda* von Rinnlingen. Wohl aber denunziert ihre Fatalität bereits der Name ihres Opfers, den man schon auf der ersten Seite erfährt.

Der mit stehendem Beiwort *kleine* Herr Friedemann, dem die Frau von Rinnlingen in allem und jedem, auch nur schon physisch bei sehr weitem überlegen ist – er reicht ihr »nur bis zur Brust«²⁸ – und den sie dennoch oder gerade deswegen so bestürzend grausam demütigt und eiskalt zugrunde richtet, heißt mit Vornamen Johannes. Er heißt in gewissem Sinn also gleich wie und doch auch, wegen der ausgeschriebenen Vollform des hebräischen Namens, anders als Johann ›Hanno‹ Buddenbrook. Der Täufer aber, dessen vollen Namen »der kleine Johannes«²⁹ somit trägt, fiel dem ›Prototyp‹³⁰ oder der Mutter aller femmes fatales zum Opfer, der in den Evangelien freilich noch anonymen und erst seit Flavius Josephus³¹ allgemein so genannten Salome, wie sie Gustave Flaubert, Joris-Karl Huysmans und Oscar Wilde zu einer Kultfigur des Fin de siècle und einem ›cultural icon‹ erster Güte gemacht hatten. Nicht von ungefähr fielen Entstehung und Publikation der Friedemann-Novelle mitten in die zu ihrer Zeit so betitelte ›Salomania‹; und nicht umsonst muss ein knappes Jahrzehnt später, »Mai 1906«, noch der Protagonist des ›Doktor Faustus‹ der für ihn fatalen Frau unter dem vielleicht sogar halbweisen »Vorwand« nachreisen, einer Premiere der Salome-Oper beiwohnen zu wollen,³² die Richard Strauss »nach Oscar Wilde's gleichnamiger Dichtung« komponiert hatte.³³

27 Vgl. Hans Christian Andersen, Die Schneekönigin. Ein Märchen in sieben Geschichten, in: ders., Sämtliche Märchen in zwei Bänden, Bd. 1, München 1965, S. 313–350, hier: S. 316 und passim; Michael Maar, Geister und Kunst. Neuigkeiten aus dem Zauberberg, München und Wien 1995, S. 142 f., 183–186.

28 Bd. 2.1, S. 107.

29 Bd. 2.1, S. 87; im Original keine Hervorhebung.

30 Vgl. Richard Bizot, The Turn-of-the-Century Salome Era. High- and Pop-Culture Variations of the Dance of the Seven Veils, in: Choreography and Dance 2 (1992), H. 3, S. 71–87, hier: S. 71.

31 Flavius Josephus, Antiquitates Judaicae XVIII 5,2–4; Flavii Josephi opera edidit et apparatus critico instruxit Benedictus Niese, Bd. 4, Berlin 1890, S. 161–166.

32 Bd. 10.1, S. 224.

33 Richard Strauss, Salome. Drama in einem Aufzuge nach Oscar Wilde's gleichnamiger Dichtung in deutscher Übersetzung von Hedwig Lachmann. Musik von Richard Strauss, Berlin 1905.

Auch diese Reise übrigens führt beziehungsweise würde noch in eine »Hauptstadt«³⁴ führen, so dass die jüngste femme fatale des Gesamtwerks geradeso eng mit einer solchen verbunden wird wie die älteste. Denn das »salomanisch« Unkonventionelle an der Person und den Manieren Gerdas von Rinnlingen, über die »alle Welt in Erregung« gerät³⁵ – zum Zeichen, versteht sich, der Provinzialität dieser »Welt« –, nehmen die Einwohner, Einwohnerinnen der alten Handelsstadt ganz »natürlich« als integrales Element eines ausdrücklich hauptstädtischen Habitus wahr. So steht es in den Medisancen einer Neiderin mit dem intertextuell seinerseits anspielungsreichen Namen *Hagenström* – denkt man dabei nämlich an Richard Wagner und den Schuft im »Ring des Nibelungen«³⁶ –:

Daß man die hauptstädtische Luft verspürt«, äußerte sich Frau Rechtsanwält Hagenström gesprächsweise gegen Henriette Friedemann, – »nun, das ist natürlich. Sie raucht, sie reitet – einverstanden! Aber ihr Benehmen ist nicht nur frei, es ist burschikos, und auch das ist noch nicht das rechte Wort ... Sehen Sie, sie ist durchaus nicht häßlich, man könnte sie sogar hübsch finden: und dennoch entbehrt sie jedes weiblichen Reizes, und ihrem Blick, ihrem Lachen, ihren Bewegungen fehlt alles, was Männer lieben. Sie ist nicht kokett, und ich bin, Gott weiß es, die letzte, die das nicht lobenswert fände; aber darf eine so junge Frau – sie ist vierundzwanzig Jahre alt – die natürliche anmutige Anziehungskraft ... vollkommen vermissen lassen? Liebste, ich bin nicht zungenfertig, aber ich weiß, was ich meine. Unsere Herren sind jetzt noch wie vor den Kopf geschlagen: Sie werden sehen, daß sie sich nach ein paar Wochen gänzlich dégoutiert von ihr abwenden ...³⁷

34 Bd. 10.1, S. 224.

35 Bd. 2.1, S. 94.

36 Vgl. Elsaghe, Die imaginäre Nation (Anm. 9), S. 188 f.; ders., »Donnersmarck« und »Blumenberg«. Verschwinden und Wiederkehr jüdischer Charaktere in der Geschichte der Thomas Mann-Verfilmungen, in: KulturPoetik 5 (2005), H. 1, S. 65–80, hier: S. 66 f., 71. Zur zeitgenössischen Geläufigkeit des mythischen Namens und seiner schlimmen Besetzung vgl. z. B. John C. G. Röhl, Wilhelm II., Bd. 2: Der Aufbau der Persönlichen Monarchie, 1888–1900, München 2001, S. 966.

37 Bd. 2.1, S. 95.

Hierbei mag ein gut Teil der Malice auf Kosten weiblicher Rivalität und kleinstädtischer Borniertheit gehen. Andernteils jedoch und gewissermaßen unter den scheinbar unparteiischen Augen des Erzählers scheint die so gehechelte Hauptstädterin solche missgünstig-allergischen Reaktionen seitens der »Welt«, die durch sie dermaßen aus dem Häuschen gerät, selber mit zu verschulden. Sie gibt deren Bewohnern kaum verhohlen zu verstehen, was sie ihrerseits von ihnen hält. Sehr wohl lässt sie die Eingeborenen spüren, dass sie sie als Hinterwäldler verachtet. Einen ›Lohengrin‹, den sie sich hier anzusehen geruht – tiefer dekolletiert als jede andere³⁸ und in der »unheilvoll«³⁹ nummerierten »Loge dreizehn«⁴⁰ –, findet sie »nicht gut [...] oder«, und das so abgemilderte Urteil fällt fast noch vernichtender aus, »oder nur relativ gut«.⁴¹ Auch fühle sie sich, was sie indessen nur »gleichgültig« registriert, hierorts »beengt und beobachtet«.⁴²

Selbstverständlich ließen sich solche Figurenreden einer- wie andererseits zunächst auch auf die Gemeinplätze des urbanistischen und vor allem des antiurbanistischen Diskurses im Allgemeinen zurückführen, zumal solche Topoi auch bei Thomas Mann und bis ins Spätwerk, unter anderem eben im Kostüm der Frau Welt oder der Hure Babylon, ihr Wesen treiben.⁴³ Dass diese zeitgemäße Topik im ›Kleinen Herrn Friedemann‹ aber noch einmal ganz besonders auf den Konflikt zwischen der neuen Hauptstadt und den alten Reichsstädten bezogen ist, darauf können einem nicht zuletzt die chronologischen Verhältnisse der Novelle einen oder den anderen Hinweis geben. Von Interesse wären hier schon die konkreten Voraussetzungen ihrer Versuchsordnung:

Diese beruht letztlich auf dem Vollzug eines Generationenwechsels in der Administration. Ein einheimischer Funktionär, zum nebenher, aber doch eigens notierten Missbehagen der ortsansässigen Bevölkerung (›ungern‹), tritt nach »lange[n] Jahre[n]« zurück,⁴⁴ allem Anschein nach in den Ruhestand. Sein Ersatz und Nachfolger, »ein prächtig konservierter

38 Vgl. ebd., S. 100.

39 Bd. 10.1, S. 164.

40 Bd. 2.1, S. 99.

41 Ebd., S. 108.

42 Ebd., S. 109.

43 Vgl. Elsaghe, Thomas Mann und die kleinen Unterschiede (Anm. 25), S. 95, 289–308.

44 Bd. 2.1, S. 94.

Vierziger«, kommt nicht eben nur »aus der Hauptstadt« auf den hiesigen »Posten«; sondern darüber hinaus erscheint er als wahrer Ausbund allen Preußentums, »korrekt, stramm, ritterlich«, wie er ist, »ein glänzender Offizier!«⁴⁵

Als Anhängsel oder ›significant other‹ solch eines Preußen und Berliners allererst verschlägt es die femme fatale »aus der Hauptstadt hierher«.⁴⁶ Die Hauptstädterin gerät demnach nicht aus ganz so heiterem Himmel in die alte Klein- bis Mittelstadt, wie es der Wortlaut des Texts vordergründig glauben machen könnte. Ihre Ankunft, übrigens auch auf den in Friedemanns Leben von allem Anfang an verhängnisvollen Monat⁴⁷ datiert, wird zwar bei erster Gelegenheit als ein »ausgemacht« schicksalhaftes Ereignis apostrophiert, über dessen Hintergründe »Gott« allein Bescheid wisse.⁴⁸ Dabei aber erweist sich der redensartliche Rekurs auf die Allwissenheit eines paulinisch unerforschlichen Gottes nicht einfach nur als leere Formel. Oder jedenfalls rückt das formelhaft abgeblasste Nomen »Gott« hier in einen sehr weltlichen Geschehenszusammenhang ein. Unerforschlich sind näher besehen nicht mehr wirklich die Wege und Ratschlüsse Gottes. Sondern unzugänglich und jeglichem ›subjektiven‹ Wollen entzogen ist hier das Walten staatlicher Institutionen. Auf im Grunde schon beinahe kafkaeske Weise lagern diese hier wie dann erst recht in den ›Buddenbrooks‹ die Qualitäten und Attribute vor allem des alttestamentlichen Gottes oder dessen an, was man sich aus christlich-antijudaistischer Perspektive gerne unter ihm vorstellte, so eben Unnahbarkeit, Unberechenbarkeit und dergleichen mehr:

Im Juli desselben Jahres ereignete sich jener Wechsel in der Bezirks-Kommandantur, der alle Welt in Erregung versetzte. Der beleibte, joviale Herr, der lange Jahre hindurch diesen Posten innegehabt hatte, war in den gesellschaftlichen Kreisen sehr beliebt gewesen, und man sah ihn ungern scheiden. Gott weiß, in Folge welches Umstandes nun ausgemacht Herr von Rinnlingen aus der Hauptstadt hierher gelangte.⁴⁹

45 Ebd., S. 96.

46 Ebd., S. 94.

47 Vgl. Bd. 2.1, S. 94 mit S. 87.

48 Bd. 2.1, S. 94.

49 Ebd.

Herrn von Rinnlingens Gattin gelangt also in der unmittelbaren Konsequenz eines bürokratischen Vorgangs in die Nähe ihres Opfers. Dieser betrifft eine lokale Kaderposition in der Militärverwaltung. Er hat mit der Armee zu tun; und das heißt zwar noch nicht ganz mit einer reichsweit aufgezogenen Einrichtung, noch nicht mit *der* zentralen Reichsinstitution schlechthin, aber doch mit einer, durch die sich die Zentralmacht etwa in den Hansestädten sehr handfest als solche etablierte. (Im Falle Lübecks, dessen eigenes Infanteriebataillon aufgelöst wurde, machte sich diese Zentralmacht in Gestalt eines königlich-preußischen Regiments breit, das hier garnisonierte.⁵⁰)

Der »Wechsel«, Generationswechsel, den die hauptstädtische Bürokratie herbeiführt, besiegelt das Ende einer Periode, die bei dieser Gelegenheit in ein dezidiert günstiges Licht getaucht wird. Der kraft eines zentralistischen Verwaltungsakts aus der Hauptstadt »hierher« versetzte Militär löst einen »beleibte[n]«, mutmaßlich eher behäbigen, minder adretten, dafür aber »joviale[n]« und vor Ort »sehr beliebt[en]« Vorgänger ab. Somit sind der beleibt-beliebte und der preußisch-schneidige Bezirkskommandeur vage, aber auch *nur* vage einer alten und einer neuen, wenig jovialen Epoche zuzuordnen. Schärfer jedoch lässt sich dieser neuen Epoche, wenn man deren Beginn auf das Jahr 1871 festlegt, die andere Hälfte des Ehepaars von Rinnlingen zurechnen.

Zu dem Zweck kann man versuchsweise die Eckdaten der Erzählung ungefähr, doch *relativ* hinlänglich exakt auf einer Zeitachse abtragen. Terminus ante quem der Handlung ist die Erstpublikation der Novelle, Mai 97.⁵¹ Keiner der ansetzbaren termini post quos dagegen dürfte lange vor dieses Datum zu liegen kommen, Details wie beispielshalber das seinerzeit hochmoderne »Gasglühlicht«, welches die Villa derer von Rinnlingen erleuchtet.⁵² Nichts am Wortlaut des Texts hätte es einer zeitgenössischen Leserschaft nahelegen können, dem Erzählten gegenüber einen historischen Abstand einzunehmen. Ganz offensichtlich hatte sie sich vorzustellen, dass die Novellenhandlung in ihrer eigenen Gegenwart spiele.

50 Vgl. Ahrens, Von der Franzosenzeit bis zum ersten Weltkrieg 1806–1914 (Anm. 2), S. 628.

51 Thomas Mann, Der kleine Herr Friedemann, in: Neue Deutsche Rundschau (Freie Bühne) 8 (1897), H. 5 (Nachdruck Nendeln 1970, Bd. 1), S. 510–527.

52 Bd. 2.1, S. 113.

Zu der so, eben um 1896, 97 plazierbaren ›story-time‹ soll Gerda von Rinnlingen, man hört es ja »gesprächsweise«, aufs Jahr genau »vierundzwanzig« sein. Daraus ergäbe sich ein Geburtsdatum um 1872. Die Gattin des Kommandanten, hieße das also, wäre recht eigentlich ein Kind des neuen Reichs, weil eben unmittelbar nach 71 geboren. Jenseits dieser Epochengrenze hingegen muss Johannes Friedemann zur Welt gekommen sein, ziemlich kurz, aber noch entschieden vor 1871. Auch das lässt sich den noch so spärlichen Zeitangaben des Texts entnehmen. Zum Zeitpunkt nämlich, da er der für ihn fatalen Frau begegnet und verfällt – »Juli *desselben* Jahres« –, hat Friedemann soeben seinen »dreißigsten Geburtstag []« hinter sich.⁵³ Er wird also um das Jahr 1867 herum geboren sein, gleich alt im Übrigen wie die letzte Nachfahrin der Budenbrooks, Elisabeth Weinschenk. Seine Geburt muss damit noch im Intervall zwischen dem Heiligen Römischen und dem neuen Deutschen Reich liegen. Sie fällt, wenn auch schon knapp, so doch noch eindeutig vor dessen Gründungsjahr.

Das epochale Jahr wäre damit in die wesentliche Konfiguration des Novellenpersonals mit impliziert. Es würde zu einem Element und Faktor des Antagonismus zwischen dem autochthonen Protagonisten und der hauptstädtischen Deuteragonistin. Die revoltierende Erzählung vom kleinen, gutmütigen, friedfertigen Johannes und der übermächtigen, abgründig bössartigen Sadistin, die seine epikureische⁵⁴ Selbstgenügsamkeit stört und seine Existenz endlich zerstört, erhielte dadurch allegorische Energie. Anhand der Raum- und Zeitparameter ließe sie sich als innenpolitische Allegorie auf die jüngste Geschichte lesen. Sie wäre dann eine Parabel auf die Asymmetrie der neu geschaffenen Macht- und Ohnmachtsverhältnisse; darauf, wie im Zug der Reichseinigung Berlin und Preußen eine alte Stadt wie Lübeck in der Bedeutungslosigkeit zu versenken vermochten.

II

Die Novelle *lässt* sich so lesen und *wäre* dann eine solche Parabel. Mit anderen Worten steht die hiermit gewagte Lektüre wie jede andere Interpretation oder ›Übersetzung‹ ihrer Art noch unter dem Vorbehalt,

53 Ebd., S. 94.

54 Vgl. ebd., S. 92.

dass man bereit sein muss, ihr auch zu folgen. Man könnte sich ihr ebensowohl verweigern und dürfte sie durchaus noch als eine eben allzu angestregte, à tout prix forcierte bestreiten.

Keinen solchen Ermessensspielraum ließe einem Thomas Manns nächstes und das überhaupt berühmteste seiner »Bücher«, für das und für dessen »German mind« er denn »vornehmlich« auch den Nobelpreis erhalten sollte, »[a]s a German writer and thinker«⁵⁵ – wobei die Urkunde freilich mit keinen gemeindeutschen Insignien versehen war, sondern mit Abbildungen des Holstentors und einer Gesamtansicht von Lübeck⁵⁶ –: Zwar gibt es auch in den »Buddenbrooks« zunächst, in den ersten zehn der insgesamt elf Romanteile, nur entsprechend lesbare Handlungsarrangements. Wie gehabt bricht darin das Unglück wieder aus Berlin über die »domi« vergleichsweise heilen Zustände herein. Aufschlussreich wäre hierfür bereits und besonders die Stelle, an der der Name der Hauptstadt im Gesamtwerk zum allerersten Mal oder jedenfalls erstmals in aller literarischen Öffentlichkeit auftaucht, wenn man nämlich die Skizzen und Notizen vorderhand beiseite lässt.

Unter dieser Einschränkung taucht der Name zum ersten Mal im vierten Teil auf, nach gut zweihundert Oktavseiten Erzähl- und ganzen dreizehn Jahren erzählter Zeit, im Oktober »des Jahres achtundvierzig«.⁵⁷ Wie nachgerade zu erwarten, erscheint er im nächsten Umkreis eines familialen Schicksalsschlags. Er kommt in einen, wenn auch losen Zusammenhang mit dem Tod Lebrecht Krögers zu liegen, den schon sein konstantes Epitheton, »à la mode-Kavalier«,⁵⁸ als Angehörigen »der alten Zeit«⁵⁹ und einer bereits verklärten Epoche ausweist. Sein Ende steht so für das Weg- und Aussterben einer nostalgisch entrückten Generation, die der Erzähler im Übrigen, in der Person Johann Buddenbrooks

55 Fredrik Böök, 1929 Nobel Prize in Literature Presentation Speech, in: Nobel Prize Laureates in Literature, ed. by Matthew J. Bruccoli and Richard Layman, Part 3: Lagerkvist–Pontoppidan, Detroit 2007 (= Dictionary of Literary Biography 331), S. 143–144, hier: S. 144.

56 Vgl. Thomas Mann. Ein Leben in Bildern, hrsg. von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin, Zürich 1994, S. 288 f.

57 Bd. 1.1, S. 193.

58 Ebd., S. 19 f., 214; vgl. S. 201.

59 Ebd., S. 19.

des Älteren, ihrerseits von Anfang an und hinfort regelmäßig mit dem Prädikat »jovial« bedenkt.⁶⁰

Zwar fällt die medizinisch unmittelbare Ursache für Lebrecht Krögers Tod unter die Unbestimmtheitsstellen des Texts. Die Alternative oder die Gewichtung von psychosomatischen Effekten und mechanisch-gewaltsamen Einwirkungen bleibt unentschieden. Auf jeden Fall aber stirbt der alte Kavalier nicht nur während, sondern er stirbt förmlich *an* der Märzrevolution oder ihren Ausläufern: Sei es aus schierer Indignation über »Die Canaille!«;⁶¹ sei es durch einen so tödlich ernst gar nicht gemeinten Steinwurf;⁶² oder sei es wegen beidem zugleich. Die revolutionären Umtriebe, obwohl sie also für die Großfamilie Buddenbrook-Kröger doch üble Folgen haben, können trotzdem im Gemeinwesen der Stadt selber nicht sehr weit Platz greifen. An ihrer Abwehr sind die Buddenbrooks, ist der Schwiegersohn des eben dennoch Todgeweihten maßgeblich beteiligt. Johann Buddenbrook der Jüngere, als es die Ratssitzung der »Bürgerschaft« belagert und bedroht, wagt sich bekanntlich vors »Volk«, um »mit den Leuten [zu] sprechen«;⁶³ wobei der Autor hier übrigens von den historisch ermittelten Tatsachen abweicht und sich deren fiktionale Aufschöpfung wiederum marxistisch auflösen ließe als Reflex eines klassengebundenen Überlieferungsinteresses. In ›Tat‹ und Wahrheit verlief die Geschichte nach genau der Version, die im Roman nur eben als lachhafter Vorschlag eines Tuchhändlers haushoch verworfen wird. Die *historischen* Mitglieder der Lübecker Bürgerschaft zogen sich tatsächlich so aus der Affäre,⁶⁴ wie es ein hasenfüßiger Händler im Roman bloß vorschlägt, über »eine Dachluke ...«⁶⁵

Der fiktive Konsul Buddenbrook hingegen stellt die Revolutionäre in einem inskünftig legendären Gespräch unerschrocken zur Rede. In dessen wendet er sich zu diesem Ende nicht etwa an einen, der ihm auch wirklich ernsthaft Red' und Antwort stehen könnte wie ein »Re-

60 Ebd., S. 24, 529, 574; vgl. S. 280, 312, 796.

61 Ebd., S. 201; vgl. S. 203, 206, 213.

62 Vgl. ebd., S. 213.

63 Ebd., S. 206 f.

64 Vgl. Ahrens, Von der Franzosenzeit bis zum ersten Weltkrieg 1806–1914 (Anm. 2), S. 624.

65 Bd. 1.1, S. 203; vgl. S. 205.

dakteur Rübsam«⁶⁶ – wohl keine Reverenz vor, aber wahrscheinlich doch eine Referenz auf eine erst zur *Entstehungszeit* des Romans notorische Persönlichkeit, die damals im Organ der lübeckischen Sozialdemokraten gegen den dortigen Gymnasialdirektor polemisiert hatte und deswegen relegiert worden war,⁶⁷ Erich Mühsam. (Dessen Klarname, ein typisch jüdisches Kakonym,⁶⁸ ging auf eine Romanfigur des Schulkapitels über, den »geistreiche[n] Oberlehrer«.⁶⁹) Keinen solchen Rädelführer also spricht der beherzte Konsul an, sondern einen Mitläufer und »Döskopp«, Corl oder Cordl⁷⁰ Smolt, »einen etwa 22jährigen Lagerarbeiter mit krummen Beinen«, der bei der Gelegenheit eine besonders erbärmliche Figur macht:⁷¹

»Je, Herr Kunsel«, sagte Corl Smolt ein bißchen eingeschüchtert; »dat is nu Allens so as dat is. Öäwer Revolutschon mütt sien, dat is tau gewiß. Revolutschon is öwerall, in Berlin und in Poris ...«

»Smolt, wat wull Ji nu eentlich! Nu seggen Sei dat mal!«

»Je, Herr Kunsel, ick seg man bloß: wie wull nu 'ne Republike, seg ick man bloß ...«

»Öwer du Döskopp ... Ji *heww* ja schon een!«

»Je, Herr Kunsel, denn wull wi noch een.«⁷²

»Revolutschon is öwerall, in Berlin« – dies der erste publizierte Beleg für eine namentliche Nennung der Stadt – »in Berlin und in Poris«: Das bleibt das einzige armselige Argumentchen, mit dem die Revolutionäre oder die es gerne wären zu Wort kommen dürfen. In der lamentablen Person des einen, völlig unbedarften und sogar nur bedingt sprachkompetenten Möchtegern-Revolutionärs berufen oder sollen sich die Aufrührer auf das auswärtige Vorbild der Groß- und Weltstädter

66 Ebd., S. 201; vgl. S. 202.

67 Vgl. Bd. 1.2, S. 291 f.

68 Vgl. Dietz Bering, *Der Name als Stigma. Antisemitismus im deutschen Alltag 1812–1933*, Stuttgart 1987, S. 26; ders., *Elftes Bild: Der »jüdische« Name. Antisemitische Namenpolemik*, in: *Bilder der Judenfeindschaft. Antisemitismus: Vorurteile und Mythen*, hrsg. von Julius H. Schoeps und Joachim Schlör, Augsburg 1999, S. 153–166, hier: S. 161 f.

69 Bd. 1.1, S. 821.

70 Vgl. Bd. 1.2, S. 293.

71 Bd. 1.1, S. 208.

72 Ebd., S. 209.

berufen, das sie dem so erweckten Anschein nach blindlings nachahmen. Die Revolutionsgefahr, ungeachtet oder ›unbeschadet‹ der auch vor Ort herrschenden Macht- und Eigentumsverhältnisse, kommt selbst nach dem Zeugnis ihrer potentiellen Nutznießer ganz von außen, aus Paris und Berlin.

Zwei, drei Seiten später wird dieser Verlaufsweg oder doch dessen eine, jetzt alles entscheidende Etappe von der anderen Seite des politischen Spektrums her eigens ratifiziert. Die Ratifikation findet sich im letzten Gespräch zwischen Schwiegersohn und -vater, pikanterweise unter einer Reminiszenz an den wichtigsten Lyriker des Vormärz, Heinrich Heine ›of all poets‹ (den jener Oberlehrer Mühsam bis zur Selbstidentifikation in Ehren hält⁷³): »die Revolution ist in Berlin an ästhetischen Theetischen vorbereitet worden ...«⁷⁴

Nach der Erklärung, die der Konsul sich und seinem Schwiegervater für die unerhörten Ereignisse und die brenzlige Situation zurechtlegt, gibt Berlin also den eigentlichen Ursprungsherd des Aufruhrs ab. Der Stadtname fällt nicht mehr, wie dann übrigens auch im *Zauberberg* wieder, in einem Atemzug mit Paris,⁷⁵ der Hauptstadt des seinerzeit gerne so propagierten ›Erbfeinds‹. Sondern es sind eben die Berliner Salons allein, von wo aus die Revolution vorbereitet und verbreitet worden sein soll.

Indessen sollte der äußere, landesfremde Feind ursprünglich nicht so ganz ohne einen wenigstens ›artfremden‹ Ersatz wegfallen. Das Merkmal, in dem dieser zuvor noch bestand, teilten die Berliner Salonards, Salonardinnen sinnigerweise mit dem vom Konsul anzitierten Lyriker, vielleicht auch mit jenem Aufwiegler Rübsam, jedenfalls mit dessen mutmaßlichem Modell (oder zuletzt noch mit dem Oberlehrer, der dessen typischen Namen trägt und daher seine ganz besonderen Gründe haben mag, den besagten »Poeten«,⁷⁶ nämlich als seinesgleichen dermaßen hochzuschätzen). Denn in einer älteren Lesart des Texts hörte die Stelle sich noch so an: »Sehen Sie, Schwiegervater, die Revolution

73 Vgl. ebd., S. 821.

74 Ebd., S. 212.

75 Vgl. Thomas Mann, *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Bd. 5.1: *Der Zauberberg*, hrsg. und textkritisch durchgesehen von Michael Neumann, 2002, S. 460.

76 Bd. 1.1, S. 821.

ist in Berlin an den ästhetischen Theetischen einiger geistreicher jüdischer Damen vorbereitet worden ...«⁷⁷

Nach dieser Lesart sollten die Aversionen gegen die Hauptstadt des zur erzählten Zeit freilich noch inexistenten Reichs also mit antisemitischen Reflexen zusammenfinden. Dass Berlin damit »jüdisch[]« besetzt werden sollte, hat ebenso System und Methode wie die anderweitigen Assoziationen des deutschen Judentums mit Frankfurt:⁷⁸ Aus Frankfurt zum Beispiel heiratet eine Jüdin in die Familie Hagenström ein, die den Buddenbrooks das Leben von nun an besonders schwer macht und für die Thomas Mann folgerichtig den schon im ›Kleinen Herrn Friedemann‹ ungut sprechenden Namen jener boshaften Frau Rechtsanwältin rezyklierte.

Die jüdische Assoziiertheit also nicht nur Frankfurts, sondern eben auch Berlins wird selbst in der veröffentlichten Romanfassung wieder auftauchen. Als ›jüdisch‹ und in eins damit als gefährlich erscheint Berlin dort, sozusagen auf der Abszisse der erzählten Zeit, etwas mehr als zwei Jahrzehnte später. Auf der Ordinate quasi der Entstehungschronologie aber lag eine solche Konnotation schon jenen noch älteren Notizen und Figurenskizzen zugrunde, in denen der Name der Hauptstadt erstmals in Thomas Manns literarische Projekte sozusagen hineindrängte.

Von Belang wäre hier ein Notizzettel aus den 1890er Jahren, auf dem sich Thomas und vermutlich Heinrich Mann eine Liste fingierter Namen zusammenstellten,⁷⁹ um später zu literarischem Gebrauch darauf zurückgreifen zu können. Berlin oder »Berlin W«, der ›alte‹ Westen als Quartier der erfolgreich Assimilierten, kommt auf dieser Namensliste, übrigens wieder in Konkurrenz mit »Frankfurt«, als Bestandteil hier jeweils genau einschlägiger Einträge vor. Es tritt als Adresszusatz solcher Namen oder Firmen auf, deren Träger respektive Besitzer ohnehin schon unmissverständlich als Juden markiert sind, über stereotype Berufsfelder und -titel, mit Spott- und Fluchnamen (»Moritz« für ›Moses‹),⁸⁰ durch typische Vornamensabkürzungen (vom Typus S.

77 Bd. 1.2, S. 565.

78 Vgl. Elsaghe, Thomas Mann und die kleinen Unterschiede (Anm. 25), S. 203–205.

79 Vgl. ebd., S. 203 f.

80 Vgl. Bering, Der Name als Stigma (Anm. 68), S. 20, 33, 60 f., 98 f., 137 f., 241–244, 350.

Fischer)⁸¹ und Geschlechtsnamensendungen (das Deminutivsuffix jiddischer Väter- respektive Genetivnamen⁸²):

S. Büchermarkt [?] Verlag Berlin W
 Comerzienrat Moritz Ausspuckseles
 aus Galizien Wohnhaft Berlin W Thier
 gartenstraße. Gemahl. geb Ausgieße
 les aus Frankfurt⁸³

Das in diesem Apokryphon gleich mehrfach hergestellte Juntim von Hauptstadt und jüdischem Bildungs- oder Salonbürgertum kehrt nun wie erwähnt auch in der Druckfassung des Romans wieder. Es erscheint hier abermals im Zeichen einer ernstlichen Gefahr. Und zwar droht diese den Buddenbrooks im achten Teil, in dessen erzählte Zeit auch die Gründung des Deutschen Reichs fällt oder besser gesagt fiel. Denn so merkwürdiger- wie bezeichnenderweise suchte man nach einer Erwähnung derselben hier partout vergeblich.

Doch rein kalendarisch kalkuliert, gehört die Bedrohung der Familie und der endliche Ruin eines ihrer Mitglieder ins allernächste Umfeld der Reichsgründung. In dieser kann man demnach trotz allem so etwas wie einen Antifocus oder leeren Brennpunkt des Romans oder seines achten Teils erkennen. Obwohl es seltsam übergangen wird und als solches fehlt, scheinen dennoch die für die Familie und Dynastie der Buddenbrooks katastrophalen Ereignisse gleichsam konzentrisch um das Gründungsdatum herum zu gravitieren.

In unmittelbarer Zeitnähe denn zu diesem Datum, nur Monate und Wochen davon entfernt, irgendwann zwischen Weihnachten »1869«⁸⁴ und »Herbst[]«⁸⁵ 1871, erreicht der Prestigeverlust der Buddenbrooks

81 Vgl. Yahya Elsaghe, »Herr und Frau X. Beliebig«? Zur Funktion der Vornamensinitiale bei Thomas Mann, in: *German Life and Letters* N.S. 52 (1999), H. 1, S. 58–67.

82 Vgl. Salomo A. Birnbaum, *Die jiddische Sprache. Ein kurzer Überblick aus acht Jahrhunderten*, Hamburg ³1997, S. 63; Neil Jacobs, *Yiddish. A Linguistic Introduction*, Cambridge 2005, S. 162.

83 Vgl. Yahya Elsaghe, »Moritz Ausspuckseles«. Zur rechts- und sozialgeschichtlichen Interpretierbarkeit »jüdischer« Namen in Thomas Manns Frühwerk, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 85 (2011), H. 3, S. 411–432, hier: S. 411 f.

84 Bd. 1.1, S. 555; vgl. S. 580.

85 Ebd., S. 611.

sein ›rock bottom‹, also entweder ganz oder ziemlich genau konträr zum Beginn des nationalen »Aufschwung[s]«. ⁸⁶ Hugo Weinschenk, einem freilich nur angeheirateten, aber nichtsdestoweniger einem Familienmitglied, wird wegen fortgesetzten Versicherungsbetrugs der Prozess gemacht; mit dem Erfolg, dass Weinschenk für Jahre hinter Gitter muss und somit auch noch die »dritte Ehe« ⁸⁷ Tony Buddenbrooks in einem Fiasko endet.

Daran ist jetzt mehr als nur ein Jude beteiligt. Jude ist nicht nur, der Weinschenk von Amts und von Staats wegen verfolgt, »diese[r] Satan[] von Staatsanwalt«, ⁸⁸ dessen Identität und Hinterhältigkeit schon sein Name verrät. Denn in diesem kommt jener überhaupt typischste ⁸⁹ aller ›jüdischen‹ Assimilationsnamen mit dem Geschlechtsnamen zusammen, der bereits im Friedemann-Zyklus ungut zu sprechen hatte: »Staatsanwalt[] Doktor Moritz Hagenström ...« ⁹⁰ (auf einem Notizblatt übrigens auch einmal, mit der hier einzigen Abkürzung solcher Art, als »M. Hagenström« geführt ⁹¹).

Sondern Jude ist außerdem auch der, der Weinschenk eigentlich retten sollte. Als solchen hat man ihn wieder allein schon aufgrund seines Namens zu dechiffrieren, diesmal eines typischen ⁹² Herkunftsnamens, »Breslauer«. Der appellativischen Bedeutung des Namens zum Trotz, aber dessen jüdischer Konnotation eben gerade auch entsprechend, kommt »Doktor Breslauer« aus der Hauptstadt des in der Gründungsphase befindlichen Reichs: »ein[] Verteidiger aus Berlin«, q. e. d., »ein[] rechte[r] Teufelsbraten, ein[] geriebene[r] Redner, ein[] raffinierte[r] Rechtsvirtuose[], dem der Ruhm vorangeht, so und so vielen betrügerischen Bankerottiers am Zuchthaus vorbeigeholfen zu haben«. ⁹³

Trotz seinem »sehr große[n] Honorar« und gerade wegen dieses »Ruh[s]« – weil der Angeklagte eben einen solchen Verteidiger »nötig« hat und mit solch einer Wahl seine Schuld gewissermaßen schon eingesteht – bringt der »Verteidiger aus Berlin« der Familie Buddenbrook

86 Ebd., S. 614.

87 Ebd., S. 491.

88 Ebd., S. 659.

89 Vgl. Bering, *Der Name als Stigma* (Anm. 68), S. 59, 73, 238.

90 Bd. 1.1, S. 578.

91 Vgl. Elsaghe, *Die imaginäre Nation* (Anm. 9), S. 122.

92 Vgl. Bering, *Der Name als Stigma* (Anm. 68), S. 218 f.

93 Bd. 1.1, S. 579.

»nichts Gutes«. ⁹⁴ »Gutes« kommt für die Buddenbrooks aber auch sonst nicht aus Berlin; soll heißen unabhängig von dessen mehrfacher Verbindung mit jüdischen und zugleich höllischen, »teuflischen« oder »satanischen« Kreaturen, in der sich natürlich antijudaistische Traditionen fortschreiben. So in einem geradewegs gegenteiligen, im Zusammenhang nämlich mit einer christlich-allzuchristlichen Figur:

Unter den »schwarzen Herren« und frommen Parasiten, die »bei Buddenbrooks wechselweise«, in dieser Reihenfolge, »um die Wette« essen »und Andachten abh[a]lten«, ist es ausgerechnet einer »aus Berlin«, der sich zwar noch nicht durch solchen Appetit, endlich aber mit seiner anderweitigen Begehrlichkeit »unmöglich« macht. ⁹⁵ Es ist ein ungemein rührseliger »Gottesmann, der zu Berlin ein Weib und viele Kinder« hat, ein Pastor namens Trieschke. ⁹⁶ Dabei ist eventuell schon sein einigermaßen auffälliger und so gut wie unverstellt anagrammatischer Nachname signifikant. Denn er klingt an einen berühmten oder doch berühmten Namen des wilhelminisch-berlinischen Establishments an. »Trieschke« kann einen mindestens von fern an Heinrich von Treitschke erinnern, den »Hof-Historiographen«, wie sein offizieller Titel lautete, »und«, wie ihn Thomas Mann später einmal schmähen sollte: »Lakaien des Prussianismus«. ⁹⁷

Ausgerechnet dieser Trieschke nun, wie er also schon ex nomine mit Preußentum vom Schlimmsten assoziierbar wäre, lässt sich im Hause seiner Gönner einen Affront sondergleichen zu Schulden kommen. Dieser überführt das frömmelerische Gehabe des Pastors vollends der Bigotterie. »Pastor Trieschke nämlich, Thränen-Trieschke aus Berlin«, untersteht sich, die zum ersten Mal geschiedene Antonie, geborene Buddenbrook lüstern anzugehen und ihr gewissermaßen in ihrem Schlafzimmer übergriffige Avancen zu machen. ⁹⁸

Gar »nichts Gutes« verheißt Berlin hernach dann auch wieder in der Geschichte von Antonie Permaneders zweitem Ehedebakel, nachdem der Name der Stadt zunächst noch ganz unverfänglich erschienen ist, einfach nur als letzter Halt der Badereisen, auf denen Tony ihren ge-

⁹⁴ Ebd., S. 579 f.

⁹⁵ Ebd., S. 308 f.

⁹⁶ Ebd., S. 309.

⁹⁷ Mann, Gesammelte Werke (Anm. 4), Bd. 12, S. 907.

⁹⁸ Bd. 1.1, S. 309.

sundheitlich angeschlagenen Vater begleitet.⁹⁹ In solche oder ähnliche Handlungszusammenhänge kommt dieser Name bei Thomas Mann im Übrigen auch anderwärts gerne zu stehen. Als Reisetappe und als Bahn- oder Telegraphenstation¹⁰⁰ gibt er selbstverständlich etwas von Berlins infrastruktureller Zentralität zu erkennen, um in eins damit auf das politische Schwer- und Übergewicht hinzudeuten, das die Stadt mittlerweile erlangt hatte:

In der Erzählung ›Der Kleiderschrank‹, zeitgleich mit den ›Buddenbrooks‹ (und ihrerseits übrigens ein gutes Beispiel für die alte Schwellenmagie des Stadttors¹⁰¹), ereignet sich das unheimliche Geschehen auf einer Station des Schnellzugs »Berlin-Rom«¹⁰² oder wird es viel eher in diesem Zug halluziniert. Ein Jahrzehnt später, in den frühen Kapiteln der ›Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull‹, wie dann auch noch im letzten vollendeten Erzähltext, ›Die Betrogene‹, erscheint Berlin als äußerster Zufluchtsort, wenn sonstwo in Deutschland eine Situation ausweglos geworden ist und es darum geht, in andere Städte des Reichs auszuweichen: »nach Wiesbaden, nach Mainz, nach Köln, nach Berlin meinetwegen«.¹⁰³ »München, Hamburg, Berlin, die seien auch noch da«.¹⁰⁴

»Und aus Berlin? [...] Berlin? [...] Berlin?« kommt denn in den ›Buddenbrooks‹, man kann schlecht sagen: zu ›guter‹ Letzt, ein unheilswangeres Telegramm. Zu Recht erschreckt allein schon dieser nun also keineswegs mehr harmlose Absender die Empfänger. Von Berlin aus nämlich kündigt Tony Permaneder diesen hier ihre überstürzte Heimkehr an,¹⁰⁵ um so das Scheitern ihrer zweiten Ehe und ihre gesellschaftliche Deklassierung zu besiegeln. –

Diese und andere Befunde kann man vorerst einmal so bilanzieren: Bei Thomas Mann, bis in die spätesten Texte des Gesamtwerks und auch bis in die jüngsten der jeweils erzählten Zeiten hinein – in den

99 Vgl. ebd., S. 263.

100 Vgl. ebd., S. 395, 406.

101 Vgl. Bd. 2.1, S. 196.

102 Interpunktion nach dem Erstdruck: Thomas Mann, *Der Kleiderschrank*. Eine Geschichte voller Räthsel, in: *Neue Deutsche Rundschau* (Freie Bühne) 10 (1899), H. 6, S. 660–665, hier: S. 660. Zur geographischen Lokalisierbarkeit vgl. Mann, *Gesammelte Werke* (Anm. 4), Bd. 11, S. 105.

103 Mann, *Gesammelte Werke*, Bd. 7, S. 331.

104 Mann, *Gesammelte Werke*, Bd. 8, S. 917.

105 Bd. 1.1, S. 407.

Kriegsnotaten und Katastrophenmeldungen des ›Doktor Faustus‹¹⁰⁶ –, gerät Berlin mit erstaunlicher oder, je nachdem, gerade wenig erstaunlicher Regelmäßigkeit in dunkle, ungünstige, desaströse Erzählzusammenhänge. Aus solchen Zusammenhängen kommt ein entschieden und konsistent negatives Konnotat auf die Hauptstadt zu liegen. Nur wollte dieses bisher, um es zu wiederholen, erst mit einem gewissen, wenn auch vergleichsweise geringfügigen Interpretationsaufwand gehoben sein und dürfte eine entsprechende Auslegung in jedem Einzelfall immer noch als ›Überinterpretation‹ angefochten werden.

III

Keine solchen Interpretationsleistungen mehr braucht man beim Schlussteil des Romans zu erbringen, um dort nämlich das Leiden des letzten Buddenbrook in eine direkte Beziehung zu dem jungen Reich zu setzen, unter dem dieser sterben muss. Genau genommen, wenn auch etwas überspitzt formuliert, stirbt Hanno Buddenbrook an einer staatlichen und als solche für ihn eben tödlichen, mörderischen Institution. Etwas, aber nur *etwas* übertrieben, ist es die Schule, die seinen Lebenswillen mit bricht und seine Widerstandskraft gegen die Typhusinfektion so weit zu unterhöhlen hilft, dass er dieser erliegt, erliegen *will*.¹⁰⁷

Das Gymnasium, unter dem er dermaßen leidet, dass es ihn also geradezu umbringt, und dessen unsägliche Tyrannis der Erzähler so vielsagend einfühlsam zu schildern vermag, setzt dieser Erzähler selber in Relation zu den politischen Verhältnissen. Schule und Staatsmacht stehen hier wie in anderen Schul- und Lehrersatiren auch – von ›Professor Unrat‹ bis Judith Schalanskys ›Hals der Giraffe‹ – in weder bloß metaphorischer noch auch nur metonymischer, sondern in geradewegs synekdochaler Beziehung. Konnte zuvor ein Rebell gegen die Schule der 1890er Jahre mutmaßlich das Modell abgeben für einen Insurgenten aus der Achtundvierzigerrevolution, so bildet diese Schule als quasi totale Institution¹⁰⁸ den Staat im letzten Teil des Romans nicht bloß en minia-

106 Vgl. Bd. 10.1, S. 629, 696.

107 Vgl. Bd. 1.1, S. 832.

108 Vgl. Erving Goffman, *The Characteristics of Total Institutions*, in: ders., *Asylums. Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*, New York 1990 (1961), S. 1–124.

ture ab, noch arbeitet sie ihm einfach nur zu; sondern sie wird schlechterdings mit ihm gleichgesetzt. Darauf ließe vielleicht schon der Unterrichts eines Oberlehrers schließen, jenes Heine-Verehrers, dem Thomas Mann den Nachnamen des Schulstörenfrieds Erich Mühsam angehängt hat, so gesehen sarkastischerweise und gewissermaßen als Ironym:

Jetzt fixierte er [scil. Mühsam] die Grenzen von Hessen-Nassau auf der Wandtafel und bat dann mit einem zugleich melancholischen und höhnischen Lächeln, die Herren möchten in ihre Hefte zeichnen, was das Land an Merkwürdigem biete. Er schien sowohl die Schüler, wie das Land Hessen-Nassau verspotten zu wollen [...].¹⁰⁹

Mühsams Lächeln soll »zugleich melancholisch[] und höhnisch[]« sein. Das versteht sich als Gestus seiner Selbstmodellierung nach dem »frehen und kranken Poeten«¹¹⁰ Heine noch von selbst. Warum aber der Hohn seines süffisanten Lächelns »sowohl die Schüler, wie das Land Hessen-Nassau« treffen zu wollen »scheint«, lässt der hier extern fokalisierende Erzähler offen, um mit solcher »indeterminacy« desto nachdrücklicher Spekulationen darüber herauszufordern. Spekulativ, aber passgenau füllen lässt sich die Leerstelle, sobald man sich vergegenwärtigt, was »das Land Hessen-Nassau« eigentlich war und wie es entstand.

Es war eine preußische Provinz. Als solche war es soeben aus dem Deutschen Krieg hervorgegangen. Es entstand aus einer Zusammenlegung zweier Staaten, die in diesem Krieg mit Österreich alliiert waren, und einer Stadt, die darin neutral blieb: der Kurstaat Hessen-Kassel, das Herzogtum Nassau und die ehemals Freie Stadt Frankfurt.

Das offenbar lächerliche Land Hessen-Nassau verweist demnach in seiner Lachhaftigkeit auf die mittelbare Vorgeschichte des kleindeutschen Reichs. Diese hatte die Heimat der Schüler freilich noch verschont. Während deren Vaterstadt »klug zu Preußen gestanden hatte« – wenn gleich sich ihr Infanteriebataillon nicht gerade hyperenthusiastisch engagiert zu haben scheint¹¹¹ –, »mußte« eine andere der vormals noch vier Freien Städte, eben »das reiche Frankfurt [...] seinen Glauben an

109 Bd. 1.1, S. 821.

110 Ebd.

111 Vgl. Ahrens, Von der Franzosenzeit bis zum ersten Weltkrieg 1806–1914 (Anm. 2), S. 628 f., 651.

Oesterreich« teuer »bezahlen, indem es aufhörte, eine freie Stadt zu sein«. ¹¹²

Der kollektiven »Genugthuung«, mit der »Hanno Buddenbrooks Vaterstadt« diesem Souveränitätsentzug einer Rivalin einstweilen noch zuschauen konnte, ¹¹³ stand dabei allerdings eine schwerere Einbuße der *Firma* Buddenbrook gegenüber. Die Buddenbrooks gehörten also auch damals schon zu den Verlierern des kleindeutschen Einigungsprozesses. Denn, so stand es in einem adversativ noch hinzugesetzten Absatz und so endete der siebte Teil des Romans mit der vollen Emphase, die diesem Absatz als dem Explicit einer großen Texteinheit zukam: »Beim Fallissement einer Frankfurter Großfirma [...] im Juli« – das hieße noch während der sieben Kriegswochen oder unverzüglich danach – »verlor das Haus Johann Buddenbrook mit einem Schläge die runde Summe von zwanzigtausend Thalern Courant«, ¹¹⁴ ein Schlag, der dem Autor bedeutsam genug gewesen sein muss, um ihn in den Romankonzeptionen eh und je fest einzuplanen. »1866 Concourse auf österreichischer Seite«, lautet eine frühe Notiz dazu. ¹¹⁵

Vor dem historischen Hintergrund gelesen, gerät Mühsams Hohnlächeln über die preußische Provinz also zu einer Gebärde der Servilität, mit welcher der »Lehrkörper« ¹¹⁶ die preußische Sicht der Dinge übernimmt und die »victors' history« gehorsamst akzeptiert. Wenn seine Verspottung des Landes Hessen-Nassau die Söhne oder »Herren« der »Vaterstadt« mit einschließt und dem Wortlaut nach zwischen dieser und einer preußischen Provinz keinen nennenswerten Unterschied zu machen scheint (»sowohl [...] wie«), dann reflektiert das nicht anders als Mühsams eigene Melancholie wohl den Sachverhalt, dass jene »Genugthuung« verfrüht war. Nunmehr bestünde wenig Anlass dazu. Denn obgleich es den Sonderstatus oder Ehrentitel einer »Freien Hansestadt« de iure noch bis 1937 behaupten sollte, als es für sein Teil der preußischen Provinz Schleswig-Holstein zugeschlagen wurde, ¹¹⁷ hatte

¹¹² Bd. 1.1, S. 480.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Paul Scherrer und Hans Wysling, Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns, Bern und Tübingen 1967 (= Thomas-Mann-Studien 1), S. 11.

¹¹⁶ Bd. 1.1, S. 781, 797.

¹¹⁷ Vgl. Kellenbenz, Hanse und Hansestädte (Anm. 7), S. 637.

Lübeck 1871 seinerseits faktisch aufgehört, im wahren Sinn des alten Titels und Privilegs ›frei‹ zu sein. Gemessen an der ihm vordem noch »eigene[n] Souveränität« war es nun im Grunde selber nur noch so etwas wie eine der preußischen »Provinzialstädte«, wie es Goethe bei seiner Warnung vor einer Reichseinigung vorhersah. –

Der Erzähler, wie gesagt, statuiert es selber: »Die Schule war ein Staat im Staate«. Oder um genau zu zitieren, ist sie »ein Staat im Staate geworden«. ¹¹⁸ In ihrer gegenwärtigen, nachgerade psychoterroristischen Ausartung, in der sie den Selbstrespekt der Schüler zerstört und deren Gehirne förmlich ›wäscht‹, ¹¹⁹ unterscheidet sie sich sehr gründlich von ihrem früheren, rundum »sympathischere[n]« Zustand. Um dessen »menschenfreundlichen« Repräsentanten bei der Gelegenheit zu charakterisieren, bietet der Erzähler am Ende nicht zufällig dieselbe astrologische Kennung auf, die er vom ersten Teil an für Johann Buddenbrook den Älteren reservierte und die der Erzähler des ›Kleinen Herrn Friedemann‹ für den alten Bezirkskommandanten verwandt hatte: »jovial[]«; wobei dort, im ›Kleinen Herrn Friedemann‹, die Zustandsänderung noch nicht gar so trennscharf bewertet wurde. Binäre Komplemente zu den Prädikaten der alten Zeit, »jovial[]« oder »beliebt«, sind dort ja keine ausgedeutet und wären allenfalls hinzuzudenken. Nicht lange danach zu suchen bräuchte man jedoch im Schulkapitel der ›Buddenbrooks‹. Dort hagelt es nachgerade solche Antonyme, die eine quasi infernalische Isotopie bilden: »schrecklich[]«, ¹²⁰ »entsetzlich«, ¹²¹ »martervoll«, ¹²² »sehr großes Gebrüll«, ¹²³ »wie in einem bösen Traum«; ¹²⁴ und so weiter, und so fort.

Etwas anders auch als bei jenem Generationswechsel ist hier, im letzten Teil der ›Buddenbrooks‹, die Zäsur, die die frühere von einer so ganz und gar nicht mehr jovialen »Regierung« trennt, nahezu annalistisch genau bestimmt: »bald nach dem Jahre einundsiebzig«. ¹²⁵ Sie wird hart hinter die Gründung des Reichs datiert und hierdurch a limine auf

118 Bd. 1.1, S. 796; im Original keine Hervorhebung; vgl. S. 797, 808–810, 817.

119 Vgl. Elsaghe, *Die imaginäre Nation* (Anm. 9), S. 180f.

120 Bd. 1.1, S. 800; vgl. S. 806.

121 Ebd., S. 805; vgl. S. 803, 816.

122 Ebd., S. 800.

123 Ebd., S. 804.

124 Ebd.

125 Ebd., S. 796.

diese bezogen. Darüber hinaus oder in eins damit scheint sich die so datierte Ablösung eines »alten«, »segenvollere[n]« Schulregimes selber als Funktion der Reichseinheit darzustellen.¹²⁶ Der neue Potentat nämlich der unter ihm auch äußerlich stark veränderten Schule stammt wie gehabt nicht einfach nur von »draußen«. Sondern er hat wieder just aus dem Nabel des neuen Reichs hierher zu gelangen. Hierher wurde er von »einem preußischen Gymnasium« bloß »berufen«:

»Siehe, da kommt der liebe Gott!« sagte Kai. »Er lustwandelt in seinem Garten.«

»Ein netter Garten«, sagte Hanno und geriet ins Lachen. Er lachte nervös und konnte nicht aufhören, hielt sein Taschentuch vor den Mund und blickte darüber hinweg auf Den, welchen Kai als den »lieben Gott« bezeichnet hatte.

Es war Direktor Doktor Wulicke, der Leiter der Schule, der auf dem Hofe erschienen war: ein außerordentlich langer Mann mit schwarzem Schlapphut, kurzem Vollbart, einem spitzen Bauche, viel zu kurzen Beinkleidern und trichterförmigen Manschetten, die stets sehr unsauber waren. Er ging mit einem Gesicht, das vor Zorn beinahe leidend aussah [...]! Eine Anzahl Schüler [...] betrachteten mit verstörten Gesichtern [...] den Direktor, der [...] mit tiefer, dumpfer und bewegter Stimme [...] [] sprach. Seine Rede war mit brummen- den und unartikulierten Lippenlauten durchsetzt ...

Dieser Direktor Wulicke war ein furchtbarer Mann. Er war der Nachfolger des jovialen und menschenfreundlichen alten Herrn, unter dessen Regierung Hannos Vater und Onkel studiert hatten, und der bald nach dem Jahre einundsiebzig gestorben war. Damals war Doktor Wulicke, bislang Professor an einem preußischen Gymnasium, berufen worden, und mit ihm war ein anderer, ein neuer Geist in die alte Schule eingezo- gen. Wo ehemals die klassische Bildung als ein heiterer Selbstzweck gegolten hatte, den man mit Ruhe, Muße und fröhlichem Idealismus verfolgte, da waren nun die Begriffe Autorität, Pflicht, Macht, Dienst, Carrière zu höchster Würde gelangt, und der »kategorische Imperativ unseres Philosophen Kant« war das Banner, das Direktor Wulicke in jeder Festrede bedrohlich entfaltete. Die Schule war ein Staat im Staate geworden, in dem preußische Dienst-

strammheit so gewaltig herrschte, daß nicht allein die Lehrer, sondern auch die Schüler sich als Beamte empfanden, die um nichts als ihr Avancement und darum besorgt waren, bei den Machthabern gut angeschrieben zu stehen ... Bald nach dem Einzug des neuen Direktors war auch unter den vortrefflichsten hygienischen und ästhetischen Gesichtspunkten mit dem Umbau und der Neueinrichtung der Anstalt begonnen und Alles aufs Glücklichste fertig gestellt worden. Allein es blieb die Frage, ob nicht früher, als weniger Komfort der Neuzeit und ein bißchen mehr Gutmütigkeit, Gemüt, Heiterkeit, Wohlwollen und Behagen in diesen Räumen geherrscht hatte, die Schule ein sympathischeres und segenvolleres Institut gewesen war ...

Was Direktor Wulicke persönlich betraf, so war er von der rätselhaften, zweideutigen, eigensinnigen und eifersüchtigen Schrecklichkeit des alttestamentarischen Gottes. Er war entsetzlich im Lächeln wie im Zorne. Die ungeheure Autorität, die in seinen Händen lag, machte ihn schauerlich launenhaft und unberechenbar. [...] Es blieb nichts übrig, als ihn im Staub zu verehren und durch eine wahn-sinnige Demut vielleicht zu verhüten, daß er einen nicht dahinraffe in seinem Grimm und nicht zermalme in seiner großen Gerechtigkeit ...¹²⁷

Der hier oberste Exponent des preußisch-dienststrammen Etatismus, wie bereits einmal angedeutet, erhält an dieser Stelle eine neuerlich und vollends numinose Aura. Es ist jedoch nicht eigentlich die Aura des »lieben Gott[es]«, als der er denn zwar nur ironisch, aber nicht von ungefähr im Rahmen eines Genesiszitats »bezeichnet« wird. Was ihn in seinem »nette[n] Garten« tatsächlich umgibt, ist der »furchtbare[]« Nimbus einer wiederum und jetzt explizit »alttestamentarischen« Straf- und Rachegottheit oder ihres verfratzten Zerrbilds, mit Anleihen oben-drein bei heidnischen Göttervätern, Wotan und Jupiter (»Schlapphut« und »Vollbart«), an die sein Revenant in ›Tonio Kröger‹ expressis nominibus erinnert.¹²⁸

Indessen ruft Wulickes Erscheinung nicht nur ›Verstörung‹ hervor; sondern sie erregt zuerst auch, und sei es bloß »nervös[es]« Lachen. Auf der Ebene der Körperbeschreibung entspricht dieser ersten Reak-

127 Ebd., S. 795–797.

128 Bd. 2.1, S. 243.

tion eine massive Herabsetzung der Figur, die sie auslöst. Die Aufhöhung dieser Figur ins Übermenschliche geht hier bemerkenswerterweise doch auch mit einer Körpergroteske einher, »einem spitzen Bauche, viel zu kurzen Beinkleidern und trichterförmigen Manschetten«. Und zuletzt reicht die Erniedrigung des »außerordentlich lange[n]« Körpers sogar bis ans schlechtweg Abjekte hinab (»Manschetten, die stets sehr unsauber« sind).

Ähnliche Ambivalenzen ließen sich an den Karikaturen anderer Lehrgestalten ausmachen oder vielleicht auch nur an den konkreten Räumlichkeiten, die diese bevölkern. Das neue Schulhaus soll einerseits »den vortrefflichsten hygienischen und ästhetischen Gesichtspunkten« genügen; und doch reichert es andererseits auch jene höllische Isotopie um weitere Elemente an. Die Luft darin, »sehr heiß und schlecht«, kann »über alle Maßen« stinken.¹²⁹ Divergenzen wie diese könnten darauf hinweisen, dass es hier um mehr oder anderes geht als nur eben darum, die neue Schule und ihren Leiter möglichst genau abzubilden. Oder zumindest scheinen solch einen naturalistischen Ehrgeiz hier andere Reaktionen zu unterlaufen.

Obwohl oder gerade weil sie so disparat ausfallen, sind die divergenten Züge des Wulicke-Portraits produktionspsychologisch einigermaßen verräterisch. Da die widersprüchlichen Empor- und Hinabstilisierungen einer und derselben Figur sozusagen um jeden Preis und auf Kosten ihrer eigenen Plausibilität an jedenfalls stark negative, aber eigentlich inkompatible Emotionen appellieren, von der Angst bis zum Ekel, vertragen sie so heftige wie unbewältigte Aggressionen. Diese schießen bei ihrer Abfuhr offenkundig über ihr konkretes Objekt hinaus. Immerhin scheint die Gewalt des ja ebenso provozierten Gelächters bei Wulickes Auftritt die Geringfügigkeit und Unverhältnismäßigkeit des gegebenen Anlasses zu bezeugen und dass dieser einen solchen emotionalen Aufwand an und für sich nicht lohnte.

Wulicke oder auch seine Untergebenen repräsentieren scheinbar mehr als nur ein bestimmtes Schulwesen, allen voran ein Lateinordinarius namens Doktor Mantelsack, der seinem Vorgesetzten beinahe schon klonartig gleicht. (Auch Doktor Mantelsack »lustwandelt[]«,¹³⁰ »wie

129 Bd. 1.1, S. 809.

130 Ebd., S. 802.

im Paradiese«,¹³¹ trägt einen »Jupiter-Bart«,¹³² ist von einer »entsetzlich«¹³³ »flatterhaft[en]«¹³⁴ »Parteilich«- und »Ungerechtigkeit«,¹³⁵ »äußerst« reizbar¹³⁶ und leicht »von heftigem Zorne ergriffen«. ¹³⁷) Wenn es statthaft ist, etwas mit der zweiten Komponente von Mantelsacks Namen zu spielen, zumal Thomas Mann sie im Fiktionalisierungsprozess allein hinzuerfand – Modell soll ihm der Name des Altphilologen Friedrich Wilhelm Mantels gestanden haben,¹³⁸ »Professor a. Catharin.«,¹³⁹ den er freilich in seiner eigenen Schulzeit gar nicht mehr erleben *konnte* –, dann haben das Gymnasium und seine Klassenzimmerdespoten hier als der sprichwörtliche Sack zu dienen, an dem sich ein unterdrückter Unwille gegen den Esel schadlos halten darf. Hinter der Aggression gegen die bloß schulischen »Machthaber[]« lässt sich ein viel umfassenderes Ressentiment gegen den »neue[n] Geist« und dessen »Prussianismus« vermuten, den der Erzähler hier denn wiederholt beim Namen nennt: »preußische[s] Gymnasium«, »preußische Dienststrammheit«. Diese Vermutung ließe sich sogar positivistisch erhärten. Die raumzeitlichen Parameter nämlich, die sie so nahe legen und die wiederholte Nennung des Geonyms ermöglichen, hat Thomas Mann nachweislich gesucht, indem er die Daten der Lübecker Lokal- und Institutionsgeschichte zu diesem Behuf abänderte.

Johannes Julius Schubring, den man längst als ›Vorbild‹ des »furchtbare[n]« Wulicke identifiziert hat,¹⁴⁰ brachte es keineswegs schon im Zug der preußisch dominierten Reichsgründung zum Schulleiter. Anders als sein fiktionaler Revenant trat er sein Rektorat durchaus nicht »bald nach dem Jahre einundsiebzig« an. Sondern zum Direktor des

131 Ebd., S. 799; vgl. S. 800.

132 Ebd., S. 799.

133 Ebd., S. 816.

134 Ebd., S. 799.

135 Ebd., S. 799 f.

136 Ebd., S. 803.

137 Ebd.

138 Vgl. Ludwig Fertig, *Vor-Leben. Bekenntnis und Erziehung bei Thomas Mann*, Darmstadt 1993, S. 30.

139 *Lübeckisches Adreß-Buch*. 1879, Lübeck: Schmidt & Erdtmann, o.J. (Nachdruck Lübeck: Schmidt-Römhild, 1978), S. 178.

140 Vgl. z. B. Fertig, *Vor-Leben* (Anm. 138), S. 29 f.; Peter de Mendelssohn, *Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann*, Bd. 1, Frankfurt am Main ²1996, S. 163 f.

Katharineums wurde er gut und gerne ein Jahrzehnt später ernannt, so dass sich übrigens sein Direktorium auch nicht mehr mit der Amtszeit jenes Wilhelm Mantels überschneidet. Er kam erst im Sommer 1880 nach Lübeck; und zwar kam er, wie gleich noch zu zeigen, nach Lübeck *zurück*.

Die staatshörigen bis militaristischen¹⁴¹ Veränderungen des Schulbetriebs, welche der Erzähler der ›Buddenbrooks‹ trotz alledem wohl zu Recht aufs Korn nimmt, scheinen demgemäß nicht erst unter Julius Schubring begonnen zu haben, sondern bereits unter dessen Vorgänger, Friedrich Breier.¹⁴² Diesen könnte man also nicht so fein säuberlich einer »fröhliche[n]«, »heitere[n]« und uneingeschränkt humaneren Zeit zuschlagen, wie es der Erzähler der ›Buddenbrooks‹ mit Wulickes Vorgänger deshalb tun darf, weil er ihn derart unverzüglich nach der Reichsgründung ableben lässt.

