

JAHRBUCH  
DER BAND LXVII 2023  
DEUTSCHEN  
SCHILLER-  
GESELLSCHAFT

WALLSTEIN

JAHRBUCH  
DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT



JAHRBUCH  
DER DEUTSCHEN  
SCHILLERGESELLSCHAFT

INTERNATIONALES ORGAN  
FÜR NEUERE DEUTSCHE LITERATUR

IM AUFTRAG DES VORSTANDS  
HERAUSGEGEBEN VON

ELISABETH DÉCULTOT · ALEXANDER HONOLD  
B. VENKAT MANI · STEFFEN MARTUS  
SANDRA RICHTER

67. JAHRGANG 2023



WALLSTEIN VERLAG

Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz  
CC BY-NC-SA 4.0 lizenziert.



Ausgenommen von der Publikation im Open Access  
und somit auch von der Lizenzierung unter der Creative-Commons-Lizenz ist  
der Beitrag »Schillerrede am 13. November 2022. ›Sorgt, daß sie nicht zu zeitig  
mich erwecken«. Über Historie und Fiktion« von Daniel Kehlmann.

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

© Autorinnen und Autoren 2024  
Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen 2024  
[www.wallstein-verlag.de](http://www.wallstein-verlag.de)  
Vom Verlag gesetzt aus der Garamond  
Druck: Friedrich Pustet, Regensburg  
ISBN (Print) 978-3-8353-5512-5  
ISBN (Open Access) 978-3-8353-8034-9  
ISSN (Print) 0070-4318  
DOI <https://doi.org/10.46500/83535512>

# INHALT

## VORWORT

ALEXANDER HONOLD UND STEFFEN MARTUS

Zum aktuellen Band . . . . . 11

## AUFSÄTZE

MICHAEL PILZ

»Den 21. brachte Kant den Meßkatalog«.  
Zur Praxeologie und Geschichte eines literarischen  
Informationsmediums im 18. Jahrhundert . . . . . 15

ACHIM KÜPPER

Die magische Nacht der Aufklärung.  
Johann Karl Wezels Zaubermärchen *Kakerlak* (1784)  
im Schatten des erleuchteten Jahrhunderts . . . . . 45

GERHARD FRIEDL

Im Rhythmus der Affekte. Emotionale Dynamik und  
Elemente des höfischen Musiktheaters in Schillers *Don Karlos* . . . 71

CHRISTIAN BEGEMANN

Texte als Geisterseher. Überlegungen zur Metaphorik  
des Gespenstischen zwischen Romantik und Realismus  
(Hoffmann, *Das Majorat* – Fontane, *Schach von Wuthenow*) . . . . 107

MARIO ZANUCCHI

Rilke und Zinzendorf.  
Neue Forschungsperspektiven auf *Die Sonette an Orpheus* (1922) . . 145

HELENE WEINBRENNER

»Ich setze den Akut«. Gedächtnis in Paul Celans Übersetzungen:  
Apollinaire, Shakespeare, Ungaretti . . . . . 171

CHRISTINE WEDER

- »Dem Leben und seinen kalten Anforderungen nicht gewachsen«.  
Adelheid Duvanel über Robert Walser und die kleine Form . . . . . 203

ANNETTE GILBERT

- »Wikability«. Über die Wikipedia als neue Konsekrationsinstanz  
im literarischen Feld . . . . . 227

DIE LITERATUR UND IHRE MEDIEN:  
RILKES MULTIMEDIALES ARCHIV

ANNA KINDER

- Rilkes multimediales Archiv.  
Einleitende Bemerkungen . . . . . 259

LAURA MARIE POHLMANN

- Rilke weltweit.  
Zur Überlieferung von Rilkes Werkmanuskripten . . . . . 261

ULRICH VON BÜLOW

- Rilkes Archiv als »transportable Schutzwelt« . . . . . 275

SANDRA RICHTER

- Die Aufzeichnungen des Rainer Maria Rilke.  
Notizen, »Skizzenbücher«, »Tagebücher«, »Taschenbücher«:  
materiale Artefakte und Interpretationsaufgaben . . . . . 287

NATALIE MAAG

- Spuren eines Entwurfs.  
Rilkes »Bibliotheksfragment« zwischen Hoffnung und Scheitern . . . 303

MIRKO NOTTSCHIED

- Rilkes Bildnisse. Von jugendlicher Welterschließung  
zur Skepsis gegenüber dem Porträt in der Moderne . . . . . 321

GUNILLA ESCHENBACH UND MARTINA STECKER

- Zum Korrespondenzbestand im Rilke-Archiv Gernsbach . . . . . 333

ROLAND S. KAMZELAK

Plädoyer für ein digitales Rilke-Briefnetzwerk . . . . . 345

DISKUSSION

GASTHERAUSGEBER: URS BÜTTNER

GLOBALGESCHICHTEN DER DEUTSCHEN LITERATUR

URS BÜTTNER

Einleitung des Gastherausgebers.

Globalgeschichten der deutschen Literatur . . . . . 355

MICHAEL BIES

Der europäische Naturalismus.

Zur Bestimmung einer literaturgeschichtlichen Kategorie . . . . . 359

YASEMIN DAYIOĞLU-YÜCEL

Türkisch-deutsche Literatur am Ende

oder der Beginn literarischer Gleichrangigkeit . . . . . 375

SHUANGZHI LI

Zitierte Romantik.

Mehrsprachigkeit als poetisches Verfahren der alternativen  
chinesischen Moderne in Yu Dafus *Umzug gen Süden* . . . . . 391

BARRY MURNANE

Vor der Weltliteratur.

Globalgeschichtliche Perspektiven auf die Entstehung  
eines literaturkritischen Denkmusters nach 1800 . . . . . 409

HYPOLITE KEMBEU

Produktion und Rezeptionssteuerung afrikanischer Literatur

in der DDR . . . . . 425

URS BÜTTNER

Globalgeschichten erzählen.

Zur Narratologie globaler Literatur  
und Literaturgeschichtsschreibung . . . . . 441

## MARBACHER VORTRÄGE

DANIEL KEHLMANN

Schillerrede am 13. November 2022.

»Sorgt, daß sie nicht zu zeitig mich erwecken«.

Über Historie und Fiktion . . . . . 459

## DEUTSCHE SCHILLERGESELLSCHAFT

Anschriften . . . . . 475  
Impressum . . . . . 477

## VORWORT



## ZUM AKTUELLEN BAND

Die Leserinnen und Leser des *Jahrbuchs der Deutschen Schillergesellschaft* werden auf dem Titelblatt dieses Bandes einen vertrauten Namen vermissen: CHRISTINE LUBKOLL, seit dem Jahrgang 1999 Mitherausgeberin des ›Schiller-Jahrbuchs‹, hat mit dem Ende ihrer Professur für Neuere deutsche Literatur an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg ihre Tätigkeit im Herausbergremium beendet. Mehr als zwei Jahrzehnte lang hat sie das Programm unseres Jahrbuchs entscheidend mitgeprägt und seine Entwicklung tatkräftig vorangetrieben, darin das Prinzip einer ›Zeit‹-Schrift beim Worte nehmend, die sich – bei gleichbleibend hohem Qualitätsanspruch – dem Ethos des lernenden Fortschreitens und der Dynamik des gesellschaftlichen Wandels verpflichtet weiß.

Es ist bezeichnend, dass sich Christine Lubkoll gleich im ersten unter ihrer Mitverantwortung publizierten Jahrgang im Editorial mit der Vorstellung einer neuen Rubrik an das Publikum des *Jahrbuchs* wandte, indem sie das Format der *Diskussion* eröffnete. Sie fragte damals nach »Sinn und Unsinn« von Dichterjubiläen – ein Thema, das durch die zeitliche Nachbarschaft von runden Goethe- und Schiller-Gedenkjahren nahelag, sogleich auf große Resonanz stieß und von zahlreichen Beiträgen auf denkbar unterschiedliche Weise beantwortet wurde. Die damals begonnene Erweiterung der klassischen fachgermanistischen Textsorten – wie Quellenedition und Abhandlung – um partizipative Formate geht maßgeblich auch auf die Initiative Christine Lubkolls zurück. Derlei Sondierungen eines je aktuellen Arbeits- und Diskussionsfeldes sind mittlerweile fester Bestandteil im Programm des *Jahrbuchs* geworden. Seit einiger Zeit unterstützen uns für aktuelle Themenbereiche temporäre Gastherausgeberinnen und -herausgeber mit ihrer Expertise, die jeweils die Kuratierung eines Schwerpunktes übernehmen, so wie es im vorliegenden Band mit dem von Urs Büttner verantworteten Diskussionsforum zu »Globalgeschichten der deutschen Literatur« der Fall ist.

Die literarischen Bestände des Kanons, der Aufklärung und der Goethezeit, der Romantik, des 19. Jahrhunderts und der Klassischen Moderne weiterhin als ästhetischen Quellgrund auszuschöpfen und lebendig zu halten – dies kann wohl nur dann gelingen, wenn ihnen im Lichte aktueller Fragen je neue Aspekte abgewonnen werden, und: ja, auch eine gewisse soziale und ethische Dringlichkeit. In den beiden ersten Dekaden nach dem Millennium wuchs nicht nur die Herausforderung des Spannungsfeldes von Tradition und Gegen-

wart; auch die Zahl akademisch jüngerer Trägerinnen und Träger im *Jahrbuch* hat in erfreulicher Weise zugenommen. Gerade in der ermunternden Zusammenarbeit mit ihnen hat Christine Lubkoll sich in all den Jahren überaus erfolgreich engagiert. Ihr unbestechlich-scharfsinniges Urteil, ihre intellektuelle Umsicht, unbedingte Verlässlichkeit, ihre Strahlkraft und herzliche Kollegialität werden uns fehlen. Vielen Dank, liebe Christine Lubkoll, für die Zusammenarbeit!

In der Ausrichtung auf neuere akademische Gepflogenheiten hat das *Jahrbuch* in den letzten Jahren nicht nur die internationalen Standards des Peer-Review-Verfahrens bei der redaktionellen Aufnahme von Beiträgen eingeführt, es hat sich auch eine stärkere Öffnung für die internationalen Dimensionen und Kooperationsnetze der deutschen Literaturwissenschaft zur Aufgabe gemacht. Diese Weitung des Horizonts kommt mit den zwei Neubesetzungen im Herausgeberteam aufs Schönste zum Ausdruck, in dem wir ab diesem Jahrgang nun ELISABETH DÉCULTOT, Germanistikprofessorin an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, und B. VENKAT MANI, Professor of German an der University of Wisconsin-Madison, begrüßen können. Auf je eigene Weise verstehen sie sich beide als Botschafter interkultureller und transphilologischer Vielstimmigkeit. Dank und Neugier, Willkommen und Abschied sind heute und bleiben weiterhin ein Grundmodus unseres gemeinsamen Tuns.

Alexander Honold und Steffen Martus

## AUFSÄTZE



MICHAEL PILZ

»DEN 21. BRACHTE KANT DEN MESSKATALOG«  
ZUR PRAXEOLOGIE UND GESCHICHTE EINES LITERARISCHEN  
INFORMATIONSMEDIUMS IM 18. JAHRHUNDERT

*Abstracts:*

Der vorliegende Beitrag versucht zu zeigen, dass der bislang vor allem als buchwissenschaftliche Quelle beachtete Leipziger Messkatalog auch als Gegenstand einer literatursoziologisch und praxeologisch orientierten Literaturwissenschaft Interesse beanspruchen kann. Tatsächlich waren die Kataloge im Alltag des Literaturbetriebs um 1800 omnipräsent. Mit ihrer Verzeichnungspraxis steuerten sie nicht nur die ökonomische Distribution symbolischer Güter, sondern provozierten auch Fragen nach deren werkpoltischer Positionierung, die die strukturelle Ausbildung des literarischen Feldes im deutschsprachigen Raum begleitet haben. In den Messkatalogen des 18. Jahrhunderts wurden buchstäblich »Namen gemacht«, deren bibliographische Inszenierung im Spannungsfeld divergierender Interessen von Buchhandel, literarischer Autorschaft und Publikum erfolgte. Dies lässt sich nicht zuletzt am prominenten Beispiel von Goethes *Werther* und seiner Annoncierung zur Leipziger Herbstmesse von 1774 illustrieren.

This article focuses on a bibliographic medium that was omnipresent in literary life around 1800. The so-called Leipzig ›Messkatalog‹ (fair catalogue) is not only of interest as a source for studies in bibliography, but also as an epistemic object of literary studies oriented towards the sociology of literature and praxeology. Their presentation in the catalogue organized the economic distribution of books, but also provoked questions about their positioning as literary works by their authors, which accompanied the structural formation of the literary field in the German-speaking countries. In the 18th century fair catalogues, names of authors were literally ›made‹. How their bibliographical presentation was influenced by the diverging interests of the book trade, modern authorship and the reading public can be seen in the prominent example of Goethe's *Werther* and its advertisement for the Leipzig Autumn Fair of 1774.

Ende Mai 1781 wartete Johann Georg Hamann in Königsberg ungeduldig auf das Eintreffen der Bücherlieferungen von der eben zu Ende gegangenen Leipziger Ostermesse, unter denen sich auch die Erstausgabe von Kants *Kritik der reinen Vernunft* befinden sollte. Angeblich, so Hamann in einem Brief an den Verleger Hartknoch vom 31. Mai, seien von Letzterer schon ganze zwei Exemplare in der Hartung'schen Buchhandlung gesichtet worden, wobei es sich aber wohl um ein bloßes Gerücht gehandelt habe. Selbst dem Verfasser des Werks und seinen Freunden blieb damit fürs Erste nichts anderes übrig, als sich an

das bibliographische Substitut des Buches zu halten, wie es im aktuellen Neuerscheinungsverzeichnis der Buchmesse verzeichnet stand, das schon rege im Kollegenkreis zirkulierte: »Den 21. brachte Kant den Meßkatalog.«<sup>1</sup>

Da Hamann – wie aus seinem Briefwechsel hervorgeht – den Messkatalog selbst regelmäßig bezog, steht zu vermuten, dass es sich dabei um sein eigenes Exemplar gehandelt haben dürfte, das er seinerseits an Kant verliehen hatte und von diesem nun wieder retourniert erhielt. Als bekennender Bibliophage zählte Hamann die halbjährlich ausgegebene Bibliographie der Leipziger Messnovitäten jedenfalls zu seinen begehrtesten Lektüren überhaupt: »Der erste Tag im Monath May war für mich sehr glücklich«, schreibt er etwa am 11. Juni 1780 an Herder und fährt erläuternd fort: »Erstlich eine herrliche Witterung, die heiterste, mildeste Luft [...]. Zweytens war der Meß-Catalog angekommen und der Oberon, die ich alle beyde verschlung [...].«<sup>2</sup> Selbst in weniger glücklichen Momenten, in denen Unpässlichkeit und Krankheit das genussvolle Verschlingen bibliographischer Daten wie dichterischer Lektüre verhinderten, wollte Hamann nicht auf die Konsultation der Kataloge verzichten, sodass im Notfall Familienmitglieder helfend einspringen mussten: »Den Meßkatalog habe auch diesmal nicht selbst gelesen; mein Sohn mußte mir Rechenschaft geben einen Abend, da ich noch zu schwach war, selbst zu lesen«, teilt er Friedrich Heinrich Jacobi am 26. Oktober 1786 mit.<sup>3</sup>

Solche und ähnliche Berichte über die Nutzung des Leipziger Messkatalogs finden sich in Briefwechseln, Tagebüchern und anderen Lebensdokumenten aus dem Literaturbetrieb des 18. Jahrhunderts zuhauf. Sie werden von zahlreichen Erwähnungen und Thematisierungen dieses Mediums in der zeitgenössischen Publizistik wie in der belletristischen Literatur flankiert, von denen die

- 1 Johann Georg Hamann, Briefwechsel, Bd. 4, hg. von Arthur Henkel, Wiesbaden 1959, S. 297. – Die Leipziger Frühjahrs- oder Ostermesse wurde jedes Jahr am Sonntag Jubilate, also am dritten Sonntag *nach* Ostern, offiziell eröffnet und acht Tage später wieder ausgeläutet; allerdings begann der Messebetrieb in aller Regel bereits acht Tage zuvor in der sogenannten Böttcherwoche und setzte sich über das Ausläuten hinaus noch um die sogenannte Zahlwoche fort, sodass die Messe realiter volle drei Wochen dauerte. Da der Ostersonntag 1781 auf den 15. April und Jubilate demgemäß auf den 6. Mai fiel, markiert der 21. Mai 1781 ziemlich genau das faktische Ende der Frühjahrsmesse in diesem Jahr. Zur Terminierung der Leipziger Messen vgl. auch Bernhard Fischer, Poesie der Warenwelt. Karl August Böttigers Messberichte für Cottas »Allgemeine Zeitung«, in: Böttiger-Lektüren. Die Antike als Schlüssel zur Moderne, hg. von René Sternke, Berlin 2012, S. 59 f.
- 2 Hamann, Briefwechsel, Bd. 4, S. 189.
- 3 Johann Georg Hamann, Briefwechsel, Bd. 7, hg. von Arthur Henkel, Frankfurt a. M. 1979, S. 28.

einschlägigen Stellen in Friedrich Nicolais *Sebaldus Nothanker*,<sup>4</sup> in Jean Pauls *Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz*<sup>5</sup> oder in Novalis' *Dialogen*<sup>6</sup> lediglich die prominentesten darstellen. In der Summe machen alle diese Zeugnisse deutlich, dass der Messkatalog im Arbeits- und Lektüre-Alltag des literarischen Feldes bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts hinein nachgerade omnipräsent war und diesen Alltag auf entscheidende Weise mit beeinflusst, strukturiert und organisiert hat. Umso mehr verwundert es, dass den Katalogen vonseiten der Literaturwissenschaft bislang allenfalls ein marginales Interesse entgegengebracht worden ist, das sich im Wesentlichen auf ihre (durchaus problematische) Eignung als Materialgrundlage für quantitativ-statistische Untersuchungen zum deutschsprachigen Buchmarkt der Frühen Neuzeit beschränkt,<sup>7</sup> sofern sich die Verzeichnisse nicht auch als »Fundgrube«<sup>8</sup> für die Klärung detailphilologischer und buchhistorischer Einzelfragen ausbeuten lassen. Im einen wie im anderen Fall werden sie freilich primär als *Quellen* betrachtet, deren Wert oder Unwert für die Forschung über ihren praktischen Nutzen bestimmt wird.<sup>9</sup> Eine solchermaßen reduzierte Perspektive auf das Medium hat die Frage, ob der Messkatalog darüber hinaus nicht auch einen lohnenden *Gegenstand* für eine literatursoziologisch informierte und praxeologisch interessierte Germanis-

- 4 Vgl. Friedrich Nicolai, *Das Leben und die Meinungen des Herrn Magisters Sebaldus Nothanker*, hg. von Fritz Brüggemann, Darmstadt 1967, S. 53–77.
- 5 Vgl. Jean Paul, *Sämtliche Werke*, Abt. I, Bd. 1, hg. von Norbert Miller, München 1974, S. 422–462.
- 6 Vgl. Novalis, *Schriften*, Bd. 2, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, 2. Aufl., Stuttgart 1965, S. 661–665.
- 7 Den später vielfach kritisierten Auftakt hierzu liefert Gustav Schwetschke, *Codex Nundinarius Germaniae Literatae Bisecularis. Meß-Jahrbücher des Deutschen Buchhandels*, Halle 1850–1877, dem mehrere Studien, zum Teil zu Einzelaspekten auch des internationalen Buchhandels, folgten (vgl. etwa Bernhard Fabian, *Die Meßkataloge und der Import englischer Bücher nach Deutschland im 18. Jahrhundert*, in: *Buchhandel und Literatur. Festschrift für G. Göpfert zum 75. Geburtstag*, hg. von Reinhard Wittmann und Bertold Hack, Wiesbaden 1982, S. 154–168). Einen avancierten diskursanalytischen Zugriff auf das Datenmaterial der Messkataloge wählte zuletzt Olaf Simons, *Marteaus Europa oder Der Roman*, bevor er Literatur wurde. Eine Untersuchung des deutschen und englischen Buchangebotes der Jahre 1710 bis 1720, Amsterdam 2001; vgl. dazu auch Olaf Simons, *Von der Res Publica Literaria zum Literaturstaat? Überlegungen zur Konstitution des Literarischen*, in: *Aufklärung 26* (2014), S. 291–330.
- 8 Bernhard Fabian, *Die Meßkataloge des achtzehnten Jahrhunderts*, in: *Der Gelehrte als Leser. Über Bücher und Bibliotheken*, Hildesheim 1998, S. 231–257, hier S. 249.
- 9 Vgl. Reinhard Wittmann, *Die Meßkataloge des 18. Jahrhunderts als Quellen der Buchhandelsgeschichte*, in: *Buchhandelsgeschichte* (1982), H. 1, S. B1–B6 sowie Oliver Duntze, *Die Frankfurter und Leipziger Meßkataloge als buchgeschichtliche Quellen*, in: *Buchhandelsgeschichte* (2002), H. 1, S. B10–B17.

tik abgeben könnte, die etwa seinen konkreten Gebrauch in wechselnden historischen und sozioökonomischen Kontexten des literarischen Lebens zu untersuchen hätte, lange Zeit kaum aufkommen lassen.<sup>10</sup> Dass sich diese Frage gleichwohl zu stellen lohnt, soll im Folgenden anhand einiger exemplarischer Schlaglichter verdeutlicht werden.<sup>11</sup>

Da es sich bei den Messkatalogen um eine genuin buchhändlerische Bibliographie handelt, setzt dieser Versuch eine kurze Erinnerung an die Organisationsstruktur des Buchhandels und des Verlagswesens um 1800 voraus, deren faktische Grundlagen hinlänglich bekannt sind: Ein Buch auf den Markt zu bringen, bedeutete bis in die Anfänge des 19. Jahrhunderts noch weitgehend, dass es von seinem Verleger (der meist in Personalunion auch Sortimentsbuchhändler war) physisch auf die Messe gebracht wurde, wo die noch nicht aufgebundenen Exemplare einer Auflage unter den anwesenden Mitbewerbern buchstäblich verhandelt wurden. Bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts geschah dies durch Tausch, später dann – nach einer Reihe grundlegender Strukturreformen im buchhändlerischen Geschäftsverkehr, die mittelbar zur funktionalen Trennung von Verlag und Sortiment führten – phasenweise gegen Barzahlung und schließlich im sogenannten Konditionsgeschäft.<sup>12</sup> Im vorliegenden Zusammenhang entscheidend ist die Tatsache, dass die Funktion der Buchmessen in der Eröffnung eines zentralen Handelsplatzes bestand, über den die Bücher zu bestimmten, vorab festgesetzten Terminen auf den Markt gebracht und über die teilnehmenden Buchhändler expediert wurden. Über Jahrhunderte hinweg erschien das Gros der Bücher mithin nicht beliebig und kontinuierlich übers Jahr verteilt, sondern konzentriert zu den halbjährlichen Messeterminen, die die Zirkulation der jeweiligen Novitäten organisierten und in Gang setzten. Sie waren zum einen auf das Frühjahr (Ostermesse) und zum

10 Eine rare Ausnahme bildet lediglich die exemplarische Untersuchung von William Hiscott, Moses Mendelssohns Bücher im Spiegel der Leipziger Messkataloge. Eine Studie zu den strukturellen Bedingungen seines Erfolgs am deutschen Buchmarkt, in: Mendelssohn-Studien 18 (2013), S. 55–103.

11 Der vorliegende Aufsatz stellt die überarbeitete und ergänzte Fassung des öffentlichen Habilitationsvortrags dar, der vom Verfasser am 3. Mai 2022 in der Aula der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck gehalten wurde. Die noch unveröffentlichte Habilitationsschrift mit dem Titel *Praktiken der Verzeichnung. Bibliographie im literarischen Feld: Der Leipziger Messkatalog 1760–1860*, die an der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Innsbruck im Fach Neuere deutsche Literaturwissenschaft vorgelegt wurde, wird derzeit für den Druck vorbereitet.

12 Vgl. im Überblick Reinhard Wittmann, *Geschichte des deutschen Buchhandels*, 4. Aufl., München 2019.

anderen auf den Frühherbst (Michaelis-Messe) festgelegt.<sup>13</sup> Zum dominanten Messe-Ort war im Verlauf des 18. Jahrhunderts Leipzig aufgestiegen, nachdem der ältere Konkurrenzstandort Frankfurt am Main ins Hintertreffen geraten war und spätestens um 1760 als »gestorben und begraben« gelten musste.<sup>14</sup> Gleichsam als Phantom überdauerte die Frankfurter Messe nur noch in der unverändert beibehaltenen Titelgebung der traditionsreichen Novitäten-Bibliographien, die seit dem 16. Jahrhundert zu jedem Messetermin ausgegeben wurden und unter dem Kurznamen »Messkataloge« eingeführt waren.<sup>15</sup> So lautete denn auch der vollständige Titel jenes Katalogs, der im Mai 1781 zwischen Kant und Hamann in Königsberg ausgetauscht wurde, noch immer *Allgemeines Verzeichniß derer Bücher, welche in der Frankfurter und Leipziger Ostermesse des 1781 Jahres entweder ganz neu gedruckt, oder sonst verbessert, wieder aufgelegt worden sind, auch inskünftig noch herauskommen sollen.*<sup>16</sup>

Wie die Titelformulierung bereits anzeigt, erfüllten die Kataloge einen doppelten Zweck: Zum einen zeigten sie in der Rubrik »Schriften, welche fertig geworden sind« nach Möglichkeit alle diejenigen Bücher an, die die an der Messe teilnehmenden Verleger als Novitäten nach Leipzig und damit tatsächlich auf den Markt brachten; und zum anderen annoncierten sie – in einer separaten Übersicht – alle diejenigen Titel, die zwar noch nicht fertiggestellt waren, die aber »inskünftig« erscheinen sollten. Sie kombinierten also die bibliographische Anzeige der halbjährlichen Neuerscheinungen mit der verlegerischen Vorschau auf projektierte Titel, die zu kommenden Messeterminen idealiter in die Rubrik der fertiggestellten Titel überwechseln sollten.

Praktisch hergestellt wurden die Kataloge, indem die einzelnen Verleger die Titel ihrer Novitäten und Buchprojekte im Vorfeld einer jeder Messe an eine

- 13 Ein messeunabhängiges Erscheinen wurde erst im 19. Jahrhundert u. a. durch die Etablierung eines tragfähigen Großhandelssystems, des Kommissions- und Zwischenbuchhandels, gewährleistet, durch das sich auch der Charakter der Buchmessen grundsätzlich änderte, vgl. Thomas Benz und Thomas Keiderling, *Der Zwischenbuchhandel. Begriff, Strukturen, Entwicklungslinien in Geschichte und Gegenwart*, Stuttgart 2010, S. 9–48.
- 14 Hazel Rosenstrauch, *Buchhandelsmanufaktur und Aufklärung. Die Reformen des Buchhändlers und Verlegers Ph. E. Reich (1717–1787)*, Frankfurt a. M. 1986, S. 34.
- 15 Zu den Messkatalogen des 16. und 17. Jahrhunderts vgl. u. a. Rudolf Blum, *Vor- und Frühgeschichte der nationalen Allgemeinbibliographie*, Frankfurt a. M. 1959.
- 16 Die einzelnen Kataloge werden im Folgenden unter der Sigle »MK« mit nachgestelltem Erscheinungsjahr und der Angabe »Ostern« oder »Michaelis« zitiert, um anzuzeigen, ob es sich um den Frühjahrs- oder Herbstkatalog eines Jahrgangs handelt; im vorliegenden Fall also: MK 1781 Ostern.

Leipziger Zentralredaktion meldeten, die vom Verlag des Katalogs unterhalten wurde. Seit 1759 war dies die Firma Weidmann, die von Philipp Erasmus Reich geführt wurde und über dessen Tod anno 1787 hinaus die Tradition der Kataloge noch bis ins Jahr 1850 fortsetzen sollte, als die Rechte an den Verlag von Georg Wigand übergangen.<sup>17</sup> Von der Zentralredaktion im Hause Weidmann und Reich wurden die in Zettelform eingeschickten Titelangaben lediglich kompiliert, geordnet und in ein druckfähiges Manuskript überführt, formal und inhaltlich aber weitgehend unberührt belassen. Der Messkatalog schrieb sich damit gewissermaßen von selbst; seine eigentlichen Urheber waren die ein-sendenden Verleger, was zweifellos nachteilige Konsequenzen für die bibliographische Präzision und Einheitlichkeit der Einträge mit sich brachte, den beteiligten Firmen aber zugleich ein weites Feld an strategischen und inszenatorischen Operationen eröffnete, durch welche sich mit den Katalogdaten regelrecht (Literatur-)Politik betreiben ließ.

Ein entscheidender Faktor dieser Politik war die Tatsache, dass die Kataloge in aller Regel bereits *vor* Messebeginn fertiggestellt und postalisch verschickt wurden<sup>18</sup> – nicht nur an die Messeteilnehmer, sondern auch an private Bezieherinnen und Bezieher, die über den Buchmarkt informiert sein wollten. Noch im 17. Jahrhundert waren dies nahezu ausschließlich die Gelehrten gewesen, zu deren Profession es gehörte, nicht nur Bücher zu lesen, sondern auch zu schreiben, und die insofern eine homogene Schicht von Produzenten und Rezipienten im Rahmen der alten *res publica litteraria* gebildet hatten. Mit der voranschreitenden Leserevolution ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde diese dominante Nutzergruppe aufseiten der Nicht-Buchhändler sukzessive durch die soziale Schicht der gebildeten Stände abgelöst, deren Angehörige über weite Strecken nur noch zu Unterhaltungs- wie zu Bildungszwecken lasen, ohne zwangsläufig auch selbst Bücher zu schreiben. Als Literaturliebhaberinnen und -liebhaber repräsentierten sie auch in ihrer Eigenschaft als ökonomisch relevante

17 Der letzte Messkatalog erschien, nach einem abermaligen Verlagswechsel, im Herbst 1860 bei Eduard Avenarius als *Bibliographisches Jahrbuch für den deutschen Buch-, Kunst- und Landkarten-Handel*, vgl. MK 1860 Michaelis.

18 Tatsächlich war das Erscheinungsdatum der Kataloge im Laufe der Zeit immer weiter ins Vorfeld der Messe verlegt worden; während in den 1750er Jahren noch davon auszugehen ist, dass sie im Durchschnitt mindestens 10 Tage vor Messebeginn versendet werden konnten (vgl. MK 1759 Michaelis, S. [986]), wurde der offizielle Ausgabetermin anno 1795 auf 14 Tage vor Messebeginn festgesetzt (vgl. MK 1795 Michaelis, S. [III]). Kein Jahrzehnt später ist davon die Rede, dass die Kataloge als »Herolde« der Messe »schon seit 3 Wochen ausgeflogen« gewesen seien, als das Leipziger Handelsgeschehen offiziell eröffnet wurde (Karl August Böttiger, Blicke auf die Leipziger Michaelismesse 1804, in: Allgemeine Zeitung, Nr. 325, 20. 11. 1804, S. 1297).

Bücherkäufer schon bald das Gros des buchhändlerischen Kundenpotentials, für das es spätestens um 1790 zum guten Ton gehörte, mit dem Messkatalog »die neueste literarische Musterkarte jeder Leipziger Buchhändlermesse« zu beziehen und damit einen Anspruch auf literarischen Geschmack und Belesenheit zu dokumentieren, den das *Journal des Luxus und der Moden* anderen Ausweisen kultivierter Lebensart gleichberechtigt an die Seite stellte: »Kenner dieser [...] höchst wunderbar scheinenden Bücherverzeichnisse [...] erwarten oft seine Ankunft mit eben so großem Heißhunger, als der Gaumenlüstling den frühesten Transport Hamburger Austermscheln oder des Rigaischen Caviarfäßchens.«<sup>19</sup>

Die temporale Assoziation mit dem »frühesten Transport« exquisiter Lebensmittel war vom Verfasser des Beitrags, dem nachmaligen Messe-Korrespondenten der Cotta'schen *Allgemeinen Zeitung*, Karl August Böttiger, keineswegs zufällig gewählt worden, denn für die angesprochene Käuferschicht boten die Kataloge in der Tat die basale Erstinformation über den Neuerscheinungsmarkt eines jeden Halbjahres an. Im Vergleich dazu operierte die Literaturkritik der zeitgenössischen Journale und Literaturblätter – die denselben Kundenkreis adressierten – bestenfalls im Windschatten der Leipziger Novitäten-Bibliographie: Was von der Kritik besprochen werden konnte, war zum überwiegenden Teil bereits auf den Markt gebracht und damit vorab schon in den Katalogen angezeigt worden. Daraus ergab sich eine mediale Etappenfolge des öffentlichen Sichtbarwerdens von Literatur im Buchformat, die Christian Fürchtegott Gellert aus der Autorenperspektive heraus mit den Worten beschrieben hatte, es sei »gar hübsch, wenn man sich in dem Meßcatalogo, bald darauf in den Zeitungen und in den Journalen, und endlich in den Händen der Welt sieht.«<sup>20</sup>

Bevor ein neues Buch im 18. Jahrhundert also in die Hände der Leserinnen und Leser kommt und damit buchstäblich als physisches Artefakt greifbar wird, zirkuliert es bereits als bibliographische Information im literarischen Diskurs, als dessen Quelle der Messkatalog fungiert. Einerseits kann er damit den Käuferinnen und Käufern von Büchern als konkrete Bestellgrundlage dienen, da sein zeitiges Erscheinen ermöglicht, beim nächstgelegenen Buchhändler bereits vorab Aufträge zu deponieren, welche Titel von der Messe mitzubringen sind.<sup>21</sup>

19 [Karl August Böttiger,] Der Leipziger Meßkatalog, oder Aussichten zur modischen Winterlectüre, in: *Journal des Luxus und der Moden* 9 (1794), S. 528–538.

20 Christian Fürchtegott Gellert an Moritz Ludwig Kersten, 25. 10. 1748, in: C. F. Gellerts Briefwechsel, Bd. 1, hg. von John F. Reynolds, Berlin 1983, S. 25.

21 Vgl. Christian Gottlob Täubel, Allgemeines theoretisch-practisches Wörterbuch der Buchdruckkunst und Schriftgießerey, Bd. 1, Wien 1805, S. 144, mit dem Verweis darauf, dass der »bekannte so genannte Leipziger Meßkatalog daselbst so zeitig gedruckt und durch alle Buchhandlungen in ganz Teutschland verschickt« werde, »daß ein je-

Andererseits schafft er für die in ihm angezeigten Produkte aber auch über den Messetermin hinaus bibliographische Sichtbarkeit im literarischen Feld, die im Zeitalter einer wachsenden Aufmerksamkeitsökonomie nicht nur für die Verleger, sondern auch für die Autorinnen und Autoren immer mehr an werkpolitischer Relevanz gewinnt. So bildet der Messkatalog die Basis für alle weiteren literarischen Anschlusskommunikationen einschließlich des Rezensionswesens, das von Friedrich Nicolais *Allgemeiner Deutscher Bibliothek* bis zur *Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung* seinen laufenden Betrieb am Inhalt der Kataloge ausrichtet.<sup>22</sup> Nicht zuletzt eröffnen die Kataloge für alle schreibenden und publizierenden Marktteilnehmer einen Überblick über die bestehenden Konkurrenzverhältnisse im literarischen Feld, auf dem sie sich zu positionieren haben. Mit seiner literarischen Produktion im Messkatalog aufzuscheinen oder nicht, wird vor diesem Hintergrund nachgerade zu einer Existenzfrage erklärt, wie dies etwa Friedrich Daniel Schleiermacher in einem Brief vom 2. August 1800 tut, wenn er – mit Blick auf die unterbliebene Anzeige einer Buchpublikation durch seinen Verleger Bohn – an Friedrich Schlegel schreibt: »Sage mir doch, warum Bohn meine Briefe nirgends hat ankündigen lassen. Da sie im Meßkatalog auch nicht stehn, so kann ja *ihre Existenz* gar nicht bekannt werden, und das sollte mir doch leid thun, nachdem ich sie einmal geschrieben habe.«<sup>23</sup>

Die Tatsache, ein Buch geschrieben zu haben und *nicht* im Katalog zu stehen, drohte Autorinnen und Autoren mithin ins Abseits der literarischen Kommunikationszusammenhänge zu rücken und durfte konsequenterweise als Indiz für die mangelnde Geschäftstüchtigkeit des jeweiligen Verlagspartners gewertet werden: »Sie sehen daraus [...], daß der Mensch einmal zu Geschäften nichts taugt. Daß der Almanach auch nicht im Meßkatalog vorkommt, wissen Sie wohl schon«, schreibt zum Beispiel Friedrich Schiller am 5. Oktober 1795 an

der Bücherliebhaber auch noch vor eben der Messe Bestellung machen kann, was ihm etwa besonders für Bücher baldigst nöthig oder beliebig sind, um sie desto eher und sicherer erhalten zu können.«

- 22 Vgl. Günther Ost, Friedrich Nicolais Allgemeine Deutsche Bibliothek, Berlin 1928, S. 30: »Jährlich zweimal wurden die Recensenda den Mitarbeitern zugewiesen, nach den beiden Leipziger Messen [...]. Aus den Meßkatalogen ließ Nicolai die Titel »ausziehen« und fachlich zusammenstellen.« In der Redaktion der *Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung* wurden durchgeschossene Exemplare der Messkataloge zur Registratur sowohl der bezogenen und verschickten Rezensionsexemplare als auch der zurück-erhaltenen Besprechungen benutzt, vgl. Karl Bulling, Die Rezensenten der Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung im ersten Jahrzehnt ihres Bestehens 1804–1813, Weimar 1962, S. 41 f.
- 23 Friedrich Daniel Schleiermacher, Kritische Gesamtausgabe, Abt. 5, Bd. 4, hg. von Andreas Arndt und Wolfgang Virmond, Berlin 1994, S. 178. Herv. durch M. P.

Wilhelm von Humboldt und meint damit den Strelitzer Hofbuchhändler Michaelis, der den *Musen-Almanach für das Jahr 1796* zwar in Verlag genommen, aber offensichtlich im Messkatalog anzuzeigen verabsäumt hatte.<sup>24</sup> Beobachtete Lücken im Katalog können aber auch auf persönlicher Ebene Bangigkeit verursachen, die in deutlichem Kontrast zu anderen, gleichfalls bibliographisch induzierten Gefühlen steht: »[M]ir war es ängstlich, daß ich von Dir und Deiner Frau nichts im Oster Meßkatalog fand, der uns wie ein Glas aus dem Hamburger Rathsweinfaße reizte, ohne uns mehr als diesen Reitz zu geben, wie begierig machen mich Göthes neue Arbeiten«, heißt es in einem Brief Achim von Arnims an Clemens Brentano vom 5. Juli 1807.<sup>25</sup>

Wer wie Arnim, Schiller oder Schleiermacher den Katalog auf die bibliographische Präsenz oder Nicht-Präsenz bestimmter literarischer Produkte hin kontrolliert – seien es die eigenen oder diejenigen Dritter, von Freunden wie Mitbewerbern –, der nutzt das Verzeichnis auf eine spezifische Weise, die sich als Nachschlage-Szene konkretisiert: »Der Namen, welche ich im Meßkatalog sogleich aufzusuchen pflege, sobald ich ihn erhalte, weil ich mir unbedingt Alles zu kaufen pflege, was sie an der Stirne trägt, sind nicht viele«, bekennt etwa der Theologe Franz Volkmar Reinhard in einem Brief vom 16. November 1804 und beschreibt damit vom Standpunkt eines durchschnittlichen Lesers und Bücherkäufers aus einen selektierenden Modus der Katalognutzung, der zu diesem Zeitpunkt bereits als etabliert gelten darf.<sup>26</sup> Dass diese Feststellung weit weniger banal ist, als sie auf den ersten Blick erscheinen mag, wird deutlich, wenn man die interne Organisationsstruktur der Messkataloge beziehungsweise deren historische Veränderung im Verlauf des 18. Jahrhunderts mit in Betracht zieht, an der sich paradigmatisch die Ablösung der alten *res publica litteraria* durch das literarische Feld im Sinne Pierre Bourdieus und damit die Herausbildung des modernen literarischen Marktes illustrieren lässt.<sup>27</sup>

Blickt man etwa in die einschlägigen Kompendien zur gelehrten Propädeutik, wie sie der Buchmarkt der Frühen Neuzeit noch in großer Zahl im Angebot führte, so lässt sich erkennen, dass die Messkataloge für den gelehrten Ge-

24 Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 28, hg. von Norbert Oellers, Weimar 1969, S. 69.

25 Ludwig Achim von Arnim, Briefwechsel 1807–1808. Teil 1, hg. von Heinz Härtl, Berlin 2018, S. 39.

26 Briefe an Johann von Müller, Bd. 6, hg. von Maurer-Constant, Schaffhausen 1840, S. 117.

27 Vgl. Pierre Bourdieu, Die Regeln der Kunst. Struktur und Genese des literarischen Feldes, Frankfurt a. M. 2001; dazu auch Simons, Von der Res Publica Litteraria zum Literaturstaat?

brauch weniger zu Nachschlagezwecken denn zur kontinuierlichen Lektüre empfohlen wurden, um den Fortgang der Wissenschaftsentwicklung exerzierend nachzuvollziehen. So legt zum Beispiel Jacob Friedrich Reimann in seinem *Versuch einer Einleitung in die Historiam Literariam* von 1708 nahe, die Kataloge über ihren Anspruch als aktuelle Informationsmittel hinaus zu sammeln, um sie einem retrospektiven Zugriff zugänglich zu halten. Bei diesem solle man

[...] eben so procediren, wie in denen andern Arten der Historie, von welchen die Gelehrten den Vorschlag zu geben pflegen: Man solle in denselben den Krebsgang gehen, u. aus den neuen Zeiten allemahl in die alten zurücke treten, wenn man in denselben was rechtes fassen und vor sich bringen wolle.<sup>28</sup>

Reimanns Forderung zur Kenntnisnahme der *notitia librorum* anhand der Messkataloge basiert zum einen auf der Prämisse einer noch weitgehenden Gleichsetzung von Buch und Wissen und damit auf einem Büchermarkt, der primär die Belange der Gelehrsamkeit abdeckt, ohne bereits durch die anwachsende Präsenz belletristischer Unterhaltungsware grundstürzend verändert worden zu sein. Zum anderen setzt seine Lektüreeinweisung für die Kataloge mit nicht minderer Selbstverständlichkeit auf das Prinzip der Kohärenz – in der fortschreitenden oder rückwärts gehenden Beobachtung der Wissensproduktion durch den diachronen Vergleich der Verzeichnisse ebenso wie im synchronen Überblick über die Gesamtheit des »polyhistorischen Wissensraums«,<sup>29</sup> wie ihn jede einzelne Ausgabe des Messkatalogs repräsentieren würde.

Gleichermaßen ermöglicht wie stabilisiert wurde dieser literärgeschichtliche Gebrauch der Kataloge im Rahmen der frühneuzeitlichen Gelehrtenkultur vor allem dadurch, dass sie über ein zentrales Ordnungsprinzip verfügten, das die eingeforderte Kohärenz gewährleisten konnte: Seit ihrem Erscheinungsbeginn im 16. Jahrhundert war das bibliographische Datenmaterial innerhalb der Verzeichnisse durchgängig nach der Systematik der Wissenschaftsfächer gegliedert

28 Jacob Friedrich Reimanns *Versuch einer Einleitung in die Historiam Literariam* sowohl insgesamt als auch in die *Historiam Literariam derer Teutschen* [...], Halle 1708, S. 204.

29 Dirk Werle, Umbau des polyhistorischen Wissensraums. Johann Christoph Stockhauens »Critischer Entwurf einer auserlesenen Bibliothek für den Liebhaber der Philosophie und schönen Künste« (1752), in: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 34 (2011), S. 125–138.

worden.<sup>30</sup> Dies erlaubte dem einzelnen Gelehrten nicht nur, sich bequem über diejenigen Bücher zu orientieren, die jeweils in disziplinärer Hinsicht von Belang für ihn waren; sondern sie gestattete es ihm zugleich, jeden Katalog für sich genommen in einem Akt der linearen Lektüre zu rezipieren: Von Fach zu Fach respektive von Fakultät zu Fakultät fortschreitend, konnte der Lesevorgang dem hierarchisch organisierten Zusammenhang der tradierten Wissensordnung folgen und ihn damit buchstäblich beherrschbar machen.

Mit der Übernahme des Leipziger Messkatalogs durch den Verlag der Weidmann'schen Buchhandlung im Jahr 1759 trat in dieser Hinsicht eine markante Änderung ein: In einem programmatischen Vorwort zum ersten von ihm verlegten Messkatalog hatte Philipp Erasmus Reich zu Michaelis 1759 erklärt, in Zukunft »die Bequemlichkeit des Gelehrten« nicht länger mehr der »Unbequemlichkeit des Buchhändlers« vorziehen zu wollen.<sup>31</sup> In der Praxis bedeutete dies die Abschaffung der gelehrten Katalogordnung (und zugleich die Suspendierung des lateinischen Haupttitels *Catalogus Universalis*, unter dem die Messkataloge bis dahin noch vertrieben worden waren). Bereits im folgenden Ostermessverzeichnis von 1760 wurde die systematische Gliederung nach Wissenschaftsfächern durch eine rein alphabetische Registratur ersetzt, die die bibliographischen Datensätze mechanisch von A bis Z nach Autorennamen und/oder Büchertiteln ordnete. Zumindest dem Grundprinzip nach wurde dieses Ordnungsmuster über rund 100 Jahre hinweg bis zum Erscheinen des letzten Jahrgangs 1860 beibehalten.

Reichs Katalogreform erfolgt zu einem Zeitpunkt, der sich mit Dirk Werle als eine »Schwellensituation der Gelehrtengeschichte« beschreiben lässt,<sup>32</sup> nachdem in den Informations- und Orientierungsmedien der Zeit »pragmatische und [...] gelehrte Funktionen«<sup>33</sup> in Konkurrenz zueinander getreten waren. Während einerseits auf pragmatischer Ebene alphabetische Register in zunehmendem Maße den Zugriff auf Dinge steuern, »die man wirklich wissen will, ohne sie vollständig zu überblicken«,<sup>34</sup> beginnen sich zeitgleich im akademi-

30 Vgl. Rudolf Blum, Nationalbibliographie und Nationalbibliothek. Die Verzeichnung und Sammlung der nationalen Buchproduktion, besonders der deutschen, von den Anfängen bis zum Zweiten Weltkrieg. Frankfurt a. M. 1990, S. 15–34.

31 MK 1759 Michaelis, S. [985]–[986], hier S. [985].

32 Werle, Umbau des polyhistorischen Wissensraums, S. 131.

33 Dirk Niefanger, Konzepte, Verfahren und Medien kultureller Orientierung um 1700, in: Kulturelle Orientierung um 1700. Traditionen, Programme, konzeptionelle Vielfalt, hg. von Sylvia Heudecker, Dirk Niefanger und Jörg Wesche, Tübingen 2004, S. 9–30, hier S. 30.

34 Ebd.

schen Diskurs skeptische Stimmen über die Unwissenschaftlichkeit derselben Registraturen zu häufen, die einen systematischen Wissenserwerb torpedieren würden: Durch die Zufälligkeit ihrer alphabetischen Ordnung werde jedwede »Möglichkeit verstellt, den ›Sinn‹ des ›Ganzen‹ [...] erfassen zu können.«<sup>35</sup>

Die Pragmatik, der das neue Organisationsmodell des Messkatalogs folgt, ist in den Worten seines Verlegers Reich nun ausdrücklich diejenige des *Kaufmanns*, der die Verabschiedung der gelehrten Ordnung in doppelter Hinsicht als eine buchhändlerische Notwendigkeit rechtfertigt: Zum einen tut er dies durch den impliziten Verweis auf die Emergenz eines neuen Literaturverständnisses, dessen Produkte die tradierten Kategorien der gelehrten Wissensordnung sprengen und ein ästhetisches Eigenrecht behaupten, das im Alltag des buchhändlerischen Geschäftsverkehrs zu handfesten Einordnungsproblemen führt. Letzteren könne nur durch eine beherzte Aufkündigung der bestehenden Ordnungsmuster begegnet werden, um ebenso lästige wie ökonomisch unfruchtbare Suchoperationen zu vermeiden. Immerhin verursache es in der buchhändlerischen Praxis eine erhebliche »Unbequemlichkeit«, im Katalog »bald hier, bald da nachzuschlagen, da oftmals die Büchertitel und auch wohl die Materien selbst so beschaffen sind, daß man sie füglich bald unter die eine, bald unter die andere Classe setzen kann.«<sup>36</sup>

Als eines von mehreren konkreten Beispielen dient Reich dabei Klopstocks *Der Messias* zum Exempel für jene Schriften, die »der eine mit so gutem Fuge unter den *philosophischen* suchen, als der andere unter den *theologischen* haben will.«<sup>37</sup> Der Verweis auf die »Classe« der philosophischen Schriften illustriert hier zugleich die Tatsache, dass die bibliographischen Daten poetischer Werke in der alten Gliederung des Messkatalogs für gewöhnlich in der abschließenden Abteilung »Libri Historici, Philosophici et Artium Humaniorum« ohne weitere Unterscheidung gemeinsam mit »historischen, philosophischen, [...] oratorischen [...] unter einander«<sup>38</sup> verzeichnet worden waren. Die diversen seit 1749 erscheinenden Teilausgaben des *Messias* waren in den entsprechenden Messkatalogen freilich den *theologischen* Fachbüchern zugeordnet worden,<sup>39</sup> wo sie

35 Eckhard Schumacher, Aufschlagesysteme 1800/2000, in: Literatur als Blätterwerk. Perspektiven nichtlinearer Lektüre, hg. von Jürgen Gunia und Iris Hermann, St. Ingbert 2002, S. 23–45, hier S. 33.

36 MK 1759 Michaelis, S. [985]–[986], hier S. [985].

37 Ebd. Herv. durch M. P.

38 Ebd.

39 Genauer natürlich den »Libri Theologici Theologorum Protestantium«, die in der Hierarchie der Katalogordnung an erster Stelle standen, vgl. exemplarisch MK 1756 Michaelis, S. 720 f.

einem nachrückenden Publikum, das auf dem besten Wege war, den exklamatorisch eingesetzten Namen »Klopstock!« zur literarischen Chiffre einer neuen Gefühlskultur zu entwickeln und damit zur »Selbstverständigung einer ästhetisch ambitionierten Kommunität«<sup>40</sup> zu gebrauchen, kaum mehr vermittelbar waren.

Darüber hinaus argumentierte Reich seine Katalogreform aber auch explizit mit der Effizienz einer buchhändlerischen Lagerhaltung, die um 1760 längst ihrerseits zur alphabetischen Ordnung übergegangen war: Laut seinen Erhebungen im Kollegenkreis seien »die meisten Sortimentbuchhandlungen, wo nicht fast alle, itzo selbst darnach eingerichtet«, zumal es auch in logistischer Hinsicht »beschwerlich und verdrießlich [...] sey, wenn man bald hier, bald da nach einem Buche suchen müßte.«<sup>41</sup> Die Reform der Katalogordnung hatte damit zum Ziel, die Organisation der bibliographischen Daten an diejenige der materiellen Artefakte in den Bücherlagern anzupassen, auf die sie verwiesen. Ihre Entkopplung von den gelehrten Diskursen folgte den realen Betriebsverhältnissen im deutschsprachigen Buchhandel, unter denen arbeitspraktischen Gesichtspunkten der Vorzug vor akademischen Einwänden gegeben wurde.

Vor diesem Hintergrund muss die Frage nach der *bibliographischen Sichtbarkeit* im Katalog für die Autorinnen und Autoren des emergierenden literarischen Feldes freilich noch einmal neu gestellt werden. Denn angesichts der Tatsache, dass mit der Reich'schen Katalogreform von 1759/60 das Leipziger Messverzeichnis kurzerhand in eine »typographische Datenbank«<sup>42</sup> verwandelt worden war, in der Sichtbarkeit für jeden einzelnen Titel nur noch »durch effizientes Retrieval [...] zurückgewonnen werden«<sup>43</sup> konnte, reichte es aus Sicht des einzelnen Schriftstellers keineswegs aus, mit seinen Büchern überhaupt im Katalog zu stehen. Es kam vielmehr auch darauf an, innerhalb der Verzeichnis-

40 York-Gothart Mix, Schreiben, lesen und gelesen werden. Zur Kulturökonomie des literarischen Feldes (1770–1800), in: *Geselligkeit und Bibliothek. Lesekultur im 18. Jahrhundert*, hg. von Wolfgang Adam und Markus Fauser, Göttingen 2005, S. 283–310, hier S. 286.

41 MK 1759 Michaelis, S. [985].

42 Volker Bauer, Herrschaftsordnung, Datenordnung, Suchoptionen. Recherchemöglichkeiten in Staatskalendern und Staatshandbüchern des 18. Jahrhunderts, in: *Vor Google. Eine Mediengeschichte der Suchmaschine im analogen Zeitalter*, hg. von Thomas Brandstetter, Thomas Hübel und Anton Tantner, Bielefeld 2012, S. 85–108, hier S. 85.

43 Werner Bies, Wissensorganisation am Beispiel der Ordnung der Büchermassen, in: *Fachschrifttum, Bibliothek und Naturwissenschaft im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. von Christoph Meinel, Wiesbaden 1997, S. 5–22, hier S. 6 f.

struktur eine spezifische Position einzunehmen, die die konkrete *Adressierbarkeit* der bibliographischen Daten zuverlässig gewährleisten konnte.

Für einen Autor wie Johann Karl Wezel, der als freier Schriftsteller von seinem Schreiben leben musste und dementsprechend eifrig darum bemüht war, von Halbjahr zu Halbjahr »die diesmaligen Meßwaren [zu] vermehre[n]«,<sup>44</sup> forderte das angesprochene Problem gleichsam zu intellektueller Ellenbogenarbeit heraus:

[...] ein Autor muß also [...] die beschwerliche Mühe übernehmen, sich durch siebzehn Bogen Meßkatalogus hindurchzudrängen, um dem Publikum *vors Gesichte zu kommen*; und wehe dem Manne, der in einem solchen Falle nicht Unverschämtheit genug, und zwey gesunde starke Ellbogen hat, um von beiden Seiten um sich zu stoßen, und sich mit Gewalt durch die Menge hindurchzuarbeiten!<sup>45</sup>

Statt auf robuste Unverschämtheit setzte Wezel für die bibliographische Inszenierung seiner *Satirischen Erzählungen* von 1777/78, in deren Vorrede er seine Positionierungsstrategie entwickelt, allerdings auf eine adäquate mediale und paratextuelle Rahmung der enthaltenen Texte:

Alle Stücke dieser Sammlung waren anfänglich für eine Monatsschrift bestimmt, womit das Publikum vor drey Jahren, unter dem Titel *Jupiter*, heimgesucht werden sollte: allein, da gerade in diesem Zeitpunkte fast alle deutschen Schriftstellerköpfe einen allgemeinen Kitzel bekamen, ihre Gedanken, Fantasien, Grillen und Einfälle, in dem Kleide einer periodischen Schrift unter die Leute auswandern zu lassen, so befand ich für gut, kein Wasser ins Meer zu tragen, sondern meinem Jupiter wohlbedächtig ein Plätzgen im Winkel meines Schreibschrankes anzuweisen, bis ihm eine günstige Konstellation oder meine Laune hervorrufen würde. Die Konstellation des Schriftstellerhimmels hat sich [...] im mindesten nicht geändert [...]. – Meine Leser haben es also ganz allein meiner zufälligen Laune zuzuschreiben, daß ich ein schon längst für sie bestimmtes Gericht itzt in einer *andern Form* auftrage: meine Sammlung soll ein Buch schlechtweg seyn, und weder vom Jupiter, Minerva, Apoll oder irgend einem Gotte *majorum*

44 Johann Karl Wezel, Vorrede [zu: Robinson Crusoe. Neu bearbeitet], in: Ders., Kritische Schriften, Bd. 3, hg. von Albert R. Schmitt, Stuttgart 1975, S. 5–36, hier S. 5.

45 Johann Karl Wezel, Satirische Erzählungen, in: Ders., Gesamtausgabe in acht Bänden. Jenaer Ausgabe, Bd. 2.1, hg. von Michael Ludscheidt, Heidelberg 2013, S. 61–226, hier S. 62. Herv. durch M. P.

☞ *minorum gentium* ein titulares Verdienst borgen: ist sein innerer Gehalt nicht kräftig genug, sich den Beifall der Leser zu erwecken, so gähne man und werfe das Büchlein weg!<sup>46</sup>

Mit der hier betonten Wahl »einer *ändern Form*« zielt Wezel explizit auf die Möglichkeit zu einer *Titelwahl* ab, die in der Lage ist, seine Erzählungen nicht nur als »ein Buch schlechtweg« zu kennzeichnen, sondern auch dessen Inhalt gattungspoetisch zu profilieren, statt ihn als unselbständig abgedruckte Journalliteratur hinter einer zwar mythologisch aufgeputzten, aber wenig aussagekräftigen Titelformulierung für ein Periodikum verschwinden zu lassen. Zumal Wezel im Buch selbst auf die Nennung seines Autorennamens verzichtet – die Vorrede zu den *Satirischen Erzählungen* ist lediglich mit dem Kryptononym »W\*\*I.« unterzeichnet –, wurden seine beiden bei Crusius in Leipzig verlegten Bände 1777 zur Michaelis- und 1778 zur Ostermesse wie folgt angezeigt:

Erzählungen, satyrische. 1s Bändchen enthält Sylvans Bibliothek; den Streit über das Gnaseg-chub; die Erziehung des Moahi. 8. Leipzig, bey Siegf. Lebr. Crusius.<sup>47</sup>

Respektive:

Erzählungen, satyrische. 2s Bändchen, enthält die unglückliche Schwäche, eine Geschichte; einige Gedanken und Grundsätze meines Lehrers, des großen Euphrosinopatorius; Johannes Düc, der lustige, oder Schicksal eines Mannes von guter Laune. 8. Leipzig, bey S. L. Crusius.<sup>48</sup>

Mit solchen bibliographischen Beschreibungen ließen sich Wezels Texte im Messkatalog auf dem noch verhältnismäßig jungen Markt der zeitgenössischen Erzählliteratur exponieren: Zu Michaelis 1777 war außer seinen *Satirischen Erzählungen* nur noch ein weiterer Band unter dem Stichwort »Erzählungen« angezeigt worden, und zu Ostern 1778 wurde der Katalogeintrag lediglich von drei anderen Anzeigen mit Erzählungen gerahmt. In allen vier Fällen handelte es sich dabei entweder um Sammelausgaben pädagogischer Jugendschriften,<sup>49</sup> um religiöses Erbauungsschrifttum oder aber um Philologisches.<sup>50</sup> Konkur-

46 Ebd. Herv. im Orig.

47 MK 1777 Michaelis, S. 33 I. Die zwischen Titel und Verlagsort angegebene Ziffer »8« bezeichnet das Buchformat: Oktav.

48 MK 1778 Ostern, S. 418.

49 Vgl. MK 1777 Michaelis, S. 33 I.

50 Vgl. MK 1778 Ostern, S. 417 f.

renz zu Wezels belletristischen Texten wurde damit in keinem Fall annonciert, im Gegenteil: Dass seine *Satirischen Erzählungen* mit literarisch anspruchloser oder ästhetisch irrelevanter Durchschnittsware nicht zu verwechseln waren, konnten interessierte Leserinnen und Leser (ebenso wie schreibende Mitbewerber) bereits an den Titelangaben der enthaltenen Einzelerzählungen ablesen, die mit ihren bisweilen exotistischen, auf jeden Fall originellen Formulierungen den literarischen Anspruch des Werks ebenso ausstellten, wie sie ihrem Werbecharakter zur Anfüterung von Lektüreinteressen Genüge tun mochten.

Entscheidend für die Positionierung innerhalb der alphabetischen Ordnungsstruktur des Messkatalogs war dabei die Invertierung der Titelwörter zu »Erzählungen, satyrische«, die der redaktionell vorgegebenen Praxis folgte, die bibliographischen Anzeigen gemeinhin »unter dem ersten Hauptwort des Titels«<sup>51</sup> abzulegen. Im konkreten Fall von Wezels *Satirischen Erzählungen* ließ sich damit in erster Linie ein Publikum adressieren, das nicht primär nach Satiren, sondern vielmehr nach *Erzählungen* suchte, wie sie ihm durch die verlagsseitige Wahl eindeutiger Gattungstitel an der entsprechenden Stelle des Katalogalphabets mehr oder weniger konzentriert zugänglich gemacht wurden. Der Autor selbst, von dem Wezel in seiner Einleitung zu den *Satirischen Erzählungen* spricht, war dem Publikum damit freilich noch nicht »vors Gesichte« gekommen. Dass dies im Kontext der buchhändlerischen Usancen in den späten 1770er Jahren gleichwohl möglich gewesen wäre und sich der Verleger Crusius durchaus in der Position befunden hätte, Wezels Bücher statt unter dem ersten Hauptwort ihres Titels unter dem vollen *Namen* ihres Verfassers in den Katalog einzuspeisen, macht die Praxis seines Leipziger Konkurrenten Johann Gottfried Dyck deutlich, bei dem Wezel noch im selben Jahr 1778 zur Michaelis-Messe das musikalische Schauspiel *Zelmor und Ermide* folgen ließ. Dieses gelangte zwar mit einer kleinen Verschreibung im Titel, dafür aber mit einer korrekten Verfasserangabe im Messkatalog zur Anzeige:

Wezels, J. K. Selmor und Ermide; ein musikalisches Schauspiel. 8. Leipzig, in der Dykischen Buchhandlung.<sup>52</sup>

Im vorliegenden Zusammenhang entscheidend ist nun der Umstand, dass keine der drei zwischen 1777 und 1778 im Messkatalog annoncierten Buchausgaben Wezels eine auktoriale Namensnennung auf dem Titelblatt aufweist: Weder die beiden Bände der *Satirischen Erzählungen* noch *Zelmor und Er-*

51 Hiscott, Moses Mendelssohns Bücher im Spiegel der Leipziger Messkataloge, S. 62.

52 MK 1778 Michaelis, S. 573.

*mide* sind im Druck entsprechend signiert.<sup>53</sup> Abgeleitet von der Tatsache, dass mithin der Peritext der Druckwerke – also das im physischen Buch selbst enthaltene paratextuelle Datenmaterial, das den literarischen Text unmittelbar rahmt<sup>54</sup> – in allen drei Fällen auf die vollständige Nennung des Autorennamens verzichtet, hätte für den Verleger Dyck genauso wenig Veranlassung bestanden, Wezels Werk im Messkatalog bibliographisch unter dessen namentliche Autorschaft zu stellen, wie für den Verleger Crusius, der zugunsten einer gattungspoetischen Positionierung über den Titel tatsächlich darauf verzichtet hat.

Der Vergleich zeigt, dass Ende des 18. Jahrhunderts prinzipiell von einer weitgehenden Trennung des bibliographischen Diskurses im Messkatalog von der materiellen Erscheinung der ausgelieferten Buchexemplare auszugehen ist, wobei Letztere keineswegs als verbindlicher Maßstab für Ersteren gelten können. Am allerwenigsten lässt sich aus der peritextuellen Präsentation der physisch verbreiteten Artefakte ein Automatismus für ihre bibliographische Inszenierung in den Katalogen ableiten, die ihnen ja in aller Regel zeitlich vorgängig und dementsprechend besonders relevant für die Verlagswerbung war: Was die Produktplatzierung von Büchern auf dem ökonomischen Markt und damit verbunden auch ihre Positionierung als symbolische Güter im literarischen Feld betrifft, dachten Verleger des 18. Jahrhunderts nicht primär vom Peritext der Buchartefakte her, sondern vom Epitext ihrer bibliographischen Repräsentation im Messkatalog.

Die Einordnung einer Novität ins Katalogalphabet *entweder* unter ihrem Titel *oder* aber unter dem Namen ihres Verfassers bot dabei zwei grundsätzlich mögliche Optionen der Inszenierung an, die auf entscheidende Weise über die Suchbarkeit der bibliographischen Daten auch deren Auffindbarkeit organisierten und damit den Grad der relativen Sichtbarkeit oder Unsichtbarkeit eines Buches innerhalb der Verzeichnisse mitbestimmten. Da von den zeitgenössischen Verlegern auf beide Möglichkeiten unabhängig vom Peritext der referenzierten Artefakte zurückgegriffen werden konnte, wurden sie häufig genug auch

53 Vgl. die im VD 18 (<http://www.vd18.de>) erfassten Digitalisate: *Satirische Erzählungen, Erstes Bändchen* und *Zweites Bändchen* (Exemplare der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, VD18 90639154 und VD18 90639162) sowie *Zelmor und Ermide* (Exemplar der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, VD18 11714840).

54 Vgl. Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a. M. 2001, S. 12. Die bibliographischen Angaben im Messkatalog lassen sich im Anschluss an Genette dagegen als Epitext fassen, der »anywhere out of the book« zirkuliert (ebd., S. 328).

völlig unabhängig von bestehenden *auktorialen* Interessen an der Inszenierung von Anonymität oder Nicht-Anonymität zur Anwendung gebracht. Diese Ver selbstständigung der bibliographischen Katalogdaten gegenüber dem buch gebundenen Peritext wird nicht nur am Beispiel von Wezels *Zelmor und Ermide* deutlich, bei dem der peritextuelle Signaturverzicht durch die alphabetische Einordnung des Buches ins Katalogalphabet unter Wezels vollständigem Namen ausgehebelt wurde, sondern auch daran, dass entsprechende Operationen von anderen Verlegern selbst für peritextuell *signierte* Bücher gezielt *vermieden* worden sind.

Ein Beispiel dafür liefert die Anzeige zweier Neuauflagen von Friedrich Schillers Dramen *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* und *Kabale und Liebe* durch den Mannheimer Verlag von Schwan und Götz im Ostermesskatalog von 1788. Wie ein Blick auf die Titelblätter der Druckexemplare zeigt, ist dort der Autorenname im Peritext durchaus vorhanden.<sup>55</sup> Damit übereinstimmend übernahmen die Verleger zwar die Verfasserangabe auch in ihre Katalog-Annoncen, verzichteten aber darauf, sie ordnungsrelevant werden zu lassen, da sie die bibliographischen Daten unter den jeweiligen *Buchtiteln* einrücken ließen und den Namen Schiller nachstellten. *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* steht dementsprechend im Alphabetabschnitt »V« des Katalogs:

Verschwörung, die, des Fiesco gegen Genua; ein Trauerspiel von F. Schiller. Neue Originalausgabe. gr. 8. Mannheim, bei Schwan und Götz.<sup>56</sup>

Während *Kabale und Liebe* unter »K« eingeordnet wurde:

Kabale und Liebe, ein bürgerliches Trauerspiel, von F. Schiller. Neue Originalausgabe. gr. 8. Mannheim, bei Schwan und Götz.<sup>57</sup>

Unter »S« wie »Schiller« ist im selben Verzeichnis dagegen nur die Annoncierung der Erstausgabe seiner *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande*

55 Vgl. das im VD 18 (<http://www.vd18.de>) erfasste Digitalisat: *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua. Neue Originalausgabe* von 1788 (Exemplar der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, VD18 11823186). Von *Kabale und Liebe* verzeichnet das VD18 nur einen als »Neue Original-Auflage« ausgewiesenen Neudruck von Schwan und Götz aus dem Jahr 1786, der zwei Jahre später auch in die Sammelausgabe der *Trauerspiele von Fridrich Schiller* desselben Verlages aufgenommen wurde (Exemplar der Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt in Halle, VD18 11234792). In beiden Fällen sind die Titelblätter mit Schillers vollem Namen signiert, was im Übrigen bereits für die Erstausgaben sowohl des *Fiesco* als auch von *Kabale und Liebe* gilt, vgl. Herbert Marcuse, Schiller-Bibliographie, Berlin 1925, S. 43 und S. 46.

56 MK 1788 Ostern, S. 124.

57 Ebd., S. 65.

von der spanischen Regierung zu finden, die von Crusius in Leipzig verlegt worden war. Dieser hatte sich wie Schwan und Götz dazu entschlossen, den bibliographischen Epitext im Katalog insofern mit dem Peritext der hergestellten Druckauflage korrespondieren zu lassen, als in beiden Friedrich Schiller als Verfasser namentlich genannt wird.<sup>58</sup> Anders als für seine Mannheimer Kollegen – und anders als zehn Jahre zuvor im Fall der gleichfalls bei Crusius erschienenen, aber mit unsigniertem Titelblatt ausgegebenen *Satirischen Erzählungen* von Wezel – war damit nun aber auch die verlegerische Entscheidung verbunden, den Autorennamen zur Positionierung des Buches im Katalogalphabet schlagend werden zu lassen:

Schillers, Fr. Abfall der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung. Des in Thls. 1r Bd. 8. Leipzig, bei S. L. Crusius.<sup>59</sup>

In der Summe betrachtet, ist damit in den alphabetisch geordneten Messkatalogen des späten 18. Jahrhunderts praktisch alles möglich: Peritextuell signierte Bücher können mit Angabe des Verfassernamens unter diesem im Alphabet stehen, müssen es aber nicht zwingend, da auch ihr Titel als ordnungsrelevant betrachtet worden sein konnte, während umgekehrt peritextuell unsignierte Bücher sowohl unter einem Verfassernamen als auch – bei Wahrung der Anonymität – unter ihrem Buchtitel im Alphabet rangieren können.

In allen diesen Fällen ist freilich weniger von offenkundigen Fehlern beziehungsweise von Schlamperei und Gedankenlosigkeit auszugehen, wie es die ältere buchwissenschaftliche Forschung mit Verweis auf den zweifelhaften bibliographischen Wert der Messkataloge wiederholt unterstellt hat.<sup>60</sup> Stattdessen lassen sich hier bewusste Verlegerentscheidungen beobachten, die durchaus nicht unbegründet erfolgt sind, die im Kontext des sozialen Umbaus der alten *res publica litteraria* zum literarischen Feld aber buchstäblich auf unterschiedliche *Fragestellungen* aufseiten der anvisierten Käuferschichten reflektierten und im Zuge der Transformation des Messkatalogs zu einem breit rezipierten Publikumsmedium immer drängender nach einer Klärung verlangten. Die Einordnung der Bücher nach ihrem Titel erscheint dabei als die traditionellere Haltung, die auch nach der Umstellung der Katalogordnung auf das Einheitsalphabet an einer *Sachorientierung* festzuhalten versuchte, wie sie vormals durch die gelehrte Systematik sichergestellt worden war und nun allein über die Bücher-

58 Vgl. das im VD 18 (<http://www.vd18.de>) erfasste Digitalisat: *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung* (Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek München, VD18 80338356).

59 MK 1788 Ostern, S. 105.

60 Vgl. Fabian, *Die Meßkataloge des achtzehnten Jahrhunderts*, S. 245 f.

titel selbst kompensiert werden musste: Sie wandte sich folglich an Leserinnen und Leser, die im Katalog mit der Suche nach den *Büchern* eine Suche nach den darin behandelten *Gegenständen* verbanden und die jeweiligen Titel als deren Repräsentation respektive als Inhaltsanzeiger zu lesen gewohnt waren. Dies schloss die Verwendung von Gattungsbezeichnungen mit ein, die – wie im Falle der Wezel'schen *Erzählungen* – gegebenenfalls helfen konnte, auch fiktionale Literatur als solche zu identifizieren und entsprechend einzuordnen.<sup>61</sup>

Mit der Emergenz des literarischen Feldes und seinem dominierenden Verständnis von Literatur als einem Gegenstand ästhetischer Autonomie musste der Realienbezug als Grundkategorie für die Suche nach lesenswerten Büchern, deren Inhalt sich eindeutig in ihren Titeln abbilden ließ, zwangsläufig in eine Krise geraten. Lessings einschlägiges Diktum hierzu lautete: »Ein Titel muss kein Küchenzettel sein. Je weniger er von dem Inhalte verrät, desto besser ist er.«<sup>62</sup> Er gab damit eine Perspektive vor, die zwei Jahrhunderte später bei Theodor W. Adorno in den Befund münden sollte: »Was aber sollen vollends bei Abstraktionen von der empirischen Realität Titel, die so tun, als ob sie aus dieser geradenwegs entlehnt wären.«<sup>63</sup> Für die Suche nach Büchern im Messkatalog mochten Titel dieser Art schon Ende des 18. Jahrhunderts nur mehr für Gelehrte von Relevanz gewesen sein, die etwa »die so genannten historische[n] Romane«<sup>64</sup> lediglich ihres Stoffes wegen rezipierten, um sie gleichsam mit »Geschichtswerken«<sup>65</sup> zu identifizieren und damit einer Lesart zu unterwerfen, die mit zunehmender Stabilisierung des autonomieästhetischen Nomos schon bald als inadäquat vom literarischen Diskurs ausgeschlossen wurde. Der Stoff und seine allfällige Referenzierung im Titel jedoch vermochten – insbesondere in populären Marktsegmenten, in denen ein Überangebot an gleichförmigen Büchertiteln zu entstehen drohte – gerade auch das breitere Publikum bei der Wahl seiner Lektüre nicht mehr allein zu mobilisieren:

61 Vgl. zur Theorie und historischen Entwicklung des Buchtitels noch immer grundlegend Arnold Rothe, *Der literarische Titel. Funktionen, Formen, Geschichte*, Frankfurt a. M. 1986, insb. S. 169–266 zur Referenzfunktion von Titeln.

62 Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie. Ein und zwanzigstes Stück, den toten Julius 1767*, in: Ders., *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 6: *Werke 1767–1769*, hg. von Klaus Bohnen, Frankfurt a. M. 1985, S. 284–288, hier S. 285.

63 Theodor W. Adorno, *Titel*, in: Ders., *Gesammelte Schriften in 20 Bänden*, Bd. 11: *Noten zur Literatur*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 2003, S. 325–334, hier S. 325.

64 Johann Georg Meusel, *Wunsch*, in: *Allgemeiner Litterarischer Anzeiger*, Nr. 76, 27.6.1797, Sp. 784.

65 Ebd.

Wenn ich in dem Meßverzeichnis den Titel lese: *Reise in die mittägigen Provinzen von Frankreich*, so wird meine Neugierde dadurch noch nicht sonderlich rege gemacht. Denn Reisebeschreibungen gibt es so viele, als Sand am Meer. Kaum höre ich aber, daß es ein Werk des Herrn *von Thümmel* sey, so kann ich nicht ruhen, bis ich es bekomme. Der Schriftsteller von Ruf [...] kann jeden, kann den einfachsten Titel wählen, sein Name ist Empfehlung genug.<sup>66</sup>

Christian Heinrich Schmid spricht hier stellvertretend für ein Publikum, das um 1800 seine Lektüreinteressen längst über die »Funktion Autor« im Sinne Michel Foucaults organisierte,<sup>67</sup> indem es sich daran gewöhnt hatte, *Namen* zu nennen, wenn es *Bücher* meinte. Im Umgang mit dem Messkatalog ließ sich daraus allerdings auch die Praxis ableiten, konsequenterweise statt nach *Sachen* zu suchen nach *Verfassern* zu fragen und damit zugleich die Erwartung zu verbinden, nicht erst durch Dritte hören zu müssen, dass ein Buch etwa »ein Werk des Herrn *von Thümmel* sey«, sondern diese Werke bereits im Katalog unter dem entsprechenden Eigennamen vorzufinden.

Spätestens um 1800 erscheint deshalb die verlegerische Praxis, Bücher unter ihren Titeln ins Alphabet des Messkatalogs einordnen zu lassen – selbst dann, wenn auf den Titelblättern Verfassernamen genannt sind – als eine vom Publikum monierte Anomalie, die den Erlanger Bibliographen Johann Georg Meusel im *Allgemeinen Litterarischen Anzeiger* von 1797 zu der öffentlich artikulierten Nachfrage provoziert: »Warum werden in den Buchhändler-Katalogen nicht alle Bücher, auf deren Titeln sich die Verfasser und Herausgeber nennen, unter den Namen dieser aufgeführt?« Das schlagende Argument für mehr Konsequenz in der Katalogordnung, das Meusel mit dieser Frage verbindet, ist dasjenige der Effizienz; denn Inkonsequenz in der alphabetischen Ordnung führe dazu, dass der Suchende vor allem eines verliere: »kostbare Zeit«.<sup>68</sup>

Die Redaktion des Messkatalogs reagiert auf solche Monita ab der Michaelis-Messe 1802 mit der nachdrücklichen Bitte an die Verleger, in den eingesandten Novitäten-Meldungen »die Namen der Verfasser *zu Anfang des Titels* und *nicht am Ende* desselben zu setzen«, damit sie bei der Erstellung des Verzeichnisses

66 Christian Heinrich Schmid, Ueber die Wahl der Büchertitel, ein Beytrag zu der Charakteristik der neuesten Deutschen Litteratur, in: *Journal von und für Deutschland* 7 (1790), 12. Stück, S. [525]–541, hier S. 528. Herv. im Orig.

67 Vgl. Michel Foucault, Was ist ein Autor?, in: *Schriften zur Literatur*, München 1974, S. 7–31.

68 Meusel, Wunsch, Sp. 784.

entsprechend eingeordnet werden könnten.<sup>69</sup> Bis sich dieses Prinzip im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts endgültig – und damit erstaunlich spät – durchsetzt, lassen sich die deutschsprachigen Buchhändler mithin in zwei Kategorien unterteilen: Zum einen in diejenigen, die einer solchen Aufforderung explizit bedurften, da sie sie bislang zugunsten einer Höhergewichtung der Büchertitel gegenüber den Autorennamen als alphabetisches Ordnungselement ignoriert hatten. Und zum anderen in diejenigen, die die Ermahnungen der Katalogredaktion insofern nicht benötigten, als sie das zugrundeliegende Konzept der Autorfunktion bereits von sich aus in seiner Bedeutung zur Strukturierung des literarischen Diskurses erkannt und ein aufsteigendes Kundeninteresse antizipiert hatten, das sie von Anfang an punktgenau zu bedienen versuchten.

Neben Wezels Verleger Dyck ist hier als das wohl prominenteste Beispiel der Leipziger Verleger Johann Friedrich Weygand zu nennen, der bereits in den 1770er Jahren damit begonnen hatte, buchstäblich mit dem symbolischen Kapital zu spekulieren, das sich in den Namen junger, aufstrebender Nachwuchsschriftsteller anlegen ließ: Mit Goethe, Herder, Bürger, Lenz und mehreren Vertretern des Göttinger Hains profilierte sich Weygands expandierendes Unternehmen rasch als *der* Verlag einer jungen Avantgarde-Generation, deren Angehörige von ihm zunächst gezielt umworben wurden. Dass Weygand unter seinen Autoren über kurz oder lang freilich zu einem der »meistgeschmähten Verleger der vorklassischen Zeit«<sup>70</sup> avancierte, wie Reinhard Wittmann detailliert herausgearbeitet hat, war ursächlich auf seine Geschäftspraktiken zurückzuführen. Diese operierten zwar erfolgreich mit der Konvertierung von symbolischem in ökonomisches Kapital, um die Ware unter bestimmten Autoren-Labels auf dem Markt durchzusetzen.<sup>71</sup> Sie ließen aber zu keinem Zeitpunkt auch nur die geringste Bereitschaft Weygands erkennen, die Schriftsteller, auf deren Namen die Strategie seines Verlages im Wesentlichen aufbaute, durch eine angemessene Vergütung am erzielten finanziellen Erfolg partizipieren zu lassen.<sup>72</sup>

69 MK 1802 Michaelis, S. [369 f.]. Herv. im Orig. Diese Aufforderung findet sich, zusammen mit zahlreichen weiteren Hinweisen zur Gestaltung der Titelanzeigen und ihrer praktischen Handhabung, fortan in regelmäßigen Abständen den einzelnen Messkatalogen vorangestellt.

70 Reinhard Wittmann, Der Verleger Johann Friedrich Weygand in Briefen des Göttinger Hains, in: Archiv für Geschichte des Buchwesens 10 (1970), Sp. 319–344, hier Sp. 320.

71 Zur Begrifflichkeit vgl. auch Dirk Niefanger, Der Autor und sein Label. Überlegungen zur »fonction classificatoire« Foucaults (mit Fallstudien zu Langbehn und Krauer), in: Autorschaft. Positionen und Revisionen, hg. von Heinrich Detering, Stuttgart 2002, S. 521–539.

72 In Autorenkreisen galt Weygand gemeinhin als »Knicker« und »rechter Filz« (zit. nach Wittmann, Der Verleger Johann Friedrich Weygand in Briefen des Göttinger Hains, Sp. 337).

Das eigentliche Startkapital, das nicht zuletzt zur weiteren Autorenakquise genutzt werden konnte, bestand für Weygand in der Tatsache, der Erstverleger des *Werther* gewesen zu sein<sup>73</sup> – was für ihn von Anfang an gleichbedeutend mit dem Umstand war, ein Buch *Goethes* verlegt zu haben. Dies geht bereits aus der (in der Forschung meist als bloße Marginalie behandelten) Anzeige des *Werther* im Michaelis-Messkatalog von 1774 hervor, die zusammen mit der Annoncierung des gleichfalls bei Weygand verlegten *Clavigo* erfolgte:

Göthe, die Leiden des jungen Werthers. 2 Theile. 8. Leipzig, in der Weygandschen Buchhandlung.

Desselben Clavigo, eine Tragödie. 8. Ebendas.<sup>74</sup>

Bekanntlich hat nur einer dieser beiden Datensätze eine faktische Entsprechung im Peritext der referenzierten Bücher: Mit Blick auf sein Titelblatt gilt der *Clavigo* gemeinhin als »das erste Werk G[oethes] [...], das er unter seinem Namen publizierte«,<sup>75</sup> während eine entsprechende Namensnennung in der Titelei der *Werther*-Erstausgabe fehlt.<sup>76</sup> Für Weygand war mit der bibliographischen Anzeige der Letzteren also eine doppelte Positionierung verbunden: Zum einen dadurch, dass er sich nicht einfach nur als der Verleger eines Buches auf dem literarischen Markt einführte, das den Titel *Die Leiden des jungen Werthers* trägt, sondern vielmehr als derjenige, der explizit *Die Leiden des jungen Werthers* von »Göthe« herausbrachte.<sup>77</sup> Und zum anderen dadurch, dass er diesen Umstand innerhalb des Katalogs ordnungsrelevant werden ließ, da der Autorenname nicht dem Büchertitel nachgestellt wurde, sondern an dessen Spitze erschien und infolgedessen so im Alphabet positioniert wurde, dass er von allen, die nach Goethe suchten, tatsächlich auch gefunden werden konnte.

73 Vgl. ebd., Sp. 319: »Einen ersten Höhepunkt erreichte sein Verlag mit dem Erscheinen der »Leiden des jungen Werthers« im Jahre 1774. Nun bekam sein Name Klang in der literarischen Welt [...]«

74 MK 1774 Michaelis, S. 760.

75 Gunter Reiß, *Clavigo*, in: *Goethe-Handbuch*, Bd. 2, hg. von Theo Buck, Stuttgart 2004, S. 106–122, hier S. 107.

76 Vgl. dazu im Überblick Horst Flaschka, *Goethes »Werther«. Werkkontextuelle Deskription und Analyse*, München 1987, S. 239–298.

77 Zu dieser Kurzform, die »insofern signifikant ist, als sie sich dem Markenprädikat nähert«, vgl. jüngst auch Daniel Ehrmann, *Kollektivität. Geteilte Autorschaften und kollaborative Praxisformen 1770–1840*, Wien 2022, S. 290; ebd., S. 269–297 zudem ausführlich, fundiert und erhellend zur kollektiven Praxis wie zum prozessualen Verlauf des »Namenmachens« am Beispiel von Goethes Frühwerk, allerdings unter Ausklammerung der von den buchhändlerischen Katalogpraktiken definierten bibliographischen Verhältnisse.

Dass die Zahl der Interessenten, für die dies angenommen werden darf, im Herbst 1774 bereits als erheblich einzuschätzen ist, wird durch einschlägige Aussagen im Rahmen des rasch aufblühenden *Werther*-Schrifttums dokumentiert. So heißt es etwa in einer der ersten Publikationen, die noch im Windschatten der Michaelis-Messe 1774 über Goethes Roman auf den Markt geworfen wurden, der sensationelle Erfolg des Buches im Handel könne nicht zuletzt mit dem »seit einigen Jahren berühmt gewordenen *Namen* des Verfassers« erklärt werden.<sup>78</sup> In Hinblick auf den benannten Zeitraum – »seit einigen Jahren« – war das zwar eine gelinde Übertreibung; in der Sache der Berühmtheit von Goethes Namen konnte Weygand zu Michaelis 1774 jedoch tatsächlich schon auf den nachhaltigen Eindruck bauen, den der Dichter mit seinem erst im Jahr zuvor noch im Selbstverlag publizierten *Götz* in der literarischen Öffentlichkeit hinterlassen hatte, zumal auch die Berliner Uraufführung des Stücks am 12. April 1774 durch die Koch'sche Truppe nur knappe sechs Monate vor Beginn der Leipziger Herbstmesse ebenfalls ein voller Erfolg geworden war. Und damit nicht genug: Das zur zurückliegenden Ostermesse von Weygand selbst herausgebrachte Stück *Der Hofmeister* von Jakob Michael Reinhold Lenz galt zu diesem Zeitpunkt – der fehlenden Namensnennung sowohl im Katalog als auch auf dem Titelblatt wegen<sup>79</sup> – in weiten Kreisen des Literaturbetriebs vorderhand noch immer als das bis dato jüngste Werk »unsers Shakespears«<sup>80</sup> Goethe.

Dessen Name war also im Aufstieg begriffen und damit auch im Messkatalog als Suchbegriff für ein Publikum relevant geworden, das im Vorfeld des Michaelis-Termins von 1774 keineswegs auf einen bestimmten Büchertitel, wohl aber auf Novitäten *von Goethe* wartete. Vertraute des Dichters hatten in den Korrespondenznetzwerken des Betriebs durch entsprechende Hinweise schon vorgebaut, wie etwa ein Schreiben Johann Heinrich Mercks an Friedrich Nicolai vom 28. Juni 1774 zeigt, in dem das Interesse explizit auf mögliche Neuerscheinungen im Messkatalog hingeleitet wird: »Goethe arbeitet indessen an vielerley Dramatischem Wesen, und Sie können nächstens in den Catalogis etwas von ihm zu lesen bekommen.«<sup>81</sup>

78 [Karl Wilhelm Breidenbach zu Breidenstein,] Berichtigung der Geschichte des jungen Werthers, Freystadt [d. i. Wolfenbüttel] 1775, S. [3]. Herv. durch M. P.

79 Vgl. MK 1774 Ostern, S. 674.

80 Christian Friedrich Daniel Schubart, zit. nach Jakob Michael Reinhold Lenz im Urteil dreier Jahrhunderte, Bd. 1, hg. von Peter Müller, Bern 1995, S. 64.

81 Johann Heinrich Merck, Briefe, hg. von Herbert Kraft, Frankfurt a. M. 1968, S. 114. – Da von »Dramatischem Wesen« die Rede ist, dürfte sich die Anspielung nicht auf den *Werther*, sondern auf *Clavigo* beziehen, für den angesichts der auktorial legitimierten Namensnennung auf dem Titelblatt des bereits im Druck befindlichen Buches keinerlei Gründe zur Geheimhaltung gegenüber Dritten bestanden. Im Übrigen erweist sich

Wenn es mit Pierre Bourdieu die konstitutive Voraussetzung jeder auktorialen Existenz im literarischen Feld ist, sich einen Namen zu machen,<sup>82</sup> so lässt sich in Bezug auf Goethes *Werther* festhalten, dass es notabene der *Verleger* Weygand war, der für dieses Buch im Wortsinne einen Namen gemacht hat, indem er Letzteren bibliographisch so positionierte, dass ihn die Rezipienten der »Catalogis« ebendort tatsächlich »zu lesen« bekamen. Bringt man den üblichen Erscheinungstermin des Messkatalogs bereits *vor* dem offiziellen Messebeginn in Anschlag, war es zudem ein Name, der wohl ziemlich genau im selben Moment gegen Ende September 1774 in den Literaturbetrieb eingespeist wurde, in dem auch Goethe sich anschickte, die wenigen Autorenexemplare des *Werther*, die er von Weygand vorab erhalten hatte, noch mit der Bitte um Stillschweigen im Freundeskreis »zirkulieren« zu lassen.<sup>83</sup>

Jenseits des Privaten begann sein Name nun in einem Medium zu zirkulieren, dessen damalige Gesamtauflage von mindestens 2.000 Exemplaren die 1.500 Exemplare, mit denen die Erstausgabe des *Werther* in den Handel kam, deutlich überstieg,<sup>84</sup> und das binnen kürzester Zeit an alle relevanten Buchhandlungen des deutschsprachigen Raums abgesetzt und über diese weiterverbreitet wurde. Selbst diejenigen Leserinnen und Leser, die den Katalog nicht selbst rezipierten, um ihre Bestellungen schon im Vorfeld der Leipziger Messe

auch hier, was Daniel Ehrmann für Goethes Aufmerksamkeitspolitik im Zusammenhang mit dem gleichfalls noch anonym veröffentlichten *Götz* festgehalten hat: »Zum Autor wurde er durch das Raunen seines Namens im Netzwerk der Autoren« (Ehrmann, Kollektivität, S. 285).

82 Vgl. Bourdieu, Die Regeln der Kunst, S. 253.

83 Goethe verschickte das Buch um den 22. September, also ziemlich genau eine Woche vor dem St. Michaels-Tag (vgl. Robert Steiger, Goethes Leben von Tag zu Tag, Bd. 1, Zürich 1982, S. 681). Am 19. September 1774 schreibt er an Sophie von La Roche: »Donnerstag früh geht ein Exemplar Werther an Sie ab. Wenn Sie und die Ihrigen es gelesen, schicken Sie's weiter an Friz, ich hab nur drey Exemplare und muss also diese zirkulieren lassen« (Goethe, Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe, Abt. 2: Briefe, Tagebücher und Gespräche, Bd. 28: Der junge Goethe (bis 1775), hg. von Wilhelm Große, Berlin 1997, S. 397 f.). Da Michaelis im Jahr 1774 auf einen Donnerstag fiel, wurde die Herbstmesse bereits drei Tage später am 2. Oktober offiziell eröffnet. Geht man des Weiteren davon aus, dass die Messkataloge wenigstens 10 Tage vor Messebeginn fertig ausgedruckt waren, dürften sie gleichfalls in der Woche des 22./23. September zur Ausgabe gelangt sein; in dem Moment, in dem der *Werther* als Buch über Leipzig in den Handel kam, lagen sie auf jeden Fall schon vor. Goethe selbst kommentiert das Erscheinen seines Romans auf der Messe in einem nicht näher datierten Brief an das Ehepaar Kestner vom Oktober 1774 mit den Worten: »Es ist gethan, es ist ausgegeben [...]« (ebd., S. 399).

84 Zur Auflagenzahl der Messkataloge vgl. Karl Buchner, Aus dem Verkehr einer Deutschen Buchhandlung mit den Geschäftsgenossen, Gießen 1874, S. 85.

aufzugeben, sondern die den *Werther* erst danach direkt im Laden ihres örtlichen Buchhändlers erwarben oder sich den Band von diesem zuschicken ließen, kauften mithin ein Werk, dessen Verfasser zumindest dem Sortimentler – und damit auch seinem jeweiligen Kundenkreis – längst bekannt war, ungeachtet der Tatsache, dass der Name Goethe im Peritext des Buches fehlte.

Das Beispiel des *Werther* und seiner Ankündigung im Messkatalog unter Goethes Namen ist in zweifacher Hinsicht bemerkenswert. Erstens macht es deutlich, dass sich die als *communis opinio* geltende Auffassung, der *Werther* sei anonym erschienen, schlichtweg nicht aufrecht erhalten lässt, zumal sich diese Meinung allein auf die Betrachtung des Peritexts der Erstauflage stützt und die konkreten bibliographischen Kommunikationsverhältnisse zum Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung völlig außer Acht lässt.<sup>85</sup> Das Erscheinen des *Buches* war von Anfang an bibliographisch gerahmt und zugleich getragen vom Erscheinen des *Namens* in jenem Katalog, über den die Artefakte in Verlag und Sortiment maßgeblich kommuniziert wurden.<sup>86</sup>

Zweitens trägt das Beispiel dazu bei, die Konfliktlinien zu konturieren, die im bibliographischen Raum des Messkatalogs zwischen einer verlegerischen Ankündigungs- und einer auktorialen Werkpolitik, mithin also zwischen der Selbst- und der Fremdinszenierung von Autor und Werk auf dem deutschsprachigen Buchmarkt des 18. Jahrhunderts verlaufen sind. Da der Briefwechsel

85 Am eingeschliffenen Befund des anonymen Erscheinens hält selbst Flaschka, Goethes »Werther«, S. 239–241, fest, der die Namensnennung im Messkatalog zwar gewissenhaft vermerkt, ohne jedoch den frühen Erscheinungstermin des Verzeichnisses in Rechnung zu stellen. Dass es sich bei der Anzeige im Katalog um eine *nachträgliche* Aufdeckung der Verfasserschaft eines ursprünglich anonym publizierten Buches gehandelt hätte, hatte fälschlicherweise bereits H. H. Houben, *Der polizeiwidrige Goethe*, Berlin 1932, S. 28, suggeriert.

86 Vgl. dazu die von Carlos Spoerhase vorgeschlagene Definition von Anonymität als epistemischer Kategorie, die als solche grundsätzlich von der Namenlosigkeit auf paratextueller respektive peritextueller Ebene zu unterscheiden sei (vgl. Carlos Spoerhase, *Die spätrömantische Lese-Szene. Das Leihbibliotheksbuch als »Technologie« der Anonymisierung* in E. T. A. Hoffmanns »Des Veters Eckfenster«, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 83 (2009), H. 4, S. 577–596, hier S. 588). Die auch von Nora Ramtke im Zusammenhang mit Goethes Frühwerk aufgeworfene Frage, »zu welchem Zeitpunkt und in welchen Kreisen die peritextuelle Anonymität mit einer faktischen Anonymität einherging oder eben nicht« (Nora Ramtke, *Anonymität – Onymität. Autorname und Autorschaft in Wilhelm Meisters »doppelten Wanderjahren«*, Heidelberg 2016, S. 79 f.), lässt sich mit Blick auf den Messkatalog zumindest für den *Werther* eindeutig beantworten. Zum Problemkomplex »Anonymität um 1800« vgl. auch den Forschungsbericht von Helene Kraus, *Neue Fragen an ein altes »Problem«. Anonymität um 1800*, in: *Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge* 29 (2019), H. 1, S. 130–138.

zwischen Goethe und Weygand als verschollen gilt, wissen wir nicht, wie der Autor seinem Verleger gegenüber auf die bibliographische Konterkarierung der peritextuellen Namenlosigkeit seines Buches reagiert hat. Immerhin ist ziemlich sicher davon auszugehen, dass der Verzicht auf die Nennung des Verfasser-namens auf dem Titelblatt der Erstauflage auktorial intendiert, die namentliche Anzeige im Katalog aber keineswegs von Goethe gewünscht war. Die im unmittelbaren Umfeld Goethes noch im Februar 1775 entstandene Literaturbetriebs-Posse *Prometheus Deukalion und seine Recensenten* von Heinrich Leopold Wagner, die den *Werther*-Rummel satirisch glossiert, lässt Weygand in der Rolle eines schwatzhaften »Papagay« auftreten, der Prometheus (Goethe) gegen dessen ausdrücklichen Wunsch vor aller Welt als namentlichen Schöpfer Deukalions (Werthers) identifiziert.<sup>87</sup> Diese Karikatur des Verlegers dürfte in etwa Goethes eigener Sicht auf den Vorgang entsprechen.