Auch gestaltete sich Schubrings Berufung auf das Rektorat nicht oder jedenfalls nicht ganz so eindeutig als »preußische[r]« Import. Sie stellte sich nicht als gar so simpler Transfer eines autoritären Charakters dar, von ›draußen‹ in eine von seinesgleichen bisher gänzlich unbehelligte Stadt; geschweige denn eben, dass es an deren Gymnasium vor seiner Zeit nur eitel »Ruhe, Muße und [...] Idealismus« gegeben hätte, »Gemüt, Heiterkeit, Wohlwollen und Behagen«.

Vielmehr verhielt es sich so: Schubring, kein Preuße, sondern aus Dessau gebürtig, hatte bereits vor seinem Rektorenamt längere Zeit in Lübeck gewirkt, geamtet oder, glaubt man seinem literarischen Portrait, gewütet. Vor seiner Rückkehr hierher, von 1868 bis 1872, also ein halbes Jahrzehnt, das die Zeit der Reichsgründung gerade noch knapp mit umfasste, war er am Katharineum als Oberlehrer angestellt gewesen.

141 Vgl. Elsaghe, Die imaginäre Nation (Anm. 9), S. 178–181.

142 Vgl. Gerd Friederich, Das niedere Schulwesen, in: Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte, hrsg. von Karl-Ernst Jeismann und Peter Lundgreen, Bd. 3, München 1987, S. 123–152, hier: S. 138; Karl-Ernst Jeismann, Das höhere Knabenschulwesen, ebd., S. 152–171, hier: S. 165; Heinz Stübiger, Das Militär als Bildungsfaktor, ebd., S. 362–377, hier: S. 373, 375; [o.A.,] Die Direktoren Breier, Schubring und Reuter. Abdruck aus den Schulprogrammen 1881, 1915, 1916 und den Vaterstädtischen Blättern 1915, Nr. 17, in: Festschrift zur Vierhundertjahrfeier des Katharineums zu Lübeck 1513–1931, hrsg. von Richard Schmidt, Lübeck o.J. (1931), S. 52–64, hier: S. 54f.; W. Tretow, Das Schulfest, ebd., S. 154–162, hier: S. 160.

So konnte er denn das Vorwort seines wissenschaftlichen Hauptwerks, ›Historische Topographie von Akragas in Sicilien während der klassischen Zeit‹, erschienen mehr als ein Jahrzehnt vor seiner Berufung oder Beförderung, mit »Lübeck« datieren, nicht ohne darin mit einer Warmherzigkeit, die man an Wulicke so ganz vermisst, seines »lieben Kollegen und Freundes Dr. Ad. Holm zu gedenken«¹⁴³ (eines späteren Universitätsprofessors und offenbar gar nicht unbedeutenden Gelehrten, wie man ihn in Thomas Manns Schulsatire vergebens suchte).

»[B]ald nach dem Jahre einundsiebzig« sollte Schubring also nach Lübeck nicht kommen, sondern es im Gegenteil gerade wieder verlassen. Richtig allerdings bleibt so viel, dass er einmal (oder pedantisch genau genommen zweimal) »an einem preußischen Gymnasium« unterrichtete, dem Berliner Wilhelms-Gymnasium, nämlich zwischen seiner späten Rektoratsperiode und seiner früheren Anstellung als Lübecker Oberlehrer (wie auch *vor* dieser schon kurz, ein Jahr lang). Außerdem fielen die Modifikationen seiner Karriere – desgleichen die Dienstjahre einer so reputierten Kapazität, wie Holm es war – ohnehin vor die Zeit Thomas Manns, der all das nicht zu wissen brauchte, vielleicht aber auch gar nicht wissen *wollte*.

IV

Wie dem im Einzelnen auch sei: Summarisch gesagt, zeichnet sich in Thomas Manns erstem Roman in Hinblick auf Zentrum und Peripherie dieselbe Verlaufslogik ab wie in der Titelerzählung seines ersten Novellenzyklus. Hier wie dort wird eine Familiengeschichte beziehungsweise deren Ende vorgeführt. Die vorgeführte Familie gehört oder gehörte ehemals zu den ›ersten‹ am Ort. Solche ersten Familien waren in den Hansestädten realiter insgesamt gefährdet, ob von besonderem Altersverfall ergriffen oder nicht; insofern eben, als die Reichseinigung ein politisches Machtzentrum setzte. Dieses drohte die alten Stadtrigimente zur Irrelevanz zu verurteilen, ihre Ämter und Nomenklaturen auf einen weitgehend dekorativ-folkloristischen Status herabzustufen.

Indessen bleibt es jeweils nicht bei einer bloßen Ana- oder Homologie zwischen dem Verfall der einzelnen Familie und dem Machtverlust

143 Julius Schubring, *Historische Topographie von Akragas in Sicilien während der klassischen Zeit*, Leipzig 1870, S. V.

der Stadt, deren Elite sie mit stellt oder wenigstens einmal stellte. Sondern die beiden Narrative, das vordergründig-private und das hinter-sinnig-politische werden je zusammengebracht. Zusammengeführt oder kurzgeschlossen sind sie »ausgemacht« dort, wo es jeweils an die endgültige Vernichtung der betroffenen Familie geht. Was den letzten Söhnen der in vollem oder sozusagen freiem Verfall begriffenen Patrizierfamilien recht eigentlich »den Rest gibt«, ist letztlich das neue Deutsche Reich. Den Rest gibt es ihnen entweder direkt oder dann doch mittelbar: direkt in der furchteinflößenden Gestalt seiner Vollstrecker, die das preußisch-obrigkeitgläubige Gebaren auch »domi« einführen und an der hiesigen »Anstalt« durchsetzen, wie Kai, Hanno und der Erzähler sie treffend titulieren;¹⁴⁴ mittelbar über den »aus der Hauptstadt« herversetzten Bezirkskommandanten, dessen metropolitan-mondäne Ehefrau den kleinen Herrn Friedemann aus dem – ohnehin nur mühselig gehaltenen – Gleichgewicht seiner Existenz wirft, um diese endlich auf so empörende Weise ganz zu ruinieren.

In den Leidens- und Sterbensgeschichten Hanno Buddenbrooks und Johannes Friedemanns geht es also nicht einfach bloß um persönlich respektive familial isolierte Schicksale. Sondern diese Geschichten stehen in zuletzt geradezu kausaler oder konsekutiver Beziehung zur Reichseinigung, in deren Folge sich die Herrschaftsverhältnisse zugunsten des einen, nun erst gesetzten Zentrums verschoben haben und die alten Reichsstädte mehr oder weniger in einer Provinzialität versunken sind, wie sie Gerda von Rinnlingen ja schon ziemlich unverhohlen bespöttelt.

Wenn dergleichen politische Komplikationen in der Spezialforschung zum Autor so gut wie vollständig¹⁴⁵ übersehen werden konnten, dann sagt das nicht nur etwas über das Niveau dieser Forschung aus. Es reflektiert auch eine Eigentümlichkeit und Verkennungsstruktur der Primärtexte, denen freilich die Kommentatoren, die Interpreten oder auch die produktiven Rezipienten, insbesondere im Film,¹⁴⁶ nur zu willfähr-

144 Bd. 1.1, S. 566, 779, 782, 796–798, 811, 819. Vgl. Mann, *Gesammelte Werke* (Anm. 4), Bd. 11, S. 99, 101.

145 Vgl. z. B. Kenneth B. Beaton, *Die Zeitgeschichte und ihre Integrierung im Roman*, in: *Buddenbrooks-Handbuch*, hrsg. von Ken Moulden und Gero von Wilpert, Stuttgart 1988, S. 201–211, hier: S. 210; Lilian R. Furst, *Re-Reading »Buddenbrooks«*, in: *German Life and Letters* N.S. 44 (1991), H. 4, S. 317–329, hier: S. 321.

146 Vgl. Yahya Elsaghe, *German Film Adaptations of Jewish Characters* in Thomas Mann, in: *Processes of Transposition. German Literature and Film*, ed. by Chris-

rig aufsaßen und immer noch aufsitzen. Die Primärtexte selber waren und bleiben durchaus geeignet, die Illusion hervorzubringen, als sei es ihnen ausschließlich oder vordringlich um individuelles Leid zu tun. Dieses wird zwar schon auch deutlich in einen weiteren, überpersönlichen Kontext gestellt und aus ihm perspektiviert. Nur ist der so unschwer erkennbare Kontext kein reichspolitischer.

Das primäre Deutungsangebot, das Texte wie die ›Buddenbrooks‹ oder ›Der kleine Herr Friedemann‹ ihren Lesern zur Kontextualisierung der je erzählten Lebensgeschichten machten, war ›natürlich‹ biologistischer Provenienz. Es bestand in klaren, wo nicht penetranten Verweisen auf seinerzeit hoch im Kurs stehende Degenerationstheorien à la Auguste Bénédicte Morel, Valentin Magnan oder Max Nordau. Auf solch ein Theoriekorpus zeigen die Texte buchstäblich vom ersten Wort an, ja noch vor ihren ersten Worten, nämlich mittels ihrer Titeleien. Der Roman, unter dem Arbeitstitel »Abwärts« begonnen,¹⁴⁷ führt das Schlagwort vom »Verfall« bekanntlich bereits im Untertitel. Und auf Verfall und Dekadenz deutet auch schon der Personennamen im Haupttitel des ersten Novellenzyklus:

Den Geschlechtsnamen »Friedemann« hat Thomas Mann zwar nicht frei erfunden. Vielmehr hat er ihn genauso aus dem Lübeck seiner formativen Jahre hergenommen wie etwa den Namen »Hagenström«.¹⁴⁸ Wie dieser erhält der Name »Friedemann« im gegebenen Kontext jedoch eine tiefere Bedeutungsnuance; und zwar bekommt er sie ebenfalls aus der deutschen Musikgeschichte. Um ihn zum Sprechen zu bringen, braucht man ihn lediglich neben die im Text wiederholt vermerkte¹⁴⁹ Musikalität des so Heißenden zu halten und sich dann bloß noch unter den deutschen Musikern, Musikerdynastien, nach Namensvettern umzusehen.

Der einzige halbwegs renommierte Träger eines solchen Namens, Vornamens, war selbstverständlich das enfant terrible unter den Bach-Söhnen. Friedemann Bach, man weiß oder man wusste es jedenfalls,

tiane Schönfeld in collaboration with Hermann Rasche, Amsterdam 2007 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 63), S. 132–140.

147 Bd. 2.1, S. 99.

148 Vgl. de Mendelssohn, Der Zauberer (Anm. 140), Bd. 1, S. 68; Elsäghe, Die imaginäre Nation (Anm. 9), S. 188 f.

149 Vgl. Bd. 2.1, S. 91 f.

war tief gefallen. So tief sank er, dass er sich endlich sogar am geistigen Eigentum seines eigenen Vaters vergriff.¹⁵⁰ Dieser dagegen markierte den Kulminationspunkt der Familiengeschichte, der die Fallhöhe des ersten Sohns und schwarzen Schafs nur desto weiter vertiefte, geradezu himmelweit. Denn Johann Sebastian Bach war um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts quasi heiliggesprochen worden.¹⁵¹ Bis in die Mitte des zwanzigsten und wenigstens in Deutschland – nicht zuletzt wegen der stereotypisch deutschen Vorzüge, die man ihm zuschrieb: Tiefe, Innerlichkeit, Arbeitsdisziplin – umschwebte ihn die Gloriole eines dreizehnten Apostels und fünften Evangelisten.¹⁵²

In der Vorstellung der Zeitgenossen und besonders Thomas Manns selber, der Albert Emil Brachvogels gleichnamigen Roman¹⁵³ zumindest dem Namen nach nachweislich kannte,¹⁵⁴ wird Friedemann Bach von diesem Roman und dessen einst breiter Rezeption her als Inbegriff eines verkommenen Sohns gegolten haben. Sein aus der Art seines Vaters und seiner jüngeren Brüder geschlagenes Wesen musste sich zur Entstehungszeit und im Entstehungsmilieu des ›Kleinen Herrn Friedemann‹ wie der ›Buddenbrooks‹ einer ganz bestimmten Interpretation anbieten. Auch dort ist es ja kaum zufällig wieder zuallererst ein ältester Sohn, Gotthold Buddenbrook, in dessen vorderhand scheinbar erratischer Missratenheit sich der Anfang vom Ende zu erkennen gibt. Und gewiss nicht umsonst heißen Gottholds drei unverheiratbare Töchter wie die drei Friedemann-Schwwestern, ja sie sind überhaupt deren leibhaftige Wiedergängerinnen.

Eine solche Sicht auf die Bachs und ihre Geschichte, zugegebenermaßen, wäre Brachvogel selbst noch gar nicht zugänglich gewesen. 1858, ein Jahr vor ›On the Origin of Species‹, erzählte Brachvogel in seinem »[k]ulturhistorische[n]«¹⁵⁵ Roman das Leben Friedemann Bachs noch

150 Vgl. ebd., S. 92, 108.

151 Vgl. Wolfgang Fuhrmann, Die Heiligsprechung Johann Sebastian Bachs (Manuskript, Antrittsvorlesung im Rahmen des Habilitationsverfahrens an der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern, Publikation vorgesehen in: Musik und Ästhetik 64, 2012).

152 Vgl. ebd.

153 Vgl. A. E. Brachvogel, Friedemann Bach. Roman, Berlin 1858.

154 Vgl. den Brief vom 24. Juni 1942 an Margarete Woelfel (Thomas Mann-Archiv).

155 A. E. Brachvogel, Friedemann Bach. Kulturhistorischer Roman, Berlin o. J. (1912).

ganz anders. Autorintentionalistisch verstanden, führte er dieses Leben den Dispositiven entlang, die ihm der Entwicklungsroman seit Karl Philipp Moritz, die deutsch-französischen Animositäten und die adelsfeindlichen Impulse der vor einem Jahrzehnt gescheiterten Revolutionäre vorgaben.

Mit dem Aufkommen jedoch des Sozialdarwinismus ließ sich der Stammbaum der Bachs unversehens ganz neu auslegen. Wie fast zu erraten, sollte die deutsche Musikologie späterhin in ihnen zwar die »Kernkraft des deutschen Volkes« inkarniert sehen.¹⁵⁶ Was aber den besonderen ›Fall‹ *Friedemann* Bachs angeht, so war er leicht, ja geradezu zwangsläufig mit der Facette zusammenzubringen, die den frühen Thomas Mann am sozialdarwinistischen Gedankengut so unwiderstehlich anzog. Auf dem Hintergrund der Entartungstheorie, sobald diese einmal verfügbar wurde, dürfte Friedemann Bachs Biographie, in der Form, in der sie über Brachvogel ins kollektive Gedächtnis gedrungen war, sich als Musterbeispiel für die Degeneration oder einen »Verfall« ganzer »Familie[n]« aufgedrängt haben, wie einen im ›Kleinen‹ eben schon ›Der kleine Herr Friedemann‹ darstellt und wie die ›Buddenbrooks‹ sodann einen anderen im Großen paradieren sollten, über mehrere Generationen hinweg, genau gesagt – und theoriegeschichtlich bezeichnenderweise¹⁵⁷ – vier an der Zahl.

Noch bevor der eigentliche Roman- respektive der Novellentext einsetzt, lenkt also bereits der ihm je vorangestellte Titel alle Aufmerksamkeit auf die soziobiologischen Implikationen der jeweils erzählten Handlungen und zieht er sie hiermit zugleich von deren politischen Weiterungen ab. Die einmal geweckte Erwartung eines politischen Desinteresses oder einer vielmehr apolitischen Intention auf das, was Goethe »das reine menschliche«¹⁵⁸ und Roland Barthes den »Ewigen

156 Joseph Müller-Blattau, Johann Sebastian Bach. Leben und Schaffen, Leipzig o. J. (1935), S. 3.

157 Vgl. Manfred Dierks, ›Der Tod in Venedig‹ als leiblich-seelische Strukturphantasie, in: Freiburger Literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse 31 (2012): Thomas Mann, hrsg. von Ortrud Gutjahr, S. 81–100, hier: S. 83.

158 Johann Wolfgang von Goethe, Werke, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Abt. IV, Bd. 11, Weimar 1892 (Nachdruck München 1987), S. 273.

Menschen«¹⁵⁹ genannt hat, wird in den Texten selbst dann immer wieder erhärtet. Ausgehärtet wird der in den Titeln schon abgesteckte Erwartungshorizont nicht so sehr durch das, was in den Texten steht, als eher durch das, was in ihnen fehlt. Es sind die inhaltlichen ›blanks‹ und rhetorisch offengehaltenen Lücken darin, die den Eindruck immer tiefer absenken können, dass dem Autor nur an der Darstellung von ›rein‹ Persönlichem oder Familiärem gelegen sei.

Die »glorreiche[] Gründung des Deutschen Reiches«,¹⁶⁰ auf die erst der notorische Kriminelle unter Thomas Manns Helden sich und seine Existenz beziehen sollte – ursprünglich hätte er sogar genau gleich alt sein sollen wie dieses¹⁶¹ –, kommt als solche wie gesehen gar nicht vor, nirgends im Frühwerk. Selbst in den ›Buddenbrooks‹, dem mit Recht, wenn auch in anderem Sinn so gehandelten »Jahrhundertroman«,¹⁶² wagt der Erzähler es diesem Prädikat zum Trotz, sie sich und seinen Lesern gegebenen Orts, im achten Teil, zur Gänze zu schenken; womit er manch einen patriotisch gesinnten unter ihnen so hart vor den Kopf gestoßen haben dürfte wie den Berliner Max Lorenz, von Treitschkes Nachfolger. (In der daher nicht gerade überschwenglichen Rezension der ›Preußischen Jahrbücher‹ konnte sich Lorenz denn beim verzweifelt besten Willen auf die ganze Verfallsgeschichte keinerlei Reim machen.¹⁶³)

Auf der Koordinatenachse der erzählten Zeit ist das »Einigungskunststück[]« sozusagen übersprungen. Auch der ihm vorausgehende Krieg von 1870/71 wird nur einmal flüchtig in indirekter Figurenrede gestreift, und zwar buchstäblich in Form von Allotria und in einem makabren Zusammenhang: Als seine Mutter bereits im Sterben liegt und ihm die Ärzte schon halbwegs reinen Wein einschenken, unterhalten sich diese zum Abschluss ihrer Visite mit Thomas Buddenbrook noch

159 Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt am Main 1964, S. 128 f., 147.

160 Mann, *Gesammelte Werke*, Bd. 7, S. 266.

161 Vgl. Elsaghe, *Die imaginäre Nation* (Anm. 9), S. 10.

162 Vgl. Eckhard Heftrich, ›Buddenbrooks‹ – der Jahrhundertroman, in: *Buddenbrooks. Neue Blicke in ein altes Buch. Begleitband zur neuen ständigen Ausstellung »Die ›Buddenbrooks‹ – ein Jahrhundertroman« im Buddenbrookhaus*, hrsg. von Manfred Eickhölter und Hans Wisskirchen, Lübeck 2000, S. 10–21.

163 Vgl. Max Lorenz, Rezension von: *Buddenbrooks. Verfall einer Familie. Roman von Thomas Mann*. Verlag von S. Fischer, Berlin 1901, in: *Preußische Jahrbücher* 110 (1902), H. 1, S. 149–152.

»über andere Dinge, über Politik, über die Erschütterungen und Umwälzungen des kaum beendeten Krieges ...«¹⁶⁴

Mit einer Dezenz, für die nicht zuletzt die hier gehäuften Gedanken- oder Verschweigungspunkte stehen,¹⁶⁵ geht aus dem Protokoll dieses small-talk doch deutlich genug hervor, dass die Buddenbrooks nicht zu den Kriegsgewinnlern gehören. »[D]er Profit habe sich sehr ungleich verteilt ...«¹⁶⁶ Von neuem also hat die Firma und Familie wenig oder nur »halb und halb« Veranlassung, auf die national allgemeine Euphorie einzuschwenken und an der »frische[n] Stimmung weit und breit ...« zu partizipieren.¹⁶⁷

Auch der Erzähler in eigener Instanz umschreibt die Reichsgründung nur metonymisch oder berührt sie bestenfalls en passant. Im Vorbeigehen nur bezieht er sich in den allerletzten Kapiteln auf das »Jahr[] einundsiebzig«; oder zuvor, im vorletzten Teil, erwähnt er die dannzumal stattgehabte Gründung ebenfalls nur nebenbei. Und er rückt diese bei der Gelegenheit noch dazu in einen wiederum negativ chargierten Aussagezusammenhang. Das nunmehr vereinigte Reich findet schon rein syntagmatisch im Rahmen eines Widerwillens beiläufige Erwähnung, den Tony, geschiedene Permaneder dagegen hegt, »auf ihre alten Tage noch einmal in eine große Stadt des geeinten Vaterlandes [...] übersiedeln«.¹⁶⁸

Im »Kleinen Herrn Friedemann« erschließt sich die Bedeutsamkeit des Datums »einundsiebzig« und des seitdem geeinten Vaterlands allenfalls insofern, als man es auf die mutmaßlichen Geburtsjahre des Protagonisten und der Deuteragonistin zurückrechnen kann. Hier, im »Kleinen Herrn Friedemann«, wird selbst die Hauptstadt des Reichs noch nicht einmal bei ihrem Namen genannt, sondern nur eben als solche, als »Hauptstadt« bezeichnet. Es handelt sich hierbei natürlich um keine Leerstelle im technischen Sinn des Begriffs. »Hauptstadt« fungiert ganz selbstverständlich als Antonomasie, als bloß tropische Aussparung eines ohne weiteres einsetzbaren Eigennamens. Gerade als rhetorische

164 Bd. 1.1, S. 614.

165 Vgl. Yahya Elsaygh, *Racial Discourse and Graphology around 1900*. Thomas Mann's ›Tristan‹, in: *The Germanic Review* 80 (2005), H. 3, S. 213–227.

166 Bd. 1.1, S. 614.

167 Ebd.

168 Ebd., S. 705.

kann die Unterdrückung des Stadtnamens aber schon Bedeutung tragen. Die Auslassung des selbstverständlichen Namens könnte dessen tabuierten Status anzeigen, der eo ipso nicht verletzt werden dürfte. Eine direkte Namensnennung wäre dann vermieden, um das Publikum zu schonen;¹⁶⁹ und bestünde seine Schonung zum wenigsten auch nur darin, ihm eine Behelligung mit den allzu handfesten Realien der Zeitgeschichte zu ersparen.

Wenn andererseits im ›Kleinen Herrn Friedemann‹ wie in den ›Buddenbrooks‹ auch der Name »der alten«, ungleich kleineren »Handelsstadt« ungenannt bleibt, in der die patrilineare Geschichte einer ihrerseits alten Familie jeweils erlischt, dann tut sich hier wie dort eine echte Leerstelle auf. Dem Leser wird hier wirklich eine erwartbare Information vorenthalten, die er selbständig nicht oder nicht ebenso leicht supplieren könnte wie den Namen der Hauptstadt Berlin. Die Weglassung des Stadtnamens erzeugt damit einen gewissen Erklärungsdruck.

Diesen kann man zunächst und naheliegenderweise so abzutragen versuchen, dass man die Namenlosigkeit des Handlungsorts wieder als Index eines puren und als solches generalisierbaren ›Menschlichen‹ versteht, das über das Hier und Jetzt weit hinauszeigt und dessen Verhandlung folglich durch historische und geographische Quisquilien nur getrübt würde. Dem allerdings stünde zumindest in den ›Buddenbrooks‹ der Umstand gegenüber, dass sich die Leerstelle dort ohne allzuviel Weiteres und ganz zweifelsfrei schließen ließe. Schließen lässt sich die Lücke des Stadtnamens ›selbstredend‹ über etliche andere, sehr wohl ausbuchstabierte Toponyme des Typus »Holstenthor« oder »Burgthor«,¹⁷⁰ über die Ortsnamen von Gassen und ›Gruben‹, von Straßen oder eben Toren, die es so – oder so kombiniert – nirgendwo anders gäbe als allein in dem einen Lübeck.

Bleibe die Möglichkeit einer produktionsästhetisch und rezeptionspsychologisch informierten Interpretation: Indem der fiktive Autor niemals mit ihrem Namen auf die Stadt referiert, benimmt er sich wie oder vielmehr *als* einer ihrer Bewohner, die bei ihren alltäglichen Interaktionen dergleichen ja auch nicht nötig hätten, um sich über ihre

169 Vgl. Lydia Drews, Art. Antonomasie, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hrsg. von Gert Ueding, Bd. 1, Tübingen 1992, Sp. 753–754, hier: Sp. 754.

170 Bd. 1.1, S. 19, 64, 125, 170, 210, 273, 282, 312, 568, 651, 702, 778; vgl. S. 34, 80, 91, 124, 568, 770.

»Welt« zu verständigen. Die Leerstellung des Stadtnamens wäre so gesehen (und je nachdem, ob man die Terminologie Gérard Genettes¹⁷¹ oder Jürgen H. Petersens¹⁷² heranzieht) Teil und Ausdruck einer bestimmten Fokalisation beziehungsweise eines ›personalen‹ Erzählverhaltens; auch und gerade dort, wo ansonsten alles andere auf Nullfokalisation respektive auf neutrales Erzählverhalten wiese. Der Erzähler nähme dann konsequent den Standpunkt der namenlosen Stadt ein. Er ergriffe immer schon die Partei ihrer Bürger. Und unter der Hand zwänge er in eins damit auch seiner Leserschaft solch eine Parteinahme für diese ›seine‹ Stadt mit auf.

Hierbei ist die so insinuierte Parteilichkeit in gewisser Hinsicht diffus. Wogegen sie sich »foris« richtet, bleibt seltsam ungewiss. Der in den Titulaturen antizipierte Verfall einer und der anderen Familie erfolgt zwar parallel zum Souveränitätsschwund der Stadt und gegenläufig zum Aufstieg des auf Berlin zentrierten Nationalstaats. Aber diesen Zusammenhang explizieren die Texte nirgends. Vielmehr muss ein Leser ihn sich selber erschließen und konnten es sich Generationen auch professioneller Rezipienten *tutti quanti* leisten, ihn zu ignorieren. Vordergrundig wird der Verfall der Familie nie auf äußere Ursachen bezogen; es sei denn auf die Feindschaft jüdischer Emporkömmlinge und über sie allenfalls auf die typischen Städte, aus denen diese herkommen oder herkommen, allen voran Frankfurt und erst in zweiter Linie Berlin. Berlin kommt dabei jedoch nur als jüdische, ›verjudete‹, und gerade nicht als Reichshauptstadt ins Visier.

Abgesehen davon aber stellt sich der Niedergang der Familie als Resultante eines intrinsischen Gesetzes dar, dem das Leben beziehungsweise das Aussterben einer Familie unweigerlich unterliegt. Weil als solche unabwendbar, bleibt diese Gesetzmäßigkeit jedem menschlichen Zugriff entzogen. Deshalb auch haben Erzähler und Leser keine andere Wahl, als sich resignativ in das Erzählte zu schicken. Absorbiert gleichsam werden durch solchen Fatalismus die historischen Faktoren, die den kaum auch nur angedeuteten Niedergang der Stadt bewirkten und im Prinzip nicht ebenso unabänderlich wären, gewesen wären, wie das stipulierte Verfallsgesetz. Etwas anders gesagt, liegt in der hinter-

171 Gérard Genette, *Die Erzählung*, München 1994.

172 Jürgen H. Petersen, *Erzählssysteme. Eine Poetik epischer Texte*, Stuttgart und Weimar 1993.

gründigen Engführung von politischer Geschichte und genetisch determiniertem Familiengeschick ein Paradebeispiel für das vor, was Barthes unter ›Mythos‹ versteht.¹⁷³ Historisches, hier der Interessenkonflikt von Zentrum und Peripherie, zwischen Hauptstadt und »Provinzialstädten«, wird suggestiv in etwas Pseudonatürliches umgemünzt, um eine politische Konfliktlage so zu entschärfen oder zu kaschieren. Diese Camouflage, die angestrengte Versöhnlichkeit, die sich in ihr verrät, scheint auch den Fluchtpunkt jenes Paradoxons zu bilden oder hilft jedenfalls das Paradoxon zu verstehen, auf das der lübische Ehrenbürger und deutsche Nationalschriftsteller seine und die Identität seiner »Bücher« brachte; das »Ding« eben, dass diese gegen den Satz vom Widerspruch so »unverkennbar deutsch« anmuten können, wie sie andererseits »von einem *Lübecker*« sein müssen.

173 Barthes, *Mythen des Alltags* (Anm. 159), S. 130–133.

KLAUS KLOPSCHINSKI

Selbstverwechslungen

Die feindlichen Brüder Jakob und Esau als ambivalente Identitätsmuster in Franz Kafkas Amerika-Roman ›Der Verschollene‹

»Der zweitletzte Brief an Felice, der längste, zehn Tage nach ihrem Besuch in Zürau geschrieben, ist der peinlichste Brief, den es von Kafka gibt, es kostet einen Überwindung, daraus zu zitieren«, urteilt Elias Canetti in seinem berühmten Essay über das qualvolle Verhältnis Franz Kafkas zu Felice Bauer.¹ Canettis Schamgefühl hat Kafka selbst offensichtlich nicht geteilt, denn er zitiert – nicht ohne Stolz – einen längeren Abschnitt aus seinem Brief vom 30. September 1917 gleich mehrfach: einmal in einem Brief an Max Brod von Anfang Oktober, zusätzlich

1 Elias Canetti, *Der andere Prozeß. Kafkas Briefe an Felice*, München und Wien 1984, S.109. – Kafkas Werke werden zitiert nach der Kritischen Ausgabe der Schriften. *Tagebücher. Briefe* (hrsg. von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley, Jost Schillemeit, Frankfurt am Main 1982 ff.) mit den folgenden Siglen:

KKABr I Briefe 1900–1912, hrsg. von Hans-Gerd Koch, 1999.

KKABr II Briefe 1913–1914, hrsg. von Hans-Gerd Koch, 2001.

KKABr III Briefe 1914–1917, hrsg. von Hans-Gerd Koch, 2005.

KKAD *Drucke zu Lebzeiten*, hrsg. von Hans-Gerd Koch, Wolf Kittler, Gerhard Neumann, 1994.

KKAN I *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*, hrsg. von Malcolm Pasley, 1993.

KKAN II *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, hrsg. von Jost Schillemeit, 1992.

KKAP *Der Prozeß*, hrsg. von Malcolm Pasley, 1990, der Apparatband zusätzlich mit »App«.

KKAT *Tagebücher*, hrsg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller, Malcolm Pasley, 1990.

KKAV App. *Der Verschollene*, hrsg. von Jost Schillemeit, Apparatband, 1990; der Textband (hrsg. von Jost Schillemeit, 1983) wird mit bloßer Angabe der Seitenzahl im laufenden Text zitiert.

trägt er ihn auch noch wortgetreu in sein Tagebuch ein.² Allerdings hatte schon der »Prozeß«-Beobachter Canetti gerade diesen Abschnitt von seinem Verdikt über den besagten Brief ausgenommen und festgestellt: »Der ist ihm gut gelungen, er gehört in die Literatur.«³ Kafka dagegen, der nach der Diagnose »Lungenspitzenkatarrh« seit dem 12. September für mehrere Wochen zu seiner Lieblingsschwester Ottla nach Zürau übersiedelt war, hält die betreffende Briefpassage für ein »blendendes Stück Selbsterkenntnis« oder eher noch für eine »gute Grabchrift«, wie er, nicht ohne Ironie, feststellt.⁴ Kafkas selbst verfasstes Epitaph, das Baioni für »eines der wichtigsten Dokumente der ästhetischen Reflexion Kafkas« hält, lautet:⁵

Ich bin ein lügnerischer Mensch, ich kann das Gleichgewicht nicht anders halten, mein Kahn ist sehr brüchig. Wenn ich mich auf mein Endziel hin prüfe, so ergibt sich, daß ich nicht eigentlich danach strebe ein guter Mensch zu werden und einem höchsten Gericht zu entsprechen sondern sehr gegensätzlich, die ganze Menschen- und Tiergemeinschaft zu überblicken, ihre grundlegenden Vorlieben, Wünsche, sittlichen Ideale zu erkennen, sie auf einfache Vorschriften zurückzuführen und mich in dieser Richtung möglichst bald dahin zu entwickeln, daß ich durchaus allen wohlgefällig würde, und zwar (hier kommt der Sprung) so wohlgefällig, daß ich, ohne die allgemeine Liebe zu verlieren, schließlich, als der einzige Sünder der nicht gebraten wird, die mir innewohnenden Gemeinheiten, offen, vor aller Augen ausführen dürfte. Zusammengefaßt kommt es mir also nur auf das Menschengesicht an und dieses will ich überdies betrügen, allerdings ohne Betrug.

2 KKABr III, S. 342; KKAT, S. 839.

3 Canetti, *Der andere Prozeß* (Anm. 1), S. 110.

4 KKABr III, S. 342. – Kafka hatte in der Nacht vom 9. auf den 10. August 1917 einen ersten »Lungenblutsturz« erlitten. »10 Minuten oder länger dauerte das Quellen aus der Kehle«, berichtet er Ottla am 29. August und Felice Bauer am 7. September über den Ausbruch der tödlichen Krankheit (KKABr III, S. 308f., 316). – Noch kurz vorher hatte Kafka seine Krankheit Brod gegenüber »als psychisch dar[gestellt], gleichsam Rettung vor der Heirat. Er nennt sie: seine endgültige Niederlage« und fühlt sich »[b]efreit«; Max Brod, *Über Franz Kafka*, Frankfurt am Main 1974, S. 14.

5 KKABr III, S. 333. Giuliano Baioni, *Kafka. Literatur und Judentum*, Stuttgart und Weimar 1994, S. 179.

Der programmatische Versuch einer Selbstrechtfertigung als Schriftsteller, der »betrügen [will], allerdings ohne Betrug«, hat die Aufmerksamkeit der Kafka-Forschung von Anfang an erregt und ist Gegenstand vielfältiger Analysen.⁶ Dies erklärt sich nicht zuletzt auch dadurch – Gerhard Kurz hat in seiner richtungweisenden Arbeit über Kafka zu Recht darauf hingewiesen –, dass Kafkas Selbstbezeichnung an den »klassischen Topos von den lügenden Dichtern [anknüpft, K.K.], der seit Hesiods lügnerischen und wahrsagenden Musen immer wieder aufgenommen wurde, so dass die abendländische Dichtungstheorie als eine einzige Auseinandersetzung mit diesem Topos verstanden werden kann.«⁷ Winfried Menninghaus spricht von einer »Betrugs-Poetik«,⁸ die Kafka betreibe, indem er sich verstelle, indem er sich nur dem Anschein nach dem »Menschengericht« unterwerfe – sei es nun seine Ex-Verlobte, sei es sein Judentum oder der »aggressive[...] Zionismus«⁹ seines Freundes Max Brod. Dem »menteur«¹⁰ Kafka gehe es allein um die ungeheure Lust und Eitelkeit, sich selbst beim Schreiben zu genießen, wenn er bei seinem poetischen Betrugsakt »als der einzige Sünder, der nicht gebraten wird, die [ihm, K.K.] innewohnenden Gemeinheiten offen, vor aller Augen ausführen«¹¹ darf und dabei »jede menschliche und moralische Überlagerung der alles übersteigenden Lust des Schreibens

6 Insbesondere sei verwiesen auf: Wilhelm Emrich, *Franz Kafka*, Frankfurt am Main und Bonn ⁶1970, S. 63; Horst Turk, »betrügen ... ohne Betrug«. Das Problem der literarischen Legitimation am Beispiel Kafkas, in: Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik, hrsg. von Friedrich A. Kittler und Horst Turk, Frankfurt am Main 1977, S. 381–407; Winfried Menninghaus, *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt am Main 2002, S. 372–378; Hans Dieter Zimmermann, *Kafka für Fortgeschrittene*, München 2004 (= Beck'sche Reihe 1581), S. 59 f.; Peter-André Alt, *Franz Kafka. Der ewige Sohn*, München 2005, S. 615; Alessandro Costazza, *Franz Kafka. Die Kunst der Lüge und die Lüge der Kunst*, in: *Studia theodisca* 13 (2006), S. 57–78.

7 Gerhard Kurz, *Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse*, Stuttgart 1981, S. 71. Zum Topos, dass die Dichter »sprichwörtliche Lügner« sind, vgl. auch Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern und München ⁷1969, S. 224 f.

8 Menninghaus, *Ekel* (Anm. 6), S. 374.

9 Baioni, *Kafka* (Anm. 5), S. 169.

¹⁰ Ebd., S. 171.

¹¹ KKABr III, S. 333.

unterordnet [...]«. ¹² Baioni übernimmt in seiner Kafka-Analyse als ein mögliches literarisches Vorbild für diese »betrügerische Existenz« des Schriftstellers Molières Figur des »Tartuffe«, hatte Kafka doch in einem Brief an Max Brod vom 14. September 1917 »alle und besonders auch Deine Frau vom Tartuff« grüßen lassen. ¹³ Möglicherweise, so soll im Folgenden gezeigt werden, hat der so nachdrückliche Hinweis auf Molières berühmte Figur des Tartuffe auch mit dazu beigetragen, den Blick von einem anderen »Betrüger« abzulenken, der sich bereits in Kafkas Amerika-Roman »Der Verschollene« herumtreibt und für den Kafkas Formel vom »betrügen, allerdings ohne Betrug« in seinem vorletzten Brief an Felice Bauer ebenfalls gilt: Die Rede ist von dem biblischen Patriarchen Jakob, der seinen Bruder Esau um den väterlichen Segen betrügt, wobei dieser Betrug aber aufgrund einer göttlichen Verheißung erfolgt und gerechtfertigt ist.

Nicht zu übersehen ist, dass Karl Roßmann, der Protagonist im Amerika-Roman, es gleich mit mehreren Figuren, die den Namen Jakob tragen, zu tun bekommt. Diese werden entweder in der Alten Welt zurückgelassen: Jakob heißt das Kind, das Karl mit Johanna Brummer gezeugt hat; sie wechseln ihren Namen: Karls Onkel Jakob Bendel-

¹² Baioni (Anm. 5), S. 171.

¹³ KKABr III, S. 320. – Jahre später greift Kafka dieses Bild im Tagebuch wieder auf: »Sitze beim Schreibtisch, bringe nichts zuwege, komme kaum auf die Gasse. Trotzdem Tartufferie, über die Krankheit zu klagen« (KKAT, S. 925). – Kafka deutet sich, wenn man so will, durchaus zeitgemäß. Friedrich Nietzsche hatte drei Jahrzehnte zuvor das »Jahrhundert der großen mor[alischen] Tartufferie« ausgerufen (Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 11, München 1988, S. 423, Notizheft VII 1 [2]) und sich »Gedanken über die ästhetische Tartufferie des jetzigen Europa's« gemacht (ders., Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 7, München 1986, S. 113, an Reinhart und Irene Seydlitz, 24. November 1885). Die Forschung hat den Einfluss der Nietzsche-Lektüre auf das literarische Werk Kafkas umfassend nachgewiesen. Vgl. dazu die Hinweise bei Hartmut Binder, Kafka-Handbuch, Bd. 1: Der Mensch und seine Zeit, Stuttgart 1979, S. 251 f. – Zur »enthusiastischen Rezeption« Nietzsches durch die sogenannten »Grenzjuden« in Kafkas Generation, »die ihre Religion und Tradition verloren hatten, aber nicht voll in die säkulare deutsche und österreichische Gemeinschaft integriert worden waren«, vgl. Jacob Golomb, Nietzsche und die »Grenzjuden«, in: Jüdischer Nietzscheanismus, hrsg. von Werner Stegmaier und Daniel Krochmalnik, Berlin und New York 1997 (= Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung 36), S. 228–246, hier: S. 230.

mayer nennt sich in Amerika Edward Jakob; sie werden selbst verwechselt: Karl wird vor dem Landhaus bei New York irrtümlich als »Herr Jakob« angeredet; oder ihr Name wird so undeutlich ausgesprochen, dass es Mühe bereitet, ihn überhaupt zu erkennen: Dies ist der Fall bei dem Liftjungen Giacomo, mit dem Karl schließlich im Zug zum »Theater von Oklahama« fährt.

Bertram Rohde hat die »überzeugende Kommentierung« des Namens Jakob – und dies gilt gerade auch für den ›Verschollenen‹ – nachdrücklich als ein Desiderat der Kafka-Forschung gekennzeichnet.¹⁴ Was die Kommentierung von Namen betrifft, so liegt es nahe, sich auf Kafka selbst zu berufen, der im Zusammenhang mit der Frage an Felice Bauer nach »irgendeine[m] geraden, zusammenhängenden, verfolgbaren Sinn« in seiner Erzählung ›Das Urteil‹ zwar kategorisch festgestellt hatte: »Ich finde ihn nicht und kann auch nichts darin erklären«, im selben Augenblick war ihm dann aber doch etwas sehr »Merkwürdige[s]« ins Auge gefallen. »Sieh nur die Namen!«, fordert er seine Briefpartnerin auf, offenbar voller Verwunderung über das, was sich da gleichsam hinter seinem Rücken als Autor im Text abgespielt hat.¹⁵ Dann folgt sein hinlänglich bekanntes »Wechselspiel mit den Namen«, wobei Rolf Selbmann richtig herausgestellt hat, dass diese Erläuterungen der Bedeu-

14 »Ein überzeugender Kommentar zu den Namen ›Jakob‹ und ›Josef‹ ist meines Wissens bisher nicht gefunden worden«, so Bertram Rohde, »und blätterte ein wenig in der Bibel«. Studien zu Franz Kafkas Bibellektüre und ihren Auswirkungen auf sein Werk, Würzburg 2002 (= Epistemata Literaturwissenschaft 390), S. 33. – Im Hinblick auf den Namen »Josef« gibt es verschiedene Deutungsansätze: Kurt Weinberg schreibt mit Blick auf den Helden des ›Proceß‹-Romans Josef K.: »[...] der Hinweis auf sein Judentum liegt im Vornamen ›Josef‹: ›Josefstadt‹ hieß das ›Ghetto‹ der Vaterstadt Kafkas, Prag«; ders., Kafkas Dichtungen. Die Travestien des Mythos, Bern und München 1963, S. 55. – Marthe Robert erläutert »die Beziehungen der Juden zu Franz-Joseph, ihrem gesetzlichen Beschützer im ganzen Gebiet der Donaumonarchie« folgendermaßen: »Hermann Kafka bekundet seine Loyalität dadurch, daß er seinen Sohn Franz nennt, der sich wiederum nicht ohne Ironie in Helden verkörpert, die Josef (›Josefine‹) heißen, was es ihm erlaubt, sich den Doppelnamen des Kaisers zuzulegen«; dies., Einsam wie Franz Kafka, Frankfurt am Main 1985, S. 203.

15 KKABr II, S. 201. – Robert Alter stellt in diesem Zusammenhang fest, Kafka sei »hier nur einen Schritt entfernt von den traditionellen Formen hebräischer Exegese wie *notarikon* [...] und *gematria*«; ders., Unentbehrliche Engel. Tradition und Moderne bei Kafka, Benjamin und Scholem, Berlin 2001, S. 89.

tungshaftigkeit der Namen, die »Hinweise auf Analogien [...] oder Substitutionsbeziehungen«, von denen Kafka sagt, dass er sie »erst später herausgefunden« habe, »Aufträge an den Leser [seien], die hermeneutischen Versuche des Autors an seinem Text fortzusetzen.«¹⁶ In diesem Sinne wird im Folgenden der Versuch unternommen, Kafkas hintergründigem Vexierspiel mit den Namen auch in seinem Roman ›Der Verschollene‹ nachzugehen mit der Zielsetzung, ein verstecktes Geflecht von Verweisungen auf die biblische Geschichte vom Brüderstreit zwischen Jakob und Esau freizulegen. Im Gegensatz zu den zahlreichen Verweisen auf die Figur des biblischen Erzvaters Jakob¹⁷ wird der Name des Zwillingbruders Esau nirgendwo im Roman ausdrücklich genannt. Gleichwohl ist es legitim, den so gehäuft auftretenden Namen »Jakob« als eine deutliche »Markierung [...] auf der Textoberfläche«¹⁸ zu lesen, die, bezogen auf die Bibel, implizit auf eine »Leerstelle« zu verweisen scheint, nämlich auf Jakobs Zwillingbruder Esau. Insofern gilt es, auf »im Text versteckte ›markers‹«¹⁹ zu achten, um wie in einem Vexierbild Jakobs versteckten Zwillingbruder ausfindig zu machen. Nun wird der Name Jakob im Roman bedeutsamerweise auch dem Protagonisten Karl Roßmann selbst, wengleich irrtümlich, zuge-

- 16 Rolf Selbmann, Kafka als Hermeneutiker. ›Das Urteil‹ im Zirkel der Interpretation, in: Kafkas ›Urteil‹ und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen, hrsg. von Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus, Stuttgart 2002 (= Universal-Bibliothek 17636), S. 36–58, hier: S. 43.
- 17 Patrick Bridgwater versucht mit Hinweis darauf, dass biblische »prefigurations, parallels and echoes in the text are endless« (Kafka's Novels: An Interpretation, Amsterdam und New York 2003, S. 88), intertextuelle Bezüge nicht nur zwischen dem ›Verschollenen‹ und der Geschichte des biblischen Sündenfalls, sondern auch zur Geschichte von Jakob und Esau aufzuzeigen, die jedoch nur wenig zu überzeugen vermögen. Unter Berufung auf ein »close reading« (S. 30) konstruiert Bridgwater auf der Wortebene eine Fülle von »invisible verbal bridge[s]« (S. 36), die aber wegen ihrer zum Teil sehr problematischen assoziativen Ableitungen dem unvoreingenommenen Leser weitgehend unsichtbar bleiben müssen, auch wenn Bridgwater meint, »which readers ignore at their peril« (S. 40 f.).
- 18 Susanne Schedel, Literatur ist Zitat – ›Korrespondenzverhältnisse‹ in Kafkas ›Das Urteil‹, in: Kafkas ›Urteil‹ und die Literaturtheorie (Anm. 16), S. 220–240, hier: S. 229.
- 19 Ulrich Broich, Formen der Markierung von Intertextualität, in: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, hrsg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister, Tübingen 1985 (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35), S. 1–30, hier: S. 33; zitiert nach Schedel (Anm. 18), S. 229.

wiesen. Diese Namensverwechslung stellt einen wichtigen Ansatzpunkt für die nachfolgende Analyse dar, die der Frage nach dem »eigentlichen« Namen des Protagonisten nachgehen und dabei das Selbstverständnis bzw. die (Selbst-) Missverständnisse aufzeigen will, denen Karl Roßmann hinsichtlich seiner Identität erliegt. Dabei sollte man allerdings, wie Thomas Mann in den Joseph-Romanen seinen Erzähler anmerken lässt, sich »keiner Täuschung hin[geben] über die Schwierigkeit, von Leuten zu erzählen, die nicht recht wissen, wer sie sind.«²⁰ Diese Schwierigkeit, nicht zu wissen, wer man ist oder wie man »eigentlich« heißt, scheint im besonderen Maße auch für Karl Roßmann zu gelten. »Wie heißen Sie denn eigentlich?«, lautet die Frage, mit der der amerikanische Senator Edward Jakob, der, wie man nebenher erfährt, seinen eigenen Namen in Amerika geändert hat, das Anagnorisis-Verfahren gegen seinen Neffen Karl Roßmann eröffnet (S. 31). Auf diese Szene werde ich später zurückkommen. Die Probleme werden nicht gerade geringer, wenn man zusätzlich berücksichtigt, dass sich sogar hinter »Kafka«, dem Namen des Autors, möglicherweise der Name »Jakob« verbirgt.²¹

20 Thomas Mann, *Joseph und seine Brüder*, 2 Bde., Berlin 1966, hier: Bd. 1, S. 128.

21 Vgl. Josef Beneš, *Zu Max Brods Namensdeutungen*, in: *Beiträge zur Namensforschung* N.F. 4 (1969), S. 215–216. – Ritchie Robertson spricht von einem nicht einfachen Balanceakt, den Kafkas Vater als jüdischer Geschäftsmann in Prag im Zusammenleben mit Tschechen und Deutschen zu bewältigen hatte und verweist darauf, dass im Gegensatz zum Vornamen Hermann, der »aggressively German« ist, der Name Kafka »is Jewish in origin, derived from Yakov (Jakob), with a suffix that could be either German or Czech. By a fortunate coincidence ›Kafka‹ is the Czech word for a jackdaw, and a not uncommon Czech surname. The emblem of Hermann Kafka's shop alluded to the Czech meaning of his name by depicting a jackdaw, but for the benefit of his German customers the jackdaw was perching on the branch of an oak-tree. This policy of camouflage paid off during the anti-german and anti-Semitic riots of December 1897« (Ritchie Robertson, *Kafka. Judaism, Politics, and Literature*, Oxford 2001, S. 3 f.). – Der Name Karl Roßmann scheint im Übrigen eine ähnliche Gegensatzstruktur zwischen einem »aggressively German« Vornamen und einem zumindest jüdischen »Austauschnamen« aufzuweisen. Gerhard Kessler berichtet in seiner Untersuchung, dass »[in] den Vereinigten Staaten, wo Millionen sich so rasch wie möglich ›amerikanisieren‹ wollen, [...] der Namenswechsel unter den Juden ebenfalls im Gange« [ist] und führt unter den jüdischen »Austauschnamen« auf: »Cohen wurde bei dieser Gelegenheit ersetzt durch Cole, Coles, Roß« (Gerhard Kessler, *Familiennamen der Juden in Deutschland*, Leipzig 1935, S. 108; Hervorhebung K.K.); wobei sich hier auf das »mann« [als] nur eine für alle noch unbekannteren Möglichkeiten der

Kafkas Hinweis gegenüber seiner Noch-Verlobten: »Daß zwei in mir kämpfen, weißt Du«,²² scheint andeutungsweise das biblische Bild vom pränatalen Bruderkampf zwischen Jakob und Esau aufzunehmen und es in sein eigenes Inneres zu verlegen. Im »Brief an den Vater« beschreibt sich Kafka als »enterbter Sohn«, dem der Vater ein »Nichts von Judentum« hinterlassen hat und bezeichnet sich gegenüber dem Vater gleichzeitig als »Betrüger, der Schuldbewusste, der [...] zu dem, was er für Recht hielt, nur auf Schleichwegen kommen konnte«.²³ Andererseits hält er sich für einen auserwählten Autor, wie beispielsweise aus seinem Brief an Felice Bauer vom 1. November 1912 hervorgeht: »Gibt es also eine höhere Macht, die mich benützen will oder benützt, dann liege ich als ein zumindest deutlich ausgearbeitetes Instrument in ihrer Hand.«²⁴ Bei der Suche nach Bildern für seine psychische Verfassung, die in der Kafka-Forschung hinlänglich gekennzeichnet worden ist, sowohl durch den Konflikt zwischen Jungesellentum, asketischer Künstlerexistenz und ehelicher Gemeinschaft mit Felice Bauer als auch durch den Konflikt zwischen Assimilation, Westjudentum und jüdischer Tradition und Zionismus, greift Kafka, wie es scheint, auf das biblische Bildarchiv zurück und findet in dem jüdischen Stammvater Jakob das Vor-Bild eines »Betrügers ohne Betrug«²⁵ und in dessen Zwillings-

Geschichte vorgenommene Verstärkung« (KKAT, S. 492) verweisen lässt. – Erich Bischoff führt exakt den Namen »Roßmann« unter »Deutsche Familiennamen für Juden« unter der Rubrik »Berufsamen« auf; ders., Geheim- und Berufssprachen, Leipzig o.J. (1916), S. 102. – Bridgwater stellt ohne genauere Begründung fest: »Karl Roßmann's name implies that he is a German Jew« (Kafka's Novels [Anm. 17], S. 35).

22 KKABr III, S. 332.

23 KKAN II, S. 194, 186, 168.

24 KKABr I, S. 203. – Vgl. dazu auch Malcolm Pasley, »Die Schrift ist unveränderlich ...« Essays zu Kafka, Frankfurt am Main 1995 (= Fischer-Taschenbücher 12251), S. 85–98, S. 163–180 und Thomas Anz, Kafkas Helden der Moderne, in: Franz Kafka. Visionär der Moderne, hrsg. von Marie Haller-Neumann und Dieter Rehwinkel, Göttingen 2008, S. 139–154.

25 Die Formel vom »betrügen [...] ohne Betrug« spielt sowohl in der jüdischen als auch in der christlichen Exegese der biblischen Geschichte und bei der Rechtfertigung des Betrugs an Esau durch dessen Bruder Jakob eine entscheidende Rolle. Beim Kirchenvater Augustinus heißt es beispielsweise: »Damit man diese List Jakobs nicht für betrügerisch halte [...] in jedem Falle haben wir hier bei der Erlangung des Segens die Arglist eines Mannes ohne Arg« (Augustinus, De civitate Dei 16,37; nach der Übersetzung: Vom Gottesstaat. Vollständige Ausgabe

bruder Esau »einen Teil *Jakobs*«, das bedeutet, »einen dunklen Teil in sich selbst«. ²⁶ Bezeichnenderweise ist in der jüdischen Tradition »das Bild Esaus als missratener Sohn« geläufig. ²⁷ Darüber hinaus manifestiert sich nach jüdischer Auffassung im Gegensatz zwischen Jakob und Esau auch eine »Grenzziehung« zwischen »richtige[m] gegen falsches Judentum«. ²⁸ Gegenüber Milena Jesenská stellt sich Kafka bekanntlich als eines der »charakteristische[n] Exemplare von Westjuden« dar – und zwar als »der westjüdischeste von ihnen«. ²⁹ Aus dem Rückgriff auf die Jakob und Esau-Geschichte ergibt sich für Kafka die Möglichkeit, die verschiedenen Facetten seiner eigenen Identitätskrise, gespiegelt in Karl Roßmann, dem Protagonisten seines Romans, in ein tradiertes Schema zu übertragen. Wenige Monate, bevor er eine Frühfassung des ›Verschollenen‹ verwirft, ³⁰ hält Kafka im Tagebuch einen Gedanken an ein Roman-Projekt aus seiner Gymnasiastenzzeit fest, »in dem zwei Brüder gegeneinander kämpfen, von denen einer nach Amerika fuhr, während der andere in einem europäischen Gefängnis blieb«. Sandra Schwarz hat nachdrücklich auf den Nachsatz der Tagebuchnotiz aufmerksam gemacht: »So schrieb ich einmal auch an einem Sonntagnachmittag als wir bei den Großeltern zu Besuch waren [...] etwas über mein Gefängnis auf.« ³¹ Für sie dokumentiert diese Ergänzung »den für die literari-

in einem Band. Aus dem Lateinischen übersetzt von Wilhelm Thimme. Eingeleitet und kommentiert von Carl Andresen, München 2007, Teil 2, S. 342). – Wie sehr Kafka allerdings hinsichtlich seiner schriftstellerischen Existenz von Selbstzweifeln geplagt wird, belegt beispielsweise der Tagebucheintrag vom 2. März 1912: »Wer bestätigt mir die Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit dessen, daß ich nur infolge meiner litterarischen Bestimmung sonst interesselos und infolge dessen herzlos bin« (KKAT, S. 393).

26 Gerhard Langer, Esau in den Midraschim, in: Esau. Bruder und Feind, hrsg. von dems., Göttingen 2009, S. 73–93, hier: S. 88. Auch die anderen in diesem Band gesammelten Aufsätze untersuchen die Bedeutung der Funktion der biblischen Esau-Figur im Zusammenhang mit jüdischer Identitätsbildung.

27 Ebd., S. 75.

28 Armin Eidherr, Ejssev – das Gegenüber im Goleß. Esau in der jiddischen Literatur, in: Esau. Bruder und Feind (Anm. 26), S. 195–215, hier: S. 199.

29 Franz Kafka, Briefe an Milena, hrsg. von Jürgen Born und Michael Müller, Frankfurt am Main 1983, S. 294.

30 »[...] ein fast vollständiges Mißlingen im Schreiben«, notiert Kafka am 1. April 1912 im Tagebuch (KKAT, S. 414) und nimmt vermutlich am 26. September mit der Niederschrift des Heizer-Kapitels die Arbeit am ›Verschollenen‹ wieder auf.

31 KKAT, S. 146.

sche Umsetzung von Kafkas exulantischer ›Zweigestalt‹ signifikanten Rückgriff auf das Prinzip der Figurensplaltung«, das »die Parallelisierung zweier Existenzentwürfe [ermöglicht]: das exulantische Gefühlserlebnis Prager Gefangenschaft bzw. ›unmöglicher Beschränktheit‹ kontrastiert die gedankliche Befreiung«. ³²

Gleich zu Beginn des Romans gibt es Hinweise darauf, dass Kafka seinen Protagonisten in die biblische Matrix des feindlichen Brüderpaares Jakob und Esau einbettet, wobei, wie sich dann herausstellt, Karl Roßmann offenbar nicht recht um seine widersprüchliche Identität weiß. Wie der betrügerische Jakob in der Bibel von seinen Eltern nach Haran zu Laban, dem Bruder der Mutter, flieht oder abgeschoben wird, ist auch »der siebzehnjährige Karl Roßmann von seinen armen Eltern nach Amerika geschickt worden« (S. 7) und wird dort von seinem Onkel, der ebenfalls ein Bruder seiner Mutter ist, aufgenommen. Auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass der amerikanische Onkel, dem Karl in Amerika begegnet, den gleichen Vornamen trägt wie Eduard Raban, der Protagonist aus den ›Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande‹. Der Senator Edward Jakob hat diese Namensänderung bei seiner Ankunft in Amerika vorgenommen und auf diese Weise seinen »eigentlichen« Namen »verstellt« bzw. umgestellt. Die indirekte Verbindung zwischen Eduard Raban und Edward Jakob ist augenfällig. Eduard Raban, der in einer Toreinfahrt, das Ende des Regens abwartend, von einem älteren Herrn in ein Gespräch verwickelt wird, erzählt diesem, dass er alles, worüber er erzählt habe, aus einem Buch wisse, das er kurz zuvor gelesen habe. »Ich war meist allein. Da sind so Familienverhältnisse gewesen« (S. 46), erläutert Eduard Raban seinem Gesprächspartner. An einer »kleinen Familienszene« lässt auch der amerikanische Onkel die Anwesenden im Zahlmeister-»Bureau« teilnehmen, als er ihnen von der Verführung seines Neffen durch das Dienstmädchen Johanna Brummer berichtet (S. 37). Was er berichtet, hat er ebenfalls gelesen – in jenem Brief nämlich, den ihm Johanna Brummer nach Amerika geschickt hatte. Und er vergisst auch nicht zu erwähnen, er lebe von seinen »europäischen Verwandten vollständig abgetrennt« und fürchte sich »sogar vor

32 Sandra Schwarz, ›Verbannung‹ als Lebensform. Koordinaten eines literarischen Exils in Franz Kafkas ›Trilogie der Einsamkeit‹, Tübingen 1996 (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 88), S. 162 f. Schwarz zitiert hier aus einem Brief an Felice Bauer vom 5. Dezember 1912 (KKABr I, S. 302).

dem Augenblick, wo ich gezwungen sein werde, sie [die Gründe für die »Abtrennung« – K.K.] meinem lieben Neffen zu erzählen, wobei sich leider ein offenes Wort über seine Eltern und ihren Anhang nicht vermeiden lassen wird« (S. 38). Karl, so scheint es, hat, wie vormals Eduard Raban, den Onkel als sein Alter ego, als »[s]einen angekleideten Körper« nach Amerika imaginiert.³³ Das »ältliche[...] hübsche[...] Mädchen« Betty,³⁴ Eduard Rabans Braut, die für diesen als Ziel der Reise galt, hat ihre Entsprechung in dem ebenfalls schon ältlichen »Dienstmädchen« (S. 7) Johanna Brummer, wobei in diesem Fall die Verführung der Auslöser für Karl Roßmanns Ich-Spaltung ist. Der Senator Jakob teilt den im Zahlmeister-»Bureau« Anwesenden denn auch nicht ohne eine gewisse Selbstzufriedenheit mit, dass Karl Roßmanns uneheliches Kind mit dem Dienstmädchen Johanna Brummer »in der Taufe den Namen Jakob erhielt, zweifellos, in Gedanken an meine Wenigkeit, welche selbst in den sicher nur ganz nebensächlichen Erwähnungen meines Neffen auf das Mädchen einen großen Eindruck gemacht haben muß« (S. 40). Astrid Lange-Kirchheim kommt in ihrer psychoanalytischen Studie zu dem Ergebnis einer Identifizierung von Karl Roßmann mit einer Jakob-Figur. Sie deutet Karls »Fehlwahrnehmung« der Freiheitsstatue als einer Göttin mit dem Schwert dahingehend, »daß Karl anscheinend keine männliche Identität gewonnen hat«. Diese »Identitätsdiffusion der Söhne« sei eine »Folge der fehlenden Vaterfunktion«. »Karl« erläutert Lange-Kirchheim, »kommt quasi als eigener Sohn in Amerika an, der Name seines unter Zwang gezeugten Sohnes ist Jakob, Name zugleich seines Onkels und Ersatzelternparts; diesem wird Karl durch das mütterliche Empfehlungsschreiben der Johanna Brummer, der Gebärerin seines Kindes, wie ein Sohn zur Erziehung anvertraut. Karl wiederholt quasi die Amerikafahrt eines Onkels und stellt zugleich die Aussetzung, sprich Vater- und Mutterdeprivation seiner selbst und seines eigenen Kindes dar. Karl ist zugleich Jakob, der Neffe des Onkels[...].«³⁵ Berücksichtigt

33 KKAN I, S. 17.

34 KKAN I, S. 40.

35 Astrid Lange-Kirchheim, *L'enfant perdu, non trouvé. Überlegungen zu Franz Kafkas Amerika-Roman »Der Verschollene« im Kontext von Marthe Roberts Schrift »Roman des origines et origines du roman«*, in: *Fathers and Mothers in Literature*, hrsg. von Henk Hillenaar und Walter Schönau, Amsterdam und Atlanta 1994 (= *Psychoanalysis and Culture* 6), S. 259–280, hier: S. 261 und 265.

man die oben angesprochene ambivalente Identität der biblischen Figuren Jakob und Esau, ergibt sich für Lange-Kirchheims Analyse eine Erweiterungsmöglichkeit: Karl Roßmann findet, so scheint es, in seinem amerikanischen Onkel Edward Jakob den Teil von sich selbst wieder, seinen »angekleideten Körper, den er gewissermaßen wie Eduard Raban »zu gefährlichen Geschäften« hatte »aufs Land fahren« lassen, während er selbst »inzwischen«³⁶ im Bett zurückgeblieben war – oder, wie der eine Bruder des frühen Roman-Projekts, »in einem europäischen Gefängnis.«³⁷ Frank Möbus hat auf das Motiv der biblischen Brautreise Jakobs in Kafkas Erzählung ›Der Jäger Gracchus‹ aufmerksam gemacht.³⁸ Er bezieht sich dabei auf Tagebucheinträge und einen Brief Kafkas vom 29.12.1913 an seine jüdische Verlobte Felice Bauer, in dem er ihr gestanden hatte, sich im Sanatorium in Riva in ein »christ-

36 KKAN I, S. 18.

37 KKAT, S. 146. Die unmittelbare Verbindung zwischen Bett und Gefängnis hat Kafka nicht zuletzt im Eingangssatz des ›Proceß‹ angedeutet, wo Josef K. in seinem Bett »verhaftet« wird. Kafka hatte die ursprüngliche Formulierung »gefangen« erst nachträglich durch das Wort »verhaftet« ersetzt. Mit Hinweis darauf, »[d]aß die Prozesse der Narration und des Träumens« [im Werk Kafkas – K.K.] analogen Prinzipien gehorchen können«, hebt Peter-André Alt den Traumcharakter aller drei Kafka-Romane hervor und kommt so zu dem Schluss, dass Kafkas Romanfiguren »in Geschichten [agieren – K.K.], die sie selbst träumen«. Karl Roßmann träumt, so Alts These, »[w]as ihm in der neuen Welt widerfährt [...] im heimischen Bett nach dem Liebesakt mit der Köchin«: »Die Schwangerschaft der Köchin, die darauf erfolgende Verbannung durch den Vater und die Schiffsüberfahrt nach Amerika repräsentieren als Voraussetzungen des Geschehens, wie sie der erste Abschnitt der Exposition knapp berichtet, Elemente einer Strafphantasie, die aus Schuldgefühlen entspringt.« (Peter-André Alt, *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte*, München 2002, S. 354) – Auf den Traumcharakter weist auch Ronald Gray hin: »The originality [des Heizer-Kapitels – K.K.] is in the mode of narration, which, like »the Judgement«, slips easily from the real world into one on the borderline between reality and dreams« (Franz Kafka, Cambridge 1973, S. 69). Gray hält ›Amerika‹ für den schwächsten von Kafkas Romanen (S. 79) und erklärt Kafkas Entschluss, nur das erste Kapitel zu veröffentlichen mit dem Hinweis auf die Traumstruktur nachdrücklich für richtig: »The ironical portrayal of the dream-ambitions, together with the play on paternal relationships sustains itself for a short while. What was needed for a novel was some more conscious intention: a dream which continues aimlessly for several hundred pages is a kind of nightmare.« (S. 73)

38 Frank Möbus, *Sünden-Fälle. Die Geschlechtlichkeit in Erzählungen Franz Kafkas*, Göttingen 1994, S. 38.

liches Mädchen« verliebt zu haben, »die [...] im Blut mir also möglichst fremd« war.³⁹ Der biblische Jakob wird von seinem Vater Isaak mit dem Gebot weggeschickt: »Nimm nicht ein Weib von den Töchtern Kanaans; sondern mache dich auf, und zieh nach Mesopotamien zum Hause Bethuels, des Vaters deiner Mutter, und nimm dir ein Weib selbst von den Töchtern Labans, des Bruders deiner Mutter« (1 Mose 28,1–2). Ähnlich wie im ›Jäger Gracchus‹ scheint Kafka auch im ›Verschollenen‹ seine eigene Situation zu spiegeln. Während Kafka mit der »im Blut« fremden Christin zwar »vertraut« war, sie ihm aber unerreichbar blieb, wird Karl von dem christlichen Dienstmädchen Johanna Brummer verführt, was seine »armen« Eltern so »verdrießt« (1 Mose 27,46), dass sie ihn nach Amerika zum Bruder der Mutter schicken. Karl Roßmann ist in Amerika also allem Anschein nach auf einer »Brautreise«. Die Suche nach einer Frau von »[s]einem Blut« lässt den Zusammenhang mit der Frage nach der jüdischen Identität erkennen, der den Roman durchzieht.⁴⁰

39 KKAT, S. 582; KKABr II, S. 311.

40 Marthe Robert stellt an den Anfang ihrer Kafka-Studie ein Kapitel über den »[z]ensierte[n] Name[n]« im ›Proceß‹ und im ›Schloß‹. »Eine der merkwürdigsten Eigentümlichkeiten von Kafkas Werk«, so Robert, sei es, »daß es um die großen Themen des jüdischen Denkens und der jüdischen Literatur zu kreisen scheint [...], ohne daß je ein Jude darin vorkommt oder auch nur das Wort ›jüdisch‹ ausgesprochen wird« (Einsam wie Franz Kafka [Anm. 14], S. 9). Die zensierten Namen ›Josef K.‹ und ›K.‹, die keinen Aufschluss über die »ethnische Zugehörigkeit« der Protagonisten geben, belegten das Bemühen um »Anonymität« angesichts des sich allenthalben verschärfenden Antisemitismus im damaligen Prag. Mit Hinweis darauf, dass Kafkas »Helden in ihm selbst wurzeln«, erklärt Marthe Robert die »verstümmelten Namen« in den Romanen damit, dass »der fehlende Name vielleicht sein eigener, und da er [Kafka, K.K.] Jude ist«, schlussfolgert Robert, »verurteilt er damit seinen eigenen Namen, seinen jüdischen Namen zur Klandestinität« (S. 14). Allerdings entwickle sich diese »Krankheit des Namens« bei Kafka erst allmählich, während in ›Das Urteil‹, ›Die Verwandlung‹ und ›Der Verschollene‹ noch »reichlich Eigennamen vorkommen – Familiennamen, Vornamen, Spitznamen, sehr bürgerliche Namen oder Phantasienamen, die jedoch plausibel und auf jeden Fall vollständig sind –, Namen, mit denen eine klassische Erzählung durchaus zurechtkäme« (S. 10f.). Zu den durch seinen »sehr korrekten deutschen Namen [...] am deutlichsten definierten Romanhelden« (S. 9), stellt Marthe Robert in diesem Zusammenhang fest, gehöre zweifellos Karl Roßmann. Dass auch der Name »Roßmann« nicht so eindeutig »deutsch« ist, wurde bereits weiter oben aufgezeigt (vgl. Anm. 21). – Dusan Glisovic hat darüber hinaus darauf aufmerksam

Wird zuerst der Eindruck erzeugt, Karl folge indirekt dem Muster des biblischen Vor-Bildes Jakob, so stellt sich bei genauerem Hinsehen dieser vermeintlich eindeutige Hinweis auf das Vor-Bild Jakob als ein Vexierbild heraus. (Selbst-)betrügerisch, offenbar ohne sich dessen selbst gänzlich bewusst zu sein, gibt sich Karl Roßmann bei seiner Ankunft in Amerika nämlich als Esau zu erkennen, wie seine Worte zu dem Reisegefährten Franz Butterbaum nahelegen, als das Schiff in den Hafen von New York einläuft. »Ich bin doch fertig«, sagte Karl ihn anlachend und hob, aus Übermut und weil er ein starker Junge war, den Koffer auf die Achsel« (S. 7). Der Name Esau wird in der Regel mit Hinweis auf das erste Buch Mose 25,25 gedeutet: »Der erste, der kam, war rötlich (*'admonj*), zur Gänze wie ein haariger (*se'ar*) Mantel. Man nannte ihn Esau.«⁴¹ Gleichzeitig lässt sich der Name Esau aber auch vom hebräischen עָשָׂו *ašui* ableiten, was »fertig«, »vollendet« bedeutet und in auffälliger Weise wörtlich mit der Selbstaussage Karl Roßmanns übereinstimmt. Die oben erwähnte Erläuterung des Namens »Esau« findet sich auch als Fußnote in Micha Josef bin Gorions Sammlung ›Die Sagen der Juden‹, die u. a. die Geschichten des feindlichen Brüderpaares Jakob und Esau enthält. Kafka kannte das Buch bin Gorions und konnte dort die Namenerläuterung lesen: »Esau, ašui, fertig, vollendet.«⁴² Karl spricht den Satz »Ich bin doch

gemacht, dass Kafka systematisch das Wort »Jude« durch das Wort »Deutscher« ersetzt, wenn er Karl Roßmann kennzeichnet; ders., Kafkas ›denationalisierte‹ Imagologie: Das ›Eigene‹ als ›Fremde‹ am Beispiel Karl Roßmanns, in: Begegnung mit dem ›Fremden‹: Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Tokyo 1990, hrsg. von Eijiro Iwasaki, München 1991, S. 184–192, hier: S. 189. Später wird Karl dann von seinen beiden Weggefährten Delamarche und Robinson der Vorwurf gemacht, sich als »falscher Deutscher« zu »entpuppen« (S. 162). In dem Vorwurf gegen Karl, er sei ein »falscher Deutscher«, klingt ein gängiges antisemitisches Ressentiment der Zeit an, das im deutsch-tschechischen Nationalitätenkonflikt zunehmend virulent geworden war. Vgl. Arthur Nussbaum, Der Polnaer Ritualmordprozess. Eine kriminalpsychologische Untersuchung auf aktenmässiger Grundlage, Berlin 1906, S. 8.

- 41 Vgl. Gerhard Langer, Esau in der hebräischen Bibel, in: Esau. Bruder und Feind (Anm. 26), S. 17–30, hier: S. 18. – Julius Fürst, Hebräisches und chaldäisches Handwörterbuch über das Alte Testament, Bd. 2, Leipzig 1863, S. 191b: »עָשָׂו [...] *der Haarige, Rauhe* [...] *n[omen] p[roprium]* eines Sohnes Isaak's u. der Rebekka, v. der Haarigkeit benannt«.
- 42 Micha Josef bin Gorion, Die Sagen der Juden, neu hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Emanuel bin Gorion, Frankfurt am Main 1962, S. 298. – Bin Gori-

fertig« in dem Augenblick aus, als er dabei ist, das Schiff zu verlassen und es ist offenbar gerade diese trügerische »Selbstbestimmung«, diese ambivalente Identität als Jakob/Esau-»Zweiggestalt«,⁴³ die den Protagonisten des Romans immer wieder in Schwierigkeiten bringen wird. Er täuscht sich (über sich) selbst dadurch, dass er nicht recht um seine widersprüchliche Identität weiß bzw. seine eigentliche Identität verkennt und ist gerade deshalb in seinem Fortkommen behindert, weil er sich in seinem Handeln unbewusst gegen sich selbst stellt.⁴⁴ In Kafkas Roman finden sich mit »Raffinement konstruierte Identifikationsfallen, die den Leser verlocken« sollen;⁴⁵ und auch Karl Roßmann wird permanent verlockt, in die mythischen Identifikationsfallen der biblischen Jakob und Esau-Geschichte zu tappen. Der Roman widersetzt sich dabei einer eindeutigen Abbildung des biblischen Brüderzwistes. Die Bezüge sind anamorphotisch

ons Sammlung erschien 1913–1927 in fünf Bänden. Der zweite Band (1914) enthielt die Geschichten der Erzväter. Dass Kafka neben dem ersten Band der Sammlung, den Jürgen Born in Kafkas Bibliotheksverzeichnis aufführt (Kafkas Bibliothek. Ein beschreibendes Verzeichnis. Mit einem Index aller in Kafkas Schriften erwähnten Bücher, Zeitschriften und Zeitschriftenbeiträge, Frankfurt am Main 1990, S. 84, Nr. 103), auch den zweiten Band mit dem Titel ›Die Erzväter‹ gekannt haben muss, in dem sich die angeführten Namensdeutungen finden, weist Hartmut Binder in seinem Kafka-Handbuch (Anm. 13, Bd. 1, S. 472) nach. Auch Gregor Samsa, der Protagonist der Erzählung ›Die Verwandlung‹, gibt seiner Schwester Grete die zweideutige Antwort »Bin schon fertig« (KKAD, S. 120) und verrät dadurch indirekt seine Identität als »missratener Sohn« und als Esau-Figur.

43 KKABr I, S. 302.

44 Markus Grafenburg stellt im Rahmen seiner Analyse einer Federzeichnung von Kafka fest, dass dieser »sich offenbar mit Kain, Henoch, Isaak und Esau identifizieren konnte (d.h. hier *nicht* mit Abel und Jakob) und daß [...] eine *Identifikationskette* von Kain bis zur Bindung Isaaks führt. Kain und Esau würden von Kafka bevorzugt, obwohl (oder weil) gerade sie verstoßen und benachteiligt werden«; ders., »Die Stricke, mit denen ich zusammengebunden war, wurden wenigstens gelockert« – Franz Kafkas Federzeichnung der Bindung Isaaks, in: *Communio Viatorum. A Theological Journal* 46 (2004), H. 3, S. 216–239, hier: S. 232 f.; Hervorhebungen im Original. Karl Roßmanns ambivalente Identität lässt eine solche einseitige Präferenz, wie Grafenburg sie für Kafka selbst behauptet, im ›Verschollenen‹ noch nicht eindeutig erkennen.

45 Manfred Engel, Außenwelt und Innenwelt. Subjektivitätswürfe und moderne Romanpoetik in Robert Walsers ›Jakob von Gunten‹ und Franz Kafkas ›Der Verschollene‹, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 30 (1986), S. 533–570, hier: S. 565.

verformt, die hinlänglich bekannten Mytheme scheinbar sogar auf die falschen Figuren verteilt, wie sich zeigen wird.

Karl Roßmanns vexierbildhafte Identität zwischen Jakob und Esau wird indirekt auch durch die Veränderung angedeutet, die er zuvor an der Freiheitsstatue im Hafen von New York wahrgenommen hat. Karl »erblickte [...] die schon längst beobachtete Statue der Freiheitsgöttin«, heißt es, »wie in einem plötzlich stärker gewordenen Sonnenlicht. Ihr Arm mit dem Schwert ragte wie neuerdings empor[...]« (S. 7). Die Fackel wird durch das Schwert ausgetauscht.⁴⁶ Das Schwert in der Hand der Freiheitsgöttin statt der Fackel erwähnt bereits Max Brod in einer Sammelrezension von kleinen Prosastücken verschiedener Autoren, darunter auch Kafkas ›Betrachtung‹, in der ›Neuen Rundschau‹ vom Juli 1913.⁴⁷ Die Ersetzung der Fackel der Freiheitsstatue durch ein Schwert hat zu einer Vielzahl von Überlegungen Anlass gegeben. Vom »Schwert der Gerechtigkeit«⁴⁸ ist die Rede oder vom »Cherubim mit dem flammenden, blitzenden Schwert«,⁴⁹ der nach dem Sündenfall und der Vertreibung den Eingang des Paradieses bewacht. Jörg Wolfradt hat am Beispiel der »eigentümliche[n] Ersetzung« dieses »wichtigen Details am Wahrzeichen Amerikas« aufgezeigt, dass und wie die »inszenierte Realität des geschriebenen Textes selbst [...] hierbei [...] einer Semantisierung des Gegenstandes zu[arbeitet] und [...] diesen nicht mehr [...] der jeweiligen Einbildungskraft der Betrachter« überlässt. So signa-

46 In Henry Roth' 1934 erschienen Amerika-Roman ›Call it sleep‹, der Geschichte des sechsjährigen jüdischen Jungen David Schearl, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts zusammen mit seiner Mutter aus Galizien dem tyrannischen Vater nach Amerika nachfolgt und der sich am Ende des Romans zum Künstler entwickelt hat, heißt es – zweifelsohne auf Kafkas Heizer-Kapitel anspielend – über die Freiheitsstatue: »Against the luminous sky the rays of her halo were spikes of darkness roweling the air; shadows flattened the torch she bore to a black cross against flawless light – the blakened hilt of a broken sword. Liberty. The child and his mother stared again at the massive figure in wonder« (zitiert nach der Ausgabe London 2006, S. 14; Hervorhebung K.K.).

47 Max Brod, ›Kleine Prosa‹ (Neue Rundschau, Berlin, Juli 1913), in: Franz Kafka. Kritik und Rezeption zu seinen Lebzeiten 1912–1924, hrsg. von Jürgen Born, Frankfurt am Main 1979, S. 30–32, hier: S. 32.

48 Heinz Politzer, Franz Kafka. Der Künstler, Frankfurt am Main 1978, S. 209.

49 Hyuck Zoon Kwon, Der Sündenfallmythos bei Franz Kafka. Der biblische Sündenfallmythos in Kafkas Denken und dessen Gestaltung in seinem Werk, Würzburg 2006 (= Epistemata Literaturwissenschaft 577), S. 113.

lisiere der Text, »daß in der Folge kein realistischer Roman im Sinne eines traditionellen Gattungsverständnisses zu erwarten ist.«⁵⁰ Gleichzeitig hebt Wolfradt hervor, dass »[d]ie leicht veränderte Freiheitsstatue [...] als ›Tatsache‹ eingeführt«⁵¹ werde. Genauer in diesem Zusammenhang ist Robert Alters These von der »exegetischen Wirklichkeit« der Kafkaschen Texte. Mit Hinweis auf Stanley Corngold, der im Bezug auf den berühmten Initialsatz des ›Proceß‹-Romans bemerkt hatte, dass »die Erzählung nicht mit dem ersten Ereignis der Handlung beginnt, sondern mit der ersten Interpretation des Ereignisses«,⁵² kommt Alter bei seiner Analyse der Werke Kafkas zu dem Ergebnis: »Der eigentümliche Genius der Kafkaschen Romane liegt im Verschmelzen von narrativer Erdichtung und Exegese, was die Prosa zur unablässigen Kontemplation über die eigenen überraschenden Bedeutungen treibt und den verwirrten Protagonisten immer wieder in der Absurdität seiner Anstrengung des Eingedenkens zeigt.«⁵³ Corngolds und Alters Analysen legen es nahe, auch die Veränderung von Karl Roßmanns »längst beobachtete[r] Statue der Freiheitsgöttin wie in einem plötzlich stärker gewordenen Sonnenlicht« (S. 7) auch auf eine (unbewusste) Exegese zurückzuführen. Karls interpretierendes Wahrnehmen sieht die berühmte Statue plötzlich in einem neuen Licht und – so die ursprüngliche Fassung des Manuskripts –

50 Jörg Wolfradt, *Der Roman bin ich. Schreiben und Schrift in Kafkas ›Der Verschollene‹*, Würzburg 1996 (= *Epistemata Literaturwissenschaft* 188), S. 23, 25, 26. – Wie vor ihm u. a. Detlef Kremer, *Verschollen. Gegenwärtig. Franz Kafkas Roman ›Der Verschollene‹*, in: Franz Kafka, *Text und Kritik. Sonderband VII*, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1994, S. 238–253, konstatiert auch Wolfradt mit Hinweis auf die Erzählung ›Der neue Advokat‹ und die Schwerter, mit denen hier »niemand [...] die Richtung [zeigt, K.K.], sondern mit denen nur noch viele »fuchteln«, so dass sich »der Blick der ihnen folgen will, verwirrt« (KKAN I, S. 327), dass Kafka seinem Roman einen »Verweisungszusammenhang [...] anhand von Schwert und Schrift eingeschrieben habe«. – Im Zusammenhang mit diesem Interpretationsansatz merkt Manfred Engel an: »[...] in jüngster Zeit ist ihm [Kafkas Roman ›Der Verschollene‹ – K.K.] das Schicksal einer ausschließlich selbstreflexiven Lektüre, nach der auch dieser Text nur vom Schreiben selbst handle [...] ebenso wenig erspart geblieben«; ders., *Der Verschollene*, in: *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von dems. und Bernd Auerochs, Stuttgart und Weimar 2010, S. 175–191, hier: S. 184.

51 Wolfradt (Anm. 50), S. 25.

52 Stanley Corngold, *Franz Kafka. The Necessity of Form*, Ithaca/New York 1988, S. 233 (zitiert nach Alter, *Unentbehrliche Engel* [Anm. 15], S. 94).

53 Alter, *Unentbehrliche Engel* (Anm. 15), S. 93 f.

er »verwarf das über sie Gelernte«. ⁵⁴ Der von Kafka gestrichene Nachsatz signalisiert, dass wir es augenscheinlich mit einer »exegetische[n] Wirklichkeit« zu tun haben, wenn Karl Roßmann die Fackel durch das Schwert ersetzt. Alter hebt hervor, dass in Kafkas Werk der Nutzen »der narrativen Technik erlebter Rede und des Erzählmonologs [...] bei der Produktion einer exegetischen Wirklichkeit [...] außerordentlich [ist]. Dadurch, daß sie die grammatische und temporale Erzählperspektive einer dritten Person mit dem Selbstaussdruck der Hauptperson verknüpft, eröffnet sie uns die leise Ahnung eines autoritativen Standpunktes, der unaufhörlich von der zweifelnden Subjektivität der Romanfigur untergraben wird.« ⁵⁵ So gesehen kann es letztlich auch nicht sonderlich wundernehmen, dass sich Karl Roßmann dem Leser beim Anblick der Freiheitsstatue im Hafen von New York mit dem Satz: »Ich bin doch fertig« (S. 7) unwillkürlich als Esau-Figur zu erkennen gibt. ⁵⁶ Als Isaak seinem weinenden Sohn Esau, der von Jakob um den Segen des Vaters betrogen worden war, zuletzt noch einen geringeren Segen aussprach, kündigte er ihm an: »Deines Schwerts wirst du dich nähren« (1 Mose 27,40) und in den rabbinischen Schriften heißt es, dass »Edom [d.i. Esau, K.K.] seinen Bruder mit dem Schwert verfolgte und jedes Mitleid unterdrückte«. ⁵⁷ »Das reale Symbol – die Freiheitsstatue – wird durch das Schwert als Zeichen der Gewalt substituiert«. Auch wenn »um ihre Gestalt [...] die freien Lüfte [wehten]« (S. 7), spielen »[d]ie Begriffe Freiheit und Autonomie [...] für Kafkas Roman keine Rolle.« ⁵⁸ »So hoch« umwehen diese »freien Lüfte« die Freiheitsstatue (ebd.), dass Karl Roßmann das Freiheitsversprechen des amerikanischen Wahrzeichens im Hafen von New York, ohne lange zu zögern, als obsolet betrachtet.

54 KKA V App., S. 123.

55 Alter, Unentbehrliche Engel (Anm. 15), S. 94 f.

56 Marcel Krings, für den »Kafkas Texte zu selbstmörderischer Konsequenz aufrufen«, um die Protagonisten zum »Gehorsam gegen den Anspruch der Freiheit« zu ermahnen, übersieht den möglichen Bezug, der sich über die hebräische Etymologie des Namens Esau zu Karls Ausruf ergibt. Für Krings signalisiert der Satz »Ich bin doch fertig« Karl Roßmanns »spontan[e]« Einwilligung, »[v]on allem Irdischen [...] Abschied [zu] nehmen« und »fertig mit dem Diesseits und der Welt« zu sein; ders., Der Untergang Karl Roßmanns. Zur Poetik der Strafe in Kafkas ›Verschollenem‹, in: Wirkendes Wort 61 (2011), S. 401–419, hier: S. 406 f.

57 Zitiert nach Langer, Esau in den Midraschim (Anm. 26), S. 90.

58 Alt, Franz Kafka (Anm. 6), S. 349, 358.

»Dann sind Sie also frei?«, wird Karl bald darauf im »Hotel occidental« gefragt. »Ja frei bin ich, sagte Karl und nichts erschien ihm wertloser« (S: 171). Die Geringschätzung, die er der amerikanischen Freiheit gegenüber so offenkundig an den Tag legt, resultiert, so scheint es, nicht zuletzt auch aus dem biblischen Identitätsmuster, dem er unbewusst erliegt. Kafkas Tagebucheintrag von den »Sünden Jakobs« und der »Prädestination Esaus« bildet im ›Verschollenen‹ augenscheinlich die Folie, auf der sich Karl Roßmanns Erfahrungen wertloser Freiheit spiegeln.⁵⁹

Nicht zufällig wird er, unmittelbar nachdem er sich selbstvergessen als Esau-Figur ausgegeben hat, mit Macht von seinem Gang an Land abgehalten. Der plötzliche Gedanke an den vergessenen Regenschirm zieht ihn zurück unter Deck; sein »Eindringen in das Schiffsinnere ist ein Abstieg in das eigene Ich.«⁶⁰ Und dort, im »Bauch« des Schiffes,

59 KKAT, S. 796.

60 Ralf R. Nicolai, *Kafkas Amerika-Roman ›Der Verschollene‹. Motive und Gestalten*, Würzburg 1981, S. 56. – Es scheint keineswegs abwegig, die Vermutung anzustellen, dass auch der Heizer Jude ist und sich entsprechend als »Deutscher« sieht, was ihm wiederum von dem rumänischen Obermaschinisten Schubal verweigert wird und zu Schikanen führt. Über den Namen und die Identität des rumänischen Obermaschinisten Schubal sind in der Kafka-Forschung unterschiedlichste Vermutungen angestellt worden. Nahe liegend scheint ein Bezug auf den Berliner Kongress 1878. Auf Grund der Klagen der jüdischen Gemeinden Rumäniens vor dem Kongress über die offen antijüdische Politik ihrer Regierung, hatten Bismarck und Disraeli sich darauf verständigt, die diplomatische Anerkennung des neuen Balkanstaates Rumänien von einer Erklärung zur Gleichstellung der Juden abhängig zu machen. Offenbar spielt Kafka ironisch auf die Autonomiebestrebungen Rumäniens an, wenn er den Kapitän sagen lässt: »Hören wir den Mann [gemeint ist der Heizer, K.K.] doch einmal an. Der Schubal wird mir so wie so mit der Zeit viel zu selbstständig« (S. 25). Die Schikanen des rumänischen Obermaschinisten Schubal gegen den Heizer jedenfalls lassen sich vielleicht so aus dessen jüdischer Identität herleiten. Auch Karls Hingezogensein zum Heizer ließe sich mit der These, er sei Jude, erklären.

Sandra Schwarz begründet Karl Roßmanns Sympathie für den Heizer dagegen mit »seiner [Roßmanns – K.K.] künstlerischen Disposition« und verweist auf Hugo von Hofmannsthal, der in seinem Aufsatz ›Über Charaktere im Roman und im Drama. Ein imaginäres Gespräch‹ den Dichter mit einem Schiffsheizer verglichen hatte (›Verbannung‹ als Lebensform [Anm. 32], S. 185–189). Frank Wood hatte bereits 1958 diesen intertextuellen Bezug zu Hofmannsthals Aufsatz aufgezeigt; ders., *Hofmannsthal and Kafka: Two Motifs*, in: *The German Quarterly* 31 (1958), S. 104–113, hier: S. 108 f.

trifft er auf den Heizer. Es kommt zur »Konfrontation mit dem eigenen [...] unreflektierten Leben«, ⁶¹ das heißt, der »verwirrte Kampf«, den Karl in seinem Inneren mit sich selbst führt, wird nach außen verlagert und ihm fällt dabei jetzt wieder unwillkürlich die Rolle Jakobs zu, ohne dass er es wirklich bemerkt. Andeutungsweise kommt es wie im biblischen Prätext zum Kampf zwischen beiden, als der »riesige Mann« mit dem »dunklen kurzen dichten Haar« Karl »mit einer Hand gegen die Brust geradezu rauh ins Bett zurück[stieß]« (S. 10 f.), als dieser versucht, erneut an Deck zu kommen, um nach dem zurückgelassenen Koffer zu sehen. Es ist nicht zu übersehen, dass Karl Roßmann anschließend bei der Verteidigung des Heizers im Zahlmeister-»Bureau« gleichsam automatisch die Rolle des biblischen Vor-Bildes Jakobs übernimmt, nämlich redewandt und ohne Skrupel zu betrügen. »Wenn man in Amerika Koffer stehlen kann, kann man auch hier und da lügen« (S. 28).⁶² Jedoch wird gleich zu Beginn des Romans auch deutlich, dass es durch den unbewussten Rollentausch, der durch die Identitätsambivalenz Karl Roßmanns bedingt ist, zu keiner Versöhnung zwischen Jakob und Esau, die ihm in den verschiedenen Figuren gegenüberreten, kommen kann. Jeder Betrug, den Jakob an Esau begeht, läuft zwangsläufig auf einen Selbstbetrug Karl Roßmanns hinaus. Während es Karl bei seiner Begegnung mit dem Heizer anfangs »durch den Kopf [ging], wo finde ich gleich einen bessern Freund« (S. 10), heißt es am Ende, als er zusammen mit dem Onkel von Bord des Schiffes geht: »Es war wirklich als gebe es keinen Heizer mehr« (S. 53).⁶³

61 Nicolai (Anm. 60), S. 57.

62 Gerhard Kurz spricht von Karl Roßmann als einer »zutiefst widersprüchliche[n] Existenz«. Karl Roßmanns (unwillkürlicher) Rückgriff auf das betrügerische Verhalten des biblischen Vor-Bildes Jakob lässt sich in die Reihe der »Symptom[e] eines Machtbewußtseins« einreihen, auf die Kurz aufmerksam gemacht hat. Roßmanns ambivalente Identität widerspricht dabei nicht der Beobachtung, dass er aus Machtbewusstsein »[s]ich selbst [...] nicht in Frage [stellt]« (ders., Traum-Schrecken [Anm. 7], S. 153), hatte Gott doch Rebekka das Heilsversprechen gegeben: »Zwei Völker sind in deinem Leibe, und zweierlei Leute werden sich scheiden aus deinem Leibe; und ein Volk wird dem anderen überlegen sein, und der Ältere wird dem Jüngeren dienen« (1 Mose 25,23).

63 Kafka erwähnt in seinem Tagebuch, dass er »eine starke Verwandlungsfähigkeit habe, die niemand bemerkt« – bis hin zur Selbstverwechslung. »Das fremde Wesen«, stellt er fest, »muß dann in mir so deutlich und unsichtbar sein, wie das

Walter Benjamin hat im Bezug auf die »hetärische Vorwelt« der Figuren in Franz Kafkas Roman ›Der Proceß‹ festgestellt: »Daß diese Stufe vergessen ist, besagt nicht, daß sie in die Gegenwart nicht hineinragt. Vielmehr: gegenwärtig ist sie durch diese Vergessenheit.«⁶⁴ Dieses unbewusste Hineinragen in die Gegenwart hat offenbar ebenso Gültigkeit für die biblische Vorwelt der Jakobsgeschichten mit ihren Gestalten des Alten Testaments, die als »palimpsestartige Texturen« an manchen Stellen im ›Verschollenen‹ zum Vor-Schein kommen und den Text »anamorphotisch transformier[en]«.⁶⁵ Karl Roßmann durchlebt erneut die biblische Geschichte des Bruderkzwistes – und zwar als Kampf von zwei gegensätzlichen Bestrebungen in seinem Inneren –, ohne sich der biblischen Präfiguration immer bewusst zu sein. »Es heißt, wenn Jakob vergisst, fällt er in die Hände Esaus.« Diese talmudische Weisheit kennzeichnet Karl Roßmanns Situation in Amerika.⁶⁶ Auf eine solche unbewusste Lenkung verweist nicht zuletzt auch die »Taschenbibel« (S. 131), die zu den Gegenständen in Karl Roßmanns Koffer gehört und in der er in dem Wirtshaus, in dem er zusammen mit Robinson und Delamarche in einem Zimmer einquartiert ist, »blättert [...] ohne etwas zu lesen« (S. 134). Ähnlich verhält es sich auch mit den Jakob-Figuren, denen er begegnet.

Kafka hat sich, darauf wurde oben bereits hingewiesen, als »erster Leser seiner Texte« selbst über die Namen in der Erzählung ›Das Urteil‹

Versteckte in einem Vexierbild, in dem man auch niemals etwas finden würde, wenn man nicht wüßte daß es drin steckt« (KKAT, S. 46 f.).

- 64 Walter Benjamin, Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. II.2, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1977, S. 409–438, hier: S. 428.
- 65 Andreas Kilcher und Detlef Kremer, Die Genealogie der Schrift. Eine transtextuelle Lektüre von Kafkas ›Bericht für eine Akademie‹, in: Textverkehr. Kafka und die Tradition, hrsg. von Claudia Liebrand und Franziska Schößler, Würzburg 2004, S. 45–72, hier: S. 46.
- 66 bin Gorion, Die Sagen der Juden (Anm. 42), S. 308. – Im Gegensatz dazu beklagte sich Kafka selbst einmal: »[...] ich bin ein lebendig gewordenes Gedächtnis« (KKAT, S. 863). – Gleichzeitig erhebt Kafka in seinem ›Brief an den Vater‹ den Vorwurf: »Es war auch unmöglich, einem vor lauter Ängstlichkeit überscharf beobachtenden Kind begreiflich zu machen, dass die paar Nichtigkeiten, die Du im Namen des Judentums mit einer ihrer Nichtigkeit entsprechenden Gleichgültigkeit ausführtest, einen höheren Sinn haben konnten« (KKAN II, S. 189).

verwundert gezeigt.⁶⁷ Erst im Nachhinein zeigte sich ihm das Beziehungsgeflecht der Namen und damit auch die Tatsache, dass und wie er selbst (und mit ihm auch Felice Bauer) in seine Geschichten verstrickt war. Karl Roßmann bleibt dagegen dieser selbstreflexive, Selbsterkenntnis bringende Blick von Kapitel zu Kapitel weitgehend versperrt. Seine Identitätsambivalenz tritt besonders deutlich zutage, als er im Zahlmeister-»Bureau« von seinem amerikanischen Onkel »erkannt« und nach seinem Namen gefragt wird. Bemerkenswert ist, dass »der mit Jakob Angesprochene [der Onkel, K.K.], der Karl wiederholt gefragt hatte: »Wie heißen Sie denn eigentlich?«⁶⁸ »zuerst fast ungläubig lächelnd zurück[tritt]« und als Reaktion auf Karl, der ihm »ohne [...] Vorzeigen des Passes« antwortet: »Karl Roßmann«, lediglich ein »Aber« herausbringt (S. 35 f.). Das auffällig hervorgehobene Adversativadverb »aber«, das wenig später noch einmal wiederholt wird, scheint auf einen untergründigen Zweifel des Onkels an Karls Aussage zu verweisen, zumal es weiter heißt: »Auch der Kapitän, der Oberkassier, der Schiffsoffizier, ja sogar der Diener zeigten deutlich ein übermäßiges Erstaunen wegen Karls Namen« (S. 36). Angesichts solcher bedeutungsvollen Reaktionen, die die bloße Nennung des Namens »Karl Roßmann« bei den Anwesenden im Zahlmeister-»Bureau« hervorruft, ist es ratsam, diese Erkennungsszene zwischen Onkel und Neffen »mit Verdacht« zu lesen,⁶⁹ später, als Karl Roßmann der »Schreibmaschinistin« Therese Berchtold seinen Namen nennt, reagiert auch sie auffällig, nämlich so, »als sei er

67 Im Zusammenhang mit Kafkas nachträglicher Einsicht in das Spiel der Namen vgl. Manfred Voigts Analyse über »Kafka als den ersten Leser seiner Texte«: ders., *Geburt und Teufelsdienst. Franz Kafka als Schriftsteller und als Jude*, Würzburg 2008, S. 15 f. Voigts bezieht sich dabei auf die Arbeit von Christian Schärf, *Franz Kafka. Poetischer Text und heilige Schrift*, Göttingen 2000, S. 12 f.

68 Gerhard Neumann bestätigt im Zusammenhang mit seinem Hinweis auf die Verknüpfung dieser »Kernfrage« mit dem »abendländische[n] Anagnorisis-Ritual«, wie wenig Geltung Karl Roßmann selbst seinem »wirklichen Namen« (S. 402) bei seiner Identitätsfindung noch beimisst. Während der Aufnahme-prozedur im Theater von Oklahoma gibt er ihn schließlich ganz auf; ders., *Der Wanderer und der Verschollene: Zum Problem der Identität in Goethes »Wilhelm Meister« und in Kafkas »Amerika«-Roman*, in: *Paths and Labyrinths. Nine Papers Read at the Franz Kafka Symposium, held at the Institute of Germanic Studies on 20 and 21 October 1983*, ed. by J.P. Stern and J.J. White, London 1985 (= *Publications of the Institute of Germanic Studies* 35), S. 43–65, hier: S. 61.

69 KKABr I, S. 302.

ihr durch die Namensnennung ein wenig fremder geworden« (S. 180). Ähnliches wiederholt sich in der Aufnahmekanzlei des Theaters, als Karl, dem »kein anderer Name einfiel, nur den Rufnamen aus seinen letzten Stellungen: ›Negro‹« nennt, worauf der Leiter der Kanzlei »eine Grimasse [machte], als hätte Karl jetzt den Höhepunkt der Unglaublichkeit erreicht«. Karl, so erfährt der Leser, »hatte eine Scheu, seinen wirklichen Namen zu nennen und aufschreiben zu lassen« (S. 402). Hier im Zahlmeister-»Bureau« scheint sogar der Name Karl Roßmann »zweifelhaft«, wenn der Onkel mit seiner Frage den »eentlichen« Namen des Protagonisten in Erfahrung zu bringen versucht. Karl Roßmann scheint sich selbst auch nicht über den »eentlichen« Namen seines amerikanischen Onkels sicher zu sein, denn noch bevor sich der Senator als sein Onkel zu erkennen gibt, stellt Karl die Überlegung an: »Wahrscheinlich hat er seinen Namen ändern lassen« (S. 38). Die Änderung weist eine bedeutsame Namensumstellung bzw. -vertauschung auf. Während Karl die Überlegung anstellt, dass »Jakob bloß der Zuname des Herrn Senators« ist, erläutert er dem Kapitän: »Nein, mein Onkel Jakob, welcher der Bruder meiner Mutter ist, heißt aber mit Taufnamen Jakob, während sein Zuname natürlich gleich jenem meiner Mutter lauten müßte, welche eine geborene Bendelmayer ist« (S. 37). Das exponierte »Nein« am Anfang des Satzes betont Karls Zweifel an der Identität des angeblichen Onkels Jakob, die für ihn nicht ganz eindeutig erkennbar ist, denn Esaus Schwert, so ist offenbar Karls Eindruck beim Eintritt in das Zahlmeister-»Bureau« gewesen, schien indirekt auch die »zwei Herren in halblautem Gespräch« zu kennzeichnen. »Der eine«, hatte er bemerkt, »spielte mit dem Griff seines Degens« und der andere, der sich dann später als Karls Onkel Edward Jakob entpuppt, »hatte ein dünnes Bambusstöckchen, das, da er beide Hände an den Hüften festhielt, auch wie ein Degen abstand« (S. 20 f.).⁷⁰ Wird so einerseits der Eindruck erweckt,

70 In diesen Zusammenhang gehört auch eine Beobachtung Karls, die in der Kafka-Forschung zwar verschiedentlich bemerkt, aber, wie mir scheint, noch keine hinreichende Deutung gefunden hat. Die Rede ist von Karls Wahrnehmung, dass der eine Beamte der amerikanischen Zollbehörde »fast ununterbrochen ein kleines Geräusch mit den Zähnen vollführte« (S. 20). Für Martin Walser ist das Geräusch, das der Hafengebäudebeamte mit seinen Zähnen vollführt, ein Indikator für die »Mechanisierung der Körperlichkeit« (Beschreibung einer Form. Versuch über Kafka, Frankfurt am Main 1992, S. 68); Ritchie Robertson kennzeichnet es als ein überflüssiges Detail: »The fact that Karl notices this noise does not seem to reveal

als seien die Namen für ihre Träger selbst bedeutungslos⁷¹ und es werde mit den An- und Vorzeichen der Namen bloß gespielt,⁷² werden andererseits die Figuren durch die Namen aber auch, ohne sich dessen recht bewusst zu sein, quasi hinter ihrem Rücken, gleichsam gedrängt, eine für sie undurchschaubare Aufgabe zu erfüllen und »ein mythisches Schema, das von den Vätern gegründet wurde, mit Gegenwart auszufüllen und wieder Fleisch werden zu lassen.«⁷³ Im Urteil des Senators

anything about his [des Hafenbeamten – K.K.] character« und schließt sich der Meinung Walsers an, dass »its effect is grotesque« (Kafka. Judaism, Politics, and Literature [Anm. 21], S. 57). – In den »Sagen der Juden« konnte Kafka dagegen den Hinweis finden: »Der Gottlose [Esau – K.K.] schmiedet Ränke wider den Gerechten [Jakob – K.K.] und knirscht mit den Zähnen über ihn« (bin Gorion, Die Sagen der Juden [Anm. 42], S. 336). Es liegt nahe, das merkwürdige Geräusch, das der Hafenbeamte mit den Zähnen erzeugt, mit dem Zähneknirschen Esaus in Verbindung zu bringen und es als ein weiteres Detail im Zusammenhang mit der Zuordnung der Figuren im Zahlmeister-»Bureau« zur Sphäre Esaus zu deuten.

71 Vgl. in diesem Zusammenhang die Anmerkungen Joseph Roths zum Namenswechsel jüdischer Auswanderer bei der Ankunft in Ellis Island: »Drüben in Amerika kriegt jeder sofort einen neuen Namen und ein neues Papier. Man wundere sich nicht über die Pietätlosigkeit der Juden gegen ihre Namen. Mit einer Leichtigkeit, die überraschend wirkt, wechseln sie ihre Namen, die Namen ihrer Väter, deren Klang doch immerhin für europäische Gemüter irgendeinen Gefühlswert hat. Für die Juden hat der Name deshalb keinen Wert, weil er gar nicht ihr Name ist. Juden, Ostjuden, haben keine Namen. Sie tragen aufgezwungene Pseudonyme. Ihr wirklicher Name ist der, mit dem sie am Sabbat und an Feiertagen zur Thora gerufen werden: ihr jüdischer Vorname und der jüdische Vorname ihres Vaters. Die Familiennamen aber von Goldenberg bis zu Heschels sind oktroyierte Namen. Die Regierungen haben den Juden befohlen, Namen anzunehmen. Sind es ihre eigenen? Wenn einer Nachman heißt und seinen Vornamen in ein europäisches Norbert verändert, ist nicht Norbert die Verkleidung, das Pseudonym? Ist es etwa mehr als Mimikry? Empfindet das Chamäleon Pietät gegenüber den Farben, die es fortwährend wechseln muß? Der Jude schreibt in Amerika Greenboom statt Grünbaum. Er trauert nicht um die veränderten Vokale.« (Juden auf Wanderschaft, Wien und München 2010, S. 123)

72 Das offensichtliche Vexierspiel mit den Namen Jakob und Esau als Identitätsmuster für Karl Roßmann bestätigt indirekt Dieter Heimböckels These: »Sofern nämlich Karls amerikanische Existenz rückläufig angelegt ist und dem Muster der Regression folgt, führt sein Weg in die Fremde ihn dem Eigenen wieder zu«; ders., Amerika im Kopf. Franz Kafkas Roman »Der Verschollene« und der Amerika-Diskurs seiner Zeit, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 77 (2003), S. 130–147, hier: S. 144.

73 Mann, Joseph und seine Brüder (Anm. 20), Bd. 1, S. 127.

Edward Jakob, dass es sich bei der Angelegenheit des Heizers nur »vielleicht um eine Sache der Gerechtigkeit, aber gleichzeitig um eine Sache der Disciplin« (S. 48) handele, klingt unterschwellig die Rechtfertigung des biblischen Segensbetrugs an Esau mit an. Das Urteil ist aus der Perspektive Jakobs gesprochen, der sich des göttlichen Heilsversprechens sicher ist und nicht nach Gerechtigkeit zu fragen braucht. Kein Wunder also, wenn Delamarche später den Vorwurf erhebt, die Firma Jakob betreibe »schändliche[n] Betrug« und »sei berüchtigt in den ganzen Vereinigten Staaten« (S. 142).

Die indirekte Abwertung des (biblischen) Namens Jakob, die in dem pejorativen Adverb »bloß« zum Ausdruck kommt, wenn Karl Roßmann im Zahlmeister-»Bureau« darauf hinweist, dass »Jakob bloß der Zuname des Herrn Senators« (S. 37) ist, wiederholt sich bemerkenswerterweise bei der Ankunft Karls im Landhaus bei New York, wo er im Dunkeln »eine Mädchenstimme neben sich sagen« hört: »Da ist ja endlich der Herr Jakob« (S. 76). Es erfolgt eine doppelte Korrektur. Zum einen antwortet Karl Roßmann unmittelbar auf die »falsche« Anrede durch die gleichsam körperlose Mädchenstimme: »Ich heiße Karl Roßmann«; zum anderen erläutert Herr Pollunder – wiederum ein pejoratives Adverb verwendend: »Er ist ja nur Jakobs Neffe [...] und heißt selbst Karl Roßmann« (ebd.). Wie schon im Zahlmeister-»Bureau« ist auch hier die Reaktion auf den Namen Karl Roßmann von Bedeutung, wenn es heißt: »Das ändert nichts [...]«, sagte das Mädchen, dem an Namen nicht viel lag« (ebd.). Tatsächlich aber scheint das Mädchen Klara den »eigentlichen« Namen Karl Roßmanns ausgesprochen zu haben, indem sie eine Korrektur des Namens Jakob für Karl Roßmann kategorisch in Abrede stellt bzw. eine solche Namensänderung als »bedeutungslos« ansieht. Dass ausgerechnet das Mädchen Klara, das sich bei Karls Ankunft im Landhaus »in der Finsternis nicht vorstellen« wollte (ebd.), den »eigentlichen« Namen Karl Roßmanns zu kennen scheint und ausspricht, macht der nächtliche Kampf zwischen beiden im Landhaus bei New York deutlich, der sich wie eine Travestie des biblischen Kampfes zwischen Jakob und dem Engel ausnimmt.⁷⁴ Im Gegensatz zum biblischen Jakob unter-

74 1 Mose 32,23–33. – Gegen Ende des Heizer-Kapitels erwähnt der Kapitän, dass schon einmal ein »Erstgeborene[r]« im Zwischendeck seines Schiffes nach Amerika gefahren ist, wobei, wie der Kapitän weiter anmerkt, ihm der Name dieses früheren Passagiers »entfallen« (S. 44) sei. Der Hinweis des Kapitäns auf diesen

liegt Karl Roßmann aber bei diesem Kampf, auch wenn es anfangs so aussieht, als würde er seine Gegnerin besiegen. Zwar gelingt es ihm in diesem Kampf, »sich mit einer Wendung der Hüften« los zu machen (S. 90), während der nächtliche Gegner seinem biblischen Vor-Bild Jakob bekanntlich die Hüfte verrenkt, schließlich unterliegt er aber. Karls Niederlage ist nicht zuletzt durch eine »deplazierte« Wahrnehmung verschuldet: das erregte »Seufzen« Klaras (ebd.). Er verpatzt seinen Sieg, indem er den symbolischen, sinnbildlichen Kampf zwischen Jakob und dem Engel in den alltäglichen »Kampf mit den Frauen« verwandelt. Klaras mögliche körperliche Überwindung wird von ihm eben nicht als notwendiger Durchgang zu einer höheren, übersinnlichen Dimension wahrgenommen, sondern bleibt im Sinnlichen verhaftet.⁷⁵ Darin besteht erneut das durch die unbewusste Nachfolge Esaus bedingte Versagen und die Schuld Karl Roßmanns, die so auch schon im ersten Kapitel bei der Verführung durch das Dienstmädchen Johanna Brummer gegeben war. Die sexuelle Bedeutung des Kampfes wird deutlich erkennbar: »Lassen Sie mich«, flüsterte sie, das erhitzte Gesicht eng an seinem, er mußte sich anstrengen sie zu sehen, so nahe war sie ihm, ›lassen Sie mich, ich werde Ihnen etwas Schönes geben.‹ ›Warum seufzt sie so, dachte Karl, ›es kann ihr nicht wehtun, ich drücke sie ja nicht,‹ und er ließ sie noch nicht los« (S. 90). In diesem Zusammenhang soll auch noch einmal auf die sexuelle Konnotation des Vornamens ›Karl‹ ein besonderes Augenmerk gerichtet werden. Elizabeth Rajec beschränkt sich in ihrer Untersuchung der Namen im Werk Kafkas – ähnlich wie Patrick Bridgwater – auf die Ableitung von »Karl [...] aus dem ahd. ›charak und nd. ›Kerl‹.«⁷⁶ Dabei wird jedoch übersehen, dass im ›Deutschen Wörterbuch‹ von Jacob und Wilhelm Grimm ausdrücklich auf die ur-

»Erstgeborenen« kann als eine Anspielung auf das Erstgeburtsrecht in der biblischen Geschichte von Jakob und Esau gedeutet werden. Bemerkenswert ist, dass durch die Vergesslichkeit des Kapitäns, was den Namen des Passagiers betrifft, die Identität dieses Erstgeborenen unbestimmt bleibt. Dies kennzeichnet augenscheinlich auch die »eigentliche« Identität Karl Roßmanns.

- 75 Vgl. Ewald Rösch, Nachwort, in: Franz Kafka, *Die Verwandlung*. Mit einem Nachwort, einer Zeittafel zu *Kafka*, einem Stellenkommentar und bibliographischen Hinweisen von E. R., München 1999, S. 70–138, hier: S. 125 f.
- 76 Elizabeth M. Rajec, *Namen und ihre Bedeutungen im Werke Franz Kafkas*. Ein interpretatorischer Versuch, Bern, Frankfurt am Main, Las Vegas 1977 (= Europäische Hochschulschriften I/186), S. 108.

sprüngliche Bedeutung von *charal*, *charel*, *charl* im Sinne von *maritus*, *conjug*, *amator* hingewiesen wird.⁷⁷ Die implizite Bedeutung des Namens Karl im Sinne von *amator* bestätigt nicht nur Politzers These von der »Fadenscheinigkeit von Karls Unschuld«;⁷⁸ der Vorname verweist wiederum auch auf die Figur des biblischen Esau, der sich eines »sexuelle[n] Fehlverhalten[s]« schuldig gemacht hat, wie die rabbinische Überlieferung zu berichten weiß.⁷⁹ Bei diesem »Kampf mit den Frauen« im Landhaus bei New York stellt sich Karl naiv und gibt vor, Klaras sexuelle Erregung nicht zu bemerken.⁸⁰ Dass Karl Roßmann einige Zeit später Herrn Pollunder, »ohne die geringste Lüge zu gebrauchen« (S. 105), bittet, zum Onkel zurückfahren zu dürfen, verweist indirekt darauf, dass Karl Roßmann als Jakob-Figur erneut unterlegen ist. Karls Kampf mit Klara Pollunder spiegelt Kafkas »Kampf mit Frauen, der im Bett endet«.⁸¹ Das geheimnisvolle göttliche Wesen, mit dem der biblische Jakob seinen nächtlichen Kampf austrägt, aus dem er siegreich hervorgeht und zum Stammvater des jüdischen Volkes wird, wird im »Verschollenen« durch ein »amerikanische[s] Mädchen« ersetzt (S. 85), das Karl Roßmann »fast unversehens die Ohrfeige auf[ge]pelzt« (S. 92, Hervorhebung K.K.) hätte und ihm so sein Versagen als Jakob-Figur demonstriert, indem sie ihn, den sie bei seiner Ankunft Jakob genannt hatte,

77 Jacob und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, Bd. 5, bearb. von Rudolf Hildebrand, Leipzig 1873, s.v. Karl, hier: Sp. 570.

78 Politzer, Franz Kafka (Anm. 48), S. 210.

79 Gerhard Langer, Vorwort, in: Esau. Bruder und Feind (Anm. 26), S. 7–16, hier: S. 12. – Auch der Name Roßmann scheint indirekt auf Esau hinzuweisen. In der Esau-Haggada wird Esau stereotyp als »Frevler« (פּוֹרֵשׁ) bezeichnet (vgl. Hermut Löhr, Umkehr und Sünde im Hebräerbrief, Berlin 1994 [= Beihefte zur Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der älteren Kirche 73], S. 127 f.); wobei das hebräische פּוֹרֵשׁ (rosche): »Frevler« eine Assonanz zu »Roß« aufweist und das »mann« in »Roßmann«, um Kafkas oben erwähnten Deutungsansatz erneut aufzugreifen, entsprechend »nur eine für alle noch unbekanntenen Möglichkeiten der Geschichte vorgenommene Verstärkung« von »Roß« wäre.

80 Winfried Menninghaus, Ekel (Anm. 6), S. 375 f. weist darauf hin, dass »[a]lle Texte Kafkas [...] eine solche Unschuld [behaupten]. Sie simulieren auf der Seite des Protagonisten [...] eine Position der Unschuld und sogar des unschuldigen Opfers«. – Wie Karl Roßmann vorgegeben hatte, »keine Gefühle für jenes Mädchen [Johanna Brummer – K.K.]« (S. 41) zu haben, behauptet er auch jetzt, dass das amerikanische Mädchen ihm nicht gefalle, ist aber im selben Augenblick »von der Schönheit [überrascht], deren ihr Gesicht fähig war« (S. 85).

81 KKAN II, S. 35.

mit ihrer »fremdartigen Kampftechnik« (S. 91) gleichsam zu einer Esau-Figur degradiert, heißt es doch von Esau, dass er »ganz rauh wie ein Fell« war (1 Mose 25,25).⁸² Jetzt wird auch deutlich, mit was für »gefährlichen Geschäften« eine Brautreise verbunden ist, wie Karl sie in der Nachfolge von Eduard Raban und Edward Jakob unternimmt.⁸³ Es geht nicht zuletzt darum, die »zwei, die in mir kämpfen«,⁸⁴ wie Kafka schreibt, zu versöhnen und zu verhindern, dass Esau die Oberhand in dem Kampf gewinnt und sich gleichsam »verselbstständigt«. »Du hast Dich gegen meinen Willen dafür entschieden, [...] von mir fortzugehen, dann bleibe auch bei diesem Entschluß Dein Leben lang, nur dann war es ein männlicher Entschluß«, lautet der Bannspruch des Onkels Jakob gegen Karl Roßmann (S. 123).

»Sind Sie fertig?«, fragt Herr Green, nachdem Karl den Brief des Onkels gelesen hat und spielt mit seiner Frage eindeutig auf Roßmanns Hinweis auf seine Esau-Identität bei seiner Ankunft im Hafen von New York an. Karls Antwort lautet: »Ja« (S. 123).⁸⁵ Er ist damit indirekt wieder

82 Im Speisezimmer hatte Karl Roßmann sich noch erfolgreich gegen die Anfechtungen seiner Esau-Identität behauptet, es geschafft »keinen Schluck der goldfarbigen Suppe hinunterzubringen« (S. 80) und eine »auffallende Appetitlosigkeit« (S. 83) an den Tag zu legen. Auch hier sind die Anspielungen auf den biblischen Text und den hungrigen Esau, der sein Erstgeburtsrecht verkauft, nicht zu übersehen.

83 KKAN I, S. 17.

84 KKABr III, S. 332.

85 Dieser Rückbezug macht deutlich, wie Kafka die Geschichte von Jakob und Esau als eine Verklammerung zwischen den scheinbar losen Episoden des Romans nutzt. Klaus Hermsdorf hatte von Karl Roßmann behauptet: »Vor allem ist er ein Mensch ohne Entwicklung«, und in diesem Zusammenhang auf die Wiederholung als Strukturelement des Romans verwiesen; ders., Kafka. Weltbild und Roman, Berlin 1961, S. 51. Ulf Abraham kennzeichnet den ›Verschollenen‹ als »Anti-Entwicklungsroman«; ders., Der verhörte Held. Verhöre, Urteile und die Rede von Recht und Schuld im Werk Franz Kafkas, München 1985, S. 156. Hyuck Zoon Kwon stellt fest, »dass Karls Hoffnungen auf Selbstentwicklung mit jeder Stufe seines sozialen Abstiegs geringer werden«, gibt aber gleichzeitig zu bedenken, »dass die aufeinander folgenden Episoden nicht nur eine lose Folge unverbundener Ereignisse sind«, sondern dass es »durchaus eine übergreifende Struktur« gibt, indem – das ist das Thema von Kwons Arbeit – »die Handlungsabläufe in hohem Grade auf die Erzählstruktur des Sündenfallmythos [...] verweisen«; ders., Der Sündenfallmythos bei Franz Kafka [Anm. 49], S. 128f. Kafkas offensichtlicher Rückgriff auf das Identitätsmuster des feindlichen Bruderpaares Jakob

an seinem Ausgangspunkt bei seiner Ankunft in Amerika angelangt. Konsequenter lässt Kafka ihn seine »Brautreise« fortsetzen, sodass er bald darauf im »Hotel occidental« auf Therese Berchtold trifft. Wenn Eduard Raban von sich berichtet: »[...] ich liege inzwischen in meinem Bett, glatt zugedeckt mit gelbbrauner Decke«,⁸⁶ nimmt er Karl Roßmanns Position bei Thereses nächtlichem Besuch in seinem Zimmer gewissermaßen vorweg, wo dieser auf dem Kanapee »ausgestreckt daliegen [mußte], um bis an den Hals zugedeckt sein zu können« (S. 179). Seine Abwehr des Verführungsversuchs des ehemaligen Küchenmädchens – eine deutliche Parallele zu Johanna Brummer –, die »mit der Hand zum Abschied sanft über seine Decke hin[fuhr]« (S. 184), scheint darauf hinzudeuten, dass Karl Klara Pollunders Androhung der Ohrfeige als Warnung für seinen »künftigen Lebensweg« nun vielleicht beherzigt (S. 91). Niemand weiß es deshalb auch besser als Therese, dass Karl Roßmann jetzt »in allem Unrecht geschieht« (S. 237), als sie vor dem Oberportier für ihn Partei ergreift und auch Roßmann selbst erklärt seinem Vorgesetzten lautstark, dass »eine Verwechslung vor[liege]« (S. 233).

Mit der Figur der Therese, merkt Wolf Kittler an, komme der Roman »bei der lebensgeschichtlichen Situation des Autors [an], bei der Schreibmaschinistin Felice Bauer, die in der Gestalt Thereses wiederkehrt. Danach gibt es von Karl Roßmann eigentlich nichts mehr zu berichten.«⁸⁷ Entsprechend sieht es so aus, als werde die Grundsituation des biblischen Brüderstreits im weiteren Verlauf des Romans erneut lediglich »in mechanisch wirkender Weise« wiederholt.⁸⁸ Die Ohrfeige, die Karl dann doch nicht »aufgepelzt« worden war, bekommt schließlich Robinson von Delamarche verpasst (S. 304). Karl Roßmanns innerer Konflikt, sein »sexuelles Frevlertum«, das ihn als Esau kennzeichnet, wird wie-

und Esau deutet auf eine ähnlich organische Beziehung zwischen den einzelnen Episoden des Romans hin, wobei sich auch hier eine »Grundsituation in mechanisch wirkender Weise« (ebd., S. 128) wiederholt. – Kurt Weinberg, Kafkas Dichtungen (Anm. 14), S. 56–58, 455 f. zeigt Kafkas Rückgriff auf das Jakob und Esau-Thema sowohl für den ›Proceß‹- als auch für den ›Schloß‹-Roman auf.

86 KKAN I, S. 18.

87 Wolf Kittler, *Dead Beat Father*. Zu Kafkas Roman ›Der Verschollene‹, in: *Für Alle und Keinen. Lektüre, Schrift und Leben bei Nietzsche und Kafka*, hrsg. von Friedrich Balke, Joseph Vogel, Benno Wagner, Zürich und Berlin 2008, S. 161–175, hier: S. 172.

88 Kwon, *Der Sündenfallmythos bei Franz Kafka* (Anm. 49), S. 128.

derum nach außen verlagert: auf Robinson und seine Begierde nach Brunelda. »Sie ist natürlich ein prächtiges Weib [...] ich habe sie einmal nackt gesehen« (S. 298), schwärmt Robinson Karl Roßmann vor und fährt fort: »[...] sie war in der Nähe noch schöner und riesig breit und infolge eines besonderen Mieders [...] überall so fest – kurz, ich habe sie ein bisschen hinten angerührt. [...] Wer weiß, wie schlimm das ausgefallen wäre, wenn mir nicht Delamarche sofort eine Ohrfeige gegeben hätte und zwar eine solche Ohrfeige, daß ich sofort meine beiden Hände für die Wange brauchte.« (S. 304)⁸⁹ Aufschlussreich ist jedoch, dass Karl Robinson, der nicht nur wie Eduard Raban »glatt zugedeckt«, sondern der »die Decke weit über das Gesicht« in seinem Bett liegt (S. 217), jetzt als seine »lebendige Schuld« anerkennt (S. 220), die er nicht »verleugnen« kann (S. 213). Gleichwohl scheint er zu einer Trennung von seinem Alter ego entschlossen, wenn er es – zumindest anfangs – kategorisch ablehnt, Robinsons Rolle im Haushalt von Brunelda zu übernehmen. »Nein Robinson«, sagte Karl, »das alles verlockt mich nicht« (S. 319); und im Gegensatz zu seiner anfänglichen Geringschätzung der Freiheit bei seiner Ankunft in Amerika »fühlte [er] sich so frei« (S. 316), offenbar ohne dass dieses Gefühl der Freiheit wie vorher von ihm zugleich als »wertlos« empfunden wird (S. 171).

Nicht übersehen werden darf dabei allerdings die Tatsache, dass Karl Roßmann noch einer weiteren Jakob-Figur begegnet: dem Liftjungen Giacomo. Als die Oberköchin Grete Mitzelbach Karl in das »Hotel occidental« aufnimmt, gehen beide »durch eine der Eingangstüre entgegengesetzte Tür auf einen kleinen Gang hinaus, wo an dem Geländer eines Aufzuges ein kleiner Liftjunge schlafend lehnte« (S. 174). Bemerkenswert im Zusammenhang mit Giacomo ist die scheinbare Verunklärung seines Namens: »Der Oberkellner nannte ihn nur bei seinem Taufnamen Giacomo, was Karl erst später erfuhr, denn in der englischen Aussprache war der Name nicht zu erkennen« (S. 185). Giacomo muss »den Liftdienst offenbar Karls halber verlassen und [wird] den Zimmer-

89 Für Robinsons Trunkenheit könnte Kafka in dem »ganz der ostjüdischen Tradition entsprechenden Gedicht ›Ja'akov ve-'Essav« von Chajim Nachman Bialik eine Anregung bekommen haben (vgl. Eidherr, Ejssev – das Gegenüber im Goleß [Anm. 28], S. 204). Jizchak Löwy hatte ihn während des Gastspiels seiner Theatertruppe mit jiddischer Dichtung vertraut gemacht und ihm neben anderem auch ein Gedicht von Bialik vorgetragen (vgl. KKAT, S. 89).

mädchen zur Hilfeleistung zugeteilt« (S. 186). Karl übernimmt Giacomo's Aufgabe, was er später, wie erwähnt, bei Robinson ablehnt und trifft schließlich bei seiner Rekrutierung für das »Naturtheater von Oklahama« wieder mit Giacomo zusammen. Beide wollen »einander alles erzählen und immer beieinander bleiben« (S. 413).

Während der Zugfahrt durch das endlos große Amerika zu dem unbestimmten Ort des Theaters spricht Karl mit den anderen Passagieren für Giacomo, dessen »Englisch [...] nicht jedem verständlich« war (S. 418).⁹⁰ Hier nun scheint Karl Roßmann die Identität mit Jakob zu akzeptieren. Indem er für Giacomo spricht, der sich selbst nicht verständlich machen kann, verschmilzt er mit ihm gleichsam zu einer Einheit. Karls Redegewandtheit und die Tatsache, dass er dem anderen (s)eine Stimme gibt, verweist auf die biblische Unterscheidung zwischen Jakob und Esau, die der blinde Vater Isaak vornimmt, als er von Jakob beim Segenbetrug getäuscht wird: »Die Stimme ist Jakobs Stimme, aber die Hände sind Esaus Hände.«⁹¹ Auch hier wird wieder der biblische Prä-

90 Vgl. in diesem Zusammenhang die Figur des »unverständlichen« Italiener im Dom-Kapitel des »Proceß-Romans, der ebenfalls »verschollen« bleibt.