Was immer nun Goethes konkrete Beweggründe für ein anonymes Erscheinen des *Werther* gewesen sein mochten: Das Bemühen um die Unterdrückung von Namensnennungen zumindest bei der Publikation literarischer Erstausgaben entsprach einer weitverbreiteten Praxis, die sich ebenso bei anderen Zeitgenossen von Herder über Bürger bis Wieland beobachten lässt. Carsten Zelle hat das Phänomen pointiert zusammengefasst, wenn er feststellt, dass ausgerechnet zahlreiche Vertreter der Genieästhetik, die »doch entscheidend zur Aufwertung des Autors beigetragen hat«,<sup>88</sup> den überwiegenden Teil ihrer Schriften zunächst ohne peritextuelle Signatur veröffentlicht haben. Allerdings erscheint der Befund weniger paradox, wenn in Betracht gezogen wird, dass die seit dem Sturm und Drang eingeforderte originelle Schreibweise des Genies aufgrund ihrer postulierten Unverwechselbarkeit das Konzept der Anonymität auf epistemischer wie auf ästhetischer Ebene ohnehin weitgehend verunmöglichen sollte.<sup>89</sup> Allerdings würde sich – so die Grundannahme – die Urheberschaft eines Werks erst im Akt der Lektüre durch ein aufnahmebereites Publikum enthüllen können. *Erst* im Text, *nicht schon* im Paratext soll und wird sich der Autor offenbaren, der sich kraft seiner Individualität und seiner Originalität in das Werk einge-

87 Vgl. [Heinrich Leopold Wagner,] *Prometheus Deukalion und seine Recensenten*, Weimar 1775, S. 7.

88 Carsten Zelle, *Auf dem Spielfeld der Autorschaft. Der Schriftsteller des 18. Jahrhunderts im Kräftefeld von Rhetorik, Medienentwicklung und Literatursystem*, in: *Spielräume des auktorialen Diskurses*, hg. von Klaus Städtke und Ralph Kray, Berlin 2003, S. [1]–37, hier S. 31.

89 Vgl. Christian Senkel, *Vom Nennen Gottes und der anonymen Autorschaft. Mit zunehmender Rücksicht auf Klopstock, Hamann und Herder*, in: *Anonymität und Autorschaft. Zur Literatur- und Rechtsgeschichte der Namenlosigkeit*, hg. von Stephan Pabst, Berlin 2011, S. 129–150, hier insb. S. 137.

schrieben hat, um aus diesem in der Form eines unverwechselbaren, jenseits aller Muster und Konventionen manifest werdenden Stils hervorzutreten: »Anonymität ist aufgeschobene Individualität«, ließe sich in diesem Sinne mit Daniel Ehrmann konstatieren.<sup>90</sup>

»Man sollte jedes Buch als den Abdruck einer lebendigen Menschenseele betrachten können«, heißt es bei Herder,<sup>91</sup> der gleichzeitig seinem Verleger Hartknoch – als er im Spätsommer 1773 mehrere umfangreiche Schriften, darunter *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*, zum Druck vorbereitet – mit Blick auf den nächststehenden Messetermin einschärft: »[...] die Titel könnten gern in den Michaelis Katalog kommen«, nur ja »nicht mit meinem Namen, der aber mündlich immer gesagt werden kann, weil mich schriftlich jeder kennt.«<sup>92</sup> Diese Formulierung, die Herders Anonymitäts-Konzeption in Bezug auf den Messkatalog entscheidend akzentuiert, legt die wirkungsästhetische Intention eines Autors offen, der wenig später in einem Brief an Christian Gottlob Heyne nicht nur mit der Verfasserschaft seiner kürzlich »unter heiliger Rose« annoncierten Geschichtsphilosophie kokettiert, sondern auch eingesteht, er »fürchte oder hoffe«, dass sein Name aufgrund seines unverwechselbaren »Styles« ohnehin »von selbst umherschallen wird.«<sup>93</sup> *Nicht* als Autor erkannt zu werden, hält Herder angesichts eines Buches jedenfalls für ausgeschlossen, das – wie er Hartknoch mit genialischer Geste schreibt – »Feur [...] u. glühende Kohlen auf die Schädel unsres Jahrhunderts«<sup>94</sup> regnen lassen möchte, dessen Ankündigung in den Katalogen aber vorderhand noch anonym erfolgen soll.

Anders als Weygand im Falle Goethes hat sich Hartknoch im Falle Herders an diesen Wunsch gehalten<sup>95</sup> und darauf verzichtet, durch eine übereilte Na-

90 Ehrmann, Kollektivität, S. 293.

91 [Johann Gottfried Herder,] *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele. Bemerkungen und Träume*, Riga 1778, S. 56; vgl. dazu auch Ehrmann, Kollektivität, S. 278–280.

92 Johann Gottfried Herder an Johann Friedrich Hartknoch, 13.9.1773, in: Johann Gottfried Herder, *Briefe. Gesamtausgabe 1763–1803*, Bd. 3, bearb. von Wilhelm Dobbek und Günter Arnold, Weimar 1978, S. 43.

93 Johann Gottfried Herder an Christian Gottlob Heyne, Mitte November 1773, in: Herder, *Briefe*, Bd. 3, S. 56.

94 Johann Gottfried Herder an Johann Friedrich Hartknoch, Anfang August 1773, in: Herder, *Briefe*, Bd. 3, S. 35.

95 Anfang Oktober 1773 schreibt Hartknoch bestätigend an Herder: »Bei der Philosophie der Geschichte sollen Sie ganz verschwiegen bleiben; das weiß niemand weder hier noch anderwärts, daß Sie der Verfasser sind. Nur im Meßcatalogus habe [ich] es angekündigt, weil Sie es nicht verboten« (Von und an Herder. *Ungedruckte Briefe aus Herders Nachlaß*, Bd. 2, hg. von Heinrich Düntzer und Ferdinand Gottfried von

mensnennung auf bibliographisch-epitextueller Ebene ein auktoriales Konzept zu torpedieren, das im Autonomisierungsprozess des literarischen Feldes zunächst statt der expliziten eine implizite, gleichsam werkimmanente Identifizierung von Autorschaft vorsieht. »Bey allem dem wünschte ich daß der Nahme des Verfassers, wenigstens eine Zeitlang ein Geheimnis bliebe; errathen wird man ihn, und errathen mag man ihn; nur möchte ich, daß es nicht geradezu gesagt oder eingestanden würde«, schreibt denn auch Christoph Martin Wieland am 9. März 1771 an seinen Verleger Philipp Erasmus Reich, der notabene zugleich Herausgeber des Leipziger Messkatalogs ist.<sup>96</sup> Wieland imaginiert hier das sich eben erst formierende literarische Feld weniger als ein polares Kraft- oder gar als das Schlachtfeld eines ›Literaturkampfes‹, sondern vielmehr als jenes »Spielfeld der Autorschaft«, als das es Carsten Zelle benannt hat.<sup>97</sup> Die kapitalistische Grundstruktur des modernen Literaturmarktes ließ für solche Spiele freilich immer weniger Raum: Der bereits vor der Lektüre preisgegebene und bibliographisch angezeigte Name in einem Warenverzeichnis – denn um nichts anderes handelt es sich beim Messkatalog – repräsentiert geradezu paradigmatisch die *ökonomisch relevante Größe*, die aus Verlegersicht als Marke über den kapitalen Erfolg oder Misserfolg eines Buches entscheidet, auch wenn sie mit dem auktorialen Anspruch auf Anonymität zugleich mit dem Anspruch auf literarische *Autonomie* konfligiert. Auf diese Sachlage hat sich der freie Autor als Marktteilnehmer forthin einzustellen und seine Konsequenzen zu ziehen: Wenn Autorschaft »Werkherrschaft« meint,<sup>98</sup> bedeutet Letztere im Zeitalter moderner Kommunikationsflüsse eben auch, die Herrschaft über die bibliographischen Daten zu behalten, die das autonome Werk in der Öffentlichkeit repräsentieren. Der Messkatalog und sein praktischer Gebrauch durch die Verleger wie durch deren Autorinnen und Autoren macht die Entwicklung dieses Zusammenhangs nicht nur sichtbar; er hat sie als mediales Dispositiv im literarischen Feld selbst aktiv vorangetrieben.

Herder, Leipzig 1862, S. 46). Tatsächlich findet sich der Band im Katalog zur Herbstmesse 1773 in die Rubrik der künftig erscheinenden Bücher eingerückt, allerdings – Herders Direktive entsprechend – ohne Nennung des Autornamens, vgl. MK 1773 Michaelis, S. 632.

96 Christoph Martin Wieland an Philipp Erasmus Reich, 9.3.1771, in: Wielands Briefwechsel, Bd. 4, bearb. von Annerose Schneider und Peter-Volker Springborn, Berlin 1979, S. 271 f.

97 Vgl. Zelle, Auf dem Spielfeld der Autorschaft.

98 Vgl. Heinrich Bosse, Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit, München 2014.



ACHIM KÜPPER

DIE MAGISCHE NACHT DER AUFKLÄRUNG  
JOHANN KARL WEZELS ZAUBERMÄRCHEN *KAKERLAK* (1784)  
IM SCHATTEN DES ERLEUCHTETEN JAHRHUNDERTS

*Abstracts:*

Der Beitrag<sup>1</sup> behandelt Johann Karl Wezels Zaubermärchen *Kakerlak* im Kontext der aufklärerischen Epoche. Auf einen Lebensabriss des Autors vor dem Hintergrund des literarischen Markts seiner Zeit folgt die bislang detaillierteste Auseinandersetzung mit seinem letzten größeren Werk. In der ersten Formanalyse dieses Texts entfalten sich Analogien zwischen Magie und Dichtung, zwischen Bindungszauber und gebundener Sprache. Die weitere Untersuchung ermittelt eine Vielzahl bis dato unbekannter Quellen und Bezüge im Verweis auf das europäische Projekt der Aufklärung. Allzu optimistischen Lichtmetaphoriken aufklärerischen Denkens stellt das Zaubermärchen dabei ein profundes Dunkel gegenüber, das auf die Schattenseiten der Erleuchtung deutet. Systematisch erschlossen wird der werkimmanente Bezirk der Nacht, in dem die Grenzen des Lichts Gestalt gewinnen. In der Konzentration auf das Nächtliche erscheint Wezels *Kakerlak* zuletzt als Schlüsseltext einer ihr selbst inhärenten Dialektik der Aufklärung.

The article explores Johann Karl Wezel's magical fairy tale *Kakerlak* in the context of the Age of Enlightenment. Following a sketch of the author's life against the background of the literary market of his time, his last major work is foregrounded in its most detailed discussion to date. In the first formal analysis of this text, analogies between magic and poetry, between binding spells and bound language are unfolded. The subsequent reading reveals a large number of hitherto unknown sources and references with regard to the European project of the Enlightenment. In the tale, all too optimistic light imageries of Enlightenment thinking are opposed by a profound darkness that points to the shadow sides of illumination. The paper systematically probes into the realms of night, which are embraced by the work and in which the outer limits of light are given shape. Concentrating on the nocturnal, Wezel's *Kakerlak* ultimately appears as a key text of the inherent dialectic of Enlightenment.

Von allen literarischen Persönlichkeiten des 18. Jahrhunderts ist Johann Karl Wezel gewiss nicht die bekannteste. Noch zu Lebzeiten in Vergessenheit ge-

1 Beim vorliegenden Aufsatz handelt es sich um die Schriftfassung des öffentlichen Habilitationsvortrags, den der Verfasser am 8. Juli 2020 unter dem Titel *Magische Sprache: Johann Karl Wezels Zaubermärchen Kakerlak (1784)* im Hörsaal 1b des Fachbereichs Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin, Habelschwerdter Allee 45, gehalten hat.

raten,<sup>2</sup> wurde sein Werk erst im 20. Jahrhundert nach und nach wiederentdeckt.<sup>3</sup> Viele von Wezels Texten führen jedoch bis heute ein regelrechtes Schattendasein. Dazu gehört auch sein Zaubermärchen *Kakerlak, oder Geschichte eines Rosenkreuzers aus dem vorigen Jahrhunderte*.

Dieser Text soll hier im Fokus stehen. Unter dem Leitgedanken einer magischen Nacht der Aufklärung gilt es im Folgenden zum einen verschiedensten Verflechtungen von Zauberkunst und Dichtkunst in der Textlektüre nachzugehen, zum anderen den Sinnbezirk der Nacht in Wezels Zaubermärchen zu ergründen und auf seinen oppositären Ort im historischen Horizont der Aufklärung mit ihrer inhärenten Dialektik von Licht und Schatten zu befragen. Die Studie umfasst sowohl die erste Formanalyse des Werks als auch eine Untersuchung seiner vielfältigen Bezüge insbesondere auf zeitgenössische Texte und Kontexte des 18. Jahrhunderts. Der Auseinandersetzung mit dem Werk sei zunächst eine knappe Verortung des Autors im Umfeld des literarischen Markts seiner Zeit vorangestellt.

## 1 Johann Karl Wezel (1747–1819) und der literarische Markt seiner Zeit

Geboren ist Johann Karl Wezel 1747 im thüringischen Sondershausen. Einem abgebrochenen Studium der Theologie, Rechtswissenschaft, Philosophie und Philologie an der Universität Leipzig (1765–1769) folgen verschiedene Hofmeisterstellen sowie weitere berufliche Stationen unter anderem in Berlin und Wien.<sup>4</sup>

- 2 Vgl. dazu den zeitgenössischen Kommentar von Johann Adam Bergk, *Die Kunst, Bücher zu lesen. Nebst Bemerkungen über Schriften und Schriftsteller*, Jena 1799, S. 296: »Wetzels [sic] Schriften scheinen vergessen zu seyn, ob sie gleich dies Schicksal nicht verdienen. Er ist gedankenreich, lebhaft, und oft originell in seinen Darstellungen.« Nach einigen weiteren Charakterstrichen führt Bergk in einer Anmerkung eine Auswahl von sieben Werken Wezels auf, unter denen an vierter Stelle auch *Kakerlak* genannt wird (vgl. ebd.).
- 3 Zunächst der Roman *Herrmann und Ulrike* durch Carl Georg von Maassen im Jahr 1919. Siehe Carl Georg von Maassen, Einleitung, in: Johann Carl [sic] Wezel, Herrmann und Ulrike. Ein Roman [zuerst 1780], Bd. 1, hg. und eingeleitet von Carl Georg von Maassen, München 1919, S. VII–XLIII. Dort findet sich unter anderem auch ein Lebensabriss Wezels (vgl. ebd., S. XIII–XXXIII). In *Wezels Herrmann und Ulrike* sieht Maassen »den besten deutschen Roman des achtzehnten Jahrhunderts« (ebd., S. VII), nachdem Christoph Martin Wieland »ihn geradezu den besten deutschen Roman« nannte (ebd., S. XI).
- 4 In Berlin kommt es etwa zu einer vorübergehenden Mitarbeit an der *Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* (1776–1777). In Wien startet er einen kurzzeitigen Anlauf am Nationaltheater (1782–1783).

Daneben versucht Wezel immer wieder als freier Schriftsteller in Leipzig Fuß zu fassen, womit ihm zwar ein zeitweiliger, doch kein nachhaltiger Erfolg beschieden ist. Zwischen 1772 und 1785 erscheinen Schriften Wezels in einem Gesamtumfang von über 10.000 Druckseiten: Romane, Schauspiele, kleinere Vers- und Prosatexte, Übersetzungen, Rezensionen, Streitschriften, pädagogische Abhandlungen, ein anthropologisch-philosophischer *Versuch über die Kenntniß des Menschen*, der Plan für die Gründung einer privaten Erziehungsanstalt und vieles mehr.<sup>5</sup>

Ab Mitte der 1780er Jahre mehren sich Berichte von Wezels »stillem Wahnsinn«, wie sich Karl Friedrich Klischnig anlässlich eines Besuchs beim Autor mit Karl Philipp Moritz 1785 ausdrückt:

Man hatte uns zwar gesagt, daß der arme Mann höchst hypochondrisch sey, aber so arg hatten wir es uns doch nicht vorgestellt, als wir es fanden. / Denn als wir uns bei ihm melden ließen, nahm er uns zwar an, unterhielt sich auch eine Zeitlang mit uns, stand aber alle Augenblicke auf und sah starr und angstvoll in einen Winkel des Zimmers. [...] Nachher erfuhren wir, daß er oft in eine Art von stillem Wahnsinn falle und bedauerten den unglücklichen jungen Mann, der durch seine vorzüglichen Talente der Welt noch so nützlich hätte werden können.<sup>6</sup>

Gegen Ende der 1780er Jahre – die Angaben variieren in diesem Betreff um mehrere Jahre zwischen 1786 und 1793 – kehrt Wezel in seinen Geburtsort Sondershausen zurück, wo er die nächsten drei Jahrzehnte in völliger Zurückgezogenheit und offenbar geistig umnachtet verbringt. Sein Leben dort bis zu seinem Tod 1819 ist mehrfach dargestellt worden: so von Arno Schmidt im Beitrag über die deutschen »Schreckensmänner«,<sup>7</sup> so auch von Einar Schleaf im Schauspiel *Wezel*.<sup>8</sup> 1799 zeichnet der Zeitgenosse Johann Nikolaus Becker in der Tat ein dramatisches Bild: Wezel durchstreife Tag und Nacht die Wälder, brülle und trompete in seiner Gaststube zum Fenster hinaus, nehme wenig zu sich außer regelmäßigem Schnaps, lebe inzwischen von einer dürftigen Zu-

5 Vgl. detaillierter zum Korpus von Wezels Publikationen Christoph Neubert, *Wezel. Autor-Werk-Konstruktionen*, Würzburg 2008, insb. S. 121 f.

6 Karl Friedrich Klischnig, *Erinnerungen aus den zehn letzten Lebensjahren meines Freundes Anton Reiser*. Als ein Beitrag zur Lebensgeschichte des Herrn Hofrath Moritz, Berlin 1794, S. 122.

7 Arno Schmidt, *Die Schreckensmänner*. Karl Philipp Moritz zum 200. Geburtstag [zuerst 1958], in: Ders., *Nachrichten von Büchern und Menschen*, Bd. 1: *Zur Literatur des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1971, S. 147–167, hier insb. S. 147 f.

8 Vgl. Einar Schleaf, *Wezel*. Schauspiel. Mit einem zeitgenössischen Bericht von Jonas Ludwig von Hess, Frankfurt a. M. 1983.

wendung des Hofes, sei überzeugt, »nicht von irdischen [sic] Eltern geboren« zu sein, und so weiter.<sup>9</sup> Drei Briefe Wezels an seine Wirtin demonstrieren dabei exemplarisch, wie zentral die Probleme von »Geld«, »Banken«- und »Waaren«-Geschäften auf dem Buchmarkt für seine materielle Lage sind:<sup>10</sup> Um seinen Geldnöten abzuweichen, will er erstens »eine Buchhandlung« sowie zweitens »eine Bank« gründen und »Bankzettel drucken lassen«.<sup>11</sup>

Die missliche finanzielle Situation Wezels ist zugleich vor dem breiteren Hintergrund eines sozialgeschichtlichen Strukturwandels zu betrachten, der circa von der Mitte bis zum Ende des 18. Jahrhunderts das gesamte literarische Leben erfasst<sup>12</sup> und der hier zumindest angerissen werden soll. Mit der Herausbildung einer bürgerlichen Gesellschaft geht eine Kommerzialisierung des Literaturbetriebs einher, die erst die berufsmäßige Existenz des sogenannten freien Schriftstellers und des modernen Buchunternehmers ermöglicht.<sup>13</sup>

Im Zuge dieses Prozesses kommt es einerseits zu einem Rückgang des Dedikationswesens:<sup>14</sup> Statt Zueignungen an adelige Gönner in Widmungen und Vorreden – etwa als Schutz des Werks vor Nachdruck – entwickelt sich die unmittelbare Vergütung der Buchprodukte durch Verleger und Endverbraucher, sodass zuletzt dem Bürgertum die Bezahlung des freien Schriftstellers und seiner Waren obliegt.<sup>15</sup> So kommt es, dass Immanuel Kant in seiner Schrift *Ueber die Buchmacherey* von 1798 vom Büchermarkt als von einem industriell-

- 9 Vgl. Johann Nikolaus Becker, Wezel seit seines Aufenthalts in Sondershausen. Ein Nachflug zu Herrn von Hessens Durchflügen durch Deutschland, und eine Aufforderung an alle Freunde der schönen Literatur, die eines der trefflichsten deutschen Genien nicht länger in unwürdiger Abgeschiedenheit schmachten lassen wollen, Erfurt 1799, S. 8–10, S. 13–19, Zitat S. 38.
- 10 Die Briefe stammen Becker zufolge »von Wezels eigener Hand« (ebd., S. 14, Fußnote) und werden in den Beilagen zu Beckers Schrift abgedruckt (vgl. ebd., S. 65–92).
- 11 Ebd., S. 68 und S. 71. Die Letzteren seien, sofern sie von ihm persönlich »unterschrieben« wurden, »im Wechsel und im Kauf« anzunehmen (ebd., S. 89).
- 12 Vgl. dazu Wolfgang von Ungern-Sternberg, Schriftsteller und literarischer Markt, in: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 3, 1: Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680–1789, hg. von Rolf Grimminger, 2., durchgesehene Aufl., München und Wien 1984 [1. Aufl. 1980], S. 133–185, hier S. 133.
- 13 Vgl. Hans J. Haferkorn, Zur Entstehung der bürgerlich-literarischen Intelligenz und des Schriftstellers in Deutschland zwischen 1750 und 1800, in: Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften, Bd. 3: Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz 1750–1800, hg. von Bernd Lutz, Stuttgart 1974, S. 113–275, hier S. 195.
- 14 Vgl. ebd., S. 206.
- 15 Vgl. ebd., S. 209.

len und fabrikmäßigen Geschäft spricht.<sup>16</sup> Hatte Christoph Martin Wieland in seiner Publikumsansprache zum *Teutschen Merkur* von 1777 den ungeheuren Konflikt eines literarischen Werks in dessen Zwiespalt gesehen, zugleich Geist und Ware sein zu müssen,<sup>17</sup> so spricht Wezel in seiner 1781 erschienenen, als Replik auf König Friedrichs *De la littérature allemande* (1780)<sup>18</sup> angelegten Schrift *Über Sprache, Wissenschaften und Geschmack der Teutschen* vom Buch als »Ware«, das von »Verbrauch und Nachfrage« auf dem »Markt« bestimmt werde.<sup>19</sup>

Mit der Entkopplung der literarischen Produktion von höfischen Geschmacksinteressen, die erst durch die Entwicklung urbaner kultureller Zentren möglich wurde,<sup>20</sup> wächst andererseits die Anonymität des nunmehr breiteren Publikums.<sup>21</sup> Zur gleichen Zeit entwickelt sich auch das Rezensionswesen als literaturkritische Institution.<sup>22</sup> Währenddessen steigt auf dem literarischen Markt die Konkurrenz: Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts verfünffacht sich in etwa die Zahl der deutschen Schriftsteller.<sup>23</sup> Bis zum Ende des Jahrhunderts laufen allerdings die meisten Versuche, eine freie Schriftstellerexistenz zu gründen, ins Leere, zumal dann, wenn wie bei Wezel zuletzt keine zusätzliche Erwerbsquelle

16 Vgl. Immanuel Kant, Ueber die Buchmacherey. Zwey Briefe an Herrn Friedrich Nicolai, Königsberg 1798, insb. S. 15 f.

17 Vgl. Christoph Martin Wieland, Der Herausgeber an das Publikum, in: *Der Teutsche Merkur* (1777), H. 4, S. 279–287, hier bspw. S. 283, wo Wieland bei seiner Rechtfertigung einer finanziellen Honorierung der Schreibenden eine »Unterscheidung« zwischen dem äußeren und dem »innern Werth« der »Arbeiten des Geistes« nahelegt. Vgl. auch den Hinweis darauf bei Ungern-Sternberg, Schriftsteller und literarischer Markt, S. 175 f.

18 Vgl. in deutscher Übersetzung [Friedrich II. von Preußen,] Ueber die deutsche Litteratur, die Mängel die man ihr vorwerfen kann, die Ursache derselben und die Mittel sie zu verbessern, aus dem Französischen übersetzt [von Christian Konrad Wilhelm Dohm], Berlin 1780.

19 Johann Karl Wezel, *Über Sprache, Wissenschaften und Geschmack der Teutschen* [zuerst 1781], in: Ders., Gesamtausgabe in acht Bänden. Jenaer Ausgabe, Bd. 6: Epistel an die deutschen Dichter. Appellation der Vokalen. *Über Sprache, Wissenschaften und Geschmack der Teutschen*. Schriften der Platner-Wezel-Kontroverse. *Tros Rutulusve fuit, nullo discrimine habetur*, hg. von Hans-Peter Nowitzki, Heidelberg 2006, S. 49–198, hier S. 56.

20 Vgl. Helmuth Kiesel und Paul Münch, *Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert. Voraussetzungen und Entstehung des literarischen Markts in Deutschland*, München 1977, S. 83.

21 Vgl. ebd., S. 99.

22 Vgl. dazu Ungern-Sternberg, *Schriftsteller und literarischer Markt*, S. 133.

23 Vgl. Kiesel und Münch, *Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert*, S. 90.

in Form von Amt oder Anstellung hinzukommt.<sup>24</sup> Zwar hatte sich Wezel etwa nach dem Tod Gotthold Ephraim Lessings 1781 auf dessen Stelle als Bibliothekar in Wolfenbüttel beworben,<sup>25</sup> doch blieb dies ebenso erfolglos wie andere seiner Stellengesuche.

Zu den letzten Werken Wezels gehört das 1784 veröffentlichte Zaubermärchen in fünf Büchern *Kakerlak, oder Geschichte eines Rosenkreuzers aus dem vorigen Jahrhundert*, um das es im Folgenden gehen soll.<sup>26</sup>

## 2 Wezels Zaubermärchen *Kakerlak* (1784)

Erschienen im selben Jahr wie Kants *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*,<sup>27</sup> führt Wezels *Kakerlak* eine ganz andere Seite der Zeit vor Augen: Präsentiert wird die im mehrfachen Sinn unaufgeklärte Nachtseite aus Okkultismus und Hexerei, Magie und Alchemie, Spuk und Geisterwesen sämtlicher Schattierungen in einem turbulenten Zaubergeschehen, das sich jedem rationalen Verständnis konsequent entzieht.<sup>28</sup> Ausgangspunkt der Handlung ist ein Bannspruch: Die Hexe Tausendschön ist so lange aus dem Zauberreich verstoßen, bis sie einen Schützling findet, der des Vergnügens, zu dem sie ihn hinführt, niemals überdrüssig wird. Hierzu hat sie den Gelehrten *Kakerlak* auserkoren. Zwar soll die *Geschichte* laut Wezels Untertitel ausdrücklich *aus dem*

24 Vgl. Ungern-Sternberg, Schriftsteller und literarischer Markt, S. 168 f. und S. 185.

25 Vgl. z. B. Jutta Heinz, Wezels Leben: »Immer ein Fremder in der Welt«, in: *Bekenntnisse eines glücklichen Skeptikers. Ein Johann-Karl-Wezel-Lesebuch*, zusammengestellt und mit einer Einleitung hg. von ders., Heidelberg 2019, S. 13–23, hier S. 18.

26 Wezels Titel lässt in mancher Hinsicht zugleich an den Markt grauer und okkulten Literatur denken, der gerade im späten 18. Jahrhundert florierte. Vgl. dazu allgemeiner Sabine Doering-Manteuffel, *Das Okkulte. Eine Erfolgsgeschichte im Schatten der Aufklärung. Von Gutenberg bis zum World Wide Web*, München 2008. Möglicherweise versprach sich der Autor auch auf diesem Markt Erfolg.

27 Vgl. Immanuel Kant, *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, in: *Berlinische Monatsschrift* (1784), H. 12, S. 481–494.

28 Das soll keineswegs bedeuten, dass sich alle übrige Literatur der Zeit einem rein rationalistischen Konzept füge; man denke allein schon an die sensualistischeren Ansätze innerhalb der Spätaufklärung. Ob und inwieweit aber ein Vergleich mit anderen Repräsentanten einer potenziell »dunkleren« Aufklärung wie etwa Moritz oder auch Wieland fruchtbar ist, muss einer eigenen Untersuchung vorbehalten bleiben. Eine Märchenerzählung wie Wielands *Der Stein der Weisen* aus dem ersten Band seines *Dschinnistan* (Winterthur 1786; siehe dazu ferner Punkt 2.2) birgt neben einigen Analogien jedenfalls mindestens ebenso deutliche Unterschiede zu Wezels *Kakerlak*.

*vorigen Jahrhunderte* stammen, doch ist der Text selbst, wie noch zu zeigen sein wird, überfüllt von Verweisen auf das europäische Projekt der Aufklärung im historischen Zusammenhang des 18. Jahrhunderts.

## 2.1 Editionsgeschichte und Forschungslage

Einer kurzen Vorbemerkung bedarf zunächst die Editionsgeschichte. Wezels *Kakerlak* erschien im Erstdruck von 1784 ohne Autorangabe auf dem Titelblatt im Verlag der Dykischen Buchhandlung in Leipzig<sup>29</sup> und wurde erst 200 Jahre später wiederaufgelegt im Verlag Rütten & Loening in Ostberlin.<sup>30</sup> In den zwei Jahrhunderten dazwischen war das Werk buchstäblich vom Markt verschwunden. Grundlage der Neuausgabe von 1984 ist ein Exemplar des Erstdrucks, das in der Kreisbibliothek Sondershausen aufgefunden wurde.<sup>31</sup> Im Jahr 2022 erschien der Text schließlich im Rahmen der achtbändigen kommentierten Wezel-Gesamtausgabe.<sup>32</sup> Zugrunde gelegt wird im Folgenden der Erstdruck von 1784 (in lateinischen Lettern),<sup>33</sup> und zwar aus zweierlei Gründen: zum einen weil dieser Beitrag vor der Veröffentlichung der kommentierten Werkausgabe entstanden ist und im Einzelnen auf dem Zeichen- wie Seitenstand der Erstausgabe aufbaut; zum anderen weil der Originaltext selbst heute leicht zugänglich ist und aktuell sowohl in digitaler Form als auch in verschiedensten Nachdrucken vorliegt.

- 29 Vgl. [Johann Karl Wezel,] *Kakerlak, oder Geschichte eines Rosenkreuzers aus dem vorigen Jahrhunderte*, Leipzig 1784. Sämtliche Nachweise aus dieser Ausgabe erfolgen unter Angabe der Seitenzahlen im Fließtext.
- 30 Vgl. Johann Karl Wezel, *Kakerlak oder Geschichte eines Rosenkreuzers aus dem vorigen Jahrhunderte*. Textrevision und Anmerkungen von Erika Weber. Illustrationen von Johannes Karl G. Niedlich, hg. von Hans Henning, Berlin [Ost] 1984.
- 31 Vgl. zur Editionsgeschichte ebd., S. 165.
- 32 Vgl. Johann Karl Wezel, *Kakerlak, oder Geschichte eines Rosenkreuzers aus dem vorigen Jahrhunderte* [zuerst 1784], in: Ders., Gesamtausgabe in acht Bänden. Jenaer Ausgabe, Bd. 4: Kleine Schriften und Gedichte. Prinz Edmund. Wilhelmine Arend. *Kakerlak*, hg. von Jutta Heinz und Wolfgang Hörner unter Mitarbeit von Irene Boose, Heidelberg 2022, S. 399–494 [Text] und S. 668–739 [Kommentar].
- 33 Daneben entstand noch eine zweite, in Frakturschrift gesetzte Ausgabe des Erstdrucks. Vgl. dazu bereits Wezel, *Kakerlak oder Geschichte eines Rosenkreuzers aus dem vorigen Jahrhunderte* [Neuausgabe von 1984], S. 165: »In der DDR ist noch ein zweites Exemplar bekannt, das sich im Bestand der Landesbibliothek Dresden befindet. Da sich beide Bücher in Schriftart und Seitenzählung voneinander unterscheiden, müssen zwei Ausgaben gesetzt worden sein.« Vgl. ferner Wezel, *Kakerlak, oder Geschichte eines Rosenkreuzers aus dem vorigen Jahrhunderte* [Jenaer Ausgabe von 2022], S. 668 f.

Ausgesprochen dürftig sieht die Forschungslage aus: Zu Wezels *Kakerlak* existieren bislang, abgesehen von einigen Kommentaren in allgemeineren Darstellungen zum Leben und Werk des Autors, nur sehr vereinzelte Spezialuntersuchungen. Zu nennen sind neben Ansätzen von Karl-Heinz Meyer,<sup>34</sup> Hans Henning<sup>35</sup> und Cornelia Ilbrig<sup>36</sup> insbesondere die Beiträge Kurt Adels zur Faustdichtung<sup>37</sup> beziehungsweise zur Verbindung von Fauststoff und Feenhandlung,<sup>38</sup> Anita Runge zum Zusammenhang von Märchen und Anthropologie<sup>39</sup> sowie Jutta Heinz' zum Spielelement des Texts.<sup>40</sup> Aus den letzten 15 Jahren ist kein Spezialbeitrag mehr verzeichnet.<sup>41</sup>

- 34 Vgl. Karl-Heinz Meyer, *Wezels Kakerlak – eine vergessene Faust-Dichtung?* Nach dem Manuskript eines Vortrages am 25. 3. 1986, Sondershausen 1986.
- 35 Vgl. Hans H. F. Henning, *Ein märchenhafter Roman vom Menschen, von Feen und Hexen, oder: Kakerlak, Tausendschön und Schabernack – Poetisches und Philosophisches, Aufklärung und Satire, Natur und Kunst in einer Faust-Dichtung Johann Karl Wezels*, in: »... aus allen Zipfeln ...« Faust um 1775. Referate und Zusammenfassungen der Diskussionen des wissenschaftlichen Symposiums am 25./26. September 1999 in Knittlingen. Diskussions-Zusammenfassungen von Martin Ehrenfeuchter, hg. von Günther Mahal, Knittlingen 1999, S. 121–147.
- 36 Vgl. Cornelia Ilbrig, Spurensuche in einer Geheimgeschichte. *Kakerlak oder Geschichte eines Rosenkreuzers aus dem vorigen Jahrhundert* als eine Schule der Urteils-kraft, in: *Wezel-Jahrbuch 4* (2001), S. 86–119 sowie Cornelia Ilbrig, *Kakerlak oder Geschichte eines Rosenkreuzers aus dem vorigen Jahrhundert*, in: Dies., *Aufklärung im Zeichen eines »glücklichen Skepticismus«*. Johann Karl Wezels Werk als Modellfall für literarische Skepsis in der späten Aufklärung, Hannover 2007, S. 268–294.
- 37 Vgl. Kurt Adel, *Eine vergessene Faustdichtung des 18. Jahrhunderts: Johann Karl Wezels »Kakerlak«*, in: *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins 66* (1962), S. 61–74.
- 38 Vgl. Kurt Adel, *»Kakerlak« – »Faust« als Feenmärchen*, in: Ders., *Johann Karl Wezel. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte der Goethezeit*, Wien 1968, S. 114–137 und S. 184–188 [Anmerkungen].
- 39 Vgl. Anita Runge, *Märchenhafte Anthropologie. Johann Karl Wezels »Kakerlak, oder Geschichte eines Rosenkreuzers aus dem vorigen Jahrhundert«*, in: *Johann Karl Wezel (1747–1819)*, hg. von Alexander Košenina und Christoph Weiß, St. Ingbert 1997, S. 133–155.
- 40 Vgl. Jutta Heinz, *»Das ganze Leben ist ein Spiel«*. Der *Kakerlak* als Antwort auf *Belphegor*, in: *Wezel-Jahrbuch 6/7* (2003/04), S. 215–234.
- 41 Vgl. indessen mit rein punktuellen Bezug auf *Kakerlak* noch Jutta Heinz, *Wezel und Goethe. Eine (Nicht-)Parallelbiographie aus Anlass des 200jährigen Todestags Johann Karl Wezels*, in: *Wezel-Jahrbuch 16/17* (2020/21), S. 179–201, hier S. 196–201.

## 2.2 Gattungsfragen

Schwierig ist die Frage nach der Gattungszugehörigkeit des Texts. Die Mehrzahl der Forschungsbeiträge fasst ihn als »Roman«. Ein Vergleich mit zeitgenössischen Romanpoetiken ergibt allerdings mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten. So nennt Friedrich von Blanckenburg in seinem *Versuch über den Roman* von 1774 neben dem »Umfang der Handlung«<sup>42</sup> und der Bildungsfunktion des Romans<sup>43</sup> auch dessen Zurückhaltung in Bezug auf »ein gewisses Wunderbares« aus den Regionen »der obern Wesen«.<sup>44</sup> Folgt man schließlich der Vorrede zu Wezels eigenem Roman *Herrmann und Ulrike* von 1780, so soll sich der Roman als »die wahre bürgerliche Epopöe«<sup>45</sup> im Bereich des »Wunderbaren« allein auf »das Ungewöhnliche« beschränken, das stets »wahrscheinlich« bleibe.<sup>46</sup> Dieses Schema wird im *Kakerlak* vollständig durchbrochen.

Darüber hinaus taucht der Romanbegriff im unmittelbaren Zusammenhang des Texts selbst an keiner Stelle auf. In der Vorrede zum *Kakerlak* (S. III–XII) begegnen vielmehr zwei andere Begriffe: Dort wird das Werk einmal allgemeiner – wie auch im Untertitel – als »Geschichte« (S. IX), das andere Mal spezifischer als »Märchen« (S. XII) bezeichnet. Verbunden mit dem Letzteren ist eine literarhistorische Entwicklungstradition, die von den französischen Märchensammlungen um 1700 ausgeht<sup>47</sup> und zu einer deutschsprachigen Märchenrezeption – zunächst allein in Form von Übersetzungen aus dem Französischen – ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts führt.<sup>48</sup> Innerhalb einer insgesamt verzögerten Geschichte des deutschsprachigen Märchens erscheint Wezels Text unmittelbar nach den ersten Bänden von Johann Karl August Musäus'

42 Friedrich von Blanckenburg, *Versuch über den Roman*. Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774. Mit einem Nachwort von Eberhard Lämmert, Stuttgart 1965, S. 17.

43 Vgl. ebd., S. XIV f. und S. XVI.

44 Ebd., S. 22.

45 Zit. nach Johann Carl [sic] Wezel, Vorrede, in: Ders., *Herrmann und Ulrike*, S. XLIV–XLVIII, hier S. XLIV.

46 Ebd., S. XLV. Zur generelleren Bedeutung von Wezels *Herrmann und Ulrike* innerhalb der Geschichte der deutschen Romanpoetik vgl. Romantheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart, hg. von Hartmut Steinecke und Fritz Wahrenburg, Stuttgart 1999, S. 202 f.

47 Zu nennen sind die Sammlungen von Charles Perrault (1697) und Marie-Catherine gen. Madame d'Aulnoy (ebenfalls 1697), ferner die zwölfbändige Übersetzung der *Tausend und einen Nacht* ins Französische durch Antoine Galland (1704–1717).

48 Vgl. dazu allgemeiner Manfred Grätz, *Das Märchen in der deutschen Aufklärung. Vom Feenmärchen zum Volksmärchen*, Stuttgart 1988.

*Volksmärchen der Deutschen* von 1782–1786,<sup>49</sup> die eine deutschsprachige Märchentradition im engeren Sinn allererst begründen, und vor Wielands *Dschinnistan oder Auserlesene Feen- und Geistermärchen* von 1786–1789.<sup>50</sup> Unmissverständlicher als etwa in Musäus' *Volksmärchen* handelt es sich bei Wezels Geschichte jedoch um ein radikales Kunstprodukt. Wenn hier also von Wezels *Kakerlak* als von einem »Zauber Märchen« die Rede ist, so soll darunter weniger das von Max Lüthi spezifizierte »eigentliche Zauber Märchen«<sup>51</sup> als vielmehr ein uneigentliches beziehungsweise ein Kunstzauber Märchen verstanden werden.<sup>52</sup>

### 2.3 Wunderbares Geschehen

Die fünf Bücher erzählen von der anfänglichen Verzweiflung in Kakerlaks Studierstube, von seinen Reisen durch die Welt auf den Schwingen der Hexe Tausendschön in Gestalt eines verzauberten Vogels und schließlich von der Rückkehr in Kakerlaks früheres Leben. Der weitaus größte Teil der Schilderungen gilt dabei den sprung- und wechselhaften Stationen seiner atemlosen Abenteuer, die ihn kreuz und quer vom Nordpol über Konstantinopel bis in die verstreutesten Winkel der Erde sowie in die unterschiedlichsten Personenrollen und Körpergestalten führen. Zuhäuf begegnen hierbei Gestaltenwandlungen und Verzauberungen aller Art, Seelen- und Körpertausch, menschliche Versteinerungen und entwendete Physiognomien. Will man Tzvetan Todorovs

49 Vgl. Johann Karl August Musäus, *Volksmärchen der Deutschen*. Vollständige Ausgabe. Nach dem Text der Erstausgabe von 1782–1786. Mit einem Nachwort und Anmerkungen von Norbert Miller, Lizenzausgabe, München 1977.

50 Vgl. Christoph Martin Wieland, *Dschinnistan oder Auserlesene Feen- und Geistermärchen* [zuerst 1786–1789]. Nachwort von Willy Richard Berger, Zürich 1992.

51 Max Lüthi, *Märchen*, 10., aktualisierte Aufl., bearb. von Heinz Rölleke, Stuttgart und Weimar 2004 [1. Aufl. 1962], S. 3. Heute muss Lüthis Darstellung in vielen Punkten als überholt angesehen werden; dies gilt insbesondere für die rigide Trennung zwischen Kunst- und Volksmärchen bzw. für die Annahme eines »ursprünglichen« Charakters volkstümlichen Erzählens. Neuere Ansätze bieten etwa Stefan Neuhaus, *Märchen*, 2., überarbeitete Aufl., Tübingen 2017 [1. Aufl. 2005]; sowie Lothar Bluhm, *Märchen als Literatur aus Literatur. Die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Berlin 2022.

52 Allein der Seitenumfang ist nicht märchentypisch. Zwar fallen die fünf Bücher zum Teil ausgesprochen kurz aus, doch erreicht Wezels Märchen im relativ großzügigen Erstdruck immerhin einen Umfang von über 200 Seiten (mit Titelblatt sind es XII + 205 Seiten). Ob aber gerade in der äußeren Struktur des *Kakerlak* nicht wiederum eine Analogie zu Elementen von Musäus' Märchensammlung zu sehen ist, soll weiter unten angesprochen werden (siehe Punkt 2.7).

Klassifikation der fantastischen Literatur zugrunde legen, so befinden wir uns hier im Bereich des reinen Wunderbaren, in dem die übernatürlichen Elemente ohne jede Erklärung bleiben.<sup>53</sup>

Damit setzt sich das Werk zugleich von bestimmten Positionen zeitgenössischer Dichtungspoetik ab. Hatte Johann Christoph Gottscheds erstmals 1730 erschienene, in Wezels Tagen freilich kaum mehr als Maßstab dienende *Critische Dichtkunst* bereits ausführlich vom »Wunderbaren in der Poesie« gehandelt, das nur dann zulässig sei, wenn es der Besserung oder Belehrung des Publikums diene,<sup>54</sup> nicht aber, wenn man sich »mit dem Falschen aufhält« wie »Maschinen und Zaubereyen«<sup>55</sup> oder »dergleichen Wunderdingen«, die jeder »Wahrscheinlichkeit« entbehren und in »aufgeklärter« Zeit »fast durchgehends lächerlich geworden« seien,<sup>56</sup> so unterscheidet Johann Georg Sulzer im zweiten Teil seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* von 1774 »das ächte Wunderbare«, das »sich noch mit unsern Begriffen vertragen, und noch Wahrscheinlichkeit behalten« müsse,<sup>57</sup> von dem überkommenen Wunderbaren »aus der alten Götterlehre«, das man inzwischen »so wenig mehr brauchen« könne wie »das, was sich auf das System der Gnomen und Sylphen gründet.«<sup>58</sup> Bei Wezel rückt gerade dies ins Zentrum.

#### 2.4 Zauberwörter

Wezels Zaubermärchen ist keinem Schirmherrn zugeeignet. Stattdessen wird ein Spiel mit dem eigenen Autornamen betrieben. Zwar fehlt dieser auf dem Titelblatt, dafür ist die Vorrede unterschrieben mit den Buchstaben »Wzl.« (S. XII) Um seine Vokale beraubt, verweist das Verfasserkürzel von Anfang an

53 Vgl. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Neuaufl., Paris 2015 [1. Aufl. 1970]; zur Definition des »merveilleux pur« insb. S. 59–62.

54 Vgl. Johann Christoph Gottsched, *Von dem Wunderbaren in der Poesie*, in: Ders., *Versuch einer Critischen Dichtkunst durchgehends mit den Exempeln unserer besten Dichter erläutert*. Anstatt einer Einleitung ist Horazens *Dichtkunst* übersetzt, und mit Anmerkungen erläutert. Diese neue Ausgabe ist, sonderlich im II. Theile, mit vielen neuen Hauptstücken vermehret. Vierte sehr vermehrte Auflage, mit allergnädigster Freyheit, Leipzig 1751, S. 170–197 [1. Aufl. 1730, dort S. 141–164], hier S. 170.

55 Ebd., S. 189.

56 Ebd., S. 183.

57 Johann Georg Sulzer, Art. »Wunderbar (Dichtkunst)«, in: Ders., *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*. Zweyter Theil: von K bis Z, Leipzig 1774, S. 1279 f., hier S. 1279.

58 Ebd., S. 1280.

auf die Bedeutung von Namen und Buchstaben im Text selbst: Hier heißt eine Figur »Prinz Alphabet« (S. 14), eine andere »Fürst Omega« (S. 5), eine dritte »Königin Ypsilon.« (S. 9) Zugleich deutet das Kürzel vom Beginn des Texts an auch auf die Verstümmelung oder Selbstverstümmelung des Subjekts, die Wezels Geschichte in vielerlei Gestalten vorführt.

Auf die vielfach verunsichernde Funktion von Namen bei Wezel im Allgemeinen wurde bereits hingewiesen.<sup>59</sup> Im Fall von *Kakerlak* kommt zweierlei hinzu: Zum einen gibt schon die Vorrede verschiedensten Vermutungen über den absonderlichen Namen der Titelfigur Raum, der angeblich aus den Elementen »*Kak und Lak*« aus der alchemistischen Geheimsprache »*zusammengesetzt*« sei (S. X), was aber bislang nicht zu belegen war. Zum anderen ist es gerade das Aussprechen seiner ersten Namenssilbe, das die magischen Ortswechsel Kakerlaks bewirkt: »Zu einer neuen Wonne« trägt ihn die Hexe Tausendschön »hin«, sooft er die Silbe »Kak« ruft (S. 8). Innerhalb der fiktionalen Welt wird damit der Sprache selbst eine buchstäblich magische Wirkung zugesprochen, die in ihrer Eigendynamik bisweilen auch gegen die Intention des Sprechenden arbeitet, ruft Kakerlak doch so manches Mal ungewollt seinen Namen aus.

Einen möglichen geistes- und philosophiegeschichtlichen Referenzpunkt solcherart magischer Sprache könnte man in der Sprachkonzeption von Wezel um einige Jahre älterem Zeitgenossen Johann Georg Hamann erblicken.<sup>60</sup> In seiner erstmals 1772 erschienenen Schrift *Des Ritters von Rosencreuz letzte Willensmeynung über den göttlichen und menschlichen Ursprung der Sprache* verweist Hamann nicht allein zum Teil auf dieselben Bezugsgrundlagen wie Wezel in seinem Zaubermärchen: Hierzu gehören sowohl der in beiden Fällen titelstiftende Ritter von Rosenkreuz und sein Orden als auch das bei Hamann namentlich erwähnte philosophische Werk des »Mr. de la Mettrie«,<sup>61</sup> das bei Wezel ebenso wiederaufgenommen wird.<sup>62</sup> In Hamanns Schrift, wo »der Ursprung

59 Vgl. Michael Hammerschmid, Namen fallen. Einleitende Verunsicherungen, in: Ders., *Skeptische Poetik in der Aufklärung. Formen des Widerstreits bei Johann Karl Wezel*, Würzburg 2002, S. 9–17.

60 Der Hinweis auf Hamanns Sprachkonzeption beruht auf einer Bemerkung Jürgen Brokoffs bei der wissenschaftlichen Aussprache zum öffentlichen Habilitationsvortrag, der diesem Aufsatz zugrunde liegt. Ihm sei an dieser Stelle nochmals nachdrücklich für seine konstruktiven Kommentare sowie für die im Zuge des Habilitationsverfahrens übernommene Verantwortung gedankt.

61 Johann Georg Hamann, *Des Ritters von Rosencreuz letzte Willensmeynung über den göttlichen und menschlichen Ursprung der Sprache*. Aus einer Caricaturbilderurschrift eifertig übersetzt vom Handlanger des Hierophanten [zuerst 1772], in: Ders., *Schriften. Vierter Theil*, hg. von Friedrich Roth, Berlin 1823, S. 21–36, hier S. 24.

62 Siehe dazu Punkt 2.7.

der menschlichen Sprache« gleichzeitig als »göttlich« und »menschlich« erscheint,<sup>63</sup> wird darüber hinaus eine ähnlich magische Sprachkonzeption entfaltet wie in Wezels Geschichte. So lautet es dort an einer Stelle: »Unsere Philosophen reden wie Alchymisten.«<sup>64</sup> Wenig später liest man: »Die Verwirrung der Sprache [...] ist freylich eine sehr natürliche Zauberey avtomatischer [sic] Vernunft.«<sup>65</sup>

Ein Unterschied zwischen der Hamann'schen und der Wezel'schen Konzeption liegt allerdings im Fundament, auf dem die Magie der Sprache aufruht. Bei Hamann wird sie auf die göttliche Schöpfung zurückgeführt, die am Beginn des menschlichen Geschlechts eine Art Alleinheit des Natürlichen im göttlichen Wort begründet:

Jede Erscheinung der Natur war ein Wort, – das Zeichen, Sinnbild und Unterpfand einer neuen geheimen, unaussprechlichen, aber desto innigern Vereinigung, Mittheilung und Gemeinschaft göttlicher Energien und Ideen. Alles, was der Mensch am Anfange hörte, mit Augen sah, beschaute, und seine Hände betasteten, war ein lebendiges Wort; denn Gott war das Wort.<sup>66</sup>

In Wezels Zaubermärchen *Kakerlak* hingegen wird die magische Potenz der Sprache einerseits in den engen Bezirk einer rein fiktionalen Geschichte verbannt, andererseits innerhalb dieser Fiktion weniger auf eine göttlich-religiöse als vielmehr auf eine dämonisch-okkulte Grundlage bezogen: auf das Reich dunkler Zauberkunst und Hexerei.

## 2.5 Fauststoff und »Schauspiel«

Bereits in der Vorrede wird von der Geheimgesellschaft der »*Rosenkreuzer*« (S. III) berichtet, die sich im Bannkreis okkultur Künste zwischen »*Paracelsisten*, »*Alchimisten*« (S. III), »*Magie und Kabala*« (S. IV) bewegen und zu denen auch *Kakerlak* gehören soll. Dieser sitzt anfangs in seiner Studierstube und verwünscht seine Suche nach dem »Stein der Weisen« (S. 2). Wohl rund ein Jahrzehnt nach Johann Wolfgang Goethes Beginn der Arbeiten am *Faust*,<sup>67</sup>

63 Hamann, Des Ritters von Rosencreuz letzte Willensmeynung über den göttlichen und menschlichen Ursprung der Sprache, S. 24.

64 Ebd., S. 31.

65 Ebd.

66 Ebd., S. 33.

67 Wann genau Goethe mit dem Schreiben am *Faust* begonnen hat, ist ungewiss, mutmaßlich um 1773–1775. Bekannt ist die Niederschrift des Weimarer Hoffräuleins

sechs Jahre vor der Veröffentlichung seines ersten *Fragments* von 1790 mit den berühmten Anfangsversen der Nacht-Szene<sup>68</sup> setzt Wezels *Kakerlak* mit dem folgenden Monolog der Titelfigur ein:

Hinweg mit euch, ihr sogenannten Weisen!  
 Ihr wollt mit dreistem Flug der Spekulation  
 Von Welt zu Welt bis zu des Chaos Thron,  
 Bis ins Gebiet des Nichts, und wohl noch weiter reisen,  
 Mit euerm Maulwurfsblick das Rädchen auszuspähn,  
 Durch dessen Trieb sich unsre Sterne drehn.  
 Ihr wollt bis in die Werkstatt dringen,  
 Wo die Natur mit nie erschöpfter Kraft  
 Den Dingen Form, den Geistern Leiber schafft.  
 Ihr wollt mit schweren Gänseschwingen  
 Bis über Sonn' und Mond ins Reich der Wahrheit dringen;  
 Und fragt man euch, »was habt ihr dort gesehn?«  
 Dann wißt ihr eben das zu sagen,  
 Als die der Dummheit Loos ganz philosophisch tragen  
 Und keinen Schritt nach eurer Wahrheit gehn. (S. 1 f.)

Hierin begegnet zum einen die Faust-Gestalt als Symbolfigur des neuzeitlichen Menschen wieder, deren Urtypus die erstmals 1587 anonym erschienene *Historia von D. Johann Fausten* darstellt<sup>69</sup> und die am Eingang von Wezels Text als ein monologisches, auf sich selbst zurückgezogenes Ich auftritt. Zum anderen deutet Kakerlaks Eröffnungsmonolog bereits auf die vielfach anklin-

Luise von Göchhausen, die wohl 1776 oder 1777 entstanden ist. Aus der frühen Fassung, die auch schon die Eingangsszene »Nacht« enthält, hatte Goethe lange vor den ersten Drucken in verschiedenen Zirkeln mündlich vorgetragen. Einer solchen Lesung Goethes wohnte Wezels früher Mentor Christoph Martin Wieland im Januar 1776 bei. Vgl. dazu grundsätzlich Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Kommentare*, hg. von Albrecht Schöne, Frankfurt a.M. 2005, S. 81–83; vgl. ferner Adel, »Kakerlak« – »Faust« als Feenmärchen, S. 119.

68 Weithin identisch damit ist der Wortlaut des erstmals 1808 gedruckten *Faust I*. Vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Der Tragödie Erster Teil*, in: Ders., *Faust. Texte*, hg. von Albrecht Schöne, Frankfurt a.M. 2005, S. 31–199, hier insb. S. 33 f.

69 Vgl. zu Faust als »Symbolfigur für den neuzeitlichen Erkenntnisfortschritt« wie zu dem weiteren Umfeld der *Historia* etwa Hans Joachim Kreutzer, Nachwort, in: *Historia von D. Johann Fausten. Text des Druckes von 1587. Kritische Ausgabe. Mit den Zusatztexten der Wolfenbütteler Handschrift und der zeitgenössischen Drucke. Ergänzte und bibliographisch aktualisierte Ausgabe*, hg. von Stephan Füssel und Hans Joachim Kreutzer, Stuttgart 2006, S. 330–348, hier S. 331 f.

gende Nähe des Werks zum »Schauspiel« (S. 23, S. 25 und S. 67), das aufgespannt ist zwischen »Trauerspiel« und »Posse« – beide Begriffe fallen explizit im Text (S. 129). Die durchdringende Komik von Wezels Zaubermärchen zielt dabei, insgesamt gesehen, weniger auf den magischen Apparat als vielmehr auf die handelnden Figuren, allen voran den Stubengelehrten Kakerlak.

## 2.6 Formale (Dis-)Proportionen: Von Poesie und Prosa

Auffälligstes Textmerkmal ist der permanente Wechsel zwischen Prosa und Versdichtung. In der »prosimetrischen Form« sieht Jutta Heinz einen Rückverweis auf die antike »Gattungstradition [...] der menippeischen Satire«<sup>70</sup> im Stil von Petrons *Satyrica*.<sup>71</sup> Daneben lässt sich noch eine andere Referenz ermitteln. In der Vorrede zum *Kakerlak* werden mit der »fama fraternitatis« und »confessio fraternitatis« (S. V) explizit zwei von »Valentin Andrea« (S. IX) verfasste Schriften aus dem Dunstkreis der Rosenkreuzer genannt. Eine dritte, die Hauptschrift der okkulten Bruderschaft, wird nicht erwähnt; gerade sie scheint jedoch einen Bezugspunkt von Wezels Werk zu liefern: Es ist die erstmals 1616 in Straßburg gedruckte Schrift *Chymische Hochzeit: Christiani Rosencreutz. Anno 1459*, die zugleich ein Referenzwerk alchemistischer Geheimlehren darstellt.<sup>72</sup>

Die *Chymische Hochzeit* schildert die Vereinigung der Gegensätze in einem esoterischen Schöpfungsprozess, der sich über sieben mystische Tage entfaltet. Neben einzelnen thematischen und motivischen Reminiszenzen<sup>73</sup> ergeben sich auch formale Parallelen zwischen Wezels Text und der alchemistischen Schrift, die unter anderem von einem ständigen Wechsel zwischen ungebundener und

70 Heinz, »Das ganze Leben ist ein Spiel«, S. 221.

71 Vgl. Petronius Arbitr, *Satyrica*, übers. und hg. von Karl-Wilhelm Weeber, Stuttgart 2018.

72 Zit. nach Johann Valentin Andreae, *Chymische Hochzeit: Christiani Rosencreutz. Anno 1459*, in: Ders., *Fama Fraternitatis* (1614). *Confessio Fraternitatis* (1615). *Chymische Hochzeit: Christiani Rosencreutz. Anno 1459* (1616), eingeleitet und hg. von Richard van Dülmen, 3. Aufl., Stuttgart 1981 [1. Aufl. 1973], S. 43–124.

73 Dazu gehören die wiederholten Vogelmotive, die Bücher- und Bibliotheksmotive, das Motiv des umtriebigen Alten ebenso wie das Thema des Schwesternneids und -zweits, das in der *Chymischen Hochzeit* mit Bezug auf die Jungfrau anklingt (vgl. ebd., S. 89). Zu den Gemeinsamkeiten zwischen Wezels Werk und der alchemistischen Schrift zählt darüber hinaus auch die Authentifizierungsstrategie der beiden Texte, die ihr Geschehen laut Untertitel alle beide in das jeweils vorangehende Jahrhundert versetzen.

gebundener Rede geprägt ist.<sup>74</sup> Anders als in der hermetischen *coniunctio*<sup>75</sup> als Idealziel ›chymischer‹ Transmutationsverfahren gehen die Elemente im literarischen Produktionsprozess von Wezels Text allerdings keine harmonische Verbindung ein. Vielmehr wird hier gerade der Mangel an Proportion zu einer zentralen Problematik. Disproportional wirkt die Komposition der fünf extrem ungleichlangen Bücher<sup>76</sup> ebenso wie ihre jeweils wechselhaften Verhältnisse von Poesie und Prosa.

Lohnend scheint eine formale Analyse der versifizierten Textteile von Wezels Zaubermärchen, die in der Forschung bislang noch nicht erbracht wurde und im Folgenden angegangen werden soll. Als Ausgangspunkt diene die bereits zitierte erste Rede Kakerlaks. Das Reimschema bietet hier eine Alternation von Paar- und Blockreimen in den Versausgängen:

1	Hinweg mit euch, ihr sogenannten Weisen!	a	
2	Jhr wollt mit dreistem Flug der Spekulation	b	
3	Von Welt zu Welt bis zu des Chaos Thron,	b	
4	Bis ins Gebiet des Nichts, und wohl noch weiter reisen,	a	
5	Mit euerm Maulwurfsblick das Rädchen auszuspähn,	c	
6	Durch dessen Trieb sich unsre Sterne drehn.	c	
7	Jhr wollt bis in die Werkstatt dringen,	d	
8	Wo die Natur mit nie erschöpfter Kraft	e	
9	Den Dingen Form, den Geistern Leiber schafft.	e	
10	Jhr wollt mit schweren Gänseschwingen	d	
11	Bis über Sonn' und Mond ins Reich der Wahrheit dringen;	d	
12	Und fragt man euch, »was habt ihr dort gesehn?«	c	
13	Dann wißt ihr eben das zu sagen,	f	
14	Als die der Dummheit Loos ganz philosophisch tragen	f	
15	Und keinen Schritt nach eurer Wahrheit gehn.	c	

- 74 Erstmals vorgestellt wurde dieser Bezug in dem bereits erwähnten öffentlichen Habilitationsvortrag vom 8. Juli 2020. Inzwischen verweist auch der Kommentar des 2022 erschienenen vierten Bands der Wezel-Gesamtausgabe auf diese neu entdeckte Quelle, allerdings ohne den Vortrag zu erwähnen; vgl. Wezel, Kakerlak, oder Geschichte eines Rosenkreuzers aus dem vorigen Jahrhunderte [Jenaer Ausgabe von 2022], S. 676–678. Der vorliegende Aufsatz folgt im Wortlaut dem Vortragstext von 2020. Der Kommentar der Jenaer Ausgabe legt zudem einige andere Entsprechungen nahe.
- 75 Vgl. dazu unter dem Gesichtspunkt psychischer Archetypen etwa Carl Gustav Jung, *Gesammelte Werke*, Bd. 12: *Psychologie und Alchemie* [zuerst 1944], hg. von Lilly Jung-Merker und Elisabeth Rüf, 3. Aufl., Ostfildern 2011 [1. Aufl. 1995], passim.
- 76 Die Bücher eins (S. 1–43) und zwei (S. 44–85) sind fast doppelt so lang wie die Bücher drei (S. 86–110) und vier (S. 111–133), dagegen ist das fünfte Buch (S. 134–205) mehr als dreimal so lang wie das vorangehende.

Die umarmenden, in sich geschlossenen Reime a-a (Verse 1 und 4), d-d (Verse 7 und 10) und c-c (Verse 12 und 15) spiegeln die Kreisläufigkeit der beschriebenen Wahrheitssuche strukturell wider. Markant ist zum einen die schweifartige Wiederaufnahme des c-Reims (Verse 5 und 6 sowie 12 und 15) als eine weitere Form der Wiederholung, zum anderen die Hinzufügung eines dritten d-Reims in der elften Zeile, der nicht nur die ungerade Verszahl der 15-zeiligen Gesamtstrophe erklären mag, sondern der mit der siebten Verszeile einen identischen Reim bildet (»dringen«-»dringen«) und so die für den Text konstitutive Thematik identitärer Doppelungen bis ins Reimschema hinein spiegelt.

Eine metrische Analyse der ersten Strophe ergibt die folgende Interpretation:

Hinweg mit euch, ihr sogenannten Weisen!	u - u - u - u - u - u - u
Jhr wollt mit dreistem Flug der Spekulation	u - u - u - u - u - u - u -
Von Welt zu Welt bis zu des Chaos Thron,	u - u - u - u - u - u -
Bis ins Gebiet des Nichts, und wohl noch weiter reisen,	u - u - u - u - u - u - u - u
Mit euerm Maulwurfsblick das Rädchen auszuspähn,	u - u - u - u - u - u - u -
Durch dessen Trieb sich unsre Sterne drehn.	u - u - u - u - u - u -
Jhr wollt bis in die Werkstatt dringen,	u - u - u - u - u - u
Wo die Natur mit nie erschöpfter Kraft	u - u - u - u - u - u -
Den Dingen Form, den Geistern Leiber schafft.	u - u - u - u - u - u -
Jhr wollt mit schweren Gänseschwingen	u - u - u - u - u - u
Bis über Sonn' und Mond ins Reich der Wahrheit dringen;	u - u - u - u - u - u - u - u
Und fragt man euch, »was habt ihr dort gesehn?«	u - u - u - u - u - u -
Dann wißt ihr eben das zu sagen,	u - u - u - u - u - u
Als die der Dummheit Loos ganz philosophisch tragen	u - u - u - u - u - u - u - u
Und keinen Schritt nach eurer Wahrheit gehn.	u - u - u - u - u - u -

Kakerlak spricht durchgängig in vergleichsweise regelmäßigen jambischen Madrigalversen mit einem relativ geringen Variationsspektrum der Verslängen zwischen vier und sechs Hebungen, wechselweise mit weiblicher und männlicher Kadenz. Dieses Versmaß wird zum persönlichen Kennzeichen von Kakerlaks Figurenrede, sodass sich hier von einer Art metrischem Grundmotiv sprechen lässt, das den Personenauftritt strukturell charakterisiert. Ähnliches gilt für die Hexe Tausendschön, die ausschließlich in kürzeren, nämlich drei- bis vierhebigen jambischen Madrigalversen spricht, die sich als metrisches Tausendschön-Motiv bezeichnen lassen.

Nicht allein haben die Figuren ihre einzelnen Auf- und Abtritte wie dramatische Personen in einem Bühnenstück, sie verfügen dabei auch über ihr je eigenes Versmaß. In unregelmäßigeren Versen spricht allein der Erzähler, der eine teils ungebundene, teils metrisch gebundene Stimme ab dem ersten Buch dar-

stellt<sup>77</sup> und der im zweiten, vierten und fünften Buch große Auftritte hat. Im zweiten Buch spricht Tausendschöns Schwester und Gegenspielerin, die Hexe Schabernack »in Hexametern, die der Kanzleystil auf dem Brocken«, so heißt es im Text selbst, »bey allen öffentlichen Reden erfordert.« (S. 53)<sup>78</sup> In ausdrücklich »wohlgesetzten Hexametern« (S. 201) spricht auch der Rat »des zaubernden Reichs« (S. 202) im fünften Buch,<sup>79</sup> während der Prinz Lamdaminiro im vierten Buch durchweg »sanft und schmelzend« (S. 125) in vierhebigen Trochäen spricht.<sup>80</sup> In vier- bis fünfhebigen Trochäen singt zum Schluss »das Vögelchen« (S. 204), das als einstige körperliche Hülle Tausendschöns zurückbleibt.<sup>81</sup>

Das dominante Metrum der gebundenen Partien von Wezels Text ist der Madrigalvers. Dieser wird nicht erst im *Kakerlak*, sondern auch schon in Wezels früher Veröffentlichung *Epistel an die deutschen Dichter* von 1775 zum bevorzugten Versmaß.<sup>82</sup> Hatte Caspar Ziegler in der ersten deutschsprachigen Poetik *Von den Madrigalen* 1653 deren große »Freyheit« hervorgehoben,<sup>83</sup> findet Gottsched knapp ein Jahrhundert später harsche Worte für die Madrigaldichtung. Zwar entsprechen Wezels Madrigalverse weitestgehend selbst den strengen Regeln der seinerzeit gewiss längst überlebten *Critischen Dichtkunst*.<sup>84</sup> Unbenommen davon bleibt jedoch Gottscheds Abneigung gegen »eine so liber-

77 Vgl. exemplarisch die erste Erzählerrede (S. 24 f.).

78 Es handelt sich bei Schabernacks Rede (S. 53–55) in der Tat um durchaus regelmäßige, teils daktylisch, teils trochäisch realisierte Hexameter.

79 Vgl. den tatsächlich »in wohlgesetzten Hexametern« (S. 201) formulierten Beschluss des Rats (S. 202 f.).

80 Vgl. die beiden kürzeren Verseinlagen des Prinzen (S. 125 sowie S. 126 f.).

81 Vgl. die beiden an *Kakerlak* adressierten Lieder des Vögelchens am Ende des Texts: einerseits seinen Mahngesang (S. 204 f.), andererseits seinen Lobgesang (S. 205).

82 Vgl. Johann Karl Wezel, *Epistel an die deutschen Dichter* [zuerst 1775], in: Ders., Gesamtausgabe in acht Bänden. Jenaer Ausgabe, Bd. 6, S. 7–33. Alle drei unter dem gemeinsamen Buchtitel versammelten Gedichte – *Epistel an die deutschen Dichter*, *Die unvermuthete Nachbarschaft*, *Die wahre Welt* – sind in jambischen Madrigalversen verfasst.

83 Caspar Ziegler, *Von den Madrigalen*. Einer schönen und zur Musik bequemsten Art Verse. Wie sie nach der Italianer Manier in unserer Deutschen Sprache auszuarbeiten / nebenst etlichen Exempeln, Leipzig 1653. Zit. nach Caspar Ziegler, *Von den Madrigalen*. Mit einer Einleitung und Anmerkungen von Dorothea Glodny-Wiercinski, Frankfurt a. M. 1971, S. 35. Ziegler ruft ferner dazu auf, »diese Art Verse in unserer Deutschen-Sprache aufbringen« zu helfen (ebd., S. 43), und liefert selbst einige Exempel dafür (vgl. ebd., S. 45–65).

84 Vgl. Johann Christoph Gottsched, *Von allerley kleinen Liedern, als Madrigalen, Sonnetten und Rondeaux, oder Kling= und Ringelgedichten*, in: Ders., *Versuch einer Critischen Dichtkunst* [...], Leipzig 1751, S. 691–704 [1. Aufl. 1730, zum Madrigal dort v. a. S. 486 f., allerdings noch ohne eigenständiges Kapitel], hier S. 694 f.

tinische Dichtungsart« an sich:<sup>85</sup> Die ungleichlangen »madrigalischen Verse« sind für ihn Ausdruck einer »ungebundenen Art«, einer »wilden Versart«.<sup>86</sup> »Und was ist es wohl für eine Kunst«, fragt Gottsched abschließend, »dergleichen Gemenge ungleicher Zeilen durch einander laufen zu lassen, wie ein Hirt großes und kleines Vieh zum Thore hinaus treibt?«<sup>87</sup> Bei Wezel spiegeln gerade die ungleichlangen Verszeilen im Einzelnen die programmatische Disproportionalität des Texts im Ganzen.

## 2.7 Das dritte Buch

Exemplarisch lässt sich etwas näher auf das dritte Buch des *Kakerlak* eingehen, in dem vorwiegend in ungebundener Form von einer besonderen »Zauberoperation« (S. 88) erzählt wird. Hier führt die Hexe Tausendschön Kakerlak »zum Schlosse eines teutschen Edelmanns« (S. 85) mit Namen Blunderbuß, der sich vorzüglich auf das Weintrinken versteht und dessen Seele sie mit derjenigen Kakerlaks vertauscht.

Die gesamte Episode steckt voller intertextueller literarischer und philosophischer Reminiszenzen. Das Trinkgelage erinnert an den frühneuzeitlichen *Johann Fausten* mit seinen studentischen Spukereien im Keller des Bischofs von Salzburg,<sup>88</sup> im Leipziger Weinkeller<sup>89</sup> und anderen Lokalitäten. Der Hinweis auf »die durstige Monade« (S. 99) in Wezels Text spielt parodistisch auf die Philosophie Gottfried Wilhelm Leibniz' an.<sup>90</sup> Der wiederholte Rekurs auf die menschliche »Maschine« (S. 89 und passim) samt ihren »thierischen Bedürfnissen« (S. 87) beruft sich dagegen auf Julien Offray de La Mettries *L'Homme machine* von 1747,<sup>91</sup> den Wezel nachweislich bereits als Student für sich entdeckte.<sup>92</sup> Der

85 Ebd., S. 696.

86 Ebd., S. 695.

87 Ebd., S. 696.

88 Vgl. Historia von D. Johann Fausten, S. 92 f.

89 Vgl. dazu das erste zusätzliche Kapitel aus der »Erfurter Reihe« der Ausgabe von 1589 (ebd., S. 152 f.).

90 Vgl. v. a. Gottfried Wilhelm Leibniz, *Monadologie*. Französisch/Deutsch [zuerst frz. 1714], übers. und hg. von Hartmut Hecht, Stuttgart 2012.

91 Vgl. Julien Offray de La Mettrie, *L'Homme machine/Der Mensch eine Maschine*. Französisch/Deutsch [zuerst frz. 1747], aus dem Französischen übers. von Theodor Lücke, mit einem Nachwort von Holm Tetens, Stuttgart 2015.

92 Vgl. dazu grundsätzlich Klaus Manger, *Johann Karl Wezel – biographisch. Dichter und Schriftsteller, Anthropozentriker und Aufklärer*, in: *Warum Wezel? Zum 250. Geburtstag eines Aufklärers*, hg. von Irene Boose, Heidelberg 1997, S. 17–23, hier S. 17.

Seelen- und Gestaltentausch mit anschließendem Bannungsversuch gemahnt nicht zuletzt an die bekannten »Legenden von Rübezahl« aus dem 1783 erschienenen zweiten Band von Musäus' *Volksmärchen der Deutschen*. Mit ihnen korrespondieren bei Wezel sowohl die Fünffzahl der Bücher als auch die Verballhornung der Titelfigur mit einem »Spottnamen«. <sup>93</sup> Wörtlich wiederaufgenommen werden in *Kakerlak* zwei Episoden von Rübezahl: die Fahrt hinab bis zum »Mittelpunkt der Erde« aus der ersten Legende <sup>94</sup> sowie der Versuch, den von Geistern Besessenen »zu exorzisieren«, aus der zweiten Legende. <sup>95</sup>

Einen verschobenen Bezug auf die zeitgenössische Physiognomiedebatte im Umkreis von Johann Caspar Lavaters *Physiognomischen Fragmenten* (1775–1778) <sup>96</sup> liefert bei Wezel das Motiv der »gestohlenen Phisionomie« (S. 13) ebenso wie die fratzenartige Grimasse Kakerlaks. Nach dem Seelentausch mit Blunderbuß bringt »die Kakerlakische Zunge«, wie es im Text heißt, »nach vielen Verzerrungen des Gesichts ein kauderwälsches Gemisch hervor, das halb aus Teutsch und halb aus der Sprache von Butam zusammengesetzt war.« (S. 90) <sup>97</sup> In der buchstäblich gespaltenen Zunge und dem »Gemisch« aus zwei disparaten Hälften wiederholt sich zugleich die konstitutive Zerrissenheit des Texts, der zwischen unvermittelten Widersprüchen aufgespalten ist: zwischen Poesie und Prosa, Lichtem und Finsterem, Komik und Abgründigkeit.

An einen Grundbegriff der Dichtkunst im Spannungsfeld von metrisch gebundener und ungebundener Rede erinnert das Thema der Maßhaltung, das die gesamte Episode durchzieht: von Kakerlaks Vorwurf der »Unmäßigkeit« (S. 97) bis zur Forderung »sey mäßig!« (S. 98) Als »das Sylben=Maaß« beschreibt Johann Heinrich Zedlers *Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste* 1739 »die behörige Zusammensetzung der Pedum oder Verse, und unterschiedene Abwechslung der Reime und Scansion bey der heutigen Poesie, damit auf sothane Art ein Regel=mäßiges Gedichte herauskomme.« <sup>98</sup>

Der gebundenen Sprache kongruiert der magische Motivbezirk des Bindungszaubers: Kakerlaks Seele wird mit Blunderbuß' Körper in ein leeres Wein-

93 Zit. nach Johann Karl August Musäus, Legenden von Rübezahl, in: Ders., *Volksmärchen der Deutschen*, S. 171–275, hier S. 196.

94 Ebd.

95 Ebd., S. 216.

96 Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, 4 Bde., Leipzig und Winterthur 1775–1778.

97 Hier erfahren wir im Übrigen auch, dass Kakerlak »der teutschen Sprache nicht mächtig war« (S. 90).

98 Johann Heinrich Zedler, Art. »Metrum«, in: Ders., *Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 20: Mb–Mh, Halle und Leipzig 1739, Sp. 1385 f., hier Sp. 1385.

fass gebannt (vgl. S. 88), die Prinzessin Friß mich nicht »in ein großes Deckelglas« verwandelt (S. 93), der Prinz Lamdaminro in »das kleinste Glas« versetzt (S. 94) und so weiter. Die Motivreihe lässt sich bis zum Ende des Texts verfolgen, wo der Vogel, der Kakerlak auf seinen Reisen begleitet hat und »aus dem eben izt seine Beschützerin gezogen war«, in »einen goldnen Käfig an der Decke seiner Stube« gesperrt ist (S. 204). Im Volksmärchen kann der »Vogel im Käfig« laut Hedwig von Beit für die gefangene Seele stehen.<sup>99</sup> In Wezels Text schlägt er zugleich den Bogen zum Gefangenschafts- und Gefäßzauber aus dem weiten Umkreis von *Tausend und einer Nacht*.<sup>100</sup>

Sooft in Wezels Buch von Geistern und deren »Beschwörungen« die Rede ist (S. 91),<sup>101</sup> lässt das Bindungsmotiv auch an die in Versen gebundene Sprache geistvoller Dichtkunst denken. Laut Adelung kann der Begriff ›Binden‹ sowohl »[m]it Banden belegen«<sup>102</sup> als auch »[d]ie gebundene Rede«<sup>103</sup> bezeichnen. In einem Sonett Goethes heißt es 1802: »Vergebens werden ungebundene Geister / Nach der Vollendung reiner Höhe streben.«<sup>104</sup>

## 2.8 Nachtschatten der Aufklärung

Frappierend ist in Wezels Zaubermärchen die Region der Nacht. Nicht weniger als 32-mal wird die Nacht im Verlauf des Texts buchstäblich heraufbeschworen.<sup>105</sup> Dabei verdichten sich im Begriff der ›Nacht‹ eine Fülle unter-

99 Hedwig von Beit, *Symbolik des Märchens*, Bd. 2: Gegensatz und Erneuerung im Märchen, 3. Aufl., Bern und München 1972 [1. Aufl. 1957], S. 103.

100 Wenige Jahre vor dem *Kakerlak* erscheinen auch die ersten Bände von Johann Heinrich Voß' Übersetzung von Gallands *Mille et une nuit* ins Deutsche, der ersten deutschen Fassung überhaupt: Die tausend und eine Nacht arabische Erzählungen, ins Französische übersetzt von Herrn Anton Galland [...], aus dem Französischen übersetzt von Johann Heinrich Voß, 6 Bde., Bremen 1781–1785.

101 Vgl. auch S. 93: »Die Geisterbeschwörer«; vgl. S. 94: »dieser böse Geist« etc.

102 Johann Christoph Adelung, Art. »Binden«, in: Ders., *Grammatisch=kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen*. Zweyte vermehrte und verbesserte Ausgabe. Theil 1: A–E, Leipzig 1793 [1. Aufl. 1774], Sp. 1022 f., hier Sp. 1022.

103 Ebd., Sp. 1023.

104 Johann Wolfgang Goethe, *Natur und Kunst sie scheinen sich zu fliehen* [zuerst 1802], in: Ders., *Gedichte. 1800–1832*, hg. von Karl Eibl, Berlin 2010, S. 838 f., hier S. 839, V. 10 f.

105 Eine quantitative Analyse ergibt die folgenden Wortvorkommnisse in Wezels *Kakerlak*: 23-mal »Nacht«, 3-mal »Nachts«, 2-mal »Nächte«, 3-mal die Verbindung »Nachtstuhl«, 1-mal die Verbindung »Nachtkleide«. Eine Frequenzuntersuchung mit

schiedlicher Vorstellungen, nokturner Szenerien und Imaginationen. Die Nacht ist im *Kakerlak* der Zeit-Raum<sup>106</sup> der Verzauberung und magischen Verstrickungen, des Spuks und der Hexerei,<sup>107</sup> der Versteinerungen<sup>108</sup> und der Entführungen,<sup>109</sup> der Verkleidungen und des Rollentauschs,<sup>110</sup> aber auch der Schlaflosigkeit<sup>111</sup> und des ruhelosen Nachsinnens,<sup>112</sup> der bösen Träume<sup>113</sup> und Qualen,<sup>114</sup> des Rauschs<sup>115</sup> und der körperlichen Vergnügungen<sup>116</sup> ebenso wie der Schwärze und tiefsten Finsternis,<sup>117</sup> des Zeitmaßes und der Zeitbegrenzung<sup>118</sup> genauso wie der Auflösung aller Grenzen und der Orientierungslosigkeit.<sup>119</sup>

Rücksicht auf die Distribution des Nachtbegriffs in den fünf verschiedenen Büchern ergibt die folgenden Vorkommnisse: 13 im ersten Buch, 5 im zweiten Buch, 1 im dritten Buch, 2 im vierten Buch, 9 im fünften Buch.

- 106 Der Begriff »Zeit-Raum« wird hier in einem doppelten Bezug verwendet: einerseits unter Betonung einer bestimmten Zeit, andererseits eines bestimmten Raums, der unlösbar an diese Zeit gebunden ist.
- 107 Vgl. S. 120 f.: »In der nächsten Nacht gesellte sich die Hexe selbst dazu, und alle drey brüllten so gräßlich, wie bey Menschen Gedenken in der Welt nicht gebrüllt wurde«; vgl. S. 180: »Sie machte in Einer Nacht alle Antiken lebendig«; vgl. S. 183: »Die folgende Nacht geschah das nämliche.«
- 108 Vgl. S. 150: »In der ersten Nacht« wird Lord Antick »zu Stein.«
- 109 Vgl. S. 155: »Er ging mit seinen drey Wundermenschen zu Rathe, wie er sie des Nachts heimlich fortbringen sollte.«
- 110 Vgl. S. 12: »Kaum näherte sich die Nacht, [...] als er schon dem Vögelchen auf dem Rücken saß: dort flog es mit ihm hin in die schöne Garderobe des Fürsten Omega.«
- 111 Vgl. S. 123: »Sieben Nächte that er kein Auge zu.«
- 112 Vgl. S. 14: »Jch [...] wünschte, ein großer König zu werden, und habe die ganze Nacht gesonnen, wie ichs werden soll.«
- 113 Vgl. S. 157: »Alles ging gut, wenn nicht ein schadenfroher Geist ein altes andächtiges Mutterchen an diesen Ort führte, wo sie bey den vermeinten Heiligenbildern die bösen Träume wegbeten wollte, wovon sie alle Nächte geplagt wurde.«
- 114 Vgl. S. 170: »[D]es Nachts quälte ihn Hexe Schabernack.«; vgl. S. 179: »Tag und Nacht quälte ihn der verdammte Park.«
- 115 Vgl. S. 73 f.: »Wie? wären bey dem Plan zwölf Stunden Nacht vergessen? / Zu Freuden ungenützt, verschliefe man die Nacht? – / Nein, weislich ward schon längst auf sie gedacht. / [...] Rauscht die Musik nicht schon mit wilder Fröhlichkeit?«; vgl. S. 86: »Der Herr von Blunderbuß [...] schnarchte und träumte von den Späßen, die ihn des Nachts vorher bey dem Weinglase belustigten.«
- 116 Vgl. S. 111: »Der Großsultan [...] überlegte, bey welcher Gemahlin er die künftige Nacht schlafen wollte.«
- 117 Vgl. S. 82: »In Gnaden schuf dazu der Himmel eine Nacht / So pechscharf, daß kein Mensch sich selbst erkannte«, »und alles fi[n]stre Nacht.«
- 118 Vgl. S. 5: »Tag und Nacht«; vgl. S. 13: »noch vor Einbruch der Nacht«; vgl. S. 26: »Tag und Nacht«.
- 119 Vgl. S. 142: »[D]er arme Zauberer wußte selbst nicht, ob Tag oder Nacht war.«

Eine besondere Episode im Zusammenhang des Nokturnen bildet der Feldzug nach dem Nordpol aus dem ersten Buch. Als König von Butam erklärt Kakerlak dem Herrscher des Nordens den Krieg, um die »kalten Inseln« in seinen Besitz zu bringen (S. 26). Nachdem er aus den magischen Körnern seiner »goldenen Büchse« ein gewaltiges Heer von Riesenkriegeren aus den Ackerböden des Erdreichs hat emporspriessen lassen (S. 23), will er die Welt mit einem Krieg überziehen, der die »Hälfte der Erde zur Wüste« macht (S. 23) und »die Sonne verfinstert« (S. 27). Als sich im Polargebiet jedoch »ein Nordwind« erhebt, der selbst »die Riesen« in Eissäulen verwandelt (S. 27), versteckt sich Kakerlak »in einem hohlen Baume« und wartet dort »auf die Nacht« (S. 28): »In solchen verkehrten Ländern giebt's wohl Nacht« (S. 28), heißt es, doch »er wartete ewig, und es kam keine.\*« (S. 28 f.) In einer Anmerkung am Seitenende wird hinzugefügt: »\*) Die Leser werden sich erinnern, daß in den Ländern des Nordpols das ganze Jahr nur aus Einem Tage und Einer Nacht besteht, und daß jedes von beiden ein halbes Jahr dauert.« (S. 29)

Damit demonstriert Wezels Werk zum einen ein ausgeprägtes Interesse für das Fremd- beziehungsweise Andersartige möglichst entlegener Regionen als einer »verkehrten« Weltgegend. Zwar wird zu den Nordpol-Nächten keine Quelle mitgeteilt, im Gegensatz etwa zu den Fruchtbarkeitsbeschwörungen aus dem sogenannten »Orient«, wo in einer Fußnote auf Friedrich Ludwig Nordens »Reise nach Egypten« verwiesen wird (S. 50).<sup>120</sup> Zehn Jahre vor Wezels *Kakerlak* war allerdings mit Constantine John Phipps' *Reise nach dem Nordpol* eine detailliertere Beschreibung der Eisfelder des Hohen Nordens erschienen,<sup>121</sup> die 1777 auch in deutscher Übersetzung vorlag<sup>122</sup> und in der Beobachtungen über Schwere und Beschaffenheit des Eises, Verhältnisse von Breitengraden und Tageslängen, Erscheinungen der Tier- und Pflanzenwelt etc. verzeichnet werden.<sup>123</sup>

120 Vgl. hierzu Friederich Ludewig Norden, Beschreibung seiner Reise durch Egypten und Nubien mit den Anmerkungen des D. Templemann nach der englischen Ausgabe ins Deutsche übersetzt und mit einem Vorberichte versehen von Johann Friedrich Esaias Steffens [zuerst frz. 1755]. Zwey Theile, Breslau und Leipzig 1779. Nordens Beschreibung folgt insgesamt jedoch einem reichlich anderen Duktus als Wezels Text.

121 Vgl. Constantine John Phipps, A Voyage Towards the North Pole Undertaken by His Majesty's Command 1773, London 1774.

122 Vgl. C. J. Phips [sic], Reise nach dem Nordpol. Auf Befehl Ihrer Königl. Großbritannischen Majestät. Unternommen im Jahr 1773. Aus dem Englischen, Mit Zusätzen und Anmerkungen von Herrn Landvogt Engel, Bern 1777.

123 Indessen ist die Länge von Tag und Nacht am nördlichen Scheitelpunkt der Erde schon seit der *Einführung in die Phänomene* des Geminus von Rhodos aus dem 1. Jahrhundert v. u. Z. bekannt. Vgl. Geminus, Eisage eis ta phainomena / Gemini

Zum anderen liefert die Nordpol-Episode ein einprägsames Beispiel für das Supremat der Nacht in der sprachlichen Verdichtung von Wezels Werk. An keiner Stelle des Texts wird die Nacht so häufig und so eindringlich beschworen wie gerade dort, wo sie in der erzählten Welt ausbleibt. Gleich Kakerlaks riesenhaften Kriegern wird die Nacht hier geradezu ins Monströse übersteigert. Der Nordpol ist eben kein »Land ohne Nacht«, wie Kakerlak meint (S. 30), sondern das Reich eines scheinbar endlosen Tages, auf den jedoch eine ebenso endlos scheinende Nacht hereinbricht. »Du gu[t]er Kakerlak!«, sagt der Erzähler, »wenn du ein halbes Jahr warten willst, so wird Nacht genug kommen« (S. 29).

Dass die literarische Nacht zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert allgemeiner gegen allzu optimistische Lichtmetaphoriken aufklärerischen Denkens gewendet werden kann, ist verschiedentlich hervorgehoben worden,<sup>124</sup> mit punktuelltem Bezug auf Wezel etwa von Detlef Kremer.<sup>125</sup> Moritz spricht der Nacht einen ambivalenten Grundcharakter zu, wenn er in der *Götterlehre* von 1791 über »das nächtliche geheimnisvolle Dunkel« schreibt: »Die Nacht verbirgt, verhüllt; darum ist sie die Mutter alles Schönen, so wie alles Furchtbaren.«<sup>126</sup> In Wezels Text selbst wird ausdrücklich noch auf »unsre erleuchteten Zeiten« verwiesen (S. 177). Im Kreislauf von Tag und Nacht aus seinem *Kakerlak* ist insofern eine Opposition enthalten, die dem historischen Projekt der Aufklärung

elementa astronomiae. Ad codicum fidem recensuit germanica interpretatione et commentariis instruxit Carolus Manitius, Leipzig 1898, S. 75. Kurz zuvor im Text verweist Geminus auf »Pytheas von Massilia« aus dem 4. Jahrhundert v. u. Z. und dessen heute verschollene »Abhandlung über das Weltmeer« (ebd., S. 71), aus der er einen Passus über die Nachtlängen im Norden wiedergibt (vgl. ebd., S. 71–73).

124 Vgl. z. B. Gerhard R. Kaiser, Nachwort, in: E. T. A. Hoffmann, *Nachtstücke*, hg. von Gerhard R. Kaiser, Stuttgart 1990, S. 392–430; Roland Borgards und Harald Neumeyer, *Der Mensch in der Nacht – die Nacht im Menschen. Aufgeklärte Wissenschaften und romantische Literatur*, in: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 11 (2001), S. 13–39; Elisabeth Bronfen, *Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht*, München 2008, insb. S. 82–102; auch Dieter Arendt, *Die romantische Poesie der Friedhofs-Nacht*, in: Ders., *Der »poetische Nihilismus« in der Romantik. Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Frühromantik*, Bd. 1, Tübingen 1972, S. 214–238.

125 Vgl. Detlef Kremer, *Wezel. Über die Nachtseite der Aufklärung. Skeptische Lebensphilosophie zwischen Spätaufklärung und Frühromantik*, München o. J. [1985], passim.

126 Karl Philipp Moritz, *Die Nacht und das Fatum, das über Götter und Menschen herrscht*, in: Ders., *Götterlehre [zuerst 1791]. Mit fünfundsechzig Abbildungen, nach antiken geschnittenen Steinen. Mit farbigen Fotografien*, hg. von Horst Günther, Frankfurt a. M. und Leipzig 1999, S. 36–43, hier S. 36.

grundsätzlich mit eingeschrieben scheint:<sup>127</sup> Der natürliche Wechsel von Licht und Finsternis deutet auf eine fundamentale Persistenz des Dunklen, die bei allen Bemühungen um Erleuchtung nicht auszutreiben ist.<sup>128</sup> So gesehen, kann der Umschlag zwischen Tag und Nacht in Wezels Werk als exemplarische Verdichtung einer ihr selbst inhärenten *Dialektik der Aufklärung* verstanden werden.<sup>129</sup>

## 2.9 Das Ende: Im Namen des Geldes

Zum Ende hin verfällt Wezels Text nicht nur einer zunehmenden Verfinsternung,<sup>130</sup> er gerät gleichzeitig immer stärker in den Bann des Geldes. War zuvor in wenigstens doppeldeutiger Weise schon die Rede von der »Oekonomie des menschlichen Wesens« (S. 88),<sup>131</sup> so ist das letzte Buch ganz von Zeichen des

- 127 Vgl. zu den dunklen Seiten der Aufklärung bspw. den Begriff des *fundus animae* von Alexander Gottlieb Baumgarten, *Metaphysica/Metaphysik* [zuerst lat. 1739; 4. Aufl. zuerst 1757]. Historisch-kritische Ausgabe, übers., eingeleitet und hg. von Günter Gawlick und Lothar Kreimendahl, Stuttgart 2011, S. 271: »In der Seele gibt es dunkle Wahrnehmungen [...]. Deren Inbegriff heißt GRUND DER SEELE.« Mit ihm sind »das UNTERE ERKENNTNISVERMÖGEN« und die »SINNLICHE VORSTELLUNG« (ebd., S. 277) ebenso wie die »Einbildung« und »die ÄSTHETIK DER EINBILDUNGSKRAFT« (ebd., S. 301) verbunden. Vgl. außerdem Hans Adler, *Die Präganz des Dunklen. Gnoseologie – Ästhetik – Geschichtsphilosophie bei Johann Gottfried Herder*, Hamburg 1990.
- 128 Vgl. in nuce dazu etwa schon Jean le Rond d'Alembert, *Discours préliminaire des éditeurs*, in: *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Bd. 1, hg. von Denis Diderot und Jean le Rond d'Alembert, Paris 1751, S. i–xlvi, hier S. xxxiii: »On peut regarder comme une des principales, cet amour du faux bel esprit, qui protège l'ignorance, qui s'en fait honneur, & qui la répandra universellement tôt ou tard. Elle sera le fruit & le terme du mauvais goût; j'ajoute qu'elle en sera le remède. Car tout a des révolutions réglées, & l'obscurité se terminera par un nouveau siècle de lumière. Nous serons plus frappés du grand jour, après avoir été quelque tems dans les ténèbres. Elles seront comme une espèce d'anarchie très-funeste par elle-même, mais quelquefois utile par ses suites. Gardons-nous pourtant de souhaiter une révolution si redoutable; la barbarie dure des siècles, il semble que ce soit notre élément; la raison & le bon goût ne font que passer.«
- 129 Vgl. dazu grundlegend Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* [zuerst New York 1944]. Ungekürzte Ausgabe, 21. Aufl., Frankfurt a. M. 2013 [1. Aufl. 1969].
- 130 Der oben angefügten Statistik der Finsternis zufolge (siehe Punkt 2.8) stehen auch unter Berücksichtigung der Längenunterschiede zwischen den Büchern insbesondere der Anfang sowie das Ende des Werks im Zeichen der Nacht.
- 131 Der Begriff »Oekonomie« kann in einer ersten Bedeutung auf das philosophische *commercium mentis et corporis*, in einer zweiten zugleich auf den Wirtschaftskreis-

Geldes durchdrungen. Da wird »schweres Geld« aufgewendet (S. 183) und »Geld aufgenommen« (S. 184 f.). Da stellen sich beim Gelehrten »täglich mehr Gläubiger ein«, die »mahnten und drohten« (S. 192). Da werden Ringe heimlich »verkauft«, um »von dem gelösten Gelde« ein bescheidenes Leben zu führen (S. 193). Da gebührt das letzte Wort »ökonomischer Sparsamkeit« (S. 202) in einer Welt von Büchern.<sup>132</sup>

Die bisherige Forschung sieht im Textschluss ausnahmslos eine Apologie des Verzichts sowie eine Besserung des Helden zu einem glücklicheren Menschen. Wenn Kakerlak am Ende jedoch den Vogel, aus dem Tausendschön nun ausgezogen ist, zu seiner Belobigung und Mahnung in dem »goldnen Käfig an der Decke seiner Stube« (S. 204) vorfindet, so scheint dies ebenso sehr Kakerlaks eigene Gefangenschaft zu spiegeln. Am Ende ist er nämlich nicht allein völlig verarmt, er ist in der Tat auch ein anderer geworden, allerdings in einem allzu buchstäblichen Sinn. Der Schluss ist skurriler als man denkt. Geht man ihm genau nach, bleibt Kakerlak zum einen bis zuletzt in der Rolle des nunmehr mittellosen Lord Antick gefangen, in den die Zauberin ihn vordem verwandelt hatte (vgl. S. 150);<sup>133</sup> zum anderen verliert er dabei wortwörtlich sein »Gesicht«, ist dieses doch laut finalem Ratsbeschluss an Prinz Alfabeta »zu restituieren in integrum« (S. 203; Herv. im Orig.). Ob so tatsächlich eine geglückte Heimkehr aussieht, ist wohl fraglich.