91 1 Mose 27,22. Ausgehend von diesem biblischen Bezug wird auch das »Spiel mit den Händen« zwischen Karl Roßmann und dem Heizer verständlich. – Der Titel des Romanfragments: »Der Verschollene« lässt sich auch als eine Anspielung auf die jüdische Exegese der biblischen Geschichte von Jakob und Esau verstehen: Im »Deutschen Wörterbuch« heißt es unter dem Stichwort »verschollen«: »1) zunächst part. perf. zu verschallen (vgl. das. 1055 f.) oder eigentlich verschellen, also zunächst was aufgehört hat zu schallen [...] 2) gewöhnlich als term. techn. im gerichtswesen von einem menschen, der der kunde der menschen entzogen ist, indem man seit langem nichts von ihm gehört hat und daher sein fortleben und sein aufenthaltsort unbekannt sind: verschollen sind menschen, von deren leben oder tod in ihrem letzten domicil ungewöhnlich lange zeit keine kunde einlief«; Deutsches Wörterbuch, Bd. 12,1, bearb. von Ernst Wülcker u. a., Leipzig 1888–1960, Sp. 1139. In der Auslegung von 1 Mose 27,22 (»Die Stimme ist Jakobs Stimme, aber die Hände sind Esaus Hände«) wird die Stimme Jakobs mit der Verkündigung Gottes und der Befolgung der Schrift und der Gesetze (Gebote) in Verbindung gebracht: »Solange Jakobs Stimme in den Gebethäusern erschallt, sind die Hände Esaus (das sind die Hände derer, die Blut vergießen und den Tod bringen) dagegen ohnmächtig; verstummt sie aber, können Esaus Hände sie greifen« (bin Gorion, Die Sagen der Juden [Anm. 42], S. 308). Vor dem Hintergrund dieser Exegese gewinnt der Roman-titel »Der Verschollene« indirekt eine heilsgeschichtliche Dimension. Amerika erscheint als das Land, in dem Esau regiert bzw. in dem derjenige, der »nicht gehorcht und die Gebote nicht befolgt [...] in den Händen Esaus« ist (ebd.).

text travestiert. Giacomo, so heißt es, »drängt solange« bis »die Burschen gegenüber« ihm »freiwillig den Fensterplatz einräumten«. Die Vermutung liegt nahe, dass indirekt auf die biblische Geburtsszene von Jakob und Esau angespielt wird, wobei dann Esau-Figuren Jakob den Platz am »offenen Fenster« überlassen.⁹² Während aber in der biblischen Geschichte Jakob Esau an der Ferse festhält, heißt es jetzt, dass die mitreisenden Burschen »Karl oder Giacomo mit aller Kraft ins Bein zwickten« (S. 418), wobei die Formulierung nahelegt, dass nicht (mehr) zwischen Karl und Giacomo/Jakob unterschieden wird. Ob allerdings Karl Roßmanns Identitätssuche damit abgeschlossen ist, muss angesichts der Tatsache, dass es sich bei dem Roman um ein Fragment handelt, offen bleiben.

Karl Roßmann, so lässt sich zusammenfassend feststellen, wird von seinen »armen Eltern« (S. 7) wie der biblische Jakob gleichsam auf eine »Brautreise« nach Amerika geschickt. Dass er dort immer wieder verstoßen wird, erklärt sich dadurch, dass er sich bei dieser für ihn undurchschaubaren Aufgabe selbst immer wieder mit dem mythischen Vor-Bild des »ungehorsamen Sohnes« Esau verwechselt und sich so um seine mögliche »eigentliche« Identität als Jakob und das mit diesem Namen verbundene Heilsversprechen betrügt.⁹³ Karl Roßmann spiegelt in seinem Selbstbetrug, in seiner Selbstverwechslung nicht nur das ambivalente Verhältnis Franz Kafkas zu seiner Verlobten Felice Bauer, sondern zugleich auch den inneren Konflikt des Autors zwischen »richtigem und falschem Judentum«,⁹⁴ zwischen der Einordnung in die traditionelle jüdische Gemeinschaft und der Assimilation, der Exis-

92 »Du bist eben noch ein Kind, Roßmann«, hatte bezeichnenderweise Robinson zu Karl gesagt (S. 298).

93 Karl Roßmann weint über diesen Selbstbetrug – allerdings, wie der Besucher in der Erzählung ›Auf der Galerie‹, ohne es zu wissen. »Dreifach«, so konnte Kafka in den ›Sagen der Juden‹ lesen, »waren die Tränen Esaus; eine Träne fiel aus dem rechten Auge, eine fiel aus dem linken Auge; die dritte aber blieb in seinen Augen hängen« (bin Gorion, Die Sagen der Juden [Anm. 42], S. 307). »Wie in dem noch ein wenig fortlaufenden Genusse des Schlafes«, heißt es von Karl, lag er mit ausgebreiteten Armen in seiner Badewanne »und fieng besonders gern mit den geschlossenen Augenlidern die letzten einzeln fallenden Tropfen auf, die sich dann öffneten und über das Gesicht hinflossen« (S. 63 f.). Die Anspielung auf den weinenden Esau ist nicht zu übersehen.

94 Eidherr, Ejssev – das Gegenüber im Goleß (Anm. 28), S. 199.

tenz als »charakteristische[s] Exemplar[...]« eines Westjuden.⁹⁵ Kafka nutzt das Vor-Bild des biblischen Bruderstreits zwischen Jakob und Esau im Rahmen seiner Auseinandersetzung um jüdische Identitätsbildung. Wenn er in sein Tagebuch einträgt: »Die Sünden Jakobs. Prädestination Esaus«,⁹⁶ ergibt sich indirekt eine Begründung für Karl Roßmanns »Exil«; wird doch im zweiten Buch des Propheten Jesaja erklärt, »daß Jaakobs Sünde schließlich mit dem Babylonischen Exil bestraft wurde«.⁹⁷

Die Reflexionsfigur des biblischen Bruderstreits zwischen Jakob und Esau ermöglicht es Kafka, seine eigene als schuldhaft empfundene Exilexistenz im Amerika-Roman umzusetzen. Ein Blick auf Martin Bubers berühmte ›Reden über das Judentum‹ soll abschließend noch einmal den Blick auf den damaligen Diskurs über die »westjüdische Zeit« lenken, in der sich Kafka als der »westjüdischeste der Westjuden« gesehen hat.⁹⁸ In den Jahren 1909 und 1910 hielt Martin Buber in Prag auf Einladung des »Vereins jüdischer Hochschüler Bar Kochba« und der »Selbstwehr« drei Vorträge, die er 1911 unter dem Titel ›Drei Reden über das Judentum‹ veröffentlichte. Kafka hat wahrscheinlich nur die dritte Rede Bubers im Jüdischen Rathaus unmittelbar als Zuhörer erlebt, es kann jedoch kein Zweifel darüber bestehen, dass er über die beiden anderen Reden durch Gespräche mit den zionistischen Freunden und durch die Berichte in der »Selbstwehr« von Anfang an genauestens unterrichtet gewesen ist. Gerade von diesen Worten Bubers, stellt Gershom Scholem rückblickend fest, ging »seinerzeit eine bedeutende

95 Kafka, Briefe an Milena (Anm. 29), S. 294.

96 KKAT, S. 796.

97 Robert von Ranke-Graves und Raphael Patai, Hebräische Mythologie. Über die Schöpfungsgeschichte und andere Mythen aus dem Alten Testament, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 251. – Ranke-Graves und Patai verweisen auf den Propheten Hosea, der bei seiner Aufrechnung der betrügerischen Vergehen Jakobs noch zusätzlich anführt, dass dieser »in betrügerischer Absicht falsche Waagen benutzte« (Hos 12,8). Der Betrug des biblischen Jakob mit falschen Waagen gibt indirekt einen erneuten Hinweis auf die eigentliche, ihm selbst weitgehend verborgene Identität Karl Roßmanns, der während der Rechtfertigungsrede des Heizers »am verlassenem Schreibtisch des Oberkassiers [steht, K.K.], wo er eine Briefwage immer wieder niederdrückte vor lauter Vergnügen« (S. 25).

98 Franz Kafka, Briefe 1902–1924, hrsg. von Max Brod, Frankfurt am Main 1958, S. 223.

Magie aus«. ⁹⁹ Insofern ist auch Zurückhaltung angebracht, wenn in der Kafka-Forschung einseitig auf Kafkas ablehnende Haltung gegenüber Buber hingewiesen wird, ¹⁰⁰ zumal der Brief an Felice Bauer, in dem Kafka schreibt: »[...] ich habe ihn [Buber, K.K.] schon gehört, er macht auf mich einen öden Eindruck«, ¹⁰¹ vom 16. Januar 1913 (!) datiert ¹⁰² und darüber hinaus zweifelhaft ist, wie Ritchie Robertson zu bedenken gibt, ob Kafkas skeptische Äußerung sich überhaupt auf die damaligen Auftritte Bubers in Prag beziehen. ¹⁰³ Wie intensiv Kafkas Auseinandersetzung mit Bubers Denken war, belegt Baioni nicht zuletzt mit dem Hinweis darauf, dass einzelne Motive und »metaphorische[...] Implikationen« in Kafkas späterer Erzählung »Beim Bau der Chinesischen Mauer« ohne Rückbezug auf Bubers ersten Vortrag in Prag am 20. Januar 1909 zum Thema »Der Sinn des Judentums« weitgehend unverstänlich bleiben müssen. ¹⁰⁴ Der Vereinzelnung der von seiner religiösen Herkunftsgeschichte entfremdeten Existenz des Diasporajuden hält Buber den Mythos der »Gemeinschaft des Blutes« entgegen, einer dauernden »Substanz«, einer Einheit, die der Einzelne »als Grund seines Ichs empfindet, seines Ich, das in diese große Kette [der Generationen, K.K.] als ein notwendiges Glied eingefügt ist«. ¹⁰⁵ »Jüdische Identität«,

99 Gershom Scholem, Martin Bubers Auffassung des Judentums, in: ders., *Judaica II*, Frankfurt am Main 1970, S. 133–192, hier: S. 149.

100 Siehe z. B. Baioni, *Kafka* (Anm. 5), S. 28; Robertson, *Kafka. Judaism, Politics, and Literature* (Anm. 21), S. 151; Alt, *Franz Kafka* (Anm. 6), S. 227.

101 *KKABr II*, S. 42.

102 Buber war erneut nach Prag eingeladen und hielt am 16. Januar 1913 einen Vortrag zum Thema »Mythos der Juden«. Baioni geht davon aus, dass Kafka diesen Vortrag gehört hat (*Kafka* [Anm. 5], S. 29).

103 Robertson, *Kafka. Judaism, Politics, and Literature* (Anm. 21), S. 151.

104 Baioni, *Kafka* (Anm. 5), S. 24. – Robertson, *Kafka. Judaism, Politics, and Literature* (Anm. 21), S. 152–156 sieht, um ein weiteres Beispiel zu nennen, in der Erzählung »In der Strafkolonie« ebenfalls eine detaillierte Auseinandersetzung Kafkas mit dem Zionismus Bubers.

105 Martin Buber, *Der Jude und sein Judentum. Gesammelte Aufsätze und Reden*, Köln 1963, S. 12 f. – Zum Aspekt der Loslösung aus dieser »Kette der Generationen« vgl. Peter-André Alts Hinweise (*Franz Kafka* [Anm. 9], S. 666) und Kafkas Tagebucheintrag vom 27. Januar 1922: »Merkwürdiger, geheimnisvoller, vielleicht gefährlicher, vielleicht erlösender Trost des Schreibens: Das Hinausspringen aus der Totschlägerreihe« (*KKAT*, S. 892). – Robertson deutet ebenso wie Baioni darauf hin, dass Bubers erste Rede vom Blutmythos ein »compound of mysticism, völkisch [Hervorhebung im Original, K.K.] thought, and primitivism« (ders.,

stellt Peter-André Alt fest, »entfaltet sich für ihn [Buber, K.K.] durch die affektive Verknüpfung des Individuums mit der religiösen Gemeinschaft, die ihrerseits ein Sammelbecken kultureller Überlieferungen und Deutungsmuster darstellt. Die Dualität von sozialer Integration und Seelenleben, die Buber als Merkmal des modernen Charakters auffaßt, bestimmt zwar aus seiner Sicht moderne Westjuden in besonderem Ausmaß, läßt sich aber durch eine kreative Annäherung an die verschütteten religiösen Traditionen für den Einzelnen überwinden.«¹⁰⁶

Als ein solches aus der kulturellen Überlieferung vorgegebenes »Deutungsmuster«, mit dem der Versuch der Überwindung der Dualität des jüdischen Individuums von Kafka exemplarisch vorgeführt wird, erweist sich im ›Verschollenen‹ das biblische Brüderpaar Jakob und Esau. Der Streit zwischen den Zwillingenbrüdern versinnbildlicht den inneren Zwiespalt des Prager Juden Kafka zwischen Assimilation, Westjudentum und tradiertem Judentum bzw. jüdischer Gemeinschaft, wobei wie bei einer Vexierfigur jeweils abwechselnd ein Bild in den Vordergrund rückt und das andere für eine Zeit lang unsichtbar bleibt. Buber hatte in einem bemerkenswerten Beispiel ausgeführt, wie sich in dem jungen Menschen sein Ich als »dauernde Substanz« nicht nur in Form von »weitschwingigen, pathetischen und schweigsamen Gefühle[n]« offenbart, sondern »er erfährt es noch nackter und noch heimlicher zugleich, mit all der Einfachheit und all dem Wunder, die um das Selbstverständliche sind, wenn es ›angesehen‹ wird: in der Stunde, da er die Folge der Geschlechter entdeckt, die Reihe der Väter und Mütter schaut, die zu ihm

Kafka. *Judaism, Politics, and Literature* [Anm. 21], S. 151) beinhaltete und er damit »auf Vorstellungen zurückgegriffen [hatte], die dem Rassismus der deutschen Rechten gefährlich nahe kamen (Baioni, Kafka [Anm. 5], S. 25); gleichwohl hält Robertson auch fest, dass Bubers Reden »an enthusiastic response from the Bar Kochba« fanden (Robertson, a.a.O., S. 151). Noch im Herbst 1921 greift Kafka indirekt auf diese Bubersche Bildlichkeit zurück, wenn er seiner Schwester Elli erläutert: »Jede typische [d.i. »jüdische«, K.K.] Familie stellt [...] gewissermaßen einen einzigen Organismus, einen einzigen Blutkreislauf« dar (Briefe 1902–1924 [Anm. 99], S. 344).

106 Alt, *Franz Kafka* (Anm. 6), S. 226f. – Auch Thomas Anz macht deutlich: »Kafka leidet wie alle Expressionisten an der ›Entfremdung des Menschen vom Menschen‹, an der ›Isolation des einzelnen in seiner Beziehung zu den Mitmenschen‹, an der sozialen Desintegration«, ders., *Literatur der Existenz. Literarische Psychopathologie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus*, Stuttgart 1977 (= *Germanistische Abhandlungen* 46), S. 99.

geführt hat, und inne wird, was alles am Zusammenkommen der Menschen, an Zusammenfließen des Blutes ihn hervorgebracht, welcher Sphärenregen von Zeugungen und Geburten ihn emporgerufen hat. Er fühlt in dieser Unsterblichkeit der Generationen die Gemeinschaft des Blutes, und er fühlt sie als das Vorleben seines Ich, als Dauer seines Ich in der unendlichen Vergangenheit.¹⁰⁷ Vor dem Hintergrund von Bubers Rede von der »nackten« und »heimlichen« Entdeckung der Geschlechterfolge, deren konkreter »Anblick« dem jungen Menschen seine jüdische Identität offenbart, ist es naheliegend, in Karl Roßmanns Verführung durch Johanna Brummer mit ihren Heimlichkeiten und Nacktheiten den konkreten Ausgangspunkt für Karl Roßmanns jüdische Identitätssuche zu sehen.

Martin Buber hatte im Zusammenhang mit dem Bemühen der inneren Selbstfindung des Judentums im Besinnen auf die Tradition aber auch von einer »Fahrt durch den Abgrund« gesprochen, wobei ungewiss sein könnte, ob die Diasporajuden »durch den Nebelraum der Jahrtausende in Vergessen« fallen oder ob sie »der Mächte eine in die Erfüllung« trägt.¹⁰⁸ Kafka hat bereits im »Verschollenen« »im ausdrücklichen Gegensatz zum Buberschen Zionismus seiner Freunde [...] die Hoffnungslosigkeit der atomisierten Existenz des Diasporajuden«¹⁰⁹ geschildert, die Baioni auch in Kafkas späterer Erzählung »Beim Bau der Chinesischen Mauer« ausmacht. Wenn Buber in seiner zweiten Prager Rede unter Bezug auf Jakob Wassermann als »Grundproblem des Judentums [...] den rätselhaften, furchtbaren und schöpferischen Widerspruch seines Daseins empfinde[t]: seine Dualität«,¹¹⁰ und daraus »das dunkle[...], leidenschaftliche[...] Streben nach Einheit«, nach Erlösung als das bestimmt, »was den Juden schöpferisch gemacht hat«,¹¹¹ dann

107 Buber, *Der Jude und sein Judentum* (Anm. 106), S. 13.

108 Ebd., S. 10.

109 Baioni, *Kafka* (Anm. 5), S. 24.

110 Buber, *Der Jude und sein Judentum* (Anm. 106), S. 19. Buber hat das Judentum als ein »polares Phänomen« gekennzeichnet und dabei auf Jakob Wassermann verwiesen, der das »Grundproblem des Judentums« folgendermaßen umrissen hatte: »Dies ist sicher: ein Schauspieler oder ein wahrer Mensch; der Schönheit fähig und doch häßlich; lüstern und asketisch, ein Scharlatan oder ein Würfelspieler, ein Fanatiker oder ein feiger Sklave, das alles ist der Jude« (zitiert nach Buber, a.a.O., S. 19).

111 Ebd., S. 22 f.

zeigt Franz Kafkas Rückgriff auf den Mythos vom feindlichen Brüderpaar Jakob und Esau im ›Verschollenen‹, dass es fraglich bleibt, ob Karl Roßmann die Galuth-Existenz überwinden und Erlösung finden kann oder ob es sich im letzten Fragment des Romans »Sie fuhren zwei Tage« nicht doch gleichsam um eine »Fahrt in den Abgrund« handelt.¹¹²

112 Da Kafka den Roman nicht zu Ende gebracht hat, muss letztlich offen bleiben, ob es sich bei dem »hohen Gebirge« mit den »[b]läulichschwarze[n] Steinmassen« (S. 418), durch das die Zugfahrt im letzten Fragment des Romans führt, nicht vielleicht um eine Anspielung auf das biblische Gebirge Seir handelt, auf dem Esau wohnt und von dem, wie der Prophet Maleachi zu berichten weiß, Gott gesagt hat, er »hasse Esau und habe sein Gebirge öde gemacht« (Mal 1,3).

HANS WALTER GABLER

Wider die Autorzentriertheit in der Edition

I. Dokument – Text – Werk

Autorschaft und der Autor sind Leitbegriffe der Literaturwissenschaft. Insbesondere in den Bereichen der Textkritik und Editorik, wo ihr die Grundlagen bereitet werden, richtet sie sich üblicherweise an diesen Kategorien aus. Vornehmlich hier werden Vorstellungen und Konzepte von ›Autorschaft‹ und ›Autor‹ auf den Begriff gebracht und als Autorinstanz, Autorisation, Willen des Autors oder Autorintention ausdifferenziert. Freilich treten ›Autorschaft‹ und ›Autor‹ dem Kritiker wie dem Herausgeber von Texten hier auch zugleich in vielfach materieller Ausprägung aus Dokumenten entgegen. Die Materialität bedingt geradezu, dass bei Dokumenten eine Auktorialität stets mitgedacht wird. Herkömmlich pflegen wir den Bezug in der Weise herzustellen, dass wir Dokumente als Autorderivate und daher in Funktionsabhängigkeit von Autorschaft definieren. Verlagern wir den Fluchtpunkt jedoch in die Materialität selbst, lässt sich das Modell gleichermaßen umkehren. Da einzig aufgrund der materiellen Gegebenheit der Dokumente die dahinterstehende Auktorialität erkannt werden kann, lässt sich Auktorialität als eine Funktion von Dokumenten deklarieren. Die Gültigkeit einer solchen Umkehrung wie auch ihre theoretischen und praktischen Konsequenzen sollen in diesem Aufsatz erkundet werden.¹

1 Das in einem früheren Aufsatz angeregte Umdenken der üblichen Hierarchie ›Text‹ – ›Dokument‹ in ihre Umkehrung ›Dokument‹ – ›Text‹ soll also im Folgenden fortgeführt und um Überlegungen zum Verhältnis von ›Dokument‹ und ›Autor‹ ergänzt werden; vgl. Hans Walter Gabler, *The Primacy of the Document in Editing*, in: *Eclogica* 4 (2007), S. 197–207; französische Fassung: *La prééminence du document dans l'édition*, in: *De l'hypertexte aux manuscrits. L'apport et les limites du numérique pour l'édition et la valorisation de manuscrits littéraires modernes*, sous la direction de Françoise Leriche et Cécile Meynard, Grenoble 2008, S. 39–51 (= *Recherches & Travaux* 72).

Allein auf Dokumenten schlagen sich Texte nieder. Ohne Trägern eingeschrieben zu sein – ob Stein, Ton, Papyrus, Pergament oder Papier – wären Texte als Texte niemals materiell fassbar. Folglich gehen Texte und Dokumente in unserer überkommenen Schreib- und Schrifttradition eine anscheinend untrennbare Symbiose ein, die so weitreichend ist, dass im alltäglichen Sprachgebrauch, ja selbst konzeptionell, beide Begriffe gegeneinander austauschbar sind. Verträge ebenso wie Testamente beispielsweise sind in Sprache als Texte formuliert. Dennoch wird ihre Rechtsgültigkeit und -verbindlichkeit üblicherweise damit begründet, dass wir sie als Rechtsdokumente (unterschrieben, bezeugt und gesiegelt) besitzen und vorweisen können. Das materielle Dokument als solches als ›Vertrag‹ oder ›Testament‹ zu bezeichnen, ist eine alltags-sprachliche Verkürzung. Analytisch betrachtet sind Text und Dokument distinkte, logisch trennbare Entitäten.²

Mit der Feststellung, dass Text und Dokument logisch voneinander zu unterscheiden sind, ist eine Grundlage für die Bestimmung oder vielmehr Neubestimmung der eingangs angeführten Begriffe und deren Tragweite für die Textkritik und Editionswissenschaft gewonnen. In der Praxis, und aus unserer im kulturellen Gedächtnis gespeicherten Erfahrung heraus, begegnen wir Texten nie anders denn als Inskriptionen auf Überlieferungsträgern. Oder fast nie. Denn ein Gedicht, im Sprechen entworfen oder aus dem Gedächtnis rezitiert, oder eine spontan komponierte und erzählte Geschichte mögen uns immer noch Beispiele sein für die Entstehung und Überlieferung eines Textes unabhängig von jedweder Verschriftlichung auf einem materiellen Träger. Dies hat Auswir-

2 Hubert Best, Anwalt für Internationales Urheberrecht, setzte mich (in einem privaten E-Mail) darüber in Kenntnis, dass »im [angelsächsischen] Gewohnheitsrecht [...] der schriftliche Vertrag faktisch nur den Beweis eines tatsächlichen Vertrags darstellt, der mit Einverständnis der Vertragspartner rechtswirksam wird [...]. Testamente und Urkunden [...] verlangen die dokumentarische Ausfertigung und sonstige Regularien (z. B. Zeugen im Fall eines Testaments)«. Dies stärkt mein Beharren auf der logischen Unterscheidung zwischen Dokument und Text. Gleichzeitig wird ein kultureller und kulturgeschichtlicher Übergang von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit greifbar. Ein Vertrag wurde (und wird im Prinzip noch) performativ durch Handschlag zweier lebender Vertragspartner rechtskräftig. Im Gegensatz dazu erlangt ein Testament erst mit dem Tod seines Verfassers Bedeutung und kann dabei nicht auf die Existenz des Dokuments ›Testament‹ verzichten. Nichtsdestoweniger ist nicht das materielle Dokument, sondern der darin enthaltene Text, auf den die Bezeugung rekurriert, maßgebend.

kungen auf die Unterscheidung zwischen ›Text‹ und ›Werk‹. Um zusammenzufassen, was ich andernorts ausführlich erörtert habe: Sprachliche Werke können sowohl materiell (durch die Niederschrift) als auch immateriell (im mündlichen Vortrag) realisiert werden. Jede seiner Realisierungen, in der wir ein Werk als Text wahrnehmen, stellt eine eigene Realpräsenz des Werkes dar. Das Werk hingegen ist eine gedachte Größe. Es existiert nur immateriell, ist zugleich allerdings kein bloßes Abstraktum. Als die immaterielle Größe, die es ist, konstituiert es sich aus dem Bezug seiner materiellen Realisierungen zueinander und erlangt damit konzeptionelle, und so letztlich deutbare Substanz. Zur Vielzahl der Realpräsenzen des Werks in materieller Textgestalt gehören auch Texte, wie sie in Editionen erstellt werden. Ein edierter Text kann sogar eine optimale Realisierung des Werks darstellen, auch wenn er nicht mehr ist – allerdings für gewöhnlich auch nicht weniger – als eine wohl-erwogene Werkdarstellung als Text; oder ein editorisch präsupponiertes Textangebot als wesentliche Grundlage zur kritischen Erörterung des Werks durch Interpreten und Leser.³

II. Autor – Autorschaft – Autorität und der variable Text

Unter solchen theoretischen Prämissen ist das Arbeitsfeld des Textkritikers und Editors dort auszumachen, wo der Immaterialität des Werks die Materialität seiner Texte Kontur verleiht. Von den Kräften, die hier im Spiel sind, sollten Textkritiker wie Editoren klare und gut aufeinander abgestimmte Vorstellungen haben. Ein Werk entspringt der Kreativität seines Verfassers als seines Urhebers, den wir demzufolge üblicherweise als seinen Autor bezeichnen. Ein Autor oder eine Autorin ist, oder war, eine historisch reale Person. Entsprechend setzen sich auch Autorenkollektive aus realen Personen zusammen, und gleichfalls nehmen wir

3 Hans Walter Gabler, Thoughts on Scholarly Editing. (A Review Article occasioned by Paul Eggert, *Securing the Past. Conservation in Art, Architecture and Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009), in: *Ecdotica* 7 (2010), S. 105–127. Mit der Unterscheidung zwischen der Immaterialität des Werks und der Materialität seiner Texte weiß ich mich einig mit Peter L. Shillingsburg, *Scholarly Editing in the Computer Age*, Ann Arbor 1996 (†1986), ebenso wie mit Johnny Kondrup, *Editionsfilologi*, København 2011. In editorischer Konsequenz führt Kondrup (S. 37) die bedenkenswerte Auffächerung des Textes in die drei Aspekte *idealkst*, *realtekst* und *materialtekst* ein.

persönliche Urheberschaft anonym an, wenn unbekannt ist, wer, individuell oder kollektiv, einen überlieferten Text verfasst hat.

Autorschaftskonzepte sind auf Autoren und auf literarische Werke gleichermaßen bezogen zu denken. Dabei kann nicht außer Acht gelassen werden, dass es sowohl eine aus pragmatischer Sicht reale als auch eine aus konzeptioneller Sicht abstrakte Seite von ›Autorschaft‹ gibt. Autorschaft kann als Tätigkeit von tatsächlich existierenden einzelnen Autoren oder Autorenkollektiven definiert werden. Umgekehrt kann Autorschaft aber auch vom Überlieferungskorpus her definiert werden, dem ein Autorname aufgeprägt ist. Die skandinavischen Sprachen verfügen über den Begriff ›författarskap‹,⁴ wörtlich ›Verfasserschaft‹, was ins Deutsche jedoch am ehesten als ›das Werk‹ und ins Englische mit ›œuvre‹ oder ›works‹ zu übersetzen wäre. ›Das Werk‹, ›works‹, ›œuvre‹, ›författarskap‹ bezeichnen das Werkkorpus unter dem ›Markenzeichen‹ der Namen derjenigen Autoren (einzeln oder im Kollektiv), die es verfasst haben und mit denen es öffentlich identifiziert wird. Zwar handelt es sich grammatisch um einen Genitivus auctoris, der den Autornamen in den Vordergrund stellt (Goethes Werk oder Schillers Werke, Shakespeares œuvre, Strindbergs författarskap), die Begriffe ›Werk‹ oder ›Werke‹, ›œuvre‹, ›författarskap‹ meinen jedoch unmittelbar das (immaterielle) Werk dieser Autoren, auf das die (materiellen) Texte, über die es sich manifestiert, verweisen.

Solche Überlegungen führen dazu, den Autor nicht bloß als historische Person zu denken. Sie verdeutlichen vielmehr, dass ›der Autor‹ schon immer auch eine Projektion aus den unter dem Autornamen firmierenden Werken gewesen ist – so wie diese Werke im öffentlichen Raum ihrerseits als unter ihren Titeln subsumierte Texte existierten. Für die Werke bürgten Ovid, Horaz, Seneca, Cicero oder Aristoteles – wobei der Name weniger die historische Persönlichkeit bezeichnete, als dass er gleichsam metonymisch aus dem Werk extrapoliert wurde. Um sich auf die mit Namen bezeichneten Garanten – die Autoritäten – zu berufen, bedurfte es nicht zwingend auch des Zitats. Es reichte völlig aus zu paraphrasieren, solange die Paraphrase nur als getreue Wiedergabe des Autordenkens gelten durfte. Auf solche Weise etwa pflegte ein mittelalterlicher Dichter (sagen wir Geoffrey Chaucer) einen antiken

4 Dies ist die schwedische Form.

Autor (Ovid) als seine ›Autorität‹ zu zitieren. Auch heute noch ist uns nicht fremd, uns in solcher Weise auf Autoren zu berufen. Wir lesen Dante, Shakespeare, Goethe, Henry James oder Virginia Woolf oder ›unseren Shakespeare‹, ›unseren Goethe‹, was zum Ausdruck bringt, dass wir eigene Autorbilder aus gelesenen Werken heraus projizieren. Oder, um es präziser zu formulieren: Unsere persönlichen gleich wie die in der Kulturgemeinschaft kanonisierten Autorbilder entwerfen wir aus der Lektüre der Werke, die uns in Texten, und als Texte, begegnen.

Werke und Texte, und also die Begriffe ›Werk‹ und ›Text‹, sind nun aber zu differenzieren. Wurde und wird ›Werk‹ grundsätzlich als eine stabile Größe imaginiert, so sind und waren Texte stets variant. Die Veränderlichkeit der Texte resultiert aus ihrer nicht hintergehbaren Materialität in den Dokumenten ihrer Überlieferung ebenso wie schon in denen ihrer Entstehung. Die Varianz von Texten mag daher zerstörerisch sein: nämlich als Resultat von materiellem Verfall und Verderbnis. Sie kann aber auch konstruktiver Art sein: als Ergebnis erneuter Eingriffe, sei es durch kreative Überarbeitungen, oder aber auch durch partizipatorisches Edieren mittels Emendationen oder Konjekturen. So oder so gilt: Dass Texte variant sind, gehört zu ihrem Wesen. Unsere Kultur allerdings tendiert dazu, dies zu verdrängen. Sie drängt vielmehr auf stabile und unveränderliche Texte. Stabilität und Unveränderlichkeit gelten als maßgebliche Kriterien für die Qualitätsbeurteilung von Texten. Dies hängt insbesondere nachaufklärerisch auch mit einer neuen Kulturauffassung und zugleich einem neuen Selbstverständnis der Autoren zusammen – ein Punkt, auf den ich zurückkommen werde.

Es lohnt sich zunächst dem Sachverhalt nachzugehen, dass das Wesensmerkmal der Variabilität von Texten je nach historischer Epoche entweder gänzlich außer Acht gelassen oder zwar anerkannt, jedoch unterschiedlich aufgefasst worden ist. Daraus wiederum lässt sich ein fortschreitend begrifflicher Wandel von ›Autorität‹ herleiten. Zur Annahme, dass bei mittelalterlichen Dichtern und ihren Hörern und Lesern Autornamen und die sinngetreue Wiedergabe der Gedanken und Ideen überlieferter Werke als Berufung auf ›Autoritäten‹ genügte, passt unbestreitbar auch, dass mittelalterliche Schreiber und *scriptoria* (wie es die Mediävistik ja sieht) bei all ihren Bemühungen, ›gute‹ Texte weiterzugeben, gleichzeitig mit der Varianz in den Texten der Werke glücklich lebten und sich sogar noch an ihrer Anreicherung beteiligten. Es ließe sich behaupten, dass dies ein Zeitalter der Dissoziation von Autoren

und Texten war. Die Autor-Autorität stand für Gedanken und Sinn der überlieferten Werke. Die Texte, in denen sie überliefert waren, waren gleichzeitig sowohl variabel wie beim Abschreiben kritisch korrektiv veränderbar: Denn wenn Schreiber nicht durch ihre Kopierfehler die Textverderbnis beförderten, waren sie durchaus kritische Korrektoren und verstanden sich auch so. Darin offenbarte sich eine unmittelbar auf die Materialität der Texte bezogene Aufmerksamkeit. Der im Schreiben tradierte Text sollte verständlich sein und bleiben. Autor oder gar Autorwille hingegen blieben dem Abschreiber, der die Überlieferung des Textes ermöglichte, fremd. Es ist allerdings auch wahr, dass die Sachlage sich je nach Textsortenbereich unterschied. Eine Sorgfalt *verbatim-et-literatim* forderten wissenschaftliche Schriften und vor allen Dingen der Bibeltext. Auch hier aber war die Aufmerksamkeit vom Text gefordert – und wenn, wie man argumentieren könnte, vom Autor, dann (wenigstens hinsichtlich der Bibel) unter ihrem Absolutheitsanspruch als des Wortes Gottes.

Worauf die mittelalterlichen Textvervielfältiger allerdings zugleich hinarbeiteten, ob es ihnen bewusst war oder nicht, war das Aufkommen einer Idee vom autoritativen *textus receptus* – historisch gesehen eine humanistische Errungenschaft, die wiederum eng an den Wandel von der mittelalterlichen Handschriftenkultur zu den modernen, auf dem Buchdruck basierenden Formen und Normen der Kommunikation und Überlieferung geknüpft ist. Die Erweiterung einer Vorstellung vom *textus receptus* markiert ebenfalls einen Wandel von der Kanonisierung von Werken hin zur Kanonisierung von Texten, oder: von Werken als Texten. Zugleich führt dies hin zur Aufhebung der Dissoziation von Autoren als Autoritäten aufgrund der Gedanken und des kulturell erinnerten Sinngehalts ihrer Werke, und der Texte, die unter den Bedingungen der Materialität ihrer Überlieferung die Werke repräsentierten. Dies ist folglich auch der historische Moment, von dem an Autor und Text unter dem Vorzeichen der ›Autorisation‹ miteinander zu verschmelzen beginnen, und der daher den Beginn unserer eigenen Vorstellung (oder Illusion) kennzeichnet, dass wir mit dem geschriebenen oder gedruckten Text das Werk in unseren Händen halten, wiewohl der greifbare, weil auf einem materiellen Träger dargestellte Text das Werk ja doch jeweils nur repräsentiert, nicht aber das Werk als solches ist.

Genau hier nun definiert sich auch der Begriff ›Autorität‹ um. ›Autorität‹ leitet sich jetzt nicht länger aus dem Autornamen her, mit dem

die nach dem Hören oder der Lektüre von Werken eines Autors erinnerte Wiedergabe der Gedanken und Ideen als authentisch bestätigt werden. ›Autorität‹ wird nun vielmehr zur Beglaubigung der Buchstabentreue von Autortexten verwendet. Das jedenfalls ist auch heute noch der Standpunkt der Textkritik und Editorik. Er ist jedoch nur scheinbar selbstverständlich. Er entspringt einem historisch kontingenten Verständnis von Autorität der Autorschaft, zu dem überhaupt erst im frühen neunzehnten Jahrhundert, und mit der Begründung der Editorik als Gegenstandsbereich der Wissenschaft, gefunden wurde. Denn auch wenn das Edieren überlieferter Texte von Werken der klassischen Antike seit dem Zeitalter des Humanismus ungebrochen fortgeführt wurde und sich im Anschluss zudem nach dem altphilologischen Modell eine neuere Traditionslinie des Edierens von volkssprachlichen Texten herausgebildet hatte, so wurden doch Textkritik und Editorik erst im frühen neunzehnten Jahrhundert zu eigenständigen Wissenschaftsdisziplinen.

III. Historismus und Editionswissenschaft

Dass ›Autorität‹, wie wir den Begriff heute verstehen, in den Brennpunkt der neu geschaffenen Disziplin rückte, war entscheidend auch eine Folge des bedeutsamsten Wandels der Epoche: des Aufkommens und der umfassenden Ausbreitung des Historismus und seiner Auswirkungen auf die Methodologie der Wissenschaften. Historistisch zu denken bedeutete, mit einem rückwärts gerichteten Blick aus der Geschichte Schlussfolgerungen für Gegenwärtiges zu ziehen. Im Hinblick auf Texte hieß dies, Ursachen für Gestalt und Zustand von aus historischer Vergangenheit überlieferten Dokumenten zu ergründen. Differierten Merkmale in zwei erhaltenen Dokumenten, war anzunehmen, dass in wenigstens einem von diesen der Text an der varianten Stelle fehlerhaft war. Mit analytischem Verstand ließ sich auf Gründe und Ursachen der angenommenen Fehler schließen, die logischerweise aus nicht mehr bezeugten Textzuständen auf verlorenegegangenen Dokumenten herührten. Zugleich aber waren erhaltene Textzustände und Dokumente, nach dem Zeitpunkt ihrer Niederschrift und dem Ort ihrer Entstehung und Aufbewahrung gestreut, hinreichend zugänglich. Texte existenter Dokumente konnten also miteinander verglichen – kollationiert – werden, und aus den Kollationsergebnissen ließen sich Chronologien der

Dokumentenüberlieferung sowie Diachronien der Textdifferenzen erstellen. Es blieb lediglich noch die Aufgabe, die Bedeutung der Differenzen zu erschließen, und das hieß vor allen Dingen zu beurteilen, welche Aussagen diese sowohl über die Beziehungen zwischen den erhaltenen Dokumenten und Texten wie auch über deren Beziehungen (einzeln oder in Gruppen) zu logisch anzusetzenden verlorenen Vorgängerdokumenten und -texten zuließen.

Analysemuster, nach denen sich methodisch solche Beziehungen modellieren ließen, stellte die Wissenschaft der Aufklärung bereit. Im achtzehnten Jahrhundert strukturierte der schwedische Biologe Carl von Linné die Natur nach einer binären Systematik. Für diese Methode fand das neue textkritische Denken Anwendung. In Überlieferungen mehrfach erhaltene Texte unterschieden sich, so nahm man an, ebenso untereinander wie von den ihnen vorausgegangenen, jedoch verlorenen Zuständen, schlicht und binär durch Abweichung oder Nichtabweichung. Gemäß dieser Prämisse ließen sich alle überlieferten und nichtüberlieferten Texte zudem in Familiengruppierungen anordnen, für die dann auch Stammbäume erstellt werden konnten. Hieraus erwuchs die stemmatische Methode in der Textkritik.⁵ (Sie nahm im Übrigen schon Charles

5 Interessanterweise stammt die erste bekannte Zeichnung eines Familienstammbaums für Dokumente und deren Texte aus Schweden (vielleicht nicht zufällig im Zusammenhang mit Linné). Erstellte wurde sie von C. J. Schlyter, seinerzeit der landesweit modernste Textwissenschaftler, der für seine 1827 veröffentlichte Edition eines Rechtskodex (Westgötalagen) die Beziehung der Texte aus zehn überlieferten und vier aus dem logischen Rückschluss angesetzten Dokumenten in einem Stemma, das er »Schema Cognationis Codicum manus[riptorum]« nannte, wiedergab; vgl. Gösta Holm, Carl Johan Schlyter and Textual Scholarship, in: Saga och Sed. Kungliga Gustav Adolfs Akademiens Årsbok 1972, S. 48–80. Die schwedische Präzedenz in der Entwicklung der Stemmatologie, die bald sinnbildlich für die klassische und mediävistische Editionswissenschaft des 19. und 20. Jahrhunderts wurde, scheint bisher in Deutschland und überall da, wo Karl Lachmann dieses Verdienst angerechnet wird, unbeachtet geblieben zu sein. Ich verdanke mein Wissen um die editionswissenschaftlichen Traditionen Skandinaviens im Allgemeinen und Schwedens im Besonderen dem Austausch mit Dr. Paula Henrikson von der Universität Uppsala; sowie umfassend meiner durchgängigen übersetzungsredaktionellen Mitarbeit am Band: Geschichte der Edition in Skandinavien, hrsg. von Paula Henrikson und Christian Janss, Berlin 2013 (= Bausteine zur Geschichte der Edition 4). Siehe auch Sebastiano Timpanaro, The Genesis of Lachmann's Method, edited and translated by Glenn W. Most, Chicago 2005, S. 92 f.

Darwins genetisch, und also historistisch, orientierte Anpassung von Carl von Linnés historisch »flacher« Taxonomie vorweg.)

Als Methode ist die Stematologie zweistufig. Textkritisch wird sie auf das historisch Gegebene, die Dokumente und ihre Texte, angewandt. Die Kollation aller bestehenden Dokumenttexte wird kritisch ausgewertet, und die Ergebnisse werden mittels eines Graphen, des Stemmas, schematisch dargestellt. Der Kollationsprozess ist demzufolge auf Einschluss aller jeweilig gegebenen Varianz ausgerichtet. Das darauffolgende Edieren ist im Gegensatz dazu auf Ausschluss bedacht. Denn auf der Argumentationsgrundlage des Stemmas kann zur kritischen Konstitution eines Editionstextes jeder Dokumenttext, den die Analyse der Kollationsergebnisse nicht oder nur bedingt validiert, als allenfalls supplementär eingestuft oder gänzlich ausgeschlossen werden. Bei einem solchen Ausschlussverfahren bleibt an Dokumenttexten eine enge Auswahl, oder gar nur noch einer übrig, auf dem sich ein kritisch edierter Text aufbauen lässt. Wo dieser, dann als Basistext der Edition erklärte, Text eine Lesart aufweist, den die Variantenanalyse als Fehler klassifiziert hat, wird sie entweder mittels einer analog als authentisch bestimmten Lesart eines anderen Dokumenttextes emendiert, oder es wird der kritisch ermittelte Fehler durch eine Konjektur getilgt, die (aufgrund mangelnder Stützung in der Überlieferung) allein das editorische Ingenium verantwortet. Im Übrigen werden alle in der Kollation ermittelten Varianten, wenn überhaupt, allenfalls apparativ in Fuß- oder Endnoten verzeichnet.

Die stemmatische Methode beruhte (und, wo sie noch praktiziert wird, beruht) ganz auf der apriorischen Annahme, dass sich zu Dokumenten und Texten überhaupt Stammbäume aufstellen lassen. Allein schon die Vorstellung von familiären Beziehungen bedeutet, dass bestehende Dokumente und ihre Texte von einem Ahnen abstammten, welcher, wenn nicht materialiter wieder herstellbar, so doch logisch erschließbar wäre. Dieser Ahn konnte nicht nur gedacht, sondern er musste sogar als rekonstruierbar angenommen werden, allein schon, um die Kollation der vorhandenen Dokumente und ihrer Texte für sinnvoll zu erachten und womöglich den Sinn der Varianten zu deuten. Selbst wenn die früheste Quelle eines überlieferten Textes als unwiederbringlich verloren angenommen werden musste, so konnte dennoch, in unterschiedlichem Ausmaß, aus der Varianz der vorhandenen Dokumente logisch auf verschollene Dokumente rückgeschlossen werden. Tatsächlich war es ja allein

durch solche Schlüsse möglich, die Lücken zwischen den vorhandenen Dokumenten und ihren Texten einzugrenzen und womöglich zu schließen – und folglich auch, das Stemma als Diagramm solcher Zwischenverbindungen überhaupt zu erstellen. Die verschollenen Dokumente allerdings wurden aus der Rekonstruktion nicht wieder gegenständlich. Sie wurden einzig als materielle Möglichkeitsbedingung mutmaßlicher Texte angesetzt. Diese mutmaßlichen Texte ihrerseits konnten nicht anders als aus den vorhandenen Textzuständen ›geklont‹ werden. Im Idealfall konnte eine Textüberlieferung auf diese Weise diachron bis zu ihrer Urquelle, dem (*a priori* angenommenen) *einzigsten* Originaltext, rekonstruiert werden. Und wenn sich das Ideal – das man sich nämlich als eben dieses Original vorstellte, die allererste aus den Händen des Autors selbst stammende Handschrift – als unwiederbringlich erwies, ließ sich immer noch ein virtueller gemeinsamer Ahn aller erhaltenen Texte der Überlieferung auf logischem Weg (das heißt mittels kritischer Prüfung der Kollationsbefunde) erzielen: der Archetypus.

IV. Reale Autoren und stabile Texte

Die Denkmuster der Stematologie hatten ihren Preis. Sie ließen gänzlich außer Acht, dass Texte ihrem Wesen nach veränderlich sind. Dieser Naturgegebenheit Rechnung zu tragen stand jedoch die Vorstellung entgegen, dass überlieferte, öffentlich gewordene Texte stabile Endprodukte ihres Entstehungsprozesses seien. Diese Annahme wiederum ist in dem Bild verwurzelt, das sich unsere Kultur vom Autor macht. Als das Edieren volkssprachlicher Texte im Laufe des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts in ganz Europa zunahm, wurden auch deren Verfasser nicht länger wie Autoren früherer Zeiten als abstrakte, womöglich kaum namentlich bekannte ›Autoritäten‹ wahrgenommen. Man kannte sie nun als lebende, oder auch verstorbene, aber jedenfalls als reale, historisch verortbare Personen. Überlieferte Texte konnten ihnen zugeschrieben werden, und gleichermaßen erhoben sie selbst Anspruch darauf. Außerdem erschienen diese Texte in Vielfachexemplaren gedruckter Ausgaben. Texte unterschieden sich in ihrer Materialisierung nicht mehr von Exemplar zu Exemplar wie in den Epochen vor der Erfindung des Buchdrucks. Was real identifizierbare Autoren geschrieben hatten, wurde in allen Exemplaren seiner veröffentlichten Reproduktion als identischer und (wenigstens jeweils innerhalb einer Druckausgabe) praktisch inva-

rianter Text wahrgenommen. Der gedruckte Text stand nun nicht bloß stellvertretend, da materialiter, für das Werk ein (wie man dies ja auch heute noch gemeinhin so versteht). Er wurde (und wird nach verbreitetem Verständnis noch heute) für das Werk selbst gehalten. Mit anderen Worten: Das ›dem Werk‹ zugrunde liegende Konzept war (und ist) das einer selbstbezüglichen Manifestation in Gestalt eines – invarianten und geschlossenen – Textes. Für die Editionswissenschaft zudem stand diese kulturelle Annahme eines still gestellten, von einem empirischen Autor der Öffentlichkeit als das Werk überantworteten Textes im Einklang mit dem in ihrer stemmatologischen Ausrichtung angenommenen logischen Konstrukt eines Archetypus oder gar eines ›Urtextes‹, unter dem man das Werk eines *auctor absconditus* der fernen Vergangenheit als einen bestimmten materiellen (wenngleich als dieser bestimmte nicht erhaltenen) Text verstand.

Wie Autoren aus der Vergangenheit wurden auch Autoren der Gegenwart als kanonisch oder kanonisierbar wahrgenommen und aus einem gesellschaftlichen Konsens heraus kanonisiert, der gleichfalls aus Denkhaltungen des Historismus erwuchs. Merkmal des neuen Denkens der Zeit war zudem die Auffassung vom Künstler, und in unserem Zusammenhang besonders vom Autor, als einem Originalgenie. Dieses Verständnis hatte einen doppelten Aspekt: Es verlieh dem Autor gesellschaftliche Anerkennung. Umgekehrt formte es das Selbstbild eines Autors und flößte ihm Bewusstsein seiner Bedeutung und seiner öffentlichen Identität und Rolle ein. Johann Wolfgang Goethe war vermutlich Deutschlands gepriesenster Repräsentant dieses neuen Autortyps. Tatsächlich wurde er in Anerkennung und zur Bestätigung seiner öffentlichen Bedeutsamkeit, in der seine Rollen als Fürstenerzieher, als hoher Staatsdiener, als universal Gelehrter, als Schriftsteller, als Dichter zusammenflossen, dem gesellschaftlichen Stande nach zu Johann Wolfgang von Goethe erhoben. Man sah ihn, und ebenso sah er sich selbst, in kanonischen Traditionslinien der europäischen Kultur. Aus seinem Selbstbild heraus trug er so auch zur Formung seines öffentlichen Bildes zu seiner Zeit wie für die Nachwelt bei.⁶ Einer der Gründe, warum uns

6 Klaus Hurlebusch diskutiert in seinem Aufsatz: *Conceptualisations for Procedures of Authorship*, in: *Studies in Bibliography* 41 (1988), S. 100–135 anregend die Interaktion zwischen dem individuellen Autor und der Gesellschaft bei der Formung von ›Autorbildern‹.

diese seine Haltung hier interessiert, war seine Herausgabe bzw. die Betreuung der Herausgabe seines Werks, und das heißt: seines *Œuvres*. Goethes Autorität war Garant der editorischen Anstrengungen. Auch wenn dies nicht unerheblich die Autorität des Dichters und Schriftstellers war, so war es dank seines Standes in der Gesellschaft doch im Grunde eine Autorität, die von der öffentlichen Person Goethe ausging.

Bei einem solchen Ansehen einer historischen Persönlichkeit bereits zu Lebzeiten stellt sich für uns die Frage: In welcher Beziehung steht die empirische, lebenswirkliche Autorität, die die Person ausstrahlt, zu den Konzepten von Auktorialität, Autorität und Autorisierung in Textkritik und Editorik? Je unmittelbarer für Leser als auch Gesellschaften die reale Gegenwart von Autoren wurde, desto stärker wurde natürlich einerseits deren Forderung, über ihr Werk als auch besonders über dessen Texte zu verfügen, und andererseits die Bereitwilligkeit von Gemeinschaft und Gesellschaft, den Autoren ihre Forderungen zuzugestehen. Ein derart umfassendes auktoriales Verfügungsrecht hat tatsächlich seine rechtliche Kodifizierung erfahren. Die Urheberrechte und Urheberpersönlichkeitsrechte realer Autoren werden heutzutage fast überall in der Welt geschützt. Diese lobenswerte Achtung realer Autoren und ihrer Persönlichkeitsrechte innerhalb unserer Gesellschaften verdunkelt jedoch vielmehr, als dass sie das grundlegende systemische Problem klarlegt oder gar löst, ob bzw. wie sich die empirischen und gesellschaftlichen Konzepte von Autorität als Verfügungsgewalt mit dem wissenschaftlichen Bestreben, das kulturelle Erbe von Texten und Schrift zu bewahren, vereinbaren lassen. Einerseits sei unbestritten Autoren das Recht eingeräumt, mit den Aufzeichnungen ihrer schriftstellerischen Unternehmungen nach eigenem Willen zu verfahren. Sie haben insbesondere die freie Verfügung über deren Vervielfältigung und Publikation. Ihre Wünsche müssen bei dem Bemühen, ihr Werk in Form von Texten ihren Lesern zugänglich zu machen, stets Gewicht haben. Stets auch steht es ihnen andererseits natürlich frei, nach eigener Wahl Spuren ihres Werks zu vernichten, beispielsweise Notizen oder Entwürfe wegzuerwerfen (oder in unserem digitalen Zeitalter zu versuchen, sie zu löschen) oder Typoskripte oder Korrekturbögen zu zerreißen. In einem anderen Licht betrachtet jedoch stehen solche lebensweltlichen Pragmatiken mit der Bestimmung des vor allen Dingen germanistisch virulenten Begriffs der Autorisierung nur in einem sehr entfernten Zusammenhang.

V. Der Trugschluss von der Autorisierung

Worauf zielen denn aber überhaupt, so sollten wir für einen Moment überlegen, Begriffe wie Autorisierung und autorisierter Text? Die auf der Stemmatologie aufbauende editorische Methode, und insbesondere deren Ausrichtung darauf, mittels kritischer Analyse der Befunde aus der Kollation von Texten Beziehungsmuster zwischen ihnen zu bestimmen, dienten, wie wir festgestellt haben, dem Zweck, Textvalidität gegenüber Überlieferungsverderbnis durchzusetzen. Die Texte, die dabei für *in absentia* angesetzte Dokumente konstruiert wurden – also etwa für das Trägerdokument des textlichen Archetypus, auf das aus der Textvarianz logisch-rekonstruktiv zu schließen war – waren, wie schon festgestellt, bloße Rückprojektionen aus in späterer Überlieferung erhaltenen Ableitungen. Von Autorisierung konnte bei ihnen nicht gesprochen werden, da ihre ›Autorität‹ ja in keinem Falle verbürgt war, weder öffentlich noch rechtskräftig in Akten, noch in irgendwelchen privaten Bezeugungen seitens ihrer Autoren oder dritter Personen. Solche Erwägungen sollten dazu führen, den Fehlschluss recht zu erkennen, der schon von ihrer Konzeption her den Begriffen ›Autorisierung‹ und ›autorisierter Text‹ innewohnt.⁷

Hierzu wäre es nützlich, endlich auch für die Textkritik und Editions-wissenschaft dem Begriff ›Autor‹ auch den der ›Autorfunktion‹ zur Seite zu stellen und sie zueinander in Beziehung zu setzen. Aus theoretischer Sicht implizieren ja beide Texte, und tatsächlich generieren und konstituieren sie auch beide Texte. Wenn heute allgemein Roland Barthes' Schlagwort vom »Tod des Autors« (1967) Michel Foucaults bedeutsame Erläuterung der »Autorfunktion« (1969) in den Schatten stellt (bedauerlicherweise), so trifft es wohl erst recht zu, dass Textkritiker und insbesondere Editoren zu jenen gezählt werden müssen, die noch immer beide Theoreme verachten.⁸ Sie werden darauf beharren: ›Der Autor ist

7 Shillingsburg, *Scholarly Editing in the Computer Age* (Anm. 3) stellt im Gegenteil dazu schon gleich seinen Einstieg in »Part 1. Theory« ganz auf ›Konzepte der Autorisierung‹ ab.

8 Roland Barthes, *Der Tod des Autors* (1967), in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hrsg. und kommentiert von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Mathias Martinez, Stuttgart 2000 (= Universal-Bibliothek 18058), S. 185–197. Michel Foucault, *Was ist ein Autor?* (1969), in: *ders., Schriften zur Literatur*, hrsg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt am Main 1988 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1675), S. 7–31.

real: schau, diese Handschriften beweisen unwiderlegbar, dass er nicht tot ist – oder es nicht war, als er schrieb!< Nüchtern(er) betrachtet zeigt der Nachweis des Autors aus Handschriften in Wahrheit aber nur (vergleichbar mit Fußspuren im Sand), dass ein Autor einmal (oder im je gegebenen Falle mehrmals) das Schreibgerät über die Manuskriptseite führte. Dem realen Autor kann ehrlicherweise nicht mehr – wenngleich auch nicht weniger – als eine empirische und rechtliche Autorität über die Dokumente, die die Texte seiner Werke enthalten, zugestanden werden. Ihm jedoch aus seiner empirischen Verfügung über die Dokumente eine übergeordnete Autorität über die darin verzeichneten Texte zuzugestehen und darüber hinaus dann noch diese Texte immanent als autorisiert anzusehen, stellt gleichsam einen argumentativen Übersprung dar. Genau hinter diesem verbirgt sich der gemeinte Trugschluss.

Dies bringt uns für den Moment zurück zu unserer anfänglichen Betrachtung von Vertrag und Testament als Rechtsdokumenten. Die gesellschaftliche und rechtliche Gültigkeit von Verträgen und Testamenten wird von den materiellen Dokumenten als solchen attestiert. Ihre Texte sind gewissermaßen *per definitionem* frei von Fehlern,⁹ dies insbesondere dann, wenn sie in konventionellen Formeln abgefasst sind. Zudem bestätigt das Dokument noch mit Unterschrift und Siegel, dass es für den Text, den es beinhaltet, garantiert. Es scheint, dass sich aus solch formalisierter Kongruenz von Dokument und Text, die praktisch dazu dient, in Texten begründete, rechtlich gültige Autorität zu sichern, das wissenschaftlich-textkritische Modell zur Absicherung von Autorität und Autorisation im Dreiecksverhältnis von Text, Dokument und Autor herausbildete. Doch lässt sich die Analogie, auch wenn sie jahrhundertlang unhinterfragt geblieben ist, nicht wirklich aufrechterhalten. Texte in allen Bereichen kultureller Überlieferung sind naturgemäß nicht fehlerfrei, sondern im Gegenteil stets fehleranfällig. Die Dokumente, die sie überliefern, sind in ihrer ganzen Vielfalt ›formlos‹ und privat. Derart existieren sie außerhalb gesellschaftlicher Konventionen und Gesetze. Die Subjektivität und das Künstlertum von Autoren, aber auch ihr Wille und ihre Freiheit im Entscheidungsspiel gegenüber ihrem

9 Hubert Best (wie Anm. 2) fügt die rechtliche Beschreibung hinzu: »Wo der Gewohnheitsrechtsvertrag lediglich ein Beweismittel für den Handlungsakt ist, wird in dem Fall, dass das Dokument deutlich von der tatsächlichen Übereinkunft abweicht, dieses aufgehoben (›Fehler‹-Doktrin).«

Schreiben, können letztlich auf Dokumente oder auf in Dokumenten enthaltene Texte nicht essentiell einwirken. Dokumente und ihnen eingeschriebene Texte existieren in ihrer eigenen Materialität und stehen so grundsätzlich wesensverschieden außerhalb der lebensweltlichen Individualität realer Autoren. Autoren können folglich nicht, auch wenn sie praktisch die Verfertiger von Dokumenten und Texten sind, eine in deren Eigenwesen gründende Autorität über sie beanspruchen oder autoritativ über sie verfügen. Sie können ihnen bestenfalls in ihrer materiellen Eigenexistenz relative Gültigkeit attestieren.

Wie es zur pragmatischen Überblendung der Wesensdifferenz kam, lässt sich ebenfalls daran historisch zurückverfolgen, wie sich eine Methodologie für die aufstrebende Disziplin der Textkritik und Editions-wissenschaft entwickelte. Die Stemmatalogie war, wie wir gesehen haben, deren frühe methodische Wahl zur Analyse und Herausgabe von Texten aus der Antike und dem Mittelalter. Die Überlieferungen bestanden hier vornehmlich aus Texten, und es waren ihrer Art nach ›verzweigte Überlieferungen‹ (›radiating transmissions‹, um den englischen Fachausdruck zu bemühen). Denn die Texte waren allesamt individuell und voneinander abweichend in gestreut erhaltenen Einzeldokumenten überliefert. Die Regeln, nach denen die Beziehungen zwischen Texten zu verzweigten Stemmata geordnet wurden, leiteten sich wie gesagt aus den Befunden der Textkollation, und damit von den Texten selbst her. Allerdings wurde die methodische Profilierung der Stemmatalogie auch, wie schon betont, durch den anbrechenden Historismus beeinflusst. Der damit einhergehenden kulturellen Aufwertung des Autors verschloss sie sich nicht. Laut deren apriorischer Annahme hatte es ursprünglich nur einen einzigen originalen Text des Autors (oder analog dazu, in stellvertretender Singularität, den Archetypus) gegeben. Dieses Postulat stärkte noch die auf Sicherung eines überlieferten Textes ausgerichteten textkritischen und editorischen Verfahren. Die damit einhergehenden Strategien zum radikalen Ausschluss von nach ihren Varianten kritisch abgewerteten Handschriftentexten gipfelten in der Wahl *eines* Dokumenttextes als Grundlage für den Editionstext zur Darstellung des Werks.

Eine derartige über kritische Variantenanalyse und also aus dem Überlieferungsmaterial selber erfolgte Grundtextauswahl für eine Edition erwies sich jedoch bei jüngeren und oftmals sogar zeitgenössischen Textlagen und -überlieferungen als nicht praktikabel. Solche wurden aber

zunehmend Gegenstand von Textkritik und Edition. Das machte Verfahren erforderlich, die den nun weitgehend linearen Überlieferungen in Drucken (statt der verzweigten Überlieferungen bei Handschriften) gerecht wurden und mit denen sich außerdem womöglich Entstehungsprozesse fassen ließen, dies noch dazu nicht selten im Dunstkreis realer, beharrlich gegenwärtiger Autoren. Unter den Augen des Autors wurde die Wahl, auf welcher materiellen Grundlage, also von welchem Dokument und Text her eine kritische Edition zu bauen sei, nicht länger als eine allein vom Editor zu verantwortende Entscheidung angesehen. Auch wenn für die praktische Durchführung einer Edition die Verantwortung beim Editor verblieb, wurde sie der Idee nach dem Autor überantwortet. Diese ›autorzentrische Wende‹ wurde Grundlage einer zur Stematologie alternativen Methodologie der Textkritik und Editorik. Ihr Regulativ war nicht mehr eine kritisch erschlossene indigene Textgültigkeit, sondern, wie dargelegt, die gegenüber den Dokumenten und Texten exogene Autorbezogenheit und Autorisierung.¹⁰

Gemäß diesem neuen autorzentrischen Denken wurde das ›autorisierte Dokument‹ zur Grundlage der textkritischen Analyse und ihrer editorischen Umsetzung. Das Dokument machte den Text, den es trug, zum autorisierten Text. In ihrem Rückbezug auf das erstarkte Verständnis der Zeit vom Autor als Künstler wie als öffentlicher Person verlieh die Methode zudem von ihrer ganzen Konzeption her dem realen Autor das Recht und die Entscheidungshoheit, mit der Autorisation von Dokumenten zugleich auch die Autorisiertheit ihrer Texte zu verfügen. So gestaltete sich, in Umrissen, der neue methodologische Rahmen, der für nach-mittelalterliche Text- und Überlieferungslagen am geeignetsten erschien. Er dezentrierte den Editor. Die Stematologie hatte, wie schon erwähnt, ohne einen vergleichbaren exogenen Bezugsrahmen operiert. Ihre Methoden, auf Textvalidierung zielend, wurzelten wesentlich im kritischen Urteilsvermögen des Editors. Demgegenüber setzte nun, und setzt noch immer, auktorial verfügte Autorisation apriorische Regula-

10 Shillingsburg, *Scholarly Editing in the Computer Age* (Anm. 3) schlägt in »Chapter Two: Forms« ein Set an ›Ausrichtungen‹ für wissenschaftliches Edieren vor, unter welchen sich die ›auktoriale Ausrichtung‹ (›authorial orientation‹) findet. Mein dargelegtes Argument ist ein Versuch, der formalen Perspektive Shillingsburgs mit ihrer entsprechend ›flachen‹ Taxonomie noch die notwendige historische Tiefe zu geben.

tive für den Urteils- und Handlungsspielraum des Editors bei der Konstitution edierter Texte.