Dagegen lässt sich das Ende dieses Märchens noch einmal auf den zeitgenössischen Kontext des literarischen Markts zurückbeziehen. Nachdem die Zauberin ihn verlassen hat, bleibt der Vogel allein als Hülle zurück. Sein Gesang beschließt den Text in auffällig hölzernen Versen (vgl. S. 205). Der Geist ist ausgezogen. Es bleibt die leere Form – oder die Ware.

lauf bezogen werden, wie er bekanntlich schon in François Quesnays *Tableau économique* von 1758 beschrieben wurde.

- 132 In der thematischen Verschlungenheit von Geld und Büchern spiegelt sich textintern das zeitgenössische Problem des literarischen Markts wider, das hier eingangs angesprochen wurde. Kakerlak versinkt am Anfang wie am Ende des Werks in einer Flut von Büchern, nur kommen am Schluss die Geldsorgen hinzu.
- 133 Dabei ist und bleibt er im Übrigen auch mit Lord Anticks Frau verheiratet (vgl. S. 158 und S. 193).

GERHARD FRIEDL

IM RHYTHMUS DER AFFEKTE  
EMOTIONALE DYNAMIK UND ELEMENTE DES HÖFISCHEN  
MUSIKTHEATERS IN SCHILLERS *DON KARLOS*

*Abstracts:*

Die Forschung zu *Don Karlos* befasst sich überwiegend mit den vielfältigen inhaltlichen, dem Geist der Aufklärung verpflichteten Aspekten. Der Aufsatz konzentriert sich dagegen auf die dramaturgische Gestaltung und die theatralischen Effekte, die der junge Dichter souverän aneinanderreihet. Von Ungereimtheiten der mehrstöckigen Handlungsarchitektur ausgehend, erschließt die Untersuchung das Zusammenspiel der Affekte, mit deren Theorie sich der Karlsschüler beschäftigte, als Basis und Einheit des Bühnenwirksamen Arrangements. Von Studienergebnissen zu Schillers *Räubern* angeregt, die den Einfluss des höfischen Musiktheaters auf das Schauspiel nachweisen, lassen sich Körpersprache, Bewegungen und Kontraste, Stillschweigen und Tränen auch im *Don Karlos* auf Theateraufführungen am württembergischen Hof zurückführen. Diese Ausdrucksformen bilden im Verbund mit dem rhetorischen Glanz den Nährboden, auf dem sich die ideelle Botschaft entfaltet.

Research on *Don Karlos* is predominantly concerned with the manifold aspects of content, which are committed to the spirit of the Enlightenment. This essay, on the other hand, concentrates on the dramaturgical design and the theatrical effects that the young poet strings together confidently. Starting from inconsistencies in the multilevel plot architecture, the investigation reveals the interplay of affects, the theory of which the student of the *Karlsschule* was concerned with, as the basis and unity of the stage-effective arrangement. Inspired by the results of studies on Schiller's *Die Räuber*, which demonstrate the influence of courtly musical theater on drama, body language, movements and contrasts, silence and tears can also be traced back in *Don Karlos* to theatrical performances at the Württemberg court. These forms of expression, together with the rhetorical brilliance, form the breeding ground on which the ideal message unfolds.

[E]ine einzige große Aufwallung, die ich durch die gewagte Erdichtung  
in der Brust meiner Zuschauer bewirke, wiegt bei mir die strengste  
historische Genauigkeit auf.

*Erinnerung an das Publikum* für die erste Aufführung  
des *Fiesco* am 11. Januar 1784

In der *Ankündigung der Rheinischen Thalia* fasst Schiller im November 1784 sein Selbstverständnis als Dichter kurz, aber mit rhetorischer Wucht zusam-

men: »Ich schreibe als Weltbürger, der keinem Fürsten dient.«<sup>1</sup> Und nach einem bitteren Rückblick auf seine Stuttgarter Erfahrungen folgert er wirkungsästhetisch: »Das Publikum ist mir jetzt alles, mein Studium, mein Souverain, mein Vertrauter. Ihm allein gehör ich jetzt an.«<sup>2</sup> Im *Dritten Brief über Don Karlos* schreibt der Dichter den Rang des »Weltbürger[s]«<sup>3</sup> Posa zu, der das Credo seines Schöpfers doppelt ausspricht: »Ich kann nicht Fürstendiener sein.«<sup>4</sup> Es liegt also auf der Hand, dass Schiller in dem Schauspiel auch den Bruch mit der eigenen Vergangenheit zum Ausdruck bringt.<sup>5</sup> Es prangert Spionage, Intrige, Willkürherrschaft, herzlose Regeln und kaltes Machtkalkül am Hof Philipps II. – und des württembergischen Herzogs Karl Eugen – an, wo echte menschliche Empfindungen und Beziehungen sich nur im Verborgenen äußern können, und kontrastiert diese düsteren Zustände durch das große Plädoyer des Malteserritters für Selbstbestimmung, Freiheit und »Bürgerglück« (V. 3152).

### Unterschiedliche inhaltliche Zentren

Einen anderen Schwerpunkt setzt Schiller, wenn er am 14. April 1783 an Reinwald schreibt, dass er in dem Drama die religiöse Verfolgung durch die Inquisition angreifen werde: »Ich will [...] einer Menschenart, welche der Dolch der Tragödie biß jetzt nur gestreift hat, auf die Seele stoßen.«<sup>6</sup> Aber abgesehen von dem verstörenden Auftritt des uralten und blinden Großinquisitors, der gleichwohl über eine unermessliche Machtfülle verfügt, ist von dessen Kirchengericht nur indirekt die Rede: im ersten Akt im Kreis der Hofdamen von einem Autodafé, das der König als abschreckendes Beispiel ankündigt (vgl.

1 Schillers Werke. Nationalausgabe [abgekürzt: NA], Bd. 22: Vermischte Schriften, hg. von Herbert Meyer, Weimar 1958, S. 93.

2 Ebd., S. 94. Claudia Stockinger (Der Leser als Freund. Das Medienexperiment »Dom Karlos«, in: Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge 16 (2006), H. 3, S. 482–503) verfolgt anhand der frühen Veröffentlichungen des Dramas, wie Schiller dieses Postulat umsetzt.

3 NA 22, S. 143. Vgl. auch S. 145, wo Schiller in den Zeilen 24–38 beschreibt, was den »Weltbürger« Posa auszeichnet.

4 V. 3548 und V. 3610 in der Erstausgabe von 1787 (NA 6, S. 180 und S. 182); mit abweichender Schreibweise (»sey« statt »sein«) V. 3022 und V. 3065 in der Letzten Ausgabe 1805 (NA 7.1, S. 509 f.), aus der im Folgenden im Fließtext zitiert wird. Falls nötig, werden Stellen der Erstausgabe einbezogen.

5 Vgl. Stockinger, Der Leser als Freund, S. 489, Anm. 32.

6 NA 23, S. 81.

V. 418–426 und V. 891–900), und später, als er Posa vor »meine[r] Inquisition« warnt (V. 3269–3271). Ein dem Reinwald mitgeteiltes widersprechendes inhaltliches Zentrum bestimmt Schiller in einem Brief vom 7. Juni 1784 an den Intendanten des Mannheimer Nationaltheaters, Heribert Freiherr von Dalberg, in dem er diplomatisch auf dessen Vorstellungen eingeht und dem Drama politische Absichten abspricht: »Carlos würde nichts weniger seyn, als ein politisches Stük – sondern eigentlich ein Familiengemähde in einem fürstlichen Hauße«, das sich um einen schrecklichen Vater-Sohn-Konflikt konzentriert.<sup>7</sup> Als nach dem Erscheinen des Schauspiels Fragen und Einwände zu seiner Einheit und zum Charakter Posas aufkamen, setzt sich Schiller 1788 in zwölf Briefen damit auseinander und schreibt seinem Drama wiederum eine politisch-gesellschaftliche Intention zu: »[D]ie sogenannte Einheit des Stückes« bestehe in dem

enthusiastische[n] Entwurf, den glücklichsten Zustand hervorzubringen, der der menschlichen Gesellschaft erreichbar ist, und von diesem enthusiastischen Entwurfe, wie er nämlich in Konflikt mit der Leidenschaft erscheint, handelt das gegenwärtige Drama.<sup>8</sup>

Es ist allerdings schier unmöglich, die Auftritte mit Prinzessin Eboli, die Intrige Domingos und Albas, die drei großen Abschiedsszenen IV/21 (Königin/Marquis), V/1–3 (Karlos/Marquis) und V/11 (Karlos/Königin) oder den Auftritt des Großinquisitors in ein solches Konzept zu integrieren. Vielmehr lassen sich fünf verschiedene, auf Personen und ihre Anliegen konzentrierte und miteinander verwobene Handlungsstränge unterscheiden: Karlos, Posa, Philipp, Eboli, Alba/Domingo. Wieland kommt in seiner Rezension des Dramas zu dem Schluss, »daß es mehr eine Reyhe mit einander verknüpfter Dialogen, als ein eigentliches, in Plan und Ausführung regelmäßiges Trauerspiel ist.«<sup>9</sup> Gleichwohl lobt er den »großen Reichthum an Bildern, Gedanken, Sentiments, Charakterzügen, die sich durch Erhabenheit, Energie, Delicatesse, Schönheit des Ausdrucks, u. s. w. auszeichnen«.<sup>10</sup>

7 Ebd., S. 144.

8 NA 22, S. 161 und S. 164.

9 Rezension der Erstausgabe des »Dom Karlos« von Christoph Martin Wieland im *Anzeiger des Teutschen Merkur* (September 1787), S. CXXIII–CXXV. Zit. nach NA 7.II, S. 518 f., hier S. 518.

10 Ebd.

## Wechselnde Handlungsebenen und ihre Verknüpfung

Wie Schiller auf neue Handlungsebenen wechselt, lässt sich an mehreren Stellen beobachten, zum ersten Mal am Übergang von der dritten zur vierten Szene des zweiten Akts: Nachdem es Posa und Elisabeth gelungen ist, die Liebe des Kronprinzen zu der Königin auf sein Land zu lenken, Philipp es aber abgelehnt hat, dem Sohn das in die Niederlande beorderte Heer anzuvertrauen, ist die Handlung vorläufig abgeschlossen. Einer von vielen Briefen eröffnet jedoch ein neues Handlungsfeld mit Prinzessin Eboli im Zentrum. Er löst eine Kette von Missverständnissen aus, die in die große Täuschungsszene II/8 münden, die zweitlängste des Dramas nach der Audienzszene III/10. Karlos glaubt nämlich, in dem Schreiben verspreche ihm die Königin die – vor dem Hintergrund von Szene I/5 gänzlich unwahrscheinliche<sup>11</sup> – Erfüllung seiner Liebe, weil einer ihrer Pagen den Brief überbringt. Die Bemerkung des Empfängers, noch »nichts von ihrer Hand gelesen« (V. 1268) zu haben, ist aber falsch, denn der Thronfolger verwahrt einen Brief in seinem Portefeuille, den sie dem Todkranken einst geschrieben hat und der dem Prinzen viel bedeutet (vgl. V. 3621–3628). Schiller vermeidet bis zum Ende von Auftritt II/8 ideenreich und kunstvoll alles, was den Irrtum aufdecken könnte, und setzt sich damit erneut, leichtfüßig und beharrlich über einen wichtigen Grundsatz der Aufklärungsdramaturgie – die Wahrscheinlichkeit – hinweg, erzeugt dadurch aber eine eng geknüpfte, abwechslungsreiche Reihe effektvoller theatralischer Momente. Als Prinzessin Eboli bemerkt, dass sie sich getäuscht hat, schlägt ihre Liebe in Rache um. Sie gibt sich zum Werkzeug von Domingos und Albas Intrige her und dem Werben des Königs um sie nach, das jedoch angesichts eines um seine Gattin bangenden Mannes wenig glaubwürdig ist. Die Hofdame löst damit auf einer weiteren Ebene einen Handlungsimpuls aus, dessen außerordentliche Wirkung auf Philipp zu Beginn des dritten Akts bereits eingesetzt hat. Briefe und ein Medaillon seines Sohnes scheinen dem König ein ehebrecherisches Verhältnis zwischen Elisabeth und Karlos zu beweisen. Er merkt in seiner Bestürzung trotz mancher Zweifel nicht, dass seine Frau die Habseligkeiten in einer Zeit erhalten hat, als eine Beziehung der beiden jungen Leute im politischen Interesse Spaniens und Frankreichs lag. Darauf macht ihn die Königin später aufmerksam (vgl. V. 3694–3705). Der Affekt rasender

11 Der Widerspruch müsste Karlos sofort auffallen. Darüber hinaus zeigt seine Reaktion, wie schnell er sein Gelübde am Ende der Begegnung mit der Königin bricht und dass sich Schiller über die psychologische Schlüssigkeit hinwegsetzt.

Eifersucht raubt dem Monarchen den Verstand, wo ihn sein Erinnerungsvermögen schnell aus seiner Verzweiflung reißen könnte.

Schon bevor er Posa zu sich rufen lässt, verschieben sich die Gewichte, denn die treibende Kraft geht von Karlos auf dessen Freund über und damit nicht mehr von Liebesempfindungen aus, sondern von den politischen Plänen des Marquis. Diesen Einschnitt hebt Schiller sinnfällig durch eine symbolische Geste hervor, wenn sich die Freunde am Ende des zweiten Akts in einem verschwiegenen Kartäuserkloster treffen: Der Malteserritter zerreißt den Werbebrief des Königs an Prinzessin Eboli (vgl. Sz.anw. nach V. 2400), der die Hoffnung des Thronfolgers auf Erfüllung seiner Liebe zu Elisabeth zum zweiten Mal neu geweckt hat, und ergreift die Initiative: »Nun überla mir alles andre.« (V. 2451). Den »wilde[n], kühne[n], glückliche[n] Gedanke[n]« (V. 2452) einer »Rebellion« (V. 3468), den Elisabeth in diesem Wort später auf den Begriff bringt, verschweigt er jedoch. Karlos soll ihn aus ihrem »schönern Munde« (V. 2454) erfahren. Zum einen entsteht durch die Verzögerung Spannung, zum andern bleibt dadurch Posas Plan, »[d]en höhere Vernunft gebar« (V. 2458) und dessen unbedingte Verpflichtung durch Anführungszeichen hervorgehoben ist (vgl. V. 2457–2460),<sup>12</sup> nicht gedanklich abstrakt, sondern er erstrahlt durch die Bindung an die tugendhafte Person in königlichem, ja göttlichem Glanz. »Gerechtfertigt und aufgewertet wird die Rebellion in dieser Szene [IV/3, G. F.] vor allem dadurch, daß die Königin als die menschlich herausragende Gestalt des Dramas guteit, was geschehen soll [...]«<sup>13</sup>

Wie Schiller die Handlungsebenen verzahnt und die großen Auftritte seines Dramas durch lockere, eher unwahrscheinliche Scharnierstellen einfügt,<sup>14</sup> zeigt auch der Kontext der Audienzszene III/10, in den sie, wie einige Interpreten behaupten, »nur ungenügend [...] integriert sei«, weil sie »dramatisch vergleichsweise folgenlos bleibe«.<sup>15</sup> Nachdem Philipp, von Domingo und Alba in seinen

12 Vgl. die Erläuterungen zu V. 2929–2932 der Erstausgabe in: NA 7.II, S. 415.

13 Walter Müller-Seidel, Verschwörungen und Rebellionen in Schillers Dramen, in: Schiller und die höfische Welt, hg. von Achim Aurnhammer, Klaus Manger und Friedrich Strack, Tübingen 1990, S. 422–446, hier S. 436.

14 Schiller geht im Brief vom 20. März 1802 an Goethe auf dieses Bauprinzip ein, als er an einer neuen Bühnenfassung des Dramas arbeitet: »Es war freilich nicht möglich, es zu einem befriedigenden Ganzen zu machen, schon darum weil es viel zu breit zugeschnitten ist; aber ich begnügte mich, das Einzelne nur nothdürftig zusammen zu reihen, und so das Ganze bloß zum Träger des Einzelnen zu machen.« (NA 31, S. 120)

15 Karen Beyer (Staatsraison und Moralität. Die Prinzipien höfischen Lebens im *Don Carlos*, in: Schiller und die höfische Welt, S. 359–377, hier S. 370) verweist auf Henning Rischbieter (Friedrich Schiller, Bd. 1: Von den »Räubern« bis zum »Don Karlos«,

Zweifeln an Elisabeth und in seiner Eifersucht bestärkt, auf der Suche nach einem Menschen und Freund, der für ihn die Wahrheit herausfindet (vgl. V. 2810 f., V. 2813 und V. 2820–2825), unter vielen anderen eher zufällig wie bei einer Auslosung (vgl. V. 2825–2828) Posas Namen entdeckt hat, ernennt er ihn schon nach der ersten Unterredung, bei der die gegensätzlichen Auffassungen über Aufgaben und Rolle des Herrschers unvereinbar aufeinandertreffen, zu seinem engsten Vertrauten.

In dieser Position beginnt der Marquis ein Doppelspiel, in dem er sich selbst verfängt. In äußerst Bühnenwirksamen Szenen des sich beschleunigenden Geschehens verliert der in den ersten beiden Akten selbstsichere und strenge Monarch Autorität und Bewusstsein. Er überwindet jedoch in einem mimisch-gestisch, szenisch und zunehmend rhetorisch wirkungsmächtigen Auftritt (V/9) den Zusammenbruch und verschärft seine Gewaltherrschaft. Damit und durch die Aufdeckung von Posas weitreichenden Plänen zur Befreiung der Niederlande von der spanischen Herrschaft ist die Handlung auf allen Konfliktebenen – Vater/Sohn, Fürstenfamilie, Machtsicherung und -verlust, politisch-gesellschaftliche Befreiung – und in Bezug auf alle personenbezogenen Anliegen abgeschlossen. Doch Philipp gibt die wiedererlangte Macht, die er mit Nachdruck für sich beansprucht (vgl. V. 5075–5089), sofort wieder aus der Hand, indem er barsche Rügen des Großinquisitors erträgt und sich dessen Urteil über seinen Sohn unterwirft. Der gebrechliche Mann erniedrigt den zerknirschten König, behandelt ihn als Unmündigen und zwingt ihn, sich über seine Vatergefühle hinwegzusetzen, die bisher jedoch kaum zu erkennen waren. Die bestürzende vorletzte Szene stellt in jeder Inszenierung noch einmal einen Höhepunkt dar, entzieht sich aber der psychologischen Schlüssigkeit und ist mit dem vorausgehenden Geschehen nur lose und notdürftig verknüpft. Sie beansprucht einen eigenen, von ihrer Einbindung ins Handlungsgefüge unabhängigen Wert. In thematischer Hinsicht bildet sie einen abstoßenden Gegenpol zur Anziehungskraft der Audienzszene, denn die Maximen des Großinquisitors stehen im größtmöglichen Gegensatz zum Menschen- und Herrscherbild in der Aufklärung, für das die »Weltbürger« Posa und Schiller eintreten. Das mitreißende Zusammenspiel von extremen Emotionen und gesellschaftlich-politischen Überzeugungen und Aktionen – neben dem Angriff auf die Inquisition die Bloßstellung inhumaner Hofrituale, machterhaltender Ränkespiele, gewaltsamer Unterdrückung, von Täuschung sowie Handeln und Kommunizieren im Verborgenen und von dar-

Hannover 1969, S. 74) und Gerhard Storz (Die Struktur des ›Don Carlos‹, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 4 (1960), S. 110–139, hier S. 135), obwohl sie selbst zu einem anderen Ergebnis kommt.

aus entstehenden tragischen Verwirrungen einerseits, dem Eintreten für eine moderne, menschengerechte Monarchie andererseits – bewirkt die große Faszination, die das Drama ausübt. Die heftigen Leidenschaften und die schwungvolle Rhetorik überspielen Brüche, Widersprüchlichkeiten oder fragwürdige Motivationen im Handlungsverlauf, die dadurch kaum noch ins Gewicht fallen.<sup>16</sup>

Die Folgerung liegt nahe, dass es Schiller auf eine schlüssige Handlungsarchitektur gar nicht ankam.<sup>17</sup> Er setzt sich bei der dramaturgischen Gestaltung des *Don Karlos* vielmehr über Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit, die Maßstäbe für das Theater der Aufklärung und in Lessings Dramaturgie, hinweg, obwohl er ihnen in der Theorie zu folgen scheint, wenn er im Aufsatz *Über die tragische Kunst* das »strenge[] Gesetz der Naturwahrheit« anlegt, den Dichter, den er dem Geschichtsschreiber gegenüberstellt, »dem Gesetz der poetischen Wahrheit« unterwirft<sup>18</sup> und der Inhalt des Dramas der Vernunftepoche ver-

16 Die Unwahrscheinlichkeiten erstrecken sich u. a. auch auf Posas Agieren: Wie kann ein politischer Stratege, der die Befreiung der Niederlande langfristig, weitsichtig und sorgfältig europaweit plant (vgl. V. 4984–5003), sich auf seinen Widersacher einlassen, obwohl er es in derselben Unterredung kurz vorher noch ablehnte, »Fürstendienner« zu sein? Wie kann der Spiritus Rector eines großen Projekts sein Vorhaben durch den plötzlichen Entschluss zum Selbstopfer in Frage stellen, durch das derjenige fehlt, der die Fäden zieht und zusammenhält?

17 Trotz mehrfacher Hinweise von Rezensenten auf die Ungereimtheit, Karlos kenne Elisabeths Handschrift nicht, obwohl er einen Brief von ihr verwahrt, räumt er den Widerspruch nicht aus (vgl. Stockinger, *Der Leser als Freund*, S. 490).

18 NA 20, S. 167. Im 19. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* schreibt Lessing, dass die Glaubwürdigkeit der Tragödie auf der »innere[n] Wahrscheinlichkeit« des Geschehens beruhe, unabhängig davon, ob es sich um »eine gänzlich erdichtete Fabel« oder um »eine wirklich geschehene Historie« handelt. Und mit einem »französischen Kunstrichter« tadelt er »die Zelmire des Du Belloy, [...] daß sie fast nichts als ein Gewebe mannichfaltiger wunderbarer Zufälle sei, [...] ein Theaterstreich über den andern!« (Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, in: Ders., *Werke*, Bd. 4: *Dramaturgische Schriften*, hg. von Herbert G. Göpfert, München 1973, S. 229–720, hier S. 317 f.) Im 89. Stück beruft er sich auf die *Poetik* des Aristoteles und dessen Forderung nach »Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit« (ebd., S. 642, vgl. auch S. 644).

Schiller lehnt sich an Lessings Dramaturgie und Aristoteles an (vgl. das 75. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie*, S. 578–582), wenn er den Zweck der Tragödie bestimmt. Sie ahme eine »mitleidswürdige[] Handlung« nach und könne »ihren Zweck, die Rührung, nur unter der Bedingung der höchsten Uebereinstimmung mit den Gesetzen der Natur [...] erreichen« (NA 20, S. 166 f.). Im Brief vom 14. April 1783 an Reinwald führt er die Katharsis-Formel Lessings »Furcht und Mitleid« ins Feld und erläutert sie ähnlich wie Lessing (NA 23, S. 80). Und im Vorwort zur *Thalia*-Ausgabe des *Don Karlos* geht er auf die Schwierigkeiten ein, in dem Schauspiel Rührung zu erzeugen, was allein »durch die Situation und den Charakter König Philipps geschehen könne (NA 6, S. 345).

pflichtet ist, indem es die Dunkelheit der Unterdrückung durch Herrscher, die sich der menschlichen Sphäre entziehen, mit dem Licht der Freiheit und Humanität konfrontiert. Überraschende Mitteilungen in Briefen, plötzliche Sinnesänderungen, Einfälle, Entschlüsse oder panische Befürchtungen entwickeln sich nicht konsequent aus dem Geschehen, sondern fügen von außen durch eine *vis ex machina* neue Teile ein und verändern dadurch dessen Verlauf.

### Gefühlsgegensätze situationsbedingter Charaktere

Die Wirkungsmacht des *Don Karlos* auf das Publikum, an das sich Schiller in der *Ankündigung der Rheinischen Thalia* bindet, entsteht insbesondere auch durch die Charaktere der Figuren. Peter-André Alt hebt unter anderem die »psychologische[] Porträtkunst«<sup>19</sup> sowie die »Konzentration auf die Individualität der Charaktere [...] im Interesse einer abgetönten Figurenpsychologie«<sup>20</sup> hervor, aber Schiller setzt seine Hauptpersonen elementaren und extremen Gefühlsumbrüchen aus, sodass diese Leidenschaften sich verselbständigen. Er lenkt die Handlung immer wieder auf Situationen, die Affekte erregen und auf die Spitze treiben, und führt dem Publikum dadurch Grundmuster menschlichen Verhaltens vor Augen. Seine Figuren modelliert er nicht als mittlere Charaktere, wie Lessing es verlangt,<sup>21</sup> sondern sie pendeln – mit Ausnahme von Elisabeth und Lerma – zwischen den äußersten Grenzen menschlicher Emotionen: »In Schillers Darstellungsweise der dramatischen Figuren, wie sie im ›Don Karlos‹ wirksam wurde, geht es nicht um das Gesetz des Individuellen, sondern um das Verhältnis der Charaktere zu der ihnen zugehörigen Situation als einer ›condition humaine‹.«<sup>22</sup> Affekte, mit denen sich der Karlsschüler in seinen frühen medizinisch-philosophischen Schriften intensiv beschäftigt,<sup>23</sup>

19 Peter-André Alt, Schiller. Leben – Werk – Zeit. Eine Biographie, Bd. 1, 2., durchgesehene Aufl., München 2004, S. 433.

20 Ebd., S. 441. Auch Walter Müller-Seidel (Der Zweck und die Mittel. Zum Bild des handelnden Menschen in Schillers *Don Carlos*, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 43 (1999), S. 188–221, hier S. 205 f.) erkennt bei Philipp und Carlos nuancierte Gefühlsschwankungen, die er psychologisch erklärt. Bei Prinzessin Eboli allerdings schlugen Stimmungslagen jäh ins Gegenteil um.

21 Vgl. Lessing, Hamburgische Dramaturgie, S. 580 f. (75. Stück).

22 Paul Böckmann, Strukturprobleme in Schillers ›Don Karlos‹. Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, Heidelberg 1982, S. 55 f.

23 Vgl. die Dissertation *Versuch über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*, insb. »§. 22. Physiognomik der Empfindungen« (NA 20, S. 68–70).

befreit er aus den Fesseln der Theorie und leitet sie mit rhetorischer Kraft und Gespür für szenische Effekte in die Bühnenpraxis. So gerät der in den ersten beiden Akten unerbittliche, strenge König am Anfang des dritten Aufzugs in eine hilflose Lage, in der sich seine Schwäche drastisch offenbart. Die siebte Szene veranschaulicht dann wieder Prunk, Macht und Souveränität des Monarchen sowie die Ergebenheit seiner Granden, bevor in der Audienzszene einer von ihnen Herrschaftssystem und Selbsterhöhung (vgl. V. 3111 f.) Philipps scharf angreift, was diesen im Innersten erschüttert – allerdings nur kurzfristig und von außen unbemerkt: »Bey Gott, / Er greift in meine Seele!« (V. 3121 f.), spricht er zu sich selbst. Nachdem er sich bei seiner Replik am Ende des Gesprächs wieder gefangen hat und in Posa jemanden gefunden zu haben glaubt, der die Ungewissheit über die Treue seiner Frau beseitigt, brechen die Zweifel im vierten Akt erneut auf und steigern sich in der Konfrontation mit der Königin bis zur Beleidigung und einer gewaltsamen Geste, die sein Kind von der vermeintlich buhlerischen Mutter trennen soll. Als die empörte Elisabeth, die ihre Tochter schützen will, stürzt und blutet, schlägt die Wut des Gatten in Angst vor der Schaulust des Hofes um. Im letzten Akt häufen, beschleunigen und intensivieren sich die emotionalen Umschwünge des Königs noch einmal.

Heftigen und häufigen Gefühlsgegensätzen ist auch der Thronfolger unterworfen, die – anders als beim Vater – mit dem jugendlichen Alter zu erklären sind. Anfangs kummervoll, antriebs- und aussichtslos in die Liebe zu seiner Mutter versunken, gewinnt Karlos im Gespräch mit Posa, der eine Begegnung mit Elisabeth arrangiert, seine Lebenskraft zurück. Das wortreiche und aufdringliche Verlangen des Prinzen sublimiert sie in Liebe zu seinem künftigen Reich. »[V]on Empfindung überwältigt« (Sz.anw. nach V. 794 f.) unterwirft er sich dem Appell der »Himmlische[n]« (V. 796), verlangt von seinem Vater, das Heer anstelle Albas nach Flandern anzuführen, und bekräftigt sein Ersuchen zweimal durch Worte, die ihn als Vertreter der Sturm-und-Drang-Generation kennzeichnen: »Ich fühle mich.« (V. 1104 und V. 1151) Nach der Ablehnung seiner Bitten resigniert er, doch in Auftritt II/4 verdrängen gegenläufige starke Affekte seine Mutlosigkeit, nachdem er den Brief Prinzessin Ebolis, als dessen Absenderin er jedoch Elisabeth wähnt, gelesen hat: »Karlos fängt an heftig zu zittern, und wechselsweise zu erblassen und zu erröthen. Nachdem er gelesen hat, steht er lange sprachlos, die Augen starr auf den Brief geheftet.« (Sz.anw. nach V. 1265) Abgesehen davon, dass der Wechsel zwischen Erblassen und Erröthen schauspielerisch nicht zu realisieren ist, drängt der Gefühlssturm im Innern nach außen in die Gesichtsfarben und in körperliche Bewegungen. Als die Emotionen in die Gewissheit der Gegenliebe münden – rhetorisch durch Wiederholungen hervorgehoben: »Ich bin geliebt – ich bin es – ja ich bin / Ich bin geliebt!« (V. 1290 f.) –, steigern sich auch Bewegung und Geste zu einem Höhe-

punkt: »*Außer Fassung durchs Zimmer stürzend und die Arme zum Himmel empor geworfen*« (Sz.anw. nach V. 1291), versucht er sein Glück zu fassen, das ihn und den Kosmos radikal verändere und ihm eine Ahnung davon gebe, »Gott zu seyn« (V. 1297). Da der Page den in seinen Gefühlen Schwelgenden unterbricht, wird Karlos beim Gedanken an den Vater »*von einer plötzlichen Erstarrung ergriffen*« (Sz.anw. nach V. 1301), die im äußersten Gegensatz zu den vorausgehenden heftigen Körperbewegungen steht. Solche zugespitzten Gefühlsausbrüche und -kontraste sollen das Publikum emotional beteiligen, oder besser noch: mitreißen.

Die Auftritte II/4 und II/7 – im zweiten fiebert die Hofdame komplementär zur Übergabe des Briefs ungeduldig dem Bericht des Pagen entgegen, den sie mit zahlreichen Fragen kaum zu Wort kommen lässt (vgl. V. 1472–1482) – bilden aber nur das Vorspiel zu der großen Täuschungsszene II/8, einem theatralischen Prunkstück, in dem zwei Liebende in einem emotionsgeladenen Wechselspiel kunstvoll verflochtener Missverständnisse aneinander vorbeireden. Die Szene IV/5, in der Karlos mit dem Freund zusammentrifft, dessen Nähe zum König ihn befremdet, endet mit einem inneren, sich in Körpersprache und Bewegungen spiegelnden Kampf und einem Gefühlsausbruch. Der Prinz überlässt Posa seine Brieftasche und schließlich unter großem Widerstand auch einen Brief Elisabeths, der ihm ans Herz gewachsen ist (vgl. V. 3624–3630). Obwohl der Marquis den Brief als besonders wichtig ausgibt, hat er keine weitere Funktion, denn bei Posas Gespräch mit dem König ist davon keine Rede (vgl. V. 3842–3860 und V. 4540–4554). Bleibt die Existenz dieses Briefs in Szene II/4 außer Betracht, damit glaubwürdig wirkt, dass sich Karlos über die Absenderin täuscht, verwendet ihn der Dichter am Ende der Szene IV/5 als Anlass, um die Emotionen des Thronfolgers zu steigern, bis »*Thränen [...] aus seinen Augen [stürzen]*« und er »*dem Marquis um den Hals [fällt] und [...] sein Gesicht wider dessen Brust [drückt]*« (Sz.anw. in V. 3630). Offenbar legt Schiller auf die szenische, nonverbale Darstellung solcher Affekte mehr Wert als auf einen konsequenten Handlungsverlauf.

Selbst Posa, der Mann der Aufklärung »[m]it hellem Geist und unbefangnen Augen« (V. 2824), um den Philipp bittet, lässt sich von der königlichen Gunst blenden (vgl. V. 4640 f.), versinkt in Ebolis Zimmer in der Dunkelheit des Affekts und der Verzweiflung und bedroht die Prinzessin mit dem Tod, obwohl das Geheimnis, das Karlos ihr zu verraten droht, nicht enthüllt wird.<sup>24</sup> Und

24 Lange ging die Schiller-Forschung davon aus, dass es sich um die Liebe des Prinzen zu Elisabeth handle. Der Marquis befürchtet jedoch, dass Karlos nach dem Liebesgeheimnis nun auch »seine Freundschaft mit Posa und damit das politische Geheimnis

auch Alba und Domingo erleben emotionale Höhen und Tiefen, wenn Philipp seinen Seelsorger, dessen Ernennung zum Kardinal er unterstützt (vgl. V. 78–86), und seinen Freund (vgl. V. 1026) der Lüge, der Treulosigkeit und der Verfolgung eigener Interessen zu seinen Lasten beschuldigt (vgl. V. 2745–2785). Aber schon in der übernächsten Szene verleiht der König in Gegenwart zahlreicher Granden Alba einen hohen Ritterorden (vgl. V. 2872–2877), um ihn und Domingo in Szene IV/10 beim Anblick der weinenden und blutenden, weil nach dem Zerwürfnis mit ihrem Gatten zu Boden gestürzten Königin als »Teufel« (V. 3810) zu beschimpfen, die »zum Rasen mich [...] bringen« (vgl. V. 3812). Am Ende des vierten Akts jedoch haben der Herzog und der Mönch das Wohlwollen des Königs zurückgewonnen: Albas »*Augen funkeln, Triumph ist in seinem Gang*«, als er aus dem Kabinett des Königs kommt, »[e]r eilt auf Domingo zu und umarmt ihn« (Sz.anw. in V. 4484). Solche Momente starker Emotionen ziehen das Publikum in ihren Bann und überdecken die fehlende Folgerichtigkeit und Beständigkeit im Handeln des Königs.

#### »Pathetische Rhythmik« der Affekte

Im fünften Akt erreichen die szenisch und verbal erzeugten Gefühlsstürme auf mehreren inhaltlichen Ebenen Höhepunkte. Die emotionalen Spannungen zwischen Karlos und dem Marquis, die mit dem für Alba und Domingo triumphalen Ende des vierten Aufzugs kontrastieren, deuten sich bereits zu Beginn in den Szenenanweisungen an, schlagen jedoch allmählich in Trauer wegen des bevorstehenden Todes von Posa um. Vom Schuss schon getroffen, erklärt er verfremdend, dass er vermutlich das Ziel sei, während Karlos das Sterben des Freundes symbolisch und ausdrucksstark mit vollzieht: Er »*fällt mit einem Schrey des Schmerzes neben ihm zu Boden*« und »*bleibt wie todt bey dem Leichnam liegen*« (Sz.anw. in V. 4731 und in V. 4735). Vom König angesprochen, der ihm seine Arme bietet, bricht der Thronfolger radikal mit seinem Vater, sinkt erneut an dem Toten nieder »*und nimmt an dem folgenden keinen Antheil mehr*« (Sz.anw. in V. 4850). Als Philipp sich außerdem durch einen Aufruhr seiner Macht beraubt glaubt, »*reißt [er] seinen Mantel ab und wirft ihn von sich*«. Diese drastische Symbolhandlung überbietet Schiller aber noch einmal, indem er dem Körper parallel zu Karlos die Lebenskräfte entzieht: »*Er [d. i. der König] bleibt ohnmächtig in Alba's und Lerma's Armen*«

preisgibt« (Karl Konrad Polheim, Von der Einheit des ›Don Carlos‹, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (1985), S. 64–100, hier S. 81–85).

(Sz.anw. in V. 4876 und in V. 4878) und wird wie ein Kind zu Bett gebracht. Den totalen Bewusstseins- und Autoritätsverlust überwindet Philipp aber in Szene V/9 und übt trotzig Vergeltung wie Prinzessin Eboli in Auftritt II/9. Der Großinquisitor rügt Philipp jedoch erneut scharf wegen seiner Schwäche als Herrscher und verlangt herzlose Härte gegenüber dem Sohn, bevor in der Schlusszene die Emotionen zwischen doppeltem Abschiedsschmerz – über die Trennung von Karlos und Elisabeth sowie über den Tod des Freundes – und enthusiastischen Zukunftsentwürfen pendeln: »Einen Leichenstein will ich / Ihm [d. i. Posa] setzen, wie noch keinem Könige / Geworden – Ueber seiner Asche blühe / Ein Paradies.« (V. 5294–5297) ruft der Prinz »mit Begeisterung« (Sz.anw. in V. 5294) aus. Der überschwänglich bekundete Vorsatz zeigt exemplarisch, wie Schiller nicht nur konträre Gefühlslagen bis an äußerste Grenzen treibt, sondern auch einzelne Aussagen in Bildgegensätzen anschaulich verdichtet und so rhetorisch in Sentenzen zuspitzt.

Bei der langen, keineswegs vollständigen Beispielreihe emotionaler Aufwühlung und affektiver Umbrüche, die nicht nur verbal fesseln, sondern insbesondere szenisch, mimisch und gestisch den höchsten Wirkungsgrad anstreben, handelt es sich nicht um eine Begleiterscheinung im *Don Karlos*, sondern um dessen Zentrum, in dem die nicht inhaltlich, sondern theatralisch begründete Einheit besteht.<sup>25</sup> Um dieses Zentrum begrifflich zu fassen, eignet sich eine Bezeichnung, die Emil Staiger für das Gedicht *Klage der Ceres* geprägt hat: »pathetische Rhythmik«,<sup>26</sup> die auch als Rhythmik der Affekte oder Emotionen zu benennen wäre. Die »folgerechte Durchführung der Idee« werde »von der höheren Folgerichtigkeit der pathetischen Kurve aufgezehrt«. <sup>27</sup> Unter Bezug auf den Anfang des *Wilhelm Tell* erläutert Staiger, dass die Rhythmik der Affekte in

25 Die Schiller-Forschung befasst sich überwiegend mit inhaltlichen Aspekten des *Don Karlos* und mit den Auswirkungen der langen Entstehungsgeschichte des Dramas (vgl. Rüdiger Zymner, Friedrich Schiller. Dramen, Berlin 2002, S. 69–72 (»Aspekte der Forschung«) sowie die Literaturhinweise in den Schiller-Handbüchern von Helmut Koopmann (Stuttgart 1998, S. 393 f.) und von Matthias Luserke-Jaqui (Stuttgart 2005, S. 108 f.)). Die szenisch-theatralische Anlage des Dramas, in der sich neben der Rhetorik die außerordentliche Begabung und Kunstfertigkeit des Dichters zeigt, findet dagegen zu wenig Beachtung.

26 Emil Staiger, Schillers »Klage der Ceres«, in: Weltbewohner und Weimaraner. Ernst Beutler zugeordnet, hg. von Benno Reifenberg und Emil Staiger, Zürich und Stuttgart 1960, S. 265–279, hier S. 276 f. Der Begriff hat sich bei der Untersuchung der Mythologie in Gedichten aus Schillers vorklassischer und klassischer Phase als sehr ergiebig erwiesen (vgl. Gerhard Friedl, Verhüllte Wahrheit und entfesselte Phantasie. Die Mythologie in der vorklassischen und klassischen Lyrik Schillers, Würzburg 1987, S. 154–160).

27 Staiger, Schillers »Klage der Ceres«, S. 276.

dem Gedicht den Theaterdichter verrate und worauf es diesem ankomme: nicht auf »die objektive Wirklichkeit«, sondern auf »die Wirkung, die diese Wirklichkeit im Gemüt des Publikums auslöst. Jetzt braucht er Entzücken und jetzt Beklemmung, jetzt Lust und jetzt Entsetzen und Trauer in der Symphonie der Affekte«. <sup>28</sup>

Schiller beschäftigte sich seit der Karlsschulzeit intensiv mit den menschlichen Affekten, zunächst unter dem Blickwinkel des Mediziners, später aus den Perspektiven des Theaterdichters, des Künstlers oder des Philosophen. In der Dissertation *Über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* stellt er 1780 fest, dass »eine Empfindung, die das ganze Seelenwesen einnimmt, [...] in eben dem Grade den ganzen Bau des organischen Körpers [erschüttert]« <sup>29</sup> und dass »[j]eder Affekt [...] seine spezifiken Aeussereungen, und so zu sagen, seinen eigenthümlichen Dialekt [hat], an dem man ihn kennt.« <sup>30</sup> Der Anfang der 1790er Jahre verfasste Aufsatz *Ueber die tragische Kunst* beginnt mit dem Leitsatz »Der Zustand des Affekts für sich selbst [...] hat etwas ergötzendes für uns; wir streben, uns in denselben zu versetzen [...]«, <sup>31</sup> und in der Abhandlung *Ueber das Pathetische* leitet Schiller her, »wie die übersinnliche selbstständige Kraft im Menschen, sein moralisches Selbst, im Affekt zur Darstellung gebracht werden kann«:

Je entscheidender und gewaltsamer nun der Affekt in dem Gebiet der Thierheit sich äußert, ohne doch im Gebiet der Menschheit dieselbe Macht behaupten zu können; desto mehr wird diese letztere kenntlich, desto glorreicher offenbart sich die moralische Selbstständigkeit des Menschen, desto pathetischer ist die Darstellung und desto erhabener das Pathos. <sup>32</sup>

Daraus geht hervor, dass sowohl die Affekte als auch der Widerstand gegen sie und damit das im Pathos zu erkennende Erhabene zu Steigerungen drängen wie auch die Emotionen und Gefühlsumschwünge im *Don Karlos*.

Die wenigen Zitate aus unterschiedlichen Lebensphasen belegen, dass sich Schiller mit Affekten und ihrem körperlichen Erscheinungsbild intensiv, dauer-

<sup>28</sup> Ebd., S. 274.

<sup>29</sup> NA 20, S. 57.

<sup>30</sup> Ebd., S. 68.

<sup>31</sup> Ebd., S. 148. Der Aufsatz greift das paradoxe, seinerzeit viel diskutierte Problem »des Vergnügens an tragischen Gegenständen«, wie es im Titel eines zur gleichen Zeit entstandenen weiteren Aufsatzes Schillers heißt, auf und konzentriert sich dann auf die Erregung von Mitleid.

<sup>32</sup> Ebd., S. 204 f. Den Aufsatz *Über das Pathetische* verfasste der Dichter ursprünglich als zweiten Teil der Schrift *Über das Erhabene*, in der er sich mit Kants Verständnis dieses Begriffs auseinandersetzt.

haft und kontextunabhängig befasst hat, sodass dieses Thema als eine Konstante seines Denkens zu betrachten ist. Darüber hinaus zeigen die bisherigen Ausführungen, dass die gesteigerte Körpersprache von Affekten auch für den Theaterdichter zum festen Bestand seiner Ausdrucksformen gehört. Als zum Beispiel Lerma Karlos in Szene IV/13 von dem Aufstieg Posas und der Brieftasche des Prinzen in den Händen des Königs berichtet, äußern sich der Schmerz des Thronfolgers über den Verlust des Freundes, das Gefühl der Verlorenheit und das Empfinden der Leere körperlich wirkungsvoller als verbal: Er »stützt sich auf das Geländer und sieht starr vor sich hinaus«: »Ich hab' ihn / Verloren. O! Jetzt bin ich ganz verlassen!« (Sz.anw. in V. 3979 und V. 3979 f.) Von Lerma auf seine Rettung und die Sorge um andere, die in Gefahr sind, angesprochen, »fährt« Karlos im Gedanken an Elisabeths Brief an ihn »auf« und »geht, heftig und die Hände ringend, auf und nieder« (Sz.anw. vor V. 3984 und in V. 3986). Ein derartiger Wechsel zwischen Erstarrung und energischer Bewegung bringt in zahlreichen Situationen des Dramas bei unterschiedlichen Figuren extreme Gefühlslagen und -kontraste zum Ausdruck,<sup>33</sup> deren Spannungen sich schlagartig in gewichtigen Erkenntnissen, weitreichenden Entschlüssen oder außergewöhnlichen Verhaltensweisen entladen. In solchen Fällen sprechen Körperhaltungen, Gesten und Gesichtsausdruck für sich, sie reden pantomimisch, ohne auf das gesprochene Wort angewiesen zu sein.<sup>34</sup> Die zahl- und umfangreichen Szenenanweisungen im *Don Karlos* insgesamt<sup>35</sup> belegen den hohen Stellenwert, den die ausdrucksstarke Körpersprache in Schillers Dramen spielt und der besonders krass beim Vergleich mit *Nathan der Weise* zu erkennen ist.<sup>36</sup> Lessing verwendet nämlich Szenenangaben äußerst sparsam, beschränkt sich auf das Notwendigste und gesteht ihnen keinen eigenständigen Wert zu, der über den Redetext hinausgeht.

33 Vgl. die Szenen I/3, V. 448; II/4, V. 1291–1302; II/6, vor V. 1462; II/8, in V. 1537 und V. 1633; II/9, vor V. 1887; III/1; IV/7, in V. 3660; IV/13, in V. 3947 und vor V. 3950; IV/19, in V. 4190; IV/20, nach V. 4201; V/3, nach V. 4647; V/6, in V. 4885–4890; V/7, nach V. 4955.

34 Die Ausdruckskraft der Mimik bringt Schiller in Szene I/5 zur Sprache, wenn Elisabeth Karlos mit der Möglichkeit konfrontiert, dass »seiner [d.i. Philipps] Liebe stumme Mienensprache / Weit inniger als seines stolzen Sohns / Verwegene Beredsamkeit mich rührten« (V. 706–708).

35 Vgl. insb. das wortlose Geschehen in den Szenen IV/19 und IV/20 (jeweils am Schluss), V/1 (Anfang), V/3 (Schluss), V/4 (in V. 4850 und V. 4855), V/7 (Schluss), V/9 (Anfang und Schluss).

36 Die Höhepunkte beider Werke, die Audienzszene mit den vorausgehenden Monologen im dritten Akt, gleichen sich in Anlage und Platzierung und in der Letzten Ausgabe übernimmt Schiller Lessings Gattungsbezeichnung »Ein dramatisches Gedicht«.

## Der stumme »Chor« der Granden

Die Szenenanweisungen indizieren noch eine weitere Eigenart des Dramas. »[V]iele[] Granden« (Sz.anw. in V. 4735) bilden nämlich in fünf Szenen des fünften Akts einen stummen Chor. Die Begleitpersonen des Königs reagieren auf die Reden und Aktionen der Hauptfiguren oder kommentieren sie körpersprachlich, gestisch oder mimisch. Nachdem sie das vergitterte Zimmer betreten haben, stellen sie sich »in einen halben Kreis« um Philipp und Karlos, der noch »ohne alle Zeichen des Lebens« neben dem toten Posa liegt, »und sehen wechselsweise auf den König und seinen Sohn« (Sz.anw. in V. 4735): Intuitiv erfassen sie die Spannung zwischen den beiden, die sie verunsichert und ihre Loyalität spaltet. Als Karlos die vom Vater gewährte und durch das übergebene Schwert symbolisierte Freiheit ausschlägt, kommt Bewegung in die Granden (vgl. Sz.anw. nach V. 4742) – ihre gewohnte Ordnung wankt –, und als der Thronfolger Philipps Schwert in Händen hält, ziehen die hohen Adligen die ihren und wollen sich in Sorge um ihren Herrscher drängen (vgl. Sz.anw. in V. 4750 und in V. 4762), um ihn zu schützen und zu verteidigen. Während der demütigenden Anklagerede des Sohns schauen »[a]lle Granden [...] betreten und furchtsam« auf den König, der bewegungslos starr auf den Boden blickt (Sz.anw. in V. 4811) – sie fühlen sich mit ihm angegriffen – und im weiteren Verlauf sehen viele von ihnen weg, »verhüllen das Gesicht in ihren Mänteln« (Sz.anw. nach V. 4833) und alle weichen seinen suchenden Augen aus (vgl. Sz.anw. in V. 4850) – die Entwürdigung des Herrschers können sie nicht mehr ertragen. Angesichts der Rebellion geraten sie im Willen, den Monarchen zu retten, erneut in Bewegung (vgl. Sz.anw. in V. 4863), und als er sie resigniert auffordert, dem »jungen König« (V. 4874) zu huldigen, »drängen sich [alle] um den König herum und knieen mit gezogenen Schwertern vor ihm nieder« (Sz.anw. in V. 4876): Sie sind gewillt, die Macht des hinfalligen Sterblichen zu sichern.

Nachdem im »Gedränge vieler Granden« (Sz.anw. vor V. 5803)<sup>37</sup> die weitreichenden politischen Pläne Posas bekannt geworden sind (vgl. Szene V/8), erschrecken die Adligen über die Erscheinung des geistesabwesenden Königs (vgl. Sz.anw. vor V. 5016). Er konfrontiert sie mit dem Verfall der personengebundenen Macht, deren Teil sie selbst sind. Nachdem sich der schmerz erfüllte, kraftlose Philipp energisch zur Verschärfung des bestehenden Unterdrückungssystems aufgerafft hat, beobachten ihn, seine leeren Blicke am Anfang der Szene um-

37 In der Erstausgabe (NA 6, S. 313).

kehrend, »alle[] *Umstehenden* [die Granden, G. F.] *scharf*« (Sz.anw. in V. 5093), unschlüssig, ob er seine Worte in die Tat umsetzt. Als der Großinquisitor durch ihre Reihen geht, unterwerfen sie sich ihm wortlos, empfangen seinen Segen (vgl. Sz.anw. in V. 5143) und entfernen sich, um am Schluss König und Kirchenrichter bei der Festnahme des Sohnes zu begleiten. Der Chor der Granden veranschaulicht die überlieferte, Änderungen abwehrende Machtbasis Philipps, die für eine kurze Zeit brüchig wird, sinnlich und lenkt über seine inhaltliche Funktion hinaus die Aufmerksamkeit auf eine ästhetische Quelle für Schillers Drama: Denn in den Auftritten der vielen Granden wirken wie in den bedeutungsvollen nonverbalen, körpersprachlichen Ausdrucksweisen<sup>38</sup> Eindrücke aus Opern und Balletten nach, die der Dichter in jungen, prägenden Jahren in Stuttgart und Ludwigsburg sehen und hören konnte.<sup>39</sup>

### Elemente des höfischen Musiktheaters

Schillers Schwester Christophine Reinwald schreibt über das Leben der Familie in Ludwigsburg, die Theaterbesuche und deren Wirkungen auf ihren Bruder:

Den Offizieren mit ihren Familien wurde freier unentgeltlicher Zutritt gestattet. Daher kam es, daß statt einer Belohnung für Schülerfleiß der junge Schiller zuweilen mitgenommen wurde.

Es ist bekannt, wie glänzend damals unter der Regierung des Herzogs Karl die Opern, Schauspiele, Ballette gegeben wurden [...]. Ganz natürlich mußten diese Vorstellungen auf das junge lebendige Gemüt des jungen Schiller, der aus der ländlichen Einfachheit sich hier wie in eine Feenwelt versetzt glaubte, einen großen Eindruck machen. – Er war ganz Aug und Ohr, bemerkte alles genau und versuchte zu Hause, durch die Bücher, die er zu einem Theater bildete, von Papier Figuren ausschnitt und durch einen

38 Am Anfang des Thalia-Fragments von 1785 beschreibt eine ausführliche Szenenanweisung, wie die »zerstörte Gestalt« des Karlos wortlos, aber mit vielsagender Mimik, Gestik und Bewegung die Bühne betritt, vor der Statue von Biblis und Kaunus – die Zwillingschwester verzehrt sich in hoffnungsloser Liebe nach ihrem Bruder, bis aus ihren Tränen eine Quelle entsteht – »nachdenkend« stehen bleibt, sich mit wechselnden Gebärden von »Traurigkeit und Wut« entfernt und »heftig auf und nieder« rennt, bis er ermattet auf ein Sofa sinkt (NA 6, S. 347, Sz.anw. vor V. 1).

39 Während sich Karlos vor der Statue befindet, ist ländliche Flöten- und Oboenmusik zu hören (vgl. ebd.).

Faden geleitet sie ihre Rolle spielen ließ.<sup>40</sup> Dies wurde er aber bald überdrüssig und fing an, mit seinen Geschwistern und Schulfreunden selbst zu spielen. [...] Er übertrieb durch seine Lebhaftigkeit alles.<sup>41</sup>

Peter Michelsen hat in *Studien zu Schillers »Räubern«*<sup>42</sup> diese Einflüsse sowohl im Detail als auch im Hinblick auf die Aufführungspraxis und deren ästhetische Konzepte untersucht, die Notwendigkeit outrierter Gebärden auf den großen Bühnen des barocken Musiktheaters am württembergischen Hof begründet und die durch solche Körpersprache und Mimik dargestellten Affekte in Schillers erstem Drama nachgewiesen.<sup>43</sup> Unter Herzog Karl Eugen gehörte die Oper »zu den glänzendsten Erscheinungen, welche die Geschichte dieser Kunstform aufzuweisen hat«,<sup>44</sup> die Kompositionen Nicolo Jommellis, denen Texte Pietro Metastasios zugrunde lagen und für die Innozenz Colomba prächtige Bühnenbilder anfertigte, krönten höfische Festlichkeiten.<sup>45</sup> Dazu trugen auch die Ballette Jean Georges Noverres bei, zu deren Choreografie Jo-

40 Schiller antizipiert damit im Kindesalter das Spiel mit Theaterfiguren, die im 19. Jahrhundert als Kostümbilderbögen angeboten wurden (vgl. Jutta Assel und Georg Jäger, Friedrich Schillers *Don Carlos*. Kostümbilderbogen, 2009, <http://www.goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/friedrich-schiller/don-carlos/don-carlos-kostuembilderbogen.html> (30.12.2022)).

41 Schillers Jugendjahre. Eine Skizze von Christophine Reinwald geb. Schiller, des Dichters Schwester, in: Schillers Gespräche, hg. von Freiherr von Biedermann, München o. J., S. 5–10, hier S. 8 f.

42 Peter Michelsen, Der Bruch mit der Vater-Welt. Studien zu Schillers »Räubern«, Heidelberg 1979, Erster Teil: »Die große Bühne«, S. 9–63, vorher veröffentlicht im Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 8 (1964), S. 57–111. Die zu Beginn des zweiten Teils (»Der Bruch mit der Vater-Welt«, S. 65–107) zusammengefassten, anhand der *Räuber* nachgewiesenen Erkenntnisse des ersten Teils münden in die Überzeugung, dass sie »sich, auch für das gesamte übrige dramatische Œuvre Schillers, vielfältig vermehren [ließen], und dabei wären sicherlich noch mancherlei Aufschlüsse und Klärungen zu erzielen« (S. 66). Dieser Impuls unterstützte die Arbeit an dem vorliegenden Aufsatz, der mit *Don Karlos* ein Werk untersucht, dessen Entstehung von Mannheimer Bühnenerfahrungen völlig anderer Provenienz als in Stuttgart begleitet war und an dem deshalb besonders deutlich zu sehen ist, wie Schiller Elemente des spätbarocken Musiktheaters in seine Dramen integriert.

43 Der Sammelband *Schiller und die höfische Welt* vereinigt Untersuchungen zum gesamten Spektrum des im Buchtitel annoncierten Themas.

44 Hermann Abert, Die dramatische Musik, in: Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit, 2 Bde., hg. vom Württembergischen Geschichts- und Altertums-Verein, Eßlingen 1907/1909, Bd. I, Siebter Abschnitt, S. 557–611, hier S. 557.

45 Vgl. Rudolf Krauß, Das Theater, in: Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit, Bd. I, Siebter Abschnitt, S. 485–554, hier S. 502 und Bertold Pfeiffer, Die bildenden Künste unter Herzog Karl Eugen, in: Ebd., Bd. I, Achter Abschnitt, S. 615–758, hier S. 685.

hann Joseph Rudolph und Florian Deller die Musik komponierten und durch die »dieser Kunstzweig in Stuttgart seinen höchsten Glanz [erreichte]«.46 Noverres weitreichende Reform des Balletts, die er in Briefen erläutert, begründet und im Begriff »ballet d'action« zusammenfasst,47 verlagerte den Schwerpunkt von den bisher üblichen geometrischen Formen und virtuosen Tanzeinlagen auf »[b]edeutende Begebenheiten und leidenschaftliche Seelenregungen«, die »ohne Sprache durch Bewegung des Körpers mit Hilfe des Gesichtsausdrucks verdeutlicht werden [sollten]«.48 Und Dellers musikalische Interpretationen versuchen sich »in der Schilderung seelischer Stimmungen und fortlaufender dramatischer Handlungen, also gewissermaßen in programmatischer Musik«.49 Auch der Oper kam es zu, heftige Leidenschaften darzustellen und im Publikum zu erregen.50 Jommellis »Hauptziel [...] war die Vertiefung der dramatischen Seite« der italienischen Oper und die Stärkung der »ausdrucksvolle[n] Deklamation« gegenüber dem *bel canto*.51 Obwohl Jommelli und Noverre Ende der 1760er Jahre Stuttgart bereits verlassen hatten, wurden ihre Opern und Ballette neben denen anderer Komponisten und Choreografen weiterhin aufgeführt:52 »Die choreographischen Werke Noverres erfreuten sich am württembergischen Hofe besonderer Beliebtheit. Die besten davon wurden häufig wiederholt, und man griff auch noch auf sie zurück, nachdem ihr Erfinder längst abgegangen war.«53

46 Krauß, *Das Theater*, S. 511 f.

47 Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette, vom Herrn Noverre. Aus dem Französischen übersetzt [von Gotthold Ephraim Lessing und Johann Joachim Christoph Bode], Hamburg und Bremen 1769, neu hg. von Kurt Petermann, München 1977. Im Folgenden wird der Kurztitel *Briefe* verwendet.

48 Krauß, *Das Theater*, S. 512; vgl. Michelsen, *Der Bruch mit der Vater-Welt*, S. 23–25 und Gabriele Brandstetter, »Die Bilderschrift der Empfindungen« – Jean-Georges Noverres *Lettres sur la Danse, et sur les Ballets* und Friedrich Schillers Abhandlung *Über Anmut und Würde*, in: Schiller und die höfische Welt, S. 77–93, hier S. 77–79. Noverres Reformen erfolgten zwar »auf Grund einer Wendung zum ›Natürlichen‹«, doch »mußte die Übernahme dieser tänzerischen Mittel auf das Sprechtheater [...] als ›unnatürlich‹ erscheinen, ja als ein Rückgriff auf [...] schon überwundene ›barocke‹ Stilmittel« (Michelsen, *Der Bruch mit der Vater-Welt*, S. 27).

49 Abert, *Die dramatische Musik*, S. 583.

50 Vgl. Michelsen, *Der Bruch mit der Vater-Welt*, S. 13–15.

51 Abert, *Die dramatische Musik*, S. 562.

52 Z. B. 1770, 1771, 1772 und 1773 *Fetonte* und 1778 *Demofonte* von Jommelli (vgl. Krauß, *Das Theater*, S. 532 und Gero von Wilpert, *Schiller-Chronik. Sein Leben und sein Schaffen*, Stuttgart 1958, S. 27) oder 1770, 1771, 1772 und 1779 *Calliroe* von Sacchini mit einem Libretto von Matteo Verazi (vgl. Krauß, *Das Theater*, S. 532 und Wilpert, *Schiller-Chronik*, S. 29).

53 Krauß, *Das Theater*, S. 512; vgl. Michelsen, *Der Bruch mit der Vater-Welt*, S. 27.

Schiller hat solche Ballette sicher gesehen, die »teils selbständig, teils in Verbindung mit den großen Opern gegeben wurden«. <sup>54</sup> Engere Kontakte zu den Darstellern und Musikern bestanden deshalb, weil die in den 1770er Jahren eingerichteten Musik-, Mimik- und Ballettschulen, um wegen Sparzwängen einheimische Nachwuchskräfte auszubilden, der Karlsschule angegliedert waren und die Eleven bei Aufführungen als Laiendarsteller mitwirkten. <sup>55</sup> Es ist also anzunehmen, dass die »sinnliche Anschauung« von Affekten auf den höfischen Bühnen und das Erleben von deren Wirkung den jungen Theaterdichter maßgeblich und stärker geprägt haben als »Tradition und Sentenzen« <sup>56</sup> und dass sogar Schillers theoretische Ausführungen über seelische Erregungszustände und ihre körperlichen Erscheinungsformen auf das Musiktheater zurückgehen. So könnte der Dichter eine ähnlich pathetische Szene wie die, in der Posa durch die Ermordung Prinzessin Ebolis verhindern will, dass sie eine gefährliche, aber nicht näher bestimmte Information weitergibt, die ihr, so glaubt er, der Prinz verraten hat (vgl. Szene IV/17), am 10. Januar 1779, dem Geburtstag Franziskas von Hohenheim, in dem Ballett *Medea und Jason* gesehen haben, »wo Medea sich bemühet selbst die Stimme der Natur zu ersticken, wo sie den Dolch auf ihre beyde Söhne züket, die ihr mit empor gehobenen Händen zu Fuße fallen und um ihr Leben bitten«. Dieser Augenblick mache »ein solches entsezliches Gemähld, das die Herzen zerfleischet und den Zuschauer nöthiget, die thränende Augen abzuwenden, aus Furcht, das Blut dieser Unschuldigen fließen zu sehen«. <sup>57</sup>

54 Krauß, *Das Theater*, S. 512; vgl. ebd., S. 532 und Michelsen, *Der Bruch mit der Vater-Welt*, S. 27.

55 Vgl. Krauß, *Das Theater*, S. 533 f. und Michelsen, *Der Bruch mit der Vater-Welt*, S. 27 f.

56 Ueber das gegenwärtige teutsche Theater, 1782. (NA 20, S. 79).

57 Joseph Uriots Bericht, in: *Ausgewählte Ballette Stuttgarter Meister aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*. *Denkmäler deutscher Tonkunst I*, Bd. 43/44, hg.von Hermann Abert, Leipzig 1913, S. XLVIII; vgl. Michelsen, *Der Bruch mit der Vater-Welt*, S. 31 f. Diese Situation verwendet Schiller noch 1793 gegen Ende des Aufsatzes *Über das Pathetische* als Beispiel, um Lasterhaften die »Anlage zur wahrhaften moralischen Freiheit« und damit das Erhabene ästhetisch nachzuweisen (NA 20, S. 220 f.). Und im »Schaubühnenaufsatz« veranschaulicht er 1784 die Gerichtsbarkeit der Bühne ebenfalls an der Mutter, die ihre Kinder tötet: »Wenn keine Moral mehr gelehrt wird, keine Religion mehr Glauben findet, wenn kein Gesez mehr vorhanden ist, wird uns Medea noch anschauern, wenn sie die Treppen des Pallastes herunter wankt, und der Kindermord jezt geschehen ist.« (NA 20, S. 92) Es reicht an dieser Textstelle aus, die Tat bloß zu benennen, um sich an bekannte Bühnenszenen zu erinnern und die von ihnen ausgehende Wirkung zu erzeugen.

Auch in Schillers Drama sagen die Körperhaltungen mehr als die gesprochenen Worte, wenn der Marquis »zum Himmel sehend,<sup>58</sup> den Dolch auf ihre [d. i. Ebolis] Brust gesetzt [...] in dieser Stellung zweifelhaft ruhen [bleibt]«, die Prinzessin »an ihm niedergesunken [ist] und [...] ihm fest in's Gesicht [sieht]« und der Ritter dann »die Hand langsam sinken« und »[n]ach einem kurzen Besinnen [...] den Dolch fallen [läßt] und [hinaus] eilt« (Sz.anw. in V. 4124 bis Sz.anw. nach V. 4132). Schiller verändert die Bedeutung des Bildes allerdings, denn Eboli fordert Posa auf, sie zu töten, weil sie »[v]erdient [habe] zu sterben« (V. 4130), doch der Marquis erkennt das Feige und Barbarische einer solchen Tat und vollendet sie nicht,<sup>59</sup> weil ihm plötzlich ein anderer Ausweg einfällt. Bei dem in die personelle Konstellation des *Don Karlos* übertragenen Medea-Bild handelt es sich um einen »starke[n] Theaterstreich« mit einer »Entgegenstellung« und »plötzliche[n] Veränderung« von Empfindungen, die sich, so Noverre in Ausführungen zu seinem Ballett *Zaire*, dem Beschreiben und Begreifen entzögen.<sup>60</sup> Solche ›Theaterstreiche‹ lehnt Lessing ab.<sup>61</sup> Schiller jedoch dienen derartige

- 58 Wenn der Blick zum Himmel bedeutet, dass Posa seine Tat vor Gott rechtfertigen zu können glaubt, so unterstreicht diese Geste in der Erstaussgabe von 1787 ein Satz, der in der letzten Fassung von 1805 fehlt: »Diesen Mord / getrau' ich mir, an deinem Weltgericht / noch auszufechten.« (NA 6, S. 253, V. 4827–4829) Noch in der Letzten Ausgabe vertraut Schiller also der Aussagekraft der Gesten, die keiner Worte bedürfen.
- 59 Mit dem Tod durch den Dolch werden mehrere Personen in den Balletten *Amor der Corsar, oder die Schiff[fa]rth nach Cythere* und *Der Eifersüchtige ohne Nebenbuhler* von Noverre bedroht, die er im letzten seiner *Briefe* beschreibt (vgl. Noverre, *Briefe*, S. 324–341). Er vermutet deshalb, dass man ihn »vielleicht den Mann mit den Dolchen nennen« wird (ebd., S. 335).

Gabriele Brandstetter (»Die Bilderschrift der Empfindungen«, S. 78 f.) geht davon aus, dass Schiller »höchstwahrscheinlich Noverres *Briefe* bekannt [waren], vermittelt durch Joseph Uriot, der nicht nur Chronist der jährlichen Feste zur Zeit von Karl Eugens Geburtstag, der Opern- und Ballettaufführungen in der Karnevalszeit war, sondern auch (ehemals) Schauspieler, Schauspiellehrer am Musik- und Mimikinstitut der herzoglichen Akademie und schließlich: Französischlehrer Schillers.« Vgl. auch Michelsen, *Der Bruch mit der Vater-Welt*, S. 28 f. Es ist davon auszugehen, dass der »Mann mit den Dolchen« und die Gründe für diese Zuschreibung zwischen dem angehenden Dichter und seinem Lehrer zur Sprache kamen. Uriot trug in seinem Unterricht »mit der lebhaften Charakteristik, welche den ehemaligen Acteur verriet, ganze Szenen aus Molière, Racine, Voltaire usw.« vor (J. Minor, *Schiller, sein Leben und seine Werke*, Bd. 1, Berlin 1890, S. 114. Zit. nach Michelsen, *Der Bruch mit der Vater-Welt*, S. 28). Auf diese Dichter beruft sich auch Noverre im letzten Brief, in dem er das Ballett *Der Eifersüchtige ohne Nebenbuhler* als »eine Verbindung der hervorstechendsten Auftritte, aus verschiedenen Dramen unsers Theaters« und der »Gemälde der besten Meister« bezeichnet (Noverre, *Briefe*, S. 343 f.).

60 Noverre, *Briefe*, S. 317 f. (14. Brief).

61 Vgl. Anm. 18.

Coups dazu, die Handlung voranzutreiben, eine neue Richtung einzuschlagen oder emotionale Kehrtwenden zu vollziehen.<sup>62</sup> Die Posa-Eboli-Szene gibt Aufschluss, wie der Dichter auf visuelle Ausdrucksformen in Oper und Ballett zurückgreift, sie gleichzeitig mit einem neuen Sinngehalt versieht und ihnen so eine eigene, zeitgemäße Bedeutung zuschreibt. Später erklärt Posa nämlich dem gefangenen Karlos, wie in diesem Augenblick Verzweiflung seine Sinne umnachtet und ihm alles Menschliche geraubt habe, sodass er »zur Furie, zum Thier« geworden sei, bis »ein Sonnenstrahl in meine Seele« gefallen sei (V. 4673–4675), der Gedanke des Selbstopfers, um das große Befreiungsvorhaben zu retten. Das Innehalten und die abrupte, durch den Gegensatz von Dunkel und Licht zuge-spitzte Umkehrung des momentanen Verhaltens, in dem sich auf einer Vorstufe schon der Begriff des ›Erhabenen‹ abzeichnet, den Schiller bei seinen Kant-Studien entdecken wird,<sup>63</sup> richten die gesamte weitere Handlung neu aus. Denn der Entschluss zum Selbstopfer, für das jedoch so wenig wie für die Verhaftung des Freundes oder die Mordabsicht ein plausibler Grund zu erkennen ist, begründet den Verrat am König und dessen Reaktionen, drei hochemotionale Abschiedsszenen sowie den Angriff des Thronfolgers auf die königliche Autorität und die Restauration der monarchischen Macht.

Der Einfluss von Oper<sup>64</sup> und Ballett zeigt sich nicht nur in einzelnen Situationen, sondern im rhythmischen Auf und Ab der Emotionen, wie es Noverre beschreibt:

Die Pantomime ist ein Pfeil, die großen Leidenschaften drücken ihn ab; es ist eine Menge Blitze, die schnell auf einander folgen; die Gemälde, die

62 Vgl. etwa Ebolis Einladungsbrief an Karlos (II/4) oder den Brief des Königs an die Hofdame, in dem er um ihre Gunst wirbt (II/8); Philipps übersteigerte Eifersucht, deren Grundlosigkeit der Menschenkenner, als den er sich selbst bezeichnet (vgl. V. 3293 f.), durchschauen müsste (III/1–5; IV/7–9); sein Wagnis, sich auf Posa, seinen Widersacher, über den er nichts weiß, als Vertrauten einzulassen, um Wahrheit zu finden (III/5 und III/7); die Ohnmacht des Königs (Ende V/4) und sein Auftritt danach (V/9); der im Hintergrund agierende Großinquisitor, dem sich alle, auch Philipp, unterwerfen (V/10).

63 Vgl. Friedl, Verhüllte Wahrheit und entfesselte Phantasie, S. 48–65.

64 Wenn Schiller 1788 in der Rezension von Goethes *Egmont* die Erscheinung Klärchens als »Salto mortale in eine Opernwelt« verwirft, so spricht er sich nicht gegen diese Kunstform aus, sondern gegen den abrupten Übergang »der wahrsten und rührendsten Situation« in einen szenisch dargestellten Traum (NA 22, S. 208 f.). In seiner späteren Bühnenbearbeitung reduziert er, was Egmont träumt, auf eine verbale und pantomimische Wiedergabe (vgl. NA 13, S. 71 und die Erläuterungen dazu auf S. 354–357). Zu Einwänden gegen eine vermeintliche Abneigung Schillers gegen die Oper (vgl. NA 22, Erläuterung auf S. 406) vgl. Michelsen, Der Bruch mit der Vater-Welt, S. 19.

daraus entstehen, sind voller Feuer, sie dauren nur einen Augenblick und machen alsobald andern Platz.<sup>65</sup>

Dieser schnelle Wechsel extremer Gefühle lässt sich in Szene II/8 beobachten, in der die zuvor schon angereicherten Emotionen von Karlos und Eboli aufeinanderprallen, zwischen Höhen und Tiefen wechseln, sich verschränken und verstärken und sich nicht nur verbal, sondern auch mimisch, gestisch und körpersprachlich äußern. Die Glückserwartung des Prinzen, die sich in energischer Bewegung zeigt, schlägt beim Betreten des Zimmers sofort in lähmende Enthüllung seines Irrtums um, die ihn wiederum erstarren lässt (vgl. Sz.anw. in V.1537). Die Prinzessin verbirgt ihr Befremden über diese unwillkürliche Reaktion nur mühsam und versucht mit Worten, Lautenspiel und »ihrer ganzen [...] Munterkeit« (Sz.anw. nach V.1606) vergeblich, Karlos aus seiner emotionalen Fixierung auf die Königin zu reißen. Nur »mit Gewalt« (Sz.anw. in V.1641) kann sie Karlos, der »in schrecklicher Beängstigung« (Sz.anw. in V.1638) hinaus ins Freie will und sich fühlt, »als rauchte hinter mir die Welt / In Flammen auf« (V.1640 f.), zurückhalten.

Als Anspielungen auf vermeintliche Zeichen seiner Zuneigung nicht fruchten, ändert sie ihre Strategie und eröffnet ihm, dass er ihr Richter und Retter sein solle (vgl. V.1749 und V.1752). Karlos ist »heftig ergriffen« (Sz.anw. in V.1757), als sie von Zudringlichkeiten anderer Männer berichtet. Sie versichert, ihre Liebe »[d]em Einzigen, den ich mir auserlesen« (V.1785) – sie meint Karlos –, aufzubewahren, der ihre Gefühle jedoch nicht erwidere, und entfacht damit das Mitgefühl des Prinzen, der, »voll Feuer auf sie zugehend« (Sz.anw. in V.1808), ihr widerspricht, sie tröstet, indem er »sie voll Zärtlichkeit in die Arme schließt« (Sz.anw. in V.1813) und sich als Rettungselph ausgibt (vgl. V.1827), was sie »mit dem vollen Blick der Liebe« (Sz.anw. in V.1827) als Bekenntnis seiner Gegenliebe missversteht: »Sie nimmt seine Hand, und will sie küssen« (Sz.anw. in V.1830). Karlos jedoch zieht sie zurück, woraufhin die Prinzessin erklärt, sich mit der Rolle seiner Mätresse zu begnügen.

Als sie ihn wegen seines zögerlichen Liebesgeständnisses rügt, erkennt Karlos die Verwechslung und beide werden von ungeheuren Affekten überwältigt, in denen die körperlichen Bewegungen die sprachlichen Äußerungen überlagern, übertreffen und verdrängen: Karlos' »Kniee wanken, er hält sich an einen Stuhl, und verbüllt das Gesicht«. Nach »[e]ine[r] lange[n] Stille« und einem lauten Schrei der zu Boden fallenden Hofdame richtet sich der Prinz auf und beklagt »im Ausbruch des heftigsten Schmerzes« den Sturz »von allen meinen

65 Noverre, Briefe, S. 319 (14. Brief).

Himmeln« (V. 1859). Die Prinzessin verbirgt »*das Gesicht in das Küssen* [sic]«, der Thronfolger wirft sich vor ihr nieder, aber sie »*stößt ihn von sich*« und drängt »*ihn mit Gewalt weg*!« (alle Sz.anw. zw. V. 1857–1866). Beide werden von Entsetzen und Scham überwältigt und verlieren ihren Halt. Während Karlos unterwürfig seine Schuldlosigkeit beteuert, weist sie ihn physisch und verbal brüsk ab. Ebolis Kampf um die Liebe des Prinzen endet für beide mit einem Debakel, das im Ringen um den Brief des Königs ausklingt, den Karlos, nachdem er dessen Tragweite erkannt hat, »*frohlockend*« emporhält, während die Prinzessin »*in Verzweiflung die Hände*« ringt (Sz.anw. nach V. 1882 und nach V. 1879). Die Euphorie des Prinzen über das entlarvende Briefdokument, das ihn zum dritten Mal mit der Hoffnung auf Elisabeth erfüllt, zerstört Posa jäh, indem er es im Kartäuserkloster vernichtet.

### Bewegungen und Kontraste

Das Stilmittel des Kontrasts kennzeichnet Schillers gesamtes dichterisches und nicht-literarisches Werk, und zwar nicht nur in sprachlichen Einzelheiten,<sup>66</sup> sondern auf allen Gestaltungsebenen, der des Raums, der Personen, des Inhalts, der Bewegungen und sogar des Hörens. In Szene VI/4 ertönt »*von ferne ein verworrenes Getöse von Stimmen und ein Gedräng vieler Menschen. Um den König herum ist eine tiefe Stille. [...] Der Tumult kommt näher und wird lauter.*« (Sz.anw. zw. V. 4850–4855) Das akustische Geschehen, dessen musikaltheatralische Umsetzung sich geradezu aufdrängt, und die Mimik der Granden antworten auf die Entwürdigung des Herrschers durch den Sohn. Das wortlose Urteil seiner Getreuen spricht der König in Enjambements selbst aus, die den Bruch mit Karlos und den Verlust seiner Autorität formal zum Ausdruck bringen: »*Jeder Blick am Boden – jedes / Gesicht verhüllt! – Mein Urteil ist gesprochen. / In diesen stummen Mienen les' ich es / Verkündigt. Meine Unterthanen haben mich / Gerichtet.*« (V. 4851–4855) Bewegungen kontrastiert Schiller nicht nur in extremen Gefühlslagen auf drastische Weise mit

66 Einige Beispiele aus Szene I/5 des *Don Karlos*, dem ersten, emotionsgeladenen Zusammentreffen des Prinzen mit Elisabeth: »*Augenblick*« (V. 624, V. 639 und V. 658) / »*Ewigkeit*« (V. 664, vgl. auch V. 629); »*Blutgerüste*« / »*Paradiese*« (V. 638 f.); Glück (vgl. V. 681) / »*Höllqual*« (V. 683); stumm / beredsam (vgl. V. 706 und V. 708); »*müssen*« / »*wollen*« (V. 722–726); »*der Unglücklichste*« / »*[d]er Glückliche*« (V. 727 und V. 730); »*hell*!« / »*dunkel*« (V. 747 f.); »*Dolche*!« des Gewissens« / »*Wollust Gott zu seyn*« (V. 791 f.).

Erstarrung,<sup>67</sup> sondern auch subtiler, um etwa das heikle erste Zusammentreffen Philipps mit Posa zwischen den Auftritten III/9 und III/10 vorzubereiten. Der Marquis macht im Kabinett des Königs »*einige Gänge durch das Zimmer, und bleibt endlich in ruhiger Betrachtung vor einem Gemälde stehen*« (Sz. anw. nach V. 2974). Die Irritation in dem vorausgehenden Monolog und die aus ihr heraus entwickelte Absicht wirken in den Körperbewegungen nach und überlagern sich mit der Suche nach einer angemessenen Strategie, die dem Ritter beim Anschauen eines Bildes einfällt. Währenddessen steht der König »*an der Thüre still, und sieht dem Marquis eine Zeitlang zu, ohne von ihm bemerkt zu werden*« (Sz.anw. nach V. 2974). Er versucht, indem er die äußere Erscheinung und das Verhalten Posas betrachtet, der sich den höfischen Gepflogenheiten nicht anpasst, einen ersten Eindruck von ihm zu gewinnen. Der Ritter geht, als er den König bemerkt, ihm entgegen. Zu Beginn ihres zweiten Zusammentreffens kehrt sich diese Bewegung in Szene IV/11 jedoch um: Jetzt geht Philipp »*dem Marquis einige Schritte entgegen*« (Sz.anw. in V. 3817). Der Kontrast veranschaulicht das veränderte Verhältnis zwischen beiden: Anfangs tritt der König, »*einige Befehle*« (Sz.anw. nach V. 2974) gebend und seine innere Verfassung wie in Szene III/7 überspielend, Posa standesgemäß gegenüber, später ist er nach dem ehelichen Eklat bereit, sich den Informationen und Maßnahmen des Marquis völlig auszuliefern.

Ähnliche Effekte ergeben sich durch die Bewegungen – und Gesten – der Granden, wenn sie einerseits am Anfang von Auftritt III/7 beim Erscheinen des Herrschers »*die Hüte ab[nehmen] und [...] zu beiden Seiten aus[weichen], indem sie einen halben Kreis um ihn bilden*« (Sz.anw. in V. 2866) und andererseits in Szene V/5 nach dem Eingeständnis seiner Machtlosigkeit mit bloßen Schwertern eng um den König knien.<sup>68</sup> Beim Öffnen und Schließen des Kreises formieren sie sich zu einem aussagekräftigen Tableau wie im Ballett oder wie ein Opernchor (vgl. Kapitel »Der stumme ›Chor‹ der Granden«).<sup>69</sup> Nicht einheit-

67 Vgl. Anm. 33.

68 Vgl. Kapitel »Der stumme ›Chor‹ der Granden«. Die im Mittelalter bei Rittern gebräuchliche Waffe war Ende des 16. Jahrhunderts nicht mehr zeitgemäß und deshalb wirklichkeitsfern, auf der Stuttgarter Opernbühne aber durchaus zu sehen (vgl. Michelsen, Der Bruch mit der Vater-Welt, S. 11–13 und S. 57–59).

69 Zur in Ludwigsburg und Stuttgart gepflegten »Kunst der Choreographie« und die »mit Hilfe von Massenbewegungen« erzeugten »pathetische[n] Effekte« vgl. Michelsen, Der Bruch mit der Vater-Welt, S. 44–47, Zitate S. 44. »Indem die Menge in steter Beziehung auf den Helden komponiert wird, dessen Geschicke gerade durch die Harmonie oder Disharmonie mit den Massen heftig oder schmelzend auf die Gemüter wirkt, wird sie in die dramatische Gesamtkonstellation eingeordnet« (ebd., S. 47).

lich, sondern diffus verlaufen die Bewegungen am Schluss des vierten Akts im Vorzimmer des Königs, die in dem berühmten Satz Lermas »Der König hat / Geweint« (V. 4465 f.) gipfeln und einen Kontrast zu der unheimlichen Ruhe am Anfang des fünften Aufzugs bilden. Dass etwas Dramatisches passiert, deutet sich nämlich nur indirekt durch die Unruhe im Vorzimmer des Königs an, bis Lermas Nachricht die Spannung löst. Seine Worte wiederholen die zahlreichen Anwesenden im Unterschied zur vorausgehenden Betriebsamkeit dann doch »*zugleich, mit betretnem Erstaunen*« (Sz.anw. in V. 4466), um die Wirkung zu steigern. Das außergewöhnliche Ereignis erhöht und erniedrigt Schiller gleichermaßen, indem Domingo und Lerma ihre Empfindungen mit extrem gegensätzlichen Adjektiven zum Ausdruck bringen: Jenem ist »so feierlich, / So bang« (V. 4442 f.) zumute, dieser bezeichnet, »blaß wie eine Leiche«, als »teufelisch« (V. 4463–4465), was er gesehen hat.

Die in Bewegungen und Gebärden zum Ausdruck kommenden und durch Kontraste verstärkten Emotionen und Affekte lehnen sich offenbar an die Auführungspraxis des Stuttgarter Tanztheaters an, die Schiller möglicherweise am 10. Januar 1778<sup>70</sup> am Beispiel des Balletts *Orfeo et Euridice* von Noverre zu Dellers Musik erleben konnte: Orpheus beklagt

den Verlust seiner Gattin am Ufer des Acheron. Plötzlich lassen sich die Schreie des Orkus vernehmen. [...] Orpheus [gewinnt] den Totenfährmann und nun »öffnen sich die Pforten der Hölle ächzend«.

Die zweite Szene führt uns nach den elysischen Gefilden, wo Orpheus die Entschwundene erstmals wiedersieht, umgaukelt von den Reigen der seligen Geister. In der dritten Szene langt Orpheus vor dem Palast des Pluto an, der uns in seiner finsternen Hoheit [...] vorgeführt wird. [...] Allein trotz seines Erfolgs bei dem Fürsten des Hades erfolgt in der großen, streng programmatisch durchgeführten vierten Szene die Katastrophe. [...] Eurydice, die die scheinbare Kälte des Gatten nicht begreift, leidet alle Qualen der Eifersucht. Die Dämonen der Unterwelt versuchen sie ihm zu entreißen, da wirft sie sich ihm an die Brust. Nochmals gelingt es dem Sänger, die Dämonen zu rühren, da erscheint Tisiphone und vollzieht selbst die Trennung der Liebenden. [...] Dumpf grollend ist sein [d. i. des musikalischen Satzes] Beginn, bald jagen sich die Violinen in charakteristischen Imitationen. *Da bricht die Bewegung plötzlich ab* [...] Und nun erscheint noch-

70 Vgl. Krauß, Das Theater, S. 538, Uriots Bericht, in: Ausgewählte Ballette Stuttgarter Meister aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, S. XXXVI und Wilpert, Schiller-Chronik, S. 27.

mals Orpheus' rührender Gesang [...]. In der fünften Szene jagt Amor den Furien schmerz erfüllt nach, in der sechsten treffen wir den trauernden Orpheus an der Quelle des Hebros, von Nymphen umgaukelt [...]. [A]uf Orpheus' Saitenspiel hin [verschönert] sich die Szene [...], Orangenbäume und Rebstöcke [sprießen] empor [...] und wilde Tiere erscheinen. Darauf wird Orpheus in der achten Szene von den rachedürstenden Nymphen und Mänaden zerrissen. Bacchus erscheint und zügelt die Rasenden. Die Erde öffnet sich, Amor erscheint mit der befreiten Eurydice, worauf Bacchus seinerseits Orpheus wieder ins Leben zurückruft.<sup>71</sup>

Deller zielte, »namentlich im ›Orpheus‹, [...] auf eine vollständige Dramatisierung des Balletts nach Noverres Vorbild«,<sup>72</sup> der am Anfang des dritten Briefs nicht nur die Notwendigkeit von Gegensätzen, sondern »heftige Leidenschaften« im Ballett mit der Größe des Theaters begründet:

Unsere Kunst ist gewissermaßen der Perspektiv unterworfen; das Kleine verliert sich in der Entfernung. Die Gemälde des Tanzes erfordern Züge, die sich ausnehmen, große kühne Massen, kräftige Charaktere, und Gegenstellungen und Kontraste, die eben so künstlich ausgespart, als in die Augen fallend seyn müssen.<sup>73</sup>

Die Größe von Theaterraum und Bühne verlangten Szenen mit klarem, aussagekräftigem Gehalt, der sich durch Gegensätze und ausgeprägte, entschiedene Charaktere ergebe, die nicht psychologisch vielschichtig entworfen sein können. Noverres Sätze skizzieren nicht nur die ästhetische Basis seiner Tanzkunst, sondern auch die der Dramen des jungen – und klassischen? – Schiller. Dessen »kräftige«, auf die jeweilige Situation zugeschnittenen Charaktere stehen oft im Kontrast zueinander oder verkörpern Gegensätze innerhalb der eigenen Person wie Philipp, der über ein riesiges Reich herrscht, in Privatangelegenheiten aber, von Zweifeln geplagt, Hilfe sucht, oder der körperlich hingefällige Großinquisitor, der über eine ungeheure Machtfülle verfügt und seine Grundsätze unnachsichtig durchsetzt. Mit Karlos, der heftigen Gefühlsschwankungen unterworfen ist, und Posa, der weit vorausschauend plant, vernunftgesteuert argumentiert und rational agiert, haben sich zwei junge Menschen mit

71 Abert, *Die dramatische Musik*, S. 583–585. Herv. durch G.F. Vollständige und ausführlichere Inhaltsangaben samt Besetzungliste und Beschreibung Uriots in: *Ausgewählte Ballette Stuttgarter Meister aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*, S. XXXI–XXXVI.

72 Hermann Abert, *Einleitung*, in: *Ausgewählte Ballette Stuttgarter Meister aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*, S. V–XXIV, hier S. XVII.

73 Noverre, *Briefe*, S. 26; vgl. Michelsen, *Der Bruch mit der Vater-Welt*, S. 39 f.

konträren Wesenszügen freundschaftlich verbunden und der redliche Lerma bildet den Gegenpol zu den konservativen Intriganten Alba und Domingo.

Einen krassen Gegensatz stellen Prinzessin Eboli und Elisabeth dar, deren Charaktere Posa im Kartäuserkloster unterscheidet (vgl. V. 2329–2368): Die Hofdame bediene sich der Tugendhaftigkeit, die ihr Karlos zuspricht, nur egoistisch als Mittel, um ihn für sich zu gewinnen, wende sich aber von ihr ab, wenn sie keine Gegenliebe finde; für die Königin dagegen sei moralisches Verhalten Selbstzweck, sie beschreibe »[d]ie schmale Mittelbahn des Schicklichen« (V. 2361) sicher und konsequent. Der Marquis verdeutlicht seine Einschätzung durch einen allegorischen Vergleich zwischen einer natürlich wachsenden Pflanze und einem in rauem Klima künstlich gezüchteten Zweig, untermauert sein Urteil durch zahlreiche sprachliche Gegensätze,<sup>74</sup> erhöht die Königin zum Ideal und erhebt sie zur angebeteten Göttin (vgl. V. 2332 und V. 2362), die »angeborene[] stille[] Glorie« (V. 2356) umgebe und den entzauberten Rettungengel des Thronfolgers verdrängen soll (vgl. V. 2314).

Zwar verfolgt Posa mit der Gegenüberstellung der beiden Frauen einen bestimmten Zweck, aber die bildkräftigen, markanten Kurzporträts, aus denen Menschenkenntnis spricht, stimmen doch weitgehend mit tatsächlichen Charakterzügen überein.<sup>75</sup> Denn Ebolis Empörung über die Zudringlichkeit des Königs und ihre emphatische Beschreibung, worin Liebesglück für sie bestehe (vgl. V. 1769–1799), stellen sich kurz darauf als substanzlos heraus, wie die Zuschauer wissen (vgl. die Szenen II/9, II/11 und II/12), und »die Schönheit Elisabeths als Harmonie von Gefühlstiefe und sittlicher Entscheidungskraft«,<sup>76</sup> als Ausgewogenheit von Pflichtbewusstsein (vgl. V. 720) und Unabhängigkeit zeigt sich in allen ihren Auftritten. Der kontrastierende, rhetorisch zugespitzte Vergleich verdichtet über Posas Absicht und die Textstelle hinaus den Charakter zweier Frauengestalten, wie er sich in der menschlichen Grundsituation einer

74 Freiwilliges/erzwungenes Wachstum; »mütterliche[r] Boden« / »fremder Zweig«; »[v]erschwenderische Blüten« / einzelner Spross; »schwer erkämpfte[] Tugend« / sorgenlose Leichtigkeit; »[s]chulmäßige[] Berechnung« / unwillkürlich entstehende Bewunderung; wissend/unwissend (alle V. 2329–2368).

75 Michael Hofmann reduziert dagegen in dem Aufsatz *Bürgerliche Aufklärung als Konditionierung der Gefühle in Schillers ›Don Carlos‹* (in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 44 (2000), S. 95–117), in dem er Familiengeschichte und politische Zielsetzungen aufschlussreich verknüpft, Posas Gegenüberstellung von Elisabeth und Eboli auf eine zweckgerichtete Konstruktion, die den beiden Frauen nicht gerecht werde (vgl. S. 99 f. und S. 111–116).

76 NA 7.II, S. 448. In den Erläuterungen bezieht sich das Zitat insbesondere auf »die Szenen des 4. Akts«.

unerfüllbaren Liebe und den Reaktionen in ihr offenbart: einerseits verführerisches Werben mit allen Mitteln, Eifersucht, Hass, Rache und Intrige, andererseits Sublimierung der Gefühle, ohne sie zu unterdrücken. Später steigert die Prinzessin, als sie ihre Untaten der Königin gesteht, den Kontrast selbst ins Religiöse, wenn sie den »Engel / Des Lichtes!«, die »Große Heilige!« in ihrer Glorie auffordert, »die Elende«, die sich selbst einen »Teufel« nennt und sich »[z]u Ihren Füßen krümmt«, zu zertreten (V. 4160–4172). Die appellativen Charakter-skizzen des Marquis sowie das tatsächliche Denken und Verhalten der beiden Frauen und der anderen Hauptpersonen beleuchten keine individualpsychologischen Zusammenhänge und Hintergründe, sondern es liegen ihnen typische, allgemeine und wiedererkennbare Muster zugrunde.

Die Kontraste erstrecken sich offensichtlich auch auf die formale und inhaltliche Architektur des Dramas: So kehrt sich zum Beispiel das Vater-Sohn-Verhältnis in Szene II/2 im fünften Akt um. Und während im zweiten Aufzug Prinzessin Eboli Karlos zu sich einlädt und seine Zuneigung zu gewinnen sucht, bedrängt er sie im vierten – beide Begegnungen enden mit einem Schock, der als Impuls für eine neue Handlungslinie fungiert. Und Domingos und Albas Versuche, den politischen Zustand und ihre Macht durch ein Ränkespiel zu erhalten, bewirken im vierten Akt vorübergehend das Gegenteil, bevor sie an dessen Schluss doch triumphieren. Dem bei der ersten Begegnung mit Elisabeth von Gefühlen überwältigten Karlos steht im Schlussakt ein geläuterter Thronfolger gegenüber. Schließlich untermauern und verstärken Redeweisen und nonverbale, in die Augen springende Ausdrucksformen den inhaltlichen Kontrast zwischen der Audienzszene und dem vorletzten Auftritt: Während der junge Marquis seine Argumente für die Freiheit mit rhetorischem Schwung begeistert in der Hoffnung vorträgt, den König überzeugen und umstimmen zu können, weist der greise Großinquisitor Philipp mit harten Verneinungen streng (vgl. V. 5174, V. 5194 und V. 5237), mit rhetorischen Fragen vorwurfsvoll und mit gefühlloser Unbarmherzigkeit kalt zurecht. Seine Körpersprache beschränkt sich auf ein »*unwillige[s] Kopfschütteln*« (Sz.anw. nach V. 5190), während der Marquis »*mit Feuer*« (Sz.anw. in V. 3194, vgl. auch V. 3039) spricht, »*kühn*« auf den König zugeht, »*indem er feste und feurige Blicke auf ihn richtet*« (Sz.anw. nach V. 3201, vgl. auch Sz.anw. nach V. 3180) – und damit die Etikette verletzt – und »*[s]ich ihm zu Füßen werfend*« (Sz.anw. in V. 3216) seine Forderungen nach menschlichem Glück, Gedankenfreiheit und einem Ende der Selbstvergötterung bekräftigt.

## Stillschweigen

Die Audienzszene unterbricht dreimal ein Stillschweigen (vgl. Sz.anw. nach V. 3134, nach V. 3142 und nach V. 3252), das vor der Erwiderung des Königs sogar als »groß[]« (Sz.anw. nach V. 3252) hervorgehoben ist. Auch das Gespräch zwischen König und Großinquisitor wird durch »[e]in langes Stillschweigen« (Sz.anw. in V. 5143) eingeleitet, in dem nicht nur die Entfremdung der beiden mächtigsten Männer vorab Ausdruck findet, sondern in dem die Wirkung des vorausgehenden Szenenbildes – die weltliche Macht unterwirft sich der geistlichen – voll zur Geltung kommt und das die Spannung auf den bevorstehenden Wortwechsel schürt. Eine ähnliche Funktion, nämlich Posas Worten Raum zur Nachwirkung und der Reaktion des Königs besonderes Gewicht zu verleihen, erfüllt das »große[] Stillschweigen« (Sz.anw. nach V. 3252) vor der Erwiderung Philipps in Auftritt III/10, die er sich nicht erst in dieser Pause zurechtlegt, denn er hätte die Rede des Marquis schon vorher abrechnen können, wenn er sagt: »Ich ließ euch bis zu Ende reden« (V. 3253). Schiller verwendet die Szenenanweisung des Stillschweigens, gelegentlich auch des bloßen Schweigens oder der Stille über das gesamte Drama verteilt extensiv und exponiert: in der letzten, mehrfach gekürzten Ausgabe von 1805 über fünfzig (!) Mal, ohne einfache Pausen, stillschweigendes Gehen (vgl. Sz.anw. in V. 5093), kurze Schweigephasen (vgl. Sz.anw. nach V. 575) und andere Formen des stummen Ausdrucks wie nachdenkliche Haltungen (vgl. etwa Sz.anw. vor V. 1237) oder Fixierungen mit den Augen (vgl. Sz.anw. nach V. 734) dazuzuzählen. Lessing schreibt im gesamten *Nathan* nur drei Pausen vor (vgl. Sz.anw. nach V. 1640, in V. 1963 und nach V. 2317).

Das Schweigen in Schillers Drama wirkt wie Pausen in der Musik oder Stillstand im Ballett. Noverre beschreibt und begründet die Unterbrechungseffekte:

In die Musik hatte ich auch noch Pausen anbringen lassen, und diese Pausen thaten eine überaus angenehme Wirkung; indem das Ohr des Zuschauers plötzlich aufhörte, von der Harmonie berührt zu werden: so faßte sein Auge desto aufmerksamer alle die kleinern Partien der Gemählde, die Stellung und Zeichnung der Grouppen, den Ausdruck der Köpfe, und die verschiedenen Theile des Ganzen; nichts entwischte seinen Blicken; dieser Stillstand in der Musik und in den Bewegungen der Körper verbreitet ein stilles heitres Licht; er macht, daß die folgenden Stücke mit desto mehr Feuer herauskommen; es sind die Schatten, welche, wenn sie mit Kunst ausgespart und mit Geschmack vertheilt sind, allen Theilen der ganzen Composition einen neuen und wahren Werth geben; allein, die Kunst besteht

darinn, dass man wirthschaftlich damit umgehe. Sie würden dem Tanze eben so wehe thun, als zuweilen der Mahlerey, wenn man sie mißbraucht.<sup>77</sup>

Schiller setzt das Stillschweigen<sup>78</sup> zwar weder sparsam ein noch breitet es in der Regel »ein stilles heitres Licht« aus, aber es dient wie im Ballett der intensiven Wahrnehmung und dem Nachdruck dessen, was vorausging, sowie der konzentrierten Spannung auf das, was folgt, und dessen Bedeutung. Der Dichter überträgt die Wirkung von Pausen in der Musik in sein Metier, die Sprache, in dem sich ihm weitaus häufiger als im Ballett Gelegenheiten bieten, das Stillschweigen wirkungsvoll einzusetzen, ohne es zu missbrauchen. Er erhebt es zu einem Kontrastmittel seiner Rhetorik, das sie zum Glänzen bringt, und zu einem »Ausrufezeichen« seines dramatischen Geflechts, das einzelne Situationen hervorhebt. Da sich die antiken Lehren nicht mit diesem Komplement der Redekunst befassen,<sup>79</sup> kann das Stillschweigen nicht in solchen rhetorischen Traditionen wurzeln, wohl aber in der Praxis des höfischen Musiktheaters.

Im *Don Karlos* überwiegt der Pleonasmus »Stillschweigen«, der Ursache und Wirkung zusammenfügt und die Aussagekraft intensiviert, das viel blässere Wort »Pause« bei Weitem. Schiller verwendet »Stillschweigen« manchmal ohne Zusatz, ergänzt es aber auch oft mit der unbestimmten Zeitangabe »nach einigem« oder das bloße Schweigen durch »eine Zeit lang«. Vor allem jedoch verstärkt er die Intensität des »Stillschweigens« häufig durch die Adjektive »lang«, »tief«, »allgemein« und steigert es weiter, indem er zwei von ihnen verwendet. Insbesondere dann, aber auch ohne solche Attribute bringt es nicht nur emotionale oder gedankliche Vorgänge im Innern der Personen zum Ausdruck, sondern es markiert für das Publikum einen Einschnitt, einen Übergang oder sowohl rückwirkend als auch vorausschauend wichtige Redepassagen, Situationen oder ganze Szenen wie den Auftritt des Großinquisitors.

Zwar zeigt das »Stillschweigen« an manchen Stellen bloß an, was Worte in der Figur, an die sie sich richten, auslösen, etwa in der Eingangsszene, in der Domingo an das Erschrecken der Königin erinnert, Karlos könnte bei einem

77 Noverre, Briefe, S. 311 f. (14. Brief); vgl. Michelsen, *Der Bruch mit der Vater-Welt*, S. 50 f.

78 Die theatralische Wirkung des Stillschweigens ist von Verschwiegenheit zu unterscheiden, die Geheimnisse bewahrt und mit der sich Hermann Bernauer (»Den Namen? – Nein! Den nennt er nicht.« Zu den Verschwiegenheiten von Schillers *Don Karlos*, besonders in der Version der Hamburger Bühnenfassung 1787, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 62 (2018), S. 107–125) befasst.

79 Vgl. Markus Schauer, *Cum tacent, clamant*. »Beredtes Schweigen« als Instrument rhetorischer Strategien bei Cicero, in: *Rheinisches Museum für Philologie* 154 (2011), H. 3/4, S. 300–319, hier S. 301.

Turnier verletzt worden sein, und sich in ihrer Angst um ihn ihre unterdrückte Zuneigung äußert (vgl. V. 53–66). Aber schon die nächste Anweisung »*Nach einem Stillschweigen*« (Sz.anw. nach V. 121) leitet Schlussfolgerungen des Thronfolgers ein, die dem Publikum andeuten, was geschehen wird. Und nach Vers 357, mit dem die verzweifelte Selbstoffenbarung von Karlos endet, überlegt sich Posa zum einen eine Antwort, zum andern nimmt während seines Schweigens die Spannung der Zuschauer auf seine Reaktion zu. Eine solche doppelte, sowohl innerhalb der Szene begründete als auch auf das Publikum zielende Funktion erfüllt das »Stillschweigen« oft, während Schiller das nur auf die Person gemünzte Nachdenken auch mit diesem Wort vorschreibt (vgl. etwa Sz.anw. nach V. 1642).

Über das Geschehen auf der Bühne hinaus erstreckt sich die Wirkung des »Stillschweigens« auf die Zuschauer auch am Ende von Posas unvollständiger *Mirandola-Parabel* (vgl. Sz.anw. in V. 607), die Mitleid nicht nur in den Dramenfiguren, sondern auch im Publikum erzeugt. Außerdem fungiert die wortlose Unterbrechung in beide Richtungen als Impuls, die Erzählung auf die Konstellation in der Königsfamilie zu übertragen, und schließlich konzentriert sich die Aufmerksamkeit zunehmend erwartungsvoll darauf, wie Elisabeth auf die Gleichniserzählung eingeht. Einerseits leitet »Stillschweigen« Auftritte ein, die Rang und Macht des Königs und des Großinquisitors demonstrieren (III/7 und V/10), andererseits unterbricht es die großen, entscheidenden Szenen, die durch die vorausgehenden vorbereitet werden oder die nachfolgende weiterführen: die *Eboli-Szene* II/8, die *Audienzszene* III/10 und die *Szene* V/4 mit dem Schnitt durch die Bande zwischen Vater und Sohn. Als sich das Missverständnis zwischen der Hofdame und Karlos enthüllt hat, setzt Schiller die Dramatik des Moments, auf den der gesamte Auftritt zuläuft, in einem wortlosen Kontrast größter Theatralik um, der jedoch Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit widerspricht: »*Eine lange Stille von beiden Seiten. Die Fürstinn schreyt laut und fällt*« (Sz.anw. nach V. 1857). Im Schweigen staut sich die Energie des Affekts, die sich im künstlich »lange« hinausgezögerten Aufschrei und Sturz entlädt. Die emotionale Wirkung der Entdeckung ist sprachlich nicht mehr angemessen zu erfassen, deshalb greift der Dichter auf Ausdrucksformen zurück, die er aus Opern und Balletten kennt. Im letzten Akt breitet sich Stillschweigen an zahlreichen Stellen aus, um die Spannung, das Entsetzen über die unglaublichen Ereignisse und die damit verbundenen seelischen Erregungen darzustellen und zu verstärken. Allein die Schlusspassage der Rede, in der Karlos den König erniedrigt und sich von ihm lossagt, und die kurze resignierende Antwort Philipps begleiten drei Schweigephasen (vgl. vor V. 4834–V. 4855), die das Ungeheuerliche des Bruchs nicht nur des Sohns mit dem Vater – »Suchen / Sie unter Fremdling-

gen Sich einen Sohn« (V. 4848 f.)<sup>80</sup> –, sondern auch des Thronfolgers mit dem Herrscher – »Da liegen meine Reiche« (V. 4850) – unterstreichen: Das Fundament der Monarchie ist zerstört.

## Tränen

Das ebenfalls häufige Tränenmotiv überzieht das Drama wie ein Netz und ist mit unterschiedlichen Anlässen und Ursachen verknüpft. Tränen, eine körperliche Reaktion stärkster Gefühlsbewegungen, vergießt Philipp in dem exponierten, aber nicht auf der Bühne gezeigten Moment, als er von Posas Verrat erfährt. Das Weinen des Königs entsetzt alle im Vorzimmer Anwesenden (vgl. V. 4462–4466), weil der zum Gott erhobene (vgl. V. 3068–3072, V. 3111 f. und V. 3207) Herrscher eine menschliche Seite zeigt. Es ist nicht nur durch dessen Rang hervorgehoben, sondern auch dadurch, dass Karlos seinem Vater diese Fähigkeit vorher zweimal abgesprochen hat (vgl. V. 1081 und V. 3630 f.) und an ihn vorausdeutend appelliert, »[n]och zeitig Thränen einzulernen« (V. 1083). Unmittelbar vor dem Todesschuss auf Posa ist Karlos jedoch davon überzeugt, dass dessen Betrug, wenn er sich als Freundschaftstat herausstelle, sogar seinen Vater zu Tränen rühren, zur Vergebung bewegen und damit die Menschlichkeit Philipps erweisen werde (vgl. V. 4722–4730). Für den Prinzen sind Tränen »[d]ie ewige / Beglaubigung der Menschheit« (V. 1079 f.): Er erhebt also den körperlichen Ausdruck heftiger Emotionen zum Kennzeichen der Gattung. Diese unauflösbare Koppelung von Weinen und Menschsein erklärt die Häufigkeit des Tränenmotivs, dem über individuelle Gefühlsäußerungen hinaus auch eine politische Dimension zukommt.<sup>81</sup>

Da Noverre mit der Reform des Balletts, dessen ernsthafte Gattung die »heftige[n] Leidenschaften der Tragödie« benötige und sich an die »tragische Gattung« anlehnen müsse,<sup>82</sup> auf Rührung und Tränen zielte, beeindruckten

80 Vgl. Michelsen, *Der Bruch mit der Vater-Welt*, S. 73: »Diesen Zwist mit der ›von oben‹ sanktionierten Vater-Autorität, den Kampf, in den die patriarchalische Ordnung mit den Mächten der Kritik geraten war, nimmt die rhetorische Leidenschaft Schillers zum Sujet«. Im *Don Karlos* untergräbt das Ringen um dieselbe Frau sowie das von Freundschaft getragene Freiheitsprojekt die väterliche Ordnung, was einer Katastrophe kosmischen Ausmaßes gleichkommt (vgl. V. 339–344).

81 Weitere individuelle Anlässe: V. 180–190; V. 201; V. 219–221; V. 250–258; V. 323–328; Sz.anw. in V. 3630; V. 4306–4308; V. 4838; V. 5283–5287; V. 5327–5330; politische Gründe: V. 158–160; V. 809; V. 2419–2421; V. 4935 f.; beiderlei Ursachen: Sz.anw. nach V. 827–846; V. 1068 f.

82 Noverre, *Briefe*, S. 26 (3. Brief).

den jungen Schiller vermutlich solche Aufführungen in Ludwigsburg und Stuttgart, sodass er sich damals wichtige Gestaltungs- und Wirkungselemente seiner Dramen aneignen konnte. Der Tanz, so Noverre in einem allegorischen Vergleich mit der Dichtung, enthalte

alles, was zu einer schönen Sprache nöthig ist [...]. Sobald ein Mann von Genie die Buchstaben ordnet, Wörter daraus bildet, und diese verbindet: so wird die Sprache des Tanzes da seyn, er wird sich mit Kraft und Nachdruck ausdrücken, und die Ballette werden sodann die Ehre zu bewegen, zu rühren, und Thränen auszupressen, mit den besten dramatischen Stücken [...] theilen.<sup>83</sup>

Am Beispiel des Schauspielers Garrick beschreibt Noverre nicht nur die Ausdruckskraft jenseits der Sprache, sondern auch, was Mimik und Gestik beim Publikum bewirken:

Er ist so natürlich, sein Ausdruck ist so mannichfaltig, seine Gestus, seine Physionomie und seine Blicke sind so rednerisch, so überzeugend, dass ihn selbst der versteht, der kein Englisch weiß [...].

[...] im Tragischen erregt er die auf einander folgenden Bewegungen der heftigsten Leidenschaften, er wühlt, wenn ich so sagen darf, im Eingeweide des Zuschauers, zerreißt ihm das Herz, durchbohrt ihm die Seele, und preßt ihm blutige Thränen aus.<sup>84</sup>

Der geniale Mime erschüttert mit seinem nonverbalen Ausdrucksvermögen die Zuschauer im Innersten und erreicht damit, was auch Schiller in seinen Dramen anstrebt. Der Dichter verlässt sich dabei nicht nur auf seine rhetorische Begabung, sondern untermauert die Rede der Figuren durch deren Körpersprache, die ihm Oper und Ballett anschaulich vermittelten. Für Schiller sind Tränen jedoch weit mehr als bloß äußeres Zeichen seelischer Vorgänge,<sup>85</sup> nämlich ein anthropologisches Manifest der Humanität und darüber hinaus ein Appell, ihr den nötigen politischen Rahmen zu schaffen und Bedingungen, die ihr entgegenstehen, zu bekämpfen.<sup>86</sup>

83 Ebd., S. 24 f. (2. Brief).

84 Ebd., S. 157 f. (9. Brief). Absatz eingefügt, G.F.; vgl. Michelsen, *Der Bruch mit der Vater-Welt*, S. 34.

85 Vgl. Noverre, *Briefe*, S. 327 und S. 336 (Letzter Brief).

86 Im *Schiller-Handbuch* des Metzler-Verlags (S. 98) entwertet der Herausgeber Matthias Luserke-Jaqui diese Tragweite des Tränenmotivs, wenn er unter Bezug auf das Ende von Szene IV/5 zu folgendem Schluss kommt: »Karlos ist weinerlich aus Selbstmitleid und repräsentiert damit eine Schwundform aufrechter Empfindsamkeit, wie sie für den Tränen- und Freundschaftskult des 18. Jahrhunderts kennzeichnend ist.«

*Don Karlos* ist in einer anderen Lebensphase Schillers entstanden als *Die Räuber*. Er lernte am Mannheimer Nationaltheater, das sich an Lessings Dramaturgie orientierte und gegenwartsnahe, bürgerliche Stoffe im familiären Umkreis bevorzugte,<sup>87</sup> die dort gepflegte Form des Schauspiels näher kennen und sammelte neue Erfahrungen, sodass sich seine Bühneneindrücke nicht mehr auf die Stuttgarter Aufführungspraxis beschränkten. Obwohl er, dem Rat Wielands folgend, mit der Versform Neuland betrat, die seine Rhetorik kunstvoll bindet und ihre Wirkung erst voll entfaltet,<sup>88</sup> hielt er weiterhin an Elementen und Effekten fest, die er auf den Bühnen am Hof Karl Eugens gesehen, in seinem ersten Drama mit großem Erfolg ins Sprechtheater übertragen und dadurch als tragfähig für weitere Werke erkannt hatte. Im gleichen Brief vom 7. Juni 1784 an Dalberg, in dem er dem *Karlos* politische Inhalte abspricht, beharrt er auf seinen im höfischen Theater wurzelnden Auffassungen:

Freilich ist ein gewöhnliches bürgerliches Sujet, wemns auch noch so herrlich ausgeführt wird, in den Augen der grosen, nach außerordentlichen Gemälden verlangenden Welt niemalen von der Bedeutung, wie ein kühneres Tableau, und ein Stük wie dieses erwirbt dem Dichter, und auch dem Theater dem er angehört schnellern und grösern Ruhm, als drei Stüke wie jenes.<sup>89</sup>

Schiller sucht also den Kompromiss, ohne die ihm eigenen Gestaltungsmittel zu verleugnen und aufzugeben. In Leipzig und Dresden verlagert sich, unterstützt von Körner, nicht nur der Schwerpunkt des Dramas von familiären und persönlichen Beziehungen auf politische Themen,<sup>90</sup> sondern im Brief vom

87 Vgl. Lesley Sharpe, Schiller and the Mannheim National Theatre, in: *The Modern Language Review* 100 (2005), H. 1, S. 121–137, hier S. 124–129. In Mannheim wurde ein »moderne[r] psychologisch-realistische[r] Schauspielstil« praktiziert (Thomas Wortmann, *Kreative Netzwerke, Theater als moralische Anstalt und Kultur als Konjunkturmaßnahme: »Mannheimer Anfänge«*, in: *Mannheimer Anfänge. Beiträge zu den Gründungsjahren des Nationaltheaters Mannheim 1777–1820*, hg. von dems., Göttingen 2017, S. 7–41, hier S. 16) und die Bühne entwickelte sich »durch neue deutschsprachige Stücke, die sich den Werten und Tugenden, mithin der »Welt« des Bürgertums widmen, [...] nach und nach zum gesellschaftlich akzeptierten Ort, an dem ein bürgerliches Publikum sich seiner selbst versichern kann« (ebd., S. 27). Schon am Gebäude des Mannheimer Nationaltheaters »vollzieht sich ein typischer Weg von dem barocken Hofopernbau innerhalb des [...] Schlosses zum bürgerlich-höfischen Theater als freistehendes Einzelgebäude auf einem repräsentativen Platz der Stadt« (Christel Denk und Rudolf Denk, *Theater am Oberrhein. Geschichte und Gegenwart einer europäischen Theaterlandschaft*, Freiburg i. Br. 2010, S. 68).

88 »Es kann nicht fehlen, daß der Vers meinem Karlos sehr viel Würde und Glanz geben wird«, schreibt er am 24. August 1784 an Dalberg (NA 23, S. 155).

89 NA 23, S. 144.

90 Vgl. NA 7.II, S. 93 (»Entstehungsgeschichte«).

12. Oktober 1786 an den Hamburger Theaterdirektor Schröder blickt er enttäuscht auf Mannheim zurück, wo seine Schreiblust erlahmt sei: »Mit ungeduldiger Sehnsucht habe ich bisher nach derjenigen Bühne geschmachtet, wo ich meiner Phantasie einige Kühnheiten erlauben darf und den freien Flug meiner Empfindung nicht so erstaunlich gehemmt sehen muß.«<sup>91</sup> Obwohl in den Zeilen eigennütziges Werben mitschwingt, spricht aus ihnen die besorgte Suche Schillers nach Bühnen, die seinen Dramen nicht nur inhaltlich, sondern insbesondere ihrer ästhetischen Eigenart gerecht werden.

Liebe und Freundschaften, die Beziehungen zwischen Vater und Sohn sowie Mutter und Tochter und die Irrwege von Gefühlen entzünden eine emotionale Schubkraft, deren pathetische Rhythmik sich, von Theaterstreichen angetrieben, nicht nur verbal, sondern in körpersprachlichen Extremen, Tränen, Kontrasten, hektischen Bewegungen und Erstarrung sowie Stillschweigen äußert. Sie befeuert auch den ideellen Gehalt der politischen, gesellschaftlichen und anthropologischen Themen, den Schiller im Kontrast zu den düsteren Zuständen an Philipps Hof zum Leuchten bringt. Um bürgerliche Ideale zu verbreiten, bedient er sich aus dem ästhetischen Arsenal des höfischen Musiktheaters, ohne sich mit diesen Anleihen in den theoretischen Schriften ausdrücklich zu befassen. Wenn Posa vom Adel der Menschenwürde spricht (vgl. V. 3092–3097) und von Philipp verlangt, »der Menschheit / Verlorenen Adel« (V. 3242 f.) wiederherzustellen und »Millionen Königen ein König« (V. 3201) zu werden, strahlt der fürstliche Glanz sogar verbal auf den Bürger aus, um dessen hohen Rang zur Geltung zu bringen. Der weltbürgerlich gesinnte Dichter greift auf Vokabeln des Fürstenhofes zurück, aus dessen Dienst er sich befreit hat.

Inszenierungen der Gegenwart mildern oder vermeiden das theatralische Pathos von Schillers Dramen, die gleichwohl ihre große Anziehungskraft behalten und ihre humanen Botschaften auch dann verkünden, »wenn des Staubes Weisheit / Begeisterung, die Himmelstochter, lästert« (V. 4295 f.). Die großen Emotionen und musikalischen Implikationen von Schillers Schauspielästhetik bewahren jedoch die Opern, zu denen sich Komponisten durch seine Dramen anregen ließen: Verdi durch *Die Räuber*, *Kabale und Liebe*, *Don Karlos* und – wie auch Tschaikowski – *Die Jungfrau von Orléans*, Donizetti durch *Maria Stuart* und Rossini durch *Wilhelm Tell*.<sup>92</sup>

91 NA 24, S. 62 f.

92 Müller-Seidel (Verschwörungen und Rebellionen in Schillers Dramen, S. 441) schreibt der Rütli-Szene eine »opernhafte[] Feierlichkeit« zu.



CHRISTIAN BEGEMANN

TEXTE ALS GEISTERSEHER  
ÜBERLEGUNGEN ZUR METAPHORIK DES  
GESPENSTISCHEN ZWISCHEN ROMANTIK UND REALISMUS  
(HOFFMANN, *DAS MAJORAT* – FONTANE, *SCHACH VON WUTHENOW*)

Für Christine Lubkoll zum 65. Geburtstag

*Abstracts:*

Die Metapher des Gespensts hat alle kritischen Debatten, die seit der Aufklärung über Existenz und Status übernatürlicher Erscheinungen geführt werden, überdauert. Offenbar wird sie gebraucht. Aber warum? Der Beitrag fragt nach den Funktionen und textuellen Effekten der Metapher des Gespenstischen im 19. Jahrhundert. Er untersucht exemplarisch zwei Erzählungen, eine ›romantische‹ – E. T. A. Hoffmanns *Das Majorat* – und eine ›realistische‹ – Fontanes *Schach von Wuthenow*. Jeweils zeigt sich – aber in unterschiedlicher Weise –, dass die moderne Welt heimgesucht wird von überlebten Institutionen und Denkweisen, Überresten und ›Überlebse[n]‹ (Tylor) der Vergangenheit. Die Metapher des Gespensts kommentiert solche Phänomene im sozialen, politischen und kulturellen Leben der Gegenwart. Auch dieses ›Anderer‹ aber ist ein bestimmender Teil der Moderne selbst.

The metaphor of the ghost has outlasted all critical debates since the Enlightenment about the existence and status of supernatural phenomena. It is apparently needed – but why so? This article investigates the functions and textual effects of the metaphor of the ghostly in the 19th century by examining two exemplary stories: one ›romantic‹ – E. T. A. Hoffmann's *Das Majorat* – and one ›realistic‹ – Fontane's *Schach von Wuthenow*. Each of them shows, however in different ways, how the modern world is haunted by antiquated institutions and mindsets, by remains and ›survivals‹ (Tylor) of the past. The metaphor of the ghost comments on such phenomena in the social, political and cultural spheres of the present. It shows that even this ›other‹ is a defining part of modernity itself.

## 1. Vorüberlegungen: Gespenster und Metaphern

Geisterseher haben seit der Aufklärung einen schlechten Ruf. Kants Polemik in seinen *Träumen eines Geistersehers* setzt mithilfe dieser Kategorie eine epistemologische Diskussion um die Beschaffenheit und die Bedingungen einer neuen, nämlich aufgeklärten Konzeption von Wirklichkeit fort, deren Grenze

das Gespenst als Inbild metaphysischer und mythischer – und das heißt »abergläubischer« – Denkweisen markiert. Insofern sehen Geisterseher zwar etwas, was andere nicht sehen, aber das hat keine irgendwie höhere epistemologische Dignität. Im Gegenteil: Sie verfallen entweder von außen induzierten Täuschungen oder den eigenen »Träumen« und Phantasmen. Dieses Argumentationsmuster liegt auch einer Reihe literarischer Texte zugrunde, in denen bereits der Titel das Problem der Geisterseherei fokussiert: Schillers Romanfragment *Der Geisterseher* (1787–1789), Gottfried Kellers Novelle *Die Geisterseher* (1881) oder die Spiritismus-Satire *Die Geisterseher* des Sprachphilosophen und -kritikers Fritz Mauthner (1894).

Tatsächlich aber ist der epistemologische Furor, der in dieser Vokabel kondensiert ist, schon bei Kant ein ungedeckter Scheck, und weitere prominente Aufklärer müssen dem notgedrungen beipflichten. Nur ein Jahr nach Kant resümiert kein Geringerer als Lessing in einer bekannten Äußerung aus der *Hamburgischen Dramaturgie* das erkenntnistheoretische Problem, die Nichtexistenz von Gespenstern nicht beweisen zu können. Affirmation oder Leugnung gespenstischer Phänomene werden zu begründbaren, aber nicht beweisbaren Setzungen:

Wir glauben keine Gespenster mehr? Wer sagt das? Oder vielmehr, was heißt das? Heißt es so viel: wir sind endlich in unsern Einsichten so weit gekommen, daß wir die Unmöglichkeit davon erweisen können; gewisse unumstößliche Wahrheiten, die mit dem Glauben an Gespenster im Widerspruche stehen, sind so allgemein bekannt worden, sind auch dem gemeinsten Manne immer und beständig so gegenwärtig, daß ihm alles, was damit streitet, notwendig lächerlich und abgeschmackt vorkommen muß? Das kann es nicht heißen. Wir glauben itzt keine Gespenster, kann also nur so viel heißen: in dieser Sache, über die sich fast eben so viel dafür als darwider sagen läßt, [...] hat die gegenwärtig herrschende Art zu denken den Gründen darwider das Übergewicht gegeben [...].<sup>1</sup>

Trotz der »gegenwärtig herrschende[n] Art zu denken«, räumt Lessing der Literatur ausdrücklich die Möglichkeit ein, weiterhin von Gespenstern fiktionalen »Gebrauch« zu machen. Das hängt mutmaßlich nicht nur mit der beginnenden Autonomisierung von Literatur zusammen, sondern nicht zuletzt auch mit dem Konstruktionscharakter des Wissens als sozialer Übereinkunft, das gerade mit

1 Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, in: Ders., *Werke*, Bd. 4: *Dramaturgische Schriften*, hg. von Herbert G. Göpfert, München 1973, S. 229–720, hier S. 282 (11. Stück).

Blick auf aufklärerische Realitätskonzepte erhebliche Erklärungslücken aufweist. Beide Faktoren tragen dazu bei, dass das gesamte 19. Jahrhundert – bei allem Spott über die Geisterseher – die Lessing'sche Lizenz ausgiebig genutzt hat.

Man kann für das ›lange 19. Jahrhundert‹ (Hobsbawm) eine literarische Phänomenologie des Gespensts aufmachen, in der fünf Positionen hervorstechen: 1. die Ausläufer der älteren Tradition einer Traktatliteratur, die sich theoretisch mit Gespenstern, der Frage ihrer Existenz, Herkunft und so weiter befasst und über mancherlei post- und gegenaufklärerische Positionen bis in den Spiritismus reicht; 2. dann, und hier beginnen die literarischen Gattungen, die Gespenstergeschichte mit intradiegetisch ›echten‹ Gespenstern; 3. die spätaufklärerische Schauerliteratur, in der zumindest der von Ann Radcliffe geprägte Strang Schauereffekte zwar inszeniert, sie aber letzten Endes im Sinne eines *explained supernatural* wieder auflöst und damit jene aufklärerische Realitätskonstruktion affirmiert, die er vorher zur Disposition gestellt hatte. Im Zwischenraum zwischen diesen beiden Außenposten ist 4. die nach 1800 neu entstehende ›phantastische Literatur‹ angesiedelt, in der der Status des Gespenstischen in der Schwebelage bleibt und bei den Protagonisten wie dem Leser ›Unschlüssigkeit‹ über ihn herrscht, ›hésitation‹, wie Tzvetan Todorov formuliert. Das phantastische Phänomen steht uneindeutig zwischen einem *merveilleux*, einem die Grenzen des Natürlichen übersteigenden ›Wunderbaren‹, und einem ins Natürliche aufgelösten *étrange*, denen die zuletzt genannten generischen Extrempositionen entsprechen.<sup>2</sup> Schon allein das zeitliche Nebeneinander dieser Typen, zum Teil sogar bei einzelnen Autoren wie Hoffmann oder Storm, zeigt als solches eine erhebliche epistemische Offenheit und Reflexivität des gesamten Problemfelds und bestätigt darin das Lessing'sche Argument, dessen konsequenteste literarische Umsetzung die Phantastik letztlich ist.

Todorov führt noch eine weitere Konstitutionsbedingung für das Phantastische an: Dieses schließe ›poetische‹ und ›allegorische‹ Lektüren aus, Lektüren also, die den Text ›nicht wörtlich‹ nehmen, sondern in einem übertragenen, uneigentlichen Sinn.<sup>3</sup> Dazu gehört nun auch die metaphorische Rede vom

2 Tzvetan Todorov, Einführung in die fantastische Literatur [1. Aufl. 1970], Frankfurt a. M. 1992, S. 31 ff. und S. 40 ff. Dass über Todorov eine lange und intensive Diskussion hinweggegangen ist, die viele seiner Thesen relativiert hat, ist hier weniger relevant als die Feststellung, dass seine Definition des Phantastischen über ein Ambivalenzsyndrom, in dem Realitätskonflikte inszeniert werden, am ehesten ein Abgrenzungskriterium des Phantastischen von anderen Formen einer Literatur des Schaurigen und Wunderbaren bietet.

3 Ebd., S. 32 f. und S. 55 ff. Vgl. in diesem Sinne auch Marianne Wünsch, Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne. Definition – Denkgeschichtlicher Kontext – Strukturen, München 1991, S. 40 ff.

Gespenst, die hier daher als dessen 5. Erscheinungsform innerhalb dieser kleinen Phänomenologie behandelt werden soll. Diesem Punkt soll im Folgenden das Augenmerk gelten, ausgehend von der befremdlichen Beobachtung, 1. wie präsent die Gespenster-Metapher gerade auch in kulturellen und poetologischen Kontexten ist, in denen man sie nicht erwartet, und 2. welche seltsamen Effekte sie bewirkt. Man kann nämlich durchaus kritisch fragen, wie weit die tradierte Unterscheidung zwischen wörtlicher und nicht-wörtlicher Lesart in diesem Falle (und auch generell<sup>4</sup>) tatsächlich trägt. Bezogen auf die Metapher funktioniert Todorovs Ausschluss nur, wenn man von ihrer ›Uneigentlichkeit‹ ausgeht, wie das ja in der rhetorischen Tradition der Fall war. So gesehen, tilgt die Metaphorik des Gespensts dessen diegetische ›Realität‹ und stärkt so letztlich ein aufklärerisches Argument: Das Gespenst ist ja gar nicht ›echt‹, sondern ›nur‹ ein Tropus. Aber man kann auch das Gegenteil behaupten: Die Metapher beschwört das Gespenstische erst herauf und bestätigt es in einer prekären Weise, indem sie es einem Gegenstand zuschreibt. Auch wenn es keine Gespenster geben sollte, scheint es doch ein ›Gespenstisches‹ zu geben, etwas also, das gespensterartig ist, also *wie* ein Gespenst ist oder nach Art eines Gespensts auftritt. Aber woran bemisst sich dies? Gibt es dann also doch Gespenster?

Eine Metapher bildet immer einen Stolperstein, eine Sollbruchstelle im Verständnis eines Textes, denn sie ist in ihrem aktuellen Kontext ein Fremdkörper, ja sie ist in diesem in gewisser Hinsicht ›falsch‹.<sup>5</sup> Andererseits funktioniert sie nur dann, wenn sie ›etwas trifft‹, also etwas Signifikantes über ihren Gegenstand aussagt. Metaphern sollten daher vielleicht nicht unbedingt beim Wort, aber doch ernstgenommen werden. Dieses Oszillieren ihres Geltungsstatus wird von ihrer uneindeutigen sprachlichen Form bewirkt, denn die Metapher formuliert eine Identität von ›Bildspender‹ und ›Bildempfänger‹ beziehungsweise ›Herkunftsbereich‹ und ›Zielbereich‹,<sup>6</sup> signalisiert aber ihre faktische Differenz. Dies geschieht weniger durch sprachliche Zusatzsignale, wie das beim expliziten Vergleich der Fall ist, sondern erfolgt auf der Basis von kontextuellen Erwägungen, die ihrerseits auf der Kenntnis rhetorischer Gebräuche und Techniken so-

4 Vgl. dazu Gerhard Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, 6. Aufl., Göttingen 2009, S. 12.

5 Vgl. Ralf Konersmann, *Figuratives Wissen. Zur Konzeption des Wörterbuchs der philosophischen Metaphern*, in: *Neue Rundschau* 116 (2005), S. 19–35, hier S. 29. Vgl. dazu auch Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, S. 13–15. Kurz bemerkt, Metaphern seien eigentlich »nicht falsch, sie sind zu offenkundig falsch, als daß man auf die Idee käme, sie falsch zu nennen« (S. 15).

6 Zur Terminologie vgl. Harald Weinrich, *Semantik der kühnen Metapher* [1. Aufl. 1963], in: *Theorie der Metapher*, hg. von Anselm Haverkamp, 2. Aufl., Darmstadt 1996, S. 316–339, hier S. 321. In Anlehnung an Mark Johnson: Katrin Kohl, *Metapher*, Stuttgart und Weimar 2007, S. 24.

wie eingeübtem Umgang mit ihnen basieren. So entsteht eine semantische Doppelbelichtung mit einem spezifischen Mehrwert. Ohne den Einsatz der Metapher bliebe Wesentliches ungesagt, was sich eben nur auf diesem indirekten Wege artikulieren lässt.

Dabei bleibt viel Raum für Irritationen. Denn die Metapher des Gespensts beziehungsweise des Gespenstischen trägt in die bürgerliche Lebenswelt der Literatur des 19. Jahrhunderts ein Moment des Unzugehörigen, Sperrigen und Verwirrenden ein. Sie markiert Spukhaftes dort, wo andere nichts sehen, und zwar in einer höchst zweideutigen sprachlichen Form. Und führt nicht genau das wieder in die Nähe des Phantastischen? Literarische Texte werden hier selbst zu Geistersehern. Aber was sehen sie? Die Schwierigkeiten beginnen bereits damit, dass sich gar nicht so genau sagen lässt, was ein Gespenst ›eigentlich‹ ist. Schon die literale Bedeutung des Wortes ist äußerst weit gespannt, auch wenn man von seinen Implikationen einmal ganz absieht. Zieht man das Grimm'sche Wörterbuch zurate, dann reicht die Bedeutung des Wortes ›Gespenst‹ von 1. »eingebung, beredung« über 2. »verlockung, verführung, versuchung« und 3. »blendwerk, täuschung, trug« sowie 4. »bloszer schein, scheinbild, schatten« zu 5. »schattenhafte geistererscheinung« – die jeweiligen Unterbedeutungen einmal außer Acht gelassen.<sup>7</sup> In Gespenstertexten, Schauergeschichten und phantastischer Literatur des 19. Jahrhunderts dominiert die Bedeutung 5, nämlich »geistererscheinung«, bei der allerdings nie sicher auszuschließen ist, ob es sich nicht doch um 3. »blendwerk« oder 4. »blosze[n] schein« handelt.

Dabei stellt sich die nächste Frage, was eine solche Geistererscheinung im Kern eigentlich ausmacht und zur Metapher qualifiziert. In stark verkürzter Form lassen sich für die Literatur des 19. Jahrhunderts die folgenden Punkte fokussieren: 1. eine spezifische Zeitform, eine Art ›Gespenster-Zeit‹, nämlich das Moment einer anachronen Wiederkehr von Vergangenen, das in die Gegenwart einbricht und auch die Zukunft involvieren kann; 2. eine undefinierbare Ontologie zwischen Leben und Tod, Sein und Nichtsein, Präsenz und Absenz;<sup>8</sup> im Zusammenhang damit 3. eine Un-Heimlichkeit, die – schon ganz im Sinne Freuds – das Eigene fremd macht und/oder im Fremden ein Eigenes erkennen lässt; und 4. schließlich eine Agenda: Gespenster haben noch etwas zu erledigen.

7 Art. »Gespenst« [1895], in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Bd. 5, Sp. 4140–4146, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=G11609> (3.7.2023).

8 Diesen Punkt hat Jacques Derrida fokussiert: Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale [1. Aufl. 1993], Frankfurt a.M. 1996, S. 30 und S. 70.

gen. Von Salman Rushdie stammt die schlagendste und übrigens selbst metaphorische Formulierung für diesen Sachverhalt: »What's a ghost? Unfinished business«. <sup>9</sup> Schon diese Eigenschaften, so könnte man behaupten, machen es schwer, den Status der metaphorischen Rede vom Gespenstischen dingfest zu machen. Wie unterscheidet man hier zwischen Wörtlichem und Nicht-Wörtlichem, Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit, wenn man nicht einmal genau sagen kann, was ein Gespenst ›wirklich‹ ist und zudem »die Wirkung des Gespenstigen« gerade auch darin liegt, fundamentale Oppositionen auszuhebeln? <sup>10</sup> So eröffnet die Metaphorik des Gespensts eher einen Raum fließender Assoziationen zwischen verschiedenen semantischen Feldern als klar festzustellender Übertragungen aus einem in einen anderen Bereich. Und vielleicht ist das ja signifikant für Metaphern überhaupt.

Spielt die Romantik die Möglichkeiten des Gespenstischen immer wieder und mit unterschiedlichen Prämissen durch und hält sich dabei alle weltanschaulichen Optionen offen, so spricht sich der literarische Realismus programmatisch gegen den Einsatz von Wunderbarem und Übernatürlichem, und insbesondere gegen literarische Gespenster, aus, die als illegitime Relikte einer supranaturalistischen Romantik gelten, von der man sich dezidiert abzugrenzen versucht. <sup>11</sup> Gleichwohl gibt es diese Gespenster in so großer Zahl, dass man sich fragen muss, welchem Zweck sie dienen. Es macht diesen Befund kaum harmloser, dass es sich zu einem guten Teil ›nur‹ um metaphorische Geister handelt. Allerdings ist das angesichts des bereits in der Romantik einsetzenden Historismus weniger erstaunlich, als es zunächst scheinen mag. Die Literatur des 19. Jahrhunderts teilt über weite Strecken, reflektiert zugleich aber auch die epochale Fokussierung auf die Vergangenheit, wenn sie historische Stoffe aufgreift, Themen wie Erinnerung, Erbe und Vererbung bearbeitet oder historisierende Verfahren wie die Rahmenerzählung benutzt, in der das Vergangene aus alten Schriften, Zeugnissen oder Überresten wieder zum Leben erweckt wird. Nietzsche hat einer solchen Dominanz des Vergangenen eine Affinität zum Gespenstischen bescheinigt. In seiner Abrechnung mit der Geschichtsgläubigkeit, ja der Geschichtsverfallenheit seiner Epoche stellt er heraus, dass das Vergangene, das nicht vergessen werden kann und als Erinnerertes nicht zur Ruhe kommt, als »Gespenst« wiederkehre, als abgeblasstes, bedrängendes und unheimliches Abbild seiner selbst, und dazu neige, »zum Todtengräber des Gegen-

9 Salman Rushdie, *The Satanic Verses*, New York 2008, S. 133.

10 Derrida, *Marx' Gespenster*, S. 70.

11 Vgl. Christian Begemann, *Spiegelscherben, Möwengeflatter. Poetik und Epistemologie des Realismus, bodenlose Mimesis und das Gespenst*, in: *Poetica* 46 (2014), S. 412–438, hier insb. S. 418–428.

wärtigen« zu werden.<sup>12</sup> Es drängt sich in den gegenwärtigen Augenblick, der sich spaltet, weil er nicht ganz er selbst sein darf. Nietzsches Zeitdiagnose eignet eine hohe Brisanz. Eine ganze Reihe literarischer Texte bewegt sich zwar nicht unmittelbar auf ihren Spuren, operiert aber mit derselben Denkfigur.

Das gilt nicht nur für den individuellen Bereich, für Erinnerung oder Vererbung,<sup>13</sup> sondern auch für den kollektiven. In ihm gewinnt die Thematisierung gespenstischer Vergangenheitsfixierungen eine soziale, juristische oder politische Dimension und kann so in den Dienst einer Sozialdiagnostik gestellt werden. Das soll nun an zwei Beispielen gezeigt werden, einem etwas knapper gehaltenen und einem ausführlicheren: E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Das Majorat* und Theodor Fontanes *Schach von Wuthenow*. Die Texte gehören zwar unterschiedlichen Epochen an und weisen deren Merkmale auf, sie bedienen sich aber in vergleichbarer Weise des Gespensts als Verhandlungsfigur sozialer Prozesse. Während Hoffmann die Metapher auf die Gespensterdebatte zwischen Aufklärung und Romantik hin perspektiviert, erprobt Fontane ihre Leistungsfähigkeit für das realistische Erzählen.

## 2. Institutionenspuk: Die bösen Geister des Majorats

In E. T. A. Hoffmanns Nachtstück *Das Majorat* von 1817 teilt der Ich-Erzähler Theodor mit, wie er in seiner Jugend als Adlatus seines Großonkels V., des Justitiarius der freiherrlichen Familie von R., deren Stammschloss R..sitten besuchte. Bereits in der ersten Nacht deutet eine Spukerscheinung auf das dunkle Geheimnis der Familie, und hier beginnt das Spiel mit dem Status des Gespenstischen, der in verschiedenen Schritten exploriert wird. Von der gruseligen Atmosphäre der Sturmnacht und des düsteren Schlosses animiert, setzt sich der junge Mann an das flackernde, den alten Rittersaal »magisch erleuchtend[e]« Kaminfeuer<sup>14</sup> und greift zu jenem Buch, »das ich, so wie damals

12 Friedrich Nietzsche, Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben, in: Ders., Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzi Montinari, Bd. I, München 1999, S. 243–334, hier S. 248 und S. 251.

13 Vgl. zum Thema Christian Begemann, Figuren der Wiederkehr. Gespenster, Erinnerung, Tradition und Vererbung bei Theodor Storm, in: Wirklichkeit und Wahrnehmung. Neue Perspektiven auf Theodor Storm, hg. von Elisabeth Strowick und Ulrike Vedder, Bern u. a. 2013, S. 13–37.

14 E. T. A. Hoffmanns *Majorat* wird zitiert nach: E. T. A. Hoffmann, Sämtliche Werke in sechs Bänden, Bd. 3: Nachtstücke, Klein Zaches, Prinzessin Brambilla, Werke 1816–1820, hg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt a. M. 1985, S. 199–284, hier S. 206. Im Folgenden zitiert: M.

jeder, der nur irgend dem Romantischen ergeben, in der Tasche trug. Es war Schillers Geisterseher. Ich las und las, und erhitzte meine Fantasie immer mehr und mehr.« (M, S. 207)<sup>15</sup> Und so scheint es nicht verwunderlich, dass umgehend tatsächlich ein Geist auftritt.

Die Schauerliteratur, der *Das Majorat* ja selbst zuzurechnen ist, ist bei Hoffmann in das Stadium getreten, wo sie selbstreflexiv geworden ist, ihre eigenen Wirkmechanismen analysiert und ihre Intertextualität mehr oder weniger spielerisch offenlegt. Hoffmann fädelt sich nicht nur in andere Schauerliteratur ein, wie eben Schiller, sondern zitiert noch dazu solche, in der gleichfalls gespenstische Effekte ausgerechnet bei der Lektüre von Gespenstern zu bestaunen sind, so etwa eine ähnlich gelagerte Szene aus Tiecks *William Lovell* von 1795, in der Balder, wiederum am Kamin, beim Lesen der Geistererscheinung in Shakespeares *Hamlet* ebenfalls eine »Erscheinung« hat<sup>16</sup> – nur dass Hoffmann gut zwei Jahrzehnte nach Tieck bereits explizit das neue Genre der Schauerliteratur im Fokus hat. Hoffmanns fintenreiche Leseszene verdoppelt ihren Gegenstand. Sie erhält, wenn Theodors Schiller-Lektüre zu der Stelle gelangt, wo »Jeronimo's blutige Gestalt eintritt« (M, S. 207), selbst Züge einer Séance. Während man bei Schiller daran geht, »den Geist des Verstorbenen zu zitieren«,<sup>17</sup> wobei die ursprüngliche Bedeutung dieses Worts zugrunde gelegt wird, das ja zunächst »vorladen« oder »herbeirufen« meint, werden bei Hoffmann erlesene Geister im literarischen Sinne »zitiert«, gerade darin aber, so scheint es, auch metaleptisch »herbeigerufen«.<sup>18</sup> Lesen hat offenbar einen evokativen Effekt. Dass Theodor

15 Zu den im Folgenden entwickelten Überlegungen vgl. Christian Begemann, *Das Majorat*, in: E. T. A. Hoffmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Christine Lubkoll und Harald Neumeyer, Stuttgart und Weimar 2015, S. 64–66. Zum gespenstischen Kontext vgl. Christian Begemann, *Gespenster / Gespenstisches / Wiedergänger*, in: Ebd., S. 267–272.

16 Ludwig Tieck, *William Lovell*, in: Ders., *Werke in vier Bänden*, hg. von Marianne Thalmann, Bd. 1: Frühe Erzählungen und Romane, Darmstadt 1980, S. 235–697, hier S. 349 f., vgl. auch S. 361.

17 Friedrich Schiller, *Der Geisterseher*. Aus den Memoiren des Grafen von O\*\*, in: Ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Bd. 5, 9. Aufl., Darmstadt 1993, S. 48–60, hier S. 86.

18 Ein ähnliches Spiel mit den Bedeutungen des »Zitierens« findet sich in *Der Magnetiseur*. In dem Augenblick, als Ottmar den Namen des titelgebenden Magnetiseurs ruft, dessen Geistersehereum Kant und Schiller zitiert, tritt Alban selbst zur Tür herein, als sei er dadurch selbst »zitiert« worden: »Da haben wir den Wunder-Doktor!«, so der skeptische Maler Bickert, »[d]er tief sinnige Blick des Geistersehers – das feierliche Wesen – das prophetische Voraussagen – das Fläschchen mit dem Wunderelixier. – Ich habe nur gepaßt, ob er nicht wie Schwedenborg vor unsern Augen in die Luft verdampfen [...] würde. – Bickert! antwortete der Baron, der, starr und stumm in den

das während des Lektüreakts sich einstellende Gespenst nicht sehen, jedoch hören kann, ist übrigens ein weiteres Zitat, dieses Mal aus Kleists *Bettelweib von Locarno*, kongruiert aber darüber hinaus auch mit der Vorstellung vom Lesen als einem inneren Hören. Doch der Rezipient scheint seine Erfahrungen mit dem Genre Schauerliteratur gemacht und seine Lektion gelernt zu haben. Gut aufklärerisch versucht er sich mit einer selbst wiederum literarischen Technik zu beruhigen, der des *explained supernatural*. Einerseits führt er den Spuk auf »die durchströmende Zugluft« (M, S. 207) und »die akustische Täuschung der Nacht« (M, S. 208) zurück, andererseits auf seine durch die Lektüre »überreizte arbeitende Fantasie« (M, S. 210), die ihn durch eine Art von Ansteckung aus einem Leser des Schiller'schen *Geistersehers* selbst zu einem werden lässt (vgl. M, S. 211). Der Spuk spinnt sich, so vermutet er, aus dem Text heraus. Er ist, so möchte man mit Theodor zunächst meinen, ein Lektüreeffekt, ein, um Michel Foucault zu zitieren, »Bibliotheksphänomen«, das auf die intertextuelle Herkunft des Gespensts verweist und insofern auch eine poetologische Dimension hat:

Das Imaginäre haust zwischen dem Buch und der Lampe. Man trägt das Phantastische nicht mehr im Herzen, man erwartet es auch nicht mehr von den Ungereimtheiten der Natur; [...] im Dokument harrt sein Reichtum. Man braucht, um zu träumen, nicht mehr die Augen zu schließen, man muß lesen.<sup>19</sup>

Für Hoffmanns doppelbödigen Text trifft das allemal zu, nicht aber für seine Geschichte, sodass das Unheimliche eine doppelte Genealogie hat: auf der Ebene des *discours* und auf der der *histoire*. Denn auf dieser tritt der Geist nicht aus dem Buch hervor, sondern ist ›real: Es ist der mörderische Hausverwalter Daniel, der nach seinem Tod wiederkehrt, und sein spukhaftes Umge-

Lehnstuhl gedrückt, Marien wegbringen gesehen, Bickert! was ist aus unserm frohen Abend geworden! – aber gefühlt im Innern habe ich es, daß mich noch heute etwas Unglückliches treffen, ja daß ich noch Alban aus besonderm Anlaß sehen würde. – Und gerade in dem Augenblicke, als ihn Ottmar zitierte, erschien er wie der waltende Schutzgeist. Sage mir, Bickert! – kam er nicht durch jene Tür? – Allerdings, erwiderte Bickert: und erst jetzt fällt es mir ein, daß er wie ein zweiter Cagliostro uns ein Kunststückchen gemacht hat, das uns in der Angst und Not ganz entgangen; die einzige Tür des Vorzimmers da drüben habe ich ja von innen verschlossen und hier ist der Schlüssel [...]«. E. T. A. Hoffmann, *Der Magnetiseur*, in: Ders., *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. 2.1: *Fantasiestücke in Callot's Manier*, Werke 1814, hg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt a. M. 1993, S. 178–225, hier S. 202.

19 Michel Foucault, *Un ›fantastique‹ de bibliothèque*. Nachwort zu Gustave Flauberts *Die Versuchung des heiligen Antonius*, in: Ders., *Schriften zur Literatur*, Frankfurt a. M., Berlin und Wien 1979, S. 157–177, hier S. 160.

hen wird später durch den Oheim beglaubigt, also einen zweiten Zeugen, der einen Haupteinwand gegen Geistererscheinungen entkräftet: dass diese nämlich oft nur durch eine einzige und damit nicht intersubjektiv überprüfbare Quelle belegt werden können. Anders als etwa im *Sandmann* wird die Dichotomie von Aufklärung und Aberglauben im *Majorat* nicht in eine phantastische Unentschiedenheit gelenkt.

Diese Konstellation wirft ein flackerndes Licht auch auf die Selbstzuschreibung des »Romantischen« (M, S. 207). Verfahrenstechnisch zeigen sich im Text deutliche Bezüge zur frühromantischen Konzeption einer selbstreflexiven ›Transzendentalpoesie‹ beziehungsweise ›Poesie der Poesie‹, und das wird sich mit Blick auf die Metaphorik noch einmal bestätigen. Auf der Inhaltsebene hingegen ist ›romantisch‹ die ironisch angehauchte Neigung zum Wunderbaren, Schaurigen und Gespenstischen mit ihrer Abhängigkeit von mittlerweile toposisch gewordenen Stimulanzien und Geschmacksverstärkern. Diese Neigung impliziert jedoch keine naive Rückkehr in voraufklärerisches mythisches Denken, sondern ist offenkundig selbst durch die Aufklärung hindurchgegangen. Werden hier also zunächst – wiederum ironisch angehaucht – die Argumente der Aufklärung gegen die Existenz von Gespenstern in Stellung gebracht, so werden sie in einem zweiten Schritt durch den Auftritt des toten Hausverwalters entkräftet. Doch dieser Befund wird im weiteren Fortgang des Nachtstücks erneut prekär.

Im zweiten Teil erzählt der Oheim die Vorgeschichte des Spuks. In Daniel konzentriert sich und kulminiert zugleich die Schuld der freiherrlichen Familie. Sie beginnt mit der Umwandlung des Familienbesitzes in das titelgebende Majorat durch den Freiherrn Roderich, der sein Geschlecht auf der Basis astrologischer Studien »für die Ewigkeit zu pflanzen« gedenkt (M, S. 284). Diese seit dem 17. Jahrhundert verbreitete und seit Aufklärung und Französischer Revolution zunehmend scharf kritisierte Erbfolgeregelung berücksichtigt nur den ältesten Sohn, sollte eine Zersplitterung des Familienbesitzes verhindern und dadurch eine genealogische, ökonomische und rechtliche Stabilisierung der Familie bewirken.<sup>20</sup> Dass die Institution des Majorats im Dienst eines überleb-

20 Vgl. zu diesem Thema Günter Dammann, Die Diskussion über das Institut des Fideikommisses im Gefolge der Revolution und der Befreiungskriege und E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Das Majorat*, in: *Les Romantiques allemands et la Révolution française*, hg. von Gonthier-Louis Fink, Strasbourg 1989, S. 309–319; Peter König, Der poetische Charakter des Rechts. *Das Majorat* von E. T. A. Hoffmann, in: *IASL* 31 (2006), H. 2, S. 203–217; Peter Philipp Riedl, Die Zeichen der Krise. Erbe und Eigentum in Achim von Arnims *Die Majoratsherren* und E. T. A. Hoffmanns *Das Majorat*, in: *Aurora* 52 (1992), S. 17–50; Ulrike Vedder, Majorate. Erbrecht und Literatur

ten genealogischen, sozialen und rechtlichen Modells steht, geht schon daraus hervor, dass gleich zu Beginn der Erzählung der »Gerichtssaal« sich als eingestürzt erweist, sodass das Recht nun im alten »Rittersaal« (M, S. 204–207) gesprochen werden muss, an dessen Übergang zum astrologischen Turm sich die Mordtat durch den alten Daniel ereignet hatte. Schon diese Raumstruktur deutet an, dass das formale Recht in einem mythologisch basierten und dezidiert sozialen Interesse steht, das zugleich ein politisches ist, insofern hier ja auch Herrschaft begründet wird, während der eigentliche Ort der Gerechtigkeit ruiniert ist. Die juristische Struktur des Majorats opponiert dem Prinzip der Gerechtigkeit, sie erweist sich als Setzung von Unrecht und in der Folge von Kriminalität. Ausdrücklich bemerkt der Großonkel, »daß jede Stiftung, die den Erstgeborenen so vorwiegend begünstige, und die andern Kinder in den Hintergrund stelle, etwas Gehässiges habe« (M, S. 259). Trotz dieser Einsicht bleibt der eigentlich sympathisch gezeichnete Onkel Teil des Systems, das er als falsch erkennt, und trägt als sein Sachwalter mit zu seinem Untergang bei,<sup>21</sup> ja vielleicht als sein Nutznießer. Will man ihm aufgrund der zahlreichen Widersprüche in seiner Geschichte nicht überhaupt gezielte Täuschung, falsches Spiel und eigenütziges Handeln unterstellen,<sup>22</sup> so ließe sich zumindest sagen, dass er ein Moment einer Dialektik der Aufklärung verkörpert, die sich in den Dienst ›feudaler‹ Strukturen stellt, die sie selbst nicht gutheißt. In dieser Perspektive auf restaurative Tendenzen kann man die zeitgenössische Aktualität der im Zeitraum zwischen Ancien Régime, Revolution und Restauration spielenden Erzählung sehen.<sup>23</sup>

Die Erzählung tritt nun die Folgenprüfung des Majoratsprinzips an. Statt einer Stabilisierung der Familie erfolgt vielmehr ihre Zersetzung und ihr Untergang, etabliert das Majorat doch eine »selbstzerstörerische Ordnung«<sup>24</sup> und

im 19. Jahrhundert, in: *Generation. Zur Genealogie des Konzepts – Konzepte von Genealogie*, hg. von Sigrid Weigel u. a., München 2005, S. 91–107.

- 21 Vgl. Hartmut Mangold, *Gerechtigkeit durch Poesie: rechtliche Konfliktsituationen und ihre literarische Gestaltung bei E. T. A. Hoffmann*, Wiesbaden 1989, S. 230 f.
- 22 Vgl. Louis Gerrekens, *Von erzählerischer Erinnerung und literarischer Anamnese. Eine Untersuchung zu E. T. A. Hoffmann: Das Majorat*, in: *Études germaniques* 45 (1990), S. 152–183, hier S. 163 f.; Harald Tausch, »Die Architektur ist die Nachtseite der Kunst«. Erdichtete Architekturen und Gärten in der deutschsprachigen Literatur zwischen Frühaufklärung und Romantik, Würzburg 2006, S. 363–380.
- 23 Vgl. Winfried Freund, *Unheimlicher Verfall – E. T. A. Hoffmann: Das Majorat (1817)*, in: Ders., *Literarische Phantastik. Die phantastische Novelle von Tieck bis Storm*, Stuttgart u. a. 1990, S. 75–84, hier S. 76 ff.
- 24 So Mangold, *Gerechtigkeit durch Poesie*, S. 227.

eine »Genealogie des Todes«. <sup>25</sup> Eine Pointe von Hoffmanns Erzählung liegt darin, dass sie die Leidenschaften und Verirrungen der Barone nicht individualisiert, sondern aus der Stiftung des Majorats selbst erwachsen lässt, das der Titel mit Recht als das Zentrum der Erzählung ausweist. Mit dem Eintritt in das Erbe werden die zunächst gutartigen Söhne von der rechtlichen und sozialen Struktur psychisch deformiert und entwickeln erst jetzt die »familientypischen« Eigenschaften, die in einer Bluttat gipfeln. Vater-Sohn-Konflikt, Bruderzwist, Habsucht und Hybris wiederholen sich als Konsequenzen des Majoratsprinzips in jeder Generation. Das juristische Institut bleibt den Figuren, die von ihm betroffen sind, nicht äußerlich, sondern greift tief in ihr Inneres ein, determiniert dieses <sup>26</sup> und setzt alle zerstörerischen Impulse frei bis hin zur Ermordung des Freiherrn Wolfgang durch den gedemütigten Hausverwalter Daniel im Dienst des jüngeren Bruders Hubert, der daraufhin das Erbe antreten kann, während Daniel nach seinem Tode umgehen muss. So bedarf der vermeintliche Familienfluch, das angeblich über der Familie waltende »böse Verhängnis, die unheimliche Macht, die dort auf dem Stammschlosse hauset« (M, S. 283, vgl. auch S. 238), kaum einer metaphysischen Erklärung, denn er wurzelt in der Rechtsform des Majorats: <sup>27</sup> Das Gespenst ist das Produkt einer verfehlten genealogischen Politik. Zum »Schicksal« (M, S. 280) wird das Majorat, weil es die Nachkommen in eine Wiederkehr des Gleichen zwingt. Darum kann es in der Wiedergängerstruktur des Gespensts kulminieren, die schließlich noch einmal vom Text selbst reproduziert wird, wenn der Oheim mit der Erzählung der Genese des Gespensts ein Vergangenes in der Gegenwart geradezu gespenstisch wiederkehren lässt. Konsequenterweise literalisiert das faktische Auftreten des Gespensts letztlich nur eine Metapher, denn von Geistern und Gespenstern ist hier in metaphorischem Sprachgebrauch ständig die Rede. Wolfgang etwa agiert »wie vom bösen Geist getrieben« (M, S. 263), und die im Nebenflügel wohnenden alten Tanten erscheinen »graulich und gespenstisch« (M, S. 210). Zentral allerdings ist eine andere Stelle: Es sind die vom Majoratsgründer heraufbeschworenen »bösen Geister« (M, S. 260) als die »böse Macht« (M, S. 284) einer fragwürdigen familienrechtlichen Konstruktion, die im Spuk »reale« Präsenz gewinnen, sodass dieser sich buchstäblich als der »Geist« des Majorats erweist,

25 Vedder, *Majorate*, S. 96 f.

26 Vgl. dazu Claudia Nitschke, *Der öffentliche Vater. Konzeptionen paternaler Souveränität in der deutschen Literatur*, Berlin und Boston 2012, S. 237–247, hier S. 241 ff.

27 Vgl. Stefan Diebitz, »Überhaupt eine gehässige Sache«. E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Das Majorat* als Dichtung der Hybris und der Niedertracht, in: *Mitteilungen der E.-T.-A.-Hoffmann-Gesellschaft* 32 (1986), S. 35–49, hier S. 38 und S. 42.

wogegen der alte V. als die Gegenkraft dazu, als der »Schutzgeist der Familie« apostrophiert wird (M, S. 240).

Damit wird nun doch die Realpräsenz des Gespensts wieder ins Metaphorische hinübergespielt, ebenso wie umgekehrt das ›Uneigentliche‹ der Metapher ins ›Eigentliche‹. Und mehr noch: Wenn das in der Majoratsstiftung gründende »düstere[] Familiengeheimnis, das in diesen Mauern verschlossen, wie ein entsetzlicher Spuk« wirkt (M, S. 230), dann erscheint das, was den realen Spuk evoziert, metaphorisch selbst als ein solcher. Und auch diese Mauern selbst haben es in jeder Hinsicht in sich. Ist ›das Majorat‹ zugleich die rechtliche Institution wie metonymisch deren Sitz und als solcher ein Spukschloss, so ist naheliegend, dass sich auch nicht eindeutig sagen lässt, was es mit seiner gespenstischen Atmosphäre auf sich hat, die bereits gleich zu Beginn der Erzählung beschworen wird. Was zunächst metaphorisch anmutet, lässt sich im Rückblick durchaus buchstäblich lesen:

Es ging fort durch lange hochgewölbte Korridore, Franzens flackerndes Licht warf einen wunderlichen Schein in die dicke Finsternis. Säulen, Kapitälchen und bunte Bogen zeigten sich oft wie in den Lüften schwebend, riesengroß schritten unsere Schatten neben uns her und die seltsamen Gebilde an den Wänden, über die sie wegschlüpfen, schienen zu zittern und zu schwanken, und ihre Stimmen wisperten in den dröhnenden Nachhall unserer Tritte hinein: Weckt uns nicht, weckt uns nicht, uns tolles Zaubervolk, das hier in den alten Steinen schläft! (M, S. 205)

Obwohl der Text, wie erwähnt, nicht eigentlich der phantastischen Literatur zugerechnet werden kann, nähert er sich mit dieser zwischen dem Literalen und dem Metaphorischen oszillierenden Konstruktion einem häufig zu beobachtenden Verfahren der Phantastik, das gerade Hoffmann – ebenso wie später etwa Edgar Allan Poe – zum Einsatz bringt: der Literalisierung von Metaphern<sup>28</sup> und ihre Ausbreitung zu narrativen Szenarien, wie man das etwa aus den *Bergwerken zu Falun* kennt. Der Text lebt gewissermaßen davon, konstitutive Grenzziehungen zu verschleifen und damit kulturelle Leitdifferenzen auszuhebeln. Das sieht man hier zunächst am Tropus der Metapher selbst, die dann zugleich ein wesentliches Vehikel dieses semantischen Prozesses auch andernorts ist. Aufgehoben werden etwa die Grenzlinien zwischen Leben und Tod, Vergangenheit und Gegenwart, Innen und Außen. Schon zu Lebzeiten erscheint Daniel als »bleiche, gespenstische Gestalt« (M, S. 277), zunächst also metaphorisch. Als »Nachtwandler« aber mit »leichenblassem entstellten Ant-

28 Vgl. Todorov, Einführung in die fantastische Literatur, S. 70.

litz«, in dem »etwas unheimliches gespenstisches« liegt (M, S. 269), nimmt er schon vor seinem Tod jene Rückkehr an den Tatort vorweg, die er später als Spuk praktizieren wird. Das gespenstische Wiedergängertum ist nur die postmortale Verlängerung des Umgetriebenwerdens im somnambulen Schlaf. Und während Theodor Zeuge dieser Erscheinung wird, wird sie zeitgleich vom Oheim im Nebenzimmer geträumt. Somnambulismus und Traum werden zu Übergangszonen zwischen Leben und Tod, Innen und Außen; sie überspringen Räume und Zeiten und ähneln darin strukturell dem Gespenst. Realität, Traum, Spuk – wo das eine endet und das andere beginnt, wird unklar, und dasselbe gilt für die Grenze zwischen Literalem und Metaphorischem.

So sind in dieser vermeintlich traditionellen Gespenstergeschichte erhebliche Irritationen verborgen. Das Gespenst importiert das Vergangene in die Gegenwart und durchsetzt diese mit einer anachronen Zeitschicht. Es ist nicht mehr das Exterritoriale und schlechthin Andere, sondern mitten in der Gesellschaft und ihren Institutionen, die damit einen unheimlichen Zug erhalten. Damit aber werden nicht nur seit der Aufklärung geltende Realitätskonzepte problematisiert, wie das etwa im *Sandmann* geradezu programmatisch geschieht, es werden auch bestimmte Qualitäten des Sozialen benannt: Zum Zeitpunkt der Niederschrift des Nachtstücks, am Beginn des Zeitalters der Restauration, markiert der Spuk ein zeittypisches soziales Phänomen, das gespenstische Wiedergängertum einer obsoleten und verhängnisvollen, weil ungerechten und weiteres Unrecht produzierenden Institution. Der Text zeigt, wie etwas eigentlich Überlebtes gleichwohl als Überlebendes die Gegenwart ver- und zerstört, und hat so eine zeitdiagnostische Qualität. Zugleich damit verhandelt der Text auch die Verfahren einer solchen Sichtbarmachung: die Problematik der Metapher nicht weniger als die Wiedergängerstruktur des Lesens und des Erzählens alter Geschichten, wie sie dann gerade im Realismus besondere Bedeutung erlangen wird. Das Gespenst wird so auch zur poetologischen Reflexionsfigur.

### 3. Schach von Wuthenow und das Gespenst der falschen Ehre

Eine politische, soziale und kulturelle Dimension gewinnt das Gespenst auch in Theodor Fontanes *Schach von Wuthenow. Erzählung aus der Zeit des Regiments Gensdarmes*, 1882 erstmals publiziert.<sup>29</sup> Sie beginnt im April 1806 kurz

<sup>29</sup> *Schach von Wuthenow* wird zitiert nach: Theodor Fontane, Werke, Schriften und Briefe, hg. von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger, Abt. I, Bd. 1, 2. Aufl., München 1970, S. 555–684. Im Folgenden zitiert: SW.

vor Ausbruch des Vierten Koalitionskrieges, in dessen Verlauf der preußische Staat noch im selben Jahr zusammenbrechen und das titelgebende Kürassierregiment Gensdarmes aufgelöst wird. Die Geschichte des Protagonisten, des schönen Rittmeisters von Schach in ebendiesem Elite-Regiment, ist in den Kollaps Preußens eingebettet, spiegelt und kommentiert ihn, obwohl sie vordergründig nur eine private Verwicklung erzählt. Dieser Zusammenhang wird in verschiedenen Gesprächen um den Militärschriftsteller und Preußenkritiker Bülow verdeutlicht. Fontanes Auseinandersetzung mit der Geschichte Preußens weist darüber hinaus noch eine weitere Dimension auf: *Schach* ist eine Art ›Prequel‹ zu *Vor dem Sturm*, das eine weitere, wenige Jahre später situierte Umbruchsphase Preußens darstellt, und beide Texte sind offenkundig mit Blick auf die von Fontane zunehmend kritisch wahrgenommene aktuelle Situation Preußens nach der Reichsgründung angelegt.

Schach ist mit Mutter und Tochter Carayon befreundet, und obwohl er wohl eher die gut aussehende Mutter begehrt (vgl. SW, S. 576), kommt es zu einer kurzen erotischen Begegnung mit der charmanten Tochter Victoire, die einst schön war, nun aber von Blatternarben entstellt und ergo keine renommeesternde Partie mehr ist. Nach dem erotischen Rausch ernüchtert, antizipiert Schach die Häme seiner Kameraden – nicht zu Unrecht, denn seine Beziehungen zu den Carayons werden kurz darauf in einer Reihe bösariger Karikaturen verspottet. Schach zieht sich daraufhin auf sein Landgut Wuthenow zurück, und erst die Intervention von König und Königin bewegt ihn, seiner Verpflichtung gegenüber Victoire nachzukommen. Das tut er zwar, doch noch am Hochzeitstag erschießt er sich.

Schachs Person ist schon vor seinem Tod Gegenstand vieler kontroverser Gespräche, an denen sich fast alle Figuren der Erzählung beteiligen. Die Gründe seines Suizids werden abschließend in zwei Briefen kommentiert, einerseits von Bülow, andererseits von Victoire, die unvermittelt nebeneinanderstehen. Wenn Victoire schreibt: »Meine liebe Lisette, wie lösen sich die Rätsel? Nie. Ein Rest von Dunklem und Unaufgeklärtem bleibt, und in die letzten und geheimsten Triebfedern anderer oder auch nur unsrer eignen Handlungsweise hineinzublicken, ist uns versagt« (SW, S. 681), dann scheint das auch das Verfahren des Textes selbst zu beschreiben, der heterogene Spuren legt, aber deutungsoffen bleibt. Wie fast immer, bietet Fontane keine Eindeutigkeiten, sondern nur perspektivische Hypothesen über das ›Reale‹. Sein ›Realismus‹ bewährt sich gerade auch in der Feststellung der unhintergehbaren Interpretations- und Rekonstruktionsbedürftigkeit dessen, was als ›Realität‹ gelten soll.

Die beiden Briefe selbst können für die zwei Pole der textinternen Deutung Schachs stehen, an denen sich auch die Forschung über weite Strecken orien-

tiert hat:<sup>30</sup> Bülow vertritt eine soziale, Victoire eher eine individualpsychologische Sicht, indem sie Schachs Verhalten in »seiner eigensten und innersten Natur« begründet sieht (SW, S. 681). Für Bülows Perspektive spricht, dass Schach im höchsten Maß von der Meinung der Gesellschaft und insbesondere seiner Regimentskameraden abhängig scheint. »Ich habe [...] keinen Menschen kennengelernt, bei dem alles so ganz und gar auf das Ästhetische zurückzuführen wäre« (SW, S. 571), bemerkt sein Offizierskollege Alvensleben, und meint mit dem »Ästhetische[n]« nicht primär eine besonders ausgeprägte künstlerische Neigung. Zwar spielt die Frage der Schönheit etwa einer künftigen Ehefrau eine derart maßgebliche Rolle, dass Schach, so wird ihm boshafterweise nachgesagt, die schöne Frau von Carayon schon allein wegen ihrer »unrepräsentablen Tochter« nicht heiraten würde (SW, S. 571), doch geht es insgesamt mindestens ebenso sehr um eine Frage der »Aisthesis«, der Wahrnehmung und des Wahrgenommenwerdens im sozialen Raum.

Obwohl oder vielleicht auch gerade weil Schach als »einer unserer Besten« gilt (SW, S. 572), dreht sich sein Leben um sein Ansehen, sein »Image«, die Wahrung seiner öffentlichen *persona*, mit dem Ziel, in den anderen ein makellores Bild seiner selbst zu evozieren. Victoire wird am Ende diagnostizieren, Schach sei ganz auf sozialen Glanz und »Repräsentation« ausgerichtet gewesen (SW, S. 682). Als »Mann von Ehre« (SW, S. 667) ist der Rittmeister auf diese als die Basis der sozialen Existenz bedacht. Die Ehre, wie sie Fontanes Erzählung entwirft, ist ein soziales Konstrukt. Sie ist, so lässt sich sagen, das Ansehen und die Anerkennung, die einer Person zugesprochen werden, weil sie die Normen ihrer Gesellschaft erfüllt.<sup>31</sup> Über die Ausrichtung des Verhaltens an der Meinung der anderen wirkt sie als Garant der sozialen Konformität, ist ein Moment von sozialer Kontrolle und dient damit der Erhaltung des gesellschaftlichen *status quo*. Folgerichtig gehorcht Schach der Konvention, bewegt sich innerhalb der »Normalität« (SW, S. 571), ist selbstverständlich ein preußischer Legitimist (vgl. SW, S. 580) und schwört auf die von Bülow ironisierten »drei Glaubensartikel« eines mythisierten Preußentums (SW, S. 572, vgl. auch S. 583). Inwieweit sein Selbstbild dem von ihm gewünschten Fremdbild tatsächlich entspricht, erfahren wir nicht; seine Selbstachtung aber scheint maßgeblich von seiner sozialen Reputation abzuhängen. Der Rittmeister ist damit ein Extremfall unter Fontanes Figuren, die sich dem sozialen Imperativ unterwerfen.

30 Zusammenfassend zur Forschungslage: Markus May, Schach von Wuthenow, in: Theodor Fontane Handbuch, Bd. 1, hg. von Rolf Parr u. a., Berlin und Boston 2023, S. 233–244.

31 Zum Problem vgl. die Überblicksdarstellung von Dagmar Burkhart, Eine Geschichte der Ehre, Darmstadt 2006.

Wie sehr er außen-, ja fremdgesteuert ist, zeigt genau jener zentrale Konfliktpunkt, an dem sein Schicksal eine ganz neue Wendung bekommt. Die plötzlich von ihm entdeckte Attraktivität Victoires nämlich hat eine Vorgeschichte. Kurz zuvor hatte der sophistische Prinz Louis Ferdinand, in dessen Salon Schach verkehrt, mit der Feststellung gegläntzt, dass sich »hinter dem anscheinend Häßlichen eine höhere Form der Schönheit verbirgt« – »*le laid c'est le beau*« (SW, S. 608; Herv. im Orig.). Obwohl Schach durchaus auch von selbst die »Liebenswürdigkeit« Victoires wahrnimmt (SW, S. 607), erweist sich in diesem Punkt, dass nicht einmal sein Begehren ihm gehört. Erst die prinzliche Subversion des klassizistischen Schönheitsideals scheint für ihn den Anreiz darzustellen, Victoire zu begehren, und man mag schon eine solche Wiederkehr fremder Diskurse in Schachs Reden und Verhalten gespenstisch nennen:

Text und Erzähler sind geradezu sorgfältig darum bemüht, die Leere und den Mangel in Schach von Wuthenow immer wieder zum Vorschein zu bringen: als einen Ort, in den sich fremde Befehle und Diskurse einschreiben, auf den sich Ansprüche und Stimmen richten, ohne daß eigene Motivationen sichtbar würden.<sup>32</sup>

Die Szene zeigt dabei zugleich, dass die strikte Dichotomie von Innen und Außen, Sozialem und Psychischem nicht aufgeht. Der Text spannt seine Narration vielmehr zwischen diesen Polen und in ihrer Vermittlung auf, denn er verdeutlicht gerade, dass Schach die Normen seiner Umwelt nicht nur einfach befolgt, sondern dass er sie sich zu eigen macht und sich geradezu einverleibt. Dies erweist sich auch in dem Normenkonflikt, in den er nun gerät. In ihm kollidiert die Sorge um sein durch eine »unrepräsentable« Heirat bedrohtes Ansehen mit einer anderen »Pflicht und Ehre«, die der König von ihm fordert (SW, S. 667):<sup>33</sup>

32 Walter Erhart, *Familienmänner. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit*, München 2001, S. 172–185, hier S. 180. Zur »Liebesszene« zwischen Victoire und Schach vgl. auch die intensive Lektüre von Gabriele Brandstetter und Gerhard Neumann, »*Le laid c'est le beau*«. Liebesdiskurs und Geschlechterrolle in Fontanes Roman *Schach von Wuthenow*, in: DVjs 72 (1998), S. 243–267, hier S. 254–264.

33 In einem Brief vom 14. 3. 1880 an Gustav Karpeles, den Redakteur von *Westermann's Illustrierten deutschen Monatsheften*, resümiert Fontane die Problematik wie folgt: »Eitlen, auf die Ehre dieser Welt gestellten Naturen, ist der Spott und das Lachen der Gesellschaft derart unerträglich, daß sie lieber den Tod wählen, als eine Pflicht erfüllen, die sie selber gut und klug genug sind als Pflicht zu erkennen, aber auch schwach genug sind aus Furcht vor Verspottung nicht erfüllen zu wollen.« (Fontane, *Werke, Schriften und Briefe*, Abt. IV, Bd. 3, München 1980, S. 66)

Die gnädigen Worte beider Majestäten hatten einen Eindruck auf ihn nicht verfehlt; trotzdem war er nur getroffen, in nichts aber umgestimmt worden. Er wußte, was er dem König schuldig sei: *Gehorsam!* Aber sein Herz widersprach, und so galt es denn für ihn, etwas ausfindig zu machen, was Gehorsam und Ungehorsam in sich vereinigte, was dem Befehle seines Königs und dem Befehle seiner eigenen Natur gleichmäßig entsprach. (SW, S. 668; Herv. im Orig.)

Dass diese beiden, auf konkurrierenden Ehrkonzepten basierenden Normen unterschiedlich stark verwurzelt sind, gleichwohl aber in der Kompromissbildung eines Suizids nach der Hochzeit zugleich bedient werden sollen, ist hier weniger von Interesse als die Begründung: Von »Herz« und der »eigenen Natur« ist die Rede, wenn es um Schachs Widerwillen gegen eine Ehe geht, der zumindest zu einem hohen Anteil sozial geprägt ist. Bleiben die Forderungen der sozialen Reputation nicht äußerlich, sondern wandern nach innen, so impliziert dies, dass »Herz« und »Natur«, die Kernzonen von Emotionalität, Innerlichkeit und Individualität, sozial infiltriert sind. Fontanes Analyse »psychologische[r] Probleme« (SW, S. 571) ist immer auch Gesellschaftsanalyse. Ohne damit andere Aspekte marginalisieren und den »Rest von Dunklem und Unaufgeklärtem« negieren zu wollen, mag es daher legitim sein, Fontanes Erzählung und seinen Protagonisten von der Seite einer sozialen Symptomatik her anzugehen.

So sehr sich in Fontanes Erzählung Momente einer Parodie der Romantik zeigen,<sup>34</sup> so wenig gilt dies für das Gespenst, das für viele »realistische« Zeitgenossen ein Inbild des Romantischen ist. Denn auch diese Geschichte weist eine gespenstische Dimension auf, die viel ausgeprägter ist, als es auf den ersten Blick scheint. Ein Ausflug Schachs mit den Carayon'schen Damen führt nach Tempelhof, speziell in die dortige Dorfkirche, die im Mittelalter die Komtureikirche der dortigen Niederlassung des Templerordens war. Victoire identifiziert diesen Ausflug retrospektiv als einen »Wendepunkt« (SW, S. 682). In der Kirche besichtigt man das Grab eines Tempelritters, der tatsächlich gar keiner ist. »Er lag hier«, genauer gesagt: seine Grabplatte lag, so kolportiert die Küsterstochter eine alte Sage, »vor dem Altar über hundert Jahre, bis es ihn ärgerte, daß die Bauern und Einsegnungskinder immer auf ihm herumstanden und ihm das Gesicht abschurrten, wenn sie zum Abendmahl gingen« (SW, S. 586) – woraufhin

34 Vgl. Walter Müller-Seidel, Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland, 2. Aufl., Stuttgart 1980, zu *Schach von Wuthenow* S. 132–151, hier S. 140; Gerhart von Graevenitz, Theodor Fontane: ängstliche Moderne. Über das Imaginäre, Konstanz 2014, zu *Schach von Wuthenow* S. 373–394, hier S. 377 und S. 393.

sich der tote Templer aus Protest als Poltergeist betätigt. Da diese akustische Botschaft opak bleibt, kommuniziert er im Folgenden schriftlich, indem er auf der Tafel, auf der die Lieder für den Sonntagsgottesdienst angeschrieben werden, Zahlen notiert, die auf eine Bibelstelle verweisen – das erinnert an die Aufschreibetechniken des Spiritismus, die Fontane auch in *Effi Briest* mit der Nennung des »Psychographen« anklingen lässt.<sup>35</sup> »Und als sie nachschlugen, da fanden sie: ›Du sollst deinen Toten in Ehren halten und ihn nicht schädigen an seinem Antlitz.‹ Und nun wußten sie, wer die Zahlen geschrieben, und nahmen den Stein auf und mauerten ihn in diesen Pfeiler« (SW, S. 587). Seitdem herrscht Ruhe.

Die Stelle ist unscheinbar, aber sie enthält in nuce die gesamte Lebensproblematik Schachs, der kurz darauf als »nachgeborne[r] Templer« apostrophiert wird (SW, S. 588). Mehrfach wird an dem Rittmeister seine Ritterlichkeit hervorgehoben (vgl. SW, S. 572, S. 592 und S. 613), und zur Identifikation mit dem mönchischen Templer gehört weiterhin sein Wunsch, ehelos zu bleiben (vgl. SW, S. 588, S. 632 und S. 682), den er mit so manchem Offizierskameraden teilt, etwa dem Grafen Wronski in Tolstois *Anna Karenina*. Vor allem aber liegt Schach wie dem toten Ritter nichts so sehr am Herzen wie die Wahrung seines ›Gesichts‹. Hier wie dort wird dieses Begehren im Spannungsfeld von metaphorischer, metonymischer und buchstäblicher Bedeutung des ›Gesichts‹ entwickelt. Wenn der Verstorbene moniert, dass ihm die Kirchgänger »das Gesicht abschurrten«, dann meint er nicht sein eigenes Gesicht, sondern das seines Abbilds auf der Grabplatte, um dessen Ähnlichkeit es ihm zu Lebzeiten sehr zu tun war (SW, S. 586) – er bedient sich also einer Metonymie. Der Bibelspruch, mit dessen Hilfe er das artikuliert, spricht dann aber vom »Antlitz« im Sinne von ›Ehre‹, ›Ansehen‹ und ›Andenken‹. Während der tote Templer dabei die metaphorische Verwendung von »Antlitz« in der vermeintlichen Bibelstelle reliteralisiert, spielt mit Blick auf Schach genau die metaphorische Dimension die zentrale Rolle: Gesichtsverlust als Ehrverlust ist der soziale Tod.<sup>36</sup> Doch auch hier

35 Theodor Fontane, *Effi Briest*, in: Ders., *Werke, Schriften und Briefe*, Abt. I, Bd. 4, 2. Aufl., München 1974, S. 7–296, hier S. 94.

36 Die von der Küsterstochter zitierte Stelle wirft allerdings verschiedene Probleme auf. Zum einen ist auffällig, dass sie sich in der Bibel nicht nachweisen lässt – worum sich übrigens die Kommentare bisher wenig gekümmert haben. Sie ist also ebenso unzuverlässig wie die Bezeichnung des Toten als Tempelritter. Zum anderen scheint sich die metaphorische Wendung ›sein Gesicht verlieren‹, die man dem vermeintlichen Bibelzitat intuitiv unterstellen möchte, in Fontanes Zeit erst herauszubilden. Im Grimmschen Wörterbuch findet man im Artikel »Gesicht« von 1895 noch keinen entsprechenden Eintrag. Die idiomatische Rede von Gesichtsverlust und Wahrung des Gesichts scheint erst über das Englische aus dem Chinesischen ins Deutsche eingewan-

lassen sich ähnliche Verschiebungen zwischen buchstäblicher, metonymischer und metaphorischer Bedeutung finden wie in der Tempelhof-Sage, denn Schachs Furcht vor einem Gesichts- als Ansehensverlust wird kurzgeschlossen mit seiner physischen Schönheit, denn »Schönheit [...] macht selbstisch, und wer selbstisch ist, ist undankbar und treulos« und nicht zuletzt eitel (SW, S. 588, vgl. auch S. 592), so Victoire. In diesem Punkt sind die Beobachter weitgehend einig: Der schöne Schach sei, so sein Regimentskamerad Alvensleben, »krankhaft abhängig, abhängig bis zur Schwäche, vom Urteile der Menschen, speziell seiner Standesgenossen« (SW, S. 571 f.). Genau das ist es ja offenbar, was ihn zum Verrat an Victoire treibt (vgl. SW, S. 634 f.). Das schöne Gesicht im Wortsinne führt also kausal zum Imperativ einer metaphorischen Gesichtswahrung und eröffnet auch eine physiognomische, eine körpersemiotische Dimension des Textes, die sich im Spannungsfeld von Schachs Schönheit, Victoires Hässlichkeit und deren jeweiligen charakterlichen und habituellen Korrelaten und Konsequenzen entfaltet. Es ist eine bemerkenswerte Pointe, dass Fontane hier auf eine »soziale Physiognomik« zusteuert,<sup>37</sup> in der die körperliche Schönheit nicht mehr im Sinne der antiken Kalokagathia und ihrer Lavater'schen Tradition Ausdruck innerer Qualitäten ist, sondern zum sozialen Agens wird, das be-

dert zu sein; vgl. etwa das Kapitel »Face« in Arthur H. [Henderson] Smith, *Chinese Characteristics* [1. Aufl. 1894], 5. Aufl., New York, Chicago und Toronto o. J., S. 16–18. Erst 1967 entwickelt Goffman aus dem Begriff ein einschlägiges und bis heute weiter ausdifferenziertes soziologisches Konzept: Erving Goffman, *On Face-Work. An Analysis of Ritual Elements in Social Interaction* [1. Aufl. 1955], in: Ders., *Interaction Ritual. Essays in Face-to-Face Behavior*, New York 1967, S. 5–45; vgl. den Überblicksartikel von Karen Tracy, *The Many Faces of Facework*, in: *Handbook of Language and Social Psychology*, hg. von Howard Giles und W. Peter Robinson, Chichester u. a. 1990, S. 209–226. Zur Verwendung der Metapher im Deutschen finden sich m. W. kaum belastbare Forschungsergebnisse. Für Fontane ist eine solche metaphorische Lesart von »Antlitz« keineswegs ausgeschlossen, ja sie drängt sich im Zusammenhang mit der Ehrung des Andenkens der Toten geradezu auf. – Nur optional sei hier auf eine andere Lesart hingewiesen, die auf den Kontext von ikonoklastischen Strömungen und weit verbreiteten Praktiken einer *damnatio memoriae* anspielen könnte, in denen jeweils die Beschädigung und Löschung von Gesichtern betrieben wurde (die der vermeintliche Templer eben gerade vermeiden möchte), teils aus grundsätzlicher Aversion gegen bildliche Darstellungen, teils um gezielt Einzelpersonen aus dem kollektiven Gedächtnis zu tilgen. Am Ende läuft aber auch diese Praxis auf eine metaphorische Interferenz von ›Gesicht‹ und ›Image/Ansehen/Ehre‹ hinaus.

<sup>37</sup> So ein Terminus, den Gerhard Neumann in einem anderen Zusammenhang und mit anderer Zielrichtung geprägt hat: »Rede, damit ich dich sehe«. Das neuzeitliche Ich und der physiognomische Blick, in: *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne*, hg. von Ulrich Fülleborn und Manfred Engel, München 1988, S. 71–107, hier S. 72 und passim.

stimmte Charakterzüge und Verhaltensweisen überhaupt erst produziert. Umgekehrtes gilt für Victoire. Das soll hier aber nicht mehr Thema sein.

Wichtig ist hier primär, dass in der Tempelhof-Episode die Lebensmaxime Schachs, die Orientierung am Prinzip des Ansehens und der Ehre, als Stimme aus der Geisterwelt toter Ritter erklingt. Die soziale Norm erhält den Status eines gespenstischen Diktats, einer Wiederkehr von längst schon Totem und Obsoletem. Insofern deutet sich im Schicksal des toten Tempelers, der sein Gesicht verliert, sowohl der mögliche soziale wie der faktische leibliche Tod Schachs proleptisch an. Obwohl wir es in der Tempelhof-Episode vordergründig nur mit einer Gespenstersage zu tun haben, die nicht ohne Ironie zu touristischen Zwecken aus den Tiefen der Vergangenheit hervorgezogen wird, kann man vielleicht doch sagen, dass sie als Ganze das aktuelle Geschehen um Schach metaphorisch kommentiert und auf den Punkt bringt – zugleich aber auch ein Agens der Handlung darstellt.

Dass der Tote de facto gar kein Tempelritter ist, sondern ein »Reiteroberst aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges« (SW, S. 587) kappt die Verbindung zu Schach ebenso, wie es sie auf anderem Wege erneut herstellt, ist doch auch er ein adeliger Kavallerieoffizier – zudem ist die Differenz von »Ritter« zu »Reiter« zwar kulturgeschichtlich beträchtlich, phonetisch aber nur gering. Diese Richtigstellung unterläuft proleptisch Schachs Ritterlichkeit, und die Probe aufs Exempel folgt umgehend. Der Maxime der Gesichtswahrung folgend, lässt Schach nach Verlassen der Kirche ganz unritterlich Victoire stehen und nimmt lieber den Arm der schönen Mutter, sobald man sich wieder in den Bereich der Öffentlichkeit bewegt (vgl. SW, S. 589). Naheliegenderweise vermutet Victoire in einem Brief:

[...] ich konnte mich des Gedankens nicht erwehren, daß es ihm peinlich gewesen sei, mit *mir* und an meinem Arm unter den Gästen zu erscheinen. In seiner Eitelkeit, von der ich ihn nicht freisprechen kann, ist es ihm unmöglich, sich über das Gerede der Leute hinwegzusetzen, und ein spöttisches Lächeln verstimmt ihn auf eine Woche. So selbstbewußt er ist, so schwach und abhängig ist er in diesem *einen* Punkte. (SW, S. 592; Herv. im Orig.)

Das nimmt in manchem den weiteren Verlauf der Handlung in nuce vorweg. Denn um dem »Gerede der Leute« zu entgehen, um sein Image zu wahren, ist Schach, der »Mann von Ehre« (SW, S. 667), bereit, die Ehre von Victoire der seinigen zum »Opfer« zu bringen (SW, S. 680). In mancher Hinsicht ähnelt auch Victoire dem Toten in der Kirche. Fürchtet dieser um Beschädigung seines Antlitzes, so ist eine solche bei Victoire durch die Blattern bereits einge-

treten. Im Verständnis der Zeit ist sie durch ihren Fehltritt »entehrt«, und indem der schöne Schach sich, vom falschen Templer bestärkt, nur um die Wahrung seines eigenen Gesichts kümmert, treibt er die Beschädigung von Victoires Gesicht voran. Noch sein Versuch einer »*restitutio in integrum*« (SW, S. 607; Herv. im Orig.) durch die Eheschließung mündet tatsächlich in die maximale Brüskierung der eben Angetrauten. Anders als Victoires Freundin Lisette mit ihrem Plädoyer für die widerspruchslöse Einheit der Person meint (vgl. SW, S. 613), verwickelt sich Schach in eine intrikate Dialektik von Gesicht und Ehre. Indem sein *face-work* um deren strikte Aufrechterhaltung bemüht ist, unterminiert er sie gerade – bei den Protagonistinnen und Protagonisten ebenso wie auf der Ebene des Textes selbst. So ist Schach nur ein falscher Ritter, und das verbindet ihn dann doch wieder mit dem Toten in Tempelhof.

Wenig später spinnt Bülow die in dieser Szene artikuliertete Konstellation metaphorisch weiter. Das Gespräch im Salon des Prinzen Louis Ferdinand dreht sich unter anderem um eine Auszeichnung, die der Dramatiker und Schauspieler August Wilhelm Iffland erwartet, aber nicht bekommen hat. Für Bülow ist die ganze Aufregung um den entgangenen Orden ein Symptom für die sozialen »Vorurteile[], in denen wir stecken«, zu denen auch der Ehrgeiz des Bürgertums gehört, der sich darin erschöpft, »sich nur eitel und eifersüchtig in die bevorzugten alten Klassen einreihen« zu wollen (SW, S. 603). Dann bemerkt er hintersinnig: »Wer Gespenster wirklich ignoriert, für den gibt es keine mehr, und wer Orden ignoriert, der arbeitet an ihrer Ausrottung. Und dadurch an Ausrottung einer wahren Epidemie ...« (SW, S. 603)<sup>38</sup> Was aber ist damit eigentlich gesagt? Warum spricht Bülow in diesem Kontext von Gespenstern und was leistet ihre Parallelsetzung mit den Orden?