VI. Autorzentriertheit versus Autorfunktion

Da hauptsächlich auf Empirie und historisch kontingente Denkmuster gegründet, ist die Autorausrichtung der Editionswissenschaft willkürlich, und sie stellt, wie dargelegt, eine textexterne Orientierung dar. Die ihr innewohnende logische wie auch methodologische Problematik freilich ist konsequent übersehen oder (gemeinhin) gar nicht erst wahrgenommen worden. Sie ist jedoch in wenigstens zweifacher Hinsicht auszumachen. Zum einen beruht die empirische Autorisation auf arbiträren Willensäußerungen (seitens der realen Autoren) und deren gleichfalls willkürlicher Akzeptanz (vonseiten der Textkritiker und Editoren, ganz zu schweigen vom allgemeinen kulturellen Umfeld). Zum anderen und ganz wesentlich gründet diese Zuweisung auf Vorannahmen zu Texten, nach denen sie Ausdruck des Vollzugs von Autorintention, und somit prädeternierte, und im Ergebnis invariable, stabile und geschlossene Gebilde seien. Nach heutigem Verständnis der Sprach- wie der Literaturtheorie lässt sich jedoch keine dieser apriorischen Setzungen aufrechterhalten. Gültige heutige Vorstellung ist stattdessen, dass Texte ihrem Wesen nach variabel und stets offen sind. Nicht hinsichtlich ihrer Stabilität und Geschlossenheit sind sie konstant, die ihnen ein auktoriales *fiat* und abschließendes *stet* verliehe, sondern wenn konstant, dann sind sie es darin, dass sie immer auch anders sein können.¹¹

Diese Erkenntnis lässt sich auch auf Denk- und Verfahrensansätze der Textkritik und Editorik übertragen. Solche lassen sich allerdings nur aus der Materialität der Texte selbst entwickeln und vollziehen. Der Schlüssel hierzu liegt im Konzept der Autorfunktion. Sie hat als Theorieansatz ihre Anwendbarkeit, beispielsweise in der Erzählanalyse, schon reichlich bewiesen. Sie kann gleichermaßen, wie ich meine, zur kritischen Analyse der Entstehungs- und Überlieferungsmaterialien von Texten genutzt werden. Wenn Variabilität wesentlich in der Natur von Texten liegt, und wenn Texte zugleich von Autoren gemacht sind, dann

11 Diese Setzung bildet die Grundlage für Roger Lüdekes Revisionstheorie, entwickelt in: ders., *Wi(e)derlesen. Revisionspraxis und Autorschaft bei Henry James*, Tübingen 2002 (= ZAA Studies 14).

ist Varianz zum einen ein Zeichen der Kreativität ihrer Autoren. Zum anderen aber, und essentiell, rührt sie auch daher, dass Texte aus Sprache geschaffen sind, aus der heraus sie potentiell immer auch anders sein können. Autorschaft auszuüben heißt, Texte aus dem Variabilitätspotential von Sprache heraus zu gestalten. Systemisch verstanden ist Variabilität demzufolge sowohl Ausdruck der Autonomie von Texten wie Zeichen einer Autorfunktion, die ihnen über Varianz einbeschrieben und daran abzulesen ist. Dem tragen wissenschaftliche Editionen Rechnung, wenn und indem sie edierte Texte aus der Varianz heraus konstituieren und in Ausgaben darstellen. Aus heutigem Verständnis der literaturwissenschaftlichen und kritischen Funktion von Text- und Werkausgaben erscheint es als obligatorisch für künftige wissenschaftliche Editionen, Varianz von Texten nicht lediglich aus deren nachzeitlicher Überlieferung zu verzeichnen. Diese Aufgabe wird zwar wie bisher herkömmlich apparativen Darstellungen zufallen. Editionen sollten jedoch gleichermaßen bestrebt sein, den Veränderungen in Texten während ihres Entstehungsverlaufs gerecht zu werden. Hierfür wird es nicht genügen, neue Formate für wissenschaftliche Editionen zu entwerfen, wie man sie hie und da in Umrissen bereits ausmachen kann. Vielmehr ist ein erneuerndes Durchdenken der Einbettung von Textkritik und Editionswissenschaft in Literaturkritik und -theorie gefordert. Unsere Überlegungen zu Autorität (als realen Autoren zugestanden) wie zur Autorisation von Dokumenten und Texten (als von realen Autoren hergeleitet), die im Vorschlag gipfeln, diese lebensweltlich-pragmatischen Konzepte als Leitgrößen für die Editionswissenschaft zu verwerfen, können den Weg zu nötigem Umdenken ebnen.

VII. Copy-Text-Edieren und Autorintention

Zunächst jedoch muss ein Verfahrensmodus angesprochen werden, der insbesondere in der angloamerikanischen Editionswissenschaft der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in den Mittelpunkt rückte, nämlich das Edieren nach Maßgabe und in Erfüllung der Autorintention. Dies stellt sich theoretisch wie praktisch als entscheidendes Hindernis einem Fortdenken der Textkritik und Editorik entgegen, und umfassender gleichfalls deren reziprok theoretischer und methodologischer Wiedereinbindung in Literaturwissenschaft und Literaturtheorie. Hier, in der Berufung auf die Autorintention als dem obersten Entscheidungskriterium bei der wis-

senschaftlichen Textkonstitution, gipfelt letztlich eine autorzentrische Methodologie, die doch heute unhaltbar geworden ist, da sie (wie wir erörtert haben) auf Prämissen gründet, nach denen Texte für invariable, stabile, prädestinierte und geschlossene Gebilde gehalten werden. Die Vorstellungen von textlicher Prädestiniertheit und Autorintention stützen sich dabei auf fatale Weise gegenseitig ab. Nicht nur implizieren sie beide, dass ein Text am Schlusspunkt seiner Entstehung ein Werk nicht nur repräsentiert, sondern dass er als (abgeschlossener) Text selbst das Werk ist. Über diese irriige Ansicht hinaus entspringen textliche Prädestiniertheit und Autorintention noch dazu unreflektiert einer teleologischen, nach wie vor der Genieästhetik verhafteten Idealvorstellung vom kreativen Schreiben.

Den größten Teil des 20. Jahrhunderts hindurch war für die anglo-amerikanische Editions-wissenschaft die Shakespeare-Textkritik maßgebend. Diese war ihrer Anlage nach selbst nicht intentionalistisch. Doch aus einer Methodenverallgemeinerung des aus ihr erwachsenen Copy-Text-Edierens heraus wurde intentionalistisches Edieren für die anglo-amerikanische Editorik insgesamt systematisiert.¹² Die Shakespeare-Textkritik trieben hauptsächlich zwei methodische Impulse: Der eine rührte aus dem Einsatz der analytisch-textuellen Buchkunde. Darauf kann im gegenwärtigen Zusammenhang nicht näher eingegangen werden.¹³ Der andere Impuls, der hier von Belang ist, war die Übertragung textkritischer Anschauungs- und Verfahrensweisen, die für verzweigte Textüberlieferungen in mittelalterlichen Handschriften entwickelt worden waren, auf frühe nach-gutenbergsche Überlieferungen, die tatsächlich jedoch typischerweise linear von Erstdrucken zu Folgedruck auf

12 Hier kann noch einmal auf P.L. Shillingsburg (Scholarly Editing in the Computer Age, wie Anm. 3) mit seinem hilfreichen Überblick zum Konzept der Autorintention und seiner Anwendung in der anglo-amerikanischen Editorik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verwiesen werden, siehe das Kapitel »Intention«, S. 29–39 in »Part I. Theory«. Von größerer Komplexität ist David C. Greetham, *Theories of the Text*, Oxford 1999, Kapitel 4: »Intention in the Text«, S. 157–205.

13 Siehe hierzu jedoch ausführlich Hans Walter Gabler, *Buchkunde und Edition: die anglo-amerikanische Textkritik im 20. Jahrhundert*, in: *Geschichte der Editionsverfahren vom Altertum bis zur Gegenwart im Überblick*. Ringvorlesung, hrsg. von Hans-Gert Roloff, Berlin 2003 (= Berliner Beiträge zur Editions-wissenschaft 5), S. 233–264.

Folgedruck abstiegen. Die wesentlichen Methodengrundsätze zur Bewältigung solcher Überlieferungslagen wurden von dem prägendsten britischen Editionswissenschaftler der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Walter Wilson Greg, aufgestellt.¹⁴ Greg war von seiner frühen Schulung her in klassischen und mediävistischen Methoden der Textkritik verwurzelt. Im Grunde nahm er Texte und ihre Überlieferungen als Stemmataloge wahr.

Greg verstand, dass sich die Erstdrucke, etwa der Texte Shakespeares, von verlorenen Manuskripten herleiteten, und dass diese Manuskripte Autorhandschriften nahe gestanden haben mussten, wenn sie nicht gar Autorhandschriften gewesen waren. Daraus stellte sich, und stellt sich hier, die Frage der Autorisation der Drucke und ihrer Texte. Gegenüber der oben am germanistischen Verständnis orientierten Diskussion des Begriffs und seiner editionspragmatischen Anwendung bietet sich die Sachlage für die anglo-amerikanische Editionswissenschaft anders dar, und demensprechend ist auch deren Aufteilung des Begriffsfelds anders gelagert. Zwar konzipiert sie in analogen Text- und Überlieferungssituationen »Autorisation«, wie es die germanistische Schwesternwissenschaft tut, denkt den Begriff also vom Autor her. Doch ist sie in bedeutenden Bereichen ihrer Gegenstände, und dies ganz eklatant hinsichtlich etwa der Überlieferung zum Werk William Shakespeares, damit konfrontiert, dass eine vom Autor herzuleitende Autorisierung der erhaltenen Dokumente und ihrer Texte schlicht nicht festzumachen ist. Was hier stattdessen bestimmt und erklärt wird, ist demzufolge eine Autorität der Texte. Wie zuletzt der australische Editionswissenschaftler Paul Eggert im Februar 2012 in einem Vortrag auf der gemeinsamen Tagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition und der European Society for Textual Scholarship in Bern die Sache erläuterte, »anglophone editors [...] see authority as deriving from the agents of texts, typically but not necessarily the author. Textual authority is attributed by the editor; it is not seen as an inherent quality of text«. ¹⁵ Im Falle der Überlieferung zu Shakespeare, die sich ausschließlich in Erstdrucken

14 W.W.Greg, *The Rationale of Copy-Text*, in: *Studies in Bibliography* 3 (1950/51), S. 19–36; ebenso in: ders., *Collected Papers*, Oxford 1966, S. 374–391.

15 Zitiert aus dem Vortragsmanuskript Paul Eggert, *Anglo-American Critical Editing. Concepts, Terms and Methodologies*. Zur Veröffentlichung vorgesehen in: *Ec-dotica* 9 (2012).

darstellt, werden als ›Agenten‹ der Texte die Setzer dieser Drucke anhand ihrer handwerklichen Arbeit greifbar. Darin eingewoben lässt sich dank der hoch entwickelten buchkundlichen Methodik der anglo-amerikanischen Textkritik oftmals noch eine Merkmalschicht (Wortformen und Orthographien) der Druckvorlage unterscheiden. Diese Merkmalschicht ist entweder dem Schreiber zuzuordnen, falls für die Druckvorlage auf eine Zwischenabschrift zu schließen ist, oder dem Autor, falls die analytische Anamnese auf eine Autorhandschrift als Druckvorlage hinweist. Der resultierende Druck und sein Textzustand, die ja materiell das einzig Greifbare sind, sind jedenfalls das Ergebnis sukzessiver ›Agentur‹. Bei solcher Gemengelage wäre es sinnlos, eine ›Autorisierung‹ im Sinne der germanistischen Textkritik anzunehmen und mit Berufung auf den Autor den Text für ›autorisiert‹ zu erklären. Trotzdem aber hat ein solcher frühestüberlieferter Text die (relativ) höchste Autorität. Bestimmt wird sie aber nicht autorbezogen, sondern aufgrund des textkritischen Urteils. Editorisch folgt aus der Sachlage, dass eben der Text, dem solchermaßen kritisch die höchste (relative) Autorität zugestanden wurde, zum Vorlagentext – Copy-Text – für das Edieren avanciert, eines Edierens, das seinerseits entschieden als kritisches Edieren verstanden wird. Dazu formulierte Greg Regeln, anhand derer edierte Texte erzeugt werden sollten, die nach bestem kritisch-analytischen Vermögen die Sprachsubstanz wie die Graphie der verlorenen handschriftlichen Vorlagen wieder herstellten. Dies war deutlich ein auf den Archetypus ausgerichtetes textkritisches und editorisches Denken, und es nahm für sich in Anspruch, ein Höchstmaß, mit Glück – nämlich, wenn als Druckvorlage gar ein Autograph erschlossen werden konnte – ein Optimum an originalem Autortext (Shakespeare-Text!) aus den erhaltenen Drucken wiederzugewinnen.

Die Drucktechnologie brachte freilich auch Überlieferungsmuster mit sich, die mit denen für vor-gutenbergsche Handschriften nicht zu vergleichen waren, und hier erkannte Greg die Notwendigkeit, die retrospektive, auf verlorene Druckvorlage als gleichsam ›Archetyp‹, wenn nicht gar Autororiginal ausgerichtete Methodologie prospektiv zu erweitern. Gegenüber Erstdrucken fielen in Folgeauflagen zuweilen Veränderungen auf, die auf ihre Autoren zurückgehen mussten. W. W. Greg entwarf ein epochemachendes editorisches Modell für den Umgang mit diesem Sachverhalt. Er strukturierte seine Regeln für das Copy-Text-Edieren in der Weise, dass er in Texten, materiell gesehen, zwei Merk-

male logisch voneinander schied: die sprachlichen Träger ihrer semantischen Substanz einerseits (ihre ›substantive readings‹) und die ›Akzidenz‹ ihrer graphemisch-typographischen Ausformung andererseits (ihre ›accidentals‹, d. h. ihre Orthographie, Interpunktion usw.). Gregs Darstellung seines »Rationale of Copy-Text« wurde 1950/51 in den ›Studies in Bibliography‹ veröffentlicht und führte zur Ausgestaltung der sogenannten Theorie des *copy-text editing*, die seit den 1960er Jahren die angloamerikanische Editionswissenschaft dominierte.

Gregs Regeln bestimmten, dass immer der Text der Erstedition, oder ansonsten der früheste erhaltene Text, als Copy-Text, das heißt als Vorlagen- oder Basistext, einer wissenschaftlichen – im spezifisch englischsprachigen Sinne einer kritischen – Edition zugrunde zu legen sei. Dies sollte sicherstellen, dass der edierte Text wiederum der verlorenen handschriftlichen Vorlage dieses Copy-Textes so nahe wie möglich kam. Dies täte er auf jeden Fall der Substanz nach, wo immer der Text, der sich im Erstdruck als mutmaßlicher Text der Vorlage manifestierte, unverändert auch in die Folgedrucke übernommen wurde. Der edierte Text käme aber auch in den Akzidentien der Vorlage des Copy-Textes so nahe wie möglich, wofern er diese nur unverändert ließ, gleichgültig, ob sie in Folgeausgaben weiterhin unverändert blieben oder variierten. In Bezug auf die geforderte Treue des edierten Textes zum Copy-Text in den Akzidentien argumentierte Greg aus seiner Wahrnehmung der Gepflogenheiten beim Handsatz in den Frühzeiten des Buchdrucks. Der Umgang mit Akzidentien habe hier weitgehend im Ermessen der Setzer gelegen, und so könnten Akzidentien der Vorlage nur in Erstaussgaben, wenn überhaupt, noch durchgeschlagen haben. Dabei bekam die Vorlagennähe vor allem dort besondere Brisanz, wo aus einer kritischen Analyse heraus postuliert werden konnte, dass die Vorlage des dem edierten Text zugrunde gelegten Copy-Textes ein Autograph gewesen sein musste. Die jeweils konkreten variantenkritischen Analysen, die das Verhältnis von Erstdruck und Nachdruck zu bestimmen suchten, brachten dann allerdings zutage, dass es mit der logisch getroffenen binären Variantentypisierung nicht sein alleiniges Bewenden hatte. Denn aus der Kollation von Erstdruck und Nachdruck fielen im Bereich der *substantives* üblicherweise Sinnvarianten an, denen gegenüber die binäre Klassifizierung in Verderbnis *versus* Revision versagte. Sie konnten, kritisch gesehen, gleichermaßen Setzer- bzw. Korrektorenfehler, oder aber Autorvarianten darstellen. Greg bezeichnete solche Varianten als

›indifferente Varianten‹ (*indifferent variants*) und fügte seinen Regeln hinsichtlich der *substantives* und *accidentals* noch die dritte Maßgabe hinzu, dass ein edierter Text seinem Copy-Text auch hinsichtlich der indifferenten Varianten folgen müsse.

Sinn der Gregschen Regeln war es im Kern also, in nachgedruckten Ausgaben spezifisch die Lesarten einzugrenzen, die kritisch analysiert als Revisionen zu erkennen waren. Sie, und nur sie, wurden (text-)kritisch als Lesarten für den edierten Text vorgemerkt. Editorisch vollzog sich dann die Umwandlung des Copy-Textes in den kritisch edierten Text so, dass die revidierten Lesarten in den Copy-Text als Emendationen eingearbeitet wurden: Das heißt, in die Textur des (Erstausgaben-) Copy-Textes wurden die kritisch als Revisionen erkannten substantiellen Lesarten des jeweiligen überarbeiteten Nachdrucks eingefügt und damit alle korrespondierenden substantiellen Lesarten der Erstausgabe überschrieben.

Hiermit richtete die angloamerikanische Editionswissenschaft ihre Aufmerksamkeit zum ersten Mal nicht bloß auf die Überlieferungsvarianz, also auf Textveränderungen der externen Art, die nicht von den Autoren herrührten und demzufolge praktisch *per definitionem* ›Fehler‹ darstellten. Vielmehr wurde nun auch einer Kategorie der Varianz Rechnung getragen, die in Folgedruckten von Erstausgaben kritisch als Revisionen zu erkennen waren. Dies war Varianz authentischer Textveränderung, Artikulation von Text in seiner zeitlichen Entwicklung und somit nicht der Kategorie ›Fehler‹ zuzuweisen.¹⁶ Greg mit seinem ausgeprägten textkritischen Verstand und traditionellen editorischen Wissen bog freilich, wie ersichtlich, den neuen Ansatz auf ererbte Denkmuster zurück. Zwar beobachtete er das Fortschreiten von Texten in der Richtung ihrer Deszendenz, doch analysierte er dann die Überlieferungen rückwärts gerichtet im Bestreben, Text verlorener Handschriften, die den erhaltenen Erstdrucken als Vorlage gedient hatten, zu erschließen und editorisch manifest zu machen. Positive Leitqualität des aus dem Copy-Text-Verfahren resultierenden Editionstextes war seine Eklektik:

16 Im Gegensatz dazu hatten schon gegen Ende des 19. Jahrhunderts wegweisende Editionen deutscher Autoren der von der Hand des Autors herrührenden Textentwicklung von Werken Raum gelassen, z.B. Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*. Historische kritische Ausgabe, hrsg. von Karl Goedeke, 10 Bde., Stuttgart 1867–1876.

Er war im Verständnis der angloamerikanischen Editionswissenschaft ein kritisch-eklektischer Text. Sie verstand demzufolge den Typus ihrer Editionen als *critical editions*. In diametralem methodologischem Gegensatz dazu hat die germanistische Editionswissenschaft seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert die historisch-kritische Edition entwickelt. Sie belegt mit dem Negativbegriff ›Kontamination‹, was die angloamerikanische Editionswissenschaft als kritisch kontrollierte Eklektik bezeichnet und sich als Errungenschaft zugutehält. Die kritische Eklektik wiederum bildet eine wichtige Voraussetzung für die Ausbildung einer Methodologie, die schließlich die Autorintention zu ihrer Leitgröße kürt.

Gregs *copy-text editing*, obwohl selbst unbezweifelbar in einem ur-sprungsorientierten textkritischen Denken in der Tradition der Stematologie wurzelnd, bezog jedoch gleichzeitig, unter Prämissen einer Teleologie von Texten, durchaus auch Elemente autorzentrierter Textkritik und Editorik mit ein. Der Autor – gar William Shakespeare – spielte unbestritten eine Rolle in Gregs Regelentwurf. Greg nahm klar den Autor als Faktor und Agenten der Überlieferung wahr. Dennoch waren und blieben seine textkritischen Verfahren ganz auf den Text und dessen Validierung ausgerichtet. Selbst das kritisch-eklektisch emendierende Einarbeiten substantieller Lesarten einer Folgeausgabe in einen Erstausgaben-Text wurde als eine editorische Maßnahme verstanden, Autor-Text als Werk-Text zu validieren. Edieren nach den Gregschen Regeln für das *copy-text editing* hatte nicht zum Ziel, Autor-Intentionen zu erfüllen.

Dass den Regeln jedoch genau dieses Potential innewohnte, wurde bald erkannt. Es war Fredson Bowers, US-Editionswissenschaftler aus der Generation nach Greg, der die intentionalistischen Implikationen der Gregschen Pragmatik zur methodischen Grundlage des Verfahrens ausbaute, das seither allgemein als die »Greg-Bowers theory of copy-text editing« bekannt ist – genau genommen keine Theorie, wenngleich unbestritten ein geregelter editorischer Verfahrensrahmen. Die Methode erhob für sich den Anspruch, in verallgemeinerter Anwendung der Gregschen Regeln für das Copy-Text-Edieren, die selbst ja spezifisch für Texte aus der Zeit des frühen Buchdrucks entworfen worden waren, zeitentbunden für die Herausgabe von Texten (zumindest literarischen Texten) aller Epochen und Gattungen gültig zu sein. Höchstes Ziel einer kritisch-eklektischen, und gerade darin wissenschaftlichen

Edition sollte es demnach sein, die Intentionen des Autors oder seine letzten oder wenigstens seine spätesten Intentionen zu erfüllen – das changierende Adjektiv deutet an, dass angesichts der Schwierigkeiten, ›Intention‹ als solche zu fassen, in den Debatten über die Methode auch ihre Zielsetzung immer wieder abgewandelt wurde. Insgesamt trat hier ein auf den Autor zentriertes ganz an die Stelle eines an Text und Textüberlieferung orientierten Edierens. Die kritisch-eklektische Methode führte allerdings zugleich in ein Paradox. Der intentionalistisch edierte Text war und ist kein historischer, sondern eben ein kritisch konstruierter, und damit ein ahistorisch-abstrakter idealer Text. Zwar ist er, der textlichen Deszendenz folgend, auf den imaginären Zielpunkt einer womöglich letzten Intention hin konstituiert. Doch ist dies nur eine schlichte Richtungsumkehr im Vergleich zur Konstitution eines Archetyp-Textes. Der Text des Archetyps wie der Text der (letzten) Autorintention sind gleichermaßen ideale Texte. Das editorische Ziel mag undefiniert worden sein. Das zugrunde liegende editionswissenschaftliche Denken jedoch ist sich treu geblieben. Der nach den Gregschen Regeln mittels Emendationen konstruierte edierte Text verhält sich sozusagen spiegelbildlich zum erfolgreich rekonstruierten Archetyp-Text. Logisch gesehen tritt unter dem Banner des intentionalistischen Edierens das ideal-ursprüngliche Gebilde ›Urtext‹ oder ›Archetypus‹ als ideal-endgültiger Text neu in Erscheinung.

VIII. *Intentionales Edieren: Probleme der Hermeneutik*

Das Edieren von Texten von deren Autoren abhängig zu machen, heißt nicht nur, die wissenschaftliche Disziplin der Fremdbestimmung zu öffnen. Es birgt auch Probleme der Hermeneutik. Bei einer Ausrichtung wissenschaftlicher Ausgaben an der Autorintention brechen diese endgültig auf. Denn damit verliert wissenschaftliches Edieren seinen Bezug zur Materialität der Textüberlieferung, auf der Textkritik und Editorik traditionellerweise aufbauen und auf die sie sich stützen. Die Intentionen des Autors zu verwirklichen heißt nämlich, einen Text zu konstituieren, den ein Dokument materiell gerade nicht verzeichnet. Genauer noch: Da ein *autorgeschiebener* Text allein einem materiellen Dokument zu entnehmen ist, muss ein Verfahren, das einen vom Autor *intendierten* Text zu erzielen beansprucht, den manifest verzeichneten Text unter den Generalverdacht des Fehlers stellen. Solches ist nun zwar zugegebener-

maßen in der Editionswissenschaft eine altbekannte Einstellung gegenüber Dokumenten und ihren Texten. Sie war in der stemmatologischen Textkritik Voraussetzung für die Differenzierung von Texten und Dokumenten mithilfe der kritischen Auswertung ihrer Textvarianten. Editorisch führte dies dazu, musste sich aber zugleich darauf beschränken, Fehler in Textüberlieferungen aufzudecken und zu beseitigen. Bei Textdeszendenz neuerer Art hingegen Fehler zu bereinigen, die, sagen wir, ein Schreiber, ein Typist oder ein Setzer einer Druckerei verursacht hat, ist nur der vergleichsweise triviale Beginn des textkritischen Einsatzes. Womit hier darüber hinaus gerechnet werden muss, sind, wie wir gesehen haben, Textveränderungen aus Kompositions- und Revisionsvorgängen. Varianten solcher Art sind *per definitionem* keine Fehler. In Einzelfällen mögen derartige Textveränderungen zwar hinreichend von Überlieferungsfehlern zu unterscheiden sein. Grundsätzlich ist es jedoch eine komplexere Aufgabe, Kompositions- und Revisionsveränderungen als solche zu klassifizieren. Damit wird die textkritische Analyse genuin zur Interpretation.

Dies sollte Anlass geben, Kompetenz und Funktion des Textkritikers und Editors weiter zu überdenken. Ihm wird selten, das ist wahr, die literaturwissenschaftlich-kritische Fähigkeit abgesprochen; noch sollte er ihr von sich aus abschwören. Die Frage ist dennoch, in welcher Weise er sie ein- und umzusetzen sich entscheidet. Die Analyse von Dokumenten oder Textkollationen bedarf an sich schon interpretatorisch-kritischer Fähigkeiten. Ohne sie wäre gerade die zentrale, sowohl textkritische wie editorische Aufgabe nicht zu bewältigen, jeweils überlieferte Texte als ganze, oder in ihren spezifischen Lesarten, zu verwerfen, oder eben, sie zur Konstituierung der Editionstexte wissenschaftlicher Ausgaben auszuwählen. Selbst als methodologisch die Gesamtverantwortung für editorische Entscheidungen und Ergebnisse zunehmend an den ja sehr real wahrgenommenen Autor delegiert wurde und Editoren dementsprechend dazu neigten, sich lieber hinter dem Autor zu verstecken, so blieb doch ihre editionswissenschaftliche Fachkenntnis eine (für gewöhnlich) hinlänglich verlässliche Grundlage für professionell ausgeführte wissenschaftliche Editionen. Wurde allerdings darüber hinaus wissenschaftlichen Editionen die Umsetzung der Autorintention als Ziel vorgegeben, blieb aber nicht nur die Frage unerörtert, welche Ausweitung der Fachkompetenzen dies denn zur Folge haben müsste. Viel grundsätzlicher noch, so scheint es, wurde die intentionalistische An-

forderung an die Textkritik und Editionswissenschaft gestellt, ohne dass dabei das Wesentliche der Neukonzeption überhaupt mitbedacht wurde. Denn liegen wir mit unserer Einschätzung richtig, so ermächtigen die Greg-Bowers-Prinzipien den Herausgeber ja nicht nur, gemäß herkömmlicher Leitlinien der Editorik, kraft seiner spezialisierten Professionalität Texte aus der Materialität von originalen Niederschriften oder Wiedergaben der Überlieferung heraus einzuschätzen und zu beurteilen. Darüber hinaus verleihen die Prinzipien dem Editor vielmehr auch eine hermeneutische Herrschaft über das Werk. Denn wird der Text intentionalistisch und damit auch teleologisch gedacht, so folgt daraus, dass sich erst mit des Autors letzten Intentionen ein Text (als Manifestation eines Werks) in seiner Sinnstruktur endgültig schließt. Erst die editorisch als letzte Intention des Autors eingebrachten Lesarten fügen, so gedacht, seinem Sinngefüge den interpretatorisch entscheidenden Schlussstein ein. Dieses Paradox – dass bei aller Autorabhängigkeit, in die sich die Editorik begeben hat, der Editor dennoch dem Autor sozusagen die letzte Schau stiehlt – hat eine Theoriedimension, die es noch zu erschließen gälte – es sei denn, die Alternative würde ergriffen, die intentionalistische Ausrichtung der Editionswissenschaft einfach aufzugeben.

IX. Neukonzeptionen

Gegenbewegungen zum Intentionalismus in der angloamerikanischen Editionswissenschaft waren ab den 1980er Jahren einer intensiven Theorie-Debatte in der ›Society for Textual Scholarship‹ und ihrem Jahrbuch *TEXT*¹⁷ wie auch Einzelstudien wie J.J. McGanns ›Critique of Modern Textual Criticism‹ (1983) zu verdanken.¹⁸ Eine Diversifizierung von Konzepten der Disziplin setzte ein, die Peter Shillingsburg zwischenzeitlich als (formale) ›orientations‹ kategorisiert hat,¹⁹ von denen eine die ›authorial orientation‹ ist, welche unsere gegenwärtigen Überlegungen vor allem bestimmt.

17 *TEXT. An Interdisciplinary Annual of Textual Studies.* Zwischen 1984 (für 1981) und 2006 in insgesamt 16 Bänden erschienen.

18 Jerome J. McGann, *A Critique of Modern Textual Criticism*, Chicago 1983.

19 Die ›documentary, aesthetic, authorial, sociological, and bibliographic orientations‹. Shillingsburg, *Scholarly Editing in the Computer Age* (Anm. 3), S. 15–28.

Aus der Warte der germanistischen Editionswissenschaft hat Hans Zeller sowohl grundsätzlich wie mit in dieser Hinsicht kritischem Blick auf die angloamerikanische Schule die Autorintention als Entscheidungsgrundlage des Editors bei der Textkonstitution für ungeeignet erklärt. Schon in seinem Beitrag ›Befund und Deutung‹ im Sammelband ›Texte und Varianten‹ von 1971 heißt es, dass »zum leitenden Gesichtspunkt für die Textkonstitution nicht ein Prinzip wie der Autorwille gemacht werden kann [...] [denn] die Intention [...] des Autors zu ermitteln [...] ist nur auf spekulativem Wege zu erreichen«. ²⁰ Gleichzeitig aber legt jener Band in der Breite seiner Beiträge ebenfalls genau die autorzentrierten Konzeptionen, Einstellungen und Praktiken der herkömmlichen Editionswissenschaft fest, wie sie noch immer Konsens sind, ob nun in deren angloamerikanischer oder germanistischer Spielart. Die germanistische Ausprägung der Disziplin, das ist wahr, hat ihre eigenen Problembegriffe, deren im Autorbezug prominenteste die ›Fassung‹ und der ›Textfehler‹ sind. Für die Fassung ist ein Hauptbestimmungskriterium die Autorisation, und in den besonders nachhaltig geführten Kontroversen um den Begriff des Textfehlers spielen nicht zuletzt Plausibilisierungen der Autorgemäßheit fraglicher Lesarten eine Rolle. Hier wird interpretatorisch-kritisch zwar nicht erschlossen, was der Autor letztlich hat sagen wollen, stattdessen aber immerhin bestimmt, was er textlich keinesfalls hätte intendieren können – welche editorischen Folgen solche Deutung in der je gegebenen Überlieferungssituation auch immer zeitigt.

Die grundsätzliche Kritik an der Autorzentriertheit gegenwärtiger Editionswissenschaft, die wir hier üben, gilt einerseits gleichermaßen der deutschen wie der angloamerikanischen Textkritik und Editorik. Andererseits: Zellers zitierte Ansicht über die editorische Brauchbarkeit von Autorwille und Autorintention besagt im Kern immerhin, dass diese Größen nicht »zum leitenden Gesichtspunkt für die Textkonstitution« gemacht werden können. Dies verbietet selbstredend nicht, Autorinten-

20 Hans Zeller, *Befund und Deutung*, in: *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*, hrsg. von Hans Zeller und Gunter Martens, München 1971, S. 45–89, hier: S. 54. An ein englischsprachiges Publikum wiederholt in ders., *Record and Interpretation*, in: *Contemporary German Editorial Theory*, ed. by Hans Walter Gabler, George Bornstein, Gillian Borland Pierce, Ann Arbor 1995, S. 17–59, hier: S. 25.

tionen kritisch zu erkunden; noch wird an sich untersagt, Autorintentionen bei der Textkonstitution zu berücksichtigen oder gar durchzusetzen. Was Zeller lediglich ablehnt, ist, die Intention als Willen des Autors für textkonstitutive editorische Entscheidungen verbindlich zu machen. Daraus wäre in unserem Zusammenhang noch weiter zu folgern: Wenn im Zuge der Arbeit an einer wissenschaftlichen Edition Autorintentionen ermittelt werden, evaluiert dies konkrete Lesarten auf kritisch-interpretatorischem Wege. Das kann dazu führen, dass eine Ausgabe solche Lesarten auch textlich durchsetzt. Methodisch bedeutet dies, dass sie als textkritisch konjiziert angesehen und demzufolge als Emendationen in den edierten Text eingefügt werden. Ansonsten würden die betreffenden Lesarten editorisch-diskursiv, also z.B. apparativ mitgeteilt.

Beides nun: für den je edierten Text konjizierte und also zu begründende Emendation, oder aber umgekehrt die gleichfalls begründete Relegation von Textelementen aus der Gesamtsubstanz an Autortext, geschieht ganz in editorischer Eigenverantwortung. In der textkritischen Analyse und der darauf fußenden editorischen Maßnahme artikuliert sich die Teilhabe des Textkritikers und Editors an der hermeneutischen Erschließung eines Werks anhand der Materialität seiner Texte. So zu argumentieren bedeutet, für künftige Textkritik und Editorik einen markanten Rückbau gegenwärtiger Autororientierung (vor allem in Gestalt einer ›Realautororientierung‹) zugunsten konsequenter Textausrichtung einzufordern. Das wissenschaftliche Angebot, das eine Edition macht, würde so erneut verankert in der materiell in Dokumenten gebotenen Evidenz für die Gestaltung des Werks in Erarbeitung seiner Texte. In der Darbietung dieses Angebots träte das Werk, vermittelt durch den edierten Text, der seinerseits in das textliche wie apparative Diskursgeflecht der Edition eingelassen ist, in Erscheinung.

Neuere Ansätze jenseits der Autorzentriertheit sind für das wissenschaftliche Edieren und die Editionswissenschaft insgesamt denkbar und tatsächlich möglich. Mein einfacher Vorschlag aus dem hier Erwogenen und Dargelegten ist es, Text, wie er sich materiell in Dokumenten manifestiert, aufs Neue in den Fokus der Textkritik und der Editorik zu rücken. Leitgrößen wären hier dann nicht fürderhin die ja nicht anders als exogen bestimmbare Autorisation und schon gar nicht eine etwa über diese hinaus in Anspruch genommene Autorintention. Textkritik und Editorik wären vielmehr neuerlich auf die Textvalidierung auszu-

richten, wie einstmal unter den Maßgaben der Stematologie. Kernaufgabe einer überarbeiteten Methodologie wäre also, textkritische Prozeduren zur Textvalidierung und editorische Verfahren zur Konstitution valider Texte zu entwickeln. Die Textvalidität wäre aus den Texten selbst heraus zu bestimmen. Dem dienen Merkmale der Autorfunktion. Die Autorfunktion ist jeder als Text gestalteten Sprache inhärent. Sie ist somit auch aus jedem Moment des Textentwerfens, der Textgestaltung und der Textvermittlung heraus bestimmbar.

Dies gilt auch dort, wo wir ganz unmittelbar auf Spuren der realen Autoren treffen, wenn wir ihnen etwa in Entwurfshandschriften sogar gleichsam physisch, oder wenigstens in ihren Schriftspuren, begegnen. Denn gerade hier ist zugleich die Autorfunktion besonders vernehmbar. Ganz konkret ist die Komposition, die im Entwurf ihre schriftliche Spur setzt, eben genau dies: Spiel und Ausdruck der Autorfunktion. Diese ist folglich aus dem Schreibprozess ablesbar. Gerade in Entwürfen materialisiertes Geschriebenes zu edieren bedeutet daher, aus dem materiellen Befund nicht etwa ausschließlich ›gültigen Text‹ zu extrapolieren, sondern vielmehr, dieses Geschriebene in seiner Prozesshaftigkeit so zu edieren, dass die darin sich ausdrückende Autorschaft als funktionale Dimension des Geschriebenen wahrnehmbar wird.

Das bedeutet pragmatisch, die diachrone Dimension von Textverzeichnungen und Textüberlieferungen, wie sie sich in Dokumenten materialisieren, wahrzunehmen, dieser textkritisch gerecht zu werden und sie editorisch umzusetzen. Theoretisch bedeutet es, die der Textkritik und Editorik spezifisch eignende Hermeneutik zu erkennen und anzuerkennen. Gerade über die Zwillingsdisziplinen Textkritik und Editorik ist erschließbar, welches hermeneutische Potential schon die Materialität selbst von Textentstehungsprozessen und Textüberlieferungen in sich birgt. Diese Materialität in ihrer Evidenz ermöglicht nicht nur die Interpretation, sie fordert sie auch. Daraus definiert sich die Teilhabe der Textkritik und Editorik am geisteswissenschaftlichen Gesamtprojekt der Literaturwissenschaft. Diesem grundsätzlichen Zusammenhang wird bisher freilich noch immer zu geringe Aufmerksamkeit geschenkt. Womöglich könnte aber gerade über die Wahrnehmung der Textgenese in der wissenschaftlichen Edition ein Weg nicht nur zu einer umfassenden methodologischen Erneuerung, sondern auch zu einer theoretischen Neufundierung der Editionswissenschaft führen. Die Voraussetzungen

heute sind günstig. Das editionsmethodische Interesse an der Textgenese hat im Verlauf des 20. Jahrhunderts zunehmend gerade die germanistische Editionswissenschaft geprägt. Zudem ist die Textgenese als Dimension literarischer Werke und ihrer Texte dank der französischen *critique génétique* der jüngsten Jahrzehnte in der Literaturwissenschaft unmittelbar verortet worden. Damit, dass Textentstehungen über Schreibprozesse, in denen sie sich materialisieren, analytisch erschlossen werden, wird ganz konkret das textkritische Verfahren, über das sich die Analyse vollzieht, als ein interpretatorisches Verfahren verstanden. Das billigt der Editionswissenschaft (deren Kernbereich die Textkritik darstellt) ihre hermeneutische Dimension zu. Was jedoch noch einzuordnen und in einem Gesamtverständnis hermeneutischer Verfahren zu verorten bleibt, ist ein Modus der interpretatorischen Analyse, der an die manifeste Materialität von Texten in den Aufzeichnungsspuren ihrer Entstehung und den Dokumentationen ihrer Überlieferung rückgebunden ist.²¹

Das Postulat, zur Erneuerung der konzeptionellen Grundlagen der Editionswissenschaft von deren heutiger Autorzentriertheit abzurücken und sie dafür gemäß ihren Gründungstraditionen²² auf Prinzipien und Verfahren der Textvalidierung zurückzuführen, meint nicht, aus ihr etwa auch ein Bewusstsein, dass hinter Texten und Textüberlieferungen Autoren stehen, zu tilgen. Mitnichten soll zum wiederholten Male der Tod des Autors ausgerufen werden. Es gilt jedoch, dem Autor, der Autor-

- 21 Die anglo-amerikanische Editionswissenschaft hat sich bisher noch wenig auf die Pfade textkritisch-editorischer Erfassung von Text- und Werkgenese begeben, noch auf die einer *critique génétique*. Mit der Problematik der hermeneutischen Dimension ihrer Disziplin hat sie sich nichtsdestoweniger konfrontiert gesehen, indem sie zunehmend wahrgenommen hat, wie der Begriff der Autorintention Textinterpretationen und Werkdeutungen unumgänglich macht. Dementsprechend sind Bezugnahmen auf Hermeneutik, Epistemologie und Sprachphilosophie in jüngeren englischsprachigen Monographien zur Editionswissenschaft häufig; siehe etwa: P.L. Shillingsburg (Anm. 3); D.C. Greetham (Anm. 12); oder Paul Eggert, *Securing The Past. Conservation in Art, Architecture and Literature*, Cambridge 2009.
- 22 Diese gehen letztlich bis in die Antike und da (in vorchristlicher Zeit) auf Aristarch an der Bibliothek zu Alexandria zurück: siehe hierzu jüngst Klaus Hurlebusch, *Edition*, in: ders., *Buchstabe und Geist. Geist und Buchstabe. Arbeiten zur Editionsphilologie*, Frankfurt am Main u.a. 2010 (= *Hamburger Beiträge zur Germanistik* 50), S. 15–39, hier: S. 28 f.

Realität und dem Autor-Begriff neu überdachte Stellenwerte im System der Editionswissenschaft zuzuweisen. Im Sinne einer neu zu fassenden Bezugnahme der Editionswissenschaft auf ›Text‹ und ›den Text‹ wäre ›der Autor‹ keine exogene Leitgröße mit lebensweltlicher Verfügungsgewalt mehr. Er würde stattdessen sozusagen indigen aus geschriebenem und überliefertem Text heraus als eine systemisch integrierte Textfunktion wahrgenommen. Autoren als Personen würde dennoch keineswegs ihre reale Existenz abgestritten, noch würden etwa aus Methodenzwang Feststellungen von Willensbekundungen des empirischen Autors oder sorgfältige Analysen auktorialer Intention ausgegrenzt. Im Gegenteil. Denn gerade der sonst eher abstrakt gefasste Begriff der Autorintention wird deutlicher konkretisierbar, wo immer er unter Einbeziehung auktorialer Aussagen zur Eigenperformanz der Werkkomposition und des Schreibens auf die gegebene Materialität von Schreibprozessen und Überlieferungen rückbezogen werden kann und sich so diskursiv darstellen lässt. Die jeder Edition vorgängige textkritische Erschließung würde durchaus noch immer auch auf solche Aspekte ausgerichtet sein, und Editionen böten in ihrem Diskursgeflecht, so etwa in Einleitungen und Kommentaren, weiterhin angemessenen Raum, diesbezüglich ermittelte Erkenntnisse und gewonnene Einsicht mitzuteilen. Für die Textkonstitution selbst, Kernaufgabe der wissenschaftlichen Edition, impliziert ihre neuerliche Ausrichtung auf die indigene Textvalidierung natürlich weiterhin das Beheben von (herkömmlich so genannter) Textverderbnis. Hier bleiben bewährte Verfahren der Handschriftenforschung oder der analytischen Buchkunde unentbehrlich. Ihre eigene Bedeutung wird die germanistische Textfehlerbestimmung unter dem Aspekt erlangen, dass sie latent schon ein Verfahren kritisch bewusster Textvalidierung darstellt, ganz im Sinne unseres Plädoyers für eine Textkritik unter dem Leitgedanken einer Texten eingeschriebenen Autorfunktion. Mittlerweile spielt ferner die digitale Bilderschließung bei der Textvalidierung eine gewichtige Rolle. Sie kann aus der Materialanalyse gewonnene interpretierende Aussagen virtuell anschaulich machen. Meine Vorstellung, dass die Edition als Wissenschaftsprodukt in Zukunft grundständig im digitalen Medium angesiedelt sein wird, habe ich an anderer Stelle zu entwickeln begonnen. Der vorstehende Beitrag hat nun Überlegungen zu einer Erneuerung der wissenschaftlichen Edition sowohl in der Theorie wie

in ersten Gedankenentwürfen für die Praxis angestellt.²³ Denn erst aus ihrer konzeptuellen Neufassung wird die pragmatisch gebotene mediale Neuverortung der wissenschaftlichen Edition recht eigentlich bedeutsam werden.²⁴

23 Hans Walter Gabler, *Theorizing the Digital Scholarly Edition*, in: *Literature Compass* 7,2 (2010): Special Issue »Scholarly Editing in the Twenty-First Century«, S. 43–56.

24 Die englische Erstfassung dieses Aufsatzes erschien unter dem Titel: »Beyond Author-Centricity in Scholarly Editing« online in: *Journal of Early Modern Studies* 1.1 (2012): *On Authorship*, edited by Donatella Pallotti and Paola Pugliatti, S. 15–35. Für den Grundstock der deutschen Fassung und für gute Zusammenarbeit bei deren Umtextung danke ich Dr. Katrin Henzel, Frankfurt.

Freies Deutsches Hochstift

Aus den Vorträgen des Hauses

Jahresbericht 2011

Inhalt

Aus den Vorträgen des Hauses

Peter Boerner: Ernst Beutler und Amerika	351
--	-----

Jahresbericht 2011

Bildung und Vermittlung	377
Veranstaltungen	377
Ausstellungen	384
Museumspädagogik	392
Forschung und Erschließung	394
Editionen und Projekte	394
Frankfurter Brentano-Ausgabe	394
Kritische Hofmannsthal-Ausgabe	397
›Faust‹-Edition	400
LOEWE-Schwerpunkt ›Digital Humanities‹	401
Buchprojekt ›Hofmannsthal. Orte‹	402
Tagungen	403
Lehre und Vorträge	404
Publikationen	406
Erwerbungen	409
Kunstsammlungen	409
Handschriften	416
Bibliothek	432
Verwaltungsbericht	445
Mitgliederversammlung	445
Verwaltungsausschuss	445
Wissenschaftlicher Beirat	447
Mitarbeiter	447
Dank	451
Adressen der Verfasser	452

JAHRESBERICHT 2011

Bildung und Vermittlung

Veranstaltungen

»Ältestes bewahrt mit Treue, / Freundlich aufgefasstes Neue«. Mit diesen Versen beschrieb Goethe das eigene Verfahren als Naturforscher und Schriftsteller. Im Jahr 2011 führten sie durch das Veranstaltungsprogramm des Freien Deutschen Hochstifts. In einem weiten Bogen ging es durch die vergangenen 300 Jahre: von der Goethes Vater Johann Caspar gewidmeten Ausstellung über den Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne mit der Ausstellung »Momentum. Dichter in Szenen«.

Feiern zu Goethes Geburtstag

Der Goethe-Geburtstag begann am 28. August 2011 mit einem feierlichen Mittagessen im Erdgeschoss des Goethe-Hauses, zu dem Oberbürgermeisterin Petra Roth einen ausgewählten Gästekreis rund um den diesjährigen Träger des Goethe-Preises, den arabischen Dichter Adonis, in das Goethe-Haus eingeladen hatte. Die eigentlichen Hochstiftsfeiern, die traditionell mit den Mitgliedern begangen werden, standen im Zeichen der bildenden Kunst. Die Schauspielerin Katharina Giesbertz las im Arkadensaal und im Goethe-Museum eine Auswahl aus Goethes Texten zur Kunst, im Goethe-Haus musizierten Torsten Mann (Cembalo) und Christian Prader (Flöte) Kompositionen aus der Goethezeit. Zusätzlich zu den Kurzführungen im kerzenbeleuchteten Goethe-Haus gab es zwei Führungen im Museum. Dr. Petra Maisak und Dr. Doris Schumacher boten interessierten Besuchern kurze Rundgänge zu den Themen »Neuigkeiten im Museum« und »Bildnisse und Anekdoten« an.

Gespräche im Goethe-Haus

Die »Frankfurter Hausgespräche« – ein Kooperationsprojekt von Freiem Deutschen Hochstift, Frankfurter Bürgerstiftung im Holzhausenschlösschen, Stiftung Polytechnische Gesellschaft, Literaturhaus Frankfurt und Haus am Dom – haben im Jahr 2011 »Persönlichkeit« als ihr Leitthema gewählt. Am 31. Mai fand im Hochstift die erste der insgesamt vier Veranstaltungen dieser Reihe statt. Unter dem Titel »Geprägte Form, die lebend sich entwickelt« ging es um Persönlichkeits- und Bildungskonzepte von Goethe bis heute. Zum Gespräch

eingeladen waren der Literaturwissenschaftler Prof. Fotis Jannidis (Universität Würzburg), der über den Bildungsbegriff in Goethes »Dichtung und Wahrheit« gearbeitet hat, Prof. Norbert Groeben (Universität Köln), der sich mit Fragen der empirischen Leseforschung beschäftigt, sowie der Schriftsteller und Journalist Gustav Seibt. Die übrigen »Frankfurter Hausgespräche«, die außerhalb des Hochstifts stattfanden, gingen der Frage der Herausbildung, Prägung und Bewährung der Persönlichkeit unter unterschiedlichen Aspekten nach.

Im Rahmen der Ausstellung »Momentum. Dichter in Szenen« gab es am 1. November eine weitere, diesmal in Kooperation mit dem Kulturamt veranstaltete Gesprächsrunde im Goethehaus. Sie bescherte dem Haus ein junges und studentisches Publikum. Unter dem Titel »Zum Innersten bereit wie zum Äußersten gespannt« diskutierten die jungen Lyriker Ann Cotten, Steffen Popp und Monika Rinck über ihre gemeinsame Arbeit am Projekt einer neuen Poetologie und den soeben erschienenen, gemeinsamen Band ›Helm aus Phlox. Zur Theorie des schlechtesten Werkzeugs«. Alf Mentzer (hr2 Kultur) und Sonja Vandenrath (Kulturamt) moderierten die Veranstaltung, die vielfach in kleineren Grüppchen mit Gesprächen über die Gegenwartsliteratur ihren Ausklang fand.

Am 18. Januar stellte die Übersetzerin Rosemarie Tietze ihre Neuübersetzung von Tolstois ›Anna Karenina‹ vor. Rosemarie Tietze hat dem Roman eine moderne Gestalt gegeben, die die Glättungen früherer Übersetzungen beseitigt und Tolstois sprachliche Eigenheiten, gerade auch den auf den ersten Blick manchmal rauhen und unschönen Stil auch den deutschen Lesern erahnbar werden lässt. Neben ›Anna Karenina‹ hat Rosemarie Tietze u. a. auch Werke von Fjodor Dostojewskij, Boris Pasternak, Andrej Tarkowskij, Ljudmila Petruschewskaja und Andrej Bitow ins Deutsche übertragen. Für ihre Übersetzungen wurde sie mehrfach ausgezeichnet, darunter mit dem Voß-Preis der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung 1995 und – gemeinsam mit Andrej Bitow – mit dem Brücke-Berlin-Preis 2008.

Auch bei der zweiten Übersetzungsarbeit, die 2011 vorgestellt wurde, handelte es sich um eine Übertragung aus dem Russischen. Dr. Sabine Baumann und der Verleger KD Wolff stellten Sabine Baumanns Neuübersetzung von Puschkins ›Eugen Onegin‹ und Nabokovs umfangreichen Kommentar vor und diskutierten darüber mit der Direktorin Prof. Dr. Anne Bohnenkamp-Renken. Im Gegensatz zu anderen Übersetzern hat Sabine Baumann getreu nach Nabokovs seinerzeit radikalem Prinzip übersetzt, indem sie Puschkins großen Versroman in zeilengetreue Prosa übertrug.

Reisen in eine untergegangene Welt. Auf Spurensuche in Bibliotheken Mittel- und Osteuropas. Prof. Dr. Klaus Garber hielt am 1. Februar eine nachdenkliche Rückschau auf die Verluste, die der Nationalsozialismus und der Zweite Weltkrieg auch Büchern und Bibliotheken bereitet haben, und erinnerte an unzählige Städte und kulturelle Landschaften, die dadurch ihre historischen Erinnerungsstätten verloren haben.

Goethes Weg von Frankfurt nach Weimar. Der Vortrag des Präsidenten der Klassik Stiftung Weimar, Hellmut Seemann, galt am 8. Februar einem zentralen Thema der Goethe-Gedenkstätten in den beiden Städten und weckte erwartungsgemäß großes Publikumsinteresse.

Johann Caspar Goethe – neue Erträge und Erkenntnisse zu seinem Leben. Zur Finissage der Goethes Vater gewidmeten Ausstellung sprach der Historiker und Soziologe Dr. Andreas Hansert am 27. Februar über bislang unbekannte Aspekte in Johann Caspars Denken und Handeln. Dem Vortrag folgte eine Podiumsdiskussion mit den Kuratoren und den an der Ausstellung Beteiligten.

40 Jahre Brentano-Forschung. Ein Rückblick in autobiographischer Absicht. Unter diesem Titel hielt Prof. Dr. Konrad Feilchenfeldt am 22. März Rückblick auf die letzten Jahrzehnte Brentano-Forschung und erinnerte an erstaunliche Funde verschollen geglaubter handschriftlicher Zeugnisse. Der autobiographische Rückblick bot gleichzeitig eine Geschichte der wissenschaftlichen Bemühungen im Freien Deutschen Hochstift.

Der Galgen und die Hure. Lichtenbergs Obsessionen. Der Vortrag von Prof. Dr. Ernst Osterkamp ging am 12. April den Obsessionen des Aufklärers Georg Christoph Lichtenberg und seinen Überlegungen zur »moralischen backside« nach.

Philipp Otto Runge und die Metaphysik der Farben. Diesem Thema widmete sich ein Vortrag des Kunsthistorikers, Archäologen und Literaturwissenschaftlers Prof. Dr. Frank Büttner am 17. Mai. Der Vortrag erörterte Runges systematische Farbstudien, über die er auch mit Goethe korrespondierte, und ging Runges Auffassung nach – die dieser auch in seinen Bildern anschaulich machen wollte –, dass Licht und Farbe metaphysische Dimensionen besitzen.

»*Ich weis nicht warum ich Narr soviel schreibe*«. *Johann Wolfgang Goethe: Briefe. Historische Ausgabe.* Mit den 2008 und 2009 erschienenen beiden ersten Bänden begann – im Auftrag der Klassik Stiftung Weimar / Goethe- und Schiller-Archiv – die von Georg Kurscheidt, Norbert Oellers und Elke Richter herausgegebene historisch-kritische Neuedition von Goethes Briefen. Neben der Aktualisierung und Erweiterung des Textbestandes und dessen Edition nach heutigen wissenschaftlichen Prinzipien ist die umfassende Kommentierung des Goetheschen Briefwerks eines der Hauptanliegen der neuen Ausgabe. Die Hauptherausgeber Dr. Elke Richter und Dr. Georg Kurscheidt erläuterten Prinzipien und Besonderheiten der neuen Ausgabe und stellten die beiden ersten Bände mit den Briefen des jungen Goethe (Mai 1764 bis Oktober 1775) vor. Den 2010 erschienenen sechsten Band (Briefe der Jahre 1785 bis 3. September 1786) präsentierten die Bandherausgeber Dr. Volker Giel und Dr. Yvonne Pietsch. Begleitend las ein Schauspieler aus Goethes Briefen.

Historisch-kritische Hybrid-Edition von Goethes ›Faust‹. In ihrem Vortrag am 6. September berichtete die Direktorin, Prof. Dr. Anne Bohnenkamp-Renken,

über die Arbeit der Faust-Arbeitsgruppe, die unter ihrer Leitung und in Kooperation mit dem Goethe- und Schiller-Archiv Weimar und der Universität Würzburg seit 2009 im Hochstift an einer historisch-kritischen Ausgabe des Goetheschen Hauptwerks arbeitet, und sie beschrieb das Ziel der Arbeitsgruppe: eine Hybrid-Edition, die die überlieferten Zeugnisse aus Goethes Werkstatt sowohl in einer Faksimile-Edition in Buchgestalt als auch in einem innovativen genetischen Apparat der Forschung zugänglich machen will. Dem Vortrag folgte ein Seminar am 8. September, das all diejenigen ansprach, die die Vortragsthemen vertiefen wollten.

Literarische Handschriften, wozu? Zu diesem Thema sprach am 5. Oktober Almuth Grésillon, ehemalige Direktorin am Institut des Textes et Manuscrits Modernes (Paris) und Mitglied des Wissenschaftlichen Beirats im Freien Deutschen Hochstift. Der Vortrag gab Einblicke in die Werkstatt der »critique génétique«, eine in den 70er Jahren in Frankreich aus dem Strukturalismus heraus entwickelte literaturwissenschaftliche Untersuchungsmethode, die sich – im Gegensatz zu der gleichzeitig in Deutschland entstehenden Rezeptionsästhetik – für die Entstehung literarischer Werke, insbesondere moderner, interessiert und die genaue Untersuchung literarischer Handschriften zum Gegenstand hat.

Goethe und die Gartenrevolution. Die in Kooperation mit dem Kunstgewerbeverein in Frankfurt am Main angebotene Vortragsveranstaltung mit PD Dr. Michael Niedermeier fand am 26. Oktober im Museum für Angewandte Kunst als Teil der Vortragsreihe des Kunstgewerbevereins »Gartenlust! Parks und Gärten als lebendige Werke Angewandter Kunst« statt. Der Lichtbildervortrag nahm anhand eines reichen Bildmaterials die »Gartenrevolution« als einen Vorgang von europäischer Dimension in den Blick und zeigte zugleich Goethes Analyseleistung bei der Entschlüsselung des damit verbundenen kulturellen Epochenumbruchs auf.

Der unbekannte Brentano. Georg Brentano im Spiegel seiner Korrespondenz. Georg Brentanos im Freien Deutschen Hochstift aufbewahrte Korrespondenz, die hier kürzlich komplett ausgewertet wurde, stellten zwei am Hochstift arbeitende Wissenschaftler, Dr. Holger Schwinn und PD Dr. Wolfgang Bunzel, am 8. November erstmals vor. Ihr Vortrag gab Einblicke in Georg Brentanos facettenreiche Persönlichkeit und zeigte seine Entwicklung vom Kaufmann zum Liebhaber der Künste auf.

Heinrich von Kleist: Michael Kohlhaas. Der Vortrag von Prof. Dr. Klaus Lüderssen am 22. November stellte die Frage nach den unterschiedlichen juristischen Sichtweisen auf den Räuber und Mörder Michael Kohlhaas und die damit einhergehenden zahllosen Reflexionen über Recht und Unrecht und thematisierte die Widersprüche, mit denen sich – vor allem in unserer Epoche der Globalisierung – die Rechtsordnungen zunehmend arrangieren. Der Vortrag wurde umrahmt von einer Lesung mit der Schauspielerin Barbara Englert.

Lesungen

Goethe und seine lieben Deutschen. Ansichten einer schwierigen Beziehung. In seinem 2010 veröffentlichten Buch zeichnet der Kulturhistoriker Eckart Kleßmann an Goethes Biographie entlang die schwierige Beziehung des Dichters zur deutschen Kunst und Kultur, zur deutschen Sprache und zur deutschen Landschaft nach. In seiner Lesung aus diesem Band brachte Kleßmann dem Publikum Goethes Plädoyer für eine Weltliteratur wieder nahe, beleuchtete sein ambivalentes Verhältnis zum Judentum und seine Vorstellungen von Deutschlands politischer und wirtschaftlicher Verfassung.

Leidenschaften. 99 Autorinnen der Weltliteratur. Der 2009 erschienene Sammelband wurde am 5. April von zwei der drei Autorinnen, den Journalistinnen Verena Auffermann und Elke Schmitter, vorgestellt. Sie lasen einige der kurzen Texte aus dem umfangreichen Kompendium weiblicher Weltliteratur, in denen 99 Lebens- und Zeitumstände beschrieben und Verbindungslinien zur literarischen Tradition gezogen werden: von der Griechin Sappho über Rahel Varnhagen, Gertrude Stein bis hin zu Elfriede Jelinek und den Schöpferinnen berühmter Kinder- und Jugendgeschichten, Johanna Spyri und Joanne K. Rowling.

Eigensinn und Geselligkeit. Matthias Claudius im Kontext seiner Zeit. Am 17. Juni las Dr. Annelen Kranefuss aus ihrer 2011 bei Hoffmann und Campe erschienenen Claudius-Biographie und stellte den Zeitgenossen Goethes, der im allgemeinen Bewusstsein mit wenigen, aber berühmten Gedichten lebendig ist – darunter das Abendlied »Der Mond ist aufgegangen« – als engagierten, eigensinnigen und innerlich selbständigen Mann vor: als Journalist, »homme de lettres« und Poet. Die Biographin zeigte die vielen Spuren des Austausches zwischen Claudius und den bedeutendsten Köpfen der Zeit auf, die in seinem wenig umfangreichen Werk enthalten sind.

Lesung aus unveröffentlichten Arbeiten. Die freie Autorin Hanne Kulesa war am 13. September zu Gast mit einer Lesung aus ihrem neuen, noch unveröffentlichten Roman, sprach über das Glücksspiel und die seltsamen Täuschungen beim Schreiben und Erzählen.

Zeitgenossenschaft mit dem Leser. Unter diesem Titel sprach der Autor und Literaturwissenschaftler Michael Maar, der zu den bedeutendsten deutschen Literaturkritikern der jüngeren Generation zählt, am 27. September über Marcel Proust, der seinen Spürsinn ganz besonders geweckt hat. Maar präsentierte an diesem Abend erstaunliche Funde, die auch in seinem 2009 erschienenen Band »Proust Pharaon« gesammelt sind.

Friedrich Carl von Savigny in zeitgenössischen Porträts präsentierte am 24. Oktober Prof. Dr. Joachim Rückert im Rahmen einer größeren rechtswissenschaftlichen Konferenz. Im Hochstift, das als Romantik-Zentrum mit eigenen Quellen auch zu dem in Frankfurt geborenen Savigny einen besonders beziehungsreichen Erinnerungsort für diese Präsentation bot, stellte er erstmals eine

Sammlung von über 50 zeitgenössischen Porträts mit einer kleinen Biographie vor, die im Vittorio Klostermann Verlag erschienen ist.

Liederabende und Konzerte

Das Dunkel kann dir nun kein Leid mehr tun. Im Gedenken an Gustav Mahlers 100. Todestag, Ernst Kreneks 20. Todestag und Alexander Zemlinskys 140. Geburtstag trugen die Mezzosopranistin Hedwig Fassbender und Hilko Dumno am Klavier am 3. Mai eine Auswahl ihrer Lieder vor, darunter auch nicht oft gehörte, wie Kreneks Vertonungen zweier Gedichte von Karl Kraus. Ergänzt wurde das Programm durch Lieder des Busoni-Schülers Philippe Jarnach.

Denn er bleibt mein auf allen Wegen war der Titel eines Konzertabends am 24. Mai. Zu Clara Schumanns 115. Todestag erklangen von Robert und Clara Schumann vertonte Gedichte aus Rückerts »Liebesfrühling«, außerdem drei Violin-Romanzen op. 22 und das Klaviertrio op. 17 der Komponistin. Die Ausführenden waren: Khatuna Mikaberidze (Gesang), Uwe Hirth-Schmidt (Violoncello), Henrike Brüggem (Klavier) und Maria Radauer-Plank (Violine).

Sehnsuchtsvoll nach dir, mein Lieb, das Herze brennt. Zu Franz Liszts 200. Geburtstag am 25. Oktober sangen Christiane Karg (Sopran) und Katharina Magiera (Alt) Liszts Vertonungen von Goethe- und Heine-Gedichten und andere seiner Lieder sowie die Zigeunerlieder von Johannes Brahms nach Lenaus Ballade von den drei Zigeunern. Die beiden Sängerinnen wurden von Hilko Dumno am Klavier begleitet.

Das Trio wird ihm nicht missfallen. Mozart sprach diese Erwartung im Jahr 1788 seiner Schwester gegenüber aus. Gemeint war Michael Haydn, der Bruder Joseph Haydns, dem Anna Mozart das Trio KV 542 vorspielen sollte. Die seinerzeit geäußerte Hoffnung darf heute getrost als eine Gewissheit gelten. Das Enigma Trio, bestehend aus Konstanze Felber (Violine), Gabriel Faur (Violoncello) und Maciej Szyrner (Klavier) spielte es neben den Trios KV 502 und KV 548 am 6. Dezember zum Gedenken an Mozarts 220. Todestag.