Bülow spielt sein Argument gleich mehrfach über die Bande. Obwohl es ihm in erster Linie um etwas anderes geht, beginnt er mit dem Bruchstück eines verqueren epistemologischen Arguments, das noch einmal den Bogen zurück zur Tempelhofszene schlägt:

»Ich finde doch«, sagte Tante Marguerite, die, je schrecklicher sie sich vor Gespenstern fürchtete, desto lebhafter ihr Vorhandensein bestritt, »ich finde

38 Eine ganz ähnliche Position findet sich in *Vor dem Sturm*. In einem Gespräch zwischen der herrnhutischen Tante Schorlemmer und Berndt von Vitzewitz heißt es: »Wer ein Gespenst großzieht, den bringt es um«, sagte die Schorlemmer. / »Wir sollen es nicht großziehen, aber wenn es da ist ... / »So sollen wir seiner nicht achten. Dann schwindet es. Es kann Mißachtung nicht ertragen, denn es ist eitel wie alle höllische Kreatur.« Theodor Fontane, *Vor dem Sturm*, in: Ders., *Werke, Schriften und Briefe*, Abt. I, Bd. 3, 2. Aufl., München 1971, S. 546.

doch, die Regierung sollte mehr gegen dem Aberglauben tun.« Und dabei wandte sie sich ängstlich von dem unheimlichen Steinbild ab und ging mit Frau von Carayon, die, was Gespensterfurcht anging, mit dem Tantchen wetteifern konnte, wieder dem Ausgange zu. (SW, S. 587, vgl. auch S. 591)

Man kennt diesen Befund aus anderen Texten Fontanes; bei Hratscheck, dem Grafen Petöfy oder dem Landrat Innstetten zeigt sich ein ähnlicher Zwiespalt. Fontane greift dabei eine Diagnose auf, die sich bereits die Aufklärung selbst gestellt hatte und die er in den *Wanderungen* im Rekurs auf die Regensburger »Reichstagzeitung« zitiert: Gerade das Zeitalter der Aufklärung sei in besonderen Maße von »Sektengeist« und »Hang zum Aberglauben« durchsetzt gewesen.<sup>39</sup> Während man mit Lessing die Unbeweisbarkeit der Nichtexistenz von Gespenstern als Einfallspforte für deren Fortdauer beziehungsweise Wiederkehr ansehen kann, geht Fontane von einem eher dialektischen Modell aus und macht hinter diesem Phänomen einen unausbleiblichen »naturgemäßen Rückschlag« aus, der im Überdruß an einer trivialisierten Aufklärung wurzelte.<sup>40</sup> Aufklärung jedenfalls schützt offenbar nicht vor Aberglauben, sondern amalgamiert sich mit diesem in einer eigentümlichen Weise. Was sich am Ende dieser Ära als verwirrende epochale Gleichzeitigkeit zeigt, scheint sein Pendant in einer ebenso verwirrenden mentalen Schichtung in den Subjekten zu haben. Es ist also nicht so leicht, Gespenster loszuwerden – schon gar nicht, wenn man an sie glaubt, aber auch dann nicht, wenn man ihre Existenz bestreitet. An der Gespensterfront scheint es nur mehr oder weniger problematische Positionen zu geben. Während die Küsterstochter die Gespenstersage ohne erkennbare Irritation zum Besten gibt, dabei aber ihren Zuhörern allerhand zumutet, wird der Kampf gegen den Aberglauben ausgerechnet von der am meisten von Gespensterfurcht umgetriebenen Person eingefordert. Vielleicht darum die dritte Option, nämlich die Gespenster einfach zu ignorieren. Dementsprechend handelt es sich bei Bülow's intrikatem Argument auch nicht um eine schlichte Leugnung von Gespenstern, wie man es von ihm vielleicht erwarten würde, sondern eher um den subjektiven Akt eines Zum-Verschwinden-Bringens, der voraussetzt, was er zu eskamotieren sucht, – und eben darin

39 Theodor Fontane, *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, in: Ders., *Werke, Schriften und Briefe*, Abt. II, Bd. 1–3, 3. Aufl., München 1991, hier Bd. 2, S. 296. Bei der von Fontane genannten »Reichstagzeitung« handelt es sich offenbar um die *Komital-Nebenstunden*. Der betreffende Artikel von 1785 wurde unter dem Titel *Neuer Beitrag zu einiger Kenntniß verschiedener jetzt existirenden Geheimen Gesellschaften in die Berlinische Monatschrift* übernommen (1785, Bd. 2, S. 355–374). Hier (S. 355) auch der Hinweis auf den Originaltitel der Zeitung.

40 Ebd., S. 313.

*contre cœur* befestigt: Was man ignoriert, muss ja in irgendeiner Weise vorhanden sein, sodass man hier eher von einem Plädoyer für Verdrängung sprechen könnte. Wer es geschafft hat, dass es für ihn »keine mehr« gibt, nämlich Gespenster, der hat sie zuvor schon in ihrer Existenz anerkannt. Damit reproduziert Bülow auf der Ebene des subjektiven Umgangs mit Gespenstern deren ambivalenten ontologischen Status zwischen Sein und Nicht-Sein, Präsenz und Absenz. Er bestätigt mit seinem Diktum implizit, dass nicht nur komische Figuren wie das »Tantchen«, sondern dass »wir« in »Vorurteilen« stecken, aus denen wir auch dann nicht herauskommen, wenn wir sie durchschauen – sind doch, so Bülow, die »Reflexionen« den »Empfindungen weit voraus« (SW, S. 603). Ein irritierender Befund mitten im szientistischen Jahrhundert.

Bülow aber geht es nicht »eigentlich« um Gespenster und nicht in erster Linie um Orden, die für ihn nur Symptom eines weit darüber hinausreichenden Phänomens sind, ein *pars pro toto*, also eine Synekdoche beziehungsweise eine Metonymie. Zwischen Orden und Gespenstern besteht eine metaphorische, zumindest eine Analogie-Beziehung; was Bülow über Gespenster sagt, gilt auch für Orden. Orden sind Ehrenzeichen, sie werden ihrem Anspruch und einer allgemeinen Einschätzung nach für Verdienste vergeben, drücken eine öffentliche Ehrung, eine Auszeichnung und Würdigung aus, sind damit Ausdruck des symbolischen Kapitals des Empfängers und steigern dieses zugleich im Sinne eines Echoeffekts. Der ganze Kontext der Stelle verrät aber, dass ihre Vergabe vollständig konventionalisiert und veräußerlicht ist, insofern sie nach Status erfolgt, scheitert Iffland doch *als* Bürgerlicher und Vertreter des »Histrionentum[s]« am Einfluss der konservativen »Hofgeneralität« (SW, S. 603). In kritischer Perspektive sind Orden daher Ehren-Zeichen ohne Referenz, sie bedeuten nichts, oder zumindest nicht das, was sie zu bedeuten vorgeben; später wird Bülow den »Kultus einer falschen Ehre« (SW, S. 680) und die Inflationierung dieses Begriffs beklagen: »Ehre« sei jedes »dritte Wort«:

[...] eine Tänzerin ist charmant ›auf Ehre‹, eine Schimmelstute magnifique ›auf Ehre‹, ja, mir sind Wucherer empfohlen und vorgestellt worden, die superb ›auf Ehre‹ waren. Und dies beständige Sprechen von Ehre, von einer falschen Ehre, hat die Begriffe verwirrt und die richtige Ehre totgemacht. (SW, S. 679)

Bülow hält Orden daher für »Kindereien«, die gänzlich »überlebt« (SW, S. 603) seien, mithin einer Lebens- und Denkphase angehört, aus welcher Erwachsene eigentlich herausgewachsen sein sollten. »Vorurteile« und »Orden« als ihre Teilmenge sind metaphorische »Gespenster«, wobei die Verknüpfung durch die semantische Schnittmenge einer Wiederkehr beziehungsweise eines untoten

Fortlebens erfolgt. Die fetischistische Faszination für Orden ist – so eine weitere metaphorische Bestimmung – eine »Krankheit«, die Krankheit einer fehlgeleiteten Renommisterei, die Schachs Dialektik von Gesicht und Ehre in einem größeren sozialen Umfeld bestätigt, ja eine »Epidemie«, wie etwa die Blattern, die Victoires Gesicht entstellt haben. Sie stammt als Effekt einer sozial flächendeckenden Geltungssucht aus einer »überlebt[en]« Vergangenheit, ihre Ausrottung aber gehört gleichwohl ins »Königreich[] Utopien«, denn »es gibt kaum einen Grad der Klugheit, der davor schützt« (SW, S. 603 f.). Auch das verbindet Orden und Gespenster. Sie scheinen immun gegen die Attacken der Vernunft und existieren auf deren Kehrseite ungestört fort.

Orden sind für Bülow daher Indizien einer gesellschaftlichen Fehlentwicklung, einer Gesellschaft im Niedergang, in der »Decadence« (SW, S. 564), und ihr Paradefall ist für ihn Schach von Wuthenow, dessen Abhängigkeit vom Urteil anderer ja gleichfalls als »krankhaft« pathologisiert worden war. Die Verbindung zu Schach stiftet nicht allein die auf Tempelhof zurückweisende Rekurrenz des Gespensts, sondern auch die Tatsache, dass der Rittmeister selbst stolzer Träger des Andreaskreuzes, des höchsten russischen Ordens, ist (vgl. SW, S. 599). Insbesondere aber fällt hier die Homonymie des Wortes ›Orden‹ selbst ins Auge, das an dieser Stelle die Ehrenzeichen meint, zuvor aber schon – und das ist eine weitere Anknüpfung an die Kirchenszene – den »mönchische[n] Orden« der Templer bezeichnet hatte (SW, S. 588), dessen einer (falscher) Vertreter aus dem Grabe poltert und dessen anderer (metaphorischer) Schach ist.<sup>41</sup> ›Orden‹ und ›Orden‹ sind nicht nur durch den Gleichklang verbunden, sondern auch durch das Moment des Unzeitgemäßen – der Templerorden wurde bereits 1312 aufgelöst –,<sup>42</sup> und insofern ist Schach als »nachgeborne[r] Templer« (SW,

41 Eine versteckte historische Pointe liegt darin, dass Schach die Sage des Küstermädchens korrigiert: Der begrabene Templer sei, wie schon erwähnt, gar keiner gewesen, sondern der Reiteroberst Achim von Haake aus dem Dreißigjährigen Krieg (vgl. SW, S. 587). Der letzte Vertreter dieses Geschlechts war dann allerdings Johann Christoph Friedrich von Haake, der »der erste Träger des Ordens Pour le mérite« war (Kommentar zu *Schach von Wuthenow*, in: Fontane, Werke, Schriften und Briefe, Abt. I, Bd. 1, S. 951–991, hier S. 977). Träger des *Pour le mérite* sind auch einige Mitglieder der Familie Schach auf den Ahnenbildern in Wuthenow (vgl. SW, S. 650). Um einige Ecken herum wird hier das Oszillieren der Vokabel ›Orden‹ noch einmal bestätigt.

42 Ein bemerkenswertes indirektes Verweisspiel zeigt sich in der Zitation von Zacharias Werner, dessen prononcierte Rolle in der Erzählung sich nicht nur durch die Persiflage seines Luther-Dramas *Die Weihe der Kraft* durch das Regiment Gensdarmes ergibt, sondern auch aus einem eher subkutanen Hinweis erklärt: Werners Doppel-drama *Die Söhne des Thals* (1803/04) mit den beiden Teilen *Die Templer auf Cypern* und *Die Kreuzesbrüder* behandelt die Auflösung des Templerordens und weist bemerkenswerte Übereinstimmungen mit Fontanes *Schach* auf. Wie Preußen im Allgemei-

S. 588) selbst schon eine Art Revenant. Nach Schachs Selbstmord resümiert Bülow die Fehlentwicklung, die Schach zum »Symptom«, zur »Zeiterscheinung« und zum Repräsentanten des preußischen Staates macht (SW, S. 678):

Da haben Sie das Wesen der falschen Ehre. Sie macht uns abhängig von dem Schwankendsten und Willkürlichsten, was es gibt, von dem auf Trieb- sand aufgebauten Urteile der Gesellschaft, und veranlaßt uns, die heiligsten Gebote, die schönsten und natürlichsten Regungen eben diesem Gesellschaftsgötzen zum Opfer zu bringen. Und diesem Kultus einer falschen Ehre, die nichts ist als Eitelkeit und Verschrobenheit, ist denn auch Schach erlegen, und Größeres als er wird folgen (SW, S. 679 f.),

Preußen nämlich. »Falsch« ist die Ehre mit Blick auf Schach schon deshalb, weil dieser zwar weiß und akzeptiert, was sie gebietet, aber nicht bereit ist, die vollen Konsequenzen auch in seinem Verhalten zu ziehen. Die Depravation der Ehre wird auch an Schachs Regiment, den Gensdarmes, sinnfällig. Als diese Zacharias Werners Luther-Drama *Die Weihe der Kraft* zu parodieren planen, werden die Kameraden als »Erben eines alten Ruhmes auf dem Felde militärischer und gesellschaftlicher Ehre« apostrophiert, die auch »der Gesellschaft den *Ton* geben« hätten (SW, S. 623; Herv. im Orig.). Nicht nur erscheint Ehre als Erbschaft, als rückwärtsgerichtete Perspektive, sie wird auch durch das geplante frivole und abgeschmackte Unternehmen als völlig entleerte, ja pervertierte Floskel enthüllt – wie sich ja gerade die theatralische Verlarvung der Offiziere zur Entlarvung wider Willen entwickelt. Schon früher hatte Bülow Schach als »Verkörperung jener preußischen Beschränktheit« bezeichnet, die sich auf ungerechtfertigtem Dünkel und den längst überholten militärischen Meriten der Vergangenheit ausruht (SW, S. 572), also durch eine Mischung aus Selbstüberschätzung und Modernisierungsverweigerung gekennzeichnet ist. Das erweist sich auch bei der glanzvollen Militärparade auf dem

nen und das Regiment Gensdarmes im Besonderen gehen bereits Werners Templer nicht allein an der Intervention von außen zugrunde, nämlich durch den französischen (!) König Philipp IV., der den Papst Clemens V. in seine Abhängigkeit gebracht hatte, sondern an sich selbst, an Sattheit, Arroganz, Eitelkeit, Gleichgültigkeit, Intriganz und dem Verlust der ritterlichen Tugenden. Bis auf wenige Ausnahmen sind die Ritter »entartet«, und so klagt der ehrenwerte letzte Großmeister: »den König fürcht' ich nicht; / Nicht durch den König, durch sich selber fällt / Der Orden, fällt, erwürgt von seinen Söhnen« (Zacharias Werner, *Die Templer auf Cypern*, in: Ders., *Sämtliche Werke*, aus seinem handschriftlichen Nachlaß hg. von seinen Freunden, 13 Bde., Grimma o. J. [1842], Bd. 4, S. 56 f., vgl. auch S. 25 ff.). So geht es bei Werner wie bei Fontane um die Selbstzerstörung einer überlebten Gesellschaft.

Tempelhofer Feld – und auch diese Koinzidenz wiederum ist alles andere als ein Zufall –, bei der sich die »Armee [...], was Erscheinung und Schulung anging, immer noch« als »die fridericianische« präsentiert (SW, S. 611) – ein Todesurteil angesichts der napoleonischen Innovationen in militärischer Strategie und Taktik. In diesem Horizont erscheint nun Schachs Selbstmord als paradigmatisch für den selbstverschuldeten Untergang Preußens gegenüber Napoleon. Für beide gilt am Ende »Schach – matt« (SW, S. 639). Der Rittmeister wie sein Land leben in einer aus illusionären Relikten vergangener Werte zusammengesetzten »Welt des Scheins« (SW, S. 680), einer gespenstischen Phantomwelt, die sich aus einem verfehlten Vergangenheitsbezug speist und nun ihren Kollaps erlebt. Wie der angebliche tote Templer Schach metaphorisch spiegelt, so wird Schach zum metonymischen wie zum metaphorischen Vertreter Preußens.<sup>43</sup> Insofern stellt Fontanes Erzählung eine »Unheilsgeschichte der Ehre« vor Augen.<sup>44</sup> Und beider Untergang resultiert insofern aus einer Verkennung und Verfehlung von Wirklichkeit und Gegenwart – darin schließt dieser Komplex an ein zentrales Thema realistischer Literatur an. So steht hier im Kern eines obsoleten Preußentums – das Gespenst.

Dass sich Preußen seine eigenen Gespenster auch ganz buchstäblich produziert, geht aus der beiläufigen Passage hervor, in der Frau von Carayon auf dem Weg zum König, dem sie ihr Leid über Schach klagen wird, am Schloss Marquardt bei Potsdam vorbeigefahren wird. Ihr Führer

wußte von jedem Dorf und Lustschloß, an dem man vorüberkam, zu berichten, am meisten von Marquardt, aus dessen Parke, zu wenigstens vorübergehendem Interesse der Frau von Carayon, jenes Gartenhäuschen hervorschwimmte, darin unter Zutun und Anleitung des Generals von Bischofswerder [sic] dem »dicken Könige« (wie sich der immer konfidentieller werdende Cicerone jetzt ohne weiteres ausdrückte) die Geister erschienen waren. (SW, S. 660)

Es handelt sich hier um ein Selbstzitat Fontanes, der in den *Wanderungen* ausgiebig die spiritistischen Experimente des Hans Rudolph von Bischofswerder mit dem Kronprinzen und späteren »dicken Könige« Friedrich Wilhelm II., dem problematischen Nachfolger des »Große[n] König[s]« (SW, S. 678), in

43 Die Parallelisierung von Schach und Preußen ist in der Forschung immer wieder hervorgehoben worden, vgl. etwa Christian Grawe, Schach von Wuthenow, in: Fontane-Handbuch, hg. von dems. und Helmuth Nürnberger, Stuttgart 2000, S. 533–546, hier S. 543 f.

44 Graevenitz, Theodor Fontane: ängstliche Moderne, S. 386.

Marquardt und im Belvedere im Charlottenburger Schlosspark schildert<sup>45</sup> – ein markantes Beispiel für die bereits erwähnte Neigung zum Okkultismus während der Spätaufklärung. Mit Frau von Carayons Blick aus der Kutsche wird das historische Gespensterthema an Fontanes Gegenwart angebunden und ein aktualisierender Akzent gesetzt, befindet sich doch der Spiritismus zum Erzählzeitpunkt in voller Blüte. Bischoffwerder, später preußischer Minister, und sein Mitstreiter Johann Christoph von Woellner, zehn Jahre lang Chef des geistlichen Departements, Justizminister und Urheber des hoch umstrittenen Religionsedikts von 1788, waren die Drahtzieher in einem anderen Orden, dem der Gold- und Rosenkreuzer, und ihre Machenschaften bewegten den Kronprinzen zum Eintritt in diesen Orden. Ihre hohen Ämter verdankten sie nicht zuletzt den Gespenstern, und deren verhängnisvolle Wirkungen reichten bis auf die höchste politische Ebene. Sein Kapitel über das Charlottenburger Belvedere schließt Fontane mit den Sätzen:

Etwas Unheimliches ist drumher, das nicht abzutun ist. Was ist es? Ist es, weil es ein Spukhaus war, weil Gespenster hier umgingen?

Nein, denn man *spielte* hier nur Gespenst.

Aber fast scheint es, als ob ein doppeltes Grauen eben daraus erwuchs, daß die Geister, die hier auftraten, nur ein Schein, eine Lüge waren.<sup>46</sup>

Auch dieses Unheimliche überdauert seine eigene Entzauberung; auch als de-realisierte Schein behalten die Gespenster eine Restpräsenz – und schlimmer noch: Gerade das Scheinhafte an ihnen enthüllt einen Abgrund an sozialer Heuchelei, Betrug und Selbstbetrug.

Eine weitere, symbolisch hoch aufgeladene Passage zeigt Schach als Heimkehrer in das Haus seiner Familie im fiktiven Wuthenow. Schach sucht dort Abstand und eine Entscheidung in seiner persönlichen Krise. Bei Helligkeit von »allernüchternster Tagtäglichkeit«, erscheint das durch und durch preußische Wuthenow nur im »Sternenschein [...] wie das Schloß im Märchen« (SW, S. 640), und darin verweist diese Stelle auf Bülow's Diagnose von der preußischen Scheinwelt. Und natürlich ist auch hier die verflossene Blütezeit des Preu-

45 Fontane, Werke, Schriften und Briefe, Abt. II, Bd. 2, S. 177–182 (Belvedere), S. 268–272 (Marquardt) und S. 295–316 (Geheime Gesellschaften im 18. Jahrhundert, darin das besonders bezeichnende Kapitel zu den »Schwindel-Orden«). Vgl. dazu Michael Ewert, Geisterbeschwörung, religiöse Schwärmereien und Aufklärung. Fontanes Beitrag zur Geschichte der geheimen Gesellschaften, in: Religion als Relikt? Christliche Traditionen im Werk Fontanes, hg. von Hanna Delf von Wolzogen und Hubertus Fischer, Würzburg 2006, S. 183–201.

46 Fontane, Werke, Schriften und Briefe, Abt. II, Bd. 2, S. 182. Herv. im Orig.

ßentums auf Schritt und Tritt gegenwärtig, etwa in der »nach dem Muster von Sanssouci hergerichtete[n] Terrasse« (SW, S. 640) oder in den kleinen »Kalendarbildchen« in der Stube des alten Hausverwalter-Ehepaars, »Anekdoten aus dem Leben des Großen Königs darstellend« (SW, S. 648).<sup>47</sup> Tatsächlich steht Wuthenow ganz und gar im Zeichen der Vergangenheit, ja im Zeichen einer »Topographie und Ikonographie des Todes«, wie Gabriele Brandstetter und Gerhard Neumann formulieren:<sup>48</sup> die Eltern tot, die Räume vom »dichte[n] Staub« überzogen (SW, S. 643), »Zypressenpyramiden« im verkommenen Garten (SW, S. 645), »Immortellenkränze« an den Wänden (SW, S. 648), und selbst die Bucht des Ruppiner Sees, an der das sogenannte Schloss liegt, ist nur ein »toter Arm« (SW, S. 645). Alles ist hier »unverändert«, »wie früher« und in »vergangene[n] Zeiten«, kurzum: »seit lange nicht gelüftet« (SW, S. 642 f.). Den »Schatten« einer »uralte[n] Eiche« umkreist der in seinen Gedanken gefangene Schach »vielleicht, als würd' er in ihrem Bann gehalten« (SW, S. 645). In diesem Rahmen sind es nun bezeichnenderweise die Ahnenbilder, aus denen Schach der Imperativ von Ansehen und Ehre am deutlichsten entgegentritt, wie zuvor bereits aus dem Grab des falschen Ritters. Schon früher war bemerkt worden, dass zu Schachs »Liebhabereien auch die Genealogie zählte« (SW, S. 585 f.), also das vertiefte Wissen um Tradition, Abstammung und Familie, der er nicht genügen zu können befürchtet, der er sich aber auch gerade verweigern möchte. Zweierlei wird an den Porträtierten hervorgehoben: zum einen die Schönheit der Frauen, die Schönheit also jenes Gesichts, das Schach geerbt hat und das bekanntlich nicht geschädigt werden darf, vor allem nicht durch die Ehe mit einer unschönen Frau, und zum anderen der hohe militärische Rang und Status der Männer, der nicht zuletzt durch genau jene Orden signalisiert wird, über die sich Bülow mokiert hatte, etwa den heiß begehrten schwarzen Adlerorden (vgl. SW, S. 650), von dem im Gespräch über Iffland die Rede war (vgl. SW, S. 604).

Es verwundert daher nicht, dass es auch hier, in dieser dem Tod geweihten preußischen Scheinwelt, spukt, geradezu spuken *muss*. Schach, der der Hausdienerin Kreepschen mitteilt, er habe nicht schlafen können, wird von dieser gefragt: »Wat wihr denn los? Hätt et wedder spökt?« (SW, S. 647) Dass Schach nur – allerdings signifikant genug – von Motten und Nachtfaltern wachgehalten wurde, wie man sie aus Vanitas-Stilleben kennt, spricht nicht dagegen,

47 Vgl. zu dieser Präsenz der Bilder Sean Franzel, »Alles ist eitel«. Flüchtigkeit und Dauer in *Schach von Wuthenow*, in: Herausforderungen des Realismus. Theodor Fontanes Gesellschaftsromane, hg. von Peter Uwe Hohendahl und Ulrike Vedder, Freiburg i. Br., Berlin und Wien 2018, S. 59–84, hier S. 76 ff.

48 Brandstetter und Neumann, »Le laid c'est le beau«, S. 266.

denn die eigentliche Botschaft der Mutter Kreepschen liegt im »wedder«, so als sei Spuk das Allertagtäglichste in diesem Haus.

Auch sonst liegen Spukhäuser buchstäblich nicht fern. Ein weiteres, eher unauffälliges Selbstzitat Fontanes verbirgt sich in der Bemerkung, Schachs Mutter sei früher häufig mit dem Boot über den See »nach Karwe« gefahren, »um den Knesebecks einen Besuch zu machen« (SW, S. 645). Nun wissen wir allerdings aus dem Ruppin-Kapitel der *Wanderungen*, dass »das Carwer Herrenhaus ein Spukhaus sei«,<sup>49</sup> pflegt hier doch eine »schwarze Frau« umzugehen.<sup>50</sup> Der für Fontane wichtigste Bewohner ist der Diplomat, Offizier und spätere Feldmarschall Karl Friedrich von dem Knesebeck (1768–1848), der sich 1806 in der Schlacht bei Auerstedt gegen Napoleon ausgezeichnet hatte und von diesem geachtet, ja gefürchtet wurde.<sup>51</sup> Im Alter widmete sich Knesebeck historischen Studien und der Poesie. Und da heißt es nun: »Bis tief in die Nacht hinein saß er an seinem Pult. Die schwarze Frau kam und ging, aber das Knistern ihrer Seide störte ihn nicht; er, der dem großen Gespenst des Jahrhunderts mit siegreichen Gedanken entgegengetreten war, war schußfest gegen die Geister.«<sup>52</sup> Die Gründe, aus denen Fontane diesen zwanzig Jahre zuvor erschienenen Text hier noch einmal anklingen lässt, liegen auf der Hand. Da ist zunächst der zeitgenössische Bezug auf Napoleon, das »große Gespenst des Jahrhunderts«.<sup>53</sup> Da ist dann weiterhin die so dezidierte wie prekäre Differenz zwischen meta-

49 Fontane, Werke, Schriften und Briefe, Abt. II, Bd. 1, S. 32.

50 Ebd., S. 34.

51 Ebd., S. 36 f.

52 Ebd., S. 38.

53 Es lässt sich nur darüber spekulieren, was das genau heißt, zumal Fontanes Haltung gegenüber Napoleon facettenreich, schwankend und alles andere als eindeutig ist. Geht es in seinen literarischen Texten um den »Empereur«, so zieht sich Fontane, wie so oft, gerne hinter seine Figuren zurück. Möglich ist, dass man es hier mit einem Gespenstbegriff zu tun hat, in dessen Kern eher das Gespenst als Phantom steht, sei es als »Schreckgespenst«, das mehrere Generationen das Fürchten lehrte, sei es, bezogen auf Napoleons Anhänger, als verführerische Verblendung. Möglich ist aber auch, dass Fontane hier eine Rezeptionsperspektive zugrunde legt: Napoleon ist der stete Wiederkehrer, nicht nur, weil er selbst seinen politischen Tod überlebt und aus Elba zurückgekommen ist oder weil sich in seinem Neffen Napoleon III. noch einmal ein blosser Abklatsch seiner Größe inszenierte (vgl. dazu Marc Thuret, Napoleon III. in Fontanes Urteil, in: Fontane-Blätter 59 (1994), S. 155–176), sondern v. a., weil das kollektive Imaginäre durch das ganze 19. Jahrhundert nicht von ihm loskommt. Bereits Fontanes Vater scheint auf Napoleon geradezu fixiert gewesen zu sein (vgl. Theodor Fontane, Meine Kinderjahre, in: Ders., Werke, Schriften und Briefe, Abt. III, Bd. 4, München 1973, S. 7–177, hier S. 91 f.), und Fontane selbst hat sich intensivste Kenntnisse der Napoleonischen Ära erarbeitet, nicht nur für *Vor dem Sturm* und *Schach*. Das »große Gespenst des Jahrhunderts« überdauert die Epochen.

phorischen und ›echten‹ Gespenstern, und da ist schließlich – und vor allem – die Bestätigung von Bülow – und Tante Schorlemmers – Diktum durch (den historisch späteren) Knesebeck. »Wer Gespenster wirklich ignoriert, für den gibt es keine mehr«, das ist genau Knesebecks Kasus, und Schach hätte sich in seiner Lebenskrise nur an diesem orientieren müssen, um sich von den Phantomen der Vergangenheit zu befreien. Aber das ist ihm zuwider. Die Lockung des Lebens präsentiert sich ihm im »sonnenbeschienenen Storchenpaar« auf der Frühsommerwiese (SW, S. 650 f.) vor seinem Pseudo-Schloss, aber dieses Bild wird ihm sogleich zur Karikatur und zum Schreckbild des ländlichen Familienlebens (vgl. SW, S. 651). Statt sich an ihm und damit an der Zukunft auszurichten, bleibt er lieber im »Bann« der Vergangenheit, der »falschen Ehre« und der öffentlichen Meinung. Die genealogische Leidenschaft Schachs, der auch lange nach dem Tod des Vaters noch immer der »junge Herr« (SW, S. 641) ist, der aus der Position des Sohns nicht herausfindet, erstreckt sich in die Vergangenheit, nicht prokreativ in die Zukunft. Seinen Gespenstern wird er dorthin folgen, woher diese kommen: in den Tod, der die Lebensuntauglichkeit seines Selbstkonzepts endgültig bestätigt.

Walter Erhart hat im Ausgang von der Wuthenow-Episode festgestellt, Schachs Konflikt liege »wesentlich tiefer als in gesellschaftlichen Rücksichten«. <sup>54</sup> Im Zentrum des »kryptischen Familienromans«, <sup>55</sup> der hier erzählt werde, stünden eine prekär gewordene Männlichkeit, die misslungene Ablösung von der Mutter, die Verweigerung einer Übernahme der väterlichen Position und damit der Fortführung der Genealogie. Als Kern von Schachs »eigenartige[r] Natur« (SW, S. 571, vgl. auch S. 681) und seines mehrfach bekundeten Wunsches, unverheiratet zu bleiben (vgl. SW, S. 632 und S. 682), stehe daher eine »Verfehlung männlicher Subjekt-Positionen«. <sup>56</sup> Diese überzeugende Deutung wäre nun allerdings doch – und zwar über die soziale Fundierung der Gender-Zumutungen hinaus – mit der »gesellschaftlichen« und speziell preußischen Dimension von Schachs Schicksal zu vermitteln. Naheliegend ist es beispielsweise, nicht nur Schachs Identifikation mit dem zölibatären Templerorden (vgl. SW, S. 588 und S. 682), sondern seinen gesamten Lebensplan als Folge seiner »abweichenden Geschlechtsidentität« <sup>57</sup> und genealogischen Verweigerung zu lesen, seine Laufbahn nämlich im tendenziell männerbündischen Offizierskorps. Genau das allerdings führt zu einer Überidentifikation mit den Erwartungen und

54 Erhart, Familienmänner, S. 176.

55 Ebd., S. 181.

56 Ebd., S. 184.

57 Ebd., S. 183.

Wertvorstellungen der Kameraden, und damit befindet man sich wieder im »Bann« des sozialen Konstrukts der Ehre.

Im Falle Schachs also prägt die Fixierung auf ein gespenstisch Überlebtes die Gegenwart und vereitelt – wie im *Majorat* – in autodestruktiver Weise eine Zukunft. Der Text setzt diesen Befund auch formal um, nämlich durch den Einsatz der Prolepse. Diese kann man damit als textuelle Spiegelung einer intradiegetischen Konstellation auffassen. Sie deutet auf kommende Ereignisse in der Narration voraus und suggeriert eine Vorherbestimmtheit der Zukunft, die mehr ist als eine bloß textuelle Finte der Leserlenkung. Dadurch werden die Zeitebenen in einer Weise verschränkt, die die Anachronie des Gespenstischen gewissermaßen umkehrt: nicht Wiederkehr eines Vergangenen, sondern Einfall des Zukünftigen in die Gegenwart. Man könnte hier, um Theodor Storms Begriffe zu verwenden, von einer textuellen Form des »Vorspuks« oder »Spökenkiekens« sprechen.<sup>58</sup> Fontanes *Schach von Wuthenow* legt sehr ausdrücklich den Finger auf diesen Zusammenhang. Nicht umsonst ist es hier, wie bereits erwähnt, ausgerechnet die Geistergeschichte um den Toten in der Kirche, die proleptisch wirkt, indem sie auf den sozialen wie tatsächlichen Tod Schachs hindeutet. Das wird im Text von langer Hand vorbereitet. Alvenslebens Psychogramm seines Regimentskameraden Schach (vgl. SW, S. 571f.) leitet über zu mehreren Prolepsen. Der Ausflug nach Tempelhof wird von seiner Planung an mystifiziert, indem Victoire und Schach scherzhaft über das »dunkle Ziel« der Fahrt orakeln (SW, S. 579, vgl. auch S. 576), während Frau von Carayon im unmittelbaren Anschluss wohl nicht ganz zufällig von einer inneren Determination zu sprechen beginnt: »[E]s liegt alles vorgezeichnet in uns« (SW, S. 577), sagt sie, und das gilt sowohl für Schach wie auch für den Text überhaupt. Daran schließt thematisch an, dass Victoire im Gespräch mit Schach »aus einer dunklen Ahnung heraus« spricht (SW, S. 589), in der sie exakt das Verhalten Schachs vorwegnimmt, der sie nur wenige Sätze später verlässt, um sich vor dem Gasthaus mit der schönen Mutter zeigen zu können – ein seinerseits wiederum vorausdeutendes Verhalten. Kein Wunder also, dass die kleine Reisegesellschaft mit einem gleich zweimal erwähnten ominösen Konzert in Tempelhof empfangen wird, nämlich dem »Musizieren der Unken« im Tümpel vor der Kirche (SW, S. 584), dessen Bedeutung später mit dem Hinweis auf die »Poggen« in

58 Dass man in diesem Fall auch von »Gesichten« spricht, verbindet das Thema Prophezeiung und Prolepse wiederum mit dem von Ehre und Physiognomik. Bei Fontane findet sich diese Wortverwendung etwa im Spreeland-Teil der *Wanderungen*. Dort heißt es über die kranke Johanna von Scharnhorst, sie habe »heftige Fieberphantasien [...], in denen die Kranke wunderbare Gesichte hatte« (Fontane, Werke, Schriften und Briefe, Abt. II, Bd. 2, S. 815).

Wuthenow sowohl bestätigt wie ironisch gebrochen wird.<sup>59</sup> Und auch an einer weiteren Stelle verweist der Erzähler auf Schachs Zukunft, dieses Mal ganz explizit: »Armer Schach! Es war anders in den Sternen geschrieben« (SW, S. 636). Weiteres ließe sich hinzufügen.

Diese Vorausdeutungen sind mithin sehr heterogenen Stimmen im Text zuzurechnen und haben dementsprechend eine unterschiedliche Verbindlichkeit. Ist es im zuletzt zitierten Satz die auktoriale Instanz, die hier eine ausdrückliche und, um Eberhard Lämmerts Begriff zu verwenden, »zukunftsgewisse Vorausdeutung« abgibt, während sie sich sonst mit Andeutungen und Anspielungen begnügt, so wirken daneben vor allem die Zukunftserwartungen und -ahnungen der Figuren selbst proleptisch.<sup>60</sup> Auch die ontologischen Begründungen der Prolepse variieren und ziehen sich so gegenseitig in Zweifel. Steht das »Schicksal« Schachs (SW, S. 635) einerseits in den Sternen, so begründet Frau von Carayon es aus der Psycho-Logik des Protagonisten. So gut wie immer aber – ob es sich nun um dunkle Ziele, unkende Teichbewohner, schreibende Tote, »Unglückstage« (SW, S. 671) oder Todesboten wie Staub und Nachtfalter handelt – stehen die Vorausdeutungen im Zusammenhang mit dem Gespenstischen und Unheimlichen. Dieser Effekt wird auch durch ihre perspektivische oder gar ironische Relativierung nicht neutralisiert, denn allein schon die Summe der Vorausdeutungen relativiert wiederum deren punktuelle Relativierungen. Die Fixierung auf die Vergangenheit lässt diese wiederkehren und determiniert so auch den weiteren Lauf der »Geschichte« wie der Narration. Mit ihrer spezifischen Zeitmodellierung formieren die Prolepsen gewissermaßen eine Gespenster-Zeit, und aus dieser Gespensterfalle führt kein Weg hinaus. Für Schach wie für Preußen gilt dabei der Satz der Tante Schorlemmer aus *Vor dem Sturm*: »Wer ein Gespenst groß zieht, den bringt es um.«<sup>61</sup>

Dass Schach und Preußen an Fortdauer oder Wiederkehr der Gespenster der Vergangenheit zugrunde gehen, wird in der zitierten Aussage Bülow's über das »Wesen der falschen Ehre« noch weitergesponnen (SW, S. 679), auf die hier noch einmal zurückzukommen ist: Die – wiederum metaphorische – Rede vom »Gesellschaftsgötzen«, von »Opfer« und »Kultus« (SW, S. 680) rückt die eigene

59 Hier berichtet der alte Krist, der Schachs Ankunft dem Gequack der Frösche entnommen haben will: »Awers ick wußt et joa, as de Poggen hüt Oabend mit ehr Geqoak nich to Enn' koam' künn'n. ›Jei, jei, Mutter, seggt ick, ›dat bedüt wat.‹ Awers as de Fruenslüd sinn! Wat seggt se? ›Wat sall et bedüden?‹ seggt se, ›Regen bedüt et. Un dat's man gaud. Denn uns' Tüffeln bruken't.« (SW, S. 641)

60 Zur erzähltheoretischen Systematisierung der Formen der Vorausdeutung bzw. Prolepse vgl. Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, 6. Aufl., Stuttgart 1975, S. 139–194. Vgl. auch Gerard Genette, *Die Erzählung*, 2. Aufl., München 1998, S. 45–54.

61 Fontane, *Werke, Schriften und Briefe*, Abt. I, Bd. 3, S. 546.

Gesellschaft in die Nähe einer archaischen Stammesgesellschaft, die von mythischem, magischem und fetischistischem Denken gesteuert wird. Das ist kein Einzelfall bei Fontane. Vom sozialen Götzendienst ist immer wieder die Rede, insbesondere in *Effi Briest*<sup>62</sup> oder *Cécile*, und mit Recht hat Rudolf Helmstetter von einer »literarische[n] Ethnologie der eigenen Kultur« bei Fontane gesprochen. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass dabei Erkenntnisse der wissenschaftlichen Ethnologie eingeflossen sind,<sup>63</sup> etwa die prominente Theorie der »survivals« aus Edward Burnett Tylors Werk *Primitive Culture* von 1871. Es handelt sich dabei um Reste früherer Kulturzustände, Fälle, »wo Anschauungen mitten in Zuständen der Gesellschaft fortleben, welche sich ihnen allmählich mehr und mehr entfremden und sie schließlich gänzlich zu unterdrücken streben«, allerdings erfolglos.<sup>64</sup> Das hervorstechende Beispiel solcher Beharrungskraft von erratischen Partikeln einer älteren Kulturstufe ist für Tylor der Aberglaube, dem er auch den modernen Spiritismus zurechnet.<sup>65</sup> Solche »Ueberbleibsel«, wie die zeitgleiche deutsche Übersetzung formuliert, durchziehen in Form von Figuren, Glaubensinhalten und Verhaltensweisen Fontanes Werke seit seinem ersten Roman *Vor dem Sturm*, wo beispielsweise die hexenhafte Figur des Hoppenmariakens als »ein geheimnisvolles Überbleibsel der wendischen Welt« bezeichnet wird.<sup>66</sup> Es ist ein Uraltes, Überlebtes, das überdauert oder gespenstisch wiederkehrt, das kulturelle Imaginäre speist und die soziale Praxis der Gegenwart heimsucht.

Es ist kein Zufall, dass die Besichtigung der Tempelhofer Dorfkirche mit einer gleich mehrfachen, zunächst ironisch gebrochenen Überbleibsel-Struktur einsetzt. Tante Marguerite, die man selbst schon als Überrest einer vergangenen Epoche ansehen kann (vgl. SW, S. 577 f.) und die unterhalb ihrer Leugnung von

62 Vgl. dazu Christian Begemann, »Ein Spukhaus ist nie was Gewöhnliches ...« Das Gespenst und das soziale Imaginäre in Fontanes *Effi Briest*, in: Herausforderungen des Realismus, S. 203–241, hier insb. S. 233–239.

63 Rudolf Helmstetter, Das realistische Opfer. Ethnologisches Wissen und das gesellschaftliche Imaginäre in der Poetologie Fontanes, in: Magie der Geschichten. Weltverkehr, Literatur und Anthropologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, hg. von Michael Neumann und Kerstin Stüssel, Konstanz 2011, S. 363–388, hier S. 367.

64 Edward B. Tylor, Die Anfänge der Cultur. Untersuchungen über die Entwicklung der Mythologie, Philosophie, Religion, Kunst und Sitte [1. Aufl. 1871], 2 Bde., Leipzig 1873, Bd. 1, S. 111. Zu diesem Konzept und seinem diskursiven Umfeld vgl. Michael C. Frank, Überbleibsel. Das Primitive in Anthropologie und Evolutionstheorie des 19. Jahrhunderts, in: Literarischer Primitivismus, hg. von Nicola Gess, Berlin und Boston 2013, S. 159–187.

65 Tylor, Die Anfänge der Cultur, S. 142–159.

66 Fontane, Werke, Schriften und Briefe, Abt. I, Bd. 3, S. 64.

Gespenstern von »Gespenssterfurcht« geprägt bleibt (SW, S. 587), also von Überlebseleln heimgesucht wird, zeigt sich irritiert, in der protestantischen Kirche auf die »alten Altarheiligen« zu stoßen, »die hier noch, aus der katholischen Zeit her, ihr Dasein fristeten. Es konnte nicht ausbleiben, daß das genferisch reformierte Tantchen aufrichtig erschrak, als sie dieser ›Götzen‹ ansichtig wurde« (SW, S. 585). Damit ist dann der textuelle Boden bereitet, auf dem Schach seine eigene Lebensmaxime als Stimme aus dem Grab vernimmt. Der Text überführt dabei die Sage vom Tempelritter in eine zeitdiagnostische Metapher, die den unzeitgemäßen Götzendienst um die Ehre als gespenstisch markiert. Der Prozess der Modernisierung von Gesellschaft und Bewusstsein erweist sich so als begrenzt und durchsetzt mit widerständigen und gegenläufigen Aspekten. Von dem linearen, auf Zukunft und Fortschritt fokussierten Geschichtsbild des zeitgenössischen Szientismus ist man hier weit entfernt.

#### 4. Resümee: Der Mehrwert der Metapher

Ziehen wir abschließend einige Folgerungen aus dieser Konstellation. Wenn Metaphern »zeichenhaft verdichtete Weltauslegungen« sind und insofern eine »kulturphilosophische« und kulturdiagnostische Dimension haben,<sup>67</sup> was ist hier jenes »Mehr an Aussageleistung« durch ihren Einsatz, von dem Hans Blumenberg spricht?<sup>68</sup> Schon lange haben Interaktionstheorien der Metapher den rhetorischen Konsens in Zweifel gezogen, die Metapher sei die Ersetzung eines Ausdrucks durch einen anderen auf der Basis von Ähnlichkeiten. David Wellbery etwa stellt fest, Metaphern »setzten zwei (oder mehrere!) Systeme, jeweils aus Elementen und deren Relationen bestehend, zueinander in Beziehung, ohne jedoch alle Elemente und Relationen namhaft zu machen, ja ohne diese eindeutig zu fixieren.«<sup>69</sup> Für den Rezipienten stelle sich dann die Aufgabe, diese Elemente und Relationen sowie die Regeln ihrer Zuordnung aufzufinden beziehungsweise allererst zu konstruieren<sup>70</sup> und darin das semantische Potential der Metapher zu realisieren. Damit gerät dann, jedenfalls in vielen Fällen,

67 Ralf Konersmann, Metapher, in: Schlüsselbegriffe der Philosophie des 20. Jahrhunderts, hg. von Christian Bermes und Ulrich Dierse, Hamburg 2010, S. 267–278, hier S. 277.

68 Hans Blumenberg, Paradigmen zu einer Metaphorologie [1. Aufl. 1960], Frankfurt a. M. 1998, S. 9.

69 David Wellbery, Übertragen: Metapher und Metonymie, in: Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel, hg. von Heinrich Bosse und Ursula Renner, Freiburg i. Br. 1999, S. 139–155, hier S. 140.

70 Ebd., S. 141.

auch die Unterscheidung von buchstäblicher und ›uneigentlicher‹ Bedeutung in Schwierigkeiten, und das Gespenst ist ganz sicher ein solcher Fall. Denn hier haben wir das bereits genannte Problem, dass schon die literale Bedeutung des Begriffs äußerst weit gespannt ist, von seinen Implikationen ganz zu schweigen. Zudem lässt sich sagen, dass Metaphernbildung kein einseitiger, sondern ein wechselseitiger Prozess ist, also in beide Richtungen wirkt. Gerade beim Gespenst kann man feststellen, dass die Verfahren der Metaphorisierung auf die Vorstellungen von Gespenstern zurückwirken und sie erweitern. Das setzt eine semantische Dynamik in Gang: Je vielseitiger das Gespenst zur Metapher wird, desto mehr Bedeutungsmöglichkeiten lagern sich in diesen diffusen Begriff ein. Verkompliziert wird die Situation bei Fontane zudem dadurch, dass die Gespenster-Metapher zwar von zentraler Bedeutung ist, aber nicht allein auftritt, sondern, wie Gerhard Kaiser in einem anderen Zusammenhang bemerkt, in ein »metaphorische[s] System[]«<sup>71</sup> eingewebt ist, in ein ganzes Netzwerk tropischer, metaphorischer und metonymischer Bezüge, die sich zum Teil gegenseitig erläutern und einen Subtext bilden.

Die Effekte dieses Verfahrens, oder genauer: dieses »metaphorischen Prozesses«,<sup>72</sup> sind inhaltlicher wie struktureller Art. Tiefenstrukturell ergibt sich eine Verbindung unterschiedlicher Themen- und Motivfelder. Mit Lakoff und Johnson lässt sich sagen, das »Wesen der Metapher besteh[e] darin, daß wir durch sie eine Sache oder einen Vorgang in Begriffen einer anderen Sache bzw. eines anderen Vorgangs verstehen und erfahren können«.<sup>73</sup> Das gilt sowohl für das Nachtstück Hoffmanns wie für die Erzählung Fontanes. Hoffmann zeigt die restaurativen Bemühungen seiner Epoche als gespenstisch und präsentiert seinen sozialen Befund als Schauergeschichte, macht dabei aber gerade den Modus dieser Zuschreibung mit zum Thema, indem er das Gespenstische zwischen metaphorischer und literaler Bedeutung changieren lässt. Im Fall Fontanes ist der hervorstechendste Effekt, dass Schach als Repräsentant Preußens und seiner obsoleten Verhaltensmuster erscheint. Dabei entstehen wechselseitige Zuschreibungen von Eigenschaften, von Preußen auf Schach und von Schach auf Preu-

71 Gerhard Kaiser, *Schach von Wuthenow* oder die Weihe der Kraft: Variationen über ein Thema von Walter Müller-Seidel, zu seinem 60. Geburtstag, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 22 (1978), S. 474–495, hier S. 488.

72 Vgl. den Begriff bei Werner Ingendahl, *Der metaphorische Prozess. Methodologie zur Erforschung der Metaphorik*, 2. Aufl., Düsseldorf 1973.

73 George Lakoff und Mark Johnson, *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern* [*Metaphors We Live By*, 1. Aufl. 1980], 10. Aufl., Heidelberg 2021, S. 13. Diese Einsicht findet sich bereits bei Max Black, *Die Metapher* [1. Aufl. 1954], in: *Theorie der Metapher*, S. 55–79, hier S. 72 f., der die Metapher als »Filter« der Wahrnehmung bezeichnet.

ßen, sodass beide Seiten sich gegenseitig erläutern. Als gespenstisch werden diese Eigenschaften und Verhaltensweisen markiert, weil sie aus den Gefilden einer eigentlich schon begrabenen Vergangenheit herrühren, aber gleichwohl fort dauern, und zwar in einer geradezu kultisch und fetischistisch abgesicherten Weise, die Preußen einen archaischen Anstrich gibt. Das gilt – und das macht die Aktualität des historischen Romans aus – für Schachs Preußen nicht anders als für Fontanes Gegenwart, wie ein Blick auf *Effi Briest* lehrt. Metaphorische Verfahren scheinen besonders geeignet, solche Unterströmungen zu zeigen.

Die Metapher ist in mancher Hinsicht eine Störung, und das verbindet sie mit der Erscheinung von Gespenstern. Unter ihren Wirkungen, die erhellend, aufschließend, verblüffend oder witzig sein können, gibt es daher auch die, dass die Metapher mittels ihrer semantischen Doppelbelichtungen ein Un-Heimliches offenlegt, das Moment eines Anderen, Fremden und doch Zugehörigen, das sich unter der Oberfläche literaler Bezeichnungen verbirgt. In jedem Fall aber gilt das für die Metapher des Gespensts. Texte, die sie sozialdiagnostisch einsetzen, sind selbst Geisterseher. Sie öffnen einen Tiefenraum des kulturellen Imaginären und artikulieren für den Bereich der modernen Gesellschaft etwas Widerständiges, das zu dieser quer zu stehen, ihr inadäquat zu sein scheint und sie doch ›trifft‹. In diesem Lichte zeigen sich Phänomene, die eine gewisse kulturelle Selbstverständlichkeit haben, von einer zumeist ungesehenen Seite. Dadurch wird eine Art ›Vertigo-Effekt‹, ein ›Schwindlig-Werden‹ in der vermeintlich säkularen Welt evoziert: Die vertraute Welt wird unheimlich, verfremdet und befremdlich. Die ›Moderne‹, um es einmal sehr pauschal zu sagen, scheint nicht identisch mit sich selbst zu sein, sondern aus anachronen Schichten zu bestehen. Für das 19. Jahrhundert, die Zeit unserer Texte, wird deutlich, dass diese heimgesucht wird von unerledigten Altlasten und durchzogen ist von ›überlebten‹ und gleichwohl überlebenden Relikten, Restbeständen, Wiederkehren – und zu diesen gehören nicht nur überkommene Institutionen, Normen, Werte und Verhaltensmodelle, sondern auch die Gespenster-Metapher selbst als Moment eines vermeintlich obsoleten, nämlich voraufklärerischen Weltbilds. Darin liegt eine besondere Stärke dieser Konstruktion: Die Gespenster-Metapher ist quasi selbst schon, was sie aussagt, ein Überlebsel aus den Tiefen des kulturellen Imaginären; sowohl Hoffmann als auch Fontane unterstreichen das, indem sie ansatzweise eine epistemologische Ebene einspielen, auf der der Status von Gespenstern in Frage steht. Das selbst Unheimliche, kulturell Ausgeschlossene und trotzdem Wiederkehrende wird dabei zu einer zeitgemäß-unzeitgemäßen Erläuterung analoger Phänomene im sozialen und politischen Leben der Gegenwart. Doch noch dieses Andere ist bestimmender Teil der Moderne selbst, zu der Gespenster ebenso dazu gehören, wie sie nicht dazu gehören. Da-

rin dürfte der Reiz der Gespenster-Metaphorik auch und gerade für den Realismus liegen, der sie – quasi kontraintuitiv – einsetzt, um signifikante Züge der eigenen Gegenwart herauszustellen, der sich also der ›Wirklichkeit‹ zuwendet, indem er gerade das exponiert und als sozial relevant markiert, was diese auszuschließen tendiert. Fontane schreibt auf diese Weise das poetologische Konzept eines ›Tiefenrealismus‹ fort,<sup>74</sup> dem es nicht um die sinnfällige Oberfläche der ›Wirklichkeit‹ geht, sondern um die Freilegung einer Tiefenschicht von Wesentlichem und Allgemeinem.

Diesen Effekt eines unheimlichen Brüchigwerdens des Vertrauten teilt die Metapher mit der phantastischen Literatur. Beide liegen von Struktur wie Wirkung her näher beieinander, als man zumeist zugesteht. Wenn die phantastische Literatur, Renate Lachmann zufolge, das Vergessene und Verdrängte einer Kultur zurückholt,<sup>75</sup> dann tut die Gespenster-Metapher *als* Metapher nicht nur dasselbe, sondern legt zugleich den Finger auf den Befund kultureller Wiederkehren. Und wenn die Phantastik den Status der erzählten Begebenheiten in der Schwebe hält und damit kulturelle Realitätskonzepte zur Debatte stellt, dann ist auch die Metapher mit ihrer Eintragung gespenstischer Züge in die Alltagswirklichkeit weniger harmlos, als es die Rede von ihrer ›Uneigentlichkeit‹ suggeriert. Selbst wenn es keine Gespenster gibt, gibt es doch in der sozialen Realität ein Gespenstisches. Und wo er einmal gesehen und benannt ist, wird man den Spuk im Alltäglichen nur schwer wieder los. Das mag seine Verbreitung bei einem Autor wie Fontane erklären. »In jedes Haus«, so stellt die klarsichtige alte Dienerrin Christel aus *L'Adultera* ihrer Epoche die Diagnose, die das Un-Heimliche des Eigenen auf den Punkt bringt, »[i]n jedes Haus is'n Gespenst, sagen sie jetzt, un das is so'ne neumodsche Redensart! Aber wahr is es. Und in manches Haus sind zweie, un rumoren, daß man's bei hellen, lichten Dage hören kann.«<sup>76</sup>

74 Zum Terminus vgl. Christian Begemann, Roderers Bilder – Hadlaubs Abschriften. Einige Überlegungen zu Mimesis und Wirklichkeitskonstruktion im deutschsprachigen Realismus, in: Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts, hg. von Sabine Schneider und Barbara Hunfeld, Würzburg 2008, S. 25–41, hier S. 29 f. Vgl. auch Heinz Drügh, Tiefenrealismus. Zu Theodor Fontanes *Frau Jenny Treibel*, in: Entsagung und Routines. Aporien des Spätrealismus und Verfahren der frühen Moderne, hg. von Moritz Baßler, Berlin und Boston 2013, S. 197–225.

75 Vgl. Renate Lachmann, Literatur der Phantastik als Gegen-Anthropologie, in: Positionen der Kulturanthropologie, hg. von Aleida Assmann, Ulrich Gaier und Gisela Trommsdorff, Frankfurt a. M. 2004, S. 44–60, hier S. 46.

76 Theodor Fontane, *L'Adultera*, in: Ders., Werke, Schriften und Briefe, Abt. I, Bd. 2, 2. Aufl., München 1971, S. 7–140, hier S. 94.

MARIO ZANUCCHI

RILKE UND ZINZENDORF  
NEUE FORSCHUNGSPERSPEKTIVEN AUF  
*DIE SONETTE AN ORPHEUS* (1922)

*Abstracts:*

Der vorliegende Beitrag möchte die Aufmerksamkeit auf eine bisher unbeachtete intertextuelle Quelle von Rilkes *Sonetten an Orpheus* lenken: die *Geistlichen Gedichte* des Grafen Nikolaus Ludwig von Zinzendorf. Mit dem formalästhetischen wie spirituellen Experimentalismus von Zinzendorfs geistlichen Liedern zeigen Rilkes Sonette eine verblüffende Affinität, die bis hin zu zahlreichen wörtlichen Anklängen und intertextuellen Anleihen reicht und die in diesem Beitrag *en détail* untersucht wird. Der Aufsatz macht zugleich deutlich, dass Rilke eine säkulare und kontrafaktische Lektüre von Zinzendorfs *Geistlichen Gedichten* vornimmt. Sie kehrt die übliche Richtung der allegorischen Figurallektüre um, die aus Orpheus stets eine ›Figura Christi‹ machte, und verwandelt den von Zinzendorf besungenen Christus in eine ›Figura Orphei‹. So erscheint Rilkes Orpheus nicht nur als ein Dichtergott, sondern auch – in Nietzsches Nachfolge – als ein poetischer Anti-Christus, der mit seinem negierten Antipoden vielfach verbunden bleibt.

The present paper aims to draw attention to a hitherto unnoticed intertextual source of Rilke's *Sonetten an Orpheus*: the *Geistlichen Gedichte* of Count Nikolaus Ludwig von Zinzendorf. With the formal as well as spiritual experimentalism of Zinzendorf's spiritual songs, Rilke's sonnets show a striking affinity, which extends to numerous literal echoes and intertextual borrowings and is examined in detail in this article. At the same time, the paper makes clear that Rilke's reading amounts to a secular and counterfactual reversal of Zinzendorf's *Geistlichen Gedichte*. It reverses the usual direction of allegorical figural reading, which always made Orpheus a ›Figura Christi‹, and transforms the Christ sung about by Zinzendorf into a ›Figura Orphei‹. Thus, Rilke's Orpheus does not only appear as a poet-god, but also – following Nietzsche – as a poetic anti-Christ, who remains multiply connected to his negated antipode.

Die Erforschung der *Sonette an Orpheus*,<sup>1</sup> die Rilke zwischen dem 2. und 23. Februar 1922 im Château de Muzot verfasste, hat bereits eine Fülle von Ein-

1 Rainer Maria Rilke, *Die Sonette an Orpheus*, Leipzig 1923. Im Folgenden nach der Erstausgabe unter Angabe von Seitenzahl, Teil- wie Sonettnummer zitiert: SO. Als Standardwerk gilt immer noch die Studie von Annette Gerok-Reiter, die sich auf formalästhetische Aspekte konzentriert und die *Sonette* in die Tradition symbolistischer Formpoetik einordnet (Annette Gerok-Reiter, *Wink und Wandlung. Komposition und*

flüssen und Lesespuren ans Licht gebracht. Ein wichtiger Auslöser für die Entstehung der Dichtungen war Rilkes Lektüre des Berichts über die Krankheit und den Tod der jungen Tänzerin und Pianistin Wera Ouckama Knoop, die 1919 im Alter von neunzehn Jahren an einer seltenen Form von fortschreitender Leukämie starb. Rilke erhielt den Bericht am 1. Januar 1922 von ihrer Mutter Gertrud<sup>2</sup> und unterstreicht selbst die Bedeutung dieses erschütternden Dokuments sowohl in seinem Brief an Gertrud vom 7. Februar 1922 als auch in der Widmung im Untertitel der *Sonette*, die diese als poetisches Epitaph für die junge Tänzerin charakterisiert: »Geschrieben als ein Grab-Mal für Wera Ouckama Knoop.«<sup>3</sup> Der intertextuelle Einfluss des Krankheitsberichts verband sich andererseits nicht nur mit einer Neuerfindung des Orpheus-Mythos,<sup>4</sup> sondern auch mit einer Vielzahl weiterer Impulse und Lektüren,

Poetik in Rilkes *Sonetten an Orpheus*, Tübingen 1996. Dazu anerkennend Manfred Engel, Rilke-Forschung heute. Einige Überlegungen zum Verhältnis von Autoren-Forschung und Fachgeschichte anlässlich einer Sammelrezension, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 24 (1999) H. 1, S. 106–131, insb. S. 129 f.). Rilkes mystifizierende Berufung auf Inspiration und inneres Diktat, die Gerok-Reiter noch unbefragt gelten lässt, wird von Sandra Richter in ihrer Studie *Poetiken* zu Recht problematisiert, die u. a. die denkgeschichtlichen Hintergründe von Rilkes Orphismus, seine Rezeption zivilisationskritischer, weltanschaulicher und lebensphilosophischer Literatur detailliert freilegt (Sandra Pott [Richter], *Poetiken. Poetologische Lyrik, Poetik und Ästhetik von Novalis bis Rilke*, Berlin und New York 2004). Vgl. auch Sandra Richter, Lesen, poetisches Lesen und poetischer Text. Rainer Maria Rilkes Auseinandersetzung mit Oswald Spenglers *Untergang des Abendlandes* (I, 1918), in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur 30 (2005) H. 1, S. 188–213. Zu den jüngsten Forschungsbeiträgen gehört eine umfassende Deutung aller *Sonette*, die am Peter Szondi-Kolleg erarbeitet wurde (Über »Die Sonette an Orpheus« von Rilke. Lektüren, hg. von Christoph König und Kai Bremer, Göttingen 2016).

- 2 Dazu Alexander Nebrig, Die Aufzeichnungen über die Krankheit und den Tod von Wera Ouckama Knoop. Eine Quelle der *Sonette an Orpheus* (1923), in: Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge 19 (2009) H. 3, S. 609–618.
- 3 Besonders das zweite und das fünfundzwanzigste Sonett des ersten Teils sowie das achtzehnte und das achtundzwanzigste des zweiten Teils reflektieren über ihr Schicksal. In dieser Perspektive erscheinen die *Sonette* als eine poetische Meditation über den Tod – über den Tod Weras und den Tod Orpheus' – und im letzten Sonett, wie in einer Vorahnung, über den Tod des Dichters. Rilke selbst starb am 29. Dezember 1926 ebenfalls an den Folgen einer Leukämieerkrankung.
- 4 Dazu bereits Walther Rehm, Orpheus: Der Dichter und die Toten. Selbstdeutung und Totenkult bei Novalis – Hölderlin – Rilke, 2., durchgesehene Aufl., Reprographischer Nachdruck der 1. Aufl., Düsseldorf 1950, Darmstadt 1972, insb. S. 509–571. Zum ›Orpheus-Komplex‹ gehört etwa die berühmte Federzeichnung von Cima da Conegliano (um 1505–1510) aus den Uffizien. Am 9. November 1921 erhielt Rilke von Baladine Klossowska eine Postkarte der Zeichnung. Das Bild zeigt Orpheus, der eine Lira da Braccio spielt, in einer Felsnische am Fuße eines Baumes sitzend, umgeben von

welche die Forschung allmählich ans Licht gebracht hat.<sup>5</sup> Zu nennen ist einerseits Rilkes Rezeption Paul Valérys und dessen Reflexion über Musik, Tanz und Architektur als amimetische Künste,<sup>6</sup> zum anderen die Beschäftigung mit zivilisationskritischer und lebensphilosophischer Literatur, welche die Grund-

Rehen, Hasen und einem Raubvogel, die ihm fasziniert zuhören. Die Annahme liegt nahe, dass die in der Zeichnung erkennbaren Motive – das Singen, der sich erhebende Baum, die lauschenden Tiere, die Lichtung – den Anstoß für das erste Sonett gegeben haben dürften. Hinzu kam das Geschenk einer lateinisch-französischen Ausgabe von Ovids *Metamorphosen* durch Baladine zu Weihnachten 1920. Mark-Georg Dehrmann hat wahrscheinlich die Rilke geschenkte Edition identifiziert (Mark-Georg Dehrmann, Rilkes Ovid. Zu den Quellen der *Sonette an Orpheus*, in: Über »Die Sonette an Orpheus« von Rilke, S. 312–324). Sie gehörte zu einer Ovid-Auswahlausgabe, die von 1860 bis 1875 erschien, deren Bände jedoch separat erworben werden konnten und deren Gesamttitel (*Ceuvres Choiesies*) nur auf der hinteren Interimbroschur angegeben ist. Der Titel lautet *Les Métamorphoses d'Ovide*. Es handelt sich um eine kommentarlose, zweisprachige Ausgabe mit lateinischem Text und französischer Prosäübersetzung von Étienne Gros (1797–1836), in den 1820er und 1830er Jahren Lehrer an mehreren Pariser Hochschulen, die später von Joseph Cabaret-Dupaty überarbeitet wurde und 1866 in Paris bei den Brüdern Garnier erschien. Vgl. *Les Métamorphoses d'Ovide*. Traduction française de Gros. Refondue avec le plus grand soin par M. Cabaret-Dupaty, Professeur de l'Université, auteur d'ouvrages classiques et précédée d'une notice sur Ovide par M. Charpentier, deuxième édition, Paris 1866. Spuren der Ovid-Lektüre finden sich v. a. im ersten Sonett, welches das Incipit des XI. Buches »Carmines dum tali silvas animosque ferarum / Threicius vates et saxa sequentia ducit [...]« anklingen lässt (Ovid, *Metamorphosen*. Lateinisch/Deutsch, übers. und hg. von Michael von Albrecht, Stuttgart 1994, S. 562, Buch XI, V. 1 f. (»Während der thracische Sänger mit solchem Gesang die Wälder, die Herzen der wilden Tiere und die Steine, die ihm folgen, in seinen Bann zieht [...]«)) und im sechsundzwanzigsten Sonett des ersten Teils, das sich auf die von Ovid erzählte Tötung des Orpheus durch die Mänaden bezieht. Bedeutsam sind auch die Evokationen von Narziss im dritten Sonett und von Daphne im zwölften Sonett des zweiten Teils. Es handelt sich jedoch um eine hieratische und sakrale Transformation des ovidischen Textes, welche die ironische und spielerische Dimension Ovids, der mit Vergils *Georgica* eine parodistische Beziehung eingeht, völlig ausblendet.

- 5 Das Standardwerk zu Rilkes Lektüren stammt von Tina Simon (Rilke als Leser. Untersuchungen zum Rezeptionsverhalten – ein Beitrag zur Zeitbegegnung des Dichters während des Ersten Weltkrieges, Frankfurt a. M. u. a. 2001). Der Band enthält auch eine nützliche tabellarische Übersicht zu Rilkes Lektüren zwischen 1912 und 1920 (S. 367–394).
- 6 Dazu Winfried Eckel, Musik, Architektur, Tanz. Zur Konzeption nicht-mimetischer Kunst bei Rilke und Valéry, in: Rilke und die Weltliteratur, hg. von Manfred Engel und Dieter Lamping, Düsseldorf und Zürich 1999, S. 236–259. Zur Valéry-Rezeption in den *Sonetten* vgl. auch Pott [Richter], Poetiken, insb. S. 372–377 (»Vorbild. Paul Valéry *Orphée* (1896): dunkler Hymnus und Berufsethik«) sowie Mario Zanucchi, Transfer und Modifikation – Die französischen Symbolisten in der deutschsprachigen Lyrik der Moderne (1890–1923), Berlin und Boston 2016, S. 549–559.

lage für Rilkes Orphismus als esoterische Sinnstiftung lieferte.<sup>7</sup> Bedeutsam wurden für Rilke insbesondere die intensiven Gespräche mit dem neuheidnischen Esoteriker Alfred Schuler.<sup>8</sup> Schulers Konzept des ›Offenen Lebens‹ – offen dem Tod gegenüber –, die Integration des Todes als die andere Seite des Lebensganzen sowie die Ablehnung des ›Besitzes‹ als Entfremdung vom

- 7 Dazu Jochen Schmidt, der auf Rilkes Rezeption der Lebensphilosophie (etwa auf Ralph Waldo Emerson, dessen Essays Rilke in der Übersetzung von Oskar Dähnert (Leipzig 1897) besaß) eingeht (Jochen Schmidt, *Dichtung als esoterische Sinnstiftung: Rilkes Sonette an Orpheus*, in: *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen*, hg. von Olaf Hildebrand, Köln, Weimar und Wien 2003, S. 219–241), sowie v. a. Sandra Richter, die den Einfluss von Autoren, die in Rilkes Bibliotheksbeständen verzeichnet sind, wie Walther Rathenau (*Von kommenden Dingen*), Rudolf Kassner (*Der indische Gedanke*), Hermann Keyserling (*Unsterblichkeit*) und Carl Vogl (*Unsterblichkeit. Vom geheimen Wesen der Seele und der Überwindung des Todes*), akribisch untersucht (Pott [Richter], *Poetiken*, S. 344–361).
- 8 In seiner Korrespondenz betont Rilke selbst Schulers Einfluss auf die *Sonette*: »In den *Sonetten an Orpheus* steht vieles, was auch Schuler zugegeben haben würde; ja, wer weiß ob nicht manches davon so offen und geheim zugleich auszusagen, mir aus der Berührung mit ihm herüberstammt« (Rilke an Clara Rilke, Brief vom 23. April 1923, in: Rainer Maria Rilke, *Briefe*, Bd. 2: 1914 bis 1926, hg. vom Rilke-Archiv in Weimar in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Karl Altheim, Wiesbaden 1950, S. 414. Herv. im Orig.). Ausgerechnet Weras Mutter, Gertrud Ouckama Knoop, vermittelte die Bekanntschaft zwischen Rilke und Schuler. Die Treffen zu dritt zwischen Rilke, Schuler und Frau Ouckama Knoop fanden zwischen 1914 und 1918 wöchentlich statt, wie der Zeitgenosse Max Pulver bestätigt: »Während des Krieges 1914–1918 sah ich Rilke allwöchentlich bei einer uns beiden befreundeten älteren Dame. Er und A. Schuler, der ebenfalls regelmäßig in dem kleinen Kreis erschien, entfalteteten da das Außerordentliche ihres Wesens in intimen Gesprächen« (Max Pulver, *Erinnerungen an eine europäische Zeit*, Zürich 1953, S. 62). In Rilkes Brief an Gertrud Ouckama Knoop vom 12. April 1923 aus Anlass von Schulers Tod am 8. April desselben Jahres heißt es: »Ein Mensch, der so, seit lange, im Offenen und Ganzen – in dem, was er das ›Offene‹ nannte und was der ungeheure heile Kreis-Lauf des Lebens und Todes war – verweilte, kann [...] nicht anders als einverständlich gestorben sein. Aber wie – Daß er doch die *Sonette an Orpheus* noch gekannt hätte! Er war einer von denen, die sie mit allen Untertönen zu empfangen verstünden; ich dachte oft daran, wie er sie wahrnehmen würde und ob alles darin, in seinem erhabenen und weitherkommenden Sinne, geltend und gültig sein könne« (zit. nach Siegfried Mandel, *Rilke's Reading and Impressions from Buber to Alfred Schuler*, in: *Modern Austrian Literature* 15 (1982), S. 255–276, hier S. 265. Herv. im Orig.). Zu Rilke und Schuler vgl. Gerhard Plumpe, *Alfred Schuler. Chaos und Neubeginn. Zur Funktion des Mythos in der Moderne*, Berlin 1978, S. 209–226, Karl Heinz Schuler, *Alfred Schuler und Rainer Maria Rilke. Eine Zusammenfassung*, in: *Hestia* 19 (1998/99), S. 53–68 sowie Pott [Richter], *Poetiken*, S. 361–371 (»Alfred Schulers anti-christliche und anti-semitische Kosmogonie (1915–1922): Ich-Auflösung im All-Einen«).

kosmischen Lebenszusammenhang<sup>9</sup> sollten sich für die *Sonette* als zentral erweisen.<sup>10</sup>

Es ist nicht auszuschließen, dass Rilke auch religiöse Dichtung als Modell für die Ausarbeitung seiner neuen orphischen Theologie verwertet haben könnte. Diese noch offene Hypothese soll im Folgenden einer weitergehenden Untersuchung unterzogen werden. Die von Rilke nachdrücklich betonte Lösung vom Christentum<sup>11</sup> darf nicht dazu verleiten, religiöse Lektüren auszuschließen, die Rilke doch als Materialien hätten dienen können, um seine postnietzscheanische, orphische Religion der Lebensimmanenz zu konstruieren. Die von Janssen aufgelisteten Bestände von Rilkes Bibliothek zeugen jedenfalls auch von einem Interesse für religiöse Dichtung.<sup>12</sup> Verzeichnet ist etwa Friedrich Wolters' Lieder-

- 9 »Im offenen Leben ist kein Besitz, kein Eigentum, da der Besitz der Leuchte allen gemeinsam ist. Alle leben im All. Der Urzeit ist deshalb der Begriff der *proprietas* völlig fremd. [...] Auch das Gefühl der Freiheit, welches dieser Zeit eignet, ist nichts anderes als das Gefühl des Eins-seins mit der Schrankenlosigkeit des Universums. [...] Es ist der große Feiertag des Lebens, und wo Fest, Feier, Glück ist, da ist auch das offene Leben nah [...].« (Alfred Schuler, Von offenem und geschlossenem Leben, in: Fragmente und Vorträge aus dem Nachlaß, mit einer Einführung von Ludwig Klages, Leipzig 1940, S. 159–171, hier S. 163. Herv. im Orig.)
- 10 In einem Brief charakterisiert Rilke das ›Offene Leben‹ ausdrücklich als das geistige Programm der *Sonette*: »Der im Gemüt mehr und mehr erwachende Entschluß, das Leben gegen den Tod hin offen zu halten [...]. Hier wäre, sozusagen, die ›Handlung‹ dieser Gedichte zu suchen, und ab und zu steht sie, glaub ich, einfach und stark, im Vordergrund.« (Rilke an Nanny von Escher, Brief vom 22. Dezember 1923, in: Rilke, Briefe, Bd. 2, S. 431 f.) Im Anschluss an Schuler betont Rilke in einem Brief an die Gräfin Sizzo, dass er in den *Sonetten* versucht habe, »das Wort ›Tod‹ ohne Negation zu lesen; wie der Mond, so hat gewiß das Leben eine uns dauernd abgewendete Seite, die nicht sein Gegenteil ist, sondern seine Ergänzung zur Vollkommenheit, zur Vollzähligkeit, zu der wirklichen heilen und vollen Sphäre und Kugel des Seins« (Rilke an Gräfin Margot Sizzo-Noris-Crouy, Brief vom 6. Januar 1923, in: Rilke, Briefe, Bd. 2, S. 381).
- 11 Rilke betont in seinem Brief an Hulewicz, aber auch im *Brief des jungen Arbeiters* seine inzwischen tiefgreifende Entfremdung vom christlichen Transzendenzbegriff. Anstelle des Jenseits – »ein Jenseits, dessen Schatten die Erde verfinstert«, liest man im Brief an den polnischen Übersetzer (Rilke an Witold von Hulewicz, Brief vom 13. November 1925, in: Rilke, Briefe, Bd. 2, S. 482) – tritt die Feier der Immanenz. »Das Hiesige recht in die Hand nehmen, herzlich liebevoll, erstaunend, als unser, vorläufig, Einziges: das ist zugleich, es gewöhnlich zu sagen, die große Gebrauchsanweisung Gottes«, heißt es im *Brief des jungen Arbeiters* (Rainer Maria Rilke, Schriften. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, Bd. 4, hg. von Manfred Engel u. a., Frankfurt a. M. und Leipzig 1996, S. 738).
- 12 Hans Janssen, Rilkes Bibliothek, in: Philobiblon 33 (1989), H. 4, S. 293–319. Grundsätzlich zu bedenken ist, dass ein Teil von Rilkes Bibliothek, die im Château de Muzot aufbewahrt wird und sich im Besitz der Erben von Werner Reinhart befindet, für

sammlung *Hymnen und Sequenzen* (eine Anthologie christlicher Hymnen aus dem 4. bis zum 15. Jahrhundert), die 1914 veröffentlicht wurde, aber auch eine zweibändige Edition von Klopstocks *Messias* von 1780. Rilke besaß auch eine Ausgabe der *Hymnen* des tschechischen Avantgarde-Dichters Otokar Březina in der Übersetzung von Franz Werfel aus dem Jahr 1919, welche die religiöse Hymnenform mit Nietzsches Vitalismus verbinden. Rilke erhielt eine katholische Erziehung und fühlte sich später stark zum orthodoxen Christentum hingezogen. Aber in seiner Biographie finden sich auch Spuren eines Interesses am Pietismus, wie die *Lese-Blätter* belegen, die er 1914 über die *Lebensgeschichte* von Johann Heinrich Jung-Stilling, dem bedeutendsten Vertreter des Spät Pietismus, anlegte,<sup>13</sup> auf den er sich auch in seinem Briefwechsel mit Katharina und Anton Kippenberg bezieht. Rilkes Poetik ist reich an detaillierten Beschreibungen sinnlicher und körperlicher Erfahrungen, die zu einer begrifflichen oder geistigen Dimension erhoben werden<sup>14</sup> – und genau dieser Versuch, Gott mit allen Sinnen wahrzunehmen, die Erfahrung der Transzendenz auf eine äußerst persönliche und emotionale Weise zu modellieren, jenseits der Dogmen der Amtskirchen, war ein Erkennungszeichen des Pietismus.

Die Lyrik des Grafen Nikolaus Ludwig von Zinzendorf (1700–1760), des Begründers und zugleich größten Dichters der pietistischen Bewegung, erntete gerade wegen ihrer stilistischen Flexibilität und ihres Erfindungsreichtums Herders Lob: »Wer mag indessen auch den hingeworfensten Liedern des Grafen eine Biegsamkeit der Sprache, einen Reichtum an kühnen Wendungen und Herzensausdrücken absprechen, der oft überrascht, oft betäubet.«<sup>15</sup> Stilistisch repräsentieren Zinzendorfs Hymnen fast ein Präludium der avantgardistischen und experimentellen Poesie, mit einem freien, überbordenden Spiel von Wort-, Klang- und Assoziationseinschüben und einer ebenfalls innovativen Sakralisierung der sinnlichen Erfahrung jenseits festgelegter Dogmen.<sup>16</sup> Gerade zu Zin-

die Forschung nicht zugänglich ist und auch von Janssen nicht eingesehen werden konnte. Außerdem ist zu berücksichtigen, dass Rilke Bücher auch zu verschenken pflegte und die erhaltenen Bestände auch deshalb nur partiell sind.

- 13 Rilke, *Schriften*, Bd. 4, S. 682–684. Dazu Hans W. Panthel, *Rilkes Beurteilung älterer deutscher Literatur: Das Beispiel Jung-Stilling*, in: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 6 (1979), S. 14–24 sowie Simon, *Rilke als Leser*, S. 218 f.
- 14 Antonella Castelvèdere, *Neither Religion nor Philosophy: The language of delicacy in Rilke's poetry*, in: *German Life and Letters* 63 (2010), H. 2, S. 133–145, hier S. 135.
- 15 Johann Gottfried Herder, *Adrastea. Zur Philosophie und Geschichte*, in: *Herders Sämtliche Werke*, Bd. 9, hg. von Bernhard Suphan, Stuttgart und Tübingen 1853, S. 147.
- 16 Den protoavantgardistischen Duktus von Zinzendorfs Dichtungen hat Hans-Jürgen Schrader betont: »Einerseits ist das seine vorausseilende Teilhabe am goethezeitlichen Wandel der Gelegenheitsdichtung aus konventionalisierter Sozialübung zu gesell-

zendorfs geistlichem Gesangbuch und seinem formalästhetischen wie spirituellen Experimentalismus zeigen Rilkes *Sonette* eine ausgeprägte Affinität, die bis hin zu wörtlichen Anklängen und intertextuellen Anleihen reicht.

Überraschend ist zunächst der Befund, dass etwa ein Viertel der Reimlösungen der 55 Sonette (insgesamt ein Korpus von 385 Reimen) – also rund 100 Reime – in identischer oder leicht abgewandelter Form<sup>17</sup> auch in Zinzendorfs Gesangbuch in der Cotta-Ausgabe von 1845 (*Geistliche Gedichte des Grafen von Zinzendorf. Gesammelt und gesichtet von Albert Knapp. Mit einer Lebensskizze und des Verfassers Bildniß*) zu finden ist. Diese Ausgabe ist noch heute auf dem Antiquariatsmarkt – auch in der Schweiz – erhältlich.<sup>18</sup> Die kompatiblen Reim-

schaftlichen Anlässen wie Geburtsfesten, Hochzeiten, Neujahrsfeiern oder Leichenbegängnissen hin zu einer aus konkreten Lebenseindrücken motivierten Empfindungspoesie. Zum andern ist hier seines inspirationsgegründeten Vorgriffs auf seit dem Barock erst vereinzelt vorbereitete Ausdrucksformen einer sprachexperimentellen Dichtung zu gedenken, mit einem freien Spiel der Wortfügungen, Klänge und Assoziationen, wie sie erst in unserem Jahrhundert in der konkreten Poesie und der *écriture automatique* ihren verbreiterten Ausdruck gefunden hat« (Hans-Jürgen Schrader, Zinzendorf als Poet, in: *Neue Aspekte der Zinzendorf-Forschung*, hg. von Martin Brecht und Paul Peucker, Göttingen 2006, S. 134–162, hier S. 144).

17 Zu Rilkes Überformungsstrategien gehören insbesondere Nominalisierungen mit dem Suffix ›-ung‹ (»übersteigen«/»verschweigen« → »Übersteigung«/»Verschweigung«; »erkennen«/»trennen« → »Erkennung«/»Trennung«) sowie die Bildung von philosophisch aufgeladenen, neutralen Abstrakta (»erstarrt«/»hart« → »das Erstarrete«/»das Harte«; »verweile«/»eile« → »das Eilende«/»das Verweilende«). Selbst der bei Rilke zentrale Terminus »Wandlung« könnte auf die Nominalisierung des christlichen »Wandelns« zurückzuführen sein, das Zinzendorf leitmotivisch beschwört (»Er soll sie *wandeln* lehren / Nach seinem Plan« (Geistliche Gedichte des Grafen von Zinzendorf. Gesammelt und gesichtet von Albert Knapp. Mit einer Lebensskizze und des Verfassers Bildniß, Stuttgart und Tübingen 1845 (im Folgenden unter Angabe von Seitenzahl, ggf. Gedichttitel zitiert: GG), S. 244, *Lob für geistliches Wachstum*), »Herr Jesu, lehr' uns *wandeln* / In deiner Augen Licht!« (GG, S. 100, *Henochs Leben*), »Man soll an unserm *Wandel* seh'n, / Was unser Herz empfindet« (GG, S. 242, *Um die Gemeinschaft der Heiligen*)). In Zinzendorfs Hymnensammlung findet sich sogar die alliterierende Exhortatio, die »Wandlung« zu »wollen« (Rilke: »Wölle die *Wandlung*« (SO, S. 46, II 12), Zinzendorf: »Und *wollen* mit Euch *wandeln*« (GG, S. 335, *Hochzeitlied*), »Also hat mich Gott gelehrt. Leb' ich: also *will* ich *wandeln*, / Und hinfort mit Füßen treten alle feige Sinnesart« (GG, S. 79, *Fürstenleben in Christi Dienst*)). Wenn nicht anders angegeben, stammen sämtliche Hervorhebungen in Rilkes und Zinzendorfs Texten vom Verfasser.

18 Angeboten wird sie gegenwärtig etwa von Zürcher und Basler Antiquariaten. Die bei Cotta erschienene Ausgabe von 1845 ist ferner auch in den Universitätsbibliotheken von Zürich, Bern und Lausanne nachgewiesen. Bekanntlich bereiste Zinzendorf mehrmals die Schweiz und förderte nicht nur in der deutschen, sondern auch in der französischen Schweiz (in Montmirail nahe Neuchâtel, Sitz des mit Zinzendorf befreundeten Aristokraten Friedrich von Wattenwyl, und in Genf) die Entstehung

lösungen sind vor allem in einigen spezifischen Sonetten verdichtet (insgesamt circa 20).<sup>19</sup> Dazu zählen Reime wie etwa: »übersteigen«/»verschweigen«,<sup>20</sup> »rinnt«/»Wind«,<sup>21</sup> »Pfeil«/»Heil«,<sup>22</sup> »schwer«/»Meer«,<sup>23</sup> »Gewicht«/»nicht«,<sup>24</sup> »Boten«/»Toten«,<sup>25</sup> »Quells«/»Fels«,<sup>26</sup> »Altäre«/»wäre«,<sup>27</sup> »Schatten«/»erstatten«,<sup>28</sup>

Herrnhuter Sozietäten. Zur Verbreitung der Herrnhuter Brüdergemeine in der Schweiz vgl. Jakob Keller, Zinzendorfs Aufnahme in der Schweiz. Ein Beitrag zur Kirchen- und Litteraturgeschichte, in: Basler Jahrbuch (1888), S. 39–79, Paul Wernle, Les frères moraves en Suisse romande au XVIII<sup>e</sup> siècle, in: Revue de Théologie et de Philosophie, Nouvelle série 6 (1918), H. 27, S. 118–142 sowie Volker Schulz, Die Europäisch-Festländische Provinz, in: Die Herrnhuter Brüdergemeine (Evangelische Brüder-Unität/Unitas Fratrum), hg. von Matthias Meyer und Peter Vogt, Göttingen 2020, S. 157–169, hier 162 f. (»Schweiz«).

- 19 Affinität zu Zinzendorfs Reimpoetik zeigen im ersten Teil v. a. das erste, vierte, siebte, achte, neunte, zehnte, zwölfte, sechzehnte, neunzehnte, einundzwanzigste, zweiundzwanzigste, vierundzwanzigste, fünfundzwanzigste und sechsundzwanzigste Sonett. Im zweiten Teil sind es das erste, vierte, zwölfte, dreizehnte, achtundzwanzigste und neunundzwanzigste Sonett.
- 20 Vgl. Zinzendorf: »Hört! Ich will euch nicht *verschweigen*«/»Und die Wesen *übersteigen*« (GG, S. 27), Rilke: »Da stieg ein Baum. O reine *Übersteigung*«/»Und alles schwieg. Doch selbst in der *Verschweigung*« (SO, S. 7, I 1).
- 21 Vgl. Zinzendorf: »Und wenn durch's Todesthal ein Strom des Lebens *rinnt*, / [...] So fahren wir daher auch gegen Sturm und *Wind*« (GG, S. 16), Rilke: »lerne // vergessen, daß du aufsangst. Das *verrinnt*. / [...] Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein *Wind*« (SO, S. 9, I 3).
- 22 »Auf diesem Wege geht mancher *Pfeil*, / Geschossen zu eines Landes *Heil*« (GG, S. 169), »O ihr Seligen, o ihr *Heilen*, / [...] Bogen der Pfeile und Ziele von *Pfeilen*« (SO, S. 10, I 4).
- 23 »Darum, wie ein Fluß in's *Meer*, / Müßt ihr zu der Quelle eilen, / Denn es wird dem Geist zu *schwer*« (GG, S. 38), »Fürchtet euch nicht zu leiden, die *Schwere*, / [...] schwer sind die Berge, schwer sind die *Meere*« (SO, S. 10, I 4).
- 24 »Wenn die Netze reißen / Von des Zugs *Gewicht*: / Er, der's uns verheißen, / Spart die Hilfe *nicht!*« (GG, S. 156), »gebt sie zurück an der Erde *Gewicht*; / [...] wurden zu schwer längst; ihr trüget sie *nicht*« (SO, S. 10, I 4).
- 25 »Wir haben manche *Boten* / Und Zeugen überall; / Die warten bei den *Todten* / Auf Jesu Lebensschall« (GG, S. 281), »Er selber weckte sie vom Stand der *Todten* / Und machte sie zu seines Lebens *Boten*« (GG, S. 238), »Wir sind ja deine *Boten*, / Die Du zum Leben bracht, / Und rufen Dir die *Todten* / Aus ihrer Sündennacht« (GG, S. 233), »Er ist einer der bleibenden *Boten*, / der noch weit in die Türen der *Toten*« (SO, S. 13, I 7).
- 26 »Gleich der Silberfluth des *Quells* / Aus dem urgranit'nen *Fels*« (GG, S. XXXI), »[...] die Nymphe des geweinten *Quells* / [...] daß er klar sei an demselben *Fels*« (SO, S. 14, I 8).
- 27 »Und *sein* Mörder ist kein Volk, das noch unbeschnitten *wäre*, / [...] Keine Laien sind es, nein – die *Bewahrer der Altäre* (GG, S. 146), »Wenn dieses Kind kein Lamm gewesen *wäre*, / [...] Allein der Herr besahe die *Altäre*« (GG, S. 93), »der die Tore trägt und die *Altäre*. – / [...] das Gefühl, daß sie die jüngste *wäre*« (SO, S. 14, I 8).

»Bild«/»mild«,<sup>29</sup> »Hirte«/»schwirrte«,<sup>30</sup> »entreißt«/»heißt«,<sup>31</sup> »Kräfte«/»Geschäfte«,<sup>32</sup> »immer bleiben«/»treiben«,<sup>33</sup> »eilen«/»verweilen«,<sup>34</sup> »Flug«/»genug«,<sup>35</sup> »Herz«/»Erz«,<sup>36</sup> »Spur«/»Natur«,<sup>37</sup> »schon«/»Sohn«,<sup>38</sup> »Worte«/»Orte«,<sup>39</sup> »eilig«/»heilig«,<sup>40</sup>

- 28 »Das wünschen wir dem Kind im *Erdenschatten*: / Fehlt etwas noch, o Licht, wo wollst's *erstatten*! –« (GG, S. 131), »auch unter *Schatten*, / [...] ahnend *erstatten*« (SO, S. 15, I 9).
- 29 »Der König wende sich zu dir / Mit seiner Narde *mild*, / Und wandle gnädiglich noch hier / Dich in Sein heilig *Bild*!« (GG, S. 301), »Wisse das *Bild* // [...] ewig und *mild*« (SO, S. 15, I 9).
- 30 »Dem Schäflein, das der *Hirte*, / [...] Wenn's Frühlingsvöglein *schwirrte*« (GG, S. 107), »eines frohen erwachenden *Hirten*, / [...] denen entzückte Falter *entschwirren*« (SO, S. 16, I 10).
- 31 »Was dein Gott Dich tragen *heißt*, / Wenn dein Geist sich gleich vor Zagen / Fast dem müden Leib *entreißt*« (GG, S. 32), »alle, die man dem Zweifel *entreißt*, / [...] die schon wußten, was schweigen *heißt*« (SO, S. 16, I 10).
- 32 »Richte meiner Seelen *Kräfte* / Auf die geistlichen *Geschäfte*« (GG, S. 29), »Alle menschlichen *Geschäfte* / Gehen überhaupt nicht gut. / Wo man sie durch eig'ne *Kräfte*, / Und nicht aus der Gnade thut« (GG, S. 84), »Reine Spannung. O Musik der *Kräfte*! / Ist nicht durch die läßlichen *Geschäfte*« (SO, S. 18, I 12).
- 33 »Thut gleich das Herz einmal einen Flug / Dorthin: es kann doch nicht dort *immer bleiben*, / Und kein Versöhnter wird täglich *treiben*, / Was man dort schaut« (GG, S. 270), »Wir sind die *Treibenden*. / [...] im *immer Bleibenden*« (SO, S. 28, I 22).
- 34 »Vom Leben, ob es sich auch noch so sehr *verweile*, / Bekennet Jedermann, der sterblich ist, es *eile*« (GG, S. 8), »Alles das *Eilende* / [...] denn das *Verweilende*« (SO, S. 28, I 22).
- 35 »Dann sind Ewigkeiten *genug*! – / Thut gleich das Herz einmal einen *Flug* / Dorthin: es kann doch nicht dort immer bleiben« (GG, S. 270), »O erst dann, wenn der *Flug* / nicht mehr um seinerwillen / wird in die Himmelstillen / steigen, sich selber *genug*« (SO, S. 29, I 23).
- 36 »Für dich, liebes *Herz*! – / Schreib's in Stahl und *Erz*!« (GG, S. 172), »anhielt, als göß man ihr Jungsein in *Erz*; / [...] fiel ihr Musik in das veränderte *Herz*« (SO, S. 31, I 25).
- 37 »Wir folgen deiner *Spur* / Zur göttlichen *Natur*!« (GG, S. 108), »O du verlorener Gott! Du unendliche *Spur*! / [...] sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der *Natur*« (SO, S. 32, I 26).
- 38 »Wir seh'n im Geiste *schon*, / Wie Gott den lieben *Sohn*« (GG, S. 276), »Wie viele von diesen Stellen der Räume waren *schon* / [...] sind wie mein *Sohn*« (SO, S. 35, II 1).
- 39 »Drück' in uns Deine lebendigen *Worte*, – / Mache Dich herrlich von Orte zu *Orte*! –« (GG, S. 46), »Jesus predigt dir im *Worte* / Immerdar, an jedem *Orte*« (GG, S. 82), »Bei einer Zeugenschaar sind viele *Worte*, / Und doch kein Ueberfluß an einem *Orte*« (GG, S. 232), »Erkennst du mich, Luft, du, voll noch einst meiniger *Orte*? / Rundung und Blatt meiner *Worte*« (SO, S. 35, II 1).
- 40 »Eure Brüder wollen *eilig* / Rufen: Heilig! Heilig! *Heilig*! –« (GG, S. 212), »So wie dem Meister manchmal das *eilig* / nähere Blatt [...] das *heilig* / einzige Lächeln« (SO, S. 36, II 2).

»seid«/»Zeit«,<sup>41</sup> »nicht gibt«/»geliebt«,<sup>42</sup> »Falls«/»Hals«,<sup>43</sup> »begeistert«/»meistert« – sowohl bei Zinzendorf als bei Rilke in Bezug auf eine Flamme –,<sup>44</sup> »schliefe«/»Tiefe«,<sup>45</sup> »geblieben«/»geschrieben«,<sup>46</sup> »Rauch«/»Brauch«,<sup>47</sup> »Figur«/»Natur«,<sup>48</sup> »regte«/»bewegte«,<sup>49</sup> »Mitte«/»Schritte«,<sup>50</sup> »deine Sinne«/»rinne«. <sup>51</sup> Ins Gewicht fällt auch die Wahl unbedeutender Reimwörter wie »fast« – Rilke: »ein Mädchen *fast*« (SO, S. 8, I 2), Zinzendorf: »die Last / [...] Welche unsre Schwachheit *fast* / Möcht' erdrücken« (GG, S. 103 f., *Segen der Liebe Jesu*) – und

- 41 »Wohlan ihr, die ihr in der Welt / Von Gott erhöht *seid*, / Und an das Regiment gestellt, / Ihr Herrn in dieser *Zeit*« (GG, S. 19), »was ihr in euerem Wesen *seid*. / [...] erfüllten Zwischenräume der *Zeit*« (SO, S. 37, II 3).
- 42 »Der nimmt, was Er *nicht gibt*, / [...] Was Er zuvor *geliebt* (GG, S. 103), »O dieses ist das Tier, das es *nicht gibt* / [...] bis in des stillen Blickes Licht – *geliebt*.« (SO, S. 38, II 4)
- 43 »Drunter, o du Trost des *Falls*, / Beugt sich willig unser *Hals*« (GG, S. 328), »Sie wußtens nicht und habens jeden *Falls* / – sein Wandeln, seine Haltung, seinen *Hals*« (SO, S. 38, II 4).
- 44 »Du hast [...] / Dich unserer Kraft *bemeistert*, / [...] Mit deiner Gluth *begeistert*« (GG, S. 251), »Wolle die Wandlung. O sei für die Flamme *begeistert*, / [...] jener entwerfende Geist, welcher das Irdische *meistert*« (SO, S. 46, II 12).
- 45 »Gnade wirkt in die *Tiefe*. / [...] Erstlich scheint's, als ob sie *schliefe*« (GG, S. 202), »Darum geht es in die *Tiefe*, / Als wenn Leib und Seele *schliefe*« (GG, S. 230), »Nähme sie einer ins innige Schlafen und *schliefe* / [...] anders zum anderen Tag, aus der gemeinsamen *Tiefe*« (SO, S. 48, II 14).
- 46 »Über'm Kreuze stand's *geschrieben*, / Daß der Heiland König ist. / Sterbend ist Er noch *geblieben* / Unsres Gottes Sohn und Christ« (GG, S. 30), »Und in den Bildern: ist nicht die Zeichnung *geblieben*, / [...] rasch an die Wandung der eigenen Wendung *geschrieben?*« (SO, S. 52, II 18)
- 47 »Die Freude [...] / Steigt auf nach Geistes *Brauch* / Als ein gerader *Rauch*« (GG, S. 76), »das Gespenst des Vergänglichlichen [...] / geht es, als wär es ein *Rauch*. / [...] als göttlicher *Brauch*« (SO, S. 61, II 27).
- 48 »Wie würden wir erschrecken, / Wenn Du nicht wolltest decken / Die göttliche *Natur*, – / Wenn Dir's nicht, uns zum Segen, / Beliebt hätt', anzulegen / Die arme menschliche *Figur!*« (GG, S. 262), »ergänze / für einen Augenblick die *Tanzfigur* / [...] darin wir die dumpf ordnende *Natur* // vergänglich übertreffen« (SO, S. 62, II 28).
- 49 »Herr Jesu! der Du dich als Kindlein *regtest*, / Wir opfern Dir die ganze Kinderschaar, / Die je und je dein Herzenslustspiel war, / Und die Du schon so manches Mal *bewegtest*« (GG, S. 92), »Denn sie *regte* / [...] Du warst noch die von damals her *Bewegte*« (SO, S. 62, II 28).
- 50 »Genießt in seines Volkes *Mitte* / Wie's jeder täglich kann / Vom ersten bis zum letzten *Schritte* / Was Er für Euch gethan!« (GG, S. 303), »[...] Die unerhörte *Mitte*. // Für sie versuchtest du die schönen *Schritte*« (SO, S. 62, II 28).
- 51 »Ach Er gewinne / All *deine Sinne!* / Sein Blut, es *rinne* / Tief in dein Herz!« (GG, S. 115), »Zauberkraft am Kreuzweg *deiner Sinne*, / [...] zu der stillen Erde sag: Ich *rinne*« (SO, S. 63, II 29).

»oft«.<sup>52</sup> Zieht man Goldsmiths und Schneiders Konkordanz<sup>53</sup> zurate, so zeigt sich, dass einige Reimlösungen, die mit Zinzendorfs Sammlung übereinstimmen, für Rilke neu sind und in seinem früheren Werk nicht vorkommen, darunter: »Pfeil«/»Heil«, »eilig«/»heilig«, »Falls«/»Hals«, »Quells«/»Fels«, »rinnt«/»Wind«, »kannte«/»entwandte«, »schliefe«/»Tiefe«, »eilen«/»verweilen«, »Schatten«/»erstatten«, »meistert«/»begeistert«, »verbinden mag«/»Tag«, »immer bleiben«/»treiben«, »deine Sinne«/»Rinne«.

Hinzu kommen zahlreiche stilistische, lexikalische und metaphorische Affinitäten. Rilke verwendet nicht nur die für die religiöse Dichtung typische hymnische Epiklese »Herr«, er gebraucht auch seltenere Formen, die ebenfalls bei Zinzendorf vorkommen, wie die von einer Exclamatio eingeleitete doppelte Du-Anrufung – Rilke: »O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!« (SO, S. 32, I 26), Zinzendorf: »O du ewiges Gesicht! Oh, du Glanz der Herrlichkeit« (GG, S. 85).<sup>54</sup> Hier wie dort haben die Apostrophen manchmal die Form eines an Gott gerichteten Fragesatzes, der sich auf das Hören bezieht (Zinzendorf: »Hörst Du's, Ältester?« (GG, S. 305, *An Jesum, den Aeltesten der Gemeinde*), Rilke: »Hörst Du das Neue, Herr?« (SO, S. 24, I 18)). Wie bei Zinzendorf wird auch bei Rilke das Göttliche mit der Sphäre des Archaischen verbunden (Zinzendorf: »Ewig-Alten«, Rilke: »Uralten«).<sup>55</sup> Eine weitere Besonderheit des hymnischen Stils sind die Imperative, die vor allem an die Gläubigen gerichtet sind.<sup>56</sup> Sowohl Zinzendorf als auch Rilke rügen zuweilen auch das beschränkte Fassungsvermögen der Gemeinde, welche nicht in der Lage ist, die offenbarten Glaubenswahrheiten adäquat nachzuvollziehen – Zinzendorf: »Ihr Herzen, ei, daß ihr das nicht begreift« (GG, S. 56, *Trost des Glaubens*),<sup>57</sup> Rilke: »O wie

52 »[...] Auf welchen Juda hofft, / [...] drum zeuget Er so oft« (GG, S. 108), »Jenes so oft / [...] Immer erhofft« (SO, S. 59, II 25).

53 Rainer Maria Rilke: a verse concordance to his complete lyrical poetry, hg. von Ulrich Karl Goldsmith und Thomas Schneider, Leeds 1980.

54 Vgl. auch »O du innig Wesen, / O du Mensch in Gnaden« (GG, S. 216), »O du seligtes Erglühen / O du feuriges Bemühen« (GG, S. 95).

55 Rilke: »alles Vollendete fällt / heim zum Uralten« (SO, S. 25, I 19), Zinzendorf: »Ich neige mich vor deinem Thron, / Vor'm Stuhl des Ewig-Alten« (GG, S. 120), »Mitten in dem Thron vor dem Ewig-Alten / Strahlet, für Einen bereit gehalten, / Ein Wundersitz« (GG, S. 190), »Bis uns Sein Antlitz droben strahlt / Vom Thron des Ewig-Alten!« (GG, S. 275).

56 Vgl. »Kommt, tretet in die Harmonie« (GG, S. 54), »O ihr Zärtlichen, tretet zuweilen« (SO, S. 10, I 4); »Darum fürchtet euch vor nichts« (GG, S. 226), »Fürchtet euch nicht zu leiden« (SO, S. 10, I 4).

57 »Sein Weg hat Grund, sey's heiter oder trübe. / Ihr Herzen, ei, daß ihr das nicht begreift, / Und euch nicht stets auf diesen Felsen steift! –« (GG, S. 56, *Trost des Glaubens*).

er schwinden muß, *daß ihrs begriff!*« (SO, S. 11, I 5) In den Sonetten wird eine sakrale Lexik eingesetzt, die auch bei Zinzendorf stilbildend ist. Sie lässt sich etwa an der Vorliebe für Verbformen wie »heilig« und »weihen« belegen.<sup>58</sup> Das »Rühmen« – eine Schlüsselkategorie des späten Rilke, die auch in den *Sonetten* exponiert ist<sup>59</sup> – gehört bereits zu den Leitworten von Zinzendorfs Hymnen.<sup>60</sup> Zu den auffallendsten Korrespondenzen im Hinblick auf die sakrale Lexik gehört ferner nicht nur, dass der Heilsgruß hier wie dort Verwendung findet, sondern auch, dass er in Kombination mit dem Reim »Tag«/»mag« vorkommt – Rilke: »*Heil dem Geist, der uns verbinden mag* / [...] neben unserm eigentlichen *Tag*« (SO, S. 18, I 12), Zinzendorf: »*Du Licht der Welt, du Seelentag, / [...] Heil Dem, der Dich aus aller Fern' / In's Herze ziehen mag!*« (GG, S. 57, *Abendlied*)

Nicht weniger markant sind die Anklänge in der Metaphorik. Die Sonette beschwören immer wieder die Stille – angefangen bei den »Tieren aus Stille« des Eröffnungssonetts. Nicht weniger als dreizehn Vorkommen für den Begriff »Stille« und dessen Varianten lassen sich zusammenzählen.<sup>61</sup> Gerade die »Stille« ist ein zentraler Begriff im Pietismus. Die Pietisten erhielten auch die – bibli-

- 58 »So *heiligt* er die äuß're Kreatur« (GG, S. 91, *Auf Mariä Verkündigung*), »Einzig das Lied überm Land / *heiligt* und feiert« (SO, S. 25, I 19); »Laß uns die Erde allenthalben *weihen*, / Und uns des Kreuzessegens drauf erfreuen!« (GG, S. 245, *Zur geistlichen Wanderfahrt*), »Sein Bild: ich *weih's*.« (SO, S. 26, I 20)
- 59 »Rühmen, das ist! Ein zum Rühmen Besteller« (SO, S. 13, I 7).
- 60 »Wir *rühmen* deine Liebe / Wir freun uns deiner Treu«, heißt es an einer Stelle (GG, S. 49), oder »Und der, dem Herrn der Könige zum Preis, / Von seiner Kreuzeschmach zu *rühmen* weiß! –« (GG, S. 44). Das »Rühmen in Christo« wird mehrmals programmatisch beschworen: »Also *rühmen* wir in Christo, / Und sind ferner guten Muths« (GG, S. 99), »Wir *rühmen* uns des großen Herrn der Herren« (GG, S. 194).
- 61 »Tiere aus *Stille*« (SO, S. 7, I 1), »Sieh, um Ihre *stillen* Schultern fröh / das Gefühl, daß sie die jüngste wäre / unter den Geschwistern im Gemüt« (SO, S. 14, I 8), »Oder jene so offener, wie das Aug / eines frohen erwachenden Hirten, / – innen voll *Stille* und Bienensaug – / denen entzückte Falter entschwirren« (SO, S. 16, I 10), »O erst dann, wenn der Flug / nicht mehr um seinetwillen / wird in die *Himmelstillen* / steigen [...]« (SO, S. 29, I 23), »O dieses ist das Tier, das es nicht gibt. / Sie wußtens nicht und habens jeden Falls / – sein Wandeln, seine Haltung, seinen Hals, / bis in des *stillen* Blickes Licht – geliebt« (SO, S. 38, II 4), »in den *stillen* Blütenstern gespannter / Muskel des unendlichen Empfangs« (SO, S. 39, II 5), »wie ein *still* spielendes Kind aus unendlicher Paarung« (SO, S. 43, II 9), »allen den *stillen* Geschwistern im Winde der Wiesen« (SO, S. 48, II 14), »Und das Lamm erbittet reine Schelle / Aus dem *stilleren* Instinkt« (SO, S. 50, II 16), »Blühte nicht, daß ihn dein Schwingen von vorhin umschwärme, / plötzlich sein Wipfel von *Stille*? [...]« (SO, S. 52, II 18), »[...] wieder den menschlichen Takt / in der verhaltenen *Stille* des starken / Vorfrühlingserde. [...]« (SO, S. 59, II 25), »Ist die Kindheit, die tiefe, versprechliche / in den Wurzeln – später – *still!*« (SO, S. 61, II 27), »*Stiller* Freund der vielen Fernen [...] / zu der stillen Erde sag: Ich rinne« (SO, S. 63, II 29).

sche (Ps. 35, 20) – Apostrophierung der »Stillen im Lande«. In seinen Hymnen evoziert Zinzendorf oft die Stille als Voraussetzung für die ›Unio mystica‹.<sup>62</sup> In den Sonetten findet sich ferner auch eine Abwandlung der typisch pietistischen Formulierung »im Segen aus- und eingehen«<sup>63</sup> – »Und geh'n im Segen ein und aus!« (GG, S. 265, *Gemeinde-Lied um wachsende Treue*) –, nämlich die paränetische Aufforderung »Geh in der Verwandlung aus und ein« (SO, S. 63, II 29). Auch die mit dem Schlaf beziehungsweise dem Tod verbundenen Bilder des zweiten Sonetts im ersten Teil – darunter der Ausdruck »jemandem oder sich ein Bett machen«<sup>64</sup> sowie die Vorstellung eines Ruhehauses, aus dem man aufzuwachen »nicht begehrt«<sup>65</sup> – haben genaue Entsprechungen in Zinzendorfs Hymnenbuch. Hier wie dort figuriert das Betreten des Tores als Metapher für den Tod. Die junge Tänzerin »trat in das trostlos offene Tor.« (SO, S. 31, I 25) Ähnlich alliterierend apostrophiert Zinzendorf den »Greisen-Chor« der »Väter«: »Bevor ihr an das Thor / Der Todesfurcht getreten, / O so gewinnet Zeit / Und denkt der Ewigkeit!« (GG, S. 326, *Neujahrswunsch an die Stadt Dresden*)

Auffallend ist Rilkes programmatische, zuweilen geradezu polemische Entchristlichung von Zinzendorfs Bildersprache. Bei Zinzendorf sind es die »Sünden«, welche »schwinden« »müssen«,<sup>66</sup> eine Formulierung, welche das fünfte Sonett des ersten Teils auf Orpheus umwidmet, um damit dessen provokatorische Vergänglichkeit zu betonen: »O wie er *schwinden muß*« (SO, S. 11, I 5). In derselben Hymne, *Von der Einigkeit des Geistes*, charakterisiert Zinzendorf Christus als »Seelenüberwinder«, dem man »gehörchen« müsse – »Hört den Seelenüberwinder / Und gehorcht ihm wieder gern!« (GG, S. 204, *Von der Einigkeit des Geistes*) –, während Rilke die »Überwindung« sowie das »Gehor-

62 Vgl. August Langen, *Der Wortschatz des deutschen Pietismus*, 2., ergänzte Aufl., Tübingen 1968, S. 166.

63 Wie Langen dargelegt hat (vgl. ebd., S. 263), handelt es sich um einen biblischen Ausdruck, der die gesamte Tätigkeit des Menschen umschreibt (»Aber ich will mir einen zuverlässigen Priester bestellen, der nach meinem Sinn und Willen handelt; dem will ich ein dauerndes Haus bauen, daß er allezeit vor meinem Gesalbten aus- und eingehen soll« (1 Samuel 2, 35), »Jahwe wird dein Aus- und Eingehen behüten von nun an bis in Ewigkeit« (Ps. 121, 8)). Im Anschluss daran dürfte die pietistische Redewendung entstanden sein, dass die Seele bei Gott bzw. Gott bei der Seele aus- und ingeht – ein Bild, welches das Durchdringensein von der göttlichen Gnade evoziert.

64 »Und machte sich ein Bett in meinem Ohr« (SO, S. 8, I 2), »Mach' für sie ein sanftes Bett« (GG, S. 152, *Von der Obrigkeit*).

65 »Daß sie nicht beehrte / erst wach zu sein« (SO, S. 8, I 2), »Lieben siehet also aus: / Wunderhände / Führen in ein Ruhehaus / So behende, / Und so lieblich, daß man noch / Keins gehöret, / Das heraus begehret« (GG, S. 104, *Segen der Liebe Jesu*).

66 »Auch die Sünden / Müßen schwinden, / Denn das Wort, in's Fleisch gekommen, / Hat die Sünde weggenommen« (GG, S. 203, *Von der Einigkeit des Geistes*).

chen« als Vollzug der kosmischen Verwandlung dem Orpheus zuweist: »Und er gehorcht, indem er überschreitet« (SO, S. 11, I 5). Während bei Zinzendorf kein Werk, das Gott zu seinem eigenen erklärt hat, »verloren« geht,<sup>67</sup> ist bei Rilke Orpheus ein selbst »verlorener Gott«.<sup>68</sup>

Für einige Sonette lassen sich gar intertextuelle Parallelgedichte bei Zinzendorf erkennen. So besitzt das sogenannte »Reiter-Sonett« (SO, S. 17, I 11) eine ausgeprägte konzeptionelle Affinität zu dem Epithalamion *Für christliche Ehegatten*. Hier wie dort ist von einer – aus einer zugrundeliegenden Zweiheit hervorgegangenen – Einheit die Rede, welche prekären Charakter trägt und stets zu zerfallen droht. Bei Zinzendorf ist es die Fühlung des Herzens mit Gottes »stolzem« Frieden<sup>69</sup> beziehungsweise die Eintracht der Eheleute als Ergebnis ihres Glaubens an Christus: »Dieses ist die reine Spur, / Welche Zwei zur Einheit treibet! / Außer Ihm sind Zwei entzweit! / Nur in Ihm ist Einigkeit [...]« (GG, S. 38), eine Einheit, die »ritterlich« errungen werden soll.<sup>70</sup> »Weicht« aber das Herz »einen Schritt / Auf die Seite« »aus«, ohne vom Heiland begleitet zu sein, dann verblasst das Zeichen der Gnade, »das sein Geist ihm eingedrückt«.<sup>71</sup> Unschwer lassen sich in diesen Zeilen etliche Bilder aus Rilkes »Reiter-Sonett« wiedererkennen. Das Spektrum der intertextuellen Anleihen reicht vom »eingedrückt« Zeichen Gottes – Rilke: »Denn dies ist uns seltsam eingepägt« (V. 2) – über die *Ritterlichkeit* der erstrebten Einheit, die Verbindung des Herzens mit dem *Stolz* – bei Zinzendorf Gottes »stolzem« Frieden, bei Rilke dem Pferd als »Stolz aus Erde« (V. 3) –, die »Spur« oder »Lebensbahn«,<sup>72</sup> die bei Rilke in die von Reiter und Pferd zurückgelegte Bahn verwandelt wird, das »Treiben« zur Einheit, das bei Rilke zum Antreiben des Pferdes durch den Reiter wird (»der ihn treibt«, V. 4), bis hin zum auffälligen Einsatz der Kardinalzahlen »eins« und »zwei« – Zinzendorf: »Welche *Zwei* zur Einheit treibet!«, »in *Ihm* allermeist / *Eines* sey'n nach Leib und Geist« (GG, S. 38), Rilke: »Und die *zwei* sind *eins*.« (V. 8). Bei Rilke lässt sich nicht nur eine Säkularisierung von Zinzendorfs Dialektik beobachten, die jetzt auf die innerweltliche Spannung von Geist und Kreatur sowie auf die poetologische von Intellekt und Inspiration übertragen

67 »Weil wir für Dich in diese Welt geboren, / So geht kein Werk, das Du gebeust, verloren.« (GG, S. 286, *Punkt der seligen Einheit*)

68 »O du verlorener Gott!« (SO, S. 32, I 26)

69 »Vormals stund das Herz so still / In des Heilands *stolzem* Frieden« (GG, S. 37).

70 »Ja, das helfe euch der Herr / Bald und *ritterlich* erringen [...]« (GG, S. 38).

71 »Wenn es aber einen Schritt / Auf die Seite ausgewichen, / Und der Heiland ging nicht mit, / Und das *Zeichen* war verblichen, / Das sein Geist ihm *eingedrückt*: / O da war es schnell berückt! [...]« (GG, S. 37).

72 »*Dieses* ist die Lebensbahn« (GG, S. 38; Herv. im Orig.).

wird. Als Sternbild in Mallarmés und Valéry's Nachfolge<sup>73</sup> usurpiert Rilkes poetologische Figur des »Reiters« den christlichen Himmel. Die gegenüber der poetischen Figur angebrachte Haltung ist die des »Glaubens« – »Doch uns freue eine Weile nun, / der Figur zu *glauben*« (V. 13 f.) –, der jetzt allerdings zu einem ästhetischen und metafiktionalen Credo wird, welches das Bewusstsein der Irrealität seines Gegenstandes programmatisch miteinschließt.

Abschließend sei noch exemplarisch auf drei Momente der christlichen Theologie eingegangen, die Zinzendorfs Hymnen prägen und die Rilke in Kategorien seiner neuen postchristlichen Weisheitslehre umwandelt: α) die Theologie des Hörens, β) die Nachfolge Christi und γ) das Erlösungsgeheimnis. Der spirituelle Experimentalismus, der Rilkes religiöses Frühwerk, vor allem das *Stundenbuch*,<sup>74</sup> durchzieht, lässt sich auch in seinem Spätwerk beobachten, mit dem Unterschied, dass die christliche Symbolik in den *Sonetten* auf eine auf Orpheus zentrierte, heidnisch-esoterische Poetologie umgewidmet wird. Der Fundus der christlichen Überlieferung wirkt als Bildlieferant und steuert die Materialien bei, mit denen der Dichter seinen neuen orphischen Kult konstruiert. In der Perspektive dieses postmetaphysischen Experiments nimmt Rilke eine säkulare und kontrafaktische Lektüre von Zinzendorfs *Geistlichen Gedichten* vor. Sie kehrt die übliche Richtung der allegorischen Figurallektüre um, die aus Orpheus stets eine »Figura Christi« machte, und verwandelt den von Zinzendorf besungenen Christus in eine »Figura Orpheus«, indem er dem Archipoeta die Attribute des christlichen Messias zuweist.<sup>75</sup>

73 Vgl. u. a. Zanucchi, Transfer und Modifikation, S. 559–568 (mit weiterführender Bibliographie).

74 Der experimentelle und anti-metaphysische Aspekt von Rilkes Religiosität, deren Ausgangspunkt die Gewissheit der Unwirklichkeit Gottes ist und in welcher Gott und das lyrische Ich stets zusammenfallen, ist von Alberto Destro untersucht worden (Alberto Destro, Rilke. Il dio oscuro di un giovane poeta, Padova 2003).

75 Dass Rilkes Orpheus nicht als religiöser Dichter-Gott missverstanden werden darf, da er vielmehr – in Nietzsches Nachfolge – als poetischer Anti-Christus auftritt, der mit seinem negierten Antipoden vielfach verbunden bleibt, hat bereits Rehm betont: »Rilke erneuert das Orpheus-Symbol und den Orpheus-Mythus, aber er tut es [...] nach Nietzsche, in bewusster Wendung gegen das Christliche und gegen Christus. Jede Gestalt, die aus dem antiken Bild- und Seelenraum in den nachantiken christlichen und seine neue, vorher so nicht vorhandene Innendimension eintritt und in ihr fort dauert, vorzüglich eine antike Heilbringer-Gestalt, erfährt bei solchem Über-Stieg und Transitus wie von selbst in ihrer Mächtigkeit eine Transfiguration und Brechung; denn sie steht in einem neuen Ordnungs- und Wertungsbezug und muß sich vor und in ihm verantworten. [...] Gerade, wenn Orpheus bewußt und unbewußt als Gegen-Gestalt, als dichterischer Anti-Christus gedacht ist (aber nicht als ein »religiöser Dichtergott«), erhält er einen eigentümlich schweren Akzent und ein Leben, das seinen

### α) Theologie des Hörens

Das Eröffnungssonett, das die Verzauberung der Tiere durch Orpheus' Musik schildert, rückt die Erfahrung des Hörens in den Vordergrund:

DA stieg ein Baum. O reine Übersteigung!  
 O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!  
 Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung  
 ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.

- 5 Tiere aus Stille drangen aus dem klaren  
 gelösten Wald von Lager und Genist;  
 und da ergab sich, daß sie nicht aus List  
 und nicht aus Angst in sich so leise waren,  
 sondern aus Hören. Brüllen, Schrei, Geröhr  
 10 schien klein in ihren Herzen. Und wo eben  
 kaum eine Hütte war, dies zu empfangen,  
 ein Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen  
 mit einem Zugang, dessen Pfosten beben, –  
 da schufst du ihnen Tempel im Gehör.<sup>76</sup>

Die zivilisierende Wirkung des orphischen Gesangs auf die Tiere, welche den ursprünglich wilden und triebhaften Zustand des Menschen repräsentieren, wurde in der Überlieferung oft hervorgehoben, vor allem von Horaz.<sup>77</sup> Die ehemals vom Überlebensinstinkt diktierte Vorsicht wird als »Hören« zum

Sinn und seine charismatische Fülle im letzten doch nur aus dem abgelehnten, gleichwohl vorhandenen und erkennbaren »unbeschreiblichen Bezug« zum Gegenbild zieht« (Rehm, Orpheus: Der Dichter und die Toten, S. 567 f. Herv. im Orig.).

<sup>76</sup> SO, S. 7, I 1.

<sup>77</sup> In der *Epistula ad Pisones* schreibt Horaz der orphischen Musik einen zentralen zivilisatorischen Beitrag zu und macht den Archipoeta zum Begründer der Zivilisation: »silvestris homines sacerin terpresque deorum / caedibus et victu foedo deterruit Orpheus, / dictus ob hoc lenire tigres rabidosque leones [...]« (Horaz, *Epistula ad Pisones*, V. 391–393). Im Hintergrund steht die antike Vorstellung, dass Musik der kosmischen Ordnung entspricht, die Lehre von der Sphärenharmonie, die auf die Pythagoräer zurückgeht und auch in Ciceros *Somnium Scipionis* aus dem *De re publica* dargelegt wird. Wenn Musik im Wesentlichen Harmonie, also vollkommene Ordnung ist, dann macht sie nicht nur den Kosmos für den Menschen wahrnehmbar, sondern repräsentiert auch die harmonische Ordnung. Musik stellt nicht nur die harmonischen Beziehungen des Kosmos dar, sondern hat auch eine harmonisierende und ordnende Wirkung auf den Menschen selbst.

Symbol für die humanisierende Veredelung durch den Gesang. Gerade im Hinblick auf die Dimension des »Hörens« zeigt Rilkes Sonett überraschende Affinitäten zu Zinzendorfs Hymne *Das Wort von Anfang*.<sup>78</sup> Auch bei Zinzendorf erscheint das Hören als Erfahrung spiritueller Erhebung. Der im Lied verinnerlichte, zum Klang gewordene Baum wird bei Rilke als »hoch« (V. 2) bezeichnet – und auch Zinzendorf beschwört zu Beginn die »Höhen« und lässt Paulus Gott bitten, ihm »höher zu zeigen«. <sup>79</sup> Zinzendorf beschreibt die Transzendierung des Realen als »Übersteigen«. Rilke verwandelt das Verb in ein Substantiv (»Übersteigung«), das wie bei Zinzendorf in Reimstellung ist, wie er auch das Prädikat »verschweigen«, ebenfalls ein Reimwort, aus Zinzendorfs Hymne aufgreift und zu »Verschweigung« umwandelt. Ferner erscheint das Zuhören als das Ergebnis der Verzauberung durch eine höhere Macht. In der zweiten Strophe des Hymnus *dringt* Paulus durch das Gebäude der Sterne; bei Rilke, ebenfalls in der zweiten Strophe, *dringen* die Tiere aus dem Wald. Hier

- 78 Entgegen der irrtümlichen Darstellung in Albert Knapps Ausgabe von 1845 handelt es sich hier nicht um eine deutsche Fassung von *Audite nova*, einem weltlichen Madrigal von Orlando di Lasso, sondern um den Hymnus *Audite, canto mystica et magna transcendentia* von Johann Wilhelm Petersen aus dem sogenannten »Marcheschen Gesangbuch« von 1731: »Avdite, canto mystica & magna transcendentia, supersubstantialia & unicum & omnia. / Audivit Paulus arrheta, erectus super sidera, audivit illa tertio coelorum tabernaculo. [...]« (Sammlung Geist- und lieblicher Lieder, Eine grosse Anzahl der Kern-vollesten alten und erwecklichsten neuen Gesänge enthaltende [...]: Nebst einer Vorrede des Editoris, worinnen die Ordnung der Titel und zugleich Eine ziemlich deutliche Einleitung in das ganze Geschäft der Seeligkeit zu befinden. Herrnhut und Görlitz, Zu finden bey M. Christian Gottfr. Marchen 1731, S. 44–46, Nr. 39). In Zinzendorfs Übersetzung: »Hört! ich will euch nicht verschweigen / Tiefen, so die Höhen zeugen, / Und die Welten übersteigen / Einen, welcher Alles ist! // Paulus drang durch's Sterngebäude / Und die Himmel alle beide, / Und im dritten Saal der Freude / Hört er Unausprechliches. [...]« (GG, S. 27). Der Text beginnt mit einer imperativen Aufforderung an die Gemeinschaft der Gläubigen, zuzuhören: »Hört!« Schon bei Zinzendorf erschließt das Hören die Sphäre des Göttlichen. In der zweiten Strophe verlässt der Apostel Paulus die irdische Welt und betritt einen transzendenten Raum, in dem er Unausprechliches »hört« (»arrheta«): »Und im dritten Saal der Freude / Hört er Unausprechliches«. Es handelt sich um ein doppeltes Hören: das Hören der Gemeinschaft auf den Hymnus, das seinerseits im Hören des Paulus seine Voraussetzung hat. Diese Gemeinschaft der Hörenden hat sakralen Charakter. Das Lemma *ἐκκλησία* kommt von dem Verb *καλεῖν* (rufen) und bezeichnet somit die Hörenden, die Berufenen, die durch das Wort Gerufenen. In beiden Fällen, bei Zinzendorf und Rilke, schafft das Zuhören eine Gemeinschaft der »Gerufenen«, eine *ἐκκλησία*, und ist mit der Idee der Erhebung und Transzendenz verbunden. Hinzu kommt, wenn man die Stellung des Sonetts als Initialgedicht betrachtet, die Gemeinschaft der Leser, die ebenfalls vom Dichter angerufen werden und eine Kirche der »Gerufenen« bilden.
- 79 »Süßer Heiland, zeuch mich höher, / Deinem Herzen immer näher« (GG, S. 28).

wie dort suggeriert das »Dringen« einen »Drang«, die Einwirkung einer höheren Notwendigkeit.

Spuren der Zinzendorf-Lektüre finden sich auch im Sextett, das um das Problem der Empfängnis des orphischen Geistes kreist (V. 11) und das christliche Weihnachtsfest heranzitiert. Die behelfsmäßige »Hütte« beziehungsweise der »Unterschlupf« mit den einsturzgefährdeten Pfosten ist nicht in der Lage, das orphische Lied aufzunehmen – ein Bild, das auch Zinzendorf in einem Weihnachtslied evoziert:

Die Gnade, die Er schenkt,  
Ist unaussprechlich,  
Und wär' die *Hütte* nicht  
Noch *zu gebrechlich*,  
Die ganze Füll' des Herrn  
Recht *aufzufassen*:  
Man könnte sich oft nicht  
Genügen lassen.<sup>80</sup>

Die (unmögliche) Aufnahme des göttlichen Geistes wird übrigens auch in einem anderen Weihnachtslied zum Thema, in welchem auch der Reim »empfangen«/»verlangen« aus Rilkes erstem Sonett präfiguriert ist.<sup>81</sup> Darüber hinaus kommt das Bild von der Schwelle mit den zitternden Pfosten überraschenderweise schon in *Ursache des Christenhasses* ebenfalls in Reimstellung vor (Rilke: »mit einem *Zugang*, dessen *Pfosten beben*«, Zinzendorf: »dass so *Schwell'* als *Pfosten bebet*«).<sup>82</sup> Dort begegnet man übrigens auch einem weiteren Schlüsselwort, dem numinosen »Wink«, der wie bei Rilke mit der Vorstellung eines heiligen »Anfangs« verbunden ist (Zinzendorf: »*Wink* von *Anfang*« (GG, S. 146, *Ursache des Christenhasses*), Rilke: »Neuer *Anfang*, *Wink*«).

80 GG, S. 212, *Trieb zum Werke des Herrn*.

81 »Wie soll man Dich *empfangen*? / O aller Welt *Verlangen!* – / Du kommst, die Welt zu segnen; / Wie soll man Dir begegnen?« (GG, S. 180, *Weihnachts-Harmonie*)

82 »Wenn Er [d. i. Christus] in den Gliedern schweigt, und für sich ganz *stille* lebet, / Bleibt es in diesen Zeiten noch bei bloßem Spott und Hohn; / Rührt Er aber Mosis Stuhl, daß *so Schwell' als Pfosten bebet*, / Kommt er, wo nicht auf die Schlachtbank, doch in Inquisition« (GG, S. 146, *Ursache des Christenhasses*). Dies ist ein Topos, den Rilke resemantisiert und als Variation des zugrunde liegenden Themas einfügt: die Unzulänglichkeit der Wohnung, in der sich der Geist offenbaren soll. Bei Zinzendorf dagegen verweist das Bild auf die Rebellion Christi und dann der pietistischen Gemeinschaft gegen die offizielle Kirche, wobei ein biblisches Bild variiert wird – die auf dem Sitz des Mose sitzenden Pharisäer (Matth. 23, 33) – ein Sitz, an dem die wahren Christen rütteln und den sie ins Wanken bringen.

Mit der Problematik der adäquaten Empfängnis der göttlichen Gnade evociert Rilke im Eröffnungssonett somit, in Zinzendorfs Nachfolge, nichts anderes als die christliche Weihnachtsfeier – allerdings nur, um die Überlegenheit der ›orphischen Weihnacht‹ zu markieren. Rilke lässt zunächst das für die christliche Weihnacht charakteristische Missverhältnis zwischen dem Messias und dem Ort seiner Offenbarung anklingen. Auch für Jesus in der christlichen Weihnachtsgeschichte gab es bekanntlich »kaum eine Hütte«. Die ›orphische Weihnacht‹, die Rilke im Einleitungssonett beschreibt, erweist sich allerdings nicht als das Fest der Menschwerdung, sondern der *Klangwerdung* Gottes. Die Empfängnis des Göttlichen erfolgt jetzt im Hören. Im Unterschied zu Christus schafft Orpheus als Musiker sich und seinen Hörern seinen eigenen Tempel – »da schufst du ihnen Tempel *im Gehör*« (V. 14). Darin wird nicht nur die Überlegenheit der orphischen Offenbarung, sondern auch das ästhetische Adelsprädikat der Musik deutlich: die poetische Erschaffung einer zweiten Wirklichkeit im Klang.

### β) Nachfolge Christi und ›Imitatio Orphei

Das zweite Moment, die Orpheus-Nachfolge, ist nach dem Vorbild der ›Imitatio Christi‹ modelliert. Um sie kreist das dritte Sonett des ersten Teils:

- EIN Gott vermags. Wie aber, sag mir, soll  
 ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?  
 Sinn ist Zwiespalt. An der Kreuzung zweier  
 Herzwege steht kein Tempel für Apoll.
- 5    Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehrt,  
 nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes;  
 Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes.  
 Wann aber *sind* wir? Und wann wendet er  
 an unser Sein die Erde und die Sterne?
- 10   Dies *ists* nicht, Jüngling, daß du liebst, wenn auch  
 die Stimme dann den Mund dir aufstößt, – lerne  
 vergessen, daß du aufangst. Das verrinnt.  
 In Wahrheit singen, ist ein andrer Hauch.  
 Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.<sup>83</sup>

83 SO, S. 9, I 3. Herv. im Orig.

Die Anklänge an die Christomimesis, die besonders im Pietismus eine herausragende Rolle spielte,<sup>84</sup> werden im Incipit von Rilkes Sonett deutlich: »Ein Gott vermags. Wie aber, sag mir, soll / ein Mann ihm folgen durch die *schmale* Leier?« Im Hintergrund steht die biblische Metapher des »schmalen Weges« aus der Bergpredigt, die auch bei Zinzendorf beliebt ist<sup>85</sup> und die Rilke säkularisiert, indem er sie als »schmale *Leier*« auf das unerreichbare Ideal poetischer Orpheus-Nachfolge bezieht.

Vor allem die Lektüre der *Danksagung für die Erkenntniß des Gekreuzigten*, die ebenfalls um die ›Imitatio Christi‹ kreist, dürfte die Konstruktion von Rilkes Sonett maßgeblich geprägt haben. Rilke verwandelt die dort formulierte Frage nach der menschlichen Identität – »Wer sind wir?« (GG, S. 79, *Danksagung für die Erkenntniß des Gekreuzigten*) – in eine auf den ontologischen Status des Menschen abzielende Zeitfrage – »Wann aber *sind* wir?« –, welche die Aporie der Orpheus-Nachfolge und die Unmöglichkeit für den Menschen reflektiert, die orphische Identität von Existenz und Gesang zu verwirklichen. Gemeinsam ist auch der Gegensatz zwischen der menschlichen und der göttlichen Sphäre. Bei Zinzendorf ermahnt Christus den Menschen, die Gelehrsamkeit zu vergessen: »Verlerne die Gelahrtheit« (GG, S. 79). Auffallend ähnlich ist Rilkes Aufforderung an den »Jüngling«, seinen eigenen Gesang zu vergessen: »lerne // vergessen, daß du aufsangst«, wobei Zinzendorfs Imperativ »verlerne« bei Rilke zu »lerne vergessen« wird. Die Metaphern, welche die Eitelkeit des Wissens und die Vergeblichkeit des Singens beschreiben, sind ähnlich: »das verfliegt«, sagt Zinzendorf, »das verrinnt«, heißt es bei Rilke. Im Hymnus ist es der Atem des göttlichen Geistes, der die Gelehrsamkeit verschwinden lässt: »Denn das verfliegt vor Deines Geistes Wehen!« (GG, S. 79) – und genau diese Metapher aus dem Johannesevangelium (3, 8) drückt auch bei Rilke das Ideal poetischer Vollkommenheit aus: »In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch. / Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind«. Übrigens fordert Christus in der gleichen Hymne vom Gläubigen auch, *nichts* zu wollen – »So wolle *Nichts*,« erinnerte mein Meister« (GG, S. 79), im Sinne eines Verzichts auf den eigenen Willen –, eine Vorstellung, die Rilke ebenfalls poetologisch transformiert, indem er den vollkommenen Gesang als einen »Hauch um *nichts*« bezeichnet.

84 Als Rückbesinnung auf die ursprüngliche christliche Botschaft bot sie sich zugleich als Voraussetzung für die Wiederherstellung der mit der Reformation und dem Dreißigjährigen Krieg verlorenen christlichen Einheit an.

85 »Das weist schlechterdings auf eine enge Pfort'; / Es redet überall von einem *schmalen Wege*« (GG, S. 81, *Einem Unbeständigen*).

## γ) Orphische Erlösung

Im Sonett 26 des ersten Teils wird schließlich eine orphische Erlösungslehre entwickelt, die von der christlichen abgeleitet ist. Rilke knüpft an die allegorische Tradition an, die in der Katabasis eine Vorwegnahme der Passion sah,<sup>86</sup> und verleiht dem *σπαραγμός* einen dem Opfertod Christi ähnlichen Heilswert:

DU aber, Göttlicher, du, bis zuletzt noch Ertöner,  
da ihn der Schwarm der verschmähten Mänaden befiel,  
hast ihr Geschrei übertönt mit Ordnung, du Schöner,  
aus den Zerstörenden stieg dein erbauendes Spiel.

- 5 Keine war da, daß sie Haupt dir und Leier zerstör',  
wie sie auch rangen und rasten; und alle die scharfen  
Steine, die sie nach deinem Herzen warfen,  
wurden zu Sanftem an dir und begabt mit Gehör.

- Schließlich zerschlugen sie dich, von der Rache gehetzt,  
10 während dein Klang noch in Löwen und Felsen verweilt  
und in den Bäumen und Vögeln. Dort singst du noch jetzt.

O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!  
Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft verteilte,  
sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.<sup>87</sup>

Orpheus' Opfertod und Auflösung in die All-Natur schaffen in Rilkes Ätiologie die mythische Voraussetzung für das menschliche Hören und Singen. An die Stelle des christlichen Messias tritt der antike Sänger, der zum Mittelpunkt einer neuen poetischen Soteriologie wird. Trotz seines Todes ist Orpheus immer noch gegenwärtig. Dies betont Rilke auch durch die Distinktion zwischen dem apostrophierten »Du« (V. 1), dem noch lebendigen und allgegenwärtigen Gott, und dem durch die dritte Person – »ihn« (V. 2) – evozierten historischen Orpheus, der zum Opfer der Mänaden wurde. Kraft seiner Auferstehung in der Natur, wo er »noch jetzt« singt (V. 11), schafft Orpheus die Voraussetzungen für den menschlichen Gesang und nimmt die erlösende Rolle Christi ein.

Diese Agonalität zwischen Orpheus und Christus geht auch aus dem intertextuellen Befund hervor. Die epideiktischen Epitheta, die Zinzendorf dem Heiland

86 Vgl. Patricia Vicari, *Sparagmos: Orpheus among the Christians*, in: *Orpheus: The Metamorphoses of a Myth*, hg. von John Warden, Toronto 1982, S. 63–83.

87 SO, S. 32, I 26.

zuschreibt (»Ein Gott der Ordnung«, »der Schönste«),<sup>88</sup> werden jetzt zu orphischen Attributen (»hast ihr Geschrei übertönt mit Ordnung, du Schöner«, V. 3). Hinzu kommen markante Affinitäten in der Reimpoetik des Sextetts, die ebenfalls von einer Umwidmung der christlichen Bildlichkeit auf den orphischen Kontext zeugen – Rilke: »von der Rache *gehetzt*«/»Dort singst du noch *jetzt*«, Zinzendorf: »Wie im Anfang, so *zuletzt* / Hat das Fleisch den Geist *gehetzt*« (GG, S. 73, *Kreuzessinn*); Rilke: »*Du* unendliche *Spur*«/»Mund der *Natur*«, Zinzendorf: »Preis Dir in deiner Krippen / Von Herzen und von *Lippen*! / Wir folgen *deiner Spur* / zur göttlichen *Natur*« (GG, S. 108, *Dem Menschengewordenen Heiland*). Diese sowie weitere Korrespondenzen – etwa die Kombination von »Ertönen« und »Geschrei«<sup>89</sup> sowie die Vokabel »Feindschaft« in Bezug auf die Widersacher Christi beziehungsweise Orpheus<sup>90</sup> – verdeutlichen einmal mehr, wie Rilke Zinzendorfs Gesangbuch als Bilderarsenal nutzte, aus dem er schöpfen konnte.

Christologische Züge trägt Orpheus' Passion übrigens auch im siebten Sonett des ersten Teils, das auf die christliche Ikonographie der mystischen Weinpresse (»Torculus Christi«) zurückgreift:

RÜHMEN, das ists! Ein zum Rühren Besteller,  
ging er hervor wie das Erz aus des Steins  
Schweigen. Sein Herz, o vergängliche Kelter  
eines den Menschen unendlichen Weins.

5 Nie versagt ihm die Stimme am Staube,  
wenn ihn das göttliche Beispiel ergreift.  
Alles wird Weinberg, alles wird Traube,  
in seinem fühlenden Süden gereift.

10 Nicht in den Grüften der Könige Moder  
straft ihm die Rühmung Lügen, oder  
daß von den Göttern ein Schatten fällt.

Er ist einer der bleibenden Boten,  
der noch weit in die Türen der Toten  
Schalen mit rühmlichen Früchten hält.<sup>91</sup>

88 »So bist Du doch zu gleicher Zeit / Ein Gott der Ordnung, Maß- und Zieles.« (GG, S. 76, *Führung der seligmachenden Liebe*), »Er bleibt doch der Schönste! / Nichts ist Ihm zu gleichen« (GG, S. 252, *Um die Hirtenpflege Jesu*).

89 Vgl. Rilke: »*Ertöner*«/»hast ihr *Geschrei* übertönt«, Zinzendorf: »So mag der Feinde *Hohngeschrei* / *Ertönen*« (GG, S. 21, *Weihnachtslied*).

90 Vgl. Rilke: »Nur weil dich reißend zuletzt die *Feindschaft* verteilte«, Zinzendorf: »Doch siehe! wie trug Er die *Feindschaft* geduldig« (GG, S. 59, *Gottes Sohn auf Erden*).

91 SO, S. 13, I 7.

Orpheus' Charakterisierung als »vergängliche Kelter / eines den Menschen unendlichen Weins« (V. 3 f.) beleiht offenbar die Ikonographie des Torculus Christi: Jesus wird in einem traubengefüllten Bottich dargestellt, während Gottvater die Weinpresse bedient, die mittels des Kreuzes ihn niederdrückt. In einen Kelch fließt daraus sein Blut, als ob es Wein wäre. Bereits der heilige Augustinus vergleicht in seinen Kommentaren zu den Psalmen die Kelter mit dem Kreuz, an dem Christus zum Heil der Menschen gepresst wurde.<sup>92</sup> Zinzendorf bedient sich häufig dieser Symbolik – »Die Kelter drückte Dich für mich, / Daß Dir das Blut entging« (GG, S. 175, *Der Held im rothen Gewand*) –, die Rilke auf Orpheus umwidmet. Aber auch die Paronomasie zwischen »Herz« und »Erz«, die Rilke ebenfalls im ersten Quartett einsetzt, ist schon bei Zinzendorf belegt.<sup>93</sup>

Auch das zweite Quartett, das die Weinmetaphorik wieder aufgreift (vgl. V. 7 f.), zeigt die Spuren von Rilkes Dialog mit dem pietistischen Dichter. Adaptiert hat Rilke den metaphorischen Gegensatz zwischen dem »Staub« der Vergänglichkeit und dem Zustand göttlicher Ergriffenheit (Zinzendorf: »Hier liegen wir in unserm *Staub*! / Jedoch *ergreift* Dich unser Glaube« (GG, S. 207, *Gemeinde-Lied*), Rilke: »Nie versagt ihm die Stimme am *Staub*, / wenn ihn das göttliche Beispiel *ergreift*«, V. 5 f.). Bei Zinzendorf ist es der Glaube der Christen, der Gott rührt, ihn »ergreift«. Rilke transponiert diese christliche Metaphorik auf eine poetologische Ebene. Das ergreifende »göttliche Beispiel« verhindert jetzt das Versagen der dichterischen Stimme und umschreibt das Gepackwerden durch die poetische Intuition.

Schließlich zeugt auch das letzte Terzett vom produktiven Charakter der Zinzendorf-Lektüre. Die Darstellung von Orpheus als »Bote«, der bei den »Toten« in einer liminalen Region verweilt, ist ein Bild, das erneut von Zinzendorf profitiert, bei dem die »Boten« des Glaubens (die »Zeugen«, das heißt die Märtyrer) ebenfalls im Jenseits bei den »Toten« warten:

Wir haben manche *Boten*  
Und Zeugen überall;

92 »Primus botrus in torculari pressus est Christus. Cum ille botrus passione expressus est, manavit illud unde ›calix inebrians quam praeclarus est‹ (Psal. XXII 5)!« Enarratio in Psalm. LV, in: Migne XXXVI, S. 646–661, hier S. 649. Vgl. auch Thomas Alois, Art. »Kelter, mystische«, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 2, Freiburg i Br. 1970, S. 497–504.

93 »Der Heiland sey geehrt, / Daß er am Kreuz verschieden / Unter tausend Schmerz / Für dich, liebes *Herz!* – / Schreib's in Stahl und *Erz!*« (GG, S. 172, *Weihnachtsgruß*) oder »und wider diesen Schmerz / Verpanzert sich sein *Herz* – wär's Stahl und *Erz!*« (GG, S. 303, *Der ewiggleiche Predigtstoff*)

Die warten bei den *Todten*  
Auf Jesu *Lebensschall*<sup>94</sup>

Im Hymnus erwarten die Boten des Glaubens den »*Lebensschall*« Christi, der die Auferstehung ankündigt (nach Johannes 5, 29). Christi »*Lebensschall*« wird bei Rilke durch Paronomasie zur *Lebensschale* des Orpheus. An der Schwelle der Toten hält er »*Schalen* mit rühmlichen Früchten« hoch:

Er ist einer der bleibenden *Boten*,  
der noch weit in die Türen der *Toten*  
*Schalen* mit rühmlichen Früchten hält.

Rilke greift die biblische Metapher vom Wort als Frucht<sup>95</sup> auf und transformiert erneut Zinzendorfs Vorlage im poetologischen Sinne. Nicht mehr die Märtyrer, sondern Orpheus ist nun der Bote, der als Vermittler zwischen Toten und Lebenden wirkt, während an die Stelle des »Schalls« der christlichen Auferstehung die »Schale« von Rilkes Poesie tritt.

Lässt sich die ans Licht gebrachte Zinzendorf-Lektüre noch kontextualisieren? Einen Hinweis scheint der Briefwechsel mit einer Rilke sehr nahestehenden Person bereitzuhalten: Katharina Kippenberg (1876–1947),<sup>96</sup> Ehefrau von Anton Kippenberg, dem Leiter des Insel Verlags und Rilkes wichtigstem Verleger ab 1905, als das *Stundenbuch* bei Insel erschien. Der Briefwechsel mit Katharina begann im Januar 1910 und dauerte bis zum Tod des Dichters im Dezember 1926.<sup>97</sup> Im Dezember 1921, kurz vor Beginn der Niederschrift der *Sonette*, schrieb sie Rilke einen Brief aus Königsfeld im Schwarzwald. Darin schwärmt sie von diesem Kurort, der eine planmäßige Siedlung der Herrnhuter Brüdergemeine aus dem Jahre 1806 war:

94 GG, S. 281, *Der Lauf des Evangeliums*.

95 Vgl. »Wie goldene Äpfel in silbernen Schalen, so ist ein Wort, gesprochen zur rechten Zeit« (Spr. Salomos 25, 11). Den Hinweis verdanke ich Philip Ajouri, Kommentar zum Sonett I 7, in: Über »Die Sonette an Orpheus« von Rilke, S. 46–49, hier S. 49.

96 Als eine der intellektuell begabtesten Frauen ihrer Zeit und als Mit-Leiterin des Insel Verlags gehörte Katharina Kippenberg zu den Förderern junger Dichter – wie Edzard Schaper, Johannes R. Becher und eben Rilke. Über sie liegt inzwischen eine Biographie vor: Sabine Knopf, Katharina Kippenberg: »Herrin der Insel«, Beucha und Markkleeberg 2010.

97 Auch in seinen letzten Worten an den Leipziger Arzt, den die Kippenbergs nach Glion in die Valmont-Klinik geschickt hatten, wo der Dichter stationär behandelt wurde, gedachte Rilke der Freundin (»Grüßen Sie Katharina Kippenberg von mir. Das ist eine edle Frau«. Zit nach Rainer Maria Rilke und Katharina Kippenberg, Briefwechsel, hg. von Bettina von Bomhard, Wiesbaden 1954, S. 616).

An diesem Ort ist etwas, das man sofort fühlt und bald auch seinen Grund. Die Leute, wie sonst grade nicht in einem Kurort, haben eine so würdige Anständigkeit, eine freimütige Freundlichkeit, die man in jedem »Guten-tag« auf dem Wege spürt. Das ist die Herrnhuter Brüdergemeinde, die 1806 hier eine Niederlassung gegründet, eine höchst angenehme Empire-Kirche und Häuser besten Stils gebaut hat und dem Orte den Ton angibt. Wie vornehm, wie sehr vornehm ist doch der Deutsche, wenn er dem Erwerbsleben fernsteht und unter einem höheren Gesetz lebt!<sup>98</sup>

In seinem Antwortschreiben vom 14. Dezember 1921 aus Muzot zeigte Rilke großes Interesse an Kippenbergs Bericht sowie an dem Ort ihres Aufenthalts und bedauerte, Königsfeld nicht besucht zu haben: »Überhaupt wärs eben schon öfter Zeit gewesen, daß wir einander wieder ansähen, liebe Freundin. – Königsfeld –: ein Milieu von 1806 her? Schade, daß ichs nicht besucht habe, öfter früher von Rippoldsau hinüber hätt's ein Leichtes sein mögen.«<sup>99</sup>

Die Lektüre des Gesangbuches dürfte also für Rilke zunächst das Medium einer virtuellen Gemeinschaftsstiftung mit der Freundin dargestellt haben und wurde dann – vielleicht unerwarteterweise – zu einer signifikanten Quelle für die Ausarbeitung seiner neuen orphischen Poetik. Es ist vor diesem Hintergrund kein Zufall, dass Rilke – nachdem er bereits einer Vielzahl anderer Briefpartnerinnen von den Sonetten berichtet hatte<sup>100</sup> – Katharina Kippenberg in einem Brief vom 23. Februar 1922 den Abschluss des Zyklus ankündigte,<sup>101</sup> ja

98 Katharina Kippenberg an Rilke, Brief vom 11. Dezember 1921, in: Rilke und Kippenberg, Briefwechsel, S. 442 f.

99 Rilke an Katharina Kippenberg, Brief vom 14. Dezember 1921, in: Rilke und Kippenberg, Briefwechsel, S. 445.

100 In einem Brief vom 7. Februar kündigte Rilke Gertrud Ouckama Knoop als erster die Entstehung der Sonette an und übermittelte ihr eine Abschrift des ersten Teils. An demselben Tag sandte er Jean Strohl ebenfalls eine Abschrift (ohne das Sonett 23). Auch an Lou Andreas-Salomé berichtete er von den Sonetten, zusammen mit der Nachricht der vollendeten Elegien, in einem Brief vom 11. Februar. An Nanny Wunderly-Volkart erzählte er dann am 18. Februar von der Fülle der inzwischen verfassten weiteren Sonette. Am 23. Februar entstand zuletzt das erste Sonett des zweiten Teils. Vgl. Ingeborg Schnack, Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875–1926. Erweiterte Neuauflage, hg. von Renate Scharffenberg, Frankfurt a. M. und Leipzig 2009.

101 »Sie haben, meine liebe Freundin, noch in Ihren winterlichen Wäldern – und fast als Letztes dort – das Geräusch gehört, mit dem die Leier unwillkürlich aufklang, da man sie hervorholte. Hier ist nun, was sie seither unter wirklichen Griffen getönt hat: *Die Sonette an Orpheus*.« (Rilke an Katharina Kippenberg, Brief vom 23. Februar 1922, in: Rilke und Kippenberg, Briefwechsel, S. 454. Herv. im Orig.)

ihr freie Hand in Bezug auf Anordnung, Auswahl und gar Fortlassungen gab.<sup>102</sup> Am 24. Juli desselben Jahres, während eines Besuchs des Ehepaars in Sierre, las er ihr die Sammlung vor, und am 25. überreichte er ihr das Manuskript des gesamten Zyklus mit einer Widmung.<sup>103</sup>

- 102 »Für die Möglichkeit früherer oder späterer Herausgabe (falls wir sie ins Auge fassen mögen) empfehle ich, verehrte und liebe Freundin, das Ganze und Einzelne *Ihrem* Beistand: sowohl, was die *Umordnung* der Folge beträfe, als auch in Bezug auf Fortlassung alles nicht ganz Zugänglichen (wenn Sie wollen, der Hälfte!)« (ebd., S. 456. Herv. im Orig.).
- 103 »Katharina Kippenberg (in diesen schon so weit erworbenen Besitz dankbar einsetzend) Rilke, Sierre, am 25. July 1922« (zit. nach Rainer Maria Rilke und die Schweiz, hg. von Jacob Steiner, Zürich 1992, S. 40).

HELENE WEINBRENNER

»ICH SETZE DEN AKUT«  
GEDÄCHTNIS IN PAUL CELANS ÜBERSETZUNGEN:  
APOLLINAIRE, SHAKESPEARE, UNGARETTI

*Abstracts:*

Ausgangs- und Zielpunkt von Paul Celans Poetik bilden das Gedenken an die Shoah und, damit einhergehend, ein auf Aktualisierung und Gegenwärtigkeit abzielendes Gedächtniskonzept: der ›Akut des Heutigen‹. Der vorliegende Aufsatz will aufzeigen, dass Celan diesen Akut nicht nur auf sein dichterisches, sondern auch auf sein übersetzerisches Werk setzt. Zu diesem Zweck werden einige seiner Übersetzungen (nämlich Apollinaire, Shakespeare und Ungaretti) aus verschiedenen Blickwinkeln auf ihren Umgang mit Gedächtnis befragt. Dabei geht es nicht nur darum, wie Celan sein Ideal eines vergegenwärtigenden Gedenkens auf inhaltlicher Ebene in die Übersetzungen einbringt, sondern auch um die inhärente Erinnerungshaftigkeit des Übersetzens selbst.

Paul Celan's poetics originates in and centres around the commemoration of the Shoah. His concept of poetic remembrance, ›der Akut des Heutigen‹, aims at bringing memory into the present and remembering from a decidedly ›present‹ perspective. This article shows that Celan applies this ›Akut‹ not only to his poetry, but also to his translations, by analysing how Celan's translations of Apollinaire, Shakespeare and Ungaretti approach memory and remembrance. The analyses focus not only on the different ways Celan implements his commemorative ideal on the level of content, but also reflect on how the process of translation is an act of remembering and commemoration in itself.

## I. Gegenstand und Vorgehen

Ich trink Wein aus zwei Gläsern  
und zackere an  
der Königszäsur  
wie Jener  
am Pindar<sup>1</sup>

So lauten die ersten Verse eines Gedichts, das Paul Celan im November 1969 für Ilana Shmueli verfasste.<sup>2</sup> »Jener« ist Hölderlin, dem ein Kritiker in Bezug

1 Paul Celan, Ich trink Wein, in: Ders., Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe, hg. und kommentiert von Barbara Wiedemann, Berlin 2018 [abgekürzt: Gedichte], S. 527, V. 1–5.

2 Vgl. Gedichte, S. 1236.

auf seine Übersetzungen vorwarf, er »zackere [...] am Pindar«.<sup>3</sup> Diesen pejorativen Begriff eignet sich Celan als Beschreibung seiner dichterischen Arbeit an und bekennt sich damit zu einem wesentlich translatorischen Dichtungsverständnis. »All of Celan's own poetry is translated *into* German«,<sup>4</sup> postuliert George Steiner und will damit die Eigenheiten und Fremdheiten der Celan'schen Sprache beschreiben.<sup>5</sup> Auch die Dualität, die in *Ich trink Wein* in den beiden Gläsern aufscheint, und die Dialogizität, die dem Gedicht in seinem Traditionsbezug eingeschrieben ist, zeugen von der zentralen Rolle des Übersetzerischen für Celans Denken und Schaffen. Dabei äußert sich dieser translatorische Impuls natürlich nicht nur in einer hochgradig dialogischen und intertextuellen Lyrik, sondern auch in einem bemerkenswert breiten Übersetzungswerk.

Übersetzungen vermitteln nicht nur zwischen Sprachen, sondern immer auch zwischen Zeiten. Kann ein Dichter-Übersetzer, der eine katastrophale historische Zäsur erleben und durchleben musste und für den das Totengedenken zum existentiellen Kern seiner Poetik geworden ist, über solche zeitlichen Differenzen einfach hinwegübersetzen? Dazu kommen die grundsätzliche kulturelle Relevanz und Brisanz, die Übersetzungen in der Mitte des 20. Jahrhunderts erhalten:

After the fundamental crisis brought by the Second World War, and further in the 1960s, when intergenerational memory became an important issue, translation has embodied a crucial form of inscription of the experience of hetero-affectivity – to witness (and survive) the catastrophe and to negotiate the cultural divides inherited from past conflicts.<sup>6</sup>

Dieser Aufsatz fragt nach der Bedeutung von Gedächtnis und Gedenken für Paul Celans Übersetzungswerk. Dabei soll es nicht nur um seine übersetzerische Auseinandersetzung mit fremden Gedächtnisinhalten, -konzeptionen und -topoi gehen, sondern auch um die Reflexion des Übersetzens als inhärent erinnernde Textform sowie die vermittelnde Funktion, die Übersetzungen für die Konstitution von kulturellem Gedächtnis und individuellen Erinnerungen haben.

3 Vgl. ebd.

4 George Steiner, *After Babel. Aspects of language and translation*, Oxford 1975, S. 389. Herv. im Orig.

5 Dass eine solche Zuschreibung auch problematisch sein kann, wurde verschiedentlich bemerkt. Vgl. etwa Wolfgang Emmerich, *Nahe Fremde. Paul Celan und die Deutschen*, Göttingen 2020, S. 146.

6 Marc-Alexandre Reinhardt, *The Meridian and the Eastern Front: Contemporaneity and the »Ethos« of Translation*, in: *SubStance* 44 (2015), H. 2, S. 88–107, hier S. 93.

## II. Paul Celans Übersetzen: Ein Überblick

Auch wenn Celans Übersetzungswerk als wichtiger Teil seines Gesamtwerkes gelten muss, hat er sich nur selten (und nie öffentlich) theoretisch zu seinen Übersetzungen geäußert.<sup>7</sup> Um nicht ein textfern erarbeitetes Verständnis seiner Poetik auf Einzeltexte zu projizieren, geht im Folgenden eine weitgehend deskriptive Schilderung besonders häufiger sprachlicher Phänomene, Prinzipien und Verfahren im Übersetzungswerk Celans der Erläuterung seiner Übersetzungspoetik voraus.<sup>8</sup>

Eine der auffälligsten Besonderheiten vieler Übersetzungen ist die vielfache Verwendung von Personalpronomina, auch dort, wo im Originaltext keine korrespondierenden Wendungen stehen. Eine immer wiederkehrende Spielart dieses Phänomens ist die Apostrophe, zu finden beispielsweise in der Rimbaud-Übersetzung *Das trunkene Schiff*:

J'aurais voulu montrer aux enfants ces dorades  
Du flot bleu, ces poissons d'or, ces poissons chantants.

Wo seid ihr, Kinderaugen, zu schau die Herrlichkeiten?  
Das Schuppengold der Welle, den Goldfisch, der da singt!<sup>9</sup>

Typisch ist an diesen Versen auch der Fragesatz, der hier den unerfüllten Wunsch des Französischen wiedergibt. Zuweilen fungieren Fragesätze einfach als Mittel zur Emphase und Aufmerksamkeitslenkung,<sup>10</sup> anderswo reagieren sie auf Unbestimmtes und Offenheit im Originaltext. Diese Tendenz wiederum kann als Teilaspekt eines von Lengeler als ›Vergegenwärtigung‹ beschriebenen Verfahrens gedeutet werden: der ›Verwandlung einer gegenständlich-

7 Vgl. Leonard Moore Olschner, *Der feste Buchstab. Erläuterungen zu Paul Celans Gedichtübertragungen*, Göttingen und Zürich 1985, S. 18.

8 Ich beziehe mich in diesem Abschnitt erstens ausschließlich auf die lyrischen Übersetzungen, zweitens überwiegend auf die Übersetzungen der späten 1950er und frühen 1960er Jahre, die sich durch eine hohe Eigenständigkeit auszeichnen und an denen spezifische Übersetzungsverfahren also besonders greifbar werden. Zu einer Periodisierung des Celan'schen Übersetzungswerkes vgl. Jürgen Lehmann, *Celans Poetik des Übersetzens*, in: *Celan Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Markus May, Peter Goßens und Jürgen Lehmann, 2., aktualisierte und erweiterte Aufl., Stuttgart und Weimar 2012, S. 180 f., hier S. 180.

9 Paul Celan, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hg. von Beda Allemann und Stefan Reichert [abgekürzt: GW], Bd. IV, Frankfurt a. M. 1983, S. 106 f.

10 Vgl. Olschner, *Der feste Buchstab*, S. 25. Als weitere, häufig wiederkehrende Mittel der Emphase zählt Olschner Kursivsetzungen und aufmerksamkeitslenkende Satzzeichen wie den Doppelpunkt oder den Gedankenstrich auf (vgl. ebd., S. 101–114).

distanzierten Welterfahrung in eine phänomenologische«.<sup>11</sup> Vereinfacht ausgedrückt lassen Celans Übersetzungen die Leserin ›miterleben‹, was im Originaltext beschrieben wird. Anschaulich wird das zum Beispiel in den Schlussversen der Apollinaire-Übersetzung *Die Herbstzeitlosen* (1959):

Le gardien du troupeau chante tout doucement  
Tandis que lentes et meuglant les vaches abandonnent  
Pour toujours ce grand pré mal fleuri par l'automne.

Der Kuhhirt summt ein Liedchen, die Herde, sie beginnt  
Davonzutrotten, muhend, verlassen ist der Ort,  
Die Wiese, wo der Herbst stand und Blumen da und dort.<sup>12</sup>

Anders als bei Apollinaire gilt die Aufmerksamkeit der Übersetzung nicht den Kühen, sondern der verlassenen Wiese, die zum Subjekt der letzten zwei Verse wird. Die verschobene Zeitlichkeit dieser Verse lässt das »abandonnent / Pour toujours« des Originals ›erfahrbar‹ werden: Die herbstliche Wiese, im Französischen noch statisch »mal fleuri«, gehört hier einer abgeschlossenen Vergangenheit an, während das Zustandspassiv des vorletzten Verses die Verlassenheit als gegenwärtig und fortwährend kennzeichnet. Gleichzeitig wird an diesem Beispiel die Tendenz zu Parataxe und Zäsur deutlich,<sup>13</sup> ein weiteres Charakteristikum der Übertragungen Celans, von Olschner als Konzentration auf das Einzelwort und »ein Entschönen der fließenden Versbogen eines Originals« verstanden.<sup>14</sup> *Die Herbstzeitlosen* lassen sich außerdem auch als Musterbeispiel für den eigentümlichen Umgang mit Metaphern und Vergleichen anführen, der Celans Übertragungen prägt. Der Originaltext entfaltet ein komplexes Netz aus aufeinander bezogenen Bildern, das in einem zirkulären Vergleich gipfelt: »Ils cueillent les colchiques qui sont [...] / [...] couleur de tes paupières / Qui battent comme les fleurs battent au vent dément«,<sup>15</sup> Celan, der in dieser Werkphase wohl kaum eine Metapher in ihrer einfachen Bildlichkeit bestehen lässt, verabsolutiert diesen spielerischen Vergleich und gibt ihm so eine erschreckende Brutalität: »[...] die Herbstzeitlose, die / So schimmert wie dein

11 Rainer Lengeler, Shakespeares Sonette in deutscher Übersetzung: Stefan George und Paul Celan, Opladen 1989, S. 23.

12 GW IV, S. 792 f.

13 Vgl. Florence Pennone, Paul Celans Übersetzungspoetik. Entwicklungslinien in seinen Übertragungen französischer Lyrik, Tübingen 2007, S. 154.

14 Olschner, *Der feste Buchstab*, S. 72.

15 GW IV, S. 792.

Augenlid – die Kinder pflücken sie, / Sie pflücken Augenlider im Wind, im irren Wind.«<sup>16</sup>

Die Wiederholung im letzten Satz, hier als Präzisierung inszeniert, ist ein weiteres immer wiederkehrendes Prinzip in Celans Übersetzungen.<sup>17</sup> Oft zeichnet es Konstanz oder Veränderungen in Zeitverläufen nach – gleichzeitig gibt Celan Wiederholungen im Original üblicherweise nicht als schlichte Wiederholungen wieder, sondern reflektiert in der Übersetzung ihren verschobenen Kontext, ihre Nähe zum Echo oder ihren dialogischen Charakter:

And miles to go before I sleep,  
And miles to go before I sleep.

Und Meilen, Meilen noch vorm Schlaf.  
Und Meilen Wegs noch bis zum Schlaf.<sup>18</sup>

So wie hier der eine Vers den Schwerpunkt auf »miles«, der andere auf »to go« legt, scheint Celan mitunter die Einzelelemente der Übersetzung voneinander zu lösen und auf verschiedenen Ebenen neu anzuordnen. Der erste Schritt der Übersetzungsanalyse ähnelt darum nicht selten einer Gleichungsauflösung.

Lassen sich diese Beobachtungen auf eine einheitliche Übersetzungspoetik zurückführen? Einblicke in Celans Übersetzungsverständnis und dessen Wandel gewährt vor allem sein kürzlich neu ediertes Briefwerk.<sup>19</sup> So schrieb er 1960 an Karl Dedecius, der Celan (bei gleichzeitiger Anerkennung seiner übersetzerischen Leistung) des »Celanisierens« bezichtigte:<sup>20</sup>

Ja, das Übersetzen von Gedichten ... Wörtlichkeit im übertragenen Gedicht: Wörtlichkeit des Gedichts. Brücken von Sprache zu Sprache, aber – Brücken über Abgründe. Noch beim allerwörtlichsten Nachsprechen des Vorgegebenen – Ihnen, lieber Herr Dedecius, will es als ein »Aufgehen« im Sprachmedium des anderen erscheinen –: es bleibt, faktisch, immer ein Nachsprechen, ein zweites Sprechen; noch im (scheinbar) restlosen »Aufgehen« bleibt der »Aufgehende« mit seiner – auch sprachlichen – Einmaligkeit, mit seinem Anderssein. Nicht daß ich damit irgendeinem »freien«, d. h. unverantwortlichen Übersetzen das Wort reden wollte; im Gegenteil.

16 Ebd., S. 793.

17 Vgl. Olschner, *Der feste Buchstab*, S. 108–110.

18 GW V, S. 406 f.

19 Paul Celan, »etwas ganz und gar Persönliches«. Briefe 1934–1970, ausgewählt, hg. und kommentiert von Barbara Wiedemann, Berlin 2019 [abgekürzt: Briefe].

20 Vgl. Olschner, *Der feste Buchstab*, S. 58.

Handwerk, Sauberkeit des Handwerks, also Textnähe und Texttreue bleiben Bedingung, oder vielmehr: sie sind, wie stets im Gedicht, Vorbedingung.<sup>21</sup>

Die ›Treue‹ zum Originaltext, so lässt sich dieser aufschlussreichen Passage entnehmen, hat für Celan also eine andere Bedeutung als die Abbildung seiner syntaktischen und lexikalischen Strukturen in der anderen Sprache: Eine solche Abbildung müsse immer Nachbildung, und damit schon vom Übersetzer subjektiv überformt sein. Daraus folgt für Celan aber nicht eine ›unverantwortliche‹ Gleichgültigkeit gegenüber dem Original, sondern eine Verschiebung im Begriffsfeld um ›Wörtlichkeit‹ und ›Treue‹:<sup>22</sup> Beide Einstellungen sind als »Vorbedingung« des Übersetzungsprozesses sozusagen Teil der übersetzerischen Berufsehre. Nicht ob, sondern wie die Übersetzung dem Original die Treue hält, ist aus dieser Perspektive die zentrale übersetzungstheoretische Frage: Entsprechungen sind häufig auf anderen sprachlichen Ebenen zu finden als im Original, wie oben exemplarisch gezeigt werden konnte.<sup>23</sup> Diese Gleichzeitigkeit von Eigenständigkeit und Abhängigkeit in Celans Übersetzen resultiert aus der strengen Verpflichtung auf hochgradig subjektive Kategorien wie dem »Dichterische[n] am Gedicht«, dem »Timbre des Sprechenden.«<sup>24</sup>

Ein anderer zentraler Begriff fällt im Zusammenhang mit der Valéry-Übertragung *Die junge Parze* in einem Brief, den er 1960 an den Journalisten und Literaturwissenschaftler Werner Weber richtet: »Daß es mir gelang, [...] das im Französischen Wort Gewordene noch einmal in seiner – dichterischen – Wörtlichkeit zu aktualisieren: das danke ich – verzeihen Sie die Emphase –, das danke ich ... den Göttern.«<sup>25</sup> Übersetzung, so implizieren diese Worte, heißt bei Celan also auch: Aktualisierung.<sup>26</sup>

Dass Celans Übersetzen von seinem Dichten her gedacht und verstanden werden muss, betont er selbst besonders prägnant in einem Brief an Hans Ben-

21 Paul Celan an Karl Dedecius (31.1.1960), in: Briefe, S. 418 f., hier S. 419.

22 Im Rahmen dieses Aufsatzes verwende ich den Begriff ›Wörtlichkeit‹ mangels eines Alternativbegriffs dennoch in seiner intuitiven Bedeutung.

23 Vgl. dazu Olschner, *Der feste Buchstab*, S. 27 f.

24 Paul Celan an Gleb Struve (29.1.1959), in: Briefe, S. 343–345, hier S. 344.

25 Paul Celan an Werner Weber (26.3.1960), in: Briefe, S. 426–428, hier S. 427.

26 Vgl. zu diesem Begriff (und dem der ›Transaktualität‹) Sandro Zanetti, *Literarische Transaktualität. ... Horaz ... Shakespeare ... Shelley ... Brecht ... Celan ...*, in: *Transaktualität. Ästhetische Dauerhaftigkeit und Flüchtigkeit*, hg. von Stefanie Heine und Sandro Zanetti, Paderborn 2017, S. 237–248, hier S. 247: »Die Übersetzung selbst ist, als Übersetzung, bereits eine Form von Aktualisierung, die allerdings an sich eine Reihe von Momenten des Inaktuellen und Transaktuellen – des Aktualisierbaren, das als verbleibend Mögliches auch immer einen Rest von Aktualitätsresistenz aufweist – zu bewahren trachtet.« Herv. im Orig.

der: »Vielleicht kommt einmal auch der Tag, wo man merkt, dass auch diese Arbeiten [die *Meridian*-Rede und die Übersetzungen, H. W.] im Zeichen des Gesetzes stehn, unter dem ich angetreten bin; all das sind Begegnungen, auch hier bin ich mit meinem Dasein zur Sprache gegangen.«<sup>27</sup>

Celans Umgang mit den übersetzten Gedichten ist also wesentlich geprägt von seinem Dichtungsverständnis, seiner Konzeption ›des Gedichts‹, seinen Vorstellungen von Rezeption und Wirkung der Lyrik. Dies gilt umso mehr, als der Dialog (mit anderen Texten, der Leserschaft, dem ›Anderen‹ per se) einen Kern der Poetik Celans ausmacht.<sup>28</sup> Konstituiert sich schon das ›einfache‹ Gedicht in einer doppelten Dialogizität, der vertikalen im Verhältnis zu den Lesenden und der horizontalen im Verhältnis zu anderen Texten,<sup>29</sup> so ist die Kommunikationssituation in der Übersetzung um eine Ebene erweitert. Die Rezeption, von Celan als eine besetzbare Offenheit konzeptualisiert,<sup>30</sup> wird hier, gewissermaßen in einer ersten Iteration, vom Übersetzer ›besetzt‹;<sup>31</sup> von dort aus sucht sich das Gedicht ein neues, ansprechbares Du. Es ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, dass Celan in einem Entwurf zum *Meridian* das »Hilfswort« der Interlinearversion wählt, um den von ihm erhofften Verstehensprozess zu veranschaulichen:

Das Gedicht will, wie gesagt, verstanden sein, es bietet sich zur Interlinearversion dar, fordert dazu auf; nicht daß das Gedicht im Hinblick auf diese oder jene Interlinearversion geschrieben wäre; vielmehr bringt das Gedicht, als Gedicht, die Möglichkeit der Interlinearversion mit, realiter und virtualiter; mit andern Worten: das Gedicht ist, auf eine ihm eigene Weise, be-

27 Paul Celan an Hans Bender (10.2.1961), in: Briefe, S. 489 f., hier S. 490.

28 Vgl. die vielzitierte Passage aus dem *Meridian*: »Das Gedicht wird – unter welchen Bedingungen! – zum Gedicht eines – immer noch – Wahrnehmenden, dem Erscheinenden Zugewandten, dieses Erscheinende Befragenden und Ansprechenden; es wird Gespräch – oft ist es verzweifeltes Gespräch.« (Paul Celan, *Der Meridian*. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises, in: GW III, S. 187–202, hier S. 198)

29 So strukturiert Pennone (Paul Celans Übersetzungspoetik, S. 63) das Konstrukt des Dialogischen in Celans Lyrik.

30 »Das Gedicht kann, da es ja eine Erscheinungsform der Sprache und damit seinem Wesen nach dialogisch ist, eine Flaschenpost sein, aufgegeben in dem – gewiß nicht immer hoffnungsstarken – Glauben, sie könnte irgendwo und irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht. Gedichte sind auch in dieser Weise unterwegs: sie halten auf etwas zu. Worauf? Auf etwas Offenstehendes, Besetzbares, auf ein ansprechbares Du vielleicht, auf eine ansprechbare Wirklichkeit.« (Paul Celan, *Ansprache* anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen, in: GW III, S. 185 f., hier S. 185)

31 Vgl. dazu Olschner, *Der feste Buchstab*, S. 54.

setzbar. Ich gebrauche hier, und möchte dies ausdrücklich betonen, den Begriff Interlinearversion als Hilfswort; genauer: ich meine nicht die Leerzeilen zwischen Vers und Vers; ich bitte Sie, sich diese Leerzeilen räumlich vorzustellen, räumlich und – zeitlich.<sup>32</sup>

In diesem Bild der ›zeitlichen Interlinearversion‹ wird deutlich, dass die hier entworfene Rezeptionskonstellation auch Auswirkungen auf die Zeitstruktur seiner Poetik hat. Das »Spannungsverhältnis der Zeiten«, das Celan als charakteristisch für Mandelstams Lyrik beschreibt,<sup>33</sup> prägt auch seine eigenen Gedichte. Es konstituiert sich in den allgegenwärtigen Personalpronomina genauso wie in einer häufig uneindeutigen Temporalstruktur, klassischen ›Leerstellen‹ wie Fragesätzen oder Zäsuren und einer Diktion, die zwischen Archaismen, wissenschaftlicher Fachsprache, Neologismen, teils auch Kolloquialismen zu changieren pflegt. Lütz sieht darin auch ein Aufbegehren: »Zusätzlich zu seiner eigenen ›Zeitoffenheit‹ behauptet sich das Gedicht, weil es ja auch Ort einer ›Individuation‹ ist, ›gegen-ständig‹ und ›gegen-wärtig‹ gegen Alltagssprache und steht als Gegen-Entwurf zu deren ›grammatischer‹ Zeitlichkeit ›in die Zeit hinein‹.«<sup>34</sup>

Dabei klingen im Gedicht nicht nur Gegenwart und Zukunft, das heißt die Zeit des Dichters und die der Rezipientin, mit. Das Gedicht, so konstatiert Celan im *Meridian*, »bleibt seiner Daten eingedenk.«<sup>35</sup> Solche ›Daten‹ – im Kontext der Rede der 20. Januar – stehen metonymisch für die bedingungslose Verpflichtung gegenüber historischen und biographischen Geschehnissen. Vor allem geht es dabei um die NS-Zeit und die Shoah, daneben sieht sich Celan aber ganz grundsätzlich »[m]it den Verfolgten in spätem, un- / verschwiegenem, / strahlendem / Bund.«<sup>36</sup> Oft ist es insbesondere die Aneignung sprachlichen Materials, die Celans Lyrik zu Räumen des Gedenkens, zu ›Textgräbern‹,<sup>37</sup>

32 Paul Celan, *Der Meridian*. Endfassung – Entwürfe – Materialien, hg. von Bernhard Böschstein und Heino Schmuil, Frankfurt a. M. 1999, S. 140. Vgl. dazu auch Pennone, *Paul Celans Übersetzungspoetik*, S. 55.

33 Paul Celan, *Die Dichtung Ossip Mandelstams*, in: Ders., *Der Meridian*. Endfassung – Entwürfe – Materialien, S. 215–222, hier S. 216.

34 Jürgen Lütz, »Der Schmerz schläft bei den Worten«: Freigesetzte Worte, freigesetzte Zeit. Paul Celan als Übersetzer, in: *Poetik der Transformation*. Paul Celan – Übersetzer und übersetzt, hg. von Alfred Bodenheimer und Shimon Sandbank, Tübingen 1999, S. 21–54, hier S. 44.

35 Celan, *Der Meridian*, S. 196.

36 Paul Celan, *Mit den Verfolgten*, in: *Gedichte*, S. 183, V. 1–4.

37 Vgl. etwa den Brief an Rudolf Hirsch, in dem Celan den Band *Niemandrose* als »ein Grabmal« für Mandelstam bezeichnet (Paul Celan an Rudolf Hirsch (3.6.1959)).

zum »unumstößliche[n] / Zeugnis«<sup>38</sup> macht. Solche intertextuellen Bezüge sind von Anfang an eng mit seinem übersetzerischen Schaffen verwoben.<sup>39</sup> Aus dieser Konstellation resultiert eine doppelte zeitliche Ausdehnung des Gedichts: Der Rückbezug auf eine (textuelle) Vergangenheit und die Ausrichtung auf die zukünftige ›Gegenwart‹ der Rezeption.<sup>40</sup>

Die Transformation dieses Modells in der Übersetzung ließe sich nun ähnlich strukturalistisch nachzeichnen, etwa im Bild zweier sich überschneidender Kreise beziehungsweise ›Zeithöfe‹.<sup>41</sup> Doch genügt für die sinnvolle Analyse der Übersetzungen die Beobachtung, dass in der Übersetzung stärker noch als in der Lyrik verschiedene Zeitebenen, Gegenwarten, Individualitäten miteinander interferieren. Ein noch intensiveres ›Spannungsverhältnis der Zeiten‹ ist die Folge: »Brücken über Abgründe.«<sup>42</sup>

Von der ›Zeit‹ der übersetzten Autor:innen trennen Celan in den meisten Fällen nicht nur einige Jahre: »Die Spanne zwischen Original und Übersetzung wird an vielen Stellen von Celans Übersetzungen zur Spanne zwischen Sprache vor und nach Auschwitz.«<sup>43</sup> Denn in Celans eigenständiger Lyrik kann sich die tiefe, historische und biographische Zäsur der Shoah nicht nur inhaltlich-thematisch niederschlagen, sondern hat auch fundamentale Konsequenzen für das dichterische Sprechen an sich. Es ist offensichtlich, dass sein in verschiedenen poetologischen Texten formuliertes Plädoyer für eine »grauere‹ Sprache,<sup>44</sup> die nicht nach Verklärung und Schönheit, sondern nach Präzision strebt, für die Übersetzung genauso gelten muss wie für die Dichtung.<sup>45</sup>

Im *Meridian* fasst Celan all das ironischerweise in einer originellen, fast verspielten Metapher zusammen. In Bezug auf ein Büchner-Zitat (Camilles)– ach, die Kunst!) konstatiert er: »[M]an kann verschiedene Akzente setzen: den

Zit. nach Lütz, »Der Schmerz schläft bei den Worten«, S. 27). Vgl. auch Uta Werner, Textgräber. Paul Celans geologische Lyrik, München 1998.

38 Paul Celan, Weggebeizt, in: Gedichte, S. 185, V. 20 f.

39 Vgl. zu einer Diskussion von Celans Übersetzungspoetik im Kontext der Intertextualität seiner Lyrik Fred Lönker, Überlegungen zu Celans Poetik der Übersetzung, in: Datum und Zitat bei Paul Celan. Akten des Internationalen Paul Celan-Colloquiums Haifa 1986, hg. von Chaim Shoham und Bernd Witte, Bern u. a. 1987, S. 211–228.

40 Vgl. Pennone, Paul Celans Übersetzungspoetik, S. 67.

41 Zu Celans Husserl-Rezeption, insbesondere zum Begriff des ›Zeithofs‹, der ›zeitlichen Extension des Jetztpunktes‹, vgl. ebd., S. 61 f.

42 Celan an Dedecius (31.1.1960), in: Briefe, S. 419.

43 Lütz, »Der Schmerz schläft bei den Worten«, S. 33.

44 Paul Celan, <Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris (1958)>, in: GW III, S. 167 f., hier S. 167.

45 Vgl. Lütz, »Der Schmerz schläft bei den Worten«, S. 21.

Akut des Heutigen, den Gravis des Historischen – auch Literarhistorischen –, den Zirkumflex – ein Dehnungszeichen – des Ewigen. Ich setze – mir bleibt keine andere Wahl –, ich setze den Akut.«<sup>46</sup> Das will in etwa heißen: Wer mit Überliefertem, Vergangenen, Überholtem umgeht, es rezipiert oder verarbeitet, muss sich seines Ausgangspunktes und seiner Jetztzeit bewusst sein. Weder sollen historische und biographische Geschehnisse zu ahistorischen, überzeitlichen Mythen verklärt werden (das wäre der Zirkumflex),<sup>47</sup> noch in einer folgenlosen Historizität verhaften (das wäre der Gravis). Stattdessen plädiert Celan dafür, die Vergangenheit aus dem Heute heraus zu verstehen: den Akut zu setzen.<sup>48</sup> Daraus folgt für die produktive Rezeption, also auch und insbesondere für die Übersetzung, eine Tendenz zur Aktualisierung und ›Vergegenwärtigung‹<sup>49</sup> – wie sich diese niederschlagen kann, wurde oben an einigen Beispielen illustriert.

Welche Folgen haben die beschriebenen Voraussetzungen für die Übersetzung von Werken, deren Gegenstände Celan fremd sind, die einer völlig anderen Poetik folgen oder deren Entstehung weit zurückliegt? Um den ›Akut‹, den Celan auch auf seine Übersetzungen setzt, in seinen vielfältigen Facetten aufzeigen und systematisieren zu können (IV.), werden im Folgenden (III.) die zentralen Fragen und Zusammenhänge der Begriffskonstellation Literatur – Gedächtnis – Übersetzung erarbeitet und knapp in ihrem analytischen Potential beschrieben.

### III. Gedächtnis und Übersetzung

Astrid Erll und Ansgar Nünning identifizieren drei grundlegende literaturwissenschaftliche Perspektiven auf Gedächtnis, die sie ›Gedächtnis in der Literatur‹, ›Gedächtnis der Literatur‹, und ›Literatur als Medium des Gedächtnisses‹ nennen.<sup>50</sup> Die Frage nach ›Gedächtnis in der Literatur‹ richtet sich auf Darstel-

46 Celan, *Der Meridian*, S. 190.

47 Vgl. auch: »Denn das Gedicht ist nicht zeitlos. Gewiß, es erhebt einen Unendlichkeitsanspruch, es sucht, durch die Zeit hindurchzugreifen – durch sie hindurch, nicht über sie hinweg.« (Celan, *Ansprache* anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen, S. 185)

48 Vgl. Markus May, *Historie unter dem »Akut des Heutigen«*, in: *Celan Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, S. 250 f.

49 Vgl. dazu besonders aufschlussreich Lütz, »Der Schmerz schläft bei den Worten«, S. 42.

50 Vgl. Astrid Erll und Ansgar Nünning, *Literaturwissenschaftliche Konzepte von Gedächtnis: Ein einführender Überblick*, in: *Gedächtniskonzepte der Literaturwissen-*

lungsformen für Erinnerungsprozesse und -inhalte in literarischen Texten.<sup>51</sup> Wo übersetzte Texte Gedächtnis zum Gegenstand haben, stellt sich für die Übersetzung die übliche übersetzungsanalytische Frage: Wie gibt die Übersetzung die Thematik wieder? Konkreter: Welcher sprachlichen Mittel bedient sich das Original, und wie werden sie von der Übersetzung aufgegriffen? Lassen sich auf der Sinnenebene Verschiebungen, Amplifikationen, Auslassungen oder Ähnliches identifizieren? Welche Bedeutung hat Gedächtnis für die Übersetzung als eigenständigen Text? Anhand der Beantwortung solcher Leitfragen, die sich freilich auf die Spezifika der jeweiligen Übersetzung und ihrer Verfahren einlassen muss, kann die Auseinandersetzung mit Gedächtnis in der Übersetzung in ihren Grundzügen erfasst und beschrieben werden. In den meisten Fällen wird zudem eine präzise Analyse der Gedächtniskonzeption und -situation beider Texte aufschlussreich sein: Wer erinnert sich an was auf welche Weise? Was sind Ursachen und Folgen des Erinnerns, was sein Zweck? Wie gestalten sich Erinnern und Erinnerung; sinnvoll und sinnstiftend, oder fragmentarisch, diskontinuierlich, inkohärent?

Für die Lyrik, traditionell die ›subjektivste‹ der drei Großgattungen, stellt sich die Frage nach dem erinnernden Subjekt der Übersetzung mit besonderer Vehemenz: Sind das lyrische Ich der Übersetzung und das des Originaltextes identisch, können sie unter der Prämisse einer poetisch eigenständigen Übersetzung identisch sein? Wenn nicht, was wird aus der Subjektivität des Originaltextes, die ihm ja auch in der Übersetzung eingeschrieben bleibt – wird sie schlicht zur Subjektivität eines anderen, also hier: zur Erinnerung eines anderen? Oder entsteht in der Übersetzung ein zwischen-subjektiver Raum, in dem sich beide Subjekte in changierender Deutlichkeit erahnen lassen? Keine dieser Fragen kann und sollte wohl letztgültig beantwortet werden, erst recht nicht textübergreifend. Doch muss eine präzise Übersetzungsanalyse sie im Blick behalten, wenn sie der zusätzlichen Komplexität der übersetzerischen Kommunikationssituation gerecht werden will.

Das Konzept vom ›Gedächtnis der Literatur‹ projiziert den kognitiv-psychologischen Begriff des ›Gedächtnisses‹ auf ›die Literatur‹ als System. Die Mechanismen der intertextuellen Informationsweitergabe, der Konservierung, Bezug-

schaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven, hg. von dens., Berlin und New York 2005, S. 1–9, hier S. 2.

51 Birgit Neumann weist darauf hin, dass die Untersuchung von Darstellungsverfahren der Lyrik und Dramatik gegenüber der narratologischen Gedächtnisforschung vernachlässigt wurde. Vgl. Birgit Neumann, *The Literary Representation of Memory*, in: *A Companion to Cultural Memory Studies*, hg. von Astrid Erll und Ansgar Nünning, Berlin und New York 2010, S. 333–344, hier S. 340 f.

nahme, Re-Konstruktion und Reflexion gleichen nach diesem Verständnis den psychischen Mechanismen des Erinnerns,<sup>52</sup> und auch das Übersetzen erhält so eine mnemonische Funktion: Begreift man die Übersetzung als eigenständigen Text, lässt sich das Original ohne Weiteres als Prätext und die Übersetzung als Posttext beschreiben.<sup>53</sup> Dieser Ansatz rückt die Transformation des Originals in der Übersetzung in den Fokus; er wird der engen Beziehung zwischen Übersetzung und Originaltext gerecht, ohne die hohe Eigenständigkeit der Übersetzung zu leugnen. Die Übersetzung trägt den Originaltext nicht nur von einer Sprache in die andere, sondern stets auch von der Vergangenheit in die Gegenwart, indem sie ihn zugleich bewahrt und erneuert. Mit Walter Benjamin ließe sich vom ›Fortleben‹ des Originals in der Übersetzung sprechen, das einen Transformationsprozess notwendig voraussetzt.<sup>54</sup> Für die Analyse von Einzeltexten ist diese sehr abstrakte Perspektive vor allem dann ergiebig, wenn sich die Übersetzung ihrer inhärenten Erinnerungshaftigkeit bewusst ist und sie reflektiert.

Die dritte Perspektive schließlich, die ›Literatur als Medium des Gedächtnisses‹ begreift, fragt nach der Vermittlungsfunktion von Literatur für Gedächtnis und Gedächtnisinhalte.<sup>55</sup> Literatur gerät aus dieser Perspektive als eines der Systeme in den Blick, in denen sich das kulturelle Gedächtnis konstituiert. Ganz gegenständlich geht es hier um die konservierende Funktion von Schrift. Gleichzeitig ist Literatur auch insofern ein ›Medium des Gedächtnisses‹, als sich in ihr das individuelle Gedächtnis (der Autorin) dem kulturellen Gedächtnis einschreiben kann. So trägt auch die Übersetzung, wenn man sie als Gedäch-

52 »The mnemonic function of literature provokes intertextual procedures; or: the other way round, intertextuality produces and sustains literature's memory.« (Renate Lachmann, *Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature*, in: *A Companion to Cultural Memory Studies*, S. 301–310, hier S. 309)

53 Vgl. Werner von Koppenfels, *Intertextualität und Sprachwechsel. Die literarische Übersetzung*, in: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister, Tübingen 1985, S. 137–157, hier S. 139. Zur Illustration seiner Überlegungen dient Koppenfels ausgerechnet eine Shakespeare-Übertragung Celans (vgl. ebd., S. 155–158).

54 »[Es wäre] keine Übersetzung möglich [...], wenn sie Ähnlichkeit mit dem Original ihrem letzten Wesen nach anstreben würde. Denn in seinem Fortleben, das so nicht heißen dürfte, wenn es nicht Wandlung und Erneuerung des Lebendigen wäre, ändert sich das Original.« (Walter Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in: *Ders., Gesammelte Schriften*, Bd. 4.1, hg. von Tillman Rexroth, Frankfurt a. M. 1972, S. 9–21, hier S. 12) Benjamin versteht solche ›Wandlungen‹ allerdings sprachtheologisch und weist eine Erklärung über die »Subjektivität der Nachgeborenen« als »krude[n] Psychologismus« zurück (ebd., S. 13).

55 Vgl. Erll und Nünning, *Literaturwissenschaftliche Konzepte von Gedächtnis*, S. 4 f.

nismedium versteht, zur ›Konsolidierung‹ von Inhalten des kulturellen (und des individuellen) Gedächtnisses bei. Relevant für diese Perspektive ist nicht in erster Linie die übersetzerische Transformation, sondern vielmehr ihre bewahrende Funktion.

#### IV. Gedächtnis in Celans Übersetzungen

Für die Analysen wurden die Übersetzungen zweier Gedichte Guillaume Apollinaires (1880–1918), einiger Sonette William Shakespeares (1564–1616) und eines Gedichts von Giuseppe Ungaretti (1888–1970) ausgewählt. Die Auswahl erfolgte vor allem nach einem thematischen Kriterium, um die Gedächtniskonzeptionen der Originale und der Übersetzungen sinnvoll miteinander vergleichen zu können.<sup>56</sup> Auch wenn Celans übersetzerisches Werk hier unmöglich umfassend oder repräsentativ abzubilden ist, enthält dieses Korpus ein gewisses Spektrum an Ausgangssprachen, Schaffensphasen und (literar-)historischen Kontexten der Originale.

Celans Faszination für Apollinaire datiert noch zurück in seine Czernowitzer Schulzeit, wo er wohl dessen Lyrik mit Immanuel Weissglas um die Wette übersetzte.<sup>57</sup> Auch in seinem lyrischen Werk finden sich vielfältige Spuren seiner Apollinaire-Lektüren.<sup>58</sup> Die Übertragungen gehören zu den frühesten Übersetzungsaufträgen aus der Pariser Zeit: Zwischen 1952 und 1954 wurden *Zeichen*, *Salome*, *Schinderhannes*, *Der Abschied* und *Mondschein* in verschiedenen Zeitschriften und Anthologien publiziert, es folgten 1959 *Die Herbstzeitlosen*.<sup>59</sup> Die Apollinaire-Übersetzungen fallen damit fast alle in die Frühphase des Übersetzungswerkes, Pennone erkennt in ihnen jedoch schon eine »Entwicklung zur Poetik einer bewusst persönlichen Übersetzung«, deren weiteren Verlauf man an den später veröffentlichten *Herbstzeitlosen* paradigmatisch beobachten kann.<sup>60</sup> Alle übersetzten Gedichte zählen zu den frühen Werken aus der Gedichtsammlung *Alcools* (1912). Für die Auswahl scheinen zum einen motivische Affini-

56 Ein anderes wesentliches Auswahlkriterium, das nicht unterschlagen werden soll, sind meine Sprachkenntnisse, die etwa eine Untersuchung der in ihrer Wichtigkeit kaum zu überschätzenden Mandelstam-Übersetzungen nicht erlauben.

57 Vgl. Pennone, Paul Celans Übersetzungspoetik, S. 123.

58 Siehe v. a. die Gedichte *Und mit dem Buch aus Tarussa* und *Huhediblu*. Vgl. Olschner, Der feste Buchstab, S. 150 f.

59 Vgl. Florence Pennone, Übersetzungen aus dem Französischen, in: Celan Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, S. 192–201, hier S. 193.