Exkursion

Die Exkursion fand am 12. August statt und führte unter der kundigen Leitung von Professor Hans-Jürgen Schrader (Genf) in die Wetterau, »zu den Religiösen Genies, Herrnhutern und Stillen im Lande«. Erste Station war das Städtchen Büdingen, wo die Teilnehmer Einblick in die Schätze des Schlossarchivs der Ysenburger Fürsten erhielten. Auf der Ronneburg bestand dann Gelegenheit, den Ort zu besichtigen, an dem erst den Inspirierten und dann den aus Sachsen vertriebenen Herrnhutern Zuflucht gewährt worden ist. Auch die von Inspirierten 1737 gebaute stattliche Siedlung »Herrnhaag« und das 1890 abgebrannte Kloster Marienborn standen auf dem Programm.

Die lange Nacht der Museen

In der langen Nacht der Museen waren die Türen des Hauses am 7.–8. Mai zwischen 19 und 2 Uhr offen. Im Goethe-Haus sorgte die Kostümführung mit Gertrud Gilbert »Frau Rath Goethe erzählt« für großen Publikumszulauf, im Arkadensaal war zu Beginn des Abend Sylvia Schopf mit einer »Jedermann«-Lesung zu hören, im Verlauf des späteren Abends sorgte das Improvisationstheater »Drama Light« mit »Goethe extempore« in theatralisch-musikalischen Improvisationen von beliebten Goethe-Texten für gute Laune. Weitere Programmpunkte führten in die neue Kabinettausstellung im Goethe-Haus und durch die Ausstellung »Zweiheit im Einklang. Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller«. Die Besucher konnten in den mehrfach angebotenen Führungen das Goethe-Haus und -Museum näher kennenlernen.

Kooperationen

Kooperationen sind fester Bestandteil in allen Tätigkeitsbereichen des Hauses. Im Jahr 2011 arbeitete das Freie Deutsche Hochstift beispielsweise mit den folgenden Institutionen zusammen:

Kulturamt der Stadt Frankfurt am Main
 Hessischer Literaterrat
 Stiftung Polytechnische Gesellschaft, Literaturhaus Frankfurt, Frankfurter
 Bürgerstiftung im Holzhausenschlösschen und Haus am Dom
 Goethe-Universität Frankfurt am Main
 Institut für deutsche Literatur und ihre Didaktik der Goethe-Universität
 Frankfurt am Main
 Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main
 Hessischer Rundfunk
 Arbeitsgemeinschaft literarischer Gesellschaften (ALG, Berlin)
 Arbeitskreis selbständiger Kulturinstitute (AsKI, Bonn)
 Julius-Maximilians-Universität Würzburg
 Goethe- und Schiller-Archiv Weimar
 Ludwig Boltzmann-Institut für Geschichte und Theorie der Biographie, Wien

Das Freie Deutsche Hochstift ist Kulturpartner von hr2 Kultur.

Ausstellungen

Neue Kabinettausstellung im Goethe-Haus: Der junge Goethe in Frankfurt am Main 1749–1775

Im Haus am Großen Hirschgraben verbrachte Johann Wolfgang Goethe die prägenden Jahre seiner Jugend, und hier entstand ein großer Teil seines epochemachenden Frühwerks. Seit vielen Jahren erinnert daran eine kleine Ausstellung mit Faksimiles in Rahmen und Vitrinen in zwei Räumen des Dachgeschosses des Goethe-Hauses, die auf alten Plänen »Hofmeisterzimmer« und »Kammer« genannt werden. 2011 wurde diese Präsentation grundlegend erneuert und zeitgemäßen Rezeptionsbedingungen angepasst. Um den Wohncharakter nicht zu stören, ist seit der Wiedereinrichtung des Hauses im späten 19. Jahrhundert konsequent auf jede museale Beschriftung der Einrichtung verzichtet worden. Das Haus sollte als ein atmosphärischer Spiegel von »Dichtung und Wahrheit« empfunden werden, der die Besucher in einer Art »Zeitschleife« zurück ins alte Frankfurt versetzt. Diese Grundidee ist bis heute beibehalten worden. Als Informationsträger dienen mehrsprachige Broschüren, PDA Guides und natürlich die Gästeführer des Hochstifts. Dennoch kann auf die möglichst anschauliche Präsentation von Hintergrundwissen in Form einer Ausstellung nicht verzichtet werden.

Um ein breites internationales Publikum aus allen Bildungsschichten anzusprechen, ist die Information zugunsten der visuellen Medien komprimiert worden. Die Beschriftung ist außer bei den Goethe-Zitaten zweisprachig in Deutsch und Englisch. Originale Exponate aus den Sammlungen des Hochstifts können wegen ihrer hohen Empfindlichkeit nicht auf längere Dauer gezeigt werden, und Faksimiles wirken unbefriedigend, daher entwickelte der Ausstellungsarchitekt Holger Wallat in Kooperation mit der Agentur Opak eine alternative Präsentationsform. Das Ergebnis ist ästhetisch gelungen und wirkt frisch, ist dabei aber von gediegener, zeitloser Eleganz. Es entspricht der Mentalität Johann Caspar Goethes, der viel Sinn für eine elegante, solide Einrichtung seines Hauses an den Tag legte, wie der Sohn bestätigt: »Mein Vater war nicht karg mit Anschaffung solcher Dinge, die bei innerm Werth auch einen guten äußern Schein haben.«¹

Die Räume mussten einer grundlegenden Renovierung unterzogen werden; so wurde der defekte Dielenboden mit einer Trittschalldämmung über den erhaltenen alten Dielen versehen, die Räume erhielten eine neue Farbfassung, eine Besenkammer wurde zur Wandvitrine umgebaut, und für die Beleuchtung waren neue Elektroinstallationen nötig. An den Schauseiten der Räume sind Wandkonstruktionen in Form großer Schriftrollen angebracht worden, in

¹ Dichtung und Wahrheit; WA I 26, S. 239.

die sich Abbildungen und Goethe-Zitate passend einfügen. Die weiteren Texte und Bilder sind auf sechs Glasstelen angebracht, die die Transparenz der kleinen Räume wahren. Dazu gehört etwa ein Merian-Plan der Stadt Frankfurt, in dem alle relevanten Goethe-Orte verzeichnet sind.

Der erste Raum ist der Familie Goethe und der Geschichte ihres Hauses sowie dem Frankfurter Umfeld gewidmet. Der zweite Raum konzentriert sich ganz auf den jungen Goethe und beleuchtet die Facetten seiner Entwicklung von der juristischen Ausbildung und den ersten literarischen Versuchen bis zum Durchbruch im »Sturm und Drang« und dem Weggang nach Weimar im November 1775. Um ein optisches Zentrum zu schaffen, das die Besucher durch Bewegung anzieht, erhielt jeder Raum einen großen Flachbildschirm mit einer von Rozbeh Asmani gestalteten Videopräsentation. Der Medienkünstler entwickelte die Projektionen aus zwei Hauptbildern des Goethe-Hauses: der »Familie Goethe in Schäfertracht« von Hermann Junker nach Johann Conrad Seeckat und »Goethe mit der Silhouette« von Johann Ehrenfried Schumann nach Georg Melchior Kraus. Besonders eindrucksvoll wirkt hier das Spiel mit Schattenrissen, die Freunde und Freundinnen des jungen Goethe zeigen und an die »Zueignung« aus »Faust« denken lassen: »Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten, / Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt.«

Zur akustischen Ergänzung dienen kopfhörerfreie »Hörbänke«, auf denen eine Toncollage mit Goethe-Texten aus frühen Briefen sowie aus »Dichtung und Wahrheit« oder Zitate aus Briefen seiner Familie und Freunde zu hören ist. Realisiert wurde die Collage von Petra Eichler und Susanne Kessler mit Sprechern vom Schauspiel Frankfurt: Torben Kessler, Claude de Demo und Oliver Kraushaar. Musikalische Glanzlichter runden den Eindruck ab: Im ersten Raum erklingt der Pyramidenflügel aus dem Musikzimmer, auf dem Sylvia Ackermann Musik von Haydn, Mozart und Johann Schobert, dem Lieblingskomponisten von Cornelia Goethe, zu Gehör bringt. Im zweiten Raum sind Katharina Magiera (Alt) und Rüdiger Volhard (Klavier) mit Vertonungen von Liedern des jungen Goethe zu hören.

Die neue Kabinettausstellung wurde am 22. Februar 2011 mit einem Konzert von Katharina Magiera (Alt) und Rüdiger Volhard (Klavier) eröffnet, die zwölf Lieder des jungen Goethe in Vertonungen von Wolfgang Amadeus Mozart, Bernhard Theodor Breitkopf, Carl Friedrich Zelter, Ludwig van Beethoven und Franz Schubert vortrugen.

Wiedereröffnung des Goethe-Museums

Die Feier von Goethes Geburtstag am 27. und 28. August stand ganz im Zeichen der bildenden Kunst. Nach der Teilrenovierung konnte an diesen Tagen das Goethe-Museum wieder eröffnet werden. Die Schließung seit Mai 2010 war eine Folge der Arbeiten an der Sanierung der Kellerdepots, die die Einlagerung der Magazinbestände der Kunstsammlungen und der Handschriften-sammlung notwendig machte. Die Konzeption des Museums als Gemäldegalerie der Goethezeit blieb ebenso wie die farbliche Ausgestaltung der Räume unverändert. Die verschmutzten Screens wurden erneuert, einige Räume neu gestrichen, defekte Überwachungskameras ausgetauscht und die vorhandene Beleuchtung optimiert. Die entscheidende Veränderung bewirkte das Einziehen von drei beweglichen Wandflächen vor den großen Fensterfronten in den Räumen 3, 8 und 9, die neue Hängeflächen für großformatige Gemälde bieten. Auf diese Weise kommen jetzt insbesondere wichtige Neuerwerbungen der letzten Jahre, Johann Heinrich Füssli »Tod der Cordelia« und Johann Friedrich August Tischbeins Porträt der Amalie von Levetzow, besser zur Geltung. Eine weitere Veränderung brachte die Integration historischer Möbel mit sich, die der Galerie eine wohnlichere Atmosphäre verleihen. Den besonderen Akzent setzte bei der Wiedereröffnung Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins originales Porträt »Goethe in der römischen Campagna«, das bis zum 7. November 2011 als Leihgabe des Städel Museums in Raum 8, dem »Italienraum«, zu sehen war. Es war der erste Aufenthalt des Originals im Goethe-Museum und eine Besucherattraktion, die auch den aufschlussreichen Vergleich mit unserer Kopie des Gemäldes von Karl Bennert aus dem Jahr 1849 erlaubte.

Zweiheit im Einklang – Erkundung des Briefwechsels zwischen Goethe und Schiller

Vom 7. Mai bis 26. Juni wurde im Arkadensaal die Ausstellung »Zweiheit im Einklang« mit 50 Korrespondenzstücken aus dem Goethe- und Schiller-Archiv sowie weiteren Exponaten aus dem Freien Deutschen Hochstift und dem Deutschen Literaturarchiv Marbach gezeigt. Der über 1000 Schreiben umfassende Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller wird zum weitaus größten Teil im Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar verwahrt. Dort widmete man der Korrespondenz im Jahr 2009, anlässlich des 250. Geburtstags von Friedrich Schiller, eine eigene Ausstellung, zu der auch ein Katalog erschien.² In den Mittelpunkt ihrer Präsentation stellten die beiden Kuratoren Dr. Silke Henke und Dr.

2 Silke Henke und Alexander Rosenbaum, *Zweiheit im Einklang. Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, Weimar 2009 (= Aus dem Goethe- und Schiller-Archiv 1).

Alexander Rosenbaum das Arbeits- und Freundschaftsbündnis der beiden Dichter, dessen Entwicklung sie durch ausgewählte Briefe sowie Erstdrucke, graphische Blätter und originale Schreibwerkzeuge dokumentierten. Zugleich thematisierten sie erstmals angemessen die Geschichte des Briefkonvoluts nach Goethes Tod und gaben Einblick in die enorme Menge und Vielfalt an Textausgaben. Die Frankfurter Ausstellung knüpfte an die Schau von 2009 an, ging konzeptionell aber einen anderen Weg.³ In Zusammenarbeit mit dem Weimarer Team suchten die Kuratoren Dr. Konrad Heumann und Bettina Zimmermann nach einer Präsentationsform, in der einzig die Briefhandschriften in ihrer Besonderheit sichtbar werden sollten.

Handschriften haben es schwer, sich in Ausstellungen gegen andere Materialformen zu behaupten. Malerei und Graphik, Erinnerungsstücke und multimediale Präsentation absorbieren die Aufmerksamkeit der Besucher, so dass sie schnell als ›Flachware‹ ins Hintertreffen geraten. So bestand die Herausforderung der Frankfurter Präsentation darin, für die Originalbriefe eine museale Situation zu schaffen, in der es dem Besucher möglich wird, sich auf ihre Eigenart einzulassen. Unter den Bedingungen des modernen Museumsbetriebs geht bei schriftlichen Zeugnissen, auch wenn es sich um Originale handelt, das Entscheidende allzu oft verloren: das Erlebnis individueller Erfahrung, das jedem vertraut ist, der in anderen Kontexten einen bedeutungsvollen Brief vor sich hat. Was fehlt, ist vor allem die Möglichkeit konzentrierter Lektüre. Bei älteren Schriftstücken kommt als zweites Problem hinzu, dass Ausstellungsbesucher meist die deutsche Kurrentschrift nicht lesen können. Für beide Probleme musste die Frankfurter Präsentation Lösungen finden.

Die Aufgabe, im Arkadensaal des Freien Deutschen Hochstifts einen Ort der Lektüre zu schaffen, übernahmen die Frankfurter Künstlerinnen Petra Eichler und Susanne Kessler (›Sounds of Silence‹). Sie bauten in den hinteren Bereich des Arkadenumgangs eine anspielungsreiche ›Schreibstube‹ ein, die sich zugleich als Lesesaal interpretieren ließ. Dort saßen die Besucher auf höhenverstellbaren Stühlen vor den zu Lesetischen umfunktionierten Vitrinen, in denen direkt unter dem Abdeckglas die Exponate zu sehen waren. Es gab keine Beschriftungen. Dafür befanden sich auf den Vitrinen stilisierte Briefhalter, die einem Geschenk von Ottilie von Goethe an ihren Schwiegervater nachempfunden waren. In ihnen steckten Transkriptionshilfen, die sowohl das Exponat zeigten wie auch zeilengerechte Umschriften, so dass die Besucher in die Lage

3 Vgl. Silke Henke, Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in Weimar und Frankfurt. Zwei Ausstellungen im Vergleich, in: Hellmut Th. Seemann und Thorsten Valk (Hrsg.), *Literatur ausstellen. Museale Inszenierungen der Weimarer Klassik*, Göttingen 2012 (= *Klassik Stiftung Weimar. Jahrbuch 2012*), S. 299–310.



Abb. 1. »Schreibstube« in der Goethe-Schiller-Briefwechselausstellung

versetzt wurden, mit Hilfe der Lesehefte, aber dann zunehmend auch eigenständig, die originalen Briefe wirklich zu lesen und nicht nur anzusehen (Abb. 1).

Die Außenseite der Box hatte die Künstlerin Dani Muno mit den Zügen eines furios geschriebenen Briefanfangs von Schiller bemalt, mit dem dieser am 11. Dezember 1798 für Goethes produktive Hinweise zum ›Wallenstein‹ gedankt hatte: »Es ist eine rechte Gottesgabe um einen weisen und sorgfältigen Freund, das habe ich bei dieser Gelegenheit aufs neue erfahren.« (Abb. 2)

Dass die handwerkliche Faktur des Schreibvorgangs schon beim Eintritt in den Arkadensaal sichtbar wurde, hatte seinen guten Sinn. Tatsächlich haben Duktus und Art der Beschriftung Teil an der Bedeutung von Briefen, sie geben mehr oder weniger deutlich Einblick in die Situation des Schreibers bei der Niederschrift und über die Art, in der er sich seinem Adressaten präsentieren will. Hinzu kommen verworfene Ansätze, die sich auf dem Brief selbst oder auf Konzepten finden. Andere Spuren geben Aufschluss über die Besonderheiten des Zustellungswegs, aber auch über die Reaktion des Briefempfängers oder über das weitere Schicksal der Schriftstücke nach deren erster Lektüre. Für alle diese Besonderheiten, die in den gedruckten Ausgaben des Briefwechsels nicht wahrnehmbar sind, gab es in der Ausstellung aufschlussreiche Beispiele, die



Abb. 2. Außenseite der »Schreibstube« im Arkadensaal

sich auf die Charakteristik des Briefkorpus und seiner Verfasser zurückbeziehen ließen. Die eingehende Beschäftigung mit den Originalen brachte für die Kuratoren manche Überraschung mit sich. So ließ sich eine Zeichnung auf Goethes Brief vom 13. Januar 1803 als Schillers Bühnenbildentwurf für die ›Braut von Messina‹ identifizieren und damit überhaupt als eine der ganz wenigen Zeichnungen von Schillers Hand.

Die Präsentation war in 13 Abteilungen gegliedert. Nach einem Prolog mit dem titelgebenden Brief Schillers an Goethe vom 17. Mai 1797 (›Lassen Sie uns, so lange wir beysammen bleiben, auch unsere Zweyheit immer mehr in Einklang bringen‹) zeigte sie die förmlichen Schreiben, mit denen der Briefwechsel im Frühsommer 1794 anhub (›Der Beginn: Schillers Zeitschrift ›Die Horen‹), die Verabredung eines ersten längeren Besuchs Schillers in Weimar (›Wohnen bei Goethe‹), den Plan einer ›Correspondenz über gemischte Materien‹ im Herbst 1794 (›Versuch eines Briefwechsels im Briefwechsel‹), Goethes brieflichen Umgang mit dem Tod seines zweiten Sohnes (›Geburt und Tod eines Kindes: Carl von Goethe‹), die gemeinsame Arbeit an einer lyrischen Abrechnung mit missliebigen Zeitgenossen in den Jahren 1795–1796 (›Gemeinsam spotten: ›Xenien‹), Schillers intensive briefliche Begleitung des ›Wilhelm Meister‹ 1794–1796 (›Dialog über ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹), Schillers

»Forderungen« an eine Vollendung des ›Faust‹ im Juni 1797 (»Wiederaufnahme des ›Faust‹) sowie Goethes Ratschläge zu einer Schlüsselszene in Schillers ›Wallenstein‹ Ende 1798 (»Astrologie im ›Wallenstein‹). Weitere Abteilungen beschäftigten sich mit den Gegenständen, die den Briefen beigegeben wurden (»Zwieback, Steine, Schriftchen: Briefbeigaben«) und gaben Einblick in bestimmte Schreib- und Lesesituationen, die in den Briefen ihren Niederschlag fanden (»Szenen in der Schreibstube«). Am Ende standen zwei Epiloge zum Nachleben des Briefwechsels: Der eine zeigte Zeugnisse zu Goethes Vorbereitung seiner Ausgabe des Briefwechsels von 1828/1829 (»Goethe redigiert den Briefwechsel«), der andere Schillers Brief vom 24. April 1805, den Goethe an das Ende der Ausgabe stellte und dessen zahlreiche Aufschriften Rückschlüsse auf seine bewegte Überlieferungsgeschichte zulassen (»Schicksal einer Handschrift«).

Begleitet wurde die Ausstellung von zahlreichen Führungen, namentlich auch für Schulklassen. Darüber hinaus gab es Sonderveranstaltungen für Studentengruppen aus Frankfurt, Würzburg und Mainz sowie einen Fortbildungsworkshop für Deutschlehrer (»Schreiben als Kulturtechnik«).

Für die Finanzierung der Ausstellung danken wir der Eurohypo AG, der PwC Deutschland AG, der Cronstett- und Hynspersgischen ev. Stiftung sowie der Dr. Bodo Sponholz Stiftung.

Momentum – Dichter in Szenen

Vom 21. August 2011 bis 8. Januar 2012 war im Arkadensaal die Ausstellung »Momentum – Dichter in Szenen« zu sehen. Dicht an dicht hingen in der Ausstellung farbig lebendige Alltagsszenen mit insgesamt 32 Dichtern, darunter Paulus Böhmer, Ann Cotten, Durs Grünbein, Michael Krüger, Olga Martynova, Robert Menasse, Emine Sevgi Özdamar, Verena Roßbacher (Abb. 3), Silke Scheuermann und Martin Mosebach.

In dreijähriger Arbeit an dem Projekt hatten der Fotograf Alexander Paul Englert, die Regisseurin und Schauspielerin Barbara Englert und die Autorin und Dramaturgin Jutta Kaußen Autorinnen und Autoren nach Momenten befragt, die auslösend und impulsgebend für die Produktion eines Textes gewesen waren, und sie gemeinsam mit ihnen als »authentische Fälschungen« nachinszeniert. Die Bildrekonstruktionen folgen den Ausgangstexten und hintergehen sie zugleich: Die photographische Visualisierung der poetischen Kunstfiguren, das bildkünstlerische Fortspinnen des poetischen Fadens und die (Rück-)Blicke der Autoren treten in ein lebhaftes, kaleidoskopisches Beziehungsspiel und lassen auf photographischer Ebene ein zweites Kunstwerk entstehen. So vielfältig wie Arbeitstechniken, Themen und Positionen der Autoren sind auch die Fotografien, die die Stimmungen der Texte aufnehmen: dokumentarisch-journalistisch, wenn der Fotograf den Autoren auf ihren Wegen folgte oder sie an für sie bedeutungsvolle Orte begleitete; es sind durchkomponierte Inszenie-

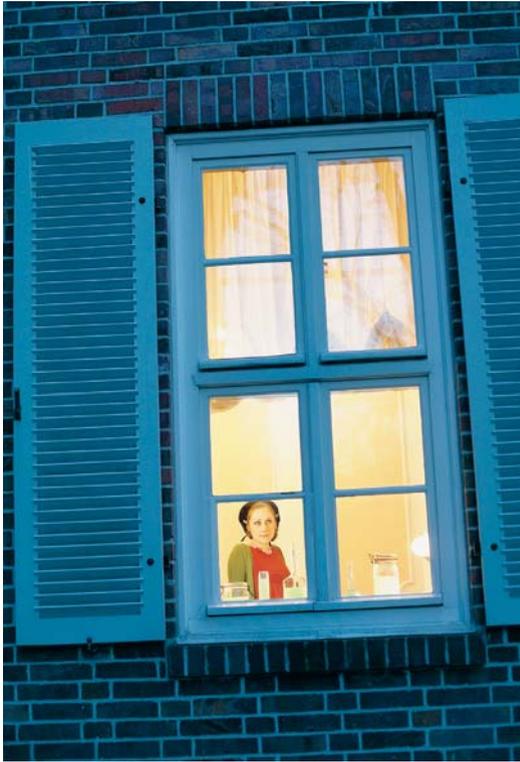


Abb. 3. Verena Roßbacher, fotografiert von Alexander Paul Englert

rungen in sorgfältig ausgesuchten und teilweise eigens gebauten Räumen mit Statisten und authentischen Requisiten, oder sie geben Einblicke in Archive, Magazine und persönliche Kunstkammern. Wie die Texte lassen die Bilder Raum für den Betrachter, beziehen ihn ein, machen ihn zum Mitspieler, lassen Nähe zu. Zur Ausstellung ist ein alle Bilder aufnehmender Katalog erschienen.

Das rekonstruierte Goethe-Haus

Im Seekatzsaal wurde am 10. Mai 2011 aus Anlass der 60. Wiederkehr der Wiedereröffnung des rekonstruierten Frankfurter Goethe-Hauses eine kleine Kabinettausstellung präsentiert, die aus den Beständen des Hausarchivs und mit Leihgaben der Firma Julius Hembus Maler und Stuckwerkstätten GmbH bestückt wurde.

Beatrix Humpert



Abb. 4. Ferienprogramm ›Mein Schattenriss‹ 2011 (Foto: Doris Schumacher)

Museumspädagogik

Akkreditierte Weiterbildungsangebote für Lehrkräfte stellten im Jahr 2011 einen Schwerpunkt der Vermittlungsarbeit dar. Dr. Doris Schumacher und Ulrike Eisenträger konzipierten und veranstalteten mehrere Weiterbildungen und Workshops, die die Möglichkeiten zur Einbeziehung des Goethe-Hauses sowie einzelner Wechselausstellungen in den Schulunterricht vorstellten. Unter diesen Angeboten war die Lehrer-Weiterbildung zum Thema ›Goethe in Frankfurt und Weimar‹ am 30. August mit über 90 Teilnehmern besonders umfangreich. Die Hessische Landeszentrale für politische Bildung hat die im Hochstift ausgerichtete Fortbildungsveranstaltung in Ergänzung zu ihrem Schülerwettbewerb 2011/2012 organisiert. Doris Schumacher referierte über den jungen Goethe und die Möglichkeiten, das Goethe-Haus als außerschulischen Bildungsort zu nutzen.

Für die Diesterweg-Stipendiaten der Stiftung Polytechnische Gesellschaft fand im November eine für Schulklassen der Stufen 5 bis 8 gedachte Präsentation ›Johann Wolfgang von Goethe und die Sterblichkeit‹ statt. Die Veranstaltung war Teil des Begleitprogramms ›Woher wir kommen – wohin wir gehen‹

zur ›Frankfurter LeseEule‹, der Kinder- und Jugendbuch-Ausstellung der Stadt Frankfurt. Doris Schumacher beteiligte sich am Weiterbildungsprogramm für Gästeführer der Tourismus+Congress GmbH Frankfurt am Main. Daneben wurde auch die interne Schulung für die Angestellten des Goethe-Hauses intensiv weiter betrieben.

Die Teilnehmerzahlen der öffentlichen Familien-Führungen im Goethe-Haus entwickelten sich so gut, dass für 2012 eine Verdopplung auf zwei Termine pro Monat vorgesehen ist. Erfreulich war die Resonanz auf die besonders für Kinder und Jugendliche bestimmten Programme, so das Osterferienangebot ›Mit der Goethe-Marionette durchs Haus am Hirschgraben‹ mit Joachim Schadendorf als Marionettenspieler, die »Saturday«-Programme ›Die verborgene Schrift‹ mit der Künstlerin Christine Herkommer im April und ›Mäuse im Goethe-Haus‹ im September und ›Mein Schattenriss‹ in den Herbstferien (Abb. 4). Gut etabliert hat sich das Angebot ›Weihnachtszeit bei Familie Goethe‹ an den ersten beiden Adventssonntagen sowie der erneute Einsatz der Goethe-Marionette zum dritten Advent.

Bei den Schülerzahlen gab es zwar einen leichten Rückgang im Vergleich zum Vorjahr, beinahe verdreifacht hat sich jedoch die Nachfrage nach dem Praxis-Angebot ›Schreiben mit der Gänsefeder‹ (28 Buchungen) und den ergänzenden Schwerpunkten ›Goethe und Werther‹ (26) und ›Goethe und Faust‹ (39). Verbessert hat sich damit die Qualität der Vermittlungsarbeit bei einzelnen Klassen, denn eine verlängerte Verweildauer im Museum erlaubt eine intensive Beschäftigung mit den Inhalten.

Im April wurde das Erzähltheater ›Goethes Faust – ein teuflisches Spiel‹ mit Sylvia Schopf wiederholt, das neben der öffentlichen Aufführung zwei Schulaufführungen erlebte. In der Museumsnacht bot Sylvia Schopf eine ›Jedermann‹-Lesung an, womit auch die Hugo von Hofmannsthal-Redaktion thematisch in das Bildungsprogramm einbezogen wurde.

Die Führungen und Zusatzangebote zu den Ausstellungen ›Johann Caspar Goethe zum 300. Geburtstag‹ (42 Führungen, 712 Teilnehmer) und ›Zweiheit im Einklang‹ (49 Führungen, 672 Teilnehmern) fanden reges Interesse bei Schulklassen, Gruppen und Einzelbesuchern.

Doris Schumacher

Forschung und Erschließung

Editionen und Projekte

Historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Werke und Briefe Clemens Brentanos (Frankfurter Brentano-Ausgabe)

Clemens Brentano, Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hrsg. von Anne Bohnenkamp, Ulrike Landfester, Christoph Perels, Hartwig Schultz, Stuttgart: Kohlhammer Verlag 1975 ff.

Zum Jahresende 2011 lagen insgesamt 40 Bände der Ausgabe vor:

- 1 Gedichte 1784–1801, Text, Lesarten und Erläuterungen, unter Mitarbeit von Michael Grus hrsg. von Bernhard Gajek (2007)
- 3,1 Gedichte 1816/1817, Text, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Michael Grus und Kristina Hasenpflug (1999)
- 3,2 Gedichte 1818/1819, Text, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Michael Grus, Kristina Hasenpflug, Hartwig Schultz (2001)
- 3,3 Gedichte 1820–1826, Text, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Michael Grus (2002)
- 5,1 Gedichtbearbeitungen I, Text, Lesarten und Erläuterungen, unter Mitarbeit von Silke Franziska Weber hrsg. von Sabine Gruber (2011)
- 5,2 Gedichtbearbeitungen II, Trutz Nachtigal, Text, Lesarten und Erläuterungen, unter Mitarbeit von Holger Schwinn hrsg. von Sabine Gruber (2009)
- 6 Des Knaben Wunderhorn, Teil I, Text, hrsg. von Heinz Rölleke (1975)
- 7 Des Knaben Wunderhorn, Teil II, Text, hrsg. von Heinz Rölleke (1976)
- 8 Des Knaben Wunderhorn, Teil III, Text, hrsg. von Heinz Rölleke (1977)
- 9,1 Des Knaben Wunderhorn, Teil I, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Heinz Rölleke (1975)
- 9,2 Des Knaben Wunderhorn, Teil II, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Heinz Rölleke (1977)
- 9,3 Des Knaben Wunderhorn, Teil III, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Heinz Rölleke (1978)
- 10 Romanzen vom Rosenkranz, Text und Lesarten, unter Mitarbeit von Michael Grus und Hartwig Schultz hrsg. von Clemens Rauschenberg (1994)
- 11,1 Romanzen vom Rosenkranz, Lesarten, Entstehung und Überlieferung, hrsg. von Dietmar Pravida (2006)
- 11,2 Romanzen vom Rosenkranz, Erläuterungen, hrsg. von Dietmar Pravida (2008)

- 12 Dramen I, Text, hrsg. von Hartwig Schultz (1982)
- 13,1 Dramen II,1, Aloys und Imelde, Text, unter Mitarbeit von Michael Grus und Simone Leidinger hrsg. von Christian Sinn (2010)
- 13,3 Dramen II,3, Wiener Festspiele, Prosa zu den Dramen, Text, unter Mitarbeit von Dietmar Pravida und Christina Sauer hrsg. von Caroline Pross (2007)
- 14 Dramen III, Die Gründung Prags, Text, hrsg. von Gerhard Mayer und Walter Schmitz (1980)
- 15,2 Dramen II,1, Aloys und Imelde, Lesarten und Erläuterungen, unter Mitarbeit von Holger Schwinn hrsg. von Christian Sinn (2011)
- 15,4 Dramen II,3, Lesarten und Erläuterungen, unter Mitarbeit von Simone Leidinger, Dietmar Pravida und Christina Sauer hrsg. von Caroline Pross (2008)
- 16 Prosa I, Godwi, Text, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Werner Bellmann (1978)
- 17 Prosa II, Die Mährchen vom Rhein, Text, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Brigitte Schillbach (1983)
- 19 Prosa IV, Erzählungen, Text, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Gerhard Kluge (1987)
- 22,1 Religiöse Werke I,1, Die Barmherzigen Schwestern; Kleine religiöse Prosa, Text, hrsg. von Renate Moering (1985)
- 22,2 Religiöse Werke I,2, Die Barmherzigen Schwestern; Kleine religiöse Prosa, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Renate Moering (1990)
- 24,1 Religiöse Werke III,1, Lehrjahre Jesu, Teil I, Text, hrsg. von Jürg Mathes (1983)
- 24,2 Religiöse Werke III,2, Lehrjahre Jesu, Teil II, Text, hrsg. von Jürg Mathes (1985)
- 26 Religiöse Werke V,1, Das bittere Leiden unsers Herrn Jesu Christi, Text, hrsg. von Bernhard Gajek (1980)
- 27,2 Religiöse Werke V,2, Das bittere Leiden unsers Herrn Jesu Christi, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Bernhard Gajek und Irmengard Schmidbauer (1995)
- 28,1 Materialien zu nicht ausgeführten religiösen Werken (Anna Katharina Emmerick-Biographie), Text, hrsg. von Jürg Mathes (1981)
- 28,2 Materialien zu nicht ausgeführten religiösen Werken (Anna Katharina Emmerick-Biographie), Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Jürg Mathes (1982)
- 29 Briefe I (1792–1802), nach Vorarbeiten von Jürgen Behrens und Walter Schmitz hrsg. von Lieselotte Kinskofer (1988)
- 30 Briefe II (Clemens Brentanos Frühlingskranz), hrsg. von Lieselotte Kinskofer (1990)
- 31 Briefe III (1803–1807), hrsg. von Lieselotte Kinskofer (1991)

- 32 Briefe IV (1808–1812), hrsg. von Sabine Oehring (1996)
 33 Briefe V (1813–1818), hrsg. von Sabine Oehring (2000)
 34 Briefe VI (1819–1823), hrsg. von Sabine Oehring (2005)
 38,1 Erläuterung zu den Briefen 1792–1802, hrsg. von Ulrike Landfester (2003)
 38,3 Erläuterungen zu den Briefen 1803–1807, hrsg. von Lieselotte Kinskofer (2004)

Mit dem Erscheinen von Band 5,1 liegt nun der Komplex von Clemens Brentanos Gedichtbearbeitungen geschlossen vor. Die umfangreiche Einleitung der Herausgeberin vermittelt einen Überblick über die Vielfalt der Verfahrensweisen beim Umgang mit Vorlagen, die bei diesem Autor zu beobachten ist, und entwirft eine Typologie der Bearbeitungsformen. Außerdem konnte im Jahr 2011 der Erläuterungsband zu ›Aloys und Imelde‹ (1811/12) vorgelegt werden, der Brentanos fünftaktiges Drama ausführlich kommentiert. Nach 200 Jahren existiert damit der erste Einzelstellenkommentar zu diesem in insgesamt drei Fassungen vorliegenden Text, den der Autor seinerzeit für »das Vorzüglichste« (an seine Schwester Meline von Guaita, 8. Dezember 1812) hielt, was er geschaffen habe.

Mit Ablauf des Jahres 2010 ist Prof. Dr. Konrad Feilchenfeldt (München) aus dem Kreis der Hauptherausgeber ausgeschieden. Er hat sich über lange Jahre ebenso engagiert wie aufopferungsvoll für die Frankfurter Brentano-Ausgabe eingesetzt; dafür gilt ihm von Seiten der Direktion, der Hauptherausgeber, der Redaktionsleitung und der Redakteure großer und herzlicher Dank.

Am 28. Februar und 15. September 2011 fanden Sitzungen der Hauptherausgeber der Frankfurter Brentano-Ausgabe statt.

Mitwirkende an der Frankfurter Brentano-Ausgabe:

Hauptherausgeber:

Prof. Dr. Anne Bohnenkamp (zugleich Projektleiterin, Frankfurt am Main), Prof. Dr. Christoph Perels (Frankfurt am Main), Prof. Dr. Ulrike Landfester (St. Gallen), Prof. Dr. Hartwig Schultz (Steinbach)

Mitarbeiter der Brentano-Redaktion:

Redaktionsleiter: PD Dr. Wolfgang Bunzel

Redakteure: Dr. Michael Grus, Dr. Cornelia Ilbrig, Dr. Holger Schwinn

wissenschaftliche Hilfskräfte: Anja Leinweber M.A. (bis 30. September 2011),

Silke Weber M.A. sowie Claudia Neumann (1. Februar bis 31. Mai)

studentische Hilfskräfte: Janika Krichtel (ab 1. Oktober), Janina Schreiner

Praktikantin: Anna Sievert (26. April bis 30. Juni)

Bandherausgeber:

Prof. Dr. Maximilian Bergengruen (Genf), PD Dr. Wolfgang Bunzel (Frankfurt am Main), Prof. Dr. Konrad Feilchenfeldt (München), Prof. Dr. Bernhard Gajek (Regensburg), Dr. Sabine Gruber (Wiesbaden/Erfurt), Dr. Michael Grus (Wiesbaden), PD Dr. Jutta Heinz (Notzingen/Jena), Prof. Dr. Steffen Höhne (Weimar), Prof. Dr. Ulrike Landfester (St. Gallen), Judith Michelmann M.A. (St. Gallen), Dr. Renate Moering (Wiesbaden), Prof. Dr. Stefan Nienhaus (Neapel), Dr. Sabine Oehring (Aachen), Prof. Dr. Marianne Sammer (St. Pölten), Dr. Christina Sauer (Saarbrücken), Prof. Dr. Hartwig Schultz (Steinbach) und Dr. Holger Schwinn (Offenbach).

Wolfgang Bunzel

*Kritische Ausgabe sämtlicher Werke
Hugo von Hofmannsthal*

Von der auf 42 Bände angelegten Kritischen Werkausgabe Hugo von Hofmannsthal im S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, mit deren editorischer Bearbeitung Anfang der 1970er Jahre begonnen wurde, sind bis zum 31. Dezember 2011 35 Bände erschienen:

- I Gedichte 1, hrsg. von Eugene Weber (1984)
- II Gedichte 2 (aus dem Nachlaß), hrsg. von Andreas Thomasberger und Eugene Weber † (1988)
- III Dramen 1 (Kleine Dramen), hrsg. von Götz-Eberhard Hübner, Christoph Michel und Klaus-Gerhard Pott (1982)
- IV Dramen 2 (Das gerettete Venedig), hrsg. von Michael Müller (1984)
- V Dramen 3 (Die Hochzeit der Sobeide / Der Abenteurer und die Sängerin), hrsg. von Manfred Hoppe † (1992)
- VI Dramen 4 (Das Bergwerk zu Falun / Semiramis / Die beiden Götter), hrsg. von Hans-Georg Dewitz (1995)
- VII Dramen 5 (Alkestis / Elektra), hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp und Mathias Mayer (1997)
- VIII Dramen 6 (Ödipus und die Sphinx / König Ödipus), hrsg. von Wolfgang Nehring und Klaus E. Bohnenkamp (1983)
- IX Dramen 7 (Jedermann), hrsg. von Heinz Rölleke (1990)
- X Dramen 8 (Das Salzburger Große Welttheater / Pantomimen zum Großen Welttheater), hrsg. von Hans-Harro Lendner und Hans-Georg Dewitz (1977)
- XI Dramen 9 (Florindos Werk / Cristinas Heimreise), hrsg. von Mathias Mayer (1992)
- XII Dramen 10 (Der Schwierige), hrsg. von Martin Stern in Zusammenarbeit mit Ingeborg Haase und Roland Haltmeier (1993)

- XIII Dramen 11 (Der Unbestechliche), hrsg. von Roland Haltmeier (1986)
- XIV Dramen 12 (Timon der Redner), hrsg. von Jürgen Fackert (1975)
- XV Dramen 13 (Das Leben ein Traum / Dame Kobold), hrsg. von Christoph Michel und Michael Müller (1989)
- XVI/I Dramen 14/1 (Der Turm: 1. Fassung), hrsg. von Werner Bellmann (1990)
- XVI/II Dramen 14/2 (Der Turm: 2. und 3. Fassung), hrsg. von Werner Bellmann in Zusammenarbeit mit Ingeborg Beyer-Ahlert (2000)
- XVII Dramen 15 (Die Heirat wider Willen / Die Lästigen / Vorspiel für ein Puppentheater u.a.), hrsg. von Gudrun Kotheimer und Ingeborg Beyer-Ahlert (2006)
- XVIII Dramen 16 (Fragmente aus dem Nachlaß 1), hrsg. von Ellen Ritter (1987)
- XIX Dramen 17 (Fragmente aus dem Nachlaß 2), hrsg. von Ellen Ritter (1994)
- XX Dramen 18 (Silvia im »Stern«), hrsg. von Hans-Georg Dewitz (1987)
- XXI Dramen 19 (Lustspiele aus dem Nachlaß 1), hrsg. von Mathias Mayer (1993)
- XXII Dramen 20 (Lustspiele aus dem Nachlaß 2), hrsg. von Mathias Mayer (1994)
- XXIII Operndichtungen 1 (Der Rosenkavalier), hrsg. von Dirk O. Hoffmann und Willi Schuh (1986)
- XXIV Operndichtungen 2 (Ariadne auf Naxos / Die Ruinen von Athen), hrsg. von Manfred Hoppe (1985)
- XXV/I Operndichtungen 3/1 (Die Frau ohne Schatten / Danae oder die Vernunfttheat), hrsg. von Hans-Albrecht Koch (1998)
- XXV/II Operndichtungen 3/2 (Die ägyptische Helena / Opern- und Singspielpläne), hrsg. von Ingeborg Beyer-Ahlert (2001)
- XXVI Operndichtungen 4 (Arabella / Lucidor / Der Fiaker als Graf), hrsg. von Hans-Albrecht Koch (1976)
- XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, hrsg. von Gisela Bärbel Schmid und Klaus-Dieter Krabiel (2006)
- XXVIII Erzählungen 1, hrsg. von Ellen Ritter (1975)
- XXIX Erzählungen 2 (aus dem Nachlaß), hrsg. von Ellen Ritter (1978)
- XXX Roman / Biographie (Andreas / Der Herzog von Reichstadt / Philipp II. und Don Juan d'Austria; aus dem Nachlaß), hrsg. von Manfred Pape (1982)
- XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, hrsg. von Ellen Ritter (1991)
- XXXIII Reden und Aufsätze 2 (1901–1909), hrsg. von Konrad Heumann und Ellen Ritter (2009)

2011 erschien der Band:

XXXIV Reden und Aufsätze 3 (1910–1919), hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel (2011)

Bis zur Drucklegung gediehen sind im Jahr 2011 die Bände:

XXXVIII Aufzeichnungen 1, hrsg. von Rudolf Hirsch (†) und Ellen Ritter (†) in Zusammenarbeit mit Konrad Heumann und Peter Michael Braunwarth.

XXXIX Aufzeichnungen 2, hrsg. von Rudolf Hirsch (†) und Ellen Ritter (†) in Zusammenarbeit mit Konrad Heumann und Peter Michael Braunwarth.

XL Bibliothek, hrsg. von Ellen Ritter (†) in Zusammenarbeit mit Dalia Bukauskaitė und Konrad Heumann.

In redaktioneller Bearbeitung und als nächste zur Auslieferung vorgesehen sind die Bände:

XXXII Reden und Aufsätze 1 (1890–1902), hrsg. von Johannes Barth, Hans-Georg Dewitz, Mathias Mayer, Ursula Renner-Henke und Olivia Varwig.

XXXVII Buch der Freude, Autobiographisches, hrsg. von Ellen Ritter (†).

In der Folge soll die Ausgabe mit zwei weiteren Bänden (einem Band ›Reden und Aufsätze‹ sowie einem Band ›Herausgebertätigkeit‹) vollständig abgeschlossen werden.

Die Weiterführung der bis 2008 von der DFG geförderten Ausgabe ermöglichen seit 2009 das Freie Deutsche Hochstift aus eigenen Mitteln gemeinsam mit folgenden Förderern, denen hiermit gedankt sei: der Deutsche Literaturfonds e.V., die S. Fischer Stiftung, das Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte und Theorie der Biographie (Wien) sowie die Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. Als weitere Förderer zur Überbrückung von Finanzierungslücken bei der Betreuung der Drucklegung wurden Anfang 2011 gewonnen: Herr von Boehm-Bezing, Kulturredaktion der Stadt Frankfurt, Cronstett- und Hynspersgische evangelische Stiftung, Gemeinnützige Hertie-Stiftung, Wüstenrot-Stiftung, Prof. Dr. Rolf Krebs, Dr. Marschner-Stiftung.

Als Mitwirkende an der Ausgabe sind zu nennen:

Hauptherausgeber:

Dr. Rudolf Hirsch (†), Prof. Dr. Anne Bohnenkamp (Frankfurt am Main), Prof. Dr. Mathias Mayer (Augsburg), Prof. Dr. Christoph Perels (Frankfurt am Main), Prof. Dr. Edward Reichel (Berlin), Prof. Dr. Heinz Rölleke (Wuppertal; zugleich Projektleiter)

Redaktion:

Korina Blank M.A., Dr. Katja Kaluga, Dr. Klaus-Dieter Krabiel, Ellen Ritter M.A. (†), Annemarie Opp M.A.

Nebenamtliche Mitarbeiter (Editoren):

PD Dr. Johannes Barth (Wuppertal), Prof. Dr. Peter Michael Braunwarth (Wien), Dr. Hans-Georg Dewitz (Eschborn), Dr. Donata Mieke (Berlin), Dr. Konrad Heumann (Frankfurt am Main), Prof. Dr. Mathias Mayer (Augsburg), Prof. Dr. Ursula Renner-Henke (Essen), Dr. Jutta Reißmann (Solingen), Catherine Schlaud (Frankfurt am Main), Olivia Varwig M.A. (Wuppertal/Bad Homburg)

Im Juli 2011 verstarb unsere geschätzte Kollegin Frau Ellen Ritter. Sie hat der Redaktion über 30 Jahre lang angehört und seit ihrer Pensionierung die von ihr herausgegebenen Bände ehrenamtlich betreut. Ihre tiefen Kenntnisse des Hofmannsthalschen Werks, ihre bewundernswerte und stete Hilfsbereitschaft werden schmerzlich vermisst. Ihre bleibenden Verdienste um die Hofmannsthal-Ausgabe werden in steter dankbarer Erinnerung bleiben.

Heinz Rölleke

*Goethes ›Faust‹. Historisch-kritische Hybrid-Ausgabe
in Kooperation mit der Universität Würzburg
und der Klassik Stiftung Weimar*

Anfang 2011 ging die erste Phase der Förderung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft zu Ende; im Februar traf der in Aussicht gestellte Bewilligungsbescheid ein, der eine Fortsetzung der Förderung weitere drei Jahre bis Anfang 2014 zusagt. Im Laufe des Jahres fanden in Frankfurt fünf mehrtägige Arbeitstreffen mit den Projektleitern (Anne Bohnenkamp-Renken, Silke Henke, Fotis Jannidis) und den Mitarbeitern statt. Unterstützt wurde die Arbeit auch durch Eva Arnold, deren Stelle als wissenschaftliche Hilfskraft durch Mittel der Effi Biedrzyński-Stiftung finanziert werden konnte, und durch die studentischen Hilfskräfte Susanne Mohr, Anna Sievert und Chris Bethe.

Die philologischen Mitarbeiter – Gerrit Brüning, Katrin Henzel, Dietmar Pravida – konzentrierten sich vorrangig auf die Transkription der ›Faust‹-Handschriften, so dass Ende 2011 etwa 90 Prozent aller überlieferten Textzeugnisse aus Goethes Werkstatt vollständig transkribiert vorlagen. Für die elektronische Erfassung der textkritisch relevanten Faust-Drucke wurden die betreffenden Ausgaben mit der hauseigenen Reproanlage digitalisiert; die dabei erworbenen Fähigkeiten und Kenntnisse bei der konservatorisch schonenden Erfassung historischer Drucke und Handschriften stehen dem Hochstift künftig für vergleichbare Projekte zur Verfügung.

Die Programmierer Gregor Middell und Moritz Wissenbach arbeiteten an der Komplettierung des grundlegenden Datenmodells und an der Optimierung der Darstellung der diplomatischen Umschrift. Für das Problem der adäquaten Darstellung komplexer handschriftlicher Verhältnisse mit sich überlagernden Schreibschichten wurde ein Modell für die Kodierung und die Präsentation entwickelt. In Zusammenarbeit mit Partnern in den USA wurde eine erste internettaugliche Version der Kollationierungssoftware (*Juxta*) programmiert. Das Annotationsmodell der Faust-Edition wurde im Rahmen von *Interedition*, einem EU-Förderprogramm für Digital Humanities, weiterentwickelt. An der Erarbeitung des künftigen Regelwerks der Text Encoding Initiative (TEI) hat die Faust-Edition teilgenommen, so dass die für unsere Edition entworfenen Regeln auch in den künftigen internationalen Standard einfließen werden. Prof. Bohnenkamp-Renken stellte die Ausgabe in Frankfurt und Berlin der (Fach-)Öffentlichkeit vor; die Mitarbeiter präsentierten die Arbeit am 13. Oktober auf dem TEI Members Meeting in Würzburg und im November auf der Tagung »Tools for Digital Scholarly Editions – Building the Community of Digital Humanities Software Developers« im Kölner Institut für Dokumentologie und Editorik. Im Laufe des Sommers entstand unter Mitarbeit aller am Projekt Beteiligten ein umfangreicher Aufsatz, der das Konzept der Edition detailliert vorstellt und im Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 2011 erschienen ist.⁴

Anne Bohnenkamp

LOEWE-Schwerpunkt ›Digital Humanities‹

Im Lauf des Jahres 2011 wurden zwei neue wissenschaftliche Projekte begonnen, die im Rahmen der hessischen »Landes-Offensive zur Entwicklung wissenschaftlich-ökonomischer Exzellenz« (LOEWE) und in Zusammenarbeit mit der Goethe-Universität Frankfurt konzipiert wurden und die bis Ende 2013 abgeschlossen sein werden. Das Hochstift kooperiert in beiden Teilprojekten mit dem von Prof. Dr. Alexander Mehler geleiteten Kompetenzzentrum für geisteswissenschaftliche Fachinformatik der Universität Frankfurt am Main.

Das erste Projekt, *Elektronische Erschließung der Kritischen Hofmannsthal-Ausgabe*, schließt an die Kritische Ausgabe der Sämtlichen Werke Hugo von Hofmannsthal (KHA) an. Da dieses editorische Großunternehmen nach mehr als 40 Jahren vor dem Abschluss steht (s. S. 399), unternimmt das Freie Deutsche Hochstift eine Volldigitalisierung der gesamten Edition. Damit soll die editorische Leistung der Buchausgabe sichtbar gemacht werden, zugleich sollen gezielte Recherchen ermöglicht und der Datenbestand für andere Medien-

4 Anne Bohnenkamp, Gerrit Brüning, Silke Henke, Katrin Henzel, Fotis Jannidis, Gregor Middell, Dietmar Pravida, Moritz Wissenbach, Perspektiven auf ›Faust‹. Zur historisch-kritischen Hybridedition des ›Faust‹, in: Jahrb. FDH 2011, S. 23–67.

formen zur Verfügung gestellt werden. Durch die Textauszeichnung mit dem für Editionen verbreitetsten und derzeit maßgeblichen TEI-Standard werden auch Personen, Werke, Signaturen und chronologische Angaben erfasst. Auf diese Weise entsteht ein umfassendes Register der Ausgabe, zusätzlich können auch Verbesserungen und Zusätze untergebracht werden. Die elektronische Erfassung der Ausgabe bietet die Grundlage für eine zu errichtende Online-Plattform, die einen zuverlässigen Lesetext bietet und komplexe Suchanfragen ebenso wie die Navigation durch das Verweissystem der Ausgabe erlauben wird. Das von Dr. Konrad Heumann geleitete Projekt wurde am 15. Juli begonnen. Dr. Sabine Straub, wissenschaftliche Mitarbeiterin im Hochstift, hat seither zusammen mit Armin Hoenen von der Universität Frankfurt, der dort mit der computerlinguistischen und texttechnologischen Aufbereitung der Daten befasst ist, die Erfassungskategorien für die Digitalisierung erarbeitet und einen ersten Entwurf der Online-Plattform vorgelegt. Erste Ergebnisse konnten am 14. September 2011 auf der ITUG-Jahrestagung ›Nachhaltigkeit in der Textdatenverarbeitung‹ (Universität Tübingen) und am 22. September 2011 auf der Internationalen Tagung der Hofmannsthal-Gesellschaft (Tutzing) vorgestellt werden.

Das andere Projekt, *Digitalisierung und Erschließung der ›Faust‹-Illustrationen des Freien Deutschen Hochstifts*, ist ein erster Schritt zur digitalen Erfassung der umfangreichen Bestände der Graphischen Sammlungen, bei dem zunächst die etwa 2000 Faust-Illustrationen digital erfasst werden sollen. Projektleiter ist Dr. Dietmar Pravida. Im Hochstift hat Michael Freiberg M.A. als wissenschaftlicher Mitarbeiter zusammen mit den beiden studentischen Hilfskräften Anna-Victoria Eschbach und Marie Vorländer am 18. Oktober 2011 damit begonnen, die Katalogisierung der Objekte zu vervollständigen, die Illustrationen am hauseigenen Reprogerät gemäß den aktuellen wissenschaftlichen Standards zu digitalisieren und die elektronische Infrastruktur (Datenbanken, Metadatenstandards, Mapping der Metadaten) aufzubauen.

Konrad Heumann, Dietmar Pravida

Buchprojekt ›Hofmannsthal. Orte‹

In Kooperation mit dem Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte und Theorie der Biographie (Wien) wurde zu Jahresbeginn im Hochstift eine Arbeitsstelle eingerichtet, die die Biographie Hugo von Hofmannsthals erforscht. Das Buchprojekt, an dem sich fast 20 internationale Forscherinnen und Forscher beteiligen, geht nicht von der Chronologie der Lebensereignisse aus, sondern von bestimmten »Orten« – Gebäuden, Städten, Landschaften, Ländern –, an denen sich etwas für Hofmannsthal Entscheidendes zugetragen hat, so dass sie zugleich für bestimmte biographische Konstellationen stehen. Der Band soll 2014 erscheinen.

Tagungen

Experimentum Lucis: Ein neuer Blick auf Goethes umgekehrtes Spektrum

Am 26. März waren vier ausgewiesene Kenner im Haus, um in einem Workshop anhand zahlreicher anschaulicher Beispiele über Goethes Invertierung von Newtons »experimentum crucis« im Sinne des Goetheschen Symmetrieprinzips zu referieren. Prof. Dr. Johannes Grebe-Ellis und Matthias Rang (Physik, Universität Lüneburg) berichteten über »Die experimentelle Verallgemeinerung von Newtons *experimentum crucis*«; Prof. Dr. Olaf Müller (Philosophie, HU Berlin) sprach zum Thema »Was bedeutet die Symmetrie im Bereich prismatischer Farben für die Wissenschaftsphilosophie?«, und Prof. Dr. Friedrich Steinle (Wissenschaftsgeschichte, TU Berlin) gab einen Überblick über die »kurze Geschichte des invertierten Spektrums und des Symmetrieprinzips«. Die in Newtons Grundexperiment mit einer zweimaligen Brechung verankerte Nicht-Invertierbarkeit galt lange als entscheidender Punkt des Scheiterns des Symmetrieprinzips. Dass dieses Experiment sehr wohl invertierbar ist, wenn nur das Symmetrieprinzip konsequent durchdacht und mit modernen optischen Mitteln experimentell realisiert wird, zeigten die Wissenschaftler in neuen Experimenten und diskutierten diese in historischer, philosophischer und physikalischer Perspektive.

Die Zukunft der Vergangenheit. Dichter und Dichterrhäuser im Zeitalter der Wissensgesellschaft

Vom 22. bis zum 24. September fand im Arkadensaal eine Fachtagung zum Thema »Luther, Schiller, Goethe, Dürer, Mozart, Bach. Personengedenkstätten des 19. Jahrhunderts« statt. In zwölf Vorträgen widmete sie sich der Entstehung von Erinnerungskultur im 19. Jahrhundert im Spiegel der Geschichte der ersten Dichterrhäuser, Künstlerhäuser und Komponistenhäuser. Die Tagung war eine Kooperation des Freien Deutschen Hochstifts mit der Universität Göttingen, den Luther-Gedenkstätten in Eisleben und der Arbeitsgemeinschaft literarischer Gesellschaften und Gedenkstätten (ALG). Die Vortragenden waren Prof. Dr. Anne Bohnenkamp-Renken, Dr. Paul Kahl (Universität Göttingen, Deutsches Seminar), Dr. Christian Philipsen (Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt/Lutherstadt Wittenberg), Prof. Dr. Thomas Kaufmann (Universität Göttingen, Theologische Fakultät), Dr. Constanze Breuer (Universität Göttingen), Dr. Jens Riederer (Stadtarchiv Weimar), Dr. Joachim Seng (Freies Deutsches Hochstift Frankfurt/Main), Dr. Thomas Schauerte (Dürerhaus Nürnberg), Dr. Christoph Großpietsch (Stiftung Mozarteum Salzburg), Dr. Jörg Hansen (Bachhaus Eisenach), Dr. Thomas Schmidt (Arbeitsstelle für literarische Museen, Ar-

chive und Gedenkstätten in Baden-Württemberg/Deutsches Literaturarchiv Marbach), Prof. Dr. Lothar Ehrlich (Klassik Stiftung Weimar) und Dr. Bert Pampel (Stiftung Sächsische Gedenkstätten zur Erinnerung an die Opfer politischer Gewaltherrschaft Dresden). Am Podiumsgespräch nahmen teil: Dr. Matthias Henkel (Museen der Stadt Nürnberg), Dr. Stefan Rhein (Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt/Wittenberg), Hellmut Seemann (Klassik Stiftung Weimar) und Prof. Dr. Hans Wißkirchen (Kulturstiftung Lübeck/Arbeitsgemeinschaft der literarischen Gesellschaften und Gedenkstätten).

Brief-Edition im digitalen Zeitalter

Gemeinsam mit dem Goethe- und Schiller-Archiv Weimar und mit der »Kommission für die Edition von Texten seit dem 18. Jahrhundert« der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition richtete das Freie Deutsche Hochstift vom 5. bis 7. Oktober 2011 eine editionswissenschaftliche Fachtagung zur Brief-Edition im digitalen Zeitalter aus, die in Weimar in den Räumen der Bauhaus-Universität durchgeführt wurde. Die Fachtagung galt den Chancen und Problemen, die mit dem aktuellen Medienwandel für die Editoren wissenschaftlicher Brief-Ausgaben verbunden sind und erörterte den Wandel editionswissenschaftlicher Standards durch die veränderten Recherche- und Präsentationsmöglichkeiten sowie die neuen Möglichkeiten im editorischen Umgang mit großen epistolaren Textmassen und -netzwerken. Prof. Dr. Anne Bohnenkamp eröffnete die Tagung mit einem Vortrag zur Relevanz der editorischen Einbeziehung von Faksimiles; PD Dr. Wolfgang Bunzel skizzierte ausgehend von Grundsatzüberlegungen zum Kommunikationsverhalten romantischer Autoren ein künftig zu verwirklichendes Forschungsprojekt »Briefnetzwerke der Romantik«, und Dr. Konrad Heumann sprach über die »Edition großer Textmengen am Beispiel Hofmannsthals«.

Lehre und Vorträge

Mehrere Mitarbeiter waren 2011 in der Lehre an der Goethe-Universität aktiv. Prof. Dr. Anne Bohnenkamp-Renken hielt im Sommersemester 2011 gemeinsam mit Dr. Konrad Heumann ein Hauptseminar zum Thema »Literarische Handschriften im Archiv«, der Leiter der Brentano-Abteilung, PD Dr. Wolfgang Bunzel, veranstaltete im Wintersemester 2010/11 das Hauptseminar »Der deutsche Naturalismus im europäischen Kontext«, im Sommersemester 2011 ein Hauptseminar zum »Frühromantischen Roman« und im Wintersemester 2011/12 ein Hauptseminar über »Lyrik im Vormärz: Ferdinand Freiligrath«. Dr. Cornelia Illbrig bot im Wintersemester 2011/12 ein Proseminar zu Franz

Kafkas Erzählungen an. Dr. Dietmar Pravida hielt im Wintersemester 2010/11 ein Proseminar über »Lyrische Vorgänge (bei Rainer Maria Rilke)«, im Sommersemester 2010/11 ein Hauptseminar zur deutschen Gegenwartslyrik 2000–2010 und im Wintersemester 2011/12 ein Seminar zur kognitiven Narratologie mit dem Titel »Figuren, Räume, Storyworlds in der neueren Erzählforschung und in deutschsprachigen Erzähltexten von C. F. Meyer bis Daniel Kehlmann«.

Anne Bohnenkamp-Renken hat im Jahr 2011 zu den folgenden Themen gesprochen:

- »Brief versus Werkmanuskript. Zur Sprache der Körper«, Fachtagung »Text-Material-Medium. Zur Relevanz editorischer Dokumentationen für die literaturwissenschaftliche Interpretation«, Universität Wuppertal, 10.–12. Februar 2011
- »Entwurfsprozesse als ›paper work‹« (gemeinsam mit Almuth Grésillon), Respondenz auf der Tagung »Schrift/Entwurf/Prozess«, 18.–20. August 2011 in Romainmôtier, Schweiz
- »Wie stellt man Literatur aus?«, Keynote Address auf der Fachtagung »Literatur ausstellen. Interdisziplinäre und intermediale Aspekte von Literaturvermittlung«, Universität Göttingen/Zentrum für komparatistische Studien, 1.–3. September 2011
- »Der Brief: Ereignis & Objekt. Bilder einer Frankfurter Ausstellung«, Eröffnungsvortrag auf der Fachtagung »Brief-Edition im digitalen Zeitalter«, Klassik Stiftung Weimar, 5.–7. Oktober 2011
- »Die Romantik und das Freie Deutsche Hochstift«, Abendvortrag auf der Fachtagung »Hölderlin und die Frühromantik« der Werner Reimers-Stiftung Bad Homburg, 28. Oktober 2011
- »Im Feuerschlund eines gigantischen Schöpfungsprozesses. Ein Werkstattbericht zur Hybrid-Edition von Goethes ›Faust‹« (gemeinsam mit Moritz Wissenbach), Vorlesung am 9. November 2011 im Rahmen der Ringvorlesung »Im Dickicht der Texte« an der FU Berlin.

Wolfgang Bunzel sprach im März 2011 auf der Tagung »Leben als Text. Sophie von la Roche und Bettine von Arnim« an der Universität Düsseldorf über die Konstruktion der Figur Sophie von La Roche in den Texten ihrer Enkelin, auf der Tagung »Letzte Briefe« im Gleimhaus Halberstadt im Juli über die Komposition finaler Briefe bei Bettine von Arnim und bei dem Kolloquium »Bettine von Arnim als Kommunikationsexpertin« im Künstlerhaus Schloss Wiepersdorf über das Denkmalskonzept in Bettine von Arnims Briefbüchern.