60 Ebd.

täten,<sup>61</sup> zum anderen formale Vorlieben<sup>62</sup> ausschlaggebend gewesen zu sein. Strophenform und Reimschema passt Celan durchgängig dem französischen Text an, die Metren der Originale bildet er auf unterschiedliche Weisen nach. Anders als Apollinaire, bei dem der Verzicht auf Interpunktion noch von Marinetti inspirierte Innovation war, setzt Celan aber konventionelle Satzzeichen.<sup>63</sup>

Die Übersetzung von *L'Adieu* hält sich lexikalisch und strukturell eng an die französische Vorlage. Die in der französischen Metrik ausschlaggebende Silbenzahl übernimmt Celan ebenso wie den semantisch aufgeladenen Wechsel von weiblichen und männlichen Reimen, den Rhythmus des Textes gibt er in einem jambischen Vierheber wieder.<sup>64</sup>

*L'Adieu*

J'ai cueilli ce brin de bruyère  
L'automne est morte souviens-t'en  
Nous ne nous verrons plus sur terre  
Odeur du temps brin de bruyère  
Et souviens-toi que je t'attends

*Der Abschied*

Ich pflückt den Halm vom Kraut der Heide.  
Der Herbst ist tot – sei eingedenk.  
Auf Erden scheiden wir nun beide.  
O Duft der Zeit, o Halm der Heide.  
Und daß ich warten werde, denk.<sup>65</sup>

Das kurze Gedicht besteht aus fünf parataktisch gefügten Sätzen, die von zahlreichen semantischen und phonetischen Bezügen miteinander verbunden werden. Sein Thema ist der Abschied zweier Liebenden, sein zentrales Motiv das gepflückte Heidekraut, das gleichermaßen die Vergänglichkeit des ›toten Herbstes‹ und die konservierende Erinnerung symbolisiert.<sup>66</sup> Die Abfolge von *Passé*

61 Gemeinsames Motiv ist insbesondere der Herbst als Zeit des Todes und des Gedenkens (vgl. Olschner, *Der feste Buchstab*, S. 151).

62 Vgl. Pennone, *Paul Celans Übersetzungspoetik*, S. 126 f.

63 Vgl. ebd., S. 130.

64 Vgl. Stéphane Mosès, Guillaume Apollinaire: »L'Adieu« / Paul Celan: »Der Abschied«, in: *Poetik der Transformation*, S. 87–97, hier S. 92. Für eine ausführlichere Analyse der ›rhythmischen Bewegung‹ beider Texte vgl. ebd., S. 92 f.

65 GW IV, S. 790 f.

66 Vgl. Mosès, Guillaume Apollinaire: »L'Adieu« / Paul Celan: »Der Abschied«, S. 90.

Composé, Präsens und Futur in den ersten drei Versen, die prominente und durch den Reim aufeinander bezogene Position der Wendungen »souviens-t'en« und »je t'attends«<sup>67</sup> sowie die komplexe Formulierung des letzten Verses konstituieren eine vieldeutige Zeitstruktur, die eine defizitäre Gegenwart mit einer ungewissen Zukunft verwebt. Indem Celan für das ambivalente »L'Adieu« des Französischen *Der Abschied* als Titel setzt – in einer früheren Arbeitsphase wählte er noch *Lebewohl* –, macht er die Trennung bereits im Titel zu einer endgültigeren als Apollinaire.<sup>68</sup> Eine ähnliche Wirkung erzielt die Bearbeitung des letzten Verses: Zum einen zieht Celan die dem Futur per Definition eingeschriebene Unsicherheit von V. 3 in V. 5, charakterisiert damit das »[S]cheiden« als gesetzt und das »[W]arten« als bloßes Vorhaben.<sup>69</sup> Vor allem aber vermittelt das deutsche »denk« in keiner Weise die Faktizität, die das »souviens-toi« impliziert,<sup>70</sup> sondern macht sein Objekt zur fiktiven Projektion. Dazu trägt auch die prominente Endstellung des Wortes bei, die im Französischen von »t'attends« besetzt wird. Statt in dem hoffnungsvollen Moment der Erwartung, das sich im Original vielleicht auf ein Wiedersehen im Jenseits bezieht (vgl. V. 3: »sur terre« / »auf Erden«), endet das Gedicht im Bereich des Kognitiv-Imaginativen. Freilich klingt im »denk« nicht nur durch den Reim das »sei eingedenk« des zweiten Verses mit, ebenfalls eine Übersetzung von »souviens-[oi]«. Analog zur Übersetzung von »brin de bruyère«, das im Deutschen bei der zweiten Nennung zu verhallen scheint (V. 1: »Halm vom Kraut der Heide« – V. 4: »Halm der Heide«), inszeniert Celan auch diese Wiederholung als Echo.<sup>71</sup> Und er entscheidet sich in beiden Fällen gegen das naheliegende »erinnere dich«. »[S]ei eingedenk« ist statischer und absoluter als »souviens-t'en«, und es hat im

67 Mosès arbeitet in seiner Studie sorgfältig heraus, wie »souviens-t'en« und »t'attends« phonetisch und inhaltlich auf den auch strukturell zentralen Begriff »temps« verweisen: »Im Kontext dieses Gedichtes sind Erinnerung und Warten die beiden Modalitäten, in denen die Zeit erfahren wird« (ebd., S. 89). Er zeigt auch, wie Celan diese Assonanzen mit Heide-Zeit-scheiden geschickt nachzubilden sucht (vgl. ebd.).

68 Vgl. ebd., S. 88 f.

69 Vgl. etwa Pennone (Paul Celans Übersetzungspoetik, S. 141) und auch Mosès (Guillaume Apollinaire: »L'Adieu« / Paul Celan: »Der Abschied«, S. 96), der allerdings das Präsens in V. 3 etwas überbelastet und als »Aktualisierung« versteht. Die Abweichung auf grammatischer Ebene hat hier schließlich nur minimale semantische Verschiebungen zur Folge.

70 Andererseits weist Olschner auf den Beginn der Bremer Rede hin, wo Celan auf die Verwandtschaft der Worte danken–denken–gedenken eingeht (vgl. Olschner, *Der feste Buchstab*, S. 160). Das bedeutet m. E. aber nicht, dass »denk« hier einfach synonym mit »gedenk« oder »bedenk« o. Ä. zu lesen sei: Seine intuitive Semantik wird Celan nicht einfach außer Acht gelassen haben.

71 Vgl. ebd., S. 159.

Unterschied zum Französischen kein Objekt,<sup>72</sup> sondern stellt eine allgemeingültige und umso eindringlichere Aufforderung zum Gedenken dar.

Eine ganz ähnliche Tendenz lässt sich in der Übersetzung des Gedichts *Signe* erkennen:

*Signe*

Je suis soumis au Chef du Signe de l'Automne  
Partant j'aime les fruits je déteste les fleurs  
Je regrette chacun des baisers que je donne  
Tel un noyer gaulé dit au vent ses douleurs

Mon Automne éternelle ô ma saison mentale  
Les mains des amantes d'antan jonchent ton sol  
Une épouse me suit c'est mon ombre fatale  
Les colombes ce soir prennent leur dernier vol

*Zeichen*

Es ist der Herbst der Meister des Zeichens, das mich lenkt:  
mein Herz weilt, wo die Früchte, nicht wo die Blumen sind.  
So ist mir leid um jeden der Küsse, die ich schenkt:  
Die Nuß ward abgeschlagen, der Nußbaum klagt's dem Wind.

Du ewige, du Herbstzeit, du der Gedanken Jahr:  
die Hände, die mich liebten, du häufst sie ohne Zahl.  
Ein Schatten folgt: die Frau ist's, die mein Verhängnis war.  
Am Abend fliegt die Taube, sie fliegt zum letztenmal.<sup>73</sup>

Auch in diesem Gedicht wird ein lyrisches Ich im Herbst von seinen Erinnerungen eingeholt, auch dieses Gedicht weist also inhaltliche und motivische Bezüge zu Celans eigener Lyrik auf. Das Phänomen der Verallgemeinerung, das an *Der Abschied* gezeigt werden konnte, lässt sich vor allem in der zweiten Strophe von *Zeichen* ebenfalls erkennen. Celan setzt die angedeutete Synekdoche in V. 6 absolut, indem er »die Hände der früheren [weiblichen] Geliebten« in »die Hände, die mich liebten« verwandelt. Damit sind die Erinnerten zum einen nicht mehr auf ein Geschlecht festgelegt, zum anderen ist auch die Liebe nicht mehr klar als romantische bestimmt.<sup>74</sup> Auch der nächste Vers führt

72 Vgl. Pennone, Paul Celans Übersetzungspoetik, S. 137. Dasselbe gilt für den letzten Vers, wo »que je t'attends« zu »und daß ich warten werde« wird.

73 GW IV, S. 782 f.

74 Vgl. Pennone, Paul Celans Übersetzungspoetik, S. 131.

diese Tendenz noch fort: »Une épouse« wird zu »die Frau«. Es geht zu weit, in diesen Anpassungen mit Felstiner und Pennone den Bezug auf Celans Mutter erkennen zu wollen<sup>75</sup> – der Relativsatz »die mein Verhängnis war« deutet erstens immer noch in die Richtung einer romantisch-erotischen Beziehung, zweitens wäre, ignoriert man diese Konnotation, der Begriff des »Verhängnisses« euphemistisch bis geschmacklos. Zuletzt darf als Kontext dieser Verse auch die erste Strophe nicht aus dem Blick verloren werden, die eindeutig von verflissenen Liebschaften spricht. Nicht von der Hand zu weisen ist allerdings, dass Celan in den Versen 6 und 7 zwei eindeutig romantisch konnotierte Begriffe (»amantes« und »épouse«) tilgt oder semantisch erweitert.<sup>76</sup> Die Symbolik des französischen Textes, der herbstliche Naturerscheinungen (Nussbaum, Laub, Schatten) mit den Erinnerungen des lyrischen Ichs verwebt, verunklart Celans Übersetzung systematisch: Wo im Französischen ein »tel« steht (V. 4), verbindet Celan die beiden Bildbereiche nur mit einem Doppelpunkt, er löst die syntaktische Parallele zwischen V. 3 und V. 4 auf und entfernt sich vom Bild des zerstreuten Laubs, indem er in V. 6 »ton sol« tilgt.<sup>77</sup> Diese Umdeutung zu »du häufst sie ohne Zahl« (V. 6) hat neben der beschriebenen semantischen Verdunkelung auch eine atmosphärische Verdüsterung zur Folge, weil bei Celan nunmehr in ganz unmetaphorischer Brutalität von abgetrennten Händen die Rede ist.

An beiden Übertragungen, *Zeichen* und *Der Abschied*, lässt sich also ein Verfahren der Verallgemeinerung, der Abstraktion und Erweiterung erkennen. Die Forschung hat sich für eine (mal mehr, mal weniger vorsichtige) psychoanalytisch-biographische Interpretation dieser Beobachtung entschieden, die für die Geliebten Apollinaires (beziehungsweise seines lyrischen Ichs) Celans Mutter einsetzt. Getragen wird diese These vor allem von der Tatsache, dass die Assoziation von Herbst und Gedenken in Celans eigener Lyrik auf das letzte Lebens-

75 »[D]as fremde Gedicht [wird] durch eigene »Daten« überlagert« (ebd.); »Now they [the hands, H. W.] can include his mother's« (John Felstiner, *Translating as Transference: Paul Celan's Versions of Shakespeare, Dickinson, Mandelstam, Apollinaire*, in: *Translating Literatures, Translating Cultures. New Vistas and Approaches in Literary Studies*, hg. von Kurt Mueller-Vollmer und Michael Irmscher, Berlin 1998, S. 165–175, hier S. 174).

76 Pennone weist darauf hin, dass »die Frau« in einer früheren Fassung noch als Gattin zu erkennen ist: 1949 übersetzt Celan »die Eine, die angetraut mir war.« Das unterstreicht die Intentionalität dieser Verallgemeinerung. Vgl. Pennone, *Paul Celans Übersetzungspoetik*, S. 129.

77 Ganz ähnlich wie in *Die Herbstzeitlosen* (siehe Kapitel II.) erreicht Celan durch die Absolutsetzung des sprachlichen Bildes eine Brutalität, die im Original zwar angelegt ist, durch klare Metaphorik aber abgeschwächt wird.

zeichen der Mutter im Herbst 1942 zurückgeführt werden kann.<sup>78</sup> Eine solche Lesart sieht in den Eigenheiten von Celans Übersetzung also die Überformung von Apollinaires Erinnerungsdarstellung durch Celans individuelles, biographisches Gedächtnis – völlig vorbehaltlos kann sie, wie oben gezeigt wurde, allerdings nicht vertreten werden. Gleichzeitig steht außer Frage, dass auf der Ebene ›Gedächtnis in der Literatur‹ eine Verschiebung stattfindet: Die biographische Deutung wird möglich, weil Celan seiner Übersetzung – mittels einer allgemeineren Diktion und der Auflösung von Bezügen – eine »Vielstelligkeit des Ausdrucks«<sup>79</sup> verleiht, die das Original nicht aufweist. Von einer ›Aktualisierung‹ im engeren Sinne kann darum zwar keine Rede sein, doch wird das Gedicht ›besetzbarer‹: Es bietet sich, insbesondere in Bezug auf Erinnerungs-inhalte, der Aktualisierung durch die Rezipientin an. Gleichzeitig lässt sich in Bezug auf den Erinnerungsmodus vor allem in *Der Abschied* eine Distanzierung von den melancholisch-elegischen Topoi Apollinaires erkennen, indem gegen ein anlassbezogenes, individuelles Erinnern der allgemeingültige Aufruf zum Gedenken gesetzt wird: »[S]ei eingedenk.«

Als ›Medium des Gedächtnisses‹ konzipiert Celan seine Apollinaire-Übersetzungen demnach nicht: Die verflochtenen Liebesbeziehungen, die Apollinaires Ich beklagt, werden von Celan eher verschleiert, als der Nachwelt vermittelt. Bemerkenswert ist aber, dass die übersetzten Gedichte im deutschsprachigen Raum größtenteils relativ unbekannt waren.<sup>80</sup> Wie später bei den Mandelstam-Übersetzungen handelt es sich bei den Apollinaire-Übersetzungen also unter anderem um ein Kanonisierungsprojekt, für das das ›Gedächtnis der Übersetzung‹ in Dienst genommen wird.

Wie Apollinaire gehört auch Shakespeare zu den Dichtern, deren Lyrik von den Schuljungen Antschel und Weissglas um die Wette übersetzt wird, und die produktive Auseinandersetzung mit Shakespeares Sonetten begleitet Celan über zwanzig Jahre lang.<sup>81</sup> Von den in der Edition von 1967 vereinten Sonetten<sup>82</sup> entstehen zwei schon 1960 im Auftrag der *Neuen Rundschau* und

78 Vgl. Olschner, *Der feste Buchstab*, S. 152.

79 Celan, *Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris (1958)*, S. 167.

80 Vgl. Pennone, *Übersetzungen aus dem Französischen*, S. 193.

81 Vgl. Pennone, *Paul Celans Übersetzungspoetik*, S. 123. 1944 beginnt Celan ein Anglistikstudium – nach eigener Aussage, um Shakespeare im Original lesen zu können (vgl. Leonard Olschner, *Übersetzungen aus dem Englischen*, in: *Celan Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, S. 209–211, hier S. 209). Einige frühe Sonettübersetzungen stammen aus dieser Zeit, noch früher entsteht bekanntlich die Übersetzung des Sonetts LVII, die er im Arbeitslager bei sich trägt (vgl. ebd.).

82 Es handelt sich um die Sonette I–V, XLIII, L, LVII, LX, LXV, LXX, LXXI, LXXIX, XC, CV–CVII, CXV, CXVI, CXIX und CXXXVII.

achtzehn 1964 anlässlich von Shakespeares 400. Geburtstag im Auftrag des Norddeutschen Rundfunks; eines kommt in der Buchausgabe neu hinzu.<sup>83</sup>

Den Übersetzungen gemeinsam ist die relativ strenge formale Umsetzung der Vorlage in Bezug auf Reimschema, Strophenform und Metrum: Nur in wenigen Sonetten verlässt Celan den jambischen Fünfheber, dann jedoch zugunsten regelmäßiger Alexandriner, die auf die Sonetttradition im deutschsprachigen Raum verweisen. Im Aufbau entsprechen die Übersetzungen durchgängig der Form abab/cdcd/efef/gg der Vorlage. In Syntax, Lexik und Bildlichkeit dagegen sind viele Sonette Celans weit ›eigenständiger‹ als andere Übersetzungen aus diesem Zeitraum.<sup>84</sup> Es ist zwar keineswegs eine Regel, aber eine nicht von der Hand zu weisende Tendenz, dass die Übersetzungen sich hauptsächlich dann entschieden vom Original lösen, wenn es um Gedächtnis, Poetologisches oder die Interaktion zwischen beidem geht.<sup>85</sup>

Immer wieder hat die Forschung betont, dass Celan die poetologischen Aspekte der Sonette ungleich stärker und anders gewichtet als die Originaltexte. So erkennt Szondi in seiner bedeutenden Analyse des Sonetts CV in Rückgriff auf Walter Benjamins Terminologie eine Verlagerung in der ›Intention auf die Sprache: Celans Sonett spreche vom Dichten, nicht von Dichtung, und überführe das von Shakespeare Gemeinte (*constancy*) in eine ›Art des Meinens‹ – spreche also beständig, statt von Beständigkeit.<sup>86</sup> Von Steiner wird die Übertragung des Sonetts LXXIX als Reflex auf den Akt nicht nur des Dichtens, sondern vor allem des Übersetzens verstanden,<sup>87</sup> und Olschner weist auf eine generelle ›Versprachlichung‹ der Sonette hin.<sup>88</sup> Nicht ganz unberechtigt warnt Lengeler darum vor »Verrenkungen« im Dienste der »fixe[n] Idee, in allem und jedem bei Celan nicht nur die Reflexion auf die eigene Dichtung, sondern auch noch auf Sprechen und Sprache auszumachen bis zu dem Punkt, wo Celans Übersetzung

83 Vgl. Olschner, Übersetzungen aus dem Englischen, S. 206.

84 Vgl. Olschner, Der feste Buchstab, S. 304.

85 So ist etwa die Übersetzung des Sonetts CVI von auffälliger Wörtlichkeit; lediglich in den Versen »And for they look'd but with divining eyes / They had not skill enough your worth to sing.« / »Es könnt ihr Blick ein ahnender nur sein / und reicht nicht aus, dich völlig festzuhalten.« (CVI, V. 11 f.) lässt sich eine abweichende, existenziellere und nüchternere Gedächtnis- bzw. Dichtungskonzeption erkennen. Hier und im Folgenden werden die Sonettübersetzungen mit Sonettnummer und Versangaben zitiert aus: GW V, S. 316–357.

86 Vgl. Peter Szondi, Poetry of Constancy – Poetik der Beständigkeit. Celans Übertragung von Shakespeares Sonett 105, in: Sprache im technischen Zeitalter 37 (1971), S. 9–25, hier S. 21.

87 Vgl. Steiner, After Babel, S. 389.

88 Vgl. Olschner, Der feste Buchstab, S. 129.

[...] nur mehr von sich selbst handelt.«<sup>89</sup> Doch ist es andererseits auch die metapoetische Qualität der englischen Sonette, die die Selbstreflexivität der Übersetzung geradezu erzwingt.

Im Hinblick auf die Gedächtniskonzeptionen der Texte sind also insbesondere diejenigen Sonette Shakespeares von Interesse, die die bewahrende Macht der Dichtung zum Gegenstand haben – ein Topos, der in der Übersetzung vor dem Hintergrund der ›Literatur als Gedächtnismedium‹ und dem ›Gedächtnis der Literatur‹ eine zusätzliche Wendung erfährt. Von den übersetzten Sonetten behandeln drei Sonette, nämlich LX, LXV und CVII, den Topos der Unsterblichkeit im Vers.<sup>90</sup> Eine andere, ganz weltliche Form der Gedächtnisstiftung wird dagegen in den *procreation sonnets* propagiert,<sup>91</sup> von denen Celan Sonett I–V übersetzt. Wieder andere der übersetzten Sonette beschäftigen sich mit dem Verhältnis von Erinnerung und Wahrnehmung (XLIII), der Unmöglichkeit erinnernden Schreibens (LXXIX) oder seiner Unzulänglichkeit (CVI).

Angesichts des großen zeitlichen und kulturellen Abstandes zwischen Original und Übersetzung sowie dem poetologischen Charakter der Sonette drängt sich zuerst die Frage nach dem Subjekt der Übersetzungen auf. In welchem Verhältnis stehen das Ich der Originale und das Ich der Übersetzungen und wie gewichtet die Übersetzung die Inszenierung von Dichter-Ich und wahrnehmendem beziehungsweise erinnerndem Ich? Im Sonett CVII wird die Idee der Unsterblichkeit im Vers besonders nachdrücklich formuliert:

Now with the drops of this most balmy time  
My love looks fresh; and Death to me subscribes  
Since spite of him I'll live in this poor rhyme  
While he insults o'er dull and speechless tribes

Umbalsamt, meine Liebe, bist du, bist umtaut  
von frischer Zeit – kein Tod, dich fortzuschwemmen  
Ich lebe, ihm zum Trotz, im Reim, den ich gebaut,  
Derweil er dumpfen grollt und sprachelosen Stämmen.  
(CVII, V. 9–12)

89 Lengeler, Shakespeares Sonette in deutscher Übersetzung, S. 10.

90 Vgl. J. B. Leishman, *Themes and Variations in Shakespeare's Sonnets*, London 1961, S. 21. Für einen Überblick über die Entwicklung dieses Topos von Horaz bis Shakespeare vgl. ebd., S. 25–91.

91 Die Sonette I–XVII fordern den ›Fair Youth‹ zur Fortpflanzung auf, um seine Schönheit zu bewahren. Vgl. Amanda Watson, »Full character'd«: Competing Forms of Memory in Shakespeare's Sonnets, in: *A Companion to Shakespeare's Sonnets*, hg. von Michael Schoenfeldt, Malden und Oxford, S. 343–360, hier S. 347.

Es handelt sich hier um eines der wenigen Sonette, die nicht nur die Verewigung des Geliebten, sondern auch die des lyrischen Ichs in Aussicht stellen<sup>92</sup> – schon Shakespeares Verse sind also keineswegs bescheiden, sondern berichten selbstsicher von der Wirkmacht der eigenen Dichtung. Celan nimmt hinsichtlich des Dichter- und Dichtungskonzepts zwei wesentliche Änderungen vor: Statt ihn sich zu unterwerfen, negiert er erstens den Tod in V. 10 ganz und tilgt zu diesem Zweck »to me«. Zweitens tritt der Dichter im folgenden Vers umso stolzer in den Vordergrund: »Ich lebe, ihm zum Trotz« bildet den triumphalen Versauftakt. Das »poor« verschwindet spurlos; stattdessen betont »den ich gebaut« unverhohlen die eigene dichterische Leistung – hier mag sogar die Hütte des Goethe'schen Prometheus anklingen. Die Stelle lädt außerdem dazu ein, Dichter-Ich und Übersetzer-Ich probeweise als getrennte Instanzen zu denken – so gewinnt die Ergänzung an zusätzlicher Plausibilität: Der konkrete Reim »gebaut«/»umtaut« ist wirklich Bauwerk des Übersetzer-Ichs, und »poor« ist er angesichts der Zweideutigkeit von »umtaut«<sup>93</sup> keineswegs.

Eine diametral entgegengesetzte Sprechsituation findet sich in Sonett LXXI,<sup>94</sup> dessen paradoxe Forderung, der Geliebte möge den Dichter nach dessen Tod vergessen, dem Übersetzer notwendigerweise zum Dilemma wird: »While the poem is explicitly about survival of and through poetry [...] it also forecloses the possibility of translation, at least insofar as translation is a mode of remembering. [...] it means that to translate this poem is to betray its message.«<sup>95</sup> Doch auch hier lässt sich bei Celan eine verstärkte Aufmerksamkeit auf den Dichter identifizieren: Er gibt »Nay, if you read this line« (LXXI, V. 5) mit »Dies schreibe ich, doch du, hast du's gelesen« wieder und verleiht so syntaktisch und lexikalisch der Person des Dichters, ihrer Leistung und ihrer Gegenwart eine prominente Stellung. Dieselbe Funktion hat die Auflösung der Metonymie »the hand that writ it« (LXXI, V. 6) zu »wer's schrieb.« Analog zu CVII verwandelt sich »my poor name« (LXXI, V. 11) in »meinen Namen« (LXXI, V. 12). Die merkwürdigste Veränderung gegenüber dem Original findet sich schließlich im Couplet:

Lest the wise world should look into your moan,  
And mock you with me after I am gone.

92 Vgl. Watson, »Full character'd«, S. 351.

93 Im Wort »umtaut« klingen die »drops of this most balmy time« des Englischen an, gleichzeitig evoziert das »fortzuschwemmen« des nächsten Verses die Bedeutung »festgebunden, mit Tauen befestigt«.

94 Vgl. Watson, »Full character'd«, S. 355.

95 Sara Guyer, *Breath, Today: Celan's Translation of Shakespeare's Sonnet 71*, in: *Comparative Literature* 57 (2005), S. 328–351, hier S. 329.

Die Welt, klugäugig, sucht schon deine Tränen  
 mich, da ich fort bin, mit dir zu verhöhnern.  
 (LXXI, V. 13 f.)

Der Grund für die Vertauschung von »you« und »me« ist schwer greifbar, doch ihre Wirkung ist in erster Linie die Verschiebung des Fokus auf den Dichter und somit eine andere Deutungsperspektive auf das ganze Sonett: Das lyrische Ich ist nicht mehr primär um den Ruf des Geliebten, sondern um seinen eigenen besorgt. So verschärft Celan einerseits performativ das Paradox des Gedichts – das »Vergessen« des Dichters<sup>96</sup> scheint bei ihm noch unmöglicher als bei Shakespeare – und propagiert gleichzeitig ein stolzes dichterisches Selbstkonzept. Diese Tendenz lässt sich auch im Couplet des Sonetts LXV erkennen:

O, none, unless this miracle have might,  
 That in black ink my love may still shine bright.  
 Nein, keiner! Nie! Es sei denn, dies trifft zu:  
 Aus meiner Tinte Schwarz, draus leuchtest du.  
 (LXV, V. 13 f.)

Zwar löst Celan das »my love« im »du« auf, fügt aber stattdessen das Possessivpronomen zu »meiner Tinte Schwarz« hinzu. Auf diese Weise verhindert er, dass das Dichter-Ich durch das »du« aus dem Vers verdrängt wird, betont also gleichzeitig das eigene Werk und erlaubt dem »du«, durch die Endstellung performativ zu »leuchten«.

Andererseits zeigt sich in diesen Versen eine gleichsam gegenläufige Tendenz der Übersetzung: Das »miracle« des Originals tilgt Celan vollständig, kompensiert es auch nicht, wie sonst so häufig, auf einer anderen sprachlichen Ebene, sondern schreibt maximal nüchtern: »dies trifft zu«. Die Verewigung im Vers wird auf diese Weise entzaubert und verweltlicht. Eine ähnliche Sachlichkeit beobachtet Olschner im Sonett V,<sup>97</sup> wo die Übersetzung »winterhart« für »sweet« setzt:

But flowers distill'd, though they with winter meet,  
 Leese but their show: their substance still lives sweet.

96 Noch komplexer bzw. unausdeutbar wird das Sonett freilich, wenn man von einer Trennung des Dichter- und Übersetzer-Ichs ausgeht, wie Guyer es in ihrer Analyse versucht. Vgl. ebd., S. 341.

97 Vgl. Olschner, *Der feste Buchstab*, S. 301.

Doch so, als Geist, gestaltlos, aufbewahrt,  
west sie, die Blume, weiter, winterhart.  
(V, V. 13 f.)

Höher als die ästhetisch-sinnliche Qualität der Blume priorisiert Celan also die Widerstandsfähigkeit und Beständigkeit, die ihr durch den Konservierungsprozess zuteilwird. Olschner erkennt in dieser Distanzierung vom »Ästhetizismus« Shakespeares eine Aktualisierung: »Das Schöne« und sein Weiterleben sind in dieser [d. i. Celans] Zeit nur als »winterhart« vorstellbar.<sup>98</sup> Stützen und präzisieren lässt sich diese These mit der Beobachtung, dass sich Celan mit seinem Sonett, das ja zu den *procreation sonnets* zählt, deutlich weiter als Shakespeare vom Themenfeld der Fortpflanzung entfernt. Auch die Formulierung »als Geist, gestaltlos« intensiviert den Shakespeare'schen Gegensatz von »show« und »substance« und erschwert, ja verunmöglicht den Bezug auf ein vom »Fair Youth« gezeugtes Kind.<sup>99</sup> Analog dazu hebt Celan schon das dritte Quartett des Sonetts auf eine drastischere, existentiellere Ebene:

Beauty's effect with beauty were bereft  
Nor it nor no remembrance what it was.

das Schöne wär nicht, wäre sinnverwaist  
und unerinnert und dahingegangen.  
(V, V. 11 f.)

Apel weist zudem darauf hin, dass Celan die Schönheit, wo sie bei Shakespeare »thy beauty« ist, fast ausnahmslos des Possessivpronomens beraubt, also als abstrakte Größe statt als Eigenschaft des Geliebten konzipiert.<sup>100</sup> Unter anderem aus dieser Beobachtung leitet er ab, Celan »verwerfe[]« die Anbetung der Schönheit in seiner Übersetzung,<sup>101</sup> was sicherlich zu weit geht.<sup>102</sup> Doch nimmt er zweifellos eine distanziertere Haltung zur rein ästhetizistischen Lust an

98 Ebd.

99 Insgesamt scheint Celan die Couplets der *procreation sonnets*, die im Original bekanntlich den Kerngedanken des Sonetts pointiert wiedergeben, semantisch zu verunklaren. Vgl. etwa »Denk an die Welt und was ihr Erbteil ist, / du, der du dich nicht sattgräbst und es frisst.« (I, V. 13 f.) und »Doch führst du dies: Vergessenheit, im Schilde: / Stirb ungepaart, allein – und mit dem Bilde.« (III, V. 13 f.)

100 Vgl. Friedmar Apel, *Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens*, Heidelberg 1982, S. 234. Siehe IV, V. 13 sowie II, V. 2 und V. 5.

101 Apel, *Sprachbewegung*, S. 235.

102 Vgl. etwa die Sonette CVI und LXX, deren Schönheitspreis ohne erkennbare Distanzierung oder Abschwächung wiedergegeben wird.

menschlicher Schönheit ein. Verdächtig ist ihm etwa der in Nachkriegsdeutschland neu aufblühende Philosemitismus,<sup>103</sup> der sich kulturell vor allem in der Beliebtheit angepasster, attraktiver und für die deutsche Gesellschaft anschlussfähiger Figuren niederschlägt:

Wer nur der Mandeläugig-Schönen die Träne nachzuweinen bereit ist, der tötet auch sie, die Mandeläugig-Schöne, zum andern Mal. Den [...] Krummnasigen, Kielkröpfigen, den Einwohnern der stinkenden Judengassen, den Muschel-Mäulern – ihrer gedenkt das gerade Gedicht – das Hohe Lied.<sup>104</sup>

Viel schwerer als bei Shakespeare ist bei Celan zu identifizieren, was eigentlich bewahrt werden soll, was auch am so konkreten wie schwer greifbaren »du« liegt, das vielerorts anstelle von Umschreibungen wie »my love« (LXV, V. 14) oder »thy worth« (LX, V. 14) tritt. So rückt zwar die Person des Geliebten in den Fokus, wird aber eigenschaftsloser, allgemeiner, »besetzbarer«<sup>105</sup> als bei Shakespeare. Es ist nun nicht mehr die primäre Rolle des Geliebten, »schön, gut und treu« (CV, V. 9) zu sein, sondern erinnert und zum Du »verdichtet« zu werden.<sup>106</sup>

Diese Befunde deuten alle auf ein aktualisierendes Übersetzungsverfahren hin, das allerdings die Zeit, die zwischen Dichter und Übersetzer liegt, nicht ausblendet. Dessen Kern macht die Tendenz zur (nicht nur temporalen) Vergewärtigung aus, die fast alle Sonette in auffallender Konsequenz prägt. Was bei Shakespeare proleptische Imagination ist – so zum Beispiel »my verse shall stand« (LX, V. 13); »my love may still shine bright« (LXV, V. 14); »the wise world should look« (LXXI, V. 13); »I'll live« (CVII, V. 11) –, ist bei Celan bereits Realität: »er, mein Vers, bleibt stehen« (LX, V. 14); »draus leuchtest du«; »Die Welt, klugäugig, sucht«; »Ich lebe«. Damit einher geht, dass die Verlust Erfahrung, die bei Shakespeare zwar unausweichlich ist, aber vorerst nur in Zukunftsvisionen oder überindividuellen Reflexionen Gestalt annimmt, bei Celan häufig schon erlitten wurde – oder sich gerade ereignet. Dieses Phänomen hat Lengeler zuerst am *procreation sonnet* V beobachtet,<sup>107</sup> das Celan durch Zeitadverbien und ver-

103 Vgl. Emmerich, *Nahe Fremde*, S. 197 f.

104 Celan, *Der Meridian*. Endfassung – Entwürfe – Materialien, S. 127.

105 Oder, mit Zanetti, »transaktueller« (vgl. Zanetti, *Literarische Transaktualität*, S. 248).

106 Ausführlicher dargestellt in Szondis Analyse der Verse »Schön, gut und treu« so oft getrennt, geschieden. / In Einem will ich drei zusammenschmieden« (CV, 13 f.): »Celan's *in Einem* [...], in dem der Dichter »Schön, gut und treu« *zusammenschmieden will*, ist nicht der Eine, den das Gedicht besingt, sondern das Eine, allenfalls des Bildes, das der Dichter von ihm zeichnet, wenn nicht das Eine des Gedichts [...].« (Szondi, *Poetry of Constancy – Poetik der Beständigkeit*, S. 9. Herv. im Orig.)

107 Vgl. Lengeler, *Shakespeares Sonette in deutscher Übersetzung*, S. 13–25.

schiedene Mittel der Emphase nicht nur im buchstäblichen, das heißt grammatisch-temporalen, sondern auch im übertragenen Sinne ›vergegenwärtigt: ›Die Zeit als topische Manifestation bei Shakespeare wird in Celans Text zu einer Zeiterfahrung.«<sup>108</sup> Dieses Verfahren zeigt sich besonders eindrucksvoll auch am zweiten Quartett des Sonetts LXV:

Oh how shall summer's honey breath hold out  
Against the wrackful siege of battering days,  
When rocks impregnable are not so stout,  
Nor gates of steel so strong but time decays?

Des Sommers Honig-Atem, hält er stand?  
Die Tage kommen tobend angeritten.  
Zeit-und-Verfall! Du trotzt nicht, Felsenwand.  
Und Tore, ehern, ihr steht nicht inmitten.  
(LXV, V. 5–8)

Shakespeare formuliert hier eine rhetorische Frage, der Celan eine Antwort gibt, indem er das Quartett parataktisch auflöst. Die bedrohliche Angriffsbewegung der Tage mündet im maximal verdichteten, stark betonten »Zeit-und-Verfall!«. Nach diesem Aufprall stehen auch Felsenwand und Tore nicht mehr – all das ist die ikonisch-performative Antwort auf die Frage nach der Standhaftigkeit des ›Honig-Atems‹, die in scharfem Kontrast zu Shakespeares Konditionalgefüge steht. Konsequenterweise tilgt Celan im folgenden Vers Shakespeares »O fearful meditation!« (LXV, V. 9) ersatzlos,<sup>109</sup> denn die vorangegangene Szene ist bei ihm weit mehr als nur hypothetische »meditation«: Sie ist schon eingetreten.

Diese Beobachtungen sind eng verwandt mit der von Szondi postulierten ›Art des Meinens‹ des Sonetts CV.<sup>110</sup> Zum einen sind es die katastrophalen Ver-lustererfahrungen in Celans Biographie und sein hochsensibles Bewusstsein für politische und historische Zusammenhänge, die ein spielerisch-melancholisches, distanzierendes Nachsinnen über Vergänglichkeit verunmöglichen und das vergegenwärtigende Gedenken im Gedicht zur unmittelbaren Notwendigkeit machen. Zum andern ist darin aber auch ein Reflex auf die Situation des Übersetzens selbst zu erkennen, also auf die Historizität der Sonette und die Rolle

108 Olschner, *Der feste Buchstab*, S. 300.

109 »Oh fearful meditation! Where, alack, / Shall Time's best jewel from Time's chest lie hid?« / »Der Zeit Juwel – nein, du bewahrst nicht auf: / mit eigener Truhe kommt die Zeit geschritten.« (LXV, V. 9 f.)

110 Vgl. Szondi, *Poetry of Constancy – Poetik der Beständigkeit*, S. 16 f.

des Übersetzers als Teil jener Nachwelt, die in den Sonetten heraufbeschworen wird: Die Texte werden in einer anderen Gegenwart neu versprachlicht, sind »umtaut / von frischer Zeit« (CVII, V. 9 f.) und lösen damit gleichsam das Versprechen des Verewigungstopos ein.<sup>111</sup>

Nimmt man diese Befunde zusammenfassend in den Blick und systematisiert sie nach den drei oben beschriebenen Perspektiven auf Literatur und Gedächtnis, so zeigt sich erstens, dass ›Literatur als Medium des Gedächtnisses‹ für diese Übersetzungen eine untergeordnete Rolle spielt. Es konnte gezeigt werden, dass Celan den Verewigungstopos zwar strukturell fortschreibt, den Gegenstand des Gedichts beziehungsweise der Erinnerung aber bewusst verunklart und verallgemeinert. Dieser Befund ist gleichermaßen der Übersetzung wie ihrer Vorlage zuzuschreiben, deren lyrische Form und Gestaltung vor ihrem Gegenstand Priorität haben.

Dass Übersetzen zweitens aus der Perspektive des ›Gedächtnisses der Literatur‹ selbst ein Moment des Erinnerns enthält, reflektieren insbesondere diejenigen Sonette, die sich mit dem Verewigungstopos auseinandersetzen. In bewusst gestreuten Archaismen einerseits und Kolloquialismen und Neologismen andererseits,<sup>112</sup> insbesondere aber in den verschiedenen Verfahren der Vergegenwärtigung klingt in den Übersetzungen immer wieder die Zeit an, die zwischen Dichter und Übersetzer liegt. Die semantische Distanz vom Original, teils auch die hermeneutische Unzugänglichkeit, die manche der Sonettübersetzungen im Vergleich zu ihrer Vorlage kennzeichnet, ist dabei Symptom einer nicht nur zeitlichen Diskrepanz: Celan verweigert sich einer unreflektiert-ästhetizistischen »anbetung vor der schönheit«<sup>113</sup> ebenso, wie für ihn ein melancholischer und verklärender Umgang mit Tod und Vergänglichkeit nicht mehr möglich ist. Gleichzeitig lässt sich mancherorts ein fast spielerischer Umgang mit der

111 Dieses reflektierende, aktualisierende Übersetzungsverfahren hat Grenzen bzw. setzt sich Grenzen. So ist etwa in der Übersetzung der Verse »For we which now behold these present days, / Have eyes to wonder, but lack tongues to praise.« / »Selbst uns hier heut, den Zeugen deiner Gegenwart: / ein Aug, das staunt, kein Mund, der preist, gegeben ward.« (CVI, V. 11 f.) kein Reflex auf die verschobene Zeitlichkeit der Übersetzung zu erkennen.

112 »Mir ging es beim Übersetzen vor allem auch um eine natürlichere – also ungezwungene, ungestellte – und, wenn ich so sagen darf, heutigere Diktion.« (Paul Celan an Ernst Schnabel (24.12.1963), in: Briefe, S. 656 f., hier S. 656)

113 Stefan George, Vorwort [zu seiner Shakespeare-›Umdichtung‹]. Zit. nach »Fremde Nähe«. Celan als Übersetzer. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Präsidialdepartement der Stadt Zürich im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar und im Strauhof Zürich. Ausstellung und Katalog: Axel Gellhaus u. a., 3., durchgesehene Aufl., Marbach a.N. 1998, S. 420.

Frage nach dem lyrischen Ich der Übersetzung erahnen, der sich etwa in deutlichen Verschiebungen in der dichterischen Selbstdarstellung äußert.

Das Bewusstsein der »Abgründe«<sup>114</sup> zwischen den Texten prägt drittens vor allem die Abbildung von Gedächtnis in der Übersetzung: Auf die Gedächtniskonzeptionen und -darstellungen, die Shakespeares Sonette entwerfen, setzt Celan – teils mit frappierender Entschiedenheit – den ›Akut des Heutigen‹. Lassen sich auf rein topischer Ebene Parallelen zwischen Shakespeares Aneignung petrarkistischer Vergänglichkeits- und Verewigungstopoi und Celans Ideal der Dichtung als »unumstößliches / Zeugnis«<sup>115</sup> ausmachen, so ist ihr Gegenstand, ihr Ziel und vor allem ihr Anlass doch ein fundamental anderer. Die kokettierenden Understatements mancher Sonette tilgt Celan größtenteils, die konservierende Wirkmacht der Dichtung bleibt bei ihm weitgehend unangetastet. Gleichzeitig setzen die Übersetzungen gegen die verklärenden Gedächtnisinszenierungen der Shakespeare-Sonette einen nüchternen, immanenten Modus des Erinnerns, dessen Ziel weniger im Schönheitspreis als in der schlichten Bewahrung des geliebten Menschen liegt.

Mit der italienischen Literatur verband Celan wenig.<sup>116</sup> Seine Beschäftigung mit Giuseppe Ungaretti lässt sich wohl am besten im Kontext der in den 1960er Jahren einsetzenden Aufmerksamkeit für zeitgenössische Lyrik, einer »poetischen Positionsbestimmung unter den Dichtern seiner historischen Gegenwart«,<sup>117</sup> verstehen. Ungaretti musste Celan, der sich stets erbittert gegen den ›Vorwurf‹ des hermetischen Dichtens wehrte, als maßgeblicher Vertreter des italienischen *Ermetismo* interessieren.<sup>118</sup> Die von Celan indirekt initiierte Anfrage des Inselverlags ging 1965 bei ihm ein, 1967 sagte er zu, 1968 schließlich erschienen die Zyklen *Das verheißene Land* und *Das Merkbuch des Alten* (*La Terra Promessa* (1954) und *Il taccuino del vecchio* (1960)). Zu diesem Zeitpunkt war Ungaretti bereits mehrfach ins Deutsche übertragen worden, zu Beginn der 1960er Jahre hatte Ingeborg Bachmann ihre Übersetzungen vorgelegt. Celan übersetzte also vor dem Hintergrund von und in Auseinandersetzung mit seinen übersetzerischen Vorgänger:innen.<sup>119</sup>

114 Celan an Dedecius (31. I. 1960), in: Briefe, S. 419.

115 Celan, Weggebeizt, S. 185, V. 20 f.

116 Vgl. Peter Goßens, Paul Celans Ungaretti-Übersetzung. Edition und Kommentar, Heidelberg 2000, S. 83.

117 Ebd., S. 54.

118 Vgl. ebd.

119 Vgl. Giovanni di Stefano, Cantetto a più voci. Bachmann, Celan und ein Gedicht von Ungaretti, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 258/1 (2021), S. 1–27, hier S. 1.

Die Ungaretti-Übersetzungen sind, verglichen mit den nur wenige Jahre zuvor entstandenen Shakespeare-Sonetten, von bemerkenswerter Wörtlichkeit. Der Großteil dieser Texte ist im Hinblick auf die Frage nach übersetzerischer Aneignung und Verschiebung darum schwer auszuwerten.<sup>120</sup> Als Ausnahme tritt das letzte Gedicht des späteren Zyklus *Das Merkbuch des Alten* hervor: *Per sempre* oder *Für allezeit*. Auch diese Übersetzung ist zweifellos ›wörtlich‹, doch lassen sich – auch aus textgenetischer Perspektive<sup>121</sup> – eindeutige Tendenzen und Verschiebungen erkennen:

*Per sempre*

Senza niuna impazienza sognerò,  
 Mi piegherò al lavoro  
 Che non può mai finire,  
 E a poco a poco in cima  
 Alle braccia rinate  
 Si riapriranno mani soccorrevoli,  
 elle cavità loro  
 Riapparsi gli occhi, ridaranno luce,  
 E, d'improvviso intatta  
 Sarai risorta, mi farà da guida  
 Di nuovo la tua voce,  
 Per sempre ti rivedo.

*Roma, il 24 Maggio 1959*

*Für allezeit*

Ohne ein Gran von Ungeduld geh ich ans Träumen,  
 mache ich mich an die Arbeit,  
 die nicht mehr enden kann,  
 und nach und nach, an der Spitze,

120 Unfreiwillig belegt diese Feststellung eine – theoretisch sehr schlüssig fundierte – Studie von Peter Goßens, die die Umarbeitung und Aneignung von Gedächtniskonzeptionen an zwei Übersetzungen aufzeigen will, sich dabei aber jeweils nur auf ein bis zwei Worte stützen kann. Vgl. Peter Goßens, Mauergraffiti. Paul Celans Ungaretti-Übersetzung zwischen Erinnerung und Gedenken, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 48 (2004), S. 304–328.

121 Vgl. etwa die Studie von Maria Brunner, die auch frühere Stufen des Übersetzungsprozesses in ihre Analyse mit einfließen lässt (Maria Brunner, Verstehen – Interpretieren – Übersetzen: Ingeborg Bachmann und Paul Celan als Übersetzer von Giuseppe Ungaretti, in: Jahrbuch der ungarischen Germanistik (2009), S. 40–59).

tun sich den wiedergeborenen Armen  
 hilfreiche Hände auf,  
 in deren Höhlung  
 tauchen die Augen auf, wieder, spenden Licht, aufs neue,  
 du wirst auferstanden sein, unversehens,  
 eine Unversehrte, und es geleitet mich  
 erneut deine Stimme,  
 für allezeit seh ich dich wieder.

*Rom, am 24. Mai 1959*<sup>122</sup>

Ungarettis Gedicht beschreibt eine Erinnerung in ihrer zunächst schöpferischen, schließlich visionären Qualität. »Sarai risorta« und »rinate« legen nahe, dass es sich um eine Tote handelt, die vom Gedächtnis und der – dichterischen? – »Arbeit« re-konstruiert und verewigt wird.

Der Titel der Übersetzung sticht zuerst ins Auge: Celan entscheidet sich für »allezeit« statt für das naheliegende »immer«. Die zweite, zentrale Auffälligkeit dieses Textes liegt, was nach den vorangehenden Analysen kaum noch überraschen kann, in seiner Temporalstruktur: Der italienische Text steht, mit Ausnahme von »può«, im Futur, bis der letzte Vers in eine – ewige – Gegenwart überblendet: »Per sempre ti revedo.« Celan setzt das Gedicht durchgängig in das Präsens, nur die zentrale Formulierung »Sarai risorta« übernimmt er als Futur II.<sup>123</sup> In den ersten Versen des Gedichts hat diese temporale Veränderung eine unmittelbare Aufbruchsstimmung zur Folge, die die Adverbiale »Ohne ein Gran von Ungeduld« fast zu widerlegen scheint. Dazu trägt auch die periphrastische Konstruktion »geh ich ans Träumen« bei, die der träumerischen Erinnerung des deutschen Textes bereits im ersten Vers den beflissenen und arbeitssamen Charakter verleiht, der im Italienischen erst in V. 2 durch »piegherò al lavoro« hinzutritt. Dass mit dieser Arbeit, »[c]he non può mai finire«, nicht nur die »Erinnerungsarbeit« gemeint ist, sondern auch dezidiert das erinnernde Dichten, liegt schon im italienischen Gedicht nahe. Mit der Übersetzung »an der Spitze« für »in cima« erlaubt Celan zusätzlich die Deutung als Federspitze, die die in den folgenden Versen stattfindende Reinkarnation auf dem Papier verortet. Das korrespondiert insofern mit dem Präsens, als das Gedicht nun selbst als Medium dieser schöpferischen Erinnerung infrage kommt.

122 GW V, S. 538 f.

123 Vgl. Giulia A. Disanto, »Per sempre«: Ungaretti nella traduzione di Ingeborg Bachmann e Paul Celan, in: »Un tremore di foglie«. Scritti e studi in ricordo di Anna Panciali, Bd. 2, hg. von Andrea Csillaghy u. a., Udine 2011, S. 231–242, hier S. 238.

Sechs Verbformen weisen im Folgenden die Vorsilbe ›ri‹ auf, die als das semantische Konzentrat des Gedichts gelten kann. Celan setzt, anders als etwa Ingeborg Bachmann, dafür nicht konsequent ›wieder‹, sondern tilgt das Wort zweimal (V. 6: »riapriranno« – V. 10: »risorta«) und setzt einmal »aufs neue« (für »ridaranno«, V. 8).<sup>124</sup> Vor allem aber weist er diesen Adverbien in V. 8 eine prominente Position zu, die durch den im Italienischen nicht gegebenen Parallelismus sowohl strukturell als auch semantisch unterstrichen wird. Das Futur II des folgenden Verses kann Celan übernehmen, ohne seine Poetik der Vergegenwärtigung zu verraten: In ihm wird die Zukunftswirkung der gegenwärtigen Auf-er-stehung belegt.<sup>125</sup>

Es ist also die Frage nach dem Umgang mit den Gedächtnisdarstellungen des Originals, das heißt die Perspektive ›Gedächtnis in der Literatur‹, die für diese Übersetzung besonders ergiebig ist. Das ›generelle‹, das heißt nicht zeitgebundene Präsens des letzten italienischen Verses wird von Celans Übersetzung vorweggenommen und ausgedehnt: Das Original inszeniert die Erinnerung an eine Verstorbene als schöpferischen Prozess, der Hoffnung stiftet und Zeitlichkeit und Immanenz zu überwinden vermag. Celan greift diese Konzeption auf und führt sie sprachlich konsequent zu Ende. Dabei kann das Präsens des deutschen Textes sowohl als generelles Präsens im Sinne Ungarettis gelesen werden, dessen Implikationen im archaisierenden »allezeit« für »sempre« gleichsam ausbuchstabiert werden, als auch als aktuelles Präsens, das die Wirkmacht der Erinnerung an die unmittelbare Gegenwart dichterischen Schaffens knüpft. Natürlich überträgt Celan, anders als Ingeborg Bachmann, darum auch das dem Text beigegebene Entstehungsdatum:<sup>126</sup> Es ist der Moment poetischen Gedenkens, den Celan in dieser Übersetzung mit dem Akut akzentuiert.

## V. Zusammenfassung

Der vorliegende Aufsatz hat sich den Übersetzungen Paul Celans aus einer thematischen Richtung genähert – nicht, um topische Kontinuitäten und inhaltliche Schwerpunkte aufzuzeigen, sondern um die spezifische Funktion von Gedächtnis und Gedenken für sein übersetzerisches Schaffen nachzuzeichnen.

124 Dass Celan mit dieser Variation das Neue der Wiederholung veranschaulicht, argumentiert Disanto. Vgl. ebd., S. 239.

125 Vgl. ebd., S. 238. Brunner weist darauf hin, dass die Entscheidung für das Futur erst in der letzten Phase des Übersetzungsprozesses fällt. Vgl. Brunner, Verstehen – Interpretieren – Übersetzen, S. 47.

126 Vgl. di Stefano, Cantetto a più voci, S. 23.

Zu diesem Zweck wurden Celans Übersetzungen von Apollinaire, Shakespeare und Ungaretti aus verschiedenen Blickwinkeln auf ihren Umgang mit Gedächtnis befragt.<sup>127</sup> Ein abschließender Überblick über die Befunde soll die drei gedächtnistheoretischen Perspektiven zugunsten eines textübergreifenden Fazits aufeinander beziehen und zusammenführen.

Über alle Analysen hinweg tritt die zentrale Bedeutung des Präsens für die Übersetzungen hervor. In einem Großteil der untersuchten Texte wandelt Celan die Verbformen der Originale in Präsensformen um: In den Shakespeare-Sonetten sind es die proleptisch-imaginativen Zukunftsprojektionen, die bei Celan bereits eingetreten sind, in der Ungaretti-Übersetzung *Für allezeit* wird die Auferstehung der Verstorbenen nicht mehr als hoffnungsvolle Utopie, sondern als sich im Gedicht ereignender Vorgang inszeniert. Auch in den Apollinaire-Übersetzungen werden vereinzelt Präsensformen gesetzt; bedeutsamer als grammatische Verschiebungen sind hier jedoch die lexikalisch-semanticen Neugestaltungen des deutschen Textes. Es konnte gezeigt werden, dass Celan beide Gedichte (*Zeichen* und *Der Abschied*) bewusst ›besetzbarer‹ macht, indem er sich erstens auf lexikalischer Ebene allgemeinerer Begriffe bedient als das Original, zweitens auf bildlicher Ebene Bezüge und Gleichsetzungen auflöst und drittens auf syntaktischer Ebene Objekte tilgt. Vor allem diese letzte Änderung bewirkt eine vom Original abweichende Erinnerungskonzeption: Die individuelle und personengebundene Erinnerung Apollinaires erweitert Celan zum allgemeinen Gebot, »eingedenk« zu sein. Ähnliches ergab die Analyse der Shakespeare-Übersetzungen: Die Gedächtnisformen des Originals (in den übersetzten Sonetten vor allem die Verewigung des Geliebten im Vers und die Verewigung durch Fortpflanzung) überschreibt Celan durch ein dezidiert poetisches, dabei aber immanentes und existentielles Erinnern.

Während sich diese Befunde als Umarbeitungen begreifen lassen, geht Celan beim Übersetzen von Ungaretti affirmativer vor: Hier konnte nachgezeichnet werden, wie Celan bereits vorhandene konzeptionelle Tendenzen aufgreift und intensiviert, das heißt vor allem: sprachlich konsequenter ausgestaltet. Die im Ungaretti-Gedicht formulierte Hoffnung auf ein überzeitliches, ›allzeitliches‹ Wiedersehen erfüllt Celan durch das konsequent gesetzte Präsens im Gedicht selbst.

Solche Beobachtungen, die sich auf den Umgang mit im Original vorgefundenen Erinnerungskonzeptionen beziehen, sind Gegenstand der Perspektive

127 Die Gefahr eines Zirkelschlusses (etwa: Celans übersetzerische Entscheidungen hängen in allen Texten eng mit seiner Gedächtniskonzeption zusammen, weil es in allen Texten wesentlich um Gedächtnis geht), die das thematische Auswahlkriterium zweifellos birgt, wurde durch vorsichtige und differenzierte Analysen zu umgehen versucht.

›Gedächtnis in der Literatur‹. Eine Reflexion der inhärenten Erinnerungshaftigkeit von Übersetzungen (›Gedächtnis der Literatur‹) konnte vor allem an den Shakespeare-Sonetten aufgezeigt werden, und zwar insbesondere an denjenigen, die die ›Unsterblichkeit im Vers‹ propagieren: Die vielfach diagnostizierte ›Vergegenwärtigung‹ wird in diesem Kontext zur selbstreflexiven Aktualisierung. Darüber hinaus zeugen auch Celans übersetzerische ›Kanonisierungsprojekte‹, das heißt seine Mandelstam- sowie einzelne Apollinaire-Übertragungen, von seinem Bewusstsein für den mnemonischen Charakter von Übersetzungsarbeit. Und letztendlich muss die ganze Celan'sche Übersetzungspoetik, seine bedingungslose Verpflichtung gegenüber dem Originaltext, die gleichzeitig fest in seiner Gegenwart und seinem Dichtungsverständnis verwurzelt bleibt, als Symptom seiner Gedächtniskonzeption gelten. Die Analysen zeigten auch, dass Celan seine Übersetzungen selten als ›Medium des Gedächtnisses‹ begreift, sondern die Erinnerungsinhalte des Originaltextes tendenziell (zugunsten einer höheren ›Besetzbarkeit‹) verschleiert.<sup>128</sup>

Alle drei Perspektiven lassen sich darum zu einem Befund bündeln: Paul Celans Gedächtniskonzeption, das Ideal eines konzentrierten, vergegenwärtigten Gedenkens, schlägt sich auf verschiedenen Ebenen und in verschiedenen sprachlichen Mitteln als eine Tendenz zur ›Vergegenwärtigung‹ in den untersuchten Übersetzungen nieder. Er setzt, mit großer Konsequenz und in Varianten, die stets der Eigenart des jeweiligen Originaltextes gerecht werden, den ›Akut des Heutigen‹.

128 Dieser Befund lässt sich allerdings nicht uneingeschränkt verallgemeinern, sondern ist in den untersuchten Übersetzungen sicher auch Genre und Gegenstand der Originaltexte geschuldet. Ganz anders verhält es sich etwa in Celans Übersetzung des französischen Dokumentarfilms *Nuit et Brouillard* (1956), der aber gerade hinsichtlich seiner Gattung und seiner erinnerungspolitischen Relevanz einen Sonderfall des Celan'schen Übersetzungswerkes darstellt.

CHRISTINE WEDER

»DEM LEBEN UND  
SEINEN KALTEN ANFORDERUNGEN NICHT GEWACHSEN«  
ADELHEID DUVANEL ÜBER ROBERT WALSER  
UND DIE KLEINE FORM

*Abstracts:*

Als Meisterin der kleinen Form wird Adelheid Duvanel gerne in einem Atemzug mit Robert Walser genannt. Umso aufschlussreicher (und bisher unbekannt) ist, dass die Autorin als Rezensentin mehrfach über den Autor geschrieben hat – und dies früh, sowohl mit Blick auf die Walser-Rezeption wie auch auf ihre eigene Publikationsbiografie. Jenseits von Einflusssfragen, deren Problematik der Fall modellhaft verdeutlicht, ist die Konstellation einerseits ergiebig für allgemeine medienästhetische Aspekte des Verhältnisses von Literatur, Zeitung und kleinen Formen. Andererseits zeigen sich an den Akzenten, die Duvanel in ihrer doppelten Walser-Analyse (Textanalyse und psychologische Analyse des Autors) setzt, zentrale Dimensionen ihrer Ästhetik.

Adelheid Duvanel, a master of the small form, is often mentioned in the same breath as Robert Walser. It is thus all the more revealing (and hitherto unknown) that she herself wrote several reviews of Walser's works, and at an early stage with regard to both Walser's reception and the trajectory of her own publication. Setting aside the problematics of influence, which this case also illuminates with exemplary clarity, the constellation provides valuable insights into the general media-aesthetic aspects of the relationship between literature, newspaper, and small forms. At the same time, the accents that Duvanel sets in her double Walser analysis (text analysis and psychological analysis of the author) reveal crucial dimensions of her aesthetics.

Am 23. März 1969 erscheint Adelheid Duvanel (1936–1996) auf der gleichen Seite wie Robert Walser (1878–1956). Die Schweizer Autorin, die erst im Jahr 2021 anlässlich des Erscheinens ihrer *Sämtlichen Erzählungen* mit einem lauten internationalen Blätterrauschen gefeiert werden sollte,<sup>1</sup> und der Schweizer

1 Adelheid Duvanel, Fern von hier. *Sämtliche Erzählungen*, hg. von Elsbeth Dangel-Pelloquin unter Mitwirkung von Friederike Kretzen, Zürich 2021. Im Folgenden zitiert: SE. Für eine Auswahl von Rezensionen vgl. in der aktualisierten Bibliografie (Stand: 1. September 2021) im Anhang des KLG-Artikels: Jürgen Egyptien, Adelheid Duvanel, in: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, online, unpaginiert (Stand Artikel: 1. März 1997). – Für den produktiven Austausch und die eingehende Lektüre dieses Beitrags danke ich Peter Utz.

Autor, der schon in den Feuilletons seiner Zeit international präsent gewesen ist, haben sich im Leben nie getroffen. Aber es gibt vielschichtige Beziehungen auszuloten zwischen den beiden, die mit ihrer Kurzprosa auf je eigene Weise deren Randposition in den Literaturgeschichten in Frage stellen. Und an diesem Märztag stehen sie zusammen in der Zeitung, beide am Rand neben dem Primeur im Sonntagsblatt der *Basler Nachrichten*, einer (nicht nur) national ausstrahlenden Literaturbeilage; er oben rechts, sie unten – unterm Strich (vgl. Abb. 1).

Oben geht es um eine Frage der literaturgeschichtlichen Gerechtigkeit oder vielmehr Ungerechtigkeit: Zum 150. Todestag August von Kotzebues (1761–1819) bringt das Blatt als Hauptartikel eine Ehrenrettung dieses »deutschen Molière«, dem von den Literaturhistorikern weitgehend verachteten »erfolgreichste[n] Lustspieldichter deutscher Zunge aller Zeiten«.<sup>2</sup> Rechts daneben ist als eine Art – indes höchst uneindeutige – Gegenstimme ein kleines Feuilleton von Robert Walser wiederabgedruckt, das genüsslich Schräges bis Kalauerndes verlauten lässt über Kotzebue (»Er bestand eigentlich nicht aus Knochen und anliegendem zähen oder weichlichen Fleisch, nein, er war Asche. So bliess man zum Beispiel: und weg war Kotzebue.«) und über seine der Nachwelt hinterlassenen, »massiven, sämtlichen, gepressten, gedruckten, in Kalbsleder gebundenen, gekotzten und gebutzten Werke«.<sup>3</sup>

Unten, abgetrennt durch den Strich über die ganze Seitenbreite, beginnt Adelheid Duvanel (auf der nächsten Seite fortgesetzte) Geschichte *Operationchen*, eine der ersten Erzählungen, die diese Autorin nicht mehr unter ihrem bisherigen Pseudonym Judith Januar veröffentlicht.<sup>4</sup> Darin geht es um den »schwächlich[en]« Hans, »eine Art welk gewordenes Salatblatt, das man zu lange im Kühlschrank aufbewahrt hatte und das« beziehungsweise der »[v]or

- 2 Verfasst von einem heute seinerseits vergessenen Schweizer Dramatiker und Juristen: Max Gertsch, August von Kotzebue, der deutsche Molière, in: *Basler Nachrichten* (Sonntagsblatt), Nr. 122, 23. März 1969, S. 27.
- 3 Robert Walser, Beleidigung der Götter [vermutlich von der Redaktion ad hoc gesetzter Titel, der den Text zur Gegenstimme zu vereindeutigen versucht], in: *Basler Nachrichten* (Sonntagsblatt), Nr. 122, 23. März 1969, S. 27; unter dem Titel *Kotzebue* ursprünglich in: *Die Schaubühne*, Jg. VIII, Bd. 2, Nr. 39, 26. September 1912, S. 293; Robert Walser, *Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte*, Bd. II.3, hg. von Hans-Joachim Heerde, Barbara von Reibnitz und Matthias Sprünglin, Basel und Frankfurt a. M. 2015, S. 205–207.
- 4 Davor sind im Sonntagsblatt der *Basler Nachrichten* nur die Erzählungen *Aus dem Leben einer Buckligen* (19. Mai 1968; SE, S. 689–697), *Die Prinzessin* (18. August 1968; SE, S. 130–133) und *Wie ein Tröpfchen Tinte* (29. Dezember 1968; SE, S. 729–733) unter ihrem richtigen Namen erschienen.



sich [...] eine Wand, keinen Weg« in eine »Zukunft« zum Beispiel bei der »Bank« sah, der »immer kalte[] Hände und Füße« hatte und der mit »Operatiönchen«, wie er es nannte, das heißt mit »Pillen oder Alkohol oder beidem« etwas »Wärme« gegen »seine Angst« zu erzeugen suchte.<sup>5</sup>

Dieser gemeinsame Auftritt von Duvanel und Walser verdankt sich einer kontingenten Zusammenstellung, wie sie charakteristisch ist für das Medium der Zeitung. Die Nachbarschaft erscheint jedoch bis hin zur geteilten, aber je anders gearteten räumlichen Randständigkeit auf der Sonntagsblattseite in doppelter Hinsicht sinnig. Denn zum einen wird Adelheid Duvanel häufig mit Robert Walser verglichen, was im Folgenden als Ausgangspunkt dient (I.). Zum anderen – der Forschung bislang unbekannt – hat Duvanel ausgiebig über Walser geschrieben, wie weitere Zeitungsfunde zeigen (II.). Liegt der Schwerpunkt des Interesses hier auf dieser zweiten Dimension des Verhältnisses (Duvanel *über* Walser), die nicht nur für die Walser-Rezeption, sondern auch für Duvanel's eigenes Schreiben namentlich in Bezug auf die »kleine Form« und das Zeitungsmedium erhellend ist, so ergeben sich daraus zugleich Anregungen für die erste Dimension (Duvanel *versus* Walser), für weitergehende Vergleichsmöglichkeiten.

### I. Salatblättriger Hans, äscherer Kotzebue – Adelheid Duvanel *versus* Robert Walser

Duvanel's Kurz- oder Kürzestgeschichten – *Operatiönchen* ist, entgegen der Verkleinerungsform des Titels, eine der längsten – werden besonders gerne in einem Atemzug mit Walsers Prosastücken genannt,<sup>6</sup> auch wenn der Vergleich nicht genauer ausgeführt wird. Für die Texte dieser Meisterin der kleinen Form bietet sich manchen der bezüglich Walser gängige Begriff der »Prosa-miniaturen« an.<sup>7</sup> Ausdrücklich oder unausgesprochen wird Walsers berühmte Vorstellung seiner »Prosastücke« als einem »Roman, woran ich weiter und weiter schreibe« im Sinne eines »mannigfaltig zerschnittenen[n] oder zertrennte[n]

5 Adelheid Duvanel, Operatiönchen, in: Basler Nachrichten (Sonntagsblatt), Nr. 122, 23. März 1969, S. 27 f.; SE, S. 486–495.

6 Als neueres Beispiel für viele vgl. die Besprechung zur Edition *Sämtlicher Erzählungen* von Luke Wilkins, Das bittere Glück der Lebensuntüchtigkeit, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 116, 22. Mai 2021, S. 33.

7 Vgl. z. B. Egyptian, Adelheid Duvanel.

Ich-Buch[s]«<sup>8</sup> auf Duvanel's Schreiben übertragen: Ihre Texte seien »kubistische[] Selbstporträts«, die sich zu einem solchen »Ich-Buch« fügen,<sup>9</sup> oder ihr »Werk« bestehe eigentlich »überhaupt nur aus einem einzigen Text, der sich lediglich in eine Vielzahl von Varianten aufgefächert hat«,<sup>10</sup> heißt es.

Abgesehen davon, dass eine umstandslose Aufhebung der kleinen Formen in eine große (Ich-)Form bei Duvanel ebenso fragwürdig ist wie bei Walser, lassen sich tatsächlich produktive Verbindungslinien zwischen den so unterschiedlichen Werken ziehen: nicht nur über die kleine Textform, sondern etwa auch über eine oft speziell »abgefahrene« Bildlichkeit samt eigener Komikeffekte (nach dem Beispiel von äschernem Kotzebue und salatblättrigem Hans), über ein poetisches Faible für Einsame, Außenseiter oder Abwechlerinnen, über die prominente Figur des Kindes als Sujet und als Erzählperspektive jenseits aller Naivitäten und heilen Welten, über den nicht verniedlichenden Einsatz des Diminutivs und über das Spiel mit der Spannung zwischen Hochsprache und Dialekt, über die Zeitung als zentrales (Erst-)Erscheinungsmedium von Literatur oder – auf einer anderen Ebene – über psychische Problemlagen und Klinik-erfahrungen als biobibliografische Dimension.

Solche Aspekte sprechen weniger für ein Verhältnis der Ähnlichkeit als für eines der »fernen Nähe« und Vergleichbarkeit, rücken doch gerade sie gleichzeitig die Differenzen in grelles Licht: etwa den dunklen, gnadenlosen Ton des Schilderns bei Duvanel im Kontrast zur selbstbezüglichen Verspieltheit Walser'scher Erzähler; oder die ganz andere Konsequenz, mit der Duvanel's Geschichten *Outsiderinnen* wie alleinerziehende Mütter oder psychiatrisch behandelte Mädchen ins Zentrum stellen, sodass sie »auch als Archiv marginalisierter weiblicher Erfahrung in der Schweiz des 20. Jahrhunderts« gelesen werden können,<sup>11</sup> obwohl es den Männern nicht besser ergeht.<sup>12</sup> Ruth Klüger hat selbst »dort, wo die

8 Robert Walser, Eine Art Erzählung [entst. 1928 oder 1929], in: Ders., Sämtliche Werke in Einzelausgaben, Bd. 20, hg. von Jochen Greven, Zürich und Frankfurt a. M. 1986, S. 322–326, hier S. 322. Im Folgenden werden die *Sämtlichen Werke in Einzelausgaben* unter Angabe von Band, Seitenzahl zitiert: SW.

9 Wilkins, Das bittere Glück der Lebensuntüchtigkeit, S. 33.

10 Ägyptien, Adelheid Duvanel.

11 Caspar Battegay, Jede Erzählung ein Drogentrip. Endlich neu zu entdecken: Die große Basler Schriftstellerin Adelheid Duvanel (Rezension zu *Sämtliche Erzählungen*, 2021), in: *Die Zeit*, Nr. 20, 17. Mai 2021, <https://www.zeit.de/2021/20/adelheid-duvanel-fern-von-hier-sammlung-erzaehlungen-schweiz-literatur> (30.8.2023).

12 Vgl. Peter von Matt, Nachwort [zur postumen Erzählung], in: Adelheid Duvanel, *Beim Hute meiner Mutter*, hg. von dems., München und Wien 2004, S. 161–171, hier S. 167.

Autorin über Männer schreibt«, eine »spezifisch weibliche und abgrundtiefe Einsamkeit« vorherrschen gesehen.<sup>13</sup> Und vielleicht schließt auch die Rezeption als Vergleichsebene eine Genderdifferenz mit ein: Ob es seitens der Literaturgeschichtsschreibung künftig auf Gleichbehandlung von Autorin und Autor hinauslaufen wird, ist zwar noch nicht abschließend zu beurteilen, aber bis jetzt scheint es eher, als wäre da erneut auf deren Ungerechtigkeit Verlass.<sup>14</sup> Dabei wirken Vergleiche wie derjenige mit Walser als einem heute solide kanonisierten Autor selber konstruktiv auf eine Kanonisierung hin, während – gemäß ihrem zweischneidigen Effekt – das Einsortieren in die Literaturgeschichte zugleich zum Ablenkungsmanöver tendiert, zur Kapitulation vor der Schwierigkeit, das je Eigenartige zu fassen. Solche Vergleiche adeln einerseits, sind aber andererseits auch etwas billig.

Etwas anderes bedeutet hingegen, nach prägenden Lektüren zu fragen, die für das Schreiben eines Autors, einer Autorin eine Rolle gespielt haben mögen, ohne deren Eigenständigkeit im Geringsten Abbruch zu tun. Bei Adelheid Duvanel schien dieses Unterfangen allerdings bisher aussichtslos.<sup>15</sup> Entsprechende Äußerungen sind kaum kolportiert, und die Erzählungen selbst geben praktisch keine Auskünfte darüber. Intertextuelle Bezüge wie in der Titelgeschichte der Sammlung *Das Brillenmuseum* (1982) die Empfehlung einer Erzählung von Edgar Allan Poe (*The Spectacles*, 1844; in den Übersetzungen gewöhnlich als *Die Brille*, bei Duvanel als *Die Augengläser* betitelt) sind sehr selten (vgl. SE, S. 120).

Womöglich wird aus den Briefen, deren Edition bei Angelica Baum mit dem Limmat Verlag in Arbeit ist, einiges zu erfahren sein. Mindestens einmal erwähnt Adelheid Duvanel dort Robert Walser beiläufig. Es geschieht in einem langen Brief an die Eltern vom 9. September 1968, aus der Zeit des Aufenthalts auf Formentera (Frühling 1968 bis Herbst 1969) mit ihrem Ehemann Joseph (Joe) Duvanel und ihrer 1964 geborenen Tochter Adelheid. Nach einem Satz, der sich mit diversen Einschüben über vierzehn handschriftliche Zeilen hinzieht, kommentiert Duvanel in Klammern: »Ist das ein Bandwurmsatz; fast wie von Robert Walser! Ich hoffe, der Sinn des Satzes ist Euch trotzdem nicht im ›Gewirr‹ verlorengegangen!« Man teste selbst:

13 Ruth Klüger, Ein Schweizer Geheimtip (zur Erzählung *Beim Hute meiner Mutter*, 2004), in: Die Welt, 5. Februar 2005, <https://www.welt.de/print-welt/article422696/Ein-Schweizer-Geheimtip.html> (30.8.2023).

14 Vgl. Martina Wernli, Und wer liest Adelheid Duvanel? Zu Mehrfachmarginalisierungen und Kanonisierungsfragen am Beispiel einer wiederzuentdeckenden Autorin, in: *literatur für leser:innen* 43 (2023), H. 2, S. 133–145.

15 Vgl. insb. von Matt, Nachwort, in: Duvanel, *Beim Hute meiner Mutter*, S. 162.

Kürzlich erzählte Adele (die Freundin des Kollegen von Joe; er ist Schneider und änderte jeweils Joes »Brockenhaushosen«, auch ein weisses Kleid für Spanien – für Sonntags, am Werktag trägt er Blue-Jeans und billige farbige Hemden – machte er ihm, natürlich billiger, aber sehr exakt), sie habe Adelheidli und ein deutsches Mädchen – ich nehme nach der Beschreibung an, es war Ulrike, die mit ihrer kleinen Schwester Angelika und den Eltern, die eine deutsche Pension führen, immer hier lebt – beim Spielen beobachtet.<sup>16</sup>

Ob Walser so schreibt, kann dahingestellt bleiben. Weit bedeutsamer ist, dass Duvanel in ihren verdichteten Erzählungen, die maßgeblich durch Streichen entstanden sind,<sup>17</sup> ganz im Gegensatz zu den oft ausufernden Briefen, jedenfalls nicht so schreibt.

Die Leerstelle bezüglich Adelheid Duvanel's Lektüren besteht aber auch, weil ihre Rezensionen, die zusammen mit zahlreichen Feuilletons und Kolumnen eine Art zweite Säule ihres Schreibens bilden, bis jetzt unbekannt geblieben sind.<sup>18</sup> Es sind »kleine Formen« anderer Machart; der Begriff ist bezüglich Duvanel's Werk zumal bei einem erweiterten Literaturbegriff in die Mehrzahl zu setzen. Als Zeitungsartikel sind sie zwar, anders als die Briefe, längst publiziert, aber in ihrer medienbedingten »Zerstreung« schwer auffindbar (solange die betreffenden Zeitungen nicht in digitalisierter Form durchsuchbar sind).

## II. »Neu zu entdecken« – Adelheid Duvanel *über* Robert Walser

Ausgerechnet über Walser schreibt Duvanel als Rezensentin am ausführlichsten und engagiertesten. In den Jahren 1967 und 1968 – persönlich in schwieriger Lebens-, besonders Beziehungssituation und großen Geldsorgen<sup>19</sup> –

16 Die Stelle findet sich auf der dritten Seite des siebenseitigen Briefs im Nachlass, SLA-AD-B-1-ELTERN\_1-24 (Nr. 22) (Schweizerisches Literaturarchiv). Für den Hinweis danke ich Angelica Baum.

17 Wie an Manuskripten ersichtlich ist; vgl. z. B. den frühen unveröffentlichten Text *Ein Erlebnis* (1956) im Nachlass, SLA-AD-A-1-a-9 (Schweizerisches Literaturarchiv).

18 Einen ersten Bekanntmachungsversuch bezüglich Feuilletons und Kolumnen habe ich jüngst unternommen; vgl. Christine Weder, Kalendergeschichten? Kurzprosa und Kolumnen von Adelheid Duvanel, in: *Getaktete Zeiten. Von Kalendern und Zeitvorstellungen in Literatur und Film*, hg. von Christoph Hamann und Rolf Parr, Berlin u. a. 2022, S. 95–106. Ein Editionsprojekt, ebenfalls mit dem Limmat Verlag, läuft.

19 Wie weniger in den Briefen aus jener Zeit denn aus solchen im Rückblick deutlich wird; vgl. insb. Adelheid Duvanel, Brief an Maja Beutler vom 16. August 1992, SLA-

bespricht sie in den *Basler Nachrichten* die erste Walser-Biografie von Robert Mächler (1966) und vier Bände der seit 1966 erscheinenden *Gesamtwerk*-Ausgabe von Jochen Greven. In drei großen Rezensionen oder »Aufsätzen« für ebenjene Zeitung, die Walser und Duvanel wenig später am Rand des Kotzebue-Jubiläums auf der gleichen Seite bringen sollte, wirbt Duvanel für die Wieder- beziehungsweise Neuentdeckung des »zu Unrecht vergessene[n] Schweizer Dichter[s]«. <sup>20</sup> In ihren Bemerkungen zur psychischen Krankheit dieses Autors widerspricht sie Mächler auffallend selbstsicher; in ihren eingehenden Textbeobachtungen setzt sie teils eigenwillige Akzente. Beides ist – obwohl oder gerade weil die Rezensentin sich selbst als Autorin mit keinem Wort durchschimmern lässt<sup>21</sup> – aufschlussreich auch für den Blick auf Duvanels eigene Texte und ihre Ästhetik mit psychologischen Affiliationen. Dies gilt umso mehr, als wir kaum direkte ästhetische Äußerungen von ihr kennen.

### Frühe Walser-Werbung

Für den »vergessene[n]« Walser wirbt Duvanel *früh* in doppelter Beziehung: auf die Walser-Rezeption wie auf ihre eigenen literarischen Publikationen. Sie tut es noch vor der eigentlichen Walser-Renaissance zumal bei Autoren und Autorinnen – Walser ist ein *writer's writer*<sup>22</sup> – wie Urs Widmer (vor allem mit seinem Nachwort zu Walsers *Spaziergang*, 1973), Christoph Geiser (*Jakob von Guntens Traum*, 1974), Gertrud Leutenegger (*Vorabend*, 1975), E. Y. Meyer

MB-B-2-DUV/27 (Nachlass Maja Beutler, Schweizerisches Literaturarchiv), worin sie auch vermerkt, dass sie mit ihren journalistischen Arbeiten »sehr wenig« verdiente (erneut mit Dank für den Hinweis an Angelica Baum). Zum Biografischen vgl. Monika Jagfeld, Adelheid Duvanel – Chronistin der Unangepassten, in: *Wände dünn wie Haut – Zeichnungen und Gemälde der Schweizer Schriftstellerin Adelheid Duvanel* (Ausstellungskatalog), hg. von Monika Jagfeld, St. Gallen 2009, S. 8–32, hier insb. S. 14.

20 Adelheid Duvanel, Um Robert Walser, in: *Basler Nachrichten* (Sonntagsblatt), Nr. 127, 26. März 1967, S. 27 (dieser Beitrag wird in der bibliografischen Angabe zu den besprochenen Büchern als »Aufsatz« bezeichnet); dies. [bzw. mit Druckfehler: Adelheid Duranel], Robert Walser – neu zu entdecken, in: *Basler Nachrichten* (Sonntagsblatt), Nr. 52, 4. Februar 1968, S. 21 f., Zitat S. 22; dies., Walsers letzte Werke, in: *Basler Nachrichten*, Nr. 370, 4. September 1968, S. 11 (Rubrik »Die Seite der Literatur«). Duvanels Veröffentlichungen in den *Basler Nachrichten* werden im Folgenden unter Angabe des Erscheinungsdatums zitiert: BN.

21 Es gibt auch keine betreffende Redaktionsnotiz.

22 Vgl. Lucas Marco Gisi, »Leben und Werk« in: *Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von dems., Stuttgart 2015, S. 1–6, hier S. 3 f.

(*Eine entfernte Ähnlichkeit*, 1975), Paul Nizon (*Robert Walsers Poetenleben*, 1976) oder Jürg Amann (*Verirren*, 1978; später *Liebe Frau Mermet*, 2005).<sup>23</sup> Der Beginn dieser Renaissance ist erst in den 1970er Jahren zu sehen, obwohl es bereits in den 1960er Jahren vereinzelt emphatische Voten gibt, namentlich von Martin Walser (1963) und Elias Canetti (1967),<sup>24</sup> und trotz einer – wie man es nennen könnte – allgemeinen Trägheit der Vergessenheitserklärung. Autoren und Autorinnen werden gerne länger und öfter für vergessen erklärt, als sie es sind, was nicht nur mit einem paradoxen Effekt des Vorgangs, an die Vergessenen zu erinnern, zusammenhängt, sondern zugleich mit dem strategischen Vorteil, den die Erinnernden aus dieser Rolle für sich und ihr Unternehmen ziehen.

Doch bei Duvanel ist es schlicht die Rolle der Rezensentin, die sie, vielleicht als erste Autorin überhaupt, vor der generellen Walser-Welle segeln lässt. Sie bespricht Walser anhand früher Bände der (nach Carl Seeligs Werkausgabe)<sup>25</sup> ersten systematischen *Gesamtwerk*-Ausgabe im kleinen Genfer Kossodo Verlag,<sup>26</sup> lange vor deren Übernahme in eine Taschenbuch-Edition durch Suhrkamp (1978), die dann, zusammen mit den erneuten Ausgaben von Mächlers Biografie (1976) sowie von Seeligs *Wanderungen mit Robert Walser* (1977; zuerst 1958)

- 23 Des Weiteren etwa Matthias Zschokke (v. a. mit seiner Rede anlässlich der Verleihung des Robert-Walser-Preises 1981 für *Max*), W.G. Sebald (*Le promeneur solitaire*, 1998), Elfriede Jelinek (*er nicht als er*, 1998) oder Gerlind Reinshagen (*Göttergeschichte*, 2000).
- 24 Martin Walser, *Alleinstehender Dichter. Über Robert Walser* (1963), in: Ders., *Erfahrungen und Leseerfahrungen*, Frankfurt a. M. 1965, S. 148–154; Elias Canetti, *Aufzeichnungen 1942–1985. Die Provinz des Menschen. Das Geheimherz der Uhr*, München und Wien 1993, insb. S. 299. Zur Rezeption in der deutschsprachigen Literatur vgl. den Überblick von Roman Bucheli in: *Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, S. 371–381, hier insb. S. 378 f., der Adelheid Duvanel mit sicherem Gespür (ohne Textverweis) mit aufzählt, und Rosmarie Zeller, *Robert Walser und die Schweizer Literatur*, in: *Germanistik in der Schweiz 11* (2014), S. 71–80, ohne Erwähnung Duvanel.
- 25 Robert Walser, *Dichtungen in Prosa*, hg. von Carl Seelig, Genf, Darmstadt und Frankfurt a. M. 1953–1961.
- 26 Robert Walser, *Das Gesamtwerk*, hg. von Jochen Greven, Genf und Hamburg 1966–1975. Im Folgenden unter Angabe von Band, Seitenzahl zitiert: GW. Duvanel rezensiert die folgenden Bände: am 26. März 1967 – im Ensemble mit Mächlers Biografie bei Kossodo: Robert Mächler, *Das Leben Robert Walsers. Eine dokumentarische Biographie*, Genf und Hamburg 1966 – Bd. VII *Festzug. Prosa aus der Bieler und Berner Zeit* (1966); am 4. Februar 1968 Bd. IV *Geschwister Tanner; Jakob von Gunten* (1967) und Bd. VIII *Olympia. Prosa aus der Berner Zeit (I) 1925/1926* (1967); am 4. September 1968 Bd. IX *Maskerade. Prosa aus der Berner Zeit (II) 1927/1928* (1968).

im deutschen Großverlag, für die breitere Rezeption entscheidend sein sollte.<sup>27</sup> Von heute aus ergibt sich nebenbei eine rezeptionsgeschichtliche *Mise en abyme*-Figur: Adelheid Duvanel, die mit der Edition *Sämtlicher Erzählungen* gegenwärtig noch einmal wiederentdeckt wird, hat in den 1960er Jahren bei der Wiederentdeckung Robert Walsers mitgewirkt.

Auch aus dem zweiten Blickwinkel, auf Duvanel als Schriftstellerin, findet ihre öffentliche Walser-Lektüre, die wohl Anlass für ihren ersten (näheren) Kontakt mit dem Autor gewesen ist,<sup>28</sup> früh statt. Bis zu ihrem ersten Walser-Artikel (BN, 26. März 1967) hat sie selbst, ebenfalls in den *Basler Nachrichten*, seit dem ersten Text vom 3. Juli 1960 (*Im Schatten des Irrenhauses*, SE, S. 586–594) rund 25 Erzählungen publiziert – sämtliche, anders als ihre Feuilletons, Kolumnen und Rezensionen in der gleichen Zeitung, unter dem Pseudonym Judith Januar. Die Ablegung ihres Decknamens als Erzählerin hängt womöglich mit der erstmaligen Aufnahme einer ihrer Erzählungen in ein Buch zusammen: 1968 erscheint *Aus dem Leben einer Buckligen* (SE, S. 689–697) in einer Sammlung von Texten Schweizer Journalisten und Schriftstellerinnen beim Zürcher Domo Verlag.<sup>29</sup> Ebendiese Erzählung ist im gleichen Jahr die erste ohne Pseudonym in den *Basler Nachrichten* (19. Mai 1968), nachdem am 17. März *Die Käferwohnung* noch unter Judith Januar erschienen ist.<sup>30</sup> Die Ablegung des Pseudonyms im Frühling 1968 dürfte innerhalb von Duvanel's allmählicher Eta-

27 Vgl. dazu Wolfram Groddeck, Edition, in: Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, S. 363–367, hier S. 363; Zeller, Robert Walser und die Schweizer Literatur, S. 72.

28 Duvanel hält sich in den drei Artikeln jeweils eng und ausschließlich an die besprochenen Bücher. Wenn sie im ersten Beitrag (BN, 26. März 1967) zusätzlich den – erst im zweiten Beitrag rezensierten – *Jakob von Gunten* heranzieht, dann nur über ein Zitat (»Schade, ich sollte nicht Eltern haben, die mich lieben. [...]«), das sich auch bei Mächler findet (Mächler, Das Leben Robert Walsers, S. 38).

29 Den Zusammenhang vermutet auch ihr Bruder Felix Feigenwinter (persönliche Auskunft). Vgl. Adelheid Duvanel, *Aus dem Leben einer Buckligen*, in: *Geschichten von der Menschenwürde*, Zürich 1968, S. 73–89. Die anderen Texte stammen von Jürg Acklin, Hans Boesch, Emmy Garai, Alfred A. Häslar, Herbert Meier, Ursula Meier, Werner Schmidli, Hans Schumacher, Otto Steiger, Herbert Tauber, David Wechsler und Gertrud Wilker; eine Radierung von Karl Guldenschuh.

30 Unter den Texten, welche die neue Ausgabe *Sämtlicher Erzählungen* enthält, sind zwar *Ein ganz gewöhnlicher Waschttag* (BN, 26. Juli 1965) und *Eine Reise ans Meer* (BN, 16. Juli 1967) schon vor *Aus dem Leben einer Buckligen* unter dem Klarnamen erschienen. Doch beide Texte gehören – bei allem Fließenden des Übergangs – ins Genre der Feuilletons und Kolumnen, das Duvanel in dieser Zeitung schon seit 1963 parallel zu den Judith-Januar-Erzählungen bedient und stets mit dem richtigen Namen unterzeichnet. Solche (medienspezifische) Aspekte sind einzubeziehen für Differenzierungen von Duvanel's kleinen Formen.

blierung als Autorin ein wichtiger Schritt gewesen sein. In diese Zeit fallen ihre Walser-Besprechungen, von denen übrigens die zweite (BN, 4. Februar 1968) – ein weiterer Zeitungszufall, aber passend zum Namensthema – wegen eines Druckfehlers unter »Adelheid Duranel« erschienen ist.

Duvanel's Auseinandersetzung mit Walser als Rezensentin geschieht demnach in jener frühen Publikationsphase einzelner, sporadischer Erzähltexte im Zeitungsmedium, lange vor ihrem ersten eigenen Erzählband (*Erzählungen*, 1976; zusammen mit Gedichten von Hanni Salfiger) und noch länger vor dem ersten Luchterhand-Band (*Windgeschichten*, 1980), als sie soeben beginnt, sich – zumal unter ihrem richtigen Namen – als Autorin zu etablieren.<sup>31</sup> Vielleicht hat sie in dieser Phase nicht zuletzt ihre Walser-Lektüre beim eingeschlagenen Schreibweg der kleinen Formen bestärkt, den sie dann – darin den Großmeister der kleinen Form an Radikalität weit übertreffend – bis zuletzt ohne Abstecher namentlich zur Romanform und unter tendenziell zunehmender Verkürzung der Textlänge durchhalten sollte.

Beim Großteil der von Adelheid Duvanel besprochenen Walser-Bände handelt es sich um kleine Formen: drei Bände voller Skizzen, Porträts, Erinnerungsbilder, Feuilletons im Ich-Stil, Monologe, Dialoge, (dichterischer) Essays, Betrachtungen, Aphorismen, Grottesken, Kurzgeschichten, Prosastücke – laut den Gattungsbezeichnungen, die der Herausgeber Jochen Greven anbietet.<sup>32</sup> Neben Unveröffentlichtem aus dem Nachlass sind es hauptsächlich in Zeitungen und Zeitschriften erschienene Texte, wie Grevens Inhaltsverzeichnisse mit den entsprechenden Angaben auf den ersten Blick erkennen lassen. Das liest sich jedoch schon im Klappentext des ersten besprochenen Bandes *Festzug. Prosa aus der Bieler und Berner Zeit 1919–1920* (GW, Bd. VII) anders zusammengefasst: Enthalten seien »Prosatexte, die Robert Walser selbst nicht in Buchausgaben oder überhaupt nicht veröffentlichen konnte«, als wäre es fast einerlei. Diese Formulierung übernimmt Duvanel (vor ihrem eigenen ersten »Sprung« von der Zeitung ins Buch) *tel quel* in ihre Besprechung der »zarten, zierlichen, duftigen Prosastücke«, die man »[m]it Freude liest« (BN, 26. März 1967). Die Formulierung spiegelt indirekt ein allgemeines Paradox des Zeitungsmediums, das für die kleinen Formen von Duvanel und von Walser vergleichbar ins Gewicht fällt und mit dem zu tun hat, dass beiden viel an ihrer Publikation (auch) in Buchform, in großer Form liegt: Die Zeitung oder Zeitschrift, seit der Aufklärung

31 Zu Duvanel im Kontext der »kleinen Prosa« im deutschsprachigen Raum um 1960 (insbesondere Ilse Aichinger und Reinhard Lettau) vgl. die voraussichtlich 2024 erscheinende Dissertation von Valerie Meyer.

32 Vgl. GW, Bd. VII, Bd. VIII und Bd. IX, insb. in den Klappentexten.

das Medium der Öffentlichkeit, zählt wenig als Veröffentlichungsmedium für Literatur. Mit diesem Paradox, das heißt mit dem Status von Walsers großem Werkteil der in Zeitungen publizierten kleinen Formen, als so gut wie bis dahin noch unveröffentlicht (»nicht in Buchausgaben oder überhaupt nicht«), hängt der Entdeckungsgestus wesentlich zusammen, den die Rezensentin der Buchbeziehungsweise Werkausgabe ihrerseits euphorisch in die Öffentlichkeit der Zeitung trägt.

Umso mehr erstaunt allerdings, dass Duvanel dann im zweiten und längsten Artikel, der bereits mit dem Titel zur Neuentdeckung aufruft und zwei Bände bespricht, nämlich den Band mit den Romanen *Geschwister Tanner* (1907) sowie *Jakob von Gunten* (1909) (GW, Bd. IV) und den Kurztexte-Band *Olympia. Prosa aus der Berner Zeit (I) 1925/1926* (GW, Bd. VIII), den weitaus größten Schreibplatz für die große Form, für die beiden Romane »verbraucht« (vgl. BN, 4. Februar 1968). Erst am Ende kommt sie noch kurz auf die Prosastücke, schreibt das meiste aus dem Klappentext ab (hat sie diesen Band überhaupt gelesen?),<sup>33</sup> um in den letzten vier Zeilen die denkbar knappste, aber emphatischste Hymne auf die kleine Form zu liefern: »Leider ist es aus Platzmangel hier nicht möglich, auch auf diese köstlichen, eigenwilligen Prosaarbeiten einzugehen, in welchen sich, Zug um Zug, der ganze Walsler offenbart – ein zu Unrecht vergessener Schweizer Dichter, der es verdient, wieder entdeckt zu werden.« (Ebd.) Es ist, als schöbe es Duvanel beim Rezensieren des ungleichen Tandems großer und kleiner Formen noch hinaus, sich von der konventionellen Gewichtung zugunsten der Romanform abzuseilen, an der sie selbst als veröffentliche Autorin doch konsequent vorbeischiebt. Mit dem Versprechen, in den »Prosaarbeiten« offenbare sich »Zug um Zug, der ganze Walsler«, setzt sie dieses Abseilen aber bereits aufs Programm.

Was nun Adelheid Duvanel über Robert Walser schreibt, ist aufschlussreich – nicht, weil wir daraus erfahren, dass und inwiefern die Autorin vom Autor beeinflusst worden ist. Der Fall solcher Rezensionen scheint sogar eher geeignet, uns bezüglich der Beantwortung von Einflussfragen generell skeptisch

33 Wörtlich übernimmt sie von der Klappe, in diesem Buch läsen wir »das hier erstveröffentlichte Fragment eines literarischen Tagebuchs. Auf eine Reihe von Prosastücken in Briefform folgen dann »Nachtgedanken«, Betrachtungen zu vielerlei Fragen der Gesellschaft, der Kultur und der Moral, und eine Gruppe von Aufsätzen über künstlerische und literarische Vorwürfe – diese »Essays« sind freilich selbst dichterische, nicht wissenschaftlich-kritische Arbeiten. Erzählerisches findet sich unter den Stichwörtern »Variété« und »Anekdote« zusammen: Kurzgeschichten, satirische Skizzen und Grotesken, die zuweilen an die Komik berühmter Stummfilmszenen erinnern. Den Abschluss bilden Dialoge und Monologe.« (BN, 4. Februar 1968)

zu machen: Obwohl man dabei so genau wie selten weiß, was und mit welchem Gefallen oder Missfallen jemand gelesen hat, lässt sich daraus kaum ableiten, ob etwas davon und, wenn ja, was auf welche Weise ins eigene Schreiben eingeflossen ist. Vielmehr erfahren wir eben ›nur‹ etwas darüber, *wie* Duvanel Walser liest, und schlaglichtartig etwas über ihre Sicht auf Literatur, ihre Ästhetik. Für den Blick auf das Schreiben – von Duvanel und Walser – vervielfältigen sich in der Folge die Vergleichsmöglichkeiten: Duvanel's Perspektiven auf Walser (Duvanel *über* Walser) können mit dem davon unabhängigen vergleichenden Blick (Duvanel *versus* Walser) konfrontiert werden. Manche Perspektive entspricht den eingangs genannten Aspekten und reichert so das Bild um eine zusätzliche, keineswegs notwendig bestätigende Dimension an, während andere zu neuen Vergleichsaspekten inspirieren (beides nicht nur hinsichtlich Autorin *versus* Autor, sondern auch Rezensentin *versus* Autor und Rezensentin *versus* Autorin). In allen Vergleichskonstellationen ist ebenso auf Kontraste wie Konvergenzen zu zielen. Anhand von drei Akzenten in Duvanel's Walser-Besprechungen lege ich im Weiteren einige Fahrten, die künftige Vergleiche aufnehmen könnten.