Publikationen

Publikationen des Freien Deutschen Hochstifts

Bestandskatalog der Gemälde des Frankfurter Goethe-Museums

Goethes »leidenschaftliche Neigung für bildende Kunst«,⁵ sein nie erlöschendes Interesse an der Malerei und seine eigene Sammeltätigkeit bieten das ideale Fundament für die breitgefächerte Kollektion der Gemälde, die das Freie Deutsche Hochstift seit dem Erwerb des Frankfurter Goethe-Hauses im Jahr 1863 zusammengetragen hat. Entstanden ist eine einzigartige Galerie der Goethezeit, in der sich die künstlerischen Strömungen der Epoche – Spätbarock, Aufklärung und Empfindsamkeit, Klassizismus, Romantik, Biedermeier und früher Realismus – geradezu beispielhaft verfolgen lassen. Dabei sind fast alle Künstlerinnen und Künstler aus dem deutschen Sprachraum vertreten, mit denen Goethe in Verbindung stand: von den Frankfurter Malern seiner Jugend über Johann Heinrich Füssli, die Malerfamilie Tischbein, Jacob Philipp Hackert und Angelica Kauffmann bis zu Caspar David Friedrich und Carl Gustav Carus. Hinzu kommen nicht wenige Gemälde, die von erheblichem Wert für die Literaturgeschichte sind, namentlich die Porträts von Goethe, Schiller, Herder, Wieland, Lessing, Gellert, Stolberg, den Brüdern Humboldt und den Brüdern Schlegel, Tieck, den Familien La Roche, Brentano, von Arnim etc. In der Sammlung finden sich Beispiele für die wichtigsten Bildaufgaben der Zeit; neben den Porträts sind das vor allem Zeugnisse der aufblühenden Landschaftskunst und der Genremalerei. Die Historienmalerei ist durch literarische Themen vertreten. Ein wichtiger Akzent liegt bei den spätbarocken Malern Johann Georg Trautmann, Christian Georg Schütz d. Ä., Justus Juncker, Benjamin Nothnagel, Johann Conrad Seekatz u. a., die im Frankfurter Raum zur Zeit des jungen Goethe tätig waren; die Sammlung verfügt sogar über einen Großteil der Bilder, die 1759/62 im Auftrag des »Königsleutnants« François Théas de Thoranc geschaffen wurden. Diese Gemäldesammlung ist in ihrer Konzentration auf die deutschsprachigen Maler der Goethezeit und in ihrer Fokussierung auf Goethe und seine Kunstschauung einmalig. Darüber hinaus bietet sie ein reizvolles Spektrum der Romantik.

Nachdem alle früheren Kataloge sowohl veraltet als auch vergriffen waren,⁶ ergab sich für das Freie Deutsche Hochstift das unerlässliche Desiderat, die

5 Tag und Jahreshefte 1805; WA I, 35, S. 198.

6 Bilder aus dem Frankfurter Goethe-Museum, bearb. von Ernst Beutler und Josefine Rumpf, Frankfurt a.M. 1949, mit 101 Werken. – Katalog der Gemälde des Freien Deutschen Hochstifts – Frankfurter Goethe-Museums, bearb. von Sabine Michaelis, Tübingen 1982, mit 391 Werken und meist kleinen sw-Abb. sowie kuratorischem Kommentar. – Das Frankfurter Goethe-Museum zu Gast im Städel,

Gemäldesammlung in ihrer Gesamtheit in einem vollständigen Bestandskatalog angemessen zu präsentieren und in ihrer wissenschaftlichen Bedeutung herauszustellen. Mit Unterstützung der Adolf und Luisa Haeuser-Stiftung für Kunst und Kulturpflege, die für die fotografische Erfassung der Werke sorgte, konnte im November 2011 der neue Band im Folioformat mit 415 Seiten und 500 farbigen Abbildungen vorgelegt werden.⁷

Der Band enthält ein Geleitwort der Direktorin, eine Einführung in die Geschichte der Sammlung, die Chronik »Goethe, Kunst und Künstler« sowie den vollständigen Katalog aller Gemälde im Besitz des Hochstifts (inklusive Leihgaben) mit den zugehörigen Künstlerbiographien. Die einzelnen Werke sind jeweils mit den technischen Daten, den Angaben zur Provenienz und zur Literatur sowie mit Kommentaren versehen, die kunst- und literaturhistorische Aspekte verknüpfen. Dabei konnten zahlreiche Neuzuschreibungen und auch neue Identitätsbestimmungen bei Bildnissen vorgenommen werden. Alle Neuzugänge bis Mitte 2011 wurden dokumentiert, ebenso die Bilder aus altem Bestand, die in den früheren Publikationen nicht berücksichtigt wurden. Der Anhang enthält eine Liste der abgängigen Werke, das Siglen- und Literaturverzeichnis sowie ein reichhaltiges Register.

Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literatúrausstellungen

Der im Rahmen des in den Jahren 2008 bis 2010 von der Bundeskulturstiftung geförderten Projekts »Literatúrausstellungen in Theorie und Praxis« von der Literaturreferentin der Stadt Frankfurt, Dr. Sonja Vandenrath, und der Direktorin des Freien Deutschen Hochstifts, Prof. Dr. Anne Bohnenkamp-Renken, herausgegebene Band wurde im Jahr 2011 ausgeliefert. Im ersten Teil erörtern Experten das Phänomen Literatúrausstellung unter kultur-, literatur- und medienwissenschaftlichen Gesichtspunkten; im zweiten Teil des Bandes präsentieren Kuratoren und Gestalter Beispiele für international erfolgreiche Ausstellungen aus den letzten fünf Jahren. Im dritten Teil ist die 2010 im Hochstift gezeigte experimentelle »Meta«-Ausstellung dokumentiert, die unter dem Titel »Wie stellt man Literatur aus? Sieben Positionen zu Goethes »Wilhelm Meister«« in Zusammenarbeit mit renommierten Ausstellungsmachern das Spektrum der Möglichkeiten erkundete. Der Band wurde von der Hessischen Kulturstiftung gefördert und ist im Wallstein Verlag erschienen.⁸

bearb. von Petra Maisak, Frankfurt am Main 1994, mit einer Auswahl von 43 Werken und Farbabbildungen.

7 Frankfurter Goethe-Museum. Die Gemälde. Bestandskatalog von Petra Maisak und Gerhard Kölsch, hrsg. vom Freien Deutschen Hochstift, Frankfurt am Main 2011.

8 350 Seiten, zahlreiche Abbildungen.

Weitere Veröffentlichungen (Auswahl)

- Anne Bohnenkamp, Gerrit Brüning, Silke Henke, Katrin Henzel, Fotis Jannidis, Gregor Middell, Dietmar Pravida, Moritz Wissenbach, Perspektiven auf ›Faust‹. Zur historisch-kritischen Hybridedition des ›Faust‹, in: Jahrb. FDH 2011, S. 23–67.
- Anne Bohnenkamp, »den Leser zu erobern«. Ernst Beutler als Editor und der Ausgabentyp der kommentierten Leseausgabe, in: Editio 25 (2011), S. 117–144.
- Anne Bohnenkamp, ›Übersetzung‹. In: Lexikon für Literaturwissenschaft, hrsg. von Gerhard Lauer und Christine Ruhrberg, Stuttgart: Reclam, 2011, S. 344–347.
- Wolfgang Bunzel, Einführung in die Literatur des Naturalismus, 2., aktualisierte Auflage, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2011 (= Einführungen Germanistik).
- Textsammlung zu Märchen der Romantik. Begleitmaterial zur Ausstellung »Hänsel und Gretel im Bilderwald. Illustrationen romantischer Märchen aus 200 Jahren«. Zusammengestellt von Wolfgang Bunzel; Layout und didaktische Bearbeitung von Ulrike Eisenträger. Frankfurt am Main: Frankfurter Goethe-Haus/Freies Deutsches Hochstift, 2011.⁹

Jahrbuch

Nach einjähriger Pause und einem Verlagswechsel ist das Jahrbuch 2010 Ende des Jahres 2011 im Wallstein Verlag, Göttingen, erschienen. Typographie und Gestaltung wurden im Detail modernisiert, orientieren sich jedoch am gewohnten Erscheinungsbild. Das Jahrbuch versammelt auf 520 Seiten 19 Beiträge; das Themenspektrum reicht von Wieland über Goethe, Schiller und die Romantik bis zu Hofmannsthals Beziehung zu Richard Wagner und Martin Walsers Auseinandersetzung mit Goethe. Außerdem bietet es den Bericht über die Tätigkeit des Hochstifts im Jubiläumsjahr 2009.

9 <http://www.goethehaus-frankfurt.de/bildung-und-vermittlung/museum-und-schule/wechselausstellungen/textsammlung-marchen-der-romantik.pdf>.

Erwerbungen

Kunstsammlungen

August von Heckel: Der Harfner und Mignon, 1851 (Abb. 5)

Goethes Werk bietet eine eindrucksvolle Reihe von Paaren, die ins kulturelle Gedächtnis und als Darstellungsthema auch in die bildende Kunst eingegangen sind. Faust und Gretchen, Werther und Lotte nehmen in der künstlerischen Rezeption den ersten Rang ein, gefolgt von Hermann und Dorothea, Iphigenie und Orest, Klärchen und Egmont, Tasso und der Prinzessin und – nicht zuletzt – dem Harfner und Mignon aus ›Wilhelm Meisters Lehrjahren‹. Der 1795/96 im Druck erschienene Bildungsroman mit seinen vielfach verschlungenen Handlungssträngen wurde schon in der Frühromantik begeistert aufgenommen. Die von Geheimnis umwitterten Figuren des Harfners und Mignons, die mit ihren Liedern das Element der Poesie und der Musik im Roman verankern, zogen besonderes Interesse auf sich. In seiner Rezension des ›Wilhelm Meister‹ in der Zeitschrift ›Athenäum‹ geht Friedrich Schlegel explizit auf die Sonderrolle der beiden ein: »Alles was die Erinnerung und die Schwermuth und die Reue nur Rührendes hat, athmet und klagt der Alte wie aus einer unbekanntem bodenlosen Tiefe von Gram und ergreift uns mit wilder Wehmut. Noch süßere Schauer und gleichsam ein süßes Grausen erregt das heilige Kind, mit dessen Erscheinung die innerste Springfeder des sonderbaren Werks plötzlich frey zu werden scheint.«¹⁰

Im zweiten Buch der ›Lehrjahre‹ begegnet Wilhelm inmitten einer Gruppe von Seiltänzern und Gauklern erstmals Mignon, dem faszinierend androgynen Geschöpf, dessen wahrer Name und Identität verschleiert bleiben. »Ein kurzes, seidnes Westchen mit geschlitzten spanischen Ärmeln, knappe, lange Beinkleider mit Puffen standen dem Kinde gar artig. Lange, schwarze Haare waren in Locken und Zöpfen um den Kopf gekräuselt und gewunden. Er sah die Gestalt mit Verwunderung an, und konnte nicht mit sich einig werden, ob er sie für einen Knaben oder ein Mädchen erklären sollte.«¹¹ Wilhelm, bezaubert von dem »wunderbaren Kind«, »schätzte sie zwölf bis dreizehn Jahre; ihr Körper war gut gebaut, nur daß ihre Glieder einen stärkern Wuchs versprochen, oder einen zurückgehaltenen ankündigten. Ihre Bildung war nicht regelmäßig, aber auffallend; ihre Stirne geheimnißvoll, ihre Nase außerordentlich schön, und der Mund, ob er schon für ihr Alter zu sehr geschlossen schien, [...] noch

¹⁰ Athenäum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel, Bd. 1, Berlin 1798, S. 329 f.

¹¹ WA I 21, S. 142.

immer treuherzig und reizend genug«. ¹² Nachdem Wilhelm Mignon von den Seiltänzern frei gekauft hat, dient sie ihm treu und voll Hingabe und Liebe, beharrt unter anderen Eigentümlichkeiten aber lange darauf, Knabenkleidung zu tragen.

Als weitere sonderbare Gestalt tritt kurz danach der alte Wandermusikant mit der Harfe auf: »Die Gestalt dieses seltsamen Gastes setzte die ganze Gesellschaft in Erstaunen [...]. Sein kahler Scheitel war von wenig grauen Haaren umkränzt, große blaue Augen blickten sanft unter langen weißen Augenbrauen hervor. An eine wohlgebildete Nase schloß sich ein langer weißer Bart an, ohne die gefällige Lippe zu bedecken, und ein langes dunkelbraunes Gewand umhüllte den schlanken Körper vom Halse bis zu den Füßen«. ¹³ Als Wilhelm den Harfner aufsucht, findet er ihn in der armseligen Kammer eines schäbigen Wirtshauses, wo er seinem Gram in den schwermütigen Liedern »Wer nie sein Brod mit Thränen aß ...« und »Wer sich der Einsamkeit ergibt ...« Ausdruck verleiht. ¹⁴ Der Harfner begleitet Wilhelm fortan wie Mignon, die nun auch mit ihrem Gesang hervortritt. Mit tiefer Empfindung tragen die beiden gemeinsam das Lied »Nur wer die Sehnsucht kennt / Weiß was ich leide!« ¹⁵ vor. Das Geheimnis der tragischen Verstrickung von Mignon und dem Harfner – sie ist seine Tochter, Frucht eines unbewussten Inzests – wird erst am Schluss des Romans aufgelöst.

Diese von Schwermut grundierte Konstellation – das eigenwillige Kind Mignon und der alte, vom Wahnsinn gezeichnete Harfner –, wurde als prägnantes Motiv von der bildenden Kunst insbesondere der Spätromantik um die Mitte des 19. Jahrhunderts aufgegriffen. Der Hanauer Maler Moritz Oppenheim gestaltete es seit 1849 in mehreren Gemälden, die den Alten über seine Harfe gebeugt auf dem Bett in seiner Kammer sitzend zeigen, neben sich sein Bündel, den Wanderstab und einen Wasserkrug; Mignon lehnt lauschend an der Wand. ¹⁶ Das Bild wurde durch graphische Reproduktionen bekannt. ¹⁷ Eine formal reduzierte Fassung findet sich als rahmendes Motiv in Oppenheims Porträt ›Goethe, umgeben von Illustrationen zu seinen Werken‹ aus der Zeit um 1840/50, ¹⁸ das sich im Frankfurter Goethe-Museum befindet.

¹² Ebd., S. 153 f.

¹³ Ebd., S. 203.

¹⁴ Ebd., S. 217 ff.

¹⁵ WA I 22, S. 66 f.

¹⁶ Mignon und der Harfner, 1849, The Jewish Museum, New York; vgl. den Ausstellungskatalog: Moritz Daniel Oppenheim. Die Entdeckung des jüdischen Selbstbewußtseins in der Kunst, hrsg. von Georg Heuberger und Anton Merk, Jüdisches Museum Frankfurt am Main und Köln 1999, Nr. IV 9.

¹⁷ Stahlstich in der Graphischen Sammlung, Inv. Nr. III-3491.

¹⁸ Vgl. Bestandskatalog 2011, Nr. 194.



Abb. 5. August von Heckel, *Der Harfner und Mignon*, 1851

Aus Privatbesitz konnte jetzt das 1851 datierte Gemälde ›Der Harfner und Mignon‹ von August von Heckel (1824–1883) erworben werden.¹⁹ Der Historien- und Genremaler Heckel stammt aus Landshut. Sein Studium begann er 1842 an der Kunstschule in Augsburg und setzte es 1844 in München fort. Sein Lehrer war der Historienmaler Karl Schorn, der seit 1840 an der Münchner Akademie der bildenden Künste wirkte und 1847 dort zum Professor berufen wurde. Die Brüder Karl Theodor und Ferdinand von Piloty zählten zu Heckels Mitschülern. Neben Porträts und Genrestücken widmete Heckel sich vorzugsweise

19 Öl auf Leinwand, 95,5 × 76,5 cm. Bez. u. r.: »August Heckel pinxit / München 1851«. Inv. Nr. IV-2011-1. Zu Heckel vgl. Friedrich von Boetticher, *Malerwerke der neunzehnten Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte*, Bd. 1, 2. Hälfte, Dresden 1891, unveränderter Nachdruck Hofheim am Taunus 1969, S. 502 f.; im Abschnitt über Heckel wird unter Nr. 3 ›Mignon u. der Harfner, nach Goethe. 1851‹ aufgeführt, als Vorbesitzer ein Kaufmann Budecke, Köln, angegeben. Vgl. auch Hyacinth Holland, August Heckel, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 50, Leipzig 1905, S. 556–561 sowie *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, begr. von Ulrich Thieme und Felix Becker, hrsg. von Hans Vollmer, Bd. 16, Leipzig 1923, S. 206 f.

biblischen, historischen und literarischen Stoffen. 1850 trat er erstmals mit dem Gemälde ›Atala‹ nach Chateaubriands gleichnamiger Novelle hervor, 1851 folgten die ›Schwäbischen Auswanderer‹ nach Freiligraths Gedicht ›Die Auswanderer‹, später Szenen aus Shakespeares ›King Lear‹ und ›Coriolan‹ etc. Neben weiteren Vertretern der Münchner Schule entwarf Heckel Illustrationen für die Prachtausgabe von Schillers Gedichten, die 1869 bei Cotta erschien. Stilistisch übernahm er Tendenzen der in München seit den 1860er Jahren aufblühenden gründerzeitlichen Historienmalerei, die auf Plastizität, naturalistische Detailtreue, reiches geschichtliches Dekor und ein effektvolles Kolorit bedacht war; Hans Makart, Wilhelm von Lindenschmit, Victor Müller, Gabriel von Max und Franz von Lenbach gehörten zu deren bekanntesten Vertretern. August von Heckel führte zahlreiche Aufträge für König Ludwig II. von Bayern aus, darunter einen monumentalen ›Tannhäuser‹ für die ›Blaue Grotte‹ in Schloss Linderhof.

Das Gemälde ›Der Harfner und Mignon‹ von 1851 gehört zu Heckels frühesten Werken; im Jahr darauf malt er als zweite Goethe-Illustration ein ›Gretchen am Spinnrad‹. Stimmungsvolle Elemente der Spätromantik verbinden sich beim ›Harfner und Mignon‹ mit dem glatten und theatralischen Stil der Gründerzeit, der in letzter Zeit eine neue Aufwertung erfahren hat. In einem kargen Gemach mit rohen Holzdielen, schadhafte verputzten Wänden und einem grünen, gerafften Vorhang vor der einfachen Bettstelle im Hintergrund sieht man als zentrale Gestalt den Harfner auf einem Lehnstuhl; links neben ihm sitzt Mignon, das Kinn auf die Hand gestützt, und hält vertrauensvoll seine Hand. Die Harfe lehnt im Schatten am linken Bildrand. Im Gegensatz zu Oppenheims Komposition von 1849, die eine ganz ähnliche, aber wesentlich schwermütiger und abgründiger aufgefasste Szenerie zeigt, verleiht Heckel dem ungleichen Paar eine statuarische Würde. Der Harfner erscheint nicht als der abgerissene, vom Gram gebeugte Alte, sondern lässt, aufrecht und edel von Gestalt, seine aristokratische Herkunft ahnen. Mit dem schlohweißen Bart, dem langen dunklen Gewand und dem milden Gesichtsausdruck entspricht er weitgehend Goethes Schilderung. Die Darstellung Mignons hält sich ebenfalls eng an den Text, freilich ohne das Schillernde, etwas Unheimliche dieses Wesens zu evozieren: Der jugendliche Körperbau und das ernste, mediterran geschnittene Gesicht wirken androgyn, die schwarzen Locken sind in Flechten gebändigt; die langen, an den Knöcheln gepufften Hosen werden allerdings mit einem zurückgeschlagenen Mädchenkleid kombiniert. Der klassische Melancholie-Gestus mit dem aufgestützten Kinn umschreibt die Aura der Sehnsucht, die Mignon bei Goethe umgibt und in den Versen ›Kennst du das Land‹ zum populären Topos der Italiensehnsucht wird. Das trauliche Beisammensein von Harfner und Mignon – Vater und Tochter –, ist auf diese spezielle Weise in ›Wilhelm Meisters Lehrjahren‹ nicht unmittelbar vorgebildet. August von Heckel entwirft die Szene aus seiner Kenntnis der gesamten Handlung des Romans, um daraus ein Bild zu destillieren, das dem Betrachter zwei Ausnahmeschicksale anrührend vor Augen stellt.



Abb. 7. Johann Eleazar Zeißig, genannt Schenau,
Die kleine Graphik-Verkäuferin

von Georg Melchior Kraus (1737–1806) im Frankfurter Goethe-Museum.²¹ Der aus Frankfurt stammende Kraus studierte zwischen 1761 und 1766 in Paris, wo er Einflüsse der sentimentalischen Kunst von Greuze, die damals hoch im Kurs stand, aufnahm und in der Folge in seinen Bildern verarbeitete. In seinem kleinen Genrestück der ›Mutter mit den drei Kindern‹ übernimmt Kraus die Bildidee von ›Silence!‹ bis hin zur Kleidung der stillenden Mutter, ordnet die beiden Kinder aber etwas anders an und gibt dem Ganzen die Note einer stillen häuslichen Intimität. Die Unordnung des Raumes, die Lässigkeit der Gruppe und die an Frivolität grenzende Unbekümmertheit der jungen Mutter, die der Darstellung bei Greuze eine pikante Note verleihen, transformiert Kraus in ein sitzames Familienbild, das bürgerliche Tugenden spiegelt.

Auf derselben Auktion wurde bei Bassenge die 1765 entstandene Serie der ›Kinderspiele‹ von Johann Eleazar Zeißig, genannt Schenau (1737–1806) erworben.²² Es handelt sich um sechs kleinformatige Radierungen, die auf gen-

21 Öl auf Eichenholz; 38,6 × 28,5 cm. Inv. Nr. IV-1951-013; vgl. Bestandskatalog 2011, Nr. 149.

22 6 Radierungen (in 1 Passepartout), je ca. 13,3 × 7,6 cm (Blatt, eng beschnitten). Bez. in der Platte jeweils r. u.: »Schenau fec.«; Blatt 1 (Die kleine Graphikverkäu-



*Abb. 8a–b. Unbekannter Künstler, Caroline von Eichendorff
und Adolf von Eichendorff*

rehabile Weise die Kinderwelt um die Mitte des 18. Jahrhunderts spiegeln. Besonders hübsch ist das Titelblatt mit der kleinen Graphik-Verkäuferin, die ihre Ware feilbietet (Abb. 7). Schenau, der sich nach seinem Heimatort Groß-Schönau bei Zittau nannte, war nach einem längeren Parisaufenthalt 1773 als Direktor der Zeichenschule der Porzellanmanufaktur Meißen tätig und erhielt im Jahr darauf eine Professur an der Dresdner Kunstakademie.

Konvolut von Kunstobjekten der Eichendorff-Gesellschaft

Im Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 2006 berichtete Renate Moering über ein großes Konvolut an Autographen und Dokumenten Joseph von Eichendorffs aus dem Besitz der Eichendorff-Gesellschaft e.V., das sich seit 2004 im Hochstift befindet.²³ Weitere, im Jahr 2011 als Leihgaben ins Inventar aufgenommene Objekte ergänzen nun die Kunstsammlungen.

Von besonderem Interesse sind fünf Wachsbossierungen eines unbekanntenen Künstlers mit farbig gefassten Porträts in ovalem Rahmen, die Mitglieder der Familie Eichendorff in halber Figur und im Profil darstellen: die Bildnisse des Vaters Adolf von Eichendorff, der Schwester Luise von Eichendorff, des Onkels Rudolf von Eichendorff, der Mutter Caroline von Eichendorff sowie der Tante Sophie von Kaminietz geb. Freiin von Eichendorff (Abb. 8a–b).²⁴ Die

ferin) bez. auf Papierrolle in der Darstellung: »Achetez mes petites Eau fortes f. a la 12°«, sowie u.: »A Paris, chez la Veuve Duchesne, au bas de la rue St. Jacques, au Coq.« Inv. Nr. III-15786 bis 15791.

23 Jahresbericht 2005, S. 476–486.

24 Wachsreliefs, jeweils ca. 12 × 10 cm. Inv. Nr. IV-2011-004, IV-2011-005, IV-2011-006, IV-2011-007, IV-2011-008. Vgl. Wolfgang Frühwald und Franz Hei-

Serie umfasste ursprünglich sieben Wachsbossierungen; zu den beiden nicht mitgelieferten Exemplaren zählt bedauerlicherweise das Wachsporträt des Dichters selbst.

Zu dem Konvolut gehört eine Bronzebüste Joseph von Eichendorffs, die Ursula Kügel im Jahr 1985 geschaffen hat.²⁵ Das Profilbildnis des Dichters zierte eine ganze Reihe von Medaillen und Plaketten.²⁶ Aus Joseph von Eichendorffs Besitz stammen vier Petschafte²⁷ und aus dem Besitz seiner Familie ein Wappen aus Messing.²⁸ An Arbeiten auf Papier sind vornehmlich moderne Illustrationen zu Eichendorffs ›Taugenichts‹ enthalten; sie stammen von Charlotte Heister, Hermann Joseph Kohl, Hermann Teuber, Karl M. Schultheiss und Günter Bruno Fuchs.²⁹

Für ihre großzügige Unterstützung danken die Kunstsammlungen des Freien Deutschen Hochstifts sehr herzlich der Firma Hanwha Europe GmbH, Eschborn.

Petra Maisak

Handschriften

Der Handschriftenbestand konnte im Berichtszeitraum 2011 um zahlreiche Stücke erweitert werden, die wichtigsten werden im Folgenden vorgestellt:

Goethe

Wie schon in den vergangenen Jahren wurden die Erwerbungen zu Goethe durch eine großzügige Spende von Frau Amanda Kress ermöglicht. Weitere Zuwendungen kamen von der Kulturstiftung der Länder, der Wüstenrot Stiftung sowie der Cronstett- und Hynspersgischen evangelischen Stiftung.

duk, Joseph von Eichendorff, Leben und Werk in Text und Bildern, Frankfurt am Main 1988, S. 40–43.

25 Bronze, 30 × 18 × 24 cm. Inv. Nr. IV–2011–003.

26 Zwei Silbermedaillen von 1988 (4,0 cm Durchmesser, Inv. Nr. IV–2011–010a+b); eine Bronzeplakette von Karl Seckinger (11,0 cm Durchmesser, Inv. Nr. IV–2011–013); zwei Medaillen von Theodor von Gosen aus dem Jahr 1932 (10,0 cm Durchmesser, Inv. Nr. IV–2011–015a+b); eine Bronzemedaille von Walter Kalot (11,0 cm Durchmesser, Inv. Nr. IV–2011–016), zwei Eisenguss-Medaillen von Peter Lipp (13,5 cm Durchmesser, Inv. Nr. IV–2011–017a+b). Dazu kommt noch die Eichendorff-Sondermünze (5 DM) von Karl Roth aus dem Jahr 1957 (Silber und Kupfer, 2,8 cm Durchmesser, Inv. Nr. IV–2011–014).

27 Inv. Nr. IV–2011–009, IV–2011–011, IV–2011–018, IV–2011–019.

28 Ca. 35 × 25 cm, Inv. Nr. IV–2011–012

29 Inv. Nr. III–15794 bis 15801.

*Goethe an Hans Buff, Dezember 1773 (eigenhändig)*³⁰

Das Schreiben entstand im Dezember 1773, wenige Wochen bevor Goethe am Großen Hirschgraben mit der Niederschrift des ›Werther‹ begann. Dem Brief lagen Geschenke an die Geschwister von Charlotte und Hans bei, deren Beschreibung im Brief an die entsprechenden Passagen im Roman erinnert. Das Hochstift besitzt bereits einen Brief an Hans Buff aus derselben Zeit.

*Goethe, Eintrag in das Stammbuch von Carl Gottlieb Wolff, 25. Mai 1783*³¹

Carl Gottlieb Wolff stammte aus Bunzlau und studierte in Halle Theologie. Laut Familienüberlieferung ließ er bei einem Besuch in Weimar Goethes Kutsche anhalten, um ihm das Stammbuch mitzugeben. Goethe schrieb eine (auf den antiken Maler Apelles zurückgehende) Sentenz hinein, die später mehrfach im Briefwechsel mit Schiller wiederbegegnet wird: »Nulla dies sine linea« – kein Tag ohne Linie. Bemerkenswert ist auch ein Eintrag des Jenaer Theologieprofessors Johann Jakob Griesbach, den Goethe bereits aus Leipzig kannte und mit dem er auch später in Verbindung stand. Das Stammbuch kam aus Privatbesitz ins Freie Deutsche Hochstift.

Goethe an Christian Gottlob von Voigt, 31. Mai 1796

*(Handschrift Johann Ludwig Geist)*³²

Der Brief ist ein eindrucksvolles Zeugnis für den Wandel von Goethes amtlicher Tätigkeit nach seiner Rückkehr aus Italien. Hatte er in seinem ersten Weimarer Jahrzehnt noch gehofft, durch politische Praxis das Herzogtum von innen heraus reformieren zu können, so beschränkte sich sein Engagement nun auf geringfügige Interventionen, um »im kleinen nützlich zu seyn«: Er bittet um Unterstützung für einen mittellosen Mediziner und nimmt (in einem beiliegenden pro memoria) für einen Jenaer Gerber im Streit mit der dortigen Maurerzunft Partei. Zum Brief gehört noch eine zweite Beilage mit Fragen und Ansuchen an Voigt, die das Goethe- und Schiller-Archiv Weimar 1999 aus dem Handel erwerben konnte. Das Hochstift besitzt bereits eine umfangreiche Sammlung mit Briefen Goethes an Voigt.

*Goethe an Heinrich Karl Abraham Eichstädt, 17. Juli 1811 (eigenhändig)*³³

Der Brief fügt sich in eine Reihe von über 30 bereits vorhandenen Briefen an Eichstädt ein. Es geht um eine wohlwollende Rezension der ›Farbenlehre‹

30 Hs-30438.

31 Hs-30415.

32 Hs-30414.

33 Hs-30439.

durch den Aschaffenburg-Philosophieprofessor Carl Joseph Hieronymus Windischmann, zu dem das Hochstift eine eigene Sammlung unterhält.

*Goethe an Christian Gottlob von Voigt, 12. Mai 1814
(Handschrift Friedrich Theodor David Kräuter)*³⁴

Der halbbrüchig geschriebene Brief mit eigenhändigen Korrekturen Goethes betrifft den Ankauf von Zeichnungen, Kupferstichen und Büchern aus der Sammlung des Kunsthändlers Johann Gottlob Stimmel (1766/67–1836): »Magister Stümmel in Leipzig pflegte mir und dem Hofrath Meyer von Zeit zu Zeit ein Portefeuille mit Kupfern zu schicken, wovon wir uns, für die beygesetzten billigen Preise, einiges auslasen, u. das Übrige wieder zurücksendeten. Vor einigen Monaten verlangte ich von ihm ein ähnliches Portefeuille, er erwiederte darauf daß er noch einiges hinzulegen würde, schickte aber eine ganze disproportionirte große Sendung. Kupfer und Zeichnungen habe ich bei mir behalten, die gebundenen Bücher aber auf die Bibliothek in Verwahrung gegeben. [...] Mir scheint daß Stümmel der auf dem Banquerut steht, einen Theil seines Vorraths vor den Creditoren habe retten wollen.«

*Goethe, »Sprich! Unter welchem Himmelszeichen«,
8. Januar 1816 (eigenhändig)*³⁵

Die Verse »Sprich! Unter welchem Himmelszeichen / Der Tag liegt, / Wo mein Herz, das doch mein eigen, / Nicht mehr wegfleht? / Und wenn es flöge, zum Erreichen / Mir ganz nah liegt? / Auf dem Polster, dem süßen, dem weichen / Wo mein Herz an ihrem liegt.« entstammen den Nachlassstücken zum »Westöstlichen Divan«. Es gibt nur eine einzige Handschrift, die nun aus dem Handel erworben werden konnte und auf den 8. Januar 1816 datiert ist. Im Jahr 1836 lag das Blatt Eckermann und Riemeier für ihre Ausgabe der »Poetischen und prosaischen Werke« noch vor (Bd. 1/1, S. 358), sie ordneten es in das Buch »Suleika« ein. 1854 wurde es bei Stargardt versteigert. Erst 1975 tauchte es wieder auf und wurde wiederum bei Stargardt von einem Sammler ersteigert, der es erneut der Öffentlichkeit entzog.

*Goethe an Christian Gottlob von Voigt, 26. August 1816
(eigenhändig mit Umschlag)*³⁶

Das vierseitige Schreiben entstand zu einer Zeit, als sich Goethe mit Johann Heinrich Meyer für sechs Wochen in dem thüringischen Kurort Tennstedt aufhielt. Der Brief gibt einen lebendigen Einblick in seine damaligen Interes-

34 Hs-30418.

35 Hs-30440.

36 Hs-30441.

sen, namentlich sein Engagement für den Akustiker und Astronomen Ernst Chladni und seine Gedanken zur Ursprungsidee der ›Monumenta Germaniae Historica‹, die mit der Gründung der ›Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde‹ durch den Freiherrn von Stein in Frankfurt am Main 1819 Gestalt annahm.

*Goethe an Christian Gottlieb Frege (Enkel), 9. April 1820
(Handschrift Friedrich Theodor David Kräuter)*³⁷

Goethe bittet Frege, den Inhaber des Leipziger Bankhauses Frege & Co., »die Summe von Fünf Hundert Thalern, Sächß. durch die Post zu übersenden, und zwar für Ein Hundert Thaler Wiener Einlösungsscheine, die übrigen Vier Hundert Thaler aber baar, in 20 Xr. Stücken.« 400 sächsische Taler in österreichischen 20-Kreuzer-Münzen wogen immerhin 16 kg.

*Goethe, Buchbestellung, 24. Mai 1830 (eigenhändig)*³⁸

Das Blatt zeigt von Goethes Hand die Worte »Beckers Augusteum« sowie seine Unterschrift. Sein Sekretär Theodor Kräuter ergänzte »Ein Bd. Text und Ein Bd. Kpfr.«, ferner Ort und Datum. Grund für die Beschäftigung Goethes mit August Wilhelm Beckers Kupferstichwerk ›Augusteum, Dresdens antike Denkmäler enthaltend‹ (1804–1811) war eine Sendung des Archäologen Aloys Ludwig Hirt vom 10. Mai 1830, die seine ›Kunstbemerkungen auf einer Reise über Wittenberg und Meissen nach Dresden und Prag‹ (1830) enthalten hatte. In seinem Dankesbrief an Hirt, ebenfalls vom 24. Mai, schreibt Goethe: »Die Dresdner Galerie [...] vergegenwärtigen Sie mir auf's neue und, indem ich jene Schätze durch Ihr Kennerauge beleuchtet sehe, scheinen sie sich mir ganz erneut entgegenzustellen. Auch habe zugleich das Augusteum wieder vorgenommen und kann dadurch Ihr bestimmtes Urtheil mir desto besser zueignen« (WA IV 47, S. 72). Da Goethe nur den ersten Band des Werks besaß, ließ er zu diesem Zweck durch Kräuter alle Bände aus der Weimarer Bibliothek entleihen.

*Goethe, Schuldverschreibung auf Johann Heinrich Meyer,
8. Februar 1831 bis 1. Januar 1832 (Abb. 9 a–b)*³⁹

Nach dem Tod seines Sohnes August Ende Oktober 1830 sah sich Goethe gezwungen, am Frauenplan wieder die Haushaltsführung zu übernehmen, die er nach Augusts Heirat 1817 an diesen abgegeben hatte. Es war nicht leicht für ihn, aus »der Stellung des Großvaters zum Hausvater, aus dem Herrn zum Verwalter überzugehen« (an Sulpiz Boisserée, WA IV/48, S. 152), zumal die

37 Hs-30421.

38 Hs-30420,1.

39 Hs-30442.

wirtschaftliche Lage bald außer Kontrolle geriet. Als Goethe am 8. Februar 1831 die ausstehenden Rechnungen vom Oktober 1830 bis zum Januar 1831 durchsah (WA III/13, S.26), wurde das Ausmaß der Schieflage deutlich: Der Kaufmann Martini forderte 142 Taler, der Bäcker Rückholdt 198 Taler, der Fleischer Polster 46 Taler und die herzogliche Wildpretsniederlage im Keller des grünen Schlosses (also der Bibliothek) 50 Taler. Insgesamt beliefen sich die Forderungen auf 437 Taler und 19 Groschen, einen Betrag, den Goethe als Alleinverdiener trotz seiner stattlichen Einkünfte nicht zur Verfügung hatte. Was war zu tun? Goethe wusste, dass am selben Mittag sein Freund Johann Heinrich Meyer zu Besuch kommen würde, der über seine Frau ein stattliches Vermögen geerbt und ihm schon mehrmals ausgeholfen hatte. So schrieb er ihm umgehend das folgende Schmuckblatt, das das Freie Deutsche Hochstift bereits seit 1905 besitzt:

In Erwartung ihrer freundlichen Zusprache send' ich die Anfrage voraus: ob Sie mir mit etwa

Dreyhundert Thalern

Auf kurze Zeit aushelfen mögen? und können. Mein oekonomisches Wesen erlebt eine wunderliche Krise. W.d. 8. Febr 1831

G.⁴⁰

Wie die Geschichte weiterging, lässt sich der Schuldverschreibungsakte entnehmen, die das Freie Deutsche Hochstift 2011 aus dem Handel erwerben konnte und von deren Existenz bis jetzt nichts bekannt war. Die in preußischer Heftung abgelegten Dokumente erlauben eine genaue Rekonstruktion des gesamten Vorgangs. Es zeigt sich, dass der Schuldschein noch am selben Tag aufgesetzt wurde. Angesichts der Höhe der Forderungen wurde der Schuldbetrag zur Sicherheit um hundert Taler erhöht:

Vierhundert Thaler Conventions-Münze, von Herren Hofrath u. Ritter Mayer, als ein zu Ostern zu restituirendes, mit fünf vom Hundert zu verzinsendes Darlehn, gegen diese meine eigenhändige Bescheinigung, baar erhalten zu haben bekenne. Weimar d. 8^{ten} Febr 1831 JWvGoethe

Eine Kopie des Schuldscheins (in der Handschrift Meyers mit Goethes Paraphen) nahm Goethe zu den Akten, darunter notierte er mit eigener Hand:

Vorgemeldete Vierhundert Thaler sind zu Abzahlung nachstehender Schuldposten, allsogleich verwendet worden. d 11 Febr 1831

Nachrichtlich

G

40 Vgl. das Faksimile in: Ernst Wolfgang Mick, Goethes umränderte Blättchen, Dortmund 1982 (= Die bibliophilen Taschenbücher 295), S. 161.

Hierdurch habe ich den Herrn
 Meyer, den Herrn Johann Baptist
 Meyer, als ein gut Mann zu empfehlen
 kann, mit dem ich den Handel
 zu verwalten habe, so wie
 die in meine Angelegenheiten
 eingewandten, hat verfahren zu
 können. Meinem g. H. g. g.
 1831.

J. W. Goethe

Ich habe den Herrn Meyer, als ein
 gut Mann zu empfehlen kann, mit
 dem ich den Handel zu verwalten
 habe, so wie die in meine Angelegenheiten
 eingewandten, hat verfahren zu
 können. Meinem g. H. g. g.
 1831.

Ich habe den Herrn Meyer, als ein
 gut Mann zu empfehlen kann, mit
 dem ich den Handel zu verwalten
 habe, so wie die in meine Angelegenheiten
 eingewandten, hat verfahren zu
 können. Meinem g. H. g. g.
 1831.

Ich habe den Herrn Meyer, als ein
 gut Mann zu empfehlen kann, mit
 dem ich den Handel zu verwalten
 habe, so wie die in meine Angelegenheiten
 eingewandten, hat verfahren zu
 können. Meinem g. H. g. g.
 1831.

Abb. 9a–b. J. W. Goethe, Schulderschreibung auf J. H. Meyer,
 8. Februar 1831–1. Januar 1832.

Angeheftet finden sich (in der Handschrift von John) die Forderungen der besagten vier Gläubiger, versehen mit der Nachschrift von Rinaldo Vulpius (1802–1874), dem Sohn von Goethes Schwager, der bei der Konsolidierung der Verhältnisse eine wichtige Rolle spielte:

Nebenstehende 437 r. 19 g. 2 d. sind unterm 10. Febr. 1831 in Einnahme gestellt worden. V.

Damit schien die Lage einstweilen unter Kontrolle. Am 9. Februar notierte Goethe befriedigt im Tagebuch: »Durch John Bezahlung der Haushaltungsschulden. Manches bezüglich auf die nothwendige Veränderung. Unterhaltung über diesen Gegenstand mit Ottilien und Vulpius.« Und am folgenden Tag: »Vulpius entließ die Köchin mit billiger Entschädigung. Von dieser Last befreyt konnt' ich an bedeutende Arbeiten gehen; ich kann hoffen, die Epoche werde fruchtbringend seyn.« (WA III/13, S. 26 f.) Gemeint war der zweite Teil des ›Faust‹, der mit dem ausstehenden vierten Akt am 22. Juli glücklich vollendet werden konnte. Die »wunderliche Krise« im Hause Goethe war damit jedoch nicht überwun-

den. Die Schulden bei Meyer wurden zum Jahresende jedenfalls nicht beglichen, sondern um weitere 100 Taler erhöht. Am 1. Januar 1832 notierte Goethe auf dem originalen Schuldschein, den er bei dieser Gelegenheit zurücknahm:

Anfangs des Jahres 1832, zahlte [ich] H. Hofrath Meyer die fälligen Interessen [Zinsen] mit 16 rh 16 g [Reichstalern/Groschen]. Er lieh mir drauf noch Einhundert Thaler, zu 4 p 100, welche Fünfhundert Thaler nunmehr zu 4 pr. Cent zu verinteressiren seyn sollten. Obige Handschrift nahm ich zurück und Händigte ihm eine Obligation ein, wie folgt Fünfhundert Thaler Conventions Münze, von H. Hofr. Meyer als ein, von Dato an, zu vier p Cent verzinliches Darlehn, erhalten zu haben bescheinige; Zugleich versprechend gedachte Zinsen vierteljährig abzutragen; Wie denn auch die Rückzahlung nach Ein Vierteljähriger, beyden Theilen zustehender Auskündigung unweigerlich zu leisten ist.

Weimar d. 1 Jan. 1832.

Im selben Jahr starben sowohl Goethe als auch Meyer, ohne dass die Schuld zuvor getilgt worden wäre. Die 500 Taler (und ihre Zinsen) tauchen allerdings nicht unter den Passiva in Goethes Nachlassaufstellung auf.⁴¹ Das ist auch der Grund, warum der Vorgang bis jetzt unbekannt war. Die Akte ging an Karl Büttner (1791–1843) über, einen Schulfreund von August, der nach Goethes Tod gemeinsam mit dem Mediziner Karl Vogel (1798–1864) als Vormund seiner Enkel Walther, Wolfgang und Alma fungierte. Offenbar sah Büttner, nachdem Meyer am 14. Oktober 1832 kinderlos gestorben und sein Vermögen nach letztwilliger Verfügung in die neu gegründete »Meyer-Amalie-Stiftung« eingegangen war, keinen Grund, die Verbindlichkeiten aus Goethes Erbmasse zu begleichen. Als Büttners Erben einen Großteil der Vormundschaftsakten dem Weimarer Goethe- und Schiller-Archiv übergaben, hielten sie die vorliegende Akte (wohl wegen der wertvollen Goethe-Autographen) zurück.⁴² Erst jetzt ist sie auf unbekanntem Wege in den Handel gelangt.

41 Wolfgang Vulpus, Walther Wolfgang von Goethe und der Nachlaß seines Großvaters, Weimar 1962.

42 Wann die knapp 30 weiteren Büttner-Akten, die der vorliegenden vom Aussehen her exakt gleichen, in das Goethe- und Schiller-Archiv kamen, ist nicht dokumentiert. Für diese und weitere Mitteilungen danken wir Frau Dr. Ulrike Müller-Harang, Weimar.

Goethe-Umkreis

Catharina Elisabeth Goethe an einen Vertrauten in Weimar,
28. Januar 1779⁴³

Das Schreiben dokumentiert den Stolz der Mutter über die »neue Ehrenstelle« des Sohnes, der seit wenigen Tagen der Kriegs- und Wegebaukommission des Herzogtums Sachsen-Weimar-Eisenach vorstand. Es ist bisher weitgehend unbekannt, 1929 wurde nur ein sehr kurzer Auszug in einem Versteigerungskatalog von Liepmannssohn gedruckt. Das Schreiben lautet vollständig:

Ich habe Euch nicht nöthig Zu erinnern daß es uns ungemein freuen würde, wens Herrn Vetter Melbert in Weimar Wohl ginge, und da unser Sohn vielleicht Geschäfte halber nicht immer um Ihn seyn könnte; so thut Ihr was Ihr könnt und vermögt um Hrn Melbert seinen auffendthalt angenehm Zu machen: besonders ist Er ein Meister im Schlittschuschleifen und möchte Sich darinen gern sehen laßen; das wird sich schon machen laßen denke ich. Mir haben uns freylich über die neue Ehrenstelle von unserm Sohn gefreut, das könnt Ihr leicht glauben – Gott erhalte Ihn nur gesund und vergnügt Amen. Lebt Wohl! Ich bin wie immer Eure Euch gewogne. C. E. Goethe.

Frankfurth den 28^{ten} Jenner 1779

Christiane von Goethe an Christian Heinrich Ramann,
26. September 1813 (Schreiberhand)⁴⁴

Das Schreiben an den Erfurter Weinhändler berührt die Problematik des Papiergeldes: »Herr Rahman wird gebeten ein halbes dutz[en]t guten Stein Wein zu überschicken, doch bittet man darum daß er rein sey, und daß der Preiß billig sey, so könnte mehr abgesetzt werden. Da Sie die Leibziger Asignation nicht gebrauchen können, so kann H Vogt wenn er hier durchreist baares Geld bekommen.«

Wolfgang Maximilian von Goethe an Alfred Nicolovius, 8. Oktober 1827⁴⁵
Goethes zweiter Enkel schrieb den Brief als knapp Siebenjähriger an seinen Cousin Alfred Nicolovius (einen Enkel Cornelia Goethes), um sich für sein Geburtstagsgeschenk zu bedanken. Er hatte offenbar aus Berlin eine Art Souvenirbox mit Gebäck und Bildern zu Ehren von Marie von Sachsen-Weimar-Eisenach erhalten, die am 26. Mai 1827 Prinz Carl von Preußen geheiratet hatte: »[...] es ist schon lange her das du uns die schönen sachen schicktest allein ich danke Dir jezt noch vür die schöne Bringses Marie ich schbeiste sie kleich und sie schmekde ser gut die Bilter aber legde ich ordentlich ihn die Bielter Mape nach einigen Dagen nam ich das Bilt der Bringses und legde einen Brief von meiner

43 Hs-30443.

44 Hs-30444.

45 Hs-30417.

Tande [Ulrike von Pogwisch] hinein und dachde dabei da ist er wol gut auf gehopen allein ich irde mich nach einichen [Tagen] nam ich den Brief aus der Bringses M[a]rie wie der Grosvader schrieb riss ich den Brief auf aber ich machde dum und zeris den Brief darüber Ä[r]gerde ich mich ser aber ich legete den Brief doch wieder hinein, nach einichen Daagen nam ich Bapier der Bringses Marie und schnit das Bilt der Bringses Marie raus, und legte es auf des Grosvaderss schreibult nach einichen Dagen sa ich nach dem Bilt der Bringses Marie allein ich vandes nicht nach einichen Dagen sa ichs zu meiner grösten ferwunderung ihn des Grosvaders garden kästgen, darüber freite ich mich sehr [...].« Der Brief kam als Leihgabe von Frau Marianne Bachfeld, Frankfurt am Main, ins Freie Deutsche Hochstift.

*Ottlie von Goethe an Gustav Kühne, Oktober 1872 (Abb. 10)*⁴⁶

Es handelt sich um den Abschiedsbrief von Goethes Schwiegertochter Ottlie (1796–1872) an den Schriftsteller Gustav Kühne (1806–1888). Kühne wurde 1826 bei Friedrich Rückert promoviert und redigierte ab 1835 in Leipzig die ›Zeitung für die elegante Welt‹. Wenig später wurde er mit Ottlie von Goethe bekannt, deren Sohn Walther in Leipzig bei Mendelssohn Bartholdy studierte und im selben Leipziger Haus wie Kühne wohnte. Seitdem waren die beiden miteinander befreundet. Ottlies letzter Brief an Kühne, geschrieben auf dem Sterbebett, berührt durch die entkräfteten, kaum lesbaren Züge:

Mein lieber Freund 30 Jahre sind lang und nun muß geschieden sein in alter Freundschaft in alter Empfindung mit dxxx wir xxxx xxxx xxxernd noch die Hände in einander legen

Ottlie

Dem Schreiben liegen ein Telegramm mit der Todesnachricht sowie ein Trauerbrief an Kühne bei, beides von Walther von Goethe.⁴⁷

Friedrich von Hardenberg (Novalis)

Friedrich von Hardenberg an Erasmus von Hardenberg,

2. Mai 1794⁴⁸

Der Brief Hardenbergs an seinen Bruder befand sich ursprünglich im 1930 in Berlin versteigerten Novalis-Nachlass. Das Hochstift konnte damals nicht mitbieten, der Nachlass wurde zerstreut. 1960 gelang es Ernst Beutler bei einer Hauswedell-Auktion, große Teile des Überlieferten für das Hochstift zu sichern. Der

⁴⁶ Hs-30413,1–5.

⁴⁷ Vgl. auch Ruth Rahmeyer, Abschied in Freundschaft. Ottlie von Goethe zum 130. Todestag (31.10.1796–26.10.1872), in: Goethe-Jahrbuch 118 (2001), S. 360–366.

⁴⁸ Hs-30454.

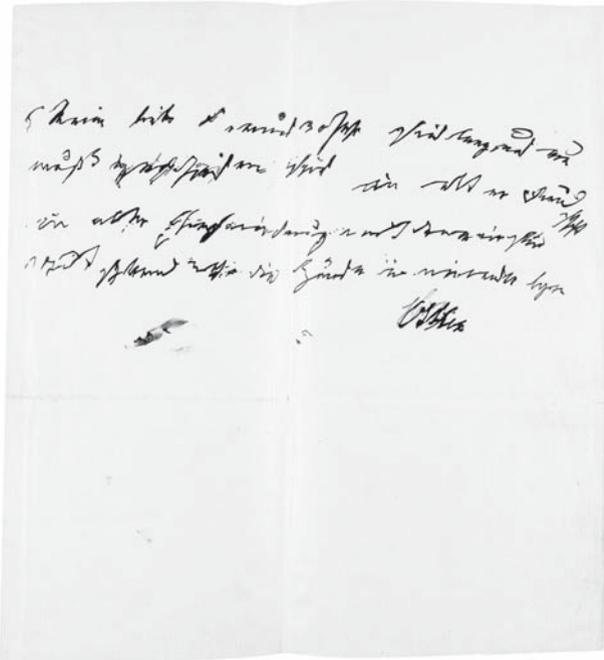


Abb. 10. Otilie von Goethe an Gustav Kühne, Oktober 1872

Brief war allerdings nicht dabei. Nun konnte er mit Unterstützung der Kulturstiftung der Länder und der Wüstenrot Stiftung aus dem Auktionshandel erworben werden.

*Friedrich von Hardenberg, Heinrich von Afterdingen,
Entwurf der beiden Eingangssonette⁴⁹*

Ende 2011 ist es gelungen, aus dem englischen Auktionshandel eine seit über 200 Jahren verschollene Handschrift zu Hardenbergs nachgelassenem Romanfragment ›Heinrich von Afterdingen‹ zu erwerben. Der erste Teil des Fragments ist, von wenigen Entwürfen abgesehen, nicht handschriftlich überliefert, so dass sich die Forschung auf die Erstausgabe von Friedrich Schlegel und Ludwig Tieck (1802) stützen muss. Dass der dort gebotenen Textfassung nicht blind zu vertrauen ist, zeigt schon der Titel, den die Herausgeber in ›Heinrich von Ofterdingen‹ abänderten und damit seine Bedeutung grundlegend veränderten. Umso

49 Hs-30464.

bemerkenswerter ist es, dass das Hochstift nun eine vollkommen unbekannte Entwurfshandschrift zum Romananfang besitzt, dessen Genese sich auf diese Weise minutiös nachvollziehen lässt. Interessant ist auch die Provenienz des Blattes: Es war in ein Album montiert, das von der englischen Schriftstellerin Hope Fairfax Taylor Ende 1907 angelegt wurde. Dieses Album, das ebenfalls erworben werden konnte,⁵⁰ enthält neben der Novalis-Handschrift weitere Dokumente, vor allem Briefe und Visitenkarten, die zu großen Teilen auf Hopes Großtante, die Übersetzerin Sarah Austin (1793–1867), zurückgehen. Diese war es auch, die auf verschlungenen Wegen an die Handschrift gelangt war. Unterstützt wurde der Ankauf durch die Kulturstiftung der Länder, den Bundesbeauftragten für Kultur und Medien, das Kulturstad der Stadt Frankfurt am Main und die Fritz Thyssen Stiftung. Die Neuerwerbung stand im Zentrum der Ausstellung ›Novalis, Friedrich Schlegel und die Suche nach einem tragenden Grund‹, die vom 28. Januar bis zum 4. März 2012 im Arkadensaal des Freien Deutschen Hochstifts zu sehen war. Zu Hardenbergs 240. Geburtstag am 2. Mai 2012 erschien als Druck der ›Wiederstedter Fragmentblätter‹ ein Faksimile der Handschrift. Eine eingehende Untersuchung folgt.

Friedrich Schlegel

Sammlung Lieber

Am 7. Juli 2012 ist es gelungen, die ›Sammlung Lieber‹ zu erwerben, die sich bereits seit dem Anfang der 1960er Jahre als Leihgabe im Haus befindet. Sie stammt aus dem Nachlass von Ernst Lieber (1838–1902), dem Gründer der Deutschen Zentrumspartei. Dessen Vater Moritz Lieber (1790–1860) war einer der wichtigsten katholischen Publizisten und Kirchenpolitiker des Vormärz, zudem stand er mit Schlegels Ehefrau Dorothea, mit Clemens Brentano und anderen Vertretern der deutschen Romantik in Verbindung. Die Sammlung umfasst insgesamt 871 Handschriften. Den Kern bilden Briefe und Werkmanuskripte von Friedrich Schlegel.

Die 31 Briefe von Schlegel an Friedrich von Hardenberg stammen aus den Jahren 1793 bis 1798. Sie gelangten über den Nachlass von Fritz Windischmann, dem Sohn des Bonner Professors Karl Windischmann, in den Besitz der Familie Lieber. Friedrich Schlegel hat sich seine Briefe an Novalis nach dessen Tod 1801 zurückerbeten. Nach Schlegels Tod im Jahr 1829 verblieben die Briefe bei seiner Frau Dorothea, die sie schließlich zusammen mit Werkmanuskripten (s. u.) ihres verstorbenen Mannes Karl Windischmann zur Publikation übergab. Windischmann und Dorothea Schlegel starben im Jahr 1839 – die Briefe waren immer noch unveröffentlicht. Karls Sohn Fritz entschloss sich, das gesamte Schlegel-Konvolut seinem Neffen Ernst Lieber anzuvertrauen. Seitdem

⁵⁰ Hs-30465.

wurde es in der Familie weitervererbt. Die Briefe bilden das Gegenstück zu 23 Briefen von Hardenberg an Schlegel, die bereits 1957 vom Hochstift erworben werden konnten. Damit ist der Briefwechsel der beiden bedeutendsten Frühromantiker, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nun vollständig Eigentum des Freien Deutschen Hochstifts.

Die 180 Seiten umfassenden Werkmanuskripte enthalten aphoristische Gedanken zu Philosophie, Poesie, Historie, Religionsgeschichte und Physik aus den Jahren 1809 bis 1823. Hinzu kommen 50 Manuskripte und 90 Briefe von Moritz Lieber sowie 450 Briefe an ihn, so etwa 48 Briefe von Fritz Schlosser. Ermöglicht wurde der Ankauf durch Zuwendungen der Kulturstiftung der Länder, der Hessischen Kulturstiftung, des Kulturamts der Stadt Frankfurt, der Rudolf August Oetker-Stiftung, der Dr. Marschner Stiftung und der FAZIT-Stiftung sowie private Spenden aus Anlass des Geburtstags von Carl von Boehm-Bezing. Der Ankauf wurde vom 28. Januar bis 4. März 2012 im Arkadensaal des Hochstifts in der Ausstellung ›Novalis, Friedrich Schlegel und die Suche nach einem tragenden Grund‹ präsentiert.

Friedrich Schlegel, Vorarbeiten zur

›Geschichte der Poesie der Griechen und Römer‹, 1797/98⁵¹

Das ungedruckte Manuskript mit dem Titel ›Vom Verfall der Griechischen Dichtkunst‹ stammt aus dem Jahr 1797/98. Es handelt sich um Vorarbeiten zu der 1798 erschienenen ›Geschichte der Poesie der Griechen und Römer‹, die sich direkt an Materialien der ›Sammlung Lieber‹ (s.o.) anschließen und weitere Einblicke in Schlegels frühromantische Ideenbildung zulassen. Der Ankauf wurde von der Kulturstiftung der Länder und der Wüstenrot Stiftung unterstützt.

Joseph von Eichendorff (Teilnachlass aus dem ehemaligen Bestand der Eichendorff-Gesellschaft)

Der Nachlass Joseph von Eichendorffs hat eine bewegte Geschichte.⁵² Nach Eichendorffs Tod im Jahr 1857 gingen die Materialien zunächst in den Besitz seiner Tochter Therese von Besserer-Dahlfingen und seinen Söhnen Hermann und Rudolf von Eichendorff über. Während der Nachlassteil der Tochter bereits seit 1880 in der heutigen Staatsbibliothek zu Berlin verwahrt wird,⁵³ gelangten die Teile der Söhne auf verschiedenen Wegen zunächst ins Eichen-

51 Hs-30456.

52 Vgl. ausführlich Sibylle von Steinsdorff, »Zur Veröffentlichung nicht geeignet ...« Die Überlieferungsgeschichte des handschriftlichen Nachlasses Joseph von Eichendorffs, in: *Aurora* 54 (1994), S. 36–52.

53 Der Nachlaß Joseph von Eichendorff, bearbeitet von Helga Döhn, Berlin 1971 (= Handschrifteninventare der Deutschen Staatsbibliothek 2).

dorff-Museum in Neisse (Oberschlesien) und waren nach dem Zweiten Weltkrieg verschollen. Nach und nach tauchten sie wieder auf und gelangten ins Goethe- und Schiller-Archiv (Weimar), ins Eichendorff-Museum (Wangen/Allgäu), ins Freie Deutsche Hochstift und zur Eichendorff-Gesellschaft ins Oberschlesische Landesmuseum (Ratingen-Hösel). Der Bestand der Eichendorff-Gesellschaft, weitgehend Eigentum der Bundesrepublik Deutschland, wurde 2004 ins Freie Deutsche Hochstift transferiert⁵⁴ und dort 2005 und 2007 in zwei Ausstellungen präsentiert.⁵⁵ Am 9. Oktober 2010 wurde die Eichendorff-Gesellschaft auf einer Mitgliederversammlung in Regensburg aufgelöst. So fungiert seit März 2011 das Freie Deutsche Hochstift gegenüber der Bundesrepublik als direkter und alleiniger Leihnehmer. Ursula Regener, die letzte Präsidentin der Gesellschaft, hat inzwischen ein Verzeichnis aller Eichendorff-Handschriften im Freien Deutschen Hochstift vorgelegt.⁵⁶

*Sophie und Therese Doll, Christian Brentano
und das Mädchenpensionat Marienberg*

Bereits im Jahr 2008 kamen aus Privatbesitz umfangreiche Nachlassteile von Sophie (1801–1832) und Therese Doll (1797–1833) sowie Christian Brentano (1784–1851) ins Freie Deutsche Hochstift. Die Schwestern Doll hatten 1824 ein katholisches Mädchenpensionat im ehemaligen Kloster Marienberg in Boppard am Rhein eröffnet, dessen Schülerschaft in der Folgezeit schnell anwuchs. Vermittelt durch Clemens Brentano, der mit den Schwestern freundschaftlich verbunden war, ließ sich dessen Bruder Christian 1830 auf Marienberg nieder und übernahm die ökonomische Leitung des Pensionats. Nach dem Tod der beiden unverheirateten Schwestern (1832/1833) leitete Emilie Genger (1810–1882) zusammen mit ihrer Schwester Mina die Schule. 1834 sah sich Emilie aus gesundheitlichen Gründen veranlasst, mit ihrer Mutter nach Italien zu ziehen. Christian Brentano begleitete sie. Als die beiden zwei Jahre später, inzwischen verheiratet, nach Marienberg zurückkehrten, hatte das Pensionat stark an Ansehen und Schülern verloren. So ergab sich 1838 für Christian und Emilie die Notwendigkeit, Marienberg zu verkaufen und nach Aschaffenburg überzusiedeln. Die Papiere der Schwestern Doll nahmen sie mit. Nach dem Tod des Ehepaares fiel dieser Nachlassteil an den ältesten Sohn, den Philosophen Franz Brentano (1838–1917), der ihn in seinem Sommersitz in Schönbühel bei

54 Vgl. Anm. 34.

55 Zur zweiten Ausstellung liegt ein Katalog vor: Eichendorff wieder finden. Joseph von Eichendorff 1788–1857, hrsg. von Anne Bohnenkamp und Ursula Regener, Frankfurt am Main 2007 (= Aurora 66/67).

56 Ursula Regener, Eichendorff-Autographen im Freien Deutschen Hochstift. Eine Handschriften-Inventur, in: Aurora 70/71 (2010/2011), S. 141–183.

Melk (Wachau) verwahrte. Nach seinem Tod ging er in den Besitz seines Schülers und Nachlassverwalters Alfred Kastil (1874–1950) über. Wiederentdeckt wurde er im Rahmen der wissenschaftlichen Erschließung von Kastils Nachlass (ab 2001), bei der man die Marienberger Materialien bewusst aussparte.⁵⁷ Nach Abschluss des Projekts wurden sie auf Vermittlung von Heinz Härtl dem Freien Deutschen Hochstift übergeben. Inzwischen wurde das Konvolut geordnet und in Listen erschlossen. Eine Feinerschließung steht noch aus. Publiziert sind bis jetzt lediglich drei Briefe, das übrige Material ist gänzlich unbekannt.⁵⁸ Einen Großteil des Bestandes (1000 Briefe) bilden Korrespondenzen der Schwestern Doll aus den Jahren 1820–1833, darunter Familienkorrespondenz (118 Briefe) und Briefe an und von Christian Brentano (40 bzw. 6 Briefe). Außerdem enthält er 38 Briefe von Christian Brentano an Verschiedene sowie 52 Briefe an ihn (1825–1834). Weitere Dokumente, etwa die Erlaubnis zur Gründung des Pensionats oder eine Auswahl katholisch geprägter Unterrichtsmaterialien, belegen detailliert die Beziehungen zwischen Christian Brentano, den Schwestern Doll und dem Pensionat von Marienberg.⁵⁹

Sonstige Handschriften der Romantik

Die folgenden Ankäufe wurden von der Kulturstiftung der Länder, der Wüstenrot Stiftung sowie der Cronstett- und Hynspergischen evangelischen Stiftung, Frankfurt am Main, unterstützt:

*Clemens Brentano an seine Schwester Bettine, um 1798*⁶⁰

Auf drei eng beschriebenen Seiten entwirft Brentano für seine damals dreizehnjährige Schwester Bettine das Programm eines geschwisterlichen Seelenbundes, der sich wie eine Grundsatzschrift der Frühromantik liest. Der Brief beginnt mit

57 Vgl. Thomas Binder und Ulf Höfer, Gesamtverzeichnis des Nachlasses von Alfred Kastil (1874–1950) im Schönbüehler Brentano-Haus, Graz: Forschungsstelle und Dokumentationszentrum für Österreichische Philosophie 2004, vgl. ebd. S. V. Abrufbar unter: www.austrian-philosophy.at (12.12.2012).

58 Heinz Härtl, Drei Briefe aus der Spätromantik: Joseph Görres, Clemens Brentano und Hermann Joseph Dietz, in: Neue Zeitung für Einsiedler. Mitteilungen der Internationalen Arnim-Gesellschaft 4/5 (2004/2005), S. 69–77.

59 Vgl. die von Emilie Brentano verfasste Biographie ihres Mannes, die dessen »Nachgelassenen religiösen Schriften« (München 1854) vorangestellt ist, sowie Brigitte Schad (Hrsg.), Die Aschaffener Brentanos. Beiträge zur Geschichte der Familie aus unbekanntem Nachlaß-Material, Aschaffenburg 1984 (= Veröffentlichungen des Geschichts- und Kunstvereins Aschaffenburg e. V. 25).

60 Hs-30451.

den Worten: »Deine Liebe und ihre Thränen haben mich recht im innersten Herzen geführt, und ich gäbe die zarten Augenblicke, die sie mir erschaffen haben, nicht um ein Jahr meines Lebens her, das ich allein mit mir Selbst in vielen stillen traurigen Erinnerungen wohl noch oft zubringen muß. Ich verstehe dein Gemüth, liebe Betine, ich weiß, wie dir zu Muthe ist, es ist mir auch noch oft so, daß es mir nicht immer so ist, daran mag ich nicht denken, weil mir dann viele stille Leiden, die schon längst begraben sein sollten, wiederkehren, und wie Geister einer verlorenen schönen Welt vorüber schweben.« Bis jetzt sind keine Briefe aus dieser frühen Zeit bekannt, Bettines ›Frühlingskranz‹ setzt erst im Jahr 1801 ein und auch in der Frankfurter Brentano-Ausgabe ist der Brief nicht ediert.

*Clemens Brentano an Friedrich Schlegel, Juli 1813*⁶¹

Im Juli 1813 versuchte Brentano, seine 13 Jahre zuvor zerbrochene Beziehung zu Friedrich Schlegel auf ein neues Fundament zu stellen, da er beabsichtigte, wie dieser nach Wien zu ziehen. Brentano hatte Schlegel die Schuld am zeitweiligen Abbruch seiner Beziehung zu Sophie Mereau gegeben und bat nun darum, »ein finsternes Misverständniß und ein mir sehr drückendes Mistrauen, das mir zwischen meine einst so aufrichtige Liebe zu Ihnen und ihre Person getreten war, von ihrer Seite fallen zu lassen, und mir wieder eine herzliche und kindliche Annäherung an ihr Leben und Denken zu vergönnen«.

*Felix Mendelssohn-Bartholdy an Sarah Austin,
22. Mai 1832 (»Tuesday morning«)*⁶²

Ab dem 23. April 1832 war der 23-jährige Mendelssohn-Bartholdy zum dritten Mal in seinem Leben in London, unter anderem um bei den ›Philharmonic Concerts‹ sein erstes Klavierkonzert aufzuführen. Dort erreichte ihn am 22. Mai durch seinen Vater die Nachricht vom Tod seines Freundes und Mentors Carl Friedrich Zelter, der am 15. Mai gestorben war. Zugleich wurde er von seiner Familie bedrängt, sich umgehend um Zelters Nachfolge als Leiter der Sing-Akademie zu bewerben. Solchermaßen aufgewühlt, sah er sich nicht in der Lage, einer Gesellschaft am selben Abend beizuwohnen: »Excuse my not being able to come this evening; a letter which I received a few hours ago communicated me the death of the oldest & dearest friend I had, & this loss makes me quite unfit to go to any party, as I would not be able to enjoy it. I hope you will excuse me accordingly, dear Madam«. Bei der Adressatin handelt es sich mit Sicherheit um die Übersetzerin Sarah Austin (1793–1867), die Mendelssohn bereits aus früherer Zeit kannte. Der Brief fand sich in einem Memorabilienalbum ihrer Großnichte Hope Fairfax Taylor (vgl. S. 426).

61 Hs-30452.

62 Hs-30467.

*Bettine von Arnim an Friedrich Klein, vor dem 27. Juni 1844*⁶³

Der Brief ist an den Drucker der Trowitzsch'schen Buchdruckerei in Berlin gerichtet und handelt von den polizeilichen Repressionen, denen Bettine wegen der Recherchen zu ihrem Armenbuch, das sie 1844 vorbereitete, ausgesetzt war: »[...] ich habe soeben wieder Polizeibomben herein geworfen bekommen die zum wenigsten 2 Tage Zeit nehmen um sie zu erwiedern, – sie sind so ganz beweisend daß man gegen sie nichts ausrichten kann wenn man auch noch so hoch steht, daß ich sehr im Zweifel stehe ob mein Buch für die Arme [!] zu Stande kommen wird. [...] Auf solche Infamie war nicht gerechnet. Kommen Sie mir mit keinem Lamento, – Ich kann solche Ereignisse nicht unter mich bringen, und immer Noch wieder schreiben. Wahrscheinlich bleibt mein Buch Maculatur.« Am 15. Mai 1844 hatte Bettine in allen großen deutschen Zeitungen Anzeigen geschaltet, in denen sie die Bevölkerung dazu aufrief, ihr Mitteilungen über die Verhältnisse der Armen zuzusenden. Als Anfang Juni 1844 die Nachrichten vom Aufstand der schlesischen Weber nach Berlin drangen, geriet sie schnell in den Blickpunkt der Politik. Nun war nicht mehr daran zu denken, die Dokumentation zu veröffentlichen. Das Material dazu wurde 1929 von der Familie Arnim auf der Versteigerung des Auktionshauses Henrici angeboten. Das Freie Deutsche Hochstift erwarb das 700 Seiten starke Konvolut, publiziert wurde es 1969 von Werner Vordtriede.

*Bettine von Arnim an Joseph Lehmann, 12. September 1846*⁶⁴

Bettine tritt hier als kritische Editorin der Werke ihres 1831 verstorbenen Mannes Achim von Arnim auf. Lehmann wollte Arnims und Brentanos Volksliedsammlung ›Des Knaben Wunderhorn‹ (1805–1808) neu herausgeben. Gegen die Erweiterung eines Liedes erhob Bettine mit textkritischen Argumenten Einspruch. Der Brief wurde mit Mitteln der Cronstett- und Hynspersischen evangelischen Stiftung erworben.

*Maximiliane von Oriola, zwei eigenhändige Tagebücher, 1839–1848*⁶⁵

Die Tagebücher von Maximiliane von Arnim verh. Oriola sind die wichtigste Quelle für das Zusammenleben von Bettine von Arnim mit ihren drei Töchtern im Berlin der Vormärzzeit, als es im Hause Arnim zwei Salons gab. Sie erlauben eine kritische Prüfung der 1937 erschienenen Maxe-Biographie von Johannes Werner, dem bisher einzigen gedruckten Quellwerk zu ihrem Leben und ihrem Umfeld. Darüber hinaus versprechen die Tagebücher interessante Aufschlüsse über Bettines spätromantische Aktivitäten sowie ihren Einfluss

63 Hs-30412.

64 Hs-30457.

65 Hs-30450, 1–2.

auf ihre Töchter. Das Freie Deutsche Hochstift besitzt bereits einen umfangreichen Bestand zu Maximiliane von Arnim, der das poetische Netzwerk der Familien Arnim und Brentano in die zweite Generation hinein erweitert.

*Marie Brentano an Meline von Guaita, 100 Briefe um 1850*⁶⁶

Die unbekanntenen Briefe von Marie Brentano (geb. von Guaita) an ihre Mutter Meline (eine Schwester von Clemens und Bettine Brentano) entstanden hauptsächlich auf Mariens ausgedehnten Italienreisen (1844, 1850, 1852, 1855/56). Sie bieten sehr detaillierte Reisebeschreibungen sowie Neuigkeiten aus dem Familienkreis. Auch dieser Ankauf wurde von der Cronstett- und Hynspergischen evangelischen Stiftung unterstützt.

Hugo von Hofmannsthal

*Hugo von Hofmannsthal an Max Paulsen, 4. Februar 1923*⁶⁷

Der Schauspieler Max Paulsen (1876–1956) war 1922/23 Direktor des Wiener Burgtheaters. Hofmannsthal wandte sich an ihn, um ihm sein Drama ›Ödipus und die Sphinx‹ zur Aufführung anzubieten: »Hier der Ödipus in einer der ursprünglichen, (vernichteten) zweiactigen Fassung (D. Weg des Oedipus) entsprechenden Einrichtung. Indem ich, angeregt durch Ihr leichtes ganz unverbindliches Wort, diese Einrichtung vollziehe, kommen mir sonderbare Gedanken. – Dies Stück, sicher das gehaltvollste meiner zweiten Arbeitsperiode, in Berlin [von Max Reinhardt] mit grossem Erfolg dreissig oder vierzigmal in einer Saison gespielt, mit drei so schönen dankbaren Hauptrollen – Ödipus Jokaste Kreon – seit 17 Jahren existierend, und in diesen 17 Jahren von Keinem Theaterleiter in meiner Vaterstadt auch nur der Erwägung wert gefunden, ob man es nicht aufnehmen solle. – Und warum eigentlich? Ich weiss es nicht.« In Hofmannsthals Bibliothek hat sich mit dem Vermerk »Für Max Paulsen« Hofmannsthals reich annotiertes Handexemplar für die Neuinszenierung erhalten. Nun kam zusätzlich der bis jetzt unbekanntene Brief als Leihgabe von Frau Marianne Bachfeld, Frankfurt am Main, ins Freie Deutsche Hochstift.

Konrad Heumann, Bettina Zimmermann

Bibliothek

Die Bibliothek wuchs 2011 um 1274 Bände und Medieneinheiten; 393 Titel wurden gekauft, die anderen kamen als Beleg, im Schriftentausch oder als Geschenk ins Haus (siehe die Spenderliste am Ende des Berichts).

66 Hs-30458.

67 Hs-30416.

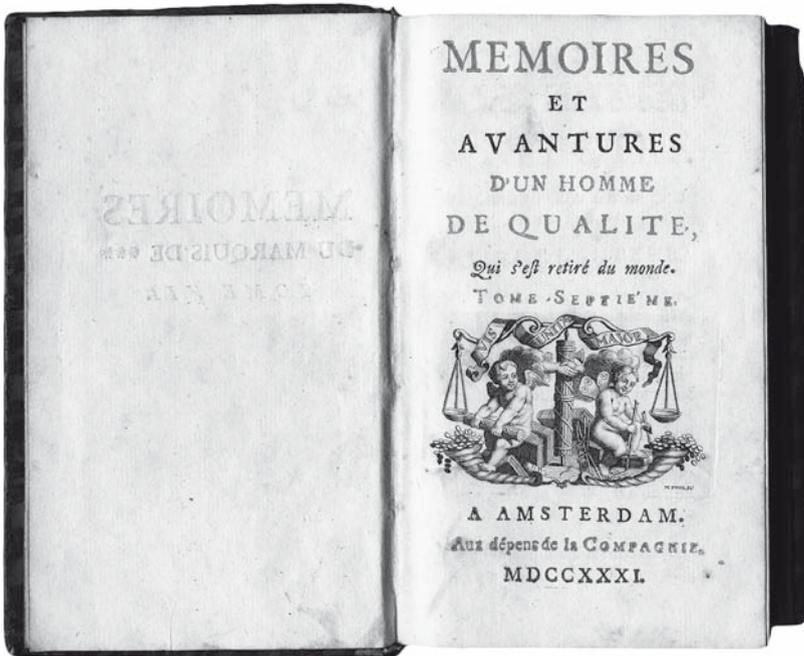


Abb. 11. Abbé Prévost, *Mémoires et Aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde*, tome 7: *Histoire du Chevalier des Grieux & Manon Lescaut* (Amsterdam 1731)

Auch in diesem Jahr machte die Rekonstruktion der Bibliothek Johann Caspar Goethes wieder erfreuliche Fortschritte. Insgesamt fünf Titel konnten 2011 erworben werden, erneut dank einer zweckgebundenen privaten Spende.

1. Viel »Glück und Heil« brachte das neue Jahr gleich zu Beginn für die Bibliothek von Goethes Vater. Ein wichtiges, lange gesuchtes Buch konnte angeschafft werden: die seltene Erstaussgabe von Abbé Antoine François Prévost (d'Exiles) (1697–1763): *Histoire du Chevalier des Grieux & Manon Lescaut* (Amsterdam 1731). (Abb. 11) Dabei handelt es sich um den siebten und letzten Band eines Romanprojektes, mit dem Abbé Prévost 1728 begonnen hatte und das den Titel trug: »Mémoires et Aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde« (»Erinnerungen und Abenteuer eines Adligen, der sich von der Welt zurückgezogen hat«). Johann Caspar Goethe besaß alle sieben Bände des zwischen 1728 und 1731 erschienen Werks, jedoch nur der siebte machte in Frankreich sowie in Europa Epoche und wurde zu einem Klassiker der Weltliteratur. Der Roman beschreibt, sehr grob zusammengefasst, die Geschichte eines siebzehnjährigen

jungen Mannes, der sich unsterblich in eine Zufallsbekanntschaft verliebt, die ihn vom rechten Weg abbringt. Das junge Mädchen Manon Lescaut raubt ihm den Verstand, bringt ihn, den Zweitgeborenen eines adligen Hauses, der von seinem Vater für den Orden der Malteserritter bestimmt ist und deshalb Chevalier genannt wird, dazu, seine Karriere zu opfern, Vater, Familie und Freunde, Heimat, Ehre und Geld zu verlieren und lässt ihn zum Kriminellen werden, der vielerlei Qualen und Spott ertragen muss. Und dennoch glaubt des Grioux, der junge Adlige – allen schlechten Erfahrungen und Zurückweisungen zum Trotz – bis zum Ende an die Erfüllung seines Traumes vom Glück der zwei Liebenden.

Doch nicht er ist der wahre Held des Romans, sondern Manon Lescaut, das schöne, nicht standesgemäße Mädchen, die *femme fatale*, die gegen ihren Willen ins Kloster geschickt werden soll, und die nun mit Hilfe des Chevaliers ihre Chance zur Flucht ergreift. Obwohl beide in leidenschaftlicher Liebe zueinander entbrannt sind, will Manon ihre Freiheit sichern, indem sie sich mit anderen Männern von Stand einlässt, die sie für käuflich halten und ihr verlockende finanzielle Angebote machen. In der Liebe ist sie – anders als des Grioux, der um der Liebe Willen auf alles verzichtet –, auf ihren Vorteil bedacht. Manon übt eine rätselhafte, beunruhigende Macht auf den wohlherzogenen, zum Ritter bestimmten jungen Mann aus, der ihr, nachdem sie verhaftet wurde und von Le Havre aus nach Amerika deportiert werden soll, nach New Orleans in die neue Welt folgt. Dort scheinen alle gesellschaftlichen Beschränkungen für die zwei Liebenden aufgehoben zu sein. Als Manon in der neuen Umgebung schließlich bereit ist, des Grioux zu heiraten, wirbt ein Neffe des Gouverneurs um sie. Des Grioux fordert ihn zum Duell, verwundet ihn, denkt, er habe ihn getötet und flieht mit Manon, die ausgezehrt von den Strapazen der Flucht stirbt und den Geliebten in Schmerz und Trauer zurück lässt. Von einem Freund wird des Grioux wieder nach Europa gebracht, wo er schließlich nach Le Havre zurückkehrt und Aussicht besteht, dass er – nach dem Tod des Vaters – wieder in die Familie aufgenommen wird.

Dieser Stoff traf den Nerv der empfindsamen Epoche und wurde zu einem Klassiker der Weltliteratur, dessen geistesgeschichtlicher Zusammenhang von den Abenteuerromanen des 17. Jahrhunderts bis zu den englischen empfindsamen Romanen der Mitte des 18. Jahrhunderts reicht. Prévost gilt mit diesem Werk als direkter Vorläufer von Rousseaus Philosophie, die Leidenschaft und Affektivität legitimiert. Zugleich nimmt er darin bereits Ideen der Romantiker vorweg. Das literarische Motiv des wehrlos-leidenden, ›fühlenden Herzens‹, ist in der Gestalt des jungen Chevalier des Grioux vorgeprägt. Eine absolute Liebe, wie jene des Chevaliers durchbrach damals alle literarischen Konventionen. Zu den Kunstgriffen von Abbé Prévost gehörte auch, dass er den gerade aus Amerika zurückgekehrten Ritter seine ›Histoire‹ selbst erzählen lässt und damit von der bisherigen Erzählperspektive der ›Memoires et aventures d'un homme de qualité‹, die dem Leser seit sechs Bänden vertraut war, abweicht. Darauf wird

der Leser in einem »Avis de l'auteur« von dem fiktiven Verfasser der »Memoires«, dem Marquis de Renoncour, hingewiesen. Dadurch gelang es Prévost, den Leser glauben zu machen, es handle sich hier um keine Fiktion, sondern um eine wahre Geschichte.

Es verwundert nicht, dass gerade dieser Band aus der Bibliothek Johann Caspars im 14-jährigen Goethe einen begeisterten Leser fand. Aus einem Text zum fünften Buch von »Dichtung und Wahrheit«, der schließlich keine Aufnahme ins Buch fand, sich aber in Goethes Nachlass erhalten hat, geht hervor, dass der Dichter die Geschichte vom »Ritter Degriex u. Manon Lescot« mit der von ihm selbst erlebten und im fünften Buch geschilderten »Gretchen«-Episode aus dem Jahr 1763 in Beziehung setzt. Zur Einleitung der schließlich nicht aufgenommenen Passage hieß es: »Zur Nahrung eines solchen Kummers waren gewisse Romane, besonders der Prevot recht auserlesen. Die Geschichte des Ritters De Grioux und der Manon Lescaut fiel mir zu gleicher Zeit in die Hände und bestärkte mich, auf eine süß-qualende Weise, in meinen hypochondrischen Thorheiten.«⁶⁸ Und am Ende der Goetheschen Zusammenfassung des Romans, die in einer von Goethe handschriftlich ergänzten Abschrift Riemers und Eckermanns vorliegt, liest man: »Der große Verstand, womit diese Dichtung concipirt, die unschätzbare Kunst, womit sie ausgeführt worden, blieben mir freylich verborgen. Das Werk that auf mich nur eine stoffartige Wirkung; ich bildete mir ein, so liebend und so treu seyn zu können, wie der Ritter, und da ich Gretchen für unendlich besser hielt, als Manon sich erwiesen, so glaubte ich, alles was man für sie thun könne, sey sehr wohl angelegt. Und wie es die Natur des Romans ist, daß die Fülle der Jugend dadurch übersättigt und die Nüchternheit des Alters wieder aufgefrischt wird, so trug diese Lectüre nicht wenig dazu bey, mein Verhältnis zu Gretchen, *so lange es dauerte* reicher, behaglicher, ja wonnevoller und *als es zerstört wurde, meinen Zustand elender, ja das Übel unheilbar zu machen. Damit an mir erfüllt würde, was geschrieben steht.*«⁶⁹ Auch bei der Gestaltung der Werther-Figur dürfte Prévosts Chevalier des Grioux als Vorbild gedient haben, ebenso lassen sich in Goethes Roman »Wilhelm Meisters theatralische Sendung«, ja selbst in den »Lehrjahren« Prévost-Reminiszenzen nachweisen.

Der Autor des Romans, Abbé Prévost, wusste übrigens, wovon er schrieb. 1728 verließ er ohne Erlaubnis sein Pariser Kloster Saint-Germain-des-Prés, um mehr Zeit zum Schreiben zu haben und ging erst nach London (bis 1730), um sich dem königlichen Haftbefehl (»lettre de cachet«) zu entziehen, und schließlich nach Holland, wo er 1731 die Bücher V und VI der »Mémoires« publizierte, denen er im selben Jahr die »Histoire du chevalier des Grioux et de Manon Lescaut« folgen ließ. In seinem berühmtesten Buch, das er 1753 noch

68 WA I 26, S. 376.

69 Ebd., S. 380 f.; Zusätze von Goethes Hand kursiv.

einmal in einer überarbeiteten und ein wenig moralisierten Fassung vorlegte, soll er übrigens seine eigene leidenschaftliche aber unglückliche Liebe zu einer Haager Edelkurtisane verarbeitet haben.

Die Figur der Manon Lescaut, die Verkörperung einer klassischen *femme fatale*, inspirierte im 19. Jahrhundert auch bedeutende Opernkomponisten, etwa Jules Massenet (1842–1912; ›Manon‹, 1884) oder Giacomo Puccini (1858–1924; ›Manon Lescaut‹, 1893). Auch Hans Werner Henzes (1926–2012) ›Boulevard Solitude‹ (1951) beruht auf diesem Stoff. Prosper Mérimées Novelle ›Carmen‹ und Alexandre Dumas' ›Kameliendame‹ sind Schwestern der Manon und durch Opern von Bizet und Verdi (›La Traviata‹) unsterblich geworden.

Das schöne Wort »Habent sua fata libelli« trifft auf das für die Bibliothek von Goethes Vater neu erworbene Buch in besonderer Weise zu. Seine Geschichte beginnt, wie das Exlibris zeigt, bei Graf Wilhelm von Pourtalès (1815–1889), dem Sohn des Oberzeremonienmeisters im Dienste der preußischen Könige Friedrich Wilhelm III. und Friedrich Wilhelm IV., Graf Friedrich von Pourtalès (1779–1861), der sich in den 1850er Jahren am Königsplatz in Berlin von Friedrich Hitzig ein Palais bauen ließ und maßgeblich dazu beitrug, französischen Geschmack und französische Interieurs in der Berliner Aristokratie und im Großbürgertum populär zu machen. Sein Sohn besaß eine Sammlung alter Kunst, die er in seinem kleinen Palais in der Universitätsstraße präsentierte. Der Maler Alfred Lichtwark zeigte sich nach einem Besuch im Jahr 1883 begeistert von dem mit »Kostbarkeiten« angefüllten Palast und schrieb: »Das fängt vom Hof an, der über und über mit alten chinesischen Vasen, Schmiedearbeiten, antiken Statuen ausgeziert ist.«⁷⁰

2. Aus dem englischen Antiquariatshandel konnte das Buch *La petite école de la morale et des langues, oder kleine Sitten- und Sprachschule* (Nürnberg, Frankfurt, Leipzig, 1732) des Pfarrers Johann Georg Meintel (1695–1775) erworben werden. Das »in sieben Sprachen, nemlich Französisch, Italiänisch, Spanisch, Englisch, Teutsch, Holländisch und Lateinisch« abgefasste Werk enthielt »Sitten-Lehren«, die der Autor drei wichtigen Büchern der sittlichen Erziehung entnommen hatte: François Fénelons berühmtem Roman ›Les aventures de Télémaque‹ (1699/1717; deutsch 1733 als ›Die seltsamen Begebenheiten des Telemach‹), Baltasar Graciáns, ›Homme de cour‹ (deutsch 1729 als ›Der Vollkommene Mensch oder: Wahre Abbildung eines weisen Mannes‹) sowie die ›Recreationes academicae Grossianae, oder: Anleitungen junge Stands-Personen auf eine leichte und biss dato noch unbekannte Art zu einer standes-mässigen Erudition nach dermaliger Welt-art und dann zu Erlernung der vier occidentalischen Sprachen zugleich und ohne Confusion in der Erlanger Ritter-Academie

70 Vgl. Sven Kuhrau, *Der Kunstsammler im Kaiserreich: Kunst und Repräsentation in der Berliner Privatsammlerkultur*, Kiel 2005, S. 38.

anzuführen« des Begründers der Erlanger Ritterakademie, einem Vorläufer der dortigen Universität, Christoph Adam Groß von Trockau.

Meintels Buch diente in Goethes Elternhaus sehr wahrscheinlich der Erziehung und dem Sprachunterricht. Im Vorwort Meintels, der 1755 die Stelle des Stadtpfarrers in Windsbach im Fürstentum Ansbach angetreten hatte, heißt es jedenfalls: »Diß ist ohngefehr der doppelte Zweck, den ich mir bey Herausgebung dieses Büchleins, so ich Euch darreiche, vorgesetzt habe. Der vornehmste Zweck worauff ich ziele, ist, durch diesen Unterricht die Jugend zu einer vernünftigen Aufführung anzuweisen. Es geschieht aber auch um der vornehmsten Europäischen Sprachen willen, daß ich dieses Tractätlein ans Licht gebe.« Da auf dem Lehrplan Johann Caspar Goethes für seine Kinder dem Fremdsprachenunterricht besondere Bedeutung zukam, wird man wohl davon ausgehen dürfen, dass auch die kleine Sitten- und Sprachschule im Haus am Großen Hirschgraben Verwendung fand. In ›Dichtung und Wahrheit‹ wird das Buch zwar nicht erwähnt, aber immerhin der ›Telemach‹, über den es heißt: »Einen frömmern sittlichern Effect, als jene mitunter rohen und gefährlichen Alterthümlichkeiten, machten Fenelons Telemach, den ich erst nur in der Neukirchischen Übersetzung kennen lernte, und der, auch so unvollkommen überliefert, eine gar süße und wohlthätige Wirkung auf mein Gemüth äußerte.«⁷¹

3. Über die Lektüre des ›Telemach‹ im Zusammenhang mit dem Erlernen der Sprache und der Verbesserung seines französischen Stils spricht Goethe auch in einem Brief aus Leipzig an seine Schwester Cornelia. »Was ist dieser ›Telemach‹? Es ist ein episches Gedicht, dessen Stil, obgleich in Prosa, durchaus poetisch ist, voller Metaphern, Tropen, poetischer Bilder«; und er fragt weiter: »Würdest Du jemandem empfehlen, Englisch von Milton und Young, Italienisch von Tasso und Ariost, Deutsch von Geßner und Klopstock zu lernen?«⁷² Aus der Briefstelle lässt sich schließen, dass zu den frühen Lektüreeindrücken des jungen Goethe vermutlich auch das Versepos ›Orlando furioso‹ des italienischen Renaissancedichters Ludovico Ariosto (1474–1533) zählte, das sich in der Bibliothek Johann Caspars in der Ausgabe »Venezia 1755«, befand (Abb. 12).

Die dreibändige Werkausgabe war dem Sohn später immerhin so wichtig, dass er sich das Exemplar von seiner Mutter vor dem Verkauf der väterlichen Bibliothek nach Weimar schicken ließ.⁷³ Gut möglich also, dass Goethe den Roman bereits im elterlichen Haus auf Italienisch gelesen hat. Von der dreibändigen

71 WA I 26, S. 50.

72 Johann Wolfgang Goethe an Cornelia Goethe, Leipzig, 27.09.–18.10.1766; Johann Wolfgang Goethe, Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 1 II (23. Mai 1764–30. Dezember 1772), hrsg. von Elke Richter und Georg Kurscheidt, Berlin 2008, S. 119; der Briefteil ist im Original französisch, vgl. Bd. 1 I, S. 60 f.

73 Hans Ruppert, Goethes Bibliothek. Katalog, Weimar 1958, Nr. 1658–1659.



Abb. 12. Lodovico Ariosto, *Orlando Furioso* (Venedig 1745)

Ausgabe konnte immerhin der erste Band mit dem schönen Kupferstich Ariosts aus einem spanischen Antiquariat angekauft werden.

4. Bedeutender für die Ausbildung des Vaters als für die des Sohnes Goethe dürfte ein seltenes, aber einflussreiches Werk des berühmten Philosophen und Rechtsgelehrten August Friedrich Müller (1684–1761) sein, das Johann Caspar wahrscheinlich schon während seiner Studienzeit in Leipzig erworben und mit nach Frankfurt gebracht hatte: die *Einleitung in die Philosophischen Wissenschaften* (Theile 1–3, zweyte, vermehrte und verbesserte Aufl. Leipzig: Breitkopf 1733). Es ist sehr wahrscheinlich, dass Johann Caspar Goethe während seines Leipziger Studienaufenthaltes zwischen 1731 und 1735 die philosophischen Vorlesungen Müllers besuchte, der unter den Studenten außerordentlich beliebt war und einen ausgezeichneten Ruf besaß. In zeitgenössischen Berichten heißt es über ihn, dass er bis ins hohe Alter täglich mehrere Stunden lehrte, »und zwar mit einer seltenen Deutlichkeit, so dass man sagte, wer ihn nicht ver-

stehen könnte, könne gar nichts verstehen«.74 Obwohl Müller seinen Doktor »beyder Rechte« in Erfurt erworben hatte, erhielt er durch einen königlichen Befehl die Erlaubnis, in Leipzig juristische Vorlesungen abhalten zu dürfen. 1731 gewährte man ihm dort sogar eine außerordentliche Professur in Philosophie, weil man verhindern wollte, dass der beliebte Professor einem Ruf nach Halle folgte. Müller, ein Vertreter des Thomasianismus, galt im 18. Jahrhundert als Gelehrter ersten Ranges. Er begründete eine ganze philosophische Schule und beeinflusste mit seiner Philosophie noch Immanuel Kant.75

Die ›Einleitung in die Philosophischen Wissenschaften‹ in drei Bänden gilt als sein Hauptwerk und entstand auf der Grundlage seiner Vorlesungen in Leipzig erstmals 1728 in kleiner Auflage im Selbstverlag. Goethes Vater erwarb die 1733 veröffentlichte, neu gedruckte zweite, vermehrte und verbesserte Auflage, die wir nun in einer schön eingebundenen Originalausgabe besitzen. Die drei Bände sind wie folgt untergliedert: Der erste Teil behandelt Logik und Physik, der zweite Metaphysik, Ethik und Politik, der dritte das Natur- und Völkerrecht.

5. Zu den Neuerwerbungen für die Bibliothek von Goethes Vater gehört außerdem der von dem niederländischen Philologen Jacobus Gronovius (eig. Jacob Granow; 1645–1716) herausgegebene Band: *Keбетos Thebaiou Pinax. Cebetis Thebani Tabula. Graece et Latine, multis in locis restituta ex MSS. coccidibus, unde etiam Graeca in fine reposita ab Jacobo Gronovio, cujus accedunt notae et emendationes* (Amsterdam: Wetstenius, 1689). Dabei handelt es sich um eine griechisch-lateinische Ausgabe der Schrift ›Tabula Cebetis‹ (dt. ›Das Gemälde des Kebes‹), die dem griechischen Philosophen Kebes von Theben zugeschrieben wurde.76 Platon berichtet davon, dass sich Kebes in Theben aufhielt und am Unterricht des Philolaos teilnahm, bevor er später nach Athen ging und ein Schüler des Sokrates wurde. In Platons Dialog ›Phaidon‹ wird Kebes als einer der Gesprächspartner des Sokrates erwähnt, ebenso bei Xenophon. Diogenes Laertios schreibt ihm drei Dialoge zu, wovon ›Pínax‹, der Dialog über ein Motivgemälde, das sich vor dem Tempel des Gottes Kronos befand, sein bekanntestes Werk ist. Es war in der Antike weit verbreitet und wird auch von Lukian und Tertullian zitiert. Die Überlieferung des Textes, der wohl aus dem ersten Jahrhundert nach Christus stammt, verdankt sich einer anonymen arabischen Über-

74 Vgl. Johann Georg Meusel, Lexikon der vom Jahr 1750 bis 1800 verstorbenen deutschen Schriftsteller, Bd. 9, Leipzig 1809, S. 377 f.

75 Vgl. Joachim Hruschka, Die Person als ein Zweck an sich selbst. Zur Grundlegung von Recht und Ethik bei August Friedrich Müller (1733) und Immanuel Kant (1785), in: Juristenzeitung 45 (1990), S. 1–15.

76 Zum Folgenden vgl. Die Bildtafel des Kebes. Allegorie des Lebens. Eingeleitet, übersetzt und mit interpretierenden Essays versehen von Rainer Hirsch-Luipold, Reinhard Feldmeier, Barbara Hirsch, Lutz Koch, Heinz-Günther Nesselrath, Darmstadt 2005.

setzung aus dem Hochmittelalter. Im Jahr 1497 wurde die Schrift dann erstmals von dem italienischen Humanisten Ludovicus Odaxius ins Lateinische übersetzt. Im 16. Jahrhundert erschien das Werk schließlich in weiteren sieben Sprachen und war auch im 18. Jahrhundert noch beliebt. Insofern ist es nicht verwunderlich, dass das Büchlein, das den lateinischen und griechischen Text parallel abdruckt und Anmerkungen des niederländischen Philologen Jacobus Gronovius enthält, eines Professors für humanistische Literatur der Universität Leiden, Eingang in die Bibliothek von Johann Caspar Goethe gefunden hat.

Kebes beschreibt in seiner Schrift anhand eines Gemäldes, das im Vorhof des Kronos-Tempels aufgehängt war und eine mit einer Mauer umschlossene Burg darstellte, verschiedene Lebenswege. Innerhalb der Burg befinden sich weitere Burgen mit zahlreichen Gestalten, z. B. die Frauen *Apate* (Täuschung), *Tyche* (Zufall), *Paideia* (Bildung) und *Eudaimonia* (Glück). Ein alter Mann erklärt einem Freund das Gemälde. Der Alte deutet es als Darstellung des Weges zur richtigen und zur falschen Bildung und bezeichnet das Kunstwerk als Weihgeschenk eines Pythagoreers. Der Herausgeber des Bandes, der seit 1679 an der renommierten Universität Leiden lehrte, war für Johann Wolfgang Goethe kein Unbekannter. Goethe nutzte später Gronovius' bekanntestes Werk, den ›Thesaurus antiquitatum Graecarum‹ (1697–1702) in 13 Bänden. So schreibt er am 10. Januar 1821 in sein Tagebuch: »Kräuter brachte Gronovii Thesaurus wegen Epidamnus. Hofrath Meyer. Mit demselben die darauf bezüglichen Stellen durchgegangen.«⁷⁷

6. Die Liebe zu Italien war dem Vater wie dem Sohne Goethe eigen. Ein mehrbändiger Neuzugang fügt sich daher nur allzu gut in die Bestände unserer Bibliothek ein und schließt – zumindest teilweise – eine Lücke. Denn es gelang sechs der insgesamt acht Bände der von Christian Joseph Jagemann (1735–1804) herausgegebenen Zeitschrift *Magazin der italienischen Litteratur und Künste* zu erwerben, die zwischen 1780 und 1785 in verschiedenen Verlagen erschienen. Der Gelehrte, der 1775 nach Weimar kam, also im gleichen Jahr wie Goethe, fand als Bibliothekar der Herzogin Anna Amalia seinen Beruf und seine Berufung, indem er, wie Effi Biedrzynski vermerkt, »schreibend, übersetzend, lehrend, italienische Dichtung und Wissenschaft seinen deutschen Landsleuten nahezubringen« versuchte.⁷⁸ Bereits 1776/1777 erschien eine ›Antologia poetica italiana‹ in zwei Bänden, wenig später eine ›Geschichte der freien Künste und Wissenschaften in Italien‹ in fünf Bänden sowie die ›Briefe über Italien‹ (3 Bde., 1778–85). Goethe besaß in seiner Weimarer Bibliothek auch zwei Bände der Zeitschrift ›Magazin der italienischen Litteratur und Künste‹, die er aufmerk-

⁷⁷ WA III 8, S. 5.

⁷⁸ Effi Biedrzynski, Goethes Weimar. Das Lexikon der Personen und Schauplätze, Zürich ²1993, S. 207.

sam las und mit handschriftlichen Korrekturen versah. Band 6 und 7 haben sich in Weimar erhalten, und man wird davon ausgehen dürfen, dass Goethe auch die anderen Bände der seltenen Zeitschrift besaß. Die Bibliothek des Freien Deutschen Hochstifts konnte nun die ersten sechs Bände der Zeitschrift erwerben, die ersten fünf Bände – Jagemann hätte es gefreut – kamen aus einem italienischen Antiquariat in den Großen Hirschgraben.

Programmatisch hatte Jagemann in einem ›Vorbericht‹ zum ersten Band der Zeitschrift angemerkt: »Mein Magazin hat die Absicht, die Kenntniß der Italienischen Litteratur und Künste, seitdem sie im XIV. Jahrhundert in Italien wieder aufgelebt sind, nach meinen geringen Kräften in Teutschland zu erweitern.«⁷⁹ Dies versuchte der Weimarer Bibliothekar, indem er jeden Band in sechs Abteilungen gliederte. Die erste und zweite enthält Übersetzungen prosaischer und dichterischer Werke aus dem Italienischen, darunter auch eine Übersetzung der ganzen ›Hölle‹ Dantes in fünffüßigen reimlosen Jamben, aber ohne strophische Gliederung. Die dritte Abteilung liefert Anzeigen und kurze Nachrichten zu neuen italienischen Büchern, die vierte informierte über die »vornehmsten gelehrten Werke«, die seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erschienen waren. Schließlich folgten in den letzten beiden Abteilungen ein »Verzeichniß der vornehmsten Schriftsteller der XIV. XV. XVI. XVII. Jahrhunderte und der besten Editionen ihrer Werke« sowie kurze Nachrichten von Altertümern und Kunstsachen aus verschiedenen italienischen Städten. Jagemanns »achtbändiges ›Magazin der italienischen Litteratur und Künste‹ (1780–1785) ist eine bedeutende Leistung und das dominierende Periodicum auf seinem Gebiet in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts.«⁸⁰

7. Zu den besonders erfreulichen Zugängen für den Altbestand der Hochstifts-Bibliothek gehört eine Koran-Ausgabe aus dem Jahr 1746, die Goethe für seine Arbeiten am ›West-östlichen Divan‹ heranzog und zwischen dem 28. September 1818 und dem 5. Juni 1819 aus der Weimarer Bibliothek ausgeliehen hatte. Es handelt sich um die Ausgabe: *Der Koran, Oder insgemein so genannte Alcoran des Mohammeds: unmittelbar aus dem Arabischen Original in das Englische übersetzt, und mit beygefüigten, aus den bewährtesten Commentatoribus genommenen Erklärungs-Noten, Wie auch einer Vorläuffigen Einleitung*

79 *Magazin der Italienischen Litteratur und Künste*, hrsg. von C.J. Jagemann, Bd. 1. Weimar 1780, S. III.

80 Siegfried Seifert, Jagemann als Journalredakteur. Ein Bericht des Sängers David Heinrich Grave zum italienischen Musikleben und seine Doppelpublikation im ›Teutschen Merkur‹ und in der ›Gazzetta di Weimar‹. Mit Erstveröffentlichung des Originalberichts vom 23. Februar 1789, in: *Die Italianistik in der Weimarer Klassik. Das Leben und Werk von Christian Joseph Jagemann (1735–1804)*, hrsg. von Jörn Albrecht und Peter Kofler, Tübingen 2006, S. 65–100, hier: S. 70.

versehen / von George Sale [...] *Aufs treulichste wieder ins Teutsche verdollmetscht von Theodor Arnold* (Lemgo: Meyer, 1746). Diese erste und einzige Ausgabe der frühen deutschen Übersetzung nach der englischen Koranübersetzung von George Sale (London 1734) fand unter den Zeitgenossen viel Anerkennung und wurde im 18. und 19. Jahrhundert immer wieder nachgedruckt. Der sogenannte »Lemgoer Koran« war vom Geist der europäischen Aufklärung geprägt. So setzte sich Arnold in seiner über 200 Seiten starken Einleitung intensiv mit den ge- und verfälschten Koran-Übersetzungen seiner Zeit auseinander.

Goethe begegnete dem Koran schon in seiner Frankfurter Jugendzeit. Herder hatte ihn mit seinem Bild Mohammeds vertraut gemacht. Goethes Freund und Mentor sah den islamischen Religionsstifter nicht als Massenverführer (wie etwa Voltaire), sondern als Schwärmer und genialen Menschen. Im Spätherbst 1771 begann er mit der Lektüre des Korans, die schließlich zu dem Dramen-Fragment »Mahomet« führte, das 1772 entstand. Den Wechselgesang zwischen Ali und Fatema, ein Preislied auf den Propheten, hat Goethe später als »Mahomets Gesang« unter seine Gedichte eingereiht.⁸¹ Auch in »Dichtung und Wahrheit« schildert er seine Beschäftigung mit dem Religionsstifter.⁸² Aus Straßburg zurückgekehrt, führte Goethe seine Koran-Studien in Frankfurt weiter. Für die »Frankfurter Gelehrten Anzeigen« verfasste er eine Besprechung der ersten deutschen Koran-Übersetzung von David F. Megerlin (*Die türkische Bibel oder des Korans allererste teutsche Uebersetzung aus der arabischen Urschrift selbst verfertigt, Frankfurt am Main 1772*) und schrieb: »Diese elende Produktion wird kürzer abgefertigt. Wir wünschen, daß einmal eine andere unter morgenländischem Himmel von einem Deutschen verfertigt würde, der mit allem Dichter- und Prophetengefühl in seinem Zelte den Koran läse, und Ahndungsgeist genug hätte, das Ganze zu umfassen. Denn was ist auch jetzo Sale für uns?«⁸³ Der Hinweis auf Sale zeigt, dass bereits der junge Goethe die englische Koran-Übertragung von Sale zu schätzen wusste. Offenbar kannte er aber 1772 Arnolds Übersetzung derselben noch nicht.

8. Aus einer Goethe-Sammlung, die vom Auktionshaus Peter Kiefer in Pforzheim angeboten wurde, konnte die Bibliothek zwei schöne Bände erwerben, die unsere Sammlung mit Übersetzungen Goethescher Werke in fremde Sprachen ergänzen: Goethes »Römische Elegien« in einer französischen Übersetzung, die zudem noch hübsch eingebunden ist: *Élégies romaines de Goethe, suivies de ses épigrammes, ballades et épîtres, et d'un choix de ses poésies fugitives, traduits par M. de Wolffers* (Paris: Dondey-Dupré, 1837) sowie eine französische Übertragung von Goethes Roman »Die Wahlverwandschaften« in zwei Bänden:

81 MA 1.1, S. 516–519.

82 *Dichtung und Wahrheit* III,14, WA I 28, S. 294 f.

83 MA 1.2, S. 405.

Ottilie, ou le pouvoir de la sympathie, traduit de l'Allemand de Goethe [...] par M. Breton. Orné de jolies figures (Paris: Le Petit, 1810), die schon ein Jahr nach Erscheinen des Originals publiziert wurde.

Last but not least kann die Bibliothek für 2011 vermelden, dass Professor Dr. Peter Boerner aus Bloomington, Indiana, dem Freien Deutschen Hochstift eine große Stiftung von Büchern, Drucken und Faksimiles aus seiner Gelehrtenbibliothek zueignete. Die Bibliothek erhielt in zwölf großen Kisten Bücher aus den USA, die vor allem die Sammlungsbereiche ›Faust‹ sowie die englischsprachige Goethe-Literatur auf das Glücklichste ergänzen. Professor Boerner, der während des Zweiten Weltkriegs in Frankfurt am Lessing-Gymnasium sein Abitur abgelegt und ab 1946 an der Frankfurter Universität Germanistik, Kunstgeschichte und Ethnologie studiert hat, ist dem Hochstift seit vielen Jahrzehnten eng verbunden. Er besuchte schon während seiner Frankfurter Jahre die Seminare Ernst Beutlers, war mit seiner Arbeit über Goethes Tagebücher dessen erster und einziger Doktorand,⁸⁴ arbeitete an der Artemis-Ausgabe der Werke Goethes mit, gab zwischen 1953 und 1963 den beliebten Kalender ›Mit Goethe durch das Jahr‹ heraus, wurde 1957 Kustos des neuen Goethe-Museums in Düsseldorf und inventarisierte dort die Sammlung Kippenberg. In den 60er Jahren wechselte er an die University of Wisconsin in Madison und kam, über Lehrtätigkeiten in New York und Yale, 1971 als Professor of Comparative Literature, Germanic Studies and West European Studies, an die Indiana University, Bloomington.

Zu den Büchern, die er dem Hochstift schenkte, gehört u. a. der Schlussband der von der Kleukens Presse unternommenen dreibändigen Faust-Ausgabe: *Johann Wolfgang Goethe, Faust. Der Tragödie ursprüngliche Gestalt, Druck der Ernst Ludwig Presse* (Darmstadt 1924). Die Druckvorlage des seltenen Buches besorgte der Dichter Rudolf G. Binding. Dass der Band in unserer Bibliothek bislang fehlte, war doppelt schmerzlich, da es sich erstens um den ›Urfaust‹ handelt, der seine Wurzeln in Goethes Elternhaus am Großen Hirschgraben hat, und zweitens die ›Faust‹-Ausgabe der Ernst Ludwig Presse eng mit dem Frankfurter Goethe-Haus verbunden war, stifteten doch Moritz Freiherr von Bethmann und Hans von Passavant das Papier zu der Ausgabe, deren Erlös in den 20er Jahren der baulichen Erhaltung des Goethe-Hauses zugute kam.

Eine schöne Bereicherung stellt außerdem ein Nachdruck von Goethes ›Das Römische Carneval‹ dar, der bei F. Bruckmann in München in einer einmaligen Auflage von 1000 nummerierten Exemplaren nach der Originalausgabe des Jahres 1789 gedruckt worden ist. Die farbigen Kupfer der Vorlage waren im Licht-

84 Peter Boerner, *Goethes Tagebuch der Jahre 1776 bis 1782. Mit einem Rückblick auf die Entwicklung des Tagebuchs vor Goethe*, Diss. (masch.) Frankfurt am Main 1954.

druckverfahren reproduziert und mit der Hand koloriert worden. Eine wichtige und schöne Ergänzung unseres Altbestandes stellt der berühmte *Hand-Atlas über alle Theile der Erde nach dem neuesten Zustande und über das Weltgebäude* (Gotha: Justus Perthes, gestochen 1816–1822) des Gothaer Kartografen Adolf Stieler (1775–1836) dar. Der Band trägt den Besitzvermerk Caroline von Wolzogens (1763–1847), der Schwägerin Friedrich von Schillers, und ist uns daher besonders lieb und wert.

Herzlich dankt die Bibliothek an dieser Stelle auch noch einmal Frau Amanda Kress, die mit der Einrichtung der »Erich und Amanda Kress-Stiftung« den Erwerb aller Titel für die Bibliothek Johann Caspar Goethes ermöglichte. Allen anderen Spendern gilt ebenfalls unser aufrichtiger Dank:

Bernstein Verlag, Andreas und Paul Rimmel, Bonn; Goethe-Gesellschaft Karlsruhe; Goethe-Gesellschaft Kassel; Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar; Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft, Frankfurt am Main; Klassik Stiftung Weimar; Landeszentralbank in Hessen, Frankfurt am Main; Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte und Theorie der Biographie, Wien; Max Beckmann Archiv, München; Polytechnische Gesellschaft e. V., Frankfurt am Main; Städtische Museen Wetzlar, Dr. Anja Eichler.

Siegfried Arlt, Dr. Bernhard und Hildegard Beutler, Prof. Dr. Peter Boerner, Udo von Brentano, Peter Buchholz, PD Dr. Wolfgang Bunzel, Heinz Csallner, Maria Dunkel, Prof. Dr. Hans-Heino Ewers, Prof. Dr. Konrad Feilchenfeldt, Prof. Dr. Leonard M. Fiedler, Arno W. Fitzler, Walter Fleischer, Frigge-Marie Friedrich, Dr. Gernot U. Gabel, Dr. Bernhard Gies, Lisa Glauber, Hans Grüters, Dr. Michael Grus, Newton Sabbá Guimaraes, Dr. Eva-Maria Hanebutt-Benz, Katrin Henzel, Dr. Konrad Heumann, Dr. Wolfgang Hönle, Doris Hopp M.A., Dr. Eva Irblich, Prof. Dr. Aeka Ishihara, Reinhard Käsinger, Dr. Rudolf Kreutner, Katerina Kroucheva, Cornelia Kühn-Leitz, Prof. Dr. Gerhard Kurz, Prof. Dr. Dr. h. c. Bernhard Lang, Martina Lange, Dr. Kangle Lu, Dr. Petra Maisak, Ernesto Melber, Christel Meyer, Elisabeth Meyer, Prof. Dr. Christoph Perels, Dr. Manfred Pix, Prof. Dr. Hans Ramge, Dr. Christoph Regulski, Petra Reifschneider, Helmut von Richter, Frau Rudenko, Prof. Dr. Dres. h. c. Bertram Schefold, Horst Schiersmann, Rolf Schmitz, Ruth Schönbach, Sylvia Schopf, Dr. Doris Schumacher, Dr. Joachim Seng, Elke Vogt, Prof. Dr. Herbert Zeman, Bettina Zimmermann.

Joachim Seng

Verwaltungsbericht

Mitgliederversammlung

Die *Mitgliederversammlung* fand am 20. Juni 2011 statt. Sie erteilte dem Verwaltungsausschuss aufgrund der vorgelegten Bilanz sowie der Gewinn- und Verlustrechnung Entlastung. Für eine weitere Amtszeit von vier Jahren im Verwaltungsausschuss wurden Carl von Boehm-Bezing, Dr. Burkhard Bastuck, Dr. Andreas Dietzel, Friedrich von Metzler, Dr. Helmut Reitze, Monika Schoeller und Dr. Rüdiger Vollhard wiedergewählt. Neu in das Gremium wurden Prof. Dr. Andreas Fahrmeir und Hannes Hintermeier gewählt, ausgeschieden sind Felicitas von Lovenberg und Prof. Dr. Konrad Feilchenfeldt.

Verwaltungsausschuss

Dem *Verwaltungsausschuss* gehörten am 31. Dezember 2011 an:

Verena Auffermann, Journalistin

Dr. Burkhard Bastuck, Rechtsanwalt Kanzlei Freshfields Bruckhaus Deringer Carl-L. von Boehm-Bezing, ehemaliges Mitglied des Vorstandes der Deutschen Bank AG

Dr. Andreas Dietzel, Rechtsanwalt, Partner von Clifford Chance Partnergesellschaft

Prof. Dr. Andreas Fahrmeir, Goethe-Universität Frankfurt am Main

Dr. Dieter Graumann, amtierender Präsident des Zentralrates der Juden in Deutschland

Dr. Helmut Häuser, Rechtsanwalt und Notar

Hannes Hintermeier, Journalist

Prof. Dr. Dr. h.c. Rolf Krebs, ehem. Sprecher der Unternehmensleitung Boehringer Ingelheim

Dr. Bernd Kummer, Rechtsanwalt und Regierungspräsident a. D.

Prof. Dr. Gerhard Kurz, Justus-Liebig-Universität Gießen

Prof. Dr. Christoph Mäckler, Architekt

Friedrich von Metzler, Mitinhaber der Bankhauses B. Metzler seel. Sohn & Co. KGaA

Martin Mosebach, Schriftsteller

Michael Münch, Vorstand der Deutschen Bank Stiftung

Prof. Dr. Klaus Reichert, Goethe-Universität Frankfurt am Main

Dr. Helmut Reitze, Intendant des Hessischen Rundfunks

Monika Schoeller, Geschäftsführende Gesellschafterin des S. Fischer Verlags
GmbH

Dipl.-Ing. Anselm Thürwächter, Architekt

Dr. Rüdiger Volhard, Rechtsanwalt und Notar

Vertreter der Bundesregierung:

Ministerialrat Dr. Horst Claussen

Vertreter des Landes Hessen:

Staatssekretär Ingmar Jung

Ministerialrätin Angelika Amend

Vertreter der Stadt Frankfurt am Main:

Prof. Dr. Felix Semmelroth, Kulturdezernent

Vertreter der Stadtverordnetenversammlung der Stadt Frankfurt am Main:

Dr. Thomas Dürbeck

Sebastian Popp

Vorsitzender:

Carl-L. von Boehm-Bezing

Stellvertretender Vorsitzender:

Prof. Dr. Gerhard Kurz

Schatzmeister:

Dr. Helmut Häuser

Stellvertretender Schatzmeister:

Friedrich von Metzler

Wissenschaftlicher Beirat

Dem *Wissenschaftlichen Beirat* gehörten am 31. Dezember 2011 an:

Prof. Dr. Jeremy Adler, King's College London
 Prof. Dr. Gottfried Boehm, Universität Basel
 Prof. Dr. Nicholas Boyle, Magdalene College Cambridge
 Prof. Dr. Konrad Feilchenfeldt, Ludwig-Maximilians-Universität München
 Prof. Dr. Almuth Grésillon, Institut des Textes et Manuscrits Modernes, Paris
 Prof. Dr. Fotis Jannidis, Julius-Maximilians-Universität Würzburg
 Prof. Dr. Gerhard Kurz, Justus-Liebig-Universität Gießen
 Prof. Dr. Klaus Reichert, Goethe-Universität Frankfurt am Main
 Prof. Dr. Luigi Reitani, Università degli Studi di Udine

Mitarbeiter

Am 31.12. 2011 waren im Hochstift tätig:

Prof. Dr. Anne Bohnenkamp- Renken	Direktorin
Beatrix Humpert M.A.	Direktionssekretariat und Öffentlichkeits- arbeit
Christel Buck	Sekretärin der wissenschaftlichen Ab- teilungen
Dr. Doris Schumacher	Museumpädagogin (Kulturvermittlung)
Jasmin Azazmah ²	studentische Hilfskraft
Melanie Blaschko ²	studentische Hilfskraft

Verwaltung

Christian Alberth	Verwaltungsleiter
Christiana Driesslein ¹	Personalsachbearbeiterin
Sonja Wagner	Personalsachbearbeiterin
Christina Sternitzke	Verwaltungsangestellte
Monika Strey ¹	Verwaltungsangestellte
Carla Schröder ²	Verwaltungsangestellte
Sigurd Wegner	Verwaltungsangestellter
Mirna Vozetic	Volontärin
Hans-Jürgen Emmrich	Empfang, Kasse, Museumsladen

¹ Diese Mitarbeiter schieden im Lauf oder am Ende des Jahres 2011 aus.

² Diese Mitarbeiter wurden zu Beginn oder im Lauf des Jahres 2011 neu eingestellt.

Martina Falkenau	Empfang, Kasse, Museumsladen
Alemseged Gessese	Empfang, Garderobe, Museumsaufseher
Martha Gorachek-Acikgöz	Hausreinigung
Margarita Dorado-Martinez	Hausreinigung

Handschriften-Abteilung

Dr. Konrad Heumann	Leiter der Abteilung
Bettina Zimmermann M.A.	Mitarbeiterin der Abteilung

Bibliothek

Dr. Joachim Seng	Leiter der Abteilung
Nora Schwarz	Diplombibliothekarin
Karin Zinn	Bibliotheksassistentin
Waltraud Grabe	Restauratorin und Buchbindemeisterin
Brita Werner	Buchbinderin

Goethe-Haus, Goethe-Museum, Kunstsammlung

Dr. Petra Maisak	Leiterin der Abteilung
Dr. Gerhard Kölsch ¹	wissenschaftlicher Mitarbeiter
Alexandra Koch M.A.	Fotoarchiv
Kristina Kandler M.A. ²	Fotoarchiv
Reinhard Düringer	Museumstechniker
Slobodan Adanski	Museumsaufseher
Babett Frank	Museumsaufseherin
Siegfried Körner	Fremdenführer
Reiner Krausch ²	Museumsaufseher
Ernst-Jürgen Leinert	Fremdenführer
Peter Metz	Fremdenführer
Vojislava Mitula	Museumsaufseherin
Uwe Staaf	Museumsaufseher
Christina Szilly	Fremdenführerin
Thomas Thörle	Museumsaufseher

Jahrbuchredaktion

Dr. Dietmar Pravida	wissenschaftlicher Assistent der Direktorin ³
---------------------	--

Buchprojekt ›Hofmannsthal. Orte‹

Dr. Claudia Bamberg ²	wissenschaftliche Mitarbeiterin
----------------------------------	---------------------------------

3 Diese Stelle wird durch die Goethe-Universität Frankfurt auf Grundlage der Kooperationsvereinbarung finanziert.

Redaktion der Hugo von Hofmannsthal-Ausgabe

Dr. Katja Kaluga	wissenschaftliche Mitarbeiterin
Korina Blank, M.A.	wissenschaftliche Hilfskraft
Olivia Varwig, M.A.	wissenschaftliche Hilfskraft
Annemarie Opp M.A.	studentische Hilfskraft

Redaktion der Brentano-Ausgabe

PD Dr. Wolfgang Bunzel	Leiter der Abteilung
Dr. Michael Grus	wissenschaftlicher Mitarbeiter
Dr. Cornelia Ilbrig	wissenschaftliche Mitarbeiterin
Dr. Holger Schwinn	wissenschaftlicher Mitarbeiter
Silke Weber M.A.	wissenschaftliche Hilfskraft
Janika Krichtel ²	studentische Hilfskraft
Anja Leinweber	studentische Hilfskraft
Janina Schreiner	studentische Hilfskraft

Redaktion der Faust-Ausgabe

Gerrit Brüning M.A. ²	wissenschaftlicher Mitarbeiter
Dr. Dietmar Pravida ¹	wissenschaftlicher Mitarbeiter
Eva Arnold ^{1,2}	studentische Hilfskraft
Chris Bette ^{1,2}	studentische Hilfskraft
Susanne Mohr ¹	studentische Hilfskraft
Anna Sievert ²	studentische Hilfskraft

LOEWE-Projekte

Michael Freiberg M.A. ²	wissenschaftlicher Mitarbeiter
Dr. Sabine Straub ²	wissenschaftliche Mitarbeiterin
Anna-Victoria Eschbach ²	studentische Hilfskraft
Marie Vorländer ²	studentische Hilfskraft

Daneben waren im Laufe des Jahres 2011 folgende Mitarbeiter für den Führungs- und Aufsichtsdienst an Wochenenden, Feiertagen, Abendveranstaltungen und zur Vertretung bei Urlaub und Krankheit tätig: Sabine Blüm, Suzanne Bohn, Eva Dorado, Christina Flach, Ursula Häuser, Anna Hofmann, Matthias Körner, Thorsten Lessing, Katharina Lücke, Carolin Mauritz, Annette Müller, Verena Noll, Lisa-Leyla Öztürkoglu, Helga Setzer, Kristin Wöckel, Dorothea Wolkenhauer.

Als Praktikanten waren im Jahr 2011 beschäftigt: Franziska Mader, Marie Vorländer, Marlene Dort und Melanie Blaschko in der Handschriftenabteilung und Anna Sievert in der Brentanoabteilung.

Der Arbeitsschwerpunkt im Jahr 2011 war der Abschluss der durch das Konjunkturpaket II der Bundesregierung mit 1,6 Mio. Euro finanzierten Baumaßnahmen. Neben dem größten Einzelprojekt, der klima- und brandschutztechnischen Aufwertung der Archivräume, wurde die Kabinettausstellung im Goethehaus neu gestaltet und die Ablufttechnik der Restaurierungswerkstatt erneuert. Schließlich wurde auch die Klimaanlage im Museum auf einen aktuellen Stand gebracht. Die Arbeiten wurden pünktlich zum Jahresende erfolgreich abgeschlossen und die Verwendung im Februar 2012 vom Hessischen Rechnungshof geprüft. Die Gesamtmaßnahme erhöht die Sicherheit der Aufbewahrung unserer Archivalien, die Attraktivität des Goethe-Hauses und den Gesundheitsschutz für unsere Mitarbeiter.

Die Klimasanierung in den Magazinen konnte 2011 erfolgreich abgeschlossen werden. Die Arbeiten hatten vor allem für die Sammlungsleiter und die Verwaltung eine erhebliche Zusatzbelastung mit sich gebracht. Die beim letzten Umbau vor 15 Jahren installierte passive Klimatisierung hatte sich als unzureichend erwiesen, da das Erdreich, anders als seinerzeit angenommen, aufgrund der durchlaufenden Fernwärmeleitungen nicht kühl genug ist. Die neue Anlage, mit der aktiv klimatisiert werden kann, bringt einen sowohl personellen als auch finanziellen Mehraufwand für die Betreuung der Technik mit sich. Die Bibliothek und die Handschriften stehen seit Anfang Mai 2011 wieder uneingeschränkt für die öffentliche Nutzung zur Verfügung; auch das während der Kellersanierung als Ausweicharchiv genutzte Museum ist wieder freigeräumt und wurde nach einer Teilrenovierung pünktlich zum Goethe-Geburtstag 2011 für das Publikum geöffnet.

Neuland betrat die Verwaltung mit dem Anlaufen des LOEWE-Schwerpunktes »Digital Humanities« in der Mitte des Jahres. Wie immer bei neuen Forschungsprojekten wurden zunächst die Infrastruktur beschafft und die neuen Mitarbeiter eingeführt.

Sehr erfreulich war auch im Jahr 2011 die Entwicklung der vielfältigen Drittmittelprojekte, vor allem der Ankauf wertvoller Handschriften im Wert von fast einer halben Million Euro.

Unter den Drittmittelgebern seien besonders genannt: die Deutsche Forschungsgemeinschaft, die Kulturstiftung der Länder, die Hessische Kulturstiftung, das Kulturamt Frankfurt am Main, der Beauftragte des Bundes für Kultur und Medien, die S. Fischer-Stiftung, die Stiftung Polytechnische Gesellschaft, die Stiftung Preußischer Kulturbesitz, das Ludwig-Boltzmann-Institut Wien, der Kulturfonds Frankfurt RheinMain, die Arbeitsgemeinschaft Literarischer Gedenkstätten, die Fritz-Thyssen-Stiftung, die Wüstenrot-Stiftung und die Fazit-Stiftung.

Christian Alberth

Dank

Die Arbeit des Freien Deutschen Hochstifts war über die institutionelle Förderung durch die Bundesrepublik Deutschland, das Land Hessen und die Stadt Frankfurt und die eben erwähnten Drittmittel hinaus auch im Jahr 2011 in hohem Maße auf die Unterstützung von Freunden und Förderern angewiesen. Unter den Förderern seien besonders genannt:

Herr Carl-L. von Boehm-Bezing
Clifford Chance
Cronstett- und Hynspergische Stiftung
Deutsche Bank AG
Deutsche Immobilienconsult AG
Erich und Amanda Kress-Stiftung
Eurohypo AG
Hanwha Europe AG
Gemeinnützige Hertie-Stiftung
Interessengemeinschaft Frankfurter Kreditinstitute
Dr. Marschner-Stiftung
Herr Friedrich von Metzler
Rudolf August Oetker-Stiftung
PWC Wirtschaftsprüfungsgesellschaft AG
Frau Monika Schoeller

STADT  FRANKFURT AM MAIN



Der Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

HESSSEN



Adressen der Verfasser

- Prof. Dr. Peter Boerner, Indiana University Bloomington, Department of Comparative Literature, Ballantine Hall 914, Bloomington, IN 47405
- PD Dr. Wolfgang Bunzel, Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Haus, Großer Hirschgraben 23–25, 60311 Frankfurt am Main
- Prof. Dr. Günter Dammann, Universität Hamburg, Institut für Germanistik II, Von-Melle-Park 6, 20146 Hamburg
- Prof. Dr. Yahya Elsaghe, Universität Bern, Institut für Germanistik, Unitobler, Länggassstr. 49, CH-3000 Bern 9
- Prof. Dr. Hans Walter Gabler, Mangfallstraße 14, 81547 München
- Dr. Cornelia Ilbrig, Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Haus, Großer Hirschgraben 23–25, 60311 Frankfurt am Main
- OStD Klaus Klopschinski, Lortzingstraße 2, 40667 Meerbusch
- Prof. Dr. Barbara Neymeyr, Alpen-Adria-Universität Klagenfurt, Institut für Germanistik, Universitätsstraße 65-67, A-9020 Klagenfurt
- Dr. Christina Sauer, Hohenzollernstraße 84b, 66117 Saarbrücken
- Prof. Dr. Dres. h. c. Bertram Schefold, Goethe-Universität Frankfurt, Lehrstuhl für Volkswirtschaftslehre, insbes. Wirtschaftstheorie, RuW, Hauspostfach 70, Grüneburgplatz 1, 60323 Frankfurt am Main