### Das Kind

Adelheid Duvanel fasziniert bei und an Robert Walser das Kind als eine Art Widerspruch in sich. Da ist insbesondere das ewige, immer schon ›alte‹ und altkluge Kind: Duvanel sieht die Protagonisten von *Geschwister Tanner* und *Jakob von Gunten* Kind bleiben, aber nur, weil sie es nie waren: »Ich war eigentlich nie Kind, und deshalb[,] glaube ich zuversichtlich, wird an mir immer etwas Kindheitliches haften bleiben«, zitiert sie Jakobs Erklärung in ihrer zweiten Besprechung und fügt in Klammern verallgemeinernd die lebensweltliche Beobachtung an, »dass an überernsten, sogenannten altklugen Kindern das Kindhafte, wenn sie erwachsen sind, zäh kleben bleibt« (BN, 4. Februar 1968; GW, Bd. IV, S. 472).<sup>34</sup> Solche Kinder entwickeln sich nicht. Das ist der entscheidende Punkt für Duvanel, den sie auch an Simon Tanner hervorhebt, um dann dazu nochmals Jakob ausführlich zu zitieren:

»Ich entwickle mich nicht. Das ist ja nun so eine Behauptung. Vielleicht werde ich nie Aeste und Zweige ausbreiten. Eines Tages wird von meinem Wesen und Beginnen irgendein Duft ausgehen, ich werde Blüte sein und

34 Vgl. SW, Bd. II, S. 144. Auf diese Ausgabe, im Fall von *Geschwister Tanner* seitenidentisch mit den von Duvanel rezensierten Bänden der GW, wird im Folgenden parallel verwiesen.

ein wenig, wie zu meinem eigenen Vergnügen, duften, und dann werde ich den Kopf, den Kraus [ein Schulkamerad im Institut Benjamenta, C. W.] einen dummen, hochmütigen Trotzkopf nennt, neigen. Die Arme und Beine werden mir seltsam erschlaffen, der Geist, der Stolz, der Charakter, alles, alles wird brechen und welken, und ich werde tot sein, nicht wirklich tot, nur so auf eine gewisse Art tot, und dann werde ich vielleicht sechzig Jahre so dahinleben und – sterben [in Walsers Text eigentlich: dahinleben und -sterben, C. W.].« (Ebd.)

Walsers Jakob, von dem man sich zu einem Vergleich mit Duvanel Hans, dem welken Salatblatt ohne Karriereperspektive aus *Operatiönchen*, hinreißen lassen könnte,<sup>35</sup> ist mustergültig für solche außerordentlichen Kinder. Als Figuren entziehen sie sich jeglicher Entwicklungsgeschichten. Bei Walser, der den Entwicklungs- oder Bildungsroman verspielt konterkariert, tun sie dies besonders selbstbewusst, da selbstreflektiert und -deklariert wie hier in Jakobs »Behauptung« im Doppelsinn. Zwar zumeist in dunklerer, bisweilen »überernste[r]« Stimmungslage und weniger selbsterklärt, aber erst recht widerspenstig sind diesbezüglich die so zahlreich erfundenen Kinder bei Duvanel selbst. Es sind oft erwachsene Kinder wie Hans, der junge Mann, der weiterhin bei den Eltern wohnt und durch deren Fernsehen im Zimmer mit dem Cognac im Buffet zum Aufschub seiner »Operatiönchen« gezwungen wird. Sie machen – gemäß dem Titel einer anderen Erzählung um einen Mann namens Benjamin, der »schwarz bei seinen Eltern in der Alterssiedlung wohnt«, – ihrerseits eigenwillig *Vom Recht, lebensuntüchtig zu sein* (SE, S. 391 f., Zitat S. 391), Gebrauch und geben nicht bloß wegen der Kürze der Texte keine Entwicklungsgeschichten her.

Die Rezensentin liest nicht nur, wohl von Mächler angestiftet, durchweg ziemlich direkt biografisch, sondern gerade das Kind zugleich als poetologische Kardinalfigur.<sup>36</sup> Der »ganze Walser« offenbart sich ihr ebenso in dieser kleinen Figur von großer Bedeutung wie in den großartigen kleinen Formen. Sie korrigiert ihre Rede vom seit *Geschwister Tanner* »gereiften« Autor des *Jakob*-Romans, die auf einer allgemein beliebten Entwicklungsgeschichte über Literatur

35 Zumal ein anderer Kamerad Jakobs Hans heißt. Der ist aber von ganz anderer Art und »Hans« natürlich ein Allerweltsname ...

36 Zur poetologischen Dimension des Kindes bei Walser vgl. Davide Giuriato, Robert Walsers Kinder, in: Robert Walsers »Ferne Nähe«. Neue Beiträge zur Forschung, hg. von Wolfram Groddeck u. a., München 2007, S. 125–132 und bei Duvanel vgl. Thomas Traupmann, Fremdes Verstehen. Zu Adelheid Duvanel's Poetik der Kindheit (Vortrag im Rahmen der Stuttgarter Tagung »Nüchtern wie Cellophan«: Die Schriftstellerin Adelheid Duvanel – Meisterin der kleinen Formen, 25. November 2022).

beruht, denn Walser sei bei allem Zugewinn an Erfahrung und Wissen »in seinen Gefühlen [...] das verletzliche, scheue Kind« geliebt (BN, 4. Februar 1968). Das gefällt ihr, während sie an *Geschwister Tanner* auch »kleine[] Mängel« ausmacht, »wie sie ein Erstling haben kann (vor allem gefiel sich Walser in unnötigen Wiederholungen)« (ebd.). So schreibt die (nachmalige) Verdichterin.

An diesem dichtenden Kind interessieren Duvanel weitere charakteristische »vielleicht befremdende[] Gegensätzlichkeiten« (BN, 4. September 1968). Wenn sie Walser in der dritten Besprechung – nun in Bezug auf den Band *Maskerade. Prosa aus der Berner Zeit (II) 1927/1928* (GW, Bd. IX), mithin auf kleine Formen – einen »kindliche[n] Zeichner« nennt, hat sie nicht allein den »Kleinmeister mit Liebe zum Detail, Allerkleinsten, Allerunauffälligsten«, demnach eine gesteigerte Form von Aufmerksamkeit im Auge (er »plaudert und spintisiert« über das Unauffällige, »wie ein Kind sich über einen Kieselstein, ein Stückchen Schilf oder eine andere Kleinigkeit, die den Erwachsenen nicht interessiert, Geschichten erzählen kann« (BN, 4. September 1968)). Es geht ihr gleichzeitig um eine »spitzbübische Ueberheblichkeit, die er manchmal zur Schau« stelle und die »verdecken« solle, »dass er überhaupt nicht überheblich ist – oder in der Art überheblich wie ein Kind, das weiss, dass es den Erwachsenen ausgeliefert ist« (ebd.). Während das Vergleichsbild, zu dem Duvanel hier greift, mehr noch auf ihre eigenen denn auf Walsers Kinderfiguren passen würde, führt sie diese Überheblichkeit aus Unterlegenheitsbewusstsein zu einer (wieder auf den Autor selbst bezogenen) Dialektik weiter, die als ein Grundzug vieler seiner Figuren kaum präziser beschreibbar ist: »Dienend wird er zum Herrscher, und das ist ihm durchaus bewusst – um ungestörter und liebevoller dienen zu können, kehrt er den Herrscher heraus, aber einen clownesken Herrscher, der sich und jene, die sich gerne bluffen lassen, verspottet.« (Ebd.) Damit verknüpft sie eine Spannung von Schwere und Leichtigkeit, indem sie Walser »die Würde und den Ernst« besitzen sieht, »die das Vertrauen zum Leben verleiht, das man auch Leichtsinn nennt – wenn er auch beinahe ununterbrochen unter Angst litt wie kaum ein anderer«, aber »trotz dieser Angst sich bubenhaft froh und frei fühlte« (ebd.).

Als überheblich-ausgelieferte, froh-ernste, leichtsinnig-angsterfüllte Figur und Erzählperspektive oder Fokalisierung solcher »Gegensätzlichkeiten« hat das Walser'sche Kind für Duvanel nichts zu tun mit Naivität, unverstellter Authentizität oder unverdorbenen Ursprünglichkeit. Und von ihm könnten »wir« lernen, suggeriert die Rezensentin bereits im ersten Artikel, um mit einem schön-abgründigen Kinderpoetenbild zu schließen:

Robert Walser war gewissermassen ein Zauberer; alles, was ihm hässlich schien, was ihn ängstigte, was ihn bedrückte, verwandelte er in Schönheit, in ein Lächeln – vielleicht können wir das von ihm lernen. In »Ein Poet«

schreibt er: »Ich glich einem Kinde, das sich verirrt hatte und nun beinah' weinte, obschon es die Lippen zu einem spöttischen Lächeln verzog. Sind Spott und Schmerz nicht nah verwandt?« (BN, 26. März 1967; GW, Bd. VII, S. 110; SW, Bd. 16, S. 220)

### Die Bilder

Duvanel's eigene poetische Bilder sind oft bei aller Härte der Aussage von einer berücksichtigenden Schönheit, wenn sie etwa – lange vor ihren Walser-Besprechungen – erzählt, dass einem Jungen »das Gefühl, daheim zu sein, wie ein Mantel von den Schultern geglitten« war (in *Ubuh*, SE, S. 618; zuerst in BN, 28. Oktober 1962), oder – lange nach den Walser-Rezensionen – eine Geschichte mit dem Satz beginnt: »Norma ist schön wie eine Vase, die von einer weißen Hand getragen wird und die sich wünscht, fallengelassen zu werden« (*Gnadenfrist* (1991), SE, S. 369). Die Rezensentin ist auch von Walsers Bildlichkeit besonders fasziniert. Das Walser'sche Bild sei »eine Fata Morgana«, schreibt sie bezüglich der späten Prosaminaturen in der dritten Besprechung, wo sie nicht zuletzt seine Buch- und Theaterkritiken begeistern (BN, 4. September 1968). Hierfür gibt sie Beispiele, wie die Charakterisierung von Mädchen, »die aussehen, als [...] seien sie, phantasievoll gesagt, Gärten, worin sich Romane abspielten«, oder die Bemerkung über »eine Mutter mit einem unehelichen Kind«, dass sie »ins Leben blickte, als seien die kommenden Tage ein Trompetchen zum Tuten oder ein Trommelchen zum Draufschlagen [im Text: Daraufschlegeln, C. W.]« (ebd.; GW, Bd. IX, S. 21; SW, Bd. 19, S. 23, in *Es war einmal*; bzw. GW, Bd. IX, S. 30; SW, Bd. 19, S. 32, in *Autofahrt*).

Beim vergleichenden Schielen auf Duvanel's ebenso abenteuerliche, synästhetische, bisweilen psychedelisch<sup>37</sup> anmutende Bildlichkeit, könnte man spekulieren, die Autorin habe sich vielleicht bei Walser zumindest zusätzlichen Bilderwitz angetrunken. Jedenfalls blitzen immer wieder Verwandtschaftsmomente auf: etwa in ihren Fata Morganas für alle Sinne (»Der Nachmittagshimmel zog sich mit seiner Sonne wie ein Trompeter mit seinem Instrument zurück.« (SE, S. 137, in *Der Engel*)), aber auch, bei der »düstereren« Duvanel leicht zu übersehen, in einer bildhaft erzeugten Komik im Sinne jener kühlshranksalatblattartigen Welkheit des *Operatiönchen*-Hans. In letztere Rubrik gehört, als Beispiel aus einem ihrer Feuilletons jener Zeit, die Charakterisierung einer speziell-

37 Vgl. Battagay, Jede Erzählung ein Drogentrip.

len Sorte Knie («gebräunte, sportliche Knie, die etwas Folkloristisches an sich haben») innerhalb eines ganzen Knie-Katalogs: »[W]enn sie eine Stimme besäßen, würden sie jodeln« (*Kniebewusstsein*, BN, 17. Juli 1967). Die Bildlichkeit ist von Anfang an eine Hauptquelle der hintergründigen Komik bei der Autorin, die sich später darüber beklagen sollte, dass ihr Publikum den Humor und die Ironie in vielen ihrer Texte nicht spüre.<sup>38</sup>

Zugleich sticht eine schon angetönte Differenz dabei besonders ins Auge: Duvanel's lakonische Erzählstimmen enthalten sich aller Umstandskrämerei, der sich Walsers Erzähler so genüsslich wie selbstreflexionsvoltenreich hingeben. Sie stellen, zumal bei größerer Nähe zur Drastik, das noch so unerwartete Bild mit beinahe schroffer Selbstverständlichkeit in einem Zug scharf, wie beispielsweise dasjenige der rätselhaften Krankheit in *Philo und der Geiger* («[D]ie Krankheit knetete Philos Gesicht um und um: Dort, wo die Wangen gewesen waren, gab es nun Löcher.» (SE, S. 397)). Walser verfährt hingegen »luxuriöser«,<sup>39</sup> er doppelt wie im Fall der »Trompetchen« und »Trommelchen« häufig nochmals (anders) nach und verschleift die Bildkonturen. Für Duvanel als Rezensentin – die genau zeitgleich im erwähnten Brief an die Eltern ihren eigenen »Bandwurmsatz« als »fast« Walser'sch kommentiert<sup>40</sup> – hat diese Schreibweise etwas Überbordendes (er »überbordete« gerne), bisweilen »etwas Biedermeierliches« (BN, 4. September 1968). Sie führt es an einem »spiralenförmigen« Walser-Schlussatz vor: »Ich denke nicht von fern daran, irgend etwas anderes zu schreiben, als was mir, indem ich wünsche, es wohle mir hierbei [im Text: hiebei, C. W.], und das Geschriebene umsäusele [im Text: umsäusele, C. W.] mir die Stirne, als wenn mir sie jemand küsse, beliebt.« (Ebd.; GW, Bd. IX, S. 14; SW, Bd. 19, S. 16, am Ende von *Aufenthalt in einer Stadt*) Wenn die insgesamt so angetane Rezensentin hier anflugsweise distanziert wirkt, könnte dies auch damit zusammenhängen, dass sie selbst sich in ihren Erzählungen – im Unterschied zu den Feuilletons und Kolumnen – des ich-seligen Plaudertons enthält. Während sie so innerhalb ihrer kleinen Formen die literarische Schreibweise absetzt, die ja bis in

38 Vgl. in einem Brief an Maja Beutler vom 2. Dezember 1985. Zit. bei Jagfeld, Adelheid Duvanel – Chronistin der Unangepassten, S. 28. Allgemein zur Komik bei Duvanel vgl. auch Elisabeth Dangel-Pelloquin, Absage an die Spielregeln unserer Welt. Zur Poetik Adelheid Duvanel's, in: SE, S. 747–760, hier S. 755–757.

39 Im rhetorischen Sinn des »stylus luxuriosus« bzw. »stylus luxurians« für gezierte, wortreiche, ausschweifende Rede (vgl. Heinrich Lausberg, Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft, 4. Aufl., Stuttgart 2008, alle Verweise zum Begriff im Register) – freilich hier ohne assoziierte Abwertung, wie sie in der Tradition dominiert.

40 Die Besprechung erscheint am 4., der Brief ist vom 9. September 1968.

jene Zeit zudem unter separatem Namen (Judith Januar) erschienen ist, überspielt Walser die Unterschiede eher, was nicht zuletzt im anderen medialen Kontext, der Feuilletonkonjunktur seiner Zeit, gegründet ist.

Duvanel schreibt nun die »Bilder, die sich in Walsers wie durch Fieber erhitzten Phantasie fast überpurzeln«, insbesondere diejenigen des »›Alterswerks‹ (er war fünfzig und schrieb nachher nicht mehr)«,<sup>41</sup> das sie anhand der im *Maske-rade*-Band versammelten Prosatexte bespricht, »zu einem grossen Teil« seiner psychischen »Krankheit« zu (BN, 4. September 1968).<sup>42</sup> Dies tut indes ihrer Suggestionskraft, ihrer Literarizität in den Augen der Rezensentin, die selbst schwere psychische Probleme kennt und damals bereits mehrfach »›Klinikerfahren‹ ist,<sup>43</sup> keinerlei Abbruch – im Gegenteil. Duvanel scheint Walsers Krankheit als konstitutiv gerade für seine faszinierende Bildlichkeit zu interpretieren, die sie so eingehend beschreibt wie zitiert.

Da gebe es »im gleichen Satz Wörter mit entgegengesetztem Inhalt (zum Beispiel: ›eine nicht uninteressante Belanglosigkeit‹)« oder »absurde Zusammenstellungen (›Wenn Melancholika [im Text: Melancholia, C. W.] nicht Modistin war, so nannte sie immerhin ein uneheliches Kind ihr eigen ...‹)« (ebd.; GW, Bd. IX, S. 411; SW, Bd. 19, S. 404, in *Das Haar*; bzw. GW, Bd. IX, S. 418; SW, Bd. 19, S. 411, in *Ein geheimnisvolles Individuum*). Für einen anderen Bildtypus gibt sie – ihrerseits mit bemerkenswerten Bildern – einen Steckbrief, der mindestens ebenso treffend für eine Duvanel'sche Bildart wäre: Walser bringe oft »weit abgelegene Wörter, die aber dazugehören scheinen, weil sie durch ihre überraschende Fremdartigkeit das Ding, das Gestalt annehmen soll, gleichsam erschrecken und wie ein rasch zitterndes Traumbild vors Auge zwingen« (BN, 4. September 1968). So geschehe es zum Beispiel, wenn er »[ü]ber Schwa-

41 Lange vor der ersten Edition der in der Zeit von 1924 bis 1933 niedergeschriebenen Mikrogramme aus dem Nachlass (1985–2000) weiß Duvanel nichts von Walsers späterer literarischer Produktion, die während der Zeit in der psychiatrischen Anstalt Waldau (ab 1929) anhielt und nach heutigem Kenntnisstand 1933 mit der Verlegung in die Heil- und Pflegeanstalt Herisau endete (vgl. Franziska Zihlmann, Zeittafel, in: Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, S. 7–12, hier S. 10 bzw. Kerstin Gräfin von Schwerin, Prosa der Berner Zeit, in: Ebd., S. 196–207, hier S. 206 f.).

42 Zum Zusammenhang von Fieberträumen, Erzählen und Krankheit in Duvanel's Erzählungen vgl. insb. *Fieberträume* (1992/1995; SE, S. 394–396). Im Erzählband *Die Brieffreundin* (1995) folgt darauf die bereits genannte Geschichte von Philo, deren drastisch beschriebene (physische) Krankheit auch sprachliche Konsequenzen hat: »Seit dem Ausbruch ihrer Krankheit benützte sie drastische Ausdrücke.« (SE, S. 397)

43 Vgl. Jagfeld, Adelheid Duvanel – Chronistin der Unangepassten, insb. S. 10. Die erste Einweisung in die Psychiatrische Universitätsklinik Basel (heute: Universitäre Psychiatrische Kliniken Basel) erfolgte nach einem Suizidversuch mit 17 Jahren.

benkäfer, die scheinbar zusammenhanglos nach Sudel- und Hudelwetter, einem Grafen, einer Ausstellung für Frauenarbeit folgen«, schreibe: »Diese Insekten zeichnen sich sowohl durch langsame wie gleichzeitig rasche Gangart aus, deren Behendigkeitsschlappeit Aufsehen einflösst.« (Ebd.; GW, Bd. IX, S. 6; SW, Bd. 19, S. 8, in *Rapport*)

Duvanel sieht den Zusammenhang von Walsers Krankheit und erschriebenen Bildern darin, dass er »versucht der Dinge, die die Erinnerung verschluckt hat, mit allen Mitteln habhaft zu werden, die er der Sprache entnehmen kann« (BN, 4. September 1968). Die Krankheit wirkt demnach nicht einfach, wie das vorher verwendete Fieberphantasie-Bild nahelegen könnte, als Bewusstseins-erweiterung oder Imaginationsintensivierung und -vervielfältigung. Sie wirkt vielmehr als verstärkte Bedrohung der Erinnerung, als erhöhter Verlust von Erinnerungsbildern, gegen den anzuschreiben poetisch produktiv ist, indem die »Dinge« mit »allen« sprachlichen »Mitteln« erdichtet anstatt erinnert werden. Gemäß dieser ästhetisch-psychologischen Idee, die wenig mit üblichen Konzepten von ›Schreibtherapie‹<sup>44</sup> zu tun hat, wirkt die Krankheit poetisch produktiv – solange diese Bedrohung nicht überhandnimmt und das Schreiben zum Schweigen bringt, wie bei Walser zuletzt geschehen.

Hierbei betreibt Duvanel Walser-Analyse in doppelter Bedeutung: Textanalyse und psychologische Analyse des Autors. Nach der Vorführung jenes »spiralenförmigen« Satzes schreibt sie über Walser:

Wir glauben, dass er trotz vielleicht [sic] manchmal quälender Selbstkritik oder vielmehr allerlei Zweifeln das, was sich ihm zu schreiben aufgedrängt hat, nie oder selten zerstörte; als seine Zweifel nach Ausbruch der Krankheit überstark wurden, als er sich selbst in seinem Reich bedroht fühlte, schrieb er nichts mehr, so sehr man ihn auch ermunterte. (Ebd.)

Während diese Doppelspur grundsätzlich von Mächlers Biografie gelegt worden ist, die Duvanel vor allen literarischen Texten bespricht (vgl. BN, 26. März 1967) und die dann auch die Walser-Lektürewelle der 1970er Jahre wirkmächtig bestimmen sollte, geht diese Rezensentin mit Aussagen und Vermutungen zu Walsers ›Seelenzustand‹ auffallend weit über das dort zu Lesende hinaus und widerspricht Mächler mehrfach. Daraus erfährt man einiges über sie selbst, wie sich besonders beim dritten Akzent in ihrer Perspektive auf Walser zeigt.

44 Vgl. Patricia Stanley, *When scriptotherapy fails. The life and death of Sylvia Plath and Adelheid Duvanel*, in: *Seminar* 42 (2006), H. 4, S. 395–411.

## Die Kälte

Adelheid Duvanel, die für sich das sprechende Pseudonym Januar gewählt hat, liest Walsers Texte und den Autor selbst auf Kälte hin; Kälte im buchstäblich-motivischen und im bildlich-metaphorischen Sinn. Sie folgt darin gewissermaßen Walsers Simon in *Geschwister Tanner*, der »den jungen, verspotteten Dichter Sebastian erfroren im Schnee liegen« findet und bemerkt: »Wenn man ihn ansah, empfand man, dass dieser Dichter dem Leben und seinen kalten Anforderungen nicht gewachsen war« (BN, 4. Februar 1968; GW, Bd. IV, S. 130 f.; SW, Bd. 9, S. 130 f.). Duvanel, deren eigene Figuren den kalten Anforderungen des Lebens so oft nicht gewachsen sind<sup>45</sup> und deren poetologische Erzählung *Der Dichter* (1978; SE, S. 8 f.) in besonderer Weise vom Motiv der Kälte durchdrungen sein wird, schildert beziehungsweise zitiert diese Szene in ihrer Besprechung eindringlich und unterlegt sie mit einer biografisch-prophetischen Dimension: »Ganz eigenartig berührt es, zu lesen, was Walser über eines Dichters Tod schreibt: [...] – auch Walser starb im Winter und wurde im Schnee liegend aufgefunden.« (BN, 4. Februar 1968) Umso eigenartiger mag es uns berühren, wenn wir dies aus dem Rückblick mit dem Vorwissen um Duvanel eigenen Tod durch Erfrieren lesen (»als hätte sie sich selbst erzählt«).<sup>46</sup> Es war jedoch ein Tod im Wald, ohne Schnee, in einer kalten Julinacht, unter Tabletten-einfluss.<sup>47</sup> Die ›Prophetie‹ scheint sich in einer *Mise en abyme* fortzusetzen, bei der wiederum mit den Parallelen die Differenzen ebenso augenfällig werden.

Auch Duvanel setzt nicht simpel gleich, zumal wenn man sich erinnert, dass sie in der ersten Besprechung einen »Herzschlag« als Todesursache beim im Schnee aufgefundenen Walser erwähnt hat (BN, 26. März 1967), wovon sie nun in der zweiten Rezension nichts mehr schreibt. Sie wechselt auf die metaphorische Ebene: »Walser war den ›kalten Anforderungen des Lebens‹ ebenfalls kaum gewachsen: sein Verstummen, Erstarren im Alter kommt uns wie eine Art Erfrierungstod vor.« (BN, 4. Februar 1968) Dabei verschiebt sie den »Erfrierungstod« vom Lebensende auf das Ende des Schreibens (vor). Erfrieren, sterben vor Kälte heißt, nicht mehr schreiben zu können. Die Kälte wird Duvanel zum Bild für jene Bedrohung durch Krankheit, die so lange literarisch produktiv wirkt, poetische Bilder hervorbringt, als sie den Schreibenden nicht überwältigt. Denn

45 Vgl. dazu etwa die Rezension zum Band *Gnadenfrist* (1991) von Walser-Forscher Werner Morlang, Bravouröse Lebensuntüchtigkeit, in: Tages-Anzeiger, 9. Oktober 1991.

46 Von Matt, Nachwort, in: Duvanel, *Beim Hute meiner Mutter*, S. 171. Vgl. auch die Schilderung des »mythische[n]« Todes in einem Brief von Felix Feigenwinter an den Verleger Klaus Siblewski vom 27. Juli 1996. Zit. bei Jagfeld, Adelheid Duvanel – Chronistin der Unangepassten, S. 28.

47 Vgl. Jagfeld, Adelheid Duvanel – Chronistin der Unangepassten, S. 28.

nach ausführlichem Zitieren weiterer Passagen zur Thematik der Kälte (und des Traums) aus *Jakob von Gunten* und *Geschwister Tanner* beendet die Rezensentin den Absatz mit dem Hinweis auf Walsers literarisches Verstummen: »Robert Walser war kein Schwächling: tapfer, humorvoll lebte er sein Leben, der Kälte zum Trotz, bis das Alter ihn schwächte und die Kälte stärker wurde als er.« (Ebd.) Dann schwieg er, starb den Kältetod – lange vor seinem Tod im Schnee.

Die Rezensentin, die von künftigen Rezensentinnen eine Erzählerin *Von der Kälte der Welt*, eine *Eisheilige* genannt werden sollte,<sup>48</sup> hebt nicht nur die thematische, sondern auch die tonale Kälte in Walsers Werken hervor und verbindet diese direkt mit der Ironie. Sie stimmt dem Herausgeber Greven darin zu, dass Walser mit dem *Jakob von Gunten* seiner Zeit voraus gewesen sei, und führt aus, wie die frühere »Unbekümmertheit des Erzählers« hier einer »scharfen, kühlen Denkart« gewichen sei:

Die etwas biedermännische, originelle, herbe, lustig-ernste Liebenswürdigkeit wird durch eine Ironie ersetzt, die in »Geschwister Tanner« nur zaghaft aufblitzt. Es ist, als ob Walser erst jetzt, nachdem er in »Geschwister Tanner« sozusagen sich selber niedergeschrieben hat, befreit von seinem alten Ich, sich vorwagen könne, sich hinneigen zum wahrhaft schöpferischen, weniger verspielten als strengen Gestalten einer dämonischen Welt. (BN, 4. Februar 1968)

So überraschend die Betonung der Kälte bei Walser auf den ersten Blick sein mag, so lohnend wäre es, die Spur – über das Schneemotiv hinaus<sup>49</sup> – genauer zu verfolgen. Dabei würde zugleich deutlich, wie häufig und anders als bei Duvanel seine Kälte unablässig mit Wärme oder Hitze verschränkt ist. Simon

48 Vgl. Marie-Luise Bott, *Von der Kälte der Welt*, in: *Badische Zeitung*, 29. Dezember 1986; Angelika Overath, *Eisheilige*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 20. März 1997. Vgl. auch von Matt, Nachwort, in: Duvanel, *Beim Hute meiner Mutter*, S. 166: Per Namensgebung seien die Figuren Personen, »würdig und wahr noch in den dunkelsten Geschichten vom Verschwinden in Kälte und Verlassenheit«.

49 Vgl. insb. Robert Walser, *Der Schnee fällt nicht hinauf. Dreiunddreißig Gedichte*, ausgewählt und kommentiert von Urs Allemann, Frankfurt a. M. und Leipzig 2009; Uve Fischer, *Armut und Schnee in den frühen Gedichten Robert Walsers*, in: »Immer dicht vor dem Sturze ...« *Zum Werk Robert Walsers*, hg. von Paolo Chiarini und Hans Dieter Zimmermann, Frankfurt a. M. 1987, S. 68–79 und – für eine Weiterführung besonders einschlägig – die Hinweise zu Walser bei Claudia Öhlschläger, *Vom Schnee zum Eis. Trübungs- und Glättezeiten im Schreiben Adalbert Stifters und Robert Walsers – mit einem Ausblick auf Alexander Kluge / Gerhard Richter: Dezember*, in: *Fleck, Glanz, Finsternis. Zur Poetik der Oberfläche bei Adalbert Stifter*, hg. von Thomas Gann und Marianne Schuller, Paderborn 2017, S. 197–216.

Tanner spricht von den »Flammen des Frostes«, und ihm ist die »Kälte« eine unbeschreibliche »Glut«, wie es an einer Stelle heißt, die Duvanel sogar zitiert (GW, Bd. IV, S. 101; SW, Bd. 9, S. 101); Jakob durchrinnt »kalter und zugleich heißer Schauer« (SW, Bd. 11, S. 100).

Mit der (Über-)Betonung der Kälte in Walsers Literatur und Leben zeichnen sich Konturen einer Duvanel'schen Ästhetik und Psychologie der Kälte ab. Sie führt die Rezensentin in der ersten Besprechung auch zu Einspruch gegen Robert Mächlers Walser-Biografie. Duvanel diagnostiziert beim alternden Walser krankheitsbedingte Gefühlskälte, Teilnahmslosigkeit. Damit widerspricht sie erklärtermaßen Mächler zugunsten der – bei Mächler zitierten – Sicht von Christian Morgenstern, Walsers Lektor und Förderer, auf dessen berühmtes Gedicht *Das Knie* (aus den *Galgenliedern*, 1905) sich Duvanel übrigens einige Monate später in jenem Feuilleton zum *Kniebewusstsein* (BN, 17. Juli 1967) bezieht. Sie erklärt, »geneigt« zu sein,

Christian Morgensterns Vermutung, der alternde Dichter Robert Walser sei kalt, der Liebe nicht fähig, ein »Mondmensch«, zu teilen, während Mächler zu beweisen versucht, dass Walser auch zum Zeitpunkt dieser Behauptung noch fähig gewesen sei, trotz seiner Kontaktarmut, trotz seiner Erstarrung, die auf vielerlei Enttäuschungen zurückzuführen ist, Teilnahme zu empfinden. Doch glauben wir, dass diese spärlichen Teilnahmebezeugungen – zwar aus Zartgefühl, das vielleicht auch mit »Anstand« zu bezeichnen ist, aus dem Wunsch, nicht zu schockieren, nicht weh zu tun – geheuchelt waren. (BN, 26. März 1967)

Sucht man das Zitat bei Mächler heraus, zeigt sich freilich, dass Morgenstern das Wort »kalt« nicht gebrauchte.<sup>50</sup> Es ist Duvanel's Zutat im Sinne ihres Kälte-Akzents.

Das Votum eröffnet eine ganze Reihe von Einwänden gegen Mächlers Darstellung, die direkt oder mittelbar mit diesem Akzent verbunden sind. Duvanel kritisiert weiter, dass der Biograf Walsers Ironie und insbesondere Selbstironie nicht ernst nehme. »Man kann nicht sagen: »Das hat er [d. i. Walser] gar nicht tragisch genommen, er hat sich ja im Brief soundso darüber lustig gemacht«, wie

50 Bei Mächler, der das aus einer viel früheren Zeit stammende Zitat über das Thema der Krankheit auf die »Krise des Fünfzigjährigen« bezieht, steht: »Christian Morgenstern, sein Förderer, schrieb am 28. September 1907 an Fega Frisch: »Eine ganz wunderliche Enttäuschung scheint mir neuerdings Robert Walser bereiten zu wollen. Auch er scheint mir eine Natur zu sein, die, um altmodisch zu reden, »der Liebe nicht hat. Eine Mondnatur. Aber vielleicht – und hoffentlich – bin ich nur ein alter Narr und Schwarzseher.« (Mächler, *Das Leben Robert Walsers*, S. 200)

dies Mächler einige Male tut«, schreibt sie und stellt eine allgemeine Psychologie der Ironie dagegen, die Ironie zugleich in beidseitig erhellender Weise als Fiktion bestimmt:

Ironie ist unseres Erachtens immer Dichtung, nämlich Wahrheit, die sich verwandelt hat. Kein Mensch empfindet vorerst ironisch – erst nach dem Erlebnis wird das Gefühlte so schnell als möglich geistig umgewandelt; es wird gleichsam mit Spott umwickelt, damit niemand mehr, auch das eigene Ich nicht, erkennen kann, wie tief die Wunde ist, wie stark sie blutet. (Ebd.)

Gedacht nach dem Modell von Dichtung nicht als Lüge, sondern als verwandelte Wahrheit, ist Ironie keine Umkehrung, bei der etwas gesagt und das Gegenteil gemeint wird, sondern die ›Umwicklung‹ einer Wunde im Sinne jener Verwandtschaft von Spott und Schmerz beim fast weinenden, aber spöttisch lächelnden, verirrten Kind in Walsers *Ein Poet*. Die Verbandsmetaphorik rückt nebenbei die Wirkung der Ironie ins Unentschiedene zwischen Verstecken und Versorgen der Wunde. Die Kälte, mit der Ironie in der zweiten Besprechung assoziiert wird, kann auch Wundkühlung assoziieren.

Ebenso wie die Ironie nimmt Mächler in Duvanel Augen schließlich »Walsers Krankheit nicht für so ernst, wie sie sicher war« (BN, 26. März 1967). Denn, während Mächler nicht bestreite, dass Walsers »Gehörhalluzinationen, die Angstzustände und die Unruhe [...] durchaus echt waren«, lasse er durchblicken, dass jener womöglich trotz späterer Besserung »krank bleiben – oder scheinen – wollte, um die Anstalt nicht verlassen zu müssen« (ebd.). Dass Walser »gerne in der Anstalt blieb«, wo er sich »geborgen fühlte«, erscheint Duvanel zwar plausibel angesichts des von Mächler vermittelten Bildes des »alternden Dichter[s], der sich verfolgt fühlte, der davon überzeugt war, ein Versager, eine Niete zu sein, der wusste, dass er nicht mehr schreiben konnte, der arm war und keine Kraft mehr in sich hatte, seinen Lebensunterhalt zu verdienen« (ebd.). Vehement wehrt sie jedoch die Simulationsidee ab. Dafür verweist sie zum einen vertrauensvoll auf die Ärzte – nach ihren eigenen Psychiatererfahrungen unter anderem mit Elektroschocks und Insulinbehandlungen nicht selbstverständlich. Zum anderen liefert sie eine generelle psychologische Erklärung fürs Krank-bleiben-Wollen, bei der die in der späteren Besprechung prominenten ›kalten Anforderungen des Lebens‹ bereits anklingen:

Dass Walser krank bleiben (nicht scheinen!) wollte, wäre nichts Ausserordentliches; dieser meist unbewusste Wunsch tarnt sich bei Geisteskranken, so paradox dies scheinen mag, als Selbstschutz. Sie fürchten sich davor, gesund zu werden, weil sie sich in ihrem hilflosen Zustand gar nicht vorstellen können, dass Gesundheit und Kraft zum Leben eins sind; sie fürchten ein Ge-

sundwerden, weil sie glauben, sie würden schwach bleiben und so die Anforderungen, die an einen Gesunden gestellt werden, nicht erfüllen können. (Ebd.)

Entsprechend nimmt Duvanel, die es selbst schon früh (und womöglich fälschlich) mit der Diagnose einer Schizophrenie zu tun bekommen hat,<sup>51</sup> Mächlers Zweifel an der Identifizierung von Walsers Krankheit als Schizophrenie auf, betont aber, »auch wenn« jene »nicht als eigentliche Schizophrenie betrachtet werden« könne, gebe es »keinen Grund«, Walser »vorzuwerfen, er habe simuliert« (ebd.) Dann fügt sie eine weitere allgemeine Bemerkung über die »Geisteskranken« an: Bei ihnen greife manchmal »die eine Form« von Krankheit »in die andere« über, sodass »eine genaue Diagnose« schwierig sei (ebd.). Wie Duvanel von den »Geisteskranken« konsequent ohne Anführungszeichen schreibt, ist nicht nur angesichts ihrer persönlichen Erfahrungen mit diesem Etikett auffällig. Auch für ihre Walser-Werbung und die sich dabei abzeichnende Psychologie-affine Ästhetik des Kindes, der Bildlichkeit und der Kälte ist bezeichnend, dass sie es nicht nötig findet, das Abnorme und Kranke wegzupostrophieren.

Doch woher weiß die Rezensentin all dies? Was sie Mächlers Biografie über Walsers Seelenzustand und Krankheit dezidiert entgegenhält oder vermutend hinzufügt, bezieht sie nicht allein aus der (biografischen) Textlektüre. Immer wieder schließt Duvanel von sich aus. Deshalb ist aus ihren Rezensionen über Walser mehr noch über sie selbst zu erfahren – allerdings über »sie« nicht im kurzschlüssig psychologisierenden Sinn, dass sie etwa jene Furcht vor dem »Gesundwerden« notwendigerweise an sich selber kenne. Das mag sein, aber die Erfahrung mit anderen »Geisteskranken« und die Auseinandersetzung mit psychiatrischem Wissen kommen als Grundlage ebenso in Frage. Sie geht hier von der »Normalität« der Furcht vor den kalten Anforderungen des Lebens aus, wie sie von der Abwegigkeit der Simulationsmöglichkeit überzeugt ist, sei es aus eigenem Erleben, aus Erfahrung mit anderen Patienten und Patientinnen in der Klinik oder aus erworbenem Psychiatriewissen. Solches erfahren wir über »sie« im weit verstandenen Sinn, über ihre Ästhetik und Psychologie, wie wir erfahren, welche Themen, Motive und Schreibweisen sie an Walser faszinieren. In diesem Sinn, nicht als simple Identifikation, liest sich Adelheid Duvanel in Robert Walser hinein – und wir etwas über sie heraus.

51 Bereits 1953 bei ihrer ersten Einweisung in die Psychiatrische Universitätsklinik Basel; vgl. Jagfeld, Adelheid Duvanel – Chronistin der Unangepassten, S. 10 und Feigenwintler, der darauf verweist, dass Duvalens langjähriger privater Psychiater nach ihrem Tod (gemäß Überzeugung des Bruders: Suizid) gegenüber Verwandten seine Auffassung von einer Fehldiagnose äußerte (vgl. Felix Feigenwintler, Vorwort, in: Gudrun S. Krayfuss, Scheherezadel. Eine Basler Autorin wird entdeckt. Reflexionen zu Leben und Schaffen von Adelheid Duvanel, Basel 1998, S. 7–13, hier S. 7 f.).

ANNETTE GILBERT

›WIKABILITY‹

ÜBER DIE WIKIPEDIA ALS NEUE KONSEKRATIONSINSTANZ  
IM LITERARISCHEN FELD

*Abstracts:*

Obwohl dem Umfang einer Online-Enzyklopädie prinzipiell keine Grenzen gesetzt sind, verfolgt die deutschsprachige Wikipedia eine rigide Einlasskontrolle, bei der jeder Eintrag erst einmal auf seine Enzyklopädiwürdigkeit – ›Wikability‹ – geprüft wird. Dies geschieht anhand sogenannter Relevanzkriterien, die im Laufe der Jahre für unzählige Kategorien von Gegenständen und Personengruppen erarbeitet wurden, darunter für Autor:innen. An dieser Hürde scheitern nicht wenige. Die dabei aufflammenden Kontroversen werden, wie alles in der Wikipedia, öffentlich geführt und lückenlos dokumentiert; sie sind somit live beobachtbar beziehungsweise im Nachhinein rekonstruierbar. An ihnen lässt sich exemplarisch die Aushandlung von Autorschaft, Kanon und Wertung im literarischen Feld der unmittelbaren Gegenwart nachzeichnen und die Bedeutung der Wikipedia als neue Konsekrationsinstanz untersuchen, die ein erstaunlich antiquiertes Verständnis von Literatur und Autorschaft pflegt.

Although in principle there are no limits to the scope of an online encyclopedia, the German-language Wikipedia follows a strict intake control in which the subject of an article must first be checked for its encyclopedic notability – ›wikability‹. This is done on the basis of so-called notability criteria, which have been developed over the years for countless categories of objects and groups of people, including authors. Quite a few authors fail at this hurdle. The controversies that flare up in the process are, like everything else in Wikipedia, openly conducted and exhaustively documented; they can thus be observed live or reconstructed in retrospect. They can be used as examples to trace the negotiation of authorship, canon, and valuation in the very contemporary literary field, and to examine the significance of Wikipedia as a new institution of consecration that maintains an astonishingly antiquated understanding of literature and authorship.

2016 musste der Experimentalpoet Gregor Weichbrodt überrascht feststellen, dass sein Wikipedia-Eintrag von Löschung bedroht war, weil ihm als Autor und Künstler die ›Wikability‹ abgesprochen wurde. Argumentiert wurde dabei mit den sogenannten Relevanzkriterien, die die Wikipedianer:innen im Laufe der Jahre für unzählige Kategorien von Gegenständen, Begriffen, Ereignissen, Institutionen und Personengruppen erarbeitet haben – darunter für Autor:innen und Künstler:innen. Im Antrag auf Löschung seines Wikipedia-Personeneintrags musste Weichbrodt also über sich lesen: »Außer kurzer medialer Beachtung keinerlei Einfluss auf irgendwelche Fachgebiete wahrnehmbar. Rele-

vanzkriterien ›Autoren‹ sämtlich unerfüllt. Relevanzkriterien für Künstler ebenfalls unerfüllt.«<sup>1</sup> Wie Weichbrodt schnell herausfand, war er mit seinem Schicksal nicht allein. Als Beleg versammelte er in seinem *Dictionary of non-notable Artists* die Namen unzähliger Künstler:innen verschiedener Sparten, die wie er schon einmal Gegenstand eines Löschantrags waren, weil sie nicht für enzyklopädiwürdig befunden wurden. Die teilweise heftigen Reaktionen der Betroffenen – sowohl auf die Löschanträge als auch auf Weichbrodts künstlerische Dokumentation – zeigen, dass die Wikipedia als größte und meistgenutzte Enzyklopädie aller Zeiten inzwischen zu einer ernstzunehmenden Konsekrationsinstanz im literarischen Feld geworden ist, weshalb ein eigener Personeneintrag als Distinktionsgewinn, sein Fehlen hingegen als Stigma wahrgenommen wird.

Wenn im Folgenden diese Praxis der Bewertung literarischer Autorschaft und Relevanz durch die Online-Enzyklopädie im Fokus steht, geht es dabei weniger um die Wikipedia als ›Löschhöhle‹, wie ein häufig geäußerter Vorwurf lautet, sondern vielmehr um die in diesen Löschdiskussionen direkt und live beobachtbare Aushandlung von Autorschaft, Kanon und Wertung im literarischen Feld der unmittelbaren Gegenwart. Nach einer kurzen Vorstellung der Funktionsweise der Wikipedia samt ihrer grundlegenden Prinzipien und Regularien, die es den Wikipedianer:innen ermöglichen, über die ›Wikability‹ von Autor:innen entscheiden und dergestalt am akuten Kanon mitarbeiten zu können,<sup>2</sup> soll in einem zweiten Schritt am Beispiel von Weichbrodts *Dictionary* die wachsende Bedeutung der Wikipedia als Konsekrationsinstanz im aufmerksamkeitsökonomisch gesteuerten Literaturbetrieb aufgezeigt werden. Das Herzstück des vorliegenden Aufsatzes bildet dann die Untersuchung der derzeit für Autor:innen geltenden Relevanzkriterien, denen ein erstaunlich antiquiertes, dem analogen Zeitalter und der bildungsbürgerlich geprägten Buchkultur entstammendes, Verständnis von Autorschaft und Literatur zugrunde liegt. Damit versteht sich der vorliegende Aufsatz als Beitrag zur Kanon- und Literaturbetriebsforschung im Zeichen der Aufmerksamkeitsökonomie und als Wiederaufnahme der Autorschaftsdiskussion unter postdigitalen Vorzeichen.

1 User 84.118.96.92, Wikipedia:Löschkandidaten/18. September 2016, 6.5 Gregor Weichbrodt (LAE), 2016, [https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia:L%C3%B6schkandidaten/18.\\_September\\_2016#Gregor\\_Weichbrodt\\_\(LAE\)](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia:L%C3%B6schkandidaten/18._September_2016#Gregor_Weichbrodt_(LAE)) (25.1.2023).

2 Der akute Kanon reagiert auf das »Bedürfnis der jeweiligen Stunde« und unterliegt steter Anpassung, Aktualisierung und Verhandlung. Er ist somit »von geringerer Festigkeit«. Renate von Heydebrand, Probleme des ›Kanon‹ – Probleme der Kultur- und Bildungspolitik, in: Germanistik, Deutschunterricht und Kulturpolitik, hg. von Johannes Janota, Tübingen 1993, S. 3–22, hier S. 5.

## I. Was wissen wir über die Wikipedia?

### Beobachtungen auf der Oberfläche

Angetreten im Jahr 2001, um in einer gemeinschaftlichen Anstrengung zum Nutzen der Menschheit alles verfügbare Wissen der Welt zu sammeln und für alle frei zugänglich zu machen, setzt die Wikipedia erklärtermaßen das aufklärerische Projekt der Diderot'schen Universalenzyklopädie von 1751 fort. Anfangs belächelt, gilt sie vielen inzwischen sogar als »the last best place on the internet« und eines der letzten Refugien für die Vision des Open Web und der Wissensallmende: »It is the only not-for-profit site in the top 10, and one of only a handful in the top 100. [...] More than an encyclopedia, Wikipedia has become a community, a library, a constitution, an experiment, a political manifesto.«<sup>3</sup> Längst bewegt sie sich auch auf Augenhöhe mit den Großprojekten der Vergangenheit wie der *Encyclopaedia Britannica*, was die Verlässlichkeit des Wissens betrifft. In Aktualität, Ausführlichkeit und Umfang liegt sie ohnehin längst uneinholbar vorn, auch wenn wir von der tatsächlichen Dimension dieses kollektiven Schreibexperiments nur eine recht unklare Vorstellung haben, schließlich bleiben Angaben wie die folgende recht abstrakt: »There are currently 6,607,560 articles, which means  $4.1233817424 \times 10^9$  words, which means  $2.47402904544 \times 10^{10}$  characters.«<sup>4</sup>

Eben hier setzte der US-amerikanische Künstler Michael Mandiberg an, als er in seinem Projekt *Print Wikipedia* (2015) die gesamte englischsprachige Online-Enzyklopädie ins gedruckte Medium zwang: »*Print Wikipedia* is a both a utilitarian visualization of the largest accumulation of human knowledge and a poetic gesture towards the futility of the scale of big data.«<sup>5</sup> Als Maßstab der Vermessung nutzt er das gewohnte Buchformat, denn im Gegensatz zu abstrakten Datenmengen sind Bücher konkrete Maßeinheiten, die wir begreifen können. Dafür erfasste er mit einer speziellen Software alle Wikipedia-Artikel, erzeugte daraus PDFs à 700 Seiten und stellte diese beim Print-on-Demand-Anbieter Lulu als Hardcover zum Druck bereit. Es ergaben sich 7.473 Bände, deren Upload – inszeniert als Live-Performance – 24 Tage in Anspruch nahm. Hinzu kommen 91 Bände mit dem Inhaltsverzeichnis und 36 Bände mit den Namen

3 Richard Cooke, *Wikipedia Is the Last Best Place on the Internet*, 2020, <https://www.wired.com/story/wikipedia-online-encyclopedia-best-place-internet/> (25.1.2023).

4 Wikipedia, *Wikipedia:Size in volumes*, 2023, [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia:Size\\_in\\_volumes&oldid=1132789996](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia:Size_in_volumes&oldid=1132789996) (25.1.2023).

5 Michael Mandiberg, *Print Wikipedia. About*, 2015, <https://printwikipedia.com/#/about> (25.1.2023). Herv. im Orig.

aller 7,5 Millionen Wikipedia-Autor:innen, die denen ein Denkmal setzen, die an dem Wissen, das sich hier sichtbar materialisiert, mitgearbeitet haben.

Mit der Überführung ins gedruckte Medium kehrt auch die alphabetische Anordnung der Einträge zurück, die in Verbindung mit der stark variierenden Länge der Artikel idiosynkratische Gewichtungen und versteckte Präferenzen der Wikipedianer:innen zutage treten lässt. Schon die Bandnummern und Buchstabenfolgen auf den Buchrücken lassen aufschlussreiche Beobachtungen dieser Art zu:

Turning a database of knowledge into books reveals the patterns of history. The 28 volumes of BAT are not about flying bats or baseball bats, instead, they are a compendium of battles, from the ›Battle of Aachen‹ to the ›Battle of Żyrzyn‹. Likewise the 27 volumes that start with NEW represent a structural history of European colonialism and empire.<sup>6</sup>

Schon in wenigen Jahren wird *Print Wikipedia* ein unschätzbares historisches Dokument kollektiver Wissensproduktion und eines genau zu datierenden Wissensstandes sein.

### Blick in den ›Maschinenraum‹ der Wikipedia

Auch wenn uns Mandiberg so erstmals das gewaltige Ausmaß des gesammelten Wissens und der dahinterstehenden kollektiven Leistung vor Augen führt, zeigt er uns damit doch nur einen winzigen Teil des Wikipedia-Universums, gewissermaßen nur die Oberfläche, hinter der sich weitere Abertausend Bildschirmkilometer verbergen, insbesondere alle früheren Fassungen eines jeden Artikels<sup>7</sup> und die je nach Artikel unterschiedlich lang ausfallenden Diskussionsseiten. Hinzu kommen unüberschaubar viele Seiten, die die Prinzipien und Regelwerke der Wikipedia darlegen, zu denen es ihrerseits aberwitzig viele Diskussionsseiten, historische Fassungen, Meinungsbilder, Umfragen und Abstimmungen gibt – nicht zu vergessen die Portal-, Benutzer-, Community-, Statistik-, Vorlagen-, Tutorial-, Hilfeseiten und dergleichen mehr.

6 Michael Mandiberg, *Making Print Wikipedia*, in: *Library of Artistic Print on Demand. Post-Digital Publishing in Times of Platform Capitalism*, hg. von Andreas Bühlhoff und Annette Gilbert, Leipzig 2023 (im Druck).

7 Welche Dimension die Geschichte eines einzigen Artikels annehmen kann, zeigt James Bridle in seiner zwölfbändigen Serie *The Iraq War. A History of Wikipedia Changelogs* (2010), die auf knapp 7.000 Seiten alle 12.000 Änderungen dokumentiert, die zwischen 2004 und 2009 am Artikel zum Irakkrieg vorgenommen wurden.

Dank dieser lückenlosen Dokumentation und Archivierung ist erstmals überhaupt in der Geschichte der Enzyklopädie der gesamte Prozess der kollektiven Wissensproduktion und -verhandlung öffentlich und transparent – und damit live beobachtbar beziehungsweise im Nachhinein rekonstruierbar. Dieser ungehinderte Blick in den »Maschinenraum« erlaubt Rückschlüsse auf die impliziten Annahmen, Überzeugungen, Logiken und Wertmaßstäbe der Beteiligten, da diese in der schriftlichen Kommunikation miteinander zwingend expliziert und plausibilisiert werden müssen. Erst dies schafft die Voraussetzung für längerfristiges kollaboratives Arbeiten bei ständig wechselnder und nicht an einem Ort befindlicher Autor:innenschar. Mithilfe des Archivs kann zudem nachvollzogen werden, wie sich über die Jahre Taxonomie, Qualität und Quantität des Wissens entwickelt haben sowie editorische Prinzipien, Regelwerke, Organisationsstrukturen und Problemlösungsstrategien gemeinschaftlich erarbeitet und konsensuell abgesichert wurden – und zwar bei laufendem Betrieb, nicht wie bei klassischen Enzyklopädiën im Vorhinein. Dieser Prozess kennt prinzipiell keinen Abschluss: Die Wikipedia ist ein soziales Emergenzphänomen und *living document* par excellence.

Allerdings dringt davon nur wenig an die allgemeine Öffentlichkeit, ja nur wenige wissen überhaupt von der Existenz dieses »Maschinenraums« und der Möglichkeit, ihn einsehen und betreten zu können. Das dürfte zum großen Teil daran liegen, dass weite Bereiche dieser Backstage-Seiten nicht suchmaschinen-indiziert sind, sodass man bei einer einfachen Google-Suche nicht auf sie stößt. Auch die Standardansicht der Wikipedia zeigt nur die Artikelseiten in ihrer jeweils aktuellsten Fassung und versteckt den Weg in den Backstage-Bereich in unauffälligen Reitern und Menüs. Diese Favorisierung des Enzyklopädiebereichs im Wikipedia-Interface ist angesichts ihrer Mission sicher sinnvoll, schränkt aber die Wahrnehmbarkeit und damit die Zugänglichkeit der anderen Räume der Wikipedia entscheidend ein. Deren Auslagerung in die Backstage verbirgt, dass das präsentierte Wissen essentiell von sozialer Interaktion abhängt und als »soziales Wissen« zwangsläufig umstritten und umkämpft, kontingent und widersprüchlich, dynamisch und lebendig, vielstimmig und befangen ist. Aber weder von den konkurrierenden Wissensbeständen noch der kollektiven Autorschaft noch der potentiell konfliktreichen Interaktion ist im öffentlichen Erscheinungsbild der Wikipedia etwas zu sehen: »In what could be called objectivism translated into design, the contributions of the single editors are unified into one anonymous, pseudo-univocal whole.«<sup>8</sup> Zusätzlich vermittelt die

8 Florian Cramer, A Brechtian Media Design. Annemieke van der Hoek's Epicpedia, in: Critical Point of View. A Wikipedia Reader, hg. von Geert Lovink und Nathaniel Tkacz, Amsterdam 2011, S. 221–225, hier S. 222.

schlichte, auf das Wesentliche reduzierte und generisch-funktionale Seitengestaltung in ihrem blendend reinen Weiß den Eindruck von Neutralität, Homogenität, Konsens und Autorität.

Solche Design- und Interface-Entscheidungen sind keine Äußerlichkeiten. In der Privilegierung des einen und der Verbannung des anderen haben sie eine politische Tragweite: »The blindness of today's arguably most advanced collaborative-hypertext-collective intelligence-open source-creative commons-Web 2.0-community media project to critical issues of internet media design is, give or take objectivism, astonishing.«<sup>9</sup> Angemessener und ehrlicher wäre es wohl, die soziale Interaktion und damit die Vielstimmigkeit, den Dissens, die Dynamik und Diversität aus der Backstage an die Oberfläche zu holen und die Spezifik des von der Wikipedia gesammelten Wissens »as assets, rather than liabilities to conceal«<sup>10</sup> zu begreifen. Vermutlich würde das nicht einmal der Autorität der Wikipedia schaden, wie die Einführung der unzähligen warnenden Textbausteine lehrt, mit denen inzwischen viele Artikel bepflastert werden, um auf etwaige Mängel und Probleme hinzuweisen. Was in früheren Enzyklopädien oder Zeitungen undenkbar gewesen wäre, gereicht der Wikipedia sogar zum Vorteil, wie David Weinberger beobachtet:

Obwohl man das nicht unbedingt annehmen sollte, steigern diese Hinweise die Glaubwürdigkeit von Wikipedia. Sie zeigen uns nämlich, dass Wikipedia nicht um jeden Preis so tun will, als sei sie perfekt, dass sie ihre Schwächen nicht vertuscht. [...] Wikipedia [...] macht nur Fortschritte, wenn sie Fehler und Auslassungen ehrlich einräumt. Sie genießt es auf sokratische Weise, verbessert zu werden.<sup>11</sup>

Bis dahin sind es eher Anstöße von außen wie Gregor Weichbrodts *Dictionary of non-notable Artists* (2016), die dazu anregen, sich auf Expedition in die Tiefen der Backstage zu begeben. Mit den Löschanträgen griff er sich einen Aspekt aus dem »Maschinenraum« des Wikipedia-Universums heraus und machte ihn zum Gegenstand eines aufklärerischen Projekts. Dafür filterte er mithilfe eines Python-Skripts aus dem kaum zu überschauenden Archiv der englischsprachigen Wikipedia die Namen aller Autor:innen und Künstler:innen her-

9 Ebd., S. 225.

10 Ebd. Erste Experimente gibt es bereits, etwa die farbliche Markierung der Autorschaft oder besonders umstrittener Passagen, die Visualisierung der Versionsgeschichte oder Datenanalyse- und Statistiktools, etwa zur Zahl der Edits und Autor:innen pro Artikel.

11 David Weinberger, *Das Ende der Schublade. Die Macht der neuen digitalen Unordnung*, München 2008, S. 169.

aus, deren Wikipedia-Eintrag in den vorangegangenen zehn Jahren Gegenstand eines Löschantrags war, was sich bis heute in der Versionsgeschichte der jeweiligen Artikel sowie im Archiv der Löschkandidaten dokumentiert findet.

Einen solchen Löschantrag kann prinzipiell jede:r registrierte und eingeloggte Wikipedianer:in einbringen.<sup>12</sup> In der deutschsprachigen Wikipedia sind sogar unangemeldete Nutzer:innen dazu berechtigt, was die Antragszahl beträchtlich erhöht und möglicherweise der Grund für die im Vergleich zu anderen Sprachversionen deutlich strengere Löschpolitik ist. Über den Antrag kann bis zu sieben Tage diskutiert werden, bis ein:e Admin darüber entscheidet. Dabei zählt nicht die Zahl der Voten, sondern die Überzeugungskraft der eingebrachten Argumente.

Die ermittelten Löschkandidat:innen ordnete Weichbrodt alphabetisch und sortierte sie in neunzehn Kunstsparten von Musik und Modedesign über Tanz und Malerei bis hin zu Illustration und Literatur. Außerdem fügte er zu jedem Namen die Kurzbegründung hinzu, die laut Wikipedia-Regularien jedem Löschantrag beigefügt sein muss. Am häufigsten wird dort moniert, dass es den Personen an ›enzyklopädischer Relevanz‹ mangle – eine Formulierung, die Weichbrodt im Titel seines Werks *Dictionary of non-notable Artists* aufgriff.

Natürlich erfasst auch dieses schmale Bändchen nur einen minimalen Bruchteil des Wikipedia-Universums. Allerdings handelt es sich bei den Löschanträgen um eine besonders sensible Schaltstelle in der Produktion und Aushandlung von Wissen, die zu den repressivsten Kontrollmechanismen gehört, die den Wikipedianer:innen zur Verfügung stehen, und am gravierendsten in das gemeinschaftlich erarbeitete Textkorpus eingreift, weshalb in diesem Zusammenhang oft auch von der ›Löschhölle‹ die Rede ist, die von ›Blockwarten‹ und ›Löschnazis‹ bevölkert werde. An der Löschpolitik lassen sich daher wie unter einem Brennglas tiefe Einblicke in die Prinzipien, das Regelwerk, die Arbeitsweise und das enzyklopädische Selbstverständnis der Wikipedianer:innen gewinnen.

Abgesehen davon wurden gerade fehlende, gestrichene und neu hinzugekommene Lemmata bei der Bewertung von Enzyklopädiem und Lexika schon immer gern als besonders aussagekräftige Indikatoren herangezogen: Sie spielen »eine wichtigere, verräterischere Rolle als Form und Inhalt der Einträge. So macht allein die Auswahl der Artikel« jedes Nachschlagewerk »zur Auskunft-

12 Es handelt sich um eines der meistgenutzten Instrumente, wie die Zahl der Anträge zeigt. Zur tagesaktuellen Liste: Wikipedia, Wikipedia:Löschkandidaten, <https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:L%C3%B6schkandidaten>; zum Archiv: Wikipedia, Wikipedia:Löschkandidaten/Archiv, <https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:L%C3%B6schkandidaten/Archiv>.

stelle über Mentalität und hegemoniale Diskurse einer Epoche.«<sup>13</sup> In der Zuspitzung auf Löschkandidat:innen legt Weichbrodt somit implizit typische Bewertungsmuster im postdigitalen Zeitalter frei, die als solche erst in ihrer hier erfolgten Zusammenstellung als Korpus kenntlich und beobachtbar werden. Ausgehend von Weichbrodts *Dictionary of non-notable Artists* soll daher im Folgenden am Beispiel der ›Wikability‹ von Künstler:innen und Autor:innen der die Wikipedia zerreiende Widerstreit zwischen Exklusion und Inklusion, Homogenität und Diversität, Bias und Ausgewogenheit diskutiert werden.

## II. Die Wikipedia als neuer Player im literarischen Feld

### An der Wikipedia scheitern

Auslöser des *Dictionary*, das Weichbrodt allen von Löschung bedrohten Künstler:innen und Autor:innen widmete, war, wie erwähnt, persönliche Betroffenheit. Doch was als Geste der Verbrüderung innerhalb einer Schicksalsgemeinschaft ›aussortierter‹ Künstler:innen gedacht war, empfand manch Betroffene:r als zusätzliche Diffamierung. So brandmarkte ein deutscher Blogger Weichbrodts Vorgehen als Persönlichkeitsrechtsverletzung und bezichtigte ihn des Rufmords, da die Betroffenen, deren Klarnamen Weichbrodt ohne ihre Zustimmung verwendet hätte, noch einmal in aller Öffentlichkeit diskreditiert würden.<sup>14</sup> Auch der philippinische Dichter Edwin Cordevilla verwahrte sich in einem öffentlichen Facebook-Eintrag entschieden dagegen, in Weichbrodts Anthologie namentlich geführt zu werden, schließlich sei der Löschantrag zu seinem Wikipedia-Eintrag damals abgewiesen worden – was Weichbrodt der Redlichkeit halber vor Erscheinen seines Buchs noch einmal hätte abgleichen müssen.<sup>15</sup>

13 Oliver Jungen, *Der Wille zum Wissen. Die Kapitulation des Brockhaus*, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 10 (2016), H. 2, S. 5–16, hier S. 14.

14 Dieser Vorwurf ist allein schon deswegen nicht haltbar, weil Weichbrodt Daten aus dem frei zugänglichen Wikipedia-Universum verarbeitet hat. Allerdings wurden die Namen dabei in der Tat aus der halböffentlichen, nicht-suchmaschinenindizierten Backstage der Wikipedia in die größere Öffentlichkeit des Netzes überführt, wo das *Dictionary* anfangs frei kursierte. Um die Anschuldigungen nicht zu perpetuieren und keine neuen Hasstiraden im Netz auszulösen, wird an dieser Stelle auf die Angabe einer URL verzichtet.

15 »Weichbrodt could have not missed it if he only bothered to check. If he's responsible enough, he should have been more careful. He may have made a name for himself now because of this book.« Edwin M. Cordevilla, Facebook, 2016, <https://www.facebook.com/emcordevilla/posts/1308824182490620> (25.1.2023).

Das aber stellt nicht zwangsläufig »eine Schwäche des Gesamtkonzeptes« dar. Zum einen könnte man argumentieren, dass das *Dictionary* damit in gewisser Weise dem typischen Zerrbild der Wikipedia im Bewusstsein der Öffentlichkeit entspricht, das allzu häufig auf Halbwissen über die Vorgänge im »Maschinenraum« beruht. Zum anderen ging es Weichbrodt erklärtermaßen nicht darum, ob die Löschkandidat:innen am Ende »rehabilitiert« wurden oder der Löschantrag zu Recht eingebracht worden war. Statt »wahrheitsgetreue Aussagen darüber zu treffen, wer tatsächlich relevant ist und wer nicht«, wollte er mit seinem Buch »genau von dieser Frage Abstand [...] nehmen« und eher problematisieren, »warum gerade das nicht egal ist« und was Relevanz in diesem Zusammenhang überhaupt bedeutet.<sup>16</sup> Im Fokus steht also die performative Kraft, die ein Eintrag oder eben Nicht-Eintrag in der Wikipedia, unabhängig vom Wahrheitsgehalt, im realen Leben entfalten kann. Dass es diesen Zusammenhang gibt, belegen die heftigen Reaktionen auf sein Buch deutlich. Ein Eintrag zur eigenen Person auf einer der meistbesuchten Internetseiten der Welt ist inzwischen offensichtlich mit einem solch hohen Distinktionsgewinn verbunden, dass sein Fehlen als Stigma wahrgenommen wird.

Ganz in diesem Sinne liest der US-amerikanische Dichter Kenneth Goldsmith Weichbrodts *Dictionary* als Dokument öffentlichen Scheiterns. Auf Facebook bewirbt er es mit dem Spruch: »If you're on this list, you're a failed artist.«<sup>17</sup> Doch erweist sich dies nicht zwangsläufig für alle als desaströs. In bestimmten literarisch-künstlerischen Kreisen, zu denen Goldsmith und Weichbrodt unzweifelhaft zählen, wird das Fehlen eines eigenen Wikipedia-Eintrags keineswegs als Makel wahrgenommen, sondern eher als Gütesiegel und Auszeichnung, wie der stolze Kommentar des griechischen Künstlers Miltos Manetas unter Goldsmiths Post verrät: »I am on the list! :)«.<sup>18</sup> In der experimentellen, avantgardistischen Literatur- und Kunstszene gilt das Scheitern am Betrieb und an seinen Legitimations- und Konsekrationsinstanzen seit je als Eintrittskarte beziehungsweise Ritterschlag. In dieser Sphäre der eingeschränkten Produktion, um mit Bourdieu zu sprechen, gelten eigene Konsekrationsgesetze: Hier wiegt die Anerkennung durch die eigenen Peers deutlich mehr als ein Wikipedia-Eintrag, eine hohe Auflage oder ein schneller Verkaufserfolg, die im Subfeld der Massenproduktion die wichtigste Währung darstellen: »[H]aving a

16 Alle Zitate: Gregor Weichbrodt, E-Mail-Nachricht an die Autorin, 6.7.2018.

17 Kenneth Goldsmith, Facebook, 2016, <https://www.facebook.com/kenneth.goldsmith.739/posts/538599506325863> (25.1.2023).

18 Miltos Manetas, Kommentar zu Kenneth Goldsmith, Facebook, 2016, <https://www.facebook.com/kenneth.goldsmith.739/posts/538599506325863> (25.1.2023).

page on Wikipedia has more gravity in the world of mass self-communication than having a profile on Facebook.«<sup>19</sup>

Auch wenn die Wikipedia ursprünglich als basisdemokratisches, anti-elitäres Projekt gestartet ist, gilt sie daher vielen inzwischen als Ausdruck des ›Establishments‹. Sie hat sich zu einer nicht zu unterschätzenden Konsekrationsinstanz im literarisch-künstlerischen Feld gemausert, die nicht einfach nur das Standing eines:r Künstlers:in in der Öffentlichkeit abbildet, sondern entscheidend an diesem mitarbeitet und einen nicht zu unterschätzenden Anteil an der Potenzierung medialer Aufmerksamkeit und der darauf aufbauenden Konsekrationsspirale hat. Dies entspricht auch der Wahrnehmung der Betroffenen selbst, wie ein weiterer Kommentar zu Goldsmiths Facebook-Meldung vom norwegischen Dichter Olav Gisle Øvrebø zeigt: »Everyone can be a poet but only one page gets to amalgamate all that poetry and present it to the larger world wide web of art, endowing it with value. This time, that page is Wikipedia.«<sup>20</sup>

### Enzyklopädisches Selbstverständnis: Inklusion versus Exklusion

Allerdings ist die Wikipedia erstmals in der Geschichte der Universalenzyklopädie in der luxuriösen Situation, dass ihrem Umfang im digitalen Zeitalter im Grunde keine Grenzen gesetzt sind. Sie könnte prinzipiell dem Ideal der Vollständigkeit folgen. Paradoxiertweise gereicht ihr das aber nicht nur zum Vorteil, sondern ist Ursache eines langjährigen unauflösbaren Konflikts unter den Wikipedianer:innen, der das enzyklopädische Selbstverständnis betrifft. Die Frontlinie verläuft dabei zwischen jenen, für die in die Wikipedia »alles [gehört], was *richtig* ist«, und jenen, für die in die Wikipedia »nur das [gehört], was *wichtig* ist.«<sup>21</sup> Es hat sich eingebürgert, von ›Inklusionist:innen‹ und ›Exklusionist:innen‹ zu sprechen – wobei Letztere im englischen Sprachraum

19 José van Dijck, *The Culture of Connectivity: A Critical History of Social Media*, New York 2013, S. 150. Vgl. Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt a. M. 1999.

20 Olav Gisle Øvrebø, Kommentar zu Kenneth Goldsmith, Facebook, 2016, [https://www.facebook.com/kenneth.goldsmith.739/posts/538599506325863?comment\\_id=538608692991611&comment\\_tracking=%7B%22tn%22%3A%22R9%22%7D](https://www.facebook.com/kenneth.goldsmith.739/posts/538599506325863?comment_id=538608692991611&comment_tracking=%7B%22tn%22%3A%22R9%22%7D) (25.1.2023).

21 Tobias Lutz, *Exklusionisten gegen Inklusionisten – ein enzyklopädischer Bruderkrieg*, in: *Alles über Wikipedia und die Menschen hinter der größten Enzyklopädie der Welt*, hg. von Wikimedia Deutschland e. V., Hamburg 2011, S. 164–172, hier S. 166. Herv. im Orig.

eher unter dem Begriff der ›Deletionists‹ firmieren, was die starke Korrelation zur rigiden Löschpolitik zeigt, in der sich die exklusionistische Grundeinstellung besonders deutlich manifestiert.

Dass diese Debatte überhaupt entstehen konnte, ist ein Novum. Bisher waren herkömmliche Printeditionen aufgrund ihres begrenzten Umfangs zwangsläufig exklusionistisch. Eine prinzipiell unbegrenzt erweiterbare Online-Enzyklopädie hingegen ist »*a priori* inklusionistisch.«<sup>22</sup> Entsprechend lautet der Leitspruch der Inklusionist:innen: »Wikipedia ist kein Papier«. Die einzigen Einschränkungen, die sie gelten lassen, leiten sich aus den Grundprinzipien der Wikipedia ab, wonach die Urheberrechte gewahrt sein müssen und es sich um bereits andernorts publiziertes und durch reputable Quellen belegbares Wissen handeln muss (»Keine Theoriefindung«).<sup>23</sup> Ergänzt werden diese sehr strikt gehandhabten Vorgaben durch das Grundprinzip des »Neutralen Standpunkts«, wonach »im Sinne wissenschaftlicher Wertfreiheit [...] Themen sachlich darzustellen und persönliche Standpunkte aus Wikipedia-Artikeln herauszuhalten [sind]. Um das zu gewährleisten, werden Artikel quellenbasiert, im Gesamten ausgewogen und möglichst objektiv verfasst.«<sup>24</sup> Einzig diese drei zentralen Grundprinzipien begrenzen aus inklusionistischer Sicht die ›Wikability‹ eines Eintrags.

Die Exklusionist:innen hingegen argumentieren, dass »aus der grundsätzlichen Möglichkeit, eine inklusionistische Enzyklopädie unbegrenzten Inhalts zu schaffen, [noch lange] kein logisches Gebot« folge.<sup>25</sup> Es sei schlicht und ergreifend nicht jeder Gegenstand für die Wikipedia relevant. Ausbuchstabiert wird dies in der Richtlinie »Was Wikipedia *nicht* ist«, die festlegt, dass sich eine Enzyklopädie, die ihrem Namen gerecht werden will, deutlich von einer Werbe- oder Propagandaplattform, einem Nachrichtenportal, Repositorium, Wörterbuch, Branchentelefonbuch oder ähnlichen Personen-, Vereins- oder Firmenverzeichnissen unterscheiden müsse.<sup>26</sup> Der Wahlspruch der Exklusionist:innen lautet daher: »Wikipedia ist kein junkyard«. Das aber bedingt eine strenge Eingangskontrolle, bei der der Gegenstand eines Eintrags erst auf seine enzyklopä-

22 Ebd., S. 167. Herv. im Orig.

23 Vgl. Wikipedia, Wikipedia:Grundprinzipien, 2022, <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia:Grundprinzipien&oldid=225464106> (25.1.2023).

24 Wikipedia, Wikipedia:Neutraler Standpunkt, 2021, [https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia:Neutraler\\_Standpunkt&oldid=213010644](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia:Neutraler_Standpunkt&oldid=213010644) (25.1.2023).

25 Lutz, Exklusionisten gegen Inklusionisten – ein enzyklopädischer Bruderkrieg, S. 167.

26 Vgl. Wikipedia, Wikipedia:Was Wikipedia *nicht* ist, 2022, [https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia:Was\\_Wikipedia\\_nicht\\_ist&oldid=226981358](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia:Was_Wikipedia_nicht_ist&oldid=226981358) (25.1.2023).

dische Relevanz im Sinne seiner voraussichtlich zeitüberdauernden Bedeutsamkeit geprüft wird, bevor die Inhalte des Eintrags auf Basis der zentralen Artikelrichtlinien diskutiert werden können.<sup>27</sup> Dass die Exklusionist:innen die Grenzen enzyklopädischen Wissens bedeutend enger ziehen und eine rigide Ausschlusspolitik betreiben, ist letztlich aber ausschlaggebend dafür, dass ein Wikipedia-Eintrag überhaupt mit einem Distinktionsgewinn verbunden ist und damit auch für marginalisierte Gruppen im Kampf um gleichberechtigte Repräsentation an Bedeutung gewinnt.

### Wikipedia als Werbeplattform

In manchem Fall scheint die restriktive Sichtung der Einträge durch die Exklusionist:innen aber durchaus berechtigt zu sein. Zumindest insinuiert etliche der von Weichbrodt dokumentierten Löschanträge, dass der betroffene Eintrag augenscheinlich zur Selbstdarstellung instrumentalisiert wurde. Nicht nur einmal wird in der Antragsbegründung zum Beispiel der typische Werbesprech moniert, der eher zu einem Klappentext als zu einem Lexikonartikel passt: »Poet who has garnered almost no media attention, yet is ›superior to Shakespeare‹, ›better than Ted Hughes‹, and ›a much bigger thing than Sylvia Plath‹.«<sup>28</sup> Auch andere Einträge werden als substanzlos gebrandmarkt: »He may be the son, grandson and great-grandson of notable writers, but is there any indication that he himself is notable in any way?« (S. 54)

Diese Beispiele belegen, dass man den Wikipedia-Eintrag inzwischen als vielversprechendes Element des Marketings entdeckt hat und kommunikationsstrategisch in den Kampf um Sichtbarkeit auf den Aufmerksamkeitsmärkten des Internets einbindet, da er unmittelbaren Einfluss auf den PageRank in der Google-Suche und den Webtraffic zur eigenen Homepage hat. Auch wenn die genauen Effekte schwer zu beziffern sind und ›das unternehmerische Selbst‹<sup>29</sup> in der Regel weitere flankierende, sich wechselseitig verstärkende Maßnahmen zur Gestaltung der eigenen Performance und Potenzierung medialer Aufmerk-

27 Vgl. Wikipedia, Wikipedia:Relevanzkriterien, 2023, <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia:Relevanzkriterien&oldid=229532420> (25.1.2023).

28 Gregor Weichbrodt, *Dictionary of non-notable Artists*, Berlin 2016, S. 57. Sämtliche Nachweise aus dieser Ausgabe erfolgen unter Angabe der Seitenzahlen im Fließtext. Die Namen der betroffenen Künstler:innen werden nicht genannt, um diese nicht erneut einer öffentlichen Diskussion ihrer Relevanz auszusetzen.

29 Vgl. Ulrich Bröckling, *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*, Berlin 2007.

samkeit ergreift, hat der Missbrauch der Wikipedia zu Werbe- oder PR-Zwecken in den letzten Jahren stark zugenommen. In dieser Entwicklung spiegelt sich der Wandel, den das Internet erfahren hat: Die einstige Mitmachkultur des Web 2.0 wurde von der Welt der Social Media abgelöst, in der »[n]icht die Erweiterung des kollektiven Wissens oder die altruistische Kollaboration [...] im Vordergrund [stehen], sondern Imagepflege und Selbstdarstellung.«<sup>30</sup>

#### Bias I:

#### Marginalisierung bestimmter Genres, Medien und Nationalitäten

Weichbrodts *Dictionary* führt jedoch nicht nur das sonderbare Gebaren mancher Autor:innen unter den Bedingungen der Aufmerksamkeitsökonomie vor. Etliche Begründungen lassen Zweifel an der Angemessenheit und Belastbarkeit der ihnen zugrunde liegenden Wertmaßstäbe und Selektionskriterien aufkommen, was die Frage aufwirft, auf welcher Grundlage und mit welcher Legitimation die Wikipedianer:innen hier eigentlich Tag für Tag über Künstler:innen zu Gericht sitzen und über Ein- und Ausschluss entscheiden.

Weichbrodts Sammlung »sculpts a dictionary of the different ways an artist's work can be marginalized«, konstatiert ein Rezensent.<sup>31</sup> Im Bereich der Literatur etwa scheint es zum Beispiel deutliche Vorbehalte gegenüber bestimmten Genres und Medien zu geben. So wird Autor:innen von Kinder- und Jugendliteratur überdurchschnittlich oft enzyklopädische Relevanz abgesprochen, was auf eine implizite Genre-Hierarchie im Wertesystem der Urteilenden schließen lässt:

Non-notable children's book author.

Non-notable author of a single fiction book for teens.

Subject appears to be a barely notable author of children's fiction.

Unnotable author of a single series of teen books.

Unremarkable children's and mystery author.

(S. 44, S. 52 und S. 56)

30 Karin Janker und Thomas Urban, Die Besserwisserei, in: Süddeutsche Zeitung, 5.10.2019, S. 11.

31 James Ardis, Rezension zu *Dictionary of Non-Notable Artists* by Gregor Weichbrodt, in: The Rumpus, 2017, <https://therumpus.net/2017/01/dictionary-of-non-notable-artists-by-gregor-weichbrodt/> (25.1.2023). Da die Unterrepräsentation von Frauen in der Wikipedia hinlänglich belegt ist, lege ich den Fokus im Folgenden auf weitere marginalisierende Tendenzen.

Gleiches gilt für Blogs, E-Books und andere digitale Medien, denen offensichtlich per se bereits der Verdacht nicht ernsthafter und damit nicht enzyklopädiwürdiger Literatur anhaftet:

Non-notable rabbi and author and blogger.  
 Not notable poet blogger.  
 Webcomic author of dubious notability.  
 eBook author (possibly selfpublished) of questionable notability.  
 Unremarkable e-book author.  
 (S. 49 f., S. 55, S. 57 und S. 59)

Hier zeigt sich deutlich, dass das gedruckte Buch nicht nur in der Literaturwissenschaft noch immer als »die grundlegende Existenzform des literarischen Kunstwerks«<sup>32</sup> gilt, sondern auch im Literaturbetrieb noch immer die harte Währung und damit die Eintrittskarte in die Wikipedia darstellt – womit selbstredend nicht das selbstverlegte Buch gemeint ist, wie das an vorletzter Stelle zitierte Beispiel andeutet. Überaus häufig heißt es lapidar: »Non notable author, has 3 books published by vanity presses« (S. 45).

Ebenso auffällig ist die Nennung von Nationalitäten, die vorrangig Autor:innen kleinerer Literaturen und Kulturen zu betreffen scheint und so leicht eine diskriminierende Note erhält, was dem angestrebten neutralen Standpunkt eklatant zuwiderläuft:

Indian TV actress.  
 Appears to be non-notable Pakistani architect and writer.  
 Non-notable Scandinavian architect.  
 A 17-year old Nepali poet and social worker.  
 Non-notable Polish author.  
 A Burmese author of questionable notability.  
 Not a notable Danish author.  
 Non-notable Algerian writer.  
 Non-notable Cambodian writer.  
 A non-notable writer from Slovenia.  
 (S. 38, S. 43, S. 48, S. 53–56, S. 59 und S. 66)

32 Květoslav Chvatík, Artefakt und ästhetisches Objekt, in: Kolloquium Kunst und Philosophie, Bd. 3: Das Kunstwerk, hg. von Willi Oelmüller, Paderborn u. a. 1983, S. 35–58, hier S. 43.

## Bias II:

## ›Self-focus‹ versus universales Weltwissen

Dieser marginalisierende, stellenweise tendenziöse Umgang mit dem Bedürfnis nach Repräsentation auch anderer Sprachen und Kulturen in der englischsprachigen Wikipedia erschreckt. Studien zeigen jedoch, dass diese Verengung der Perspektive auf die eigene Region, Sprache, Kultur etc. allen Wikipedia-Sprachversionen eigen ist, da jede von ihnen eine spezifische Öffentlichkeit mit je eigenen Interessen adressiert und dabei zwangsläufig »a large degree of *self-focus*« ausbildet.<sup>33</sup> Es sei daher geradezu »natural that Wikipedians' [...] values are influenced by their dominant culture and that they want to include events [and subjects] that are ›close to home.«<sup>34</sup>

Allerdings wiegt diese Schlagseite im Fall der englischsprachigen Wikipedia – die Gregor Weichbrodt nicht zufällig als Untersuchungsgegenstand wählt, obwohl die deutschsprachige eine noch rigidere Löschpolitik betreibt – bedeutend schwerer, da diese eine Sonderstellung unter allen Wikipedia-Ausgaben einnimmt. Zum einen, weil Englisch auch in Ländern wie Südafrika, Nigeria, Uganda, Kenia oder Jamaika gesprochen wird, weshalb die englischsprachige Wikipedia-Community bereits per se mehrere stark divergierende ›self-foci‹ zulassen müsste, erfahrungsgemäß aber die anglophone, westliche Perspektive dominiert.<sup>35</sup> Zum anderen, weil sie als Ursprungsausgabe Vorbildfunktion hat und viele ihrer Prinzipien, Regelwerke, Features sowie Artikelinhalte von anderen Ausgaben übernommen wurden.

Außerdem sind die Anforderungen an Inklusion, Coverage, Diversität und Offenheit in ihrem Fall besonders hoch, da sie aufgrund der Vormachtstellung

- 33 Brent Hecht und Darren Gergle, Measuring Self-Focus Bias in Community-Maintained Knowledge Repositories, in: Proceedings of the Fourth International Conference on Communities and Technologies, New York 2009, S. 11–20, hier S. 13. Herv. im Orig. Vgl. auch Ewa S. Callahan und Susan C. Herring, Cultural Bias in Wikipedia Content on Famous Persons, in: Journal of the American Society for Information Science and Technology 62 (2011), H. 10, S. 1899–1915.
- 34 Jahna Ottenbacher, Our News, Their Events. A Comparison of Archived Current Events on English and Greek Wikipedia, in: Global Wikipedia. International and Cross-cultural Issues in Online-Collaboration, hg. von Pnina Fichman und Noriko Hara, Lanham u. a. 2014, S. 49–67, hier S. 63.
- 35 Zur Problematik von »different Wikipedias in countries where English dominates as the written language [and] [...] Wikipedians on the edges of the Wikipedia network« vgl. das Fallbeispiel eines mehrfach gelöschten Eintrags zu einem viralen Meme aus Kenia: Heather Ford, The Missing Wikipedians, in: Critical Point of View, S. 258–268, hier S. 260.

des Englischen als globale Lingua franca eine sehr viel größere Reichweite als ihre Schwesternzyklopädien hat. Deshalb sieht sie sich mit der Erwartungshaltung konfrontiert, dass in ihr die jahrhundertealte Vision einer wirklich universalen Enzyklopädie endlich verwirklicht und das gesamte Weltwissen abgebildet werden könnte. Während den anderssprachigen Schwesternzyklopädien also zugestanden wird, »to enshrine landmarks of shared historical and cultural importance to people who share a language«,<sup>36</sup> wird der englischsprachigen die Rolle eines globalen Repositoriums übertragen und daraus der Anspruch abgeleitet, auch als »nur« in der eigenen Kultur und Sprache bedeutsame Persönlichkeit in ihr als vermeintlich universeller Plattform repräsentiert zu sein.<sup>37</sup> Aus der in obigen Zitaten zutage tretenden schroffen Ablehnung dieses Ansinnens sprechen somit nicht zwangsläufig implizite Vorurteile; möglicherweise ist sie auch Ausdruck differierender Ansichten über Funktion und Stellung der englischsprachigen Ausgabe innerhalb des Wikipedia-Universums und Resultat des Aufeinandertreffens eines »language point of view«, wie es Massa und Scrinzi in Anlehnung an Wikipedias »Neutrale[n] Standpunkt« (engl. *Neutral Point Of View*, kurz: NPOV) nennen, und eines eher globalorientierten, universellen POV.<sup>38</sup>

Unabhängig davon gibt es unstrittig einen systemischen Bias, wie das englischsprachige WikiProject *Countering systemic bias* selbstkritisch eingesteht, das die Anstrengungen der Community intensivieren will, sowohl das versammelte Wissen als auch die Autorschaft weiter zu diversifizieren.<sup>39</sup> Dafür bietet die Architektur der Wikipedia eigentlich gute Voraussetzungen: »There is enormous potential for Wikipedia to open participation in knowledge construction and loosen the West's entrenched grip on globally accessible representations. The platform, available in 271 [Stand Januar 2023: 315, A. G.] languages, in theory allows marginalized groups to be heard around the world.«<sup>40</sup>

36 Ebd.

37 Ewa Callahan, Crosslinguistic Neutrality. Wikipedia's Neutral Points of View from a Global Perspective, in: *Global Wikipedia*, S. 69–84, hier S. 73.

38 Vgl. Paolo Massa und Federico Scrinzi, Manypedia: Comparing language points of view of Wikipedia communities, in: *First Monday* 18 (2013), H. 1, S. 1–7.

39 Wikipedia, Wikipedia:WikiProject Countering systemic bias, 2022, [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia:WikiProject\\_Countering\\_systemic\\_bias&oldid=1085856665](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia:WikiProject_Countering_systemic_bias&oldid=1085856665) (25.1.2023).

40 Mark Graham, Wiki Space: Palimpsests and the Politics of Exclusion, in: *Critical Point of View*, S. 269–282, hier S. 280.

## »Imagine a world [...]«: Community als Korrektiv

Aber ist die englischsprachige Wikipedia tatsächlich der beste Ort, um diese Utopie einer wahrhaft globalen Wissensressource zu verwirklichen? Vielleicht sollte man diesen Anspruch eher an das gesamte Wikipedia-Universum mit seinen derzeit 315 aktiven Sprachversionen richten. Zu diesem universellen Repositorium könnte dann jede einzelne Ausgabe mit ihrer spezifischen Perspektive und ihrer spezifischen Autor:innenschar beitragen, sodass sich mit wachsender Zahl und Größe der Ausgaben die »self-foci« und Wissensbestände ergänzen und etwaige Ungleichgewichte allmählich ausbalanciert würden. Das würde nicht alle Probleme lösen, denn auch dann gäbe es weiße Flecken auf der Landkarte, da die Wikipedia noch längst nicht in allen Ländern dieser Welt verbreitet und etabliert ist. Und auch das demographische Übergewicht jüngerer, gut ausgebildeter, männlicher Wikipedianer aus westlichen, hochentwickelten Ländern wäre damit nicht behoben.

Aber vielleicht käme man so der Ausgangsvision der Wikipedia trotzdem einen Schritt näher, die ihr Begründer Jimmy Wales einst in die Worte »Imagine a world in which every single person on the planet is given free access to the sum of all human knowledge« fasste und die von der gegenwärtigen englischsprachigen Wikipedia-Community noch immer als »Prime objective« bekräftigt wird: »And that is the world that we, the Wikipedia community, as part of the Wikimedia movement, are working toward.«<sup>41</sup> In dieser Welt müsste dann aber tatsächlich »every single person« völlig unabhängig von der Sprache, die sie spricht, und der Kultur, der sie sich zugehörig fühlt, bei jeder Wissensabfrage auf alle Wikipedia-Ausgaben und damit auf ein zwangsläufig diversifiziertes Weltwissen zugreifen können. Das mag schwer vorstellbar sein, aber erste Ansätze und Tools, die die Umsetzbarkeit und das Potential eines solchen versions- und sprachübergreifenden Zugriffs unter Beweis stellen, gibt es bereits.<sup>42</sup> Und schließlich: Wann wäre die Idee der Universalenzyklopädie jemals keine Utopie gewesen? Auch den Erfolg der Wikipedia hat sich vor zwanzig Jahren noch niemand vorstellen können.

Hoffnung macht, dass die Wikipedia ihre Fähigkeit zur steten Selbstkontrolle und -korrektur sowie zur Weiterentwicklung bereits mehrfach bewiesen

41 Wikipedia, Wikipedia:Prime objective, 2022, [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia:Prime\\_objective&oldid=1122251466](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia:Prime_objective&oldid=1122251466) (25.1.2023).

42 Vgl. automatische Übersetzungsangebote, Interwiki- bzw. Interlanguage-Links, mit denen verwandte Einträge in den Schwesternzyklopädien verknüpft werden, und Tools wie die Wikipedia Cross-Lingual Image Analysis.

hat. Sogar auf der Ebene einer einzigen Sprachversion stellt sich deshalb die Lage nicht so verheerend dar, wie es Weichbrodts *Dictionary* glauben macht, wenn es sich bewusst auf den Auslöser der Löschkussionen beschränkt, deren Verlauf und Ergebnis aber ausblendet. Geht man einigen der von Weichbrodt dokumentierten Löschanträgen nach, zeigt sich, dass diese keine Selbstläufer sind: Fragwürdige Argumentationen und eingefärbte Äußerungen bleiben in der Regel nicht lange unwidersprochen. In diesen Review-Prozessen durch die Community bewahrheitet sich durchaus der Glaube an die Schwarmintelligenz als Korrektiv.

Um ein Beispiel herauszugreifen: Dass der *rumänische* Folksänger Ștefan Hrușcă in einem Löschantrag fälschlich als »not notable seasonal Hungarian folk singer« bezeichnet wird, wird von anderen Wikipedianer:innen, die für »Keep« (Artikel beibehalten) votieren, sofort empört registriert: »**Keep**. Hungarian singer?! Are you kidding? He is an iconic Romanian Christmas carols singer, very famous in Romania. Basically Romanians can't imagine a Christmas without his songs. Ridiculous request.«<sup>43</sup> Ein:e andere:r Nutzer:in bringt Belege aus rumänischen Leitmedien zum Beweis medialer Resonanz<sup>44</sup> und belehrt: »[B]efore making this kind of nomination, it helps not only to search for the subject, but also to get the basic facts right. Romania, Hungary. Romania, Hungary. Romania, Hungary. Learn the difference. Hrușcă is from Romania. He is not from Hungary.«<sup>45</sup>

Auch im Fall des Löschantrags zu Gregor Weichbrodt eilten gleich mehrere Wikipedianer:innen zu seiner Verteidigung herbei und brachten Belege für mediale und öffentliche Resonanz, sodass schon nach wenigen Stunden Weichbrodts »Wikability« zweifelsfrei bewiesen war und der:die Admin den Lösch-

43 Codrin.B, Kommentar zu Wikipedia, Wikipedia:Articles for deletion/Ștefan Hrușcă, 27.12.2013, 15:22 (UTC), [https://en.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Articles\\_for\\_deletion/%C8%98tefan\\_Hru%C8%99c%C4%83](https://en.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Articles_for_deletion/%C8%98tefan_Hru%C8%99c%C4%83) (25.1.2023).

44 Als eine Ursache des systemischen Bias nennt die englischsprachige Wikipedia die höheren Hürden zum Nachweis der Relevanz bei Personen der nicht-anglophonen und nicht-westlichen Welt, »because of a lack of English sources and little incentive among anglophone participants to find sources in the native language of the topic. A lack of native language editors of the topic only compounds the problems.« Wikipedia, Wikipedia:Systemic bias, 2022, [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia:Systemic\\_bias&oldid=1093861193](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia:Systemic_bias&oldid=1093861193) (25.1.2023). Abgesehen davon führt die Bevorzugung gedruckter Textquellen, egal in welcher Sprache, zwangsläufig zu einer Diskriminierung z. B. oraler Kulturen.

45 Birutorul, Kommentar zu Wikipedia, Wikipedia:Articles for deletion/Ștefan Hrușcă, 27.12.2013, 03:05 (UTC), [https://en.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Articles\\_for\\_deletion/%C8%98tefan\\_Hru%C8%99c%C4%83](https://en.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Articles_for_deletion/%C8%98tefan_Hru%C8%99c%C4%83) (25.1.2023).

antrag wieder einkassierte. Weichbrodts Wikipedia-Eintrag konnte bestehen bleiben – zumindest dieses Mal, denn prinzipiell können Löschanträge und damit Zweifel an der enzyklopädischen Relevanz immer wieder neu eingebracht werden.

### III. Regelwerke: Lösung oder Problem?

Um die zunehmenden und konflikträchtigen Dispute zur Feststellung der ›Wikability‹ auf eine einheitliche und konsensuell abgesicherte Basis zu stellen, gibt es die sogenannten Relevanzkriterien, die in der deutschsprachigen Wikipedia am 27. April 2004 eingeführt wurden.<sup>46</sup> Sie wurden im Laufe der Jahre in aufwändigen Konsensfindungsprozessen für eine beeindruckende Zahl an Gegenständen, Ereignissen, Lebewesen, Institutionen, Orten, fiktiven Gegenständen und Personengruppen weiterentwickelt und in einem umfangreichen Regelwerk ausdifferenziert. Das deutsche ist eines der elaboriertesten unter den Wikipedia-Ausgaben, die sich in Umfang, Inhalt, taxonomischer Einteilung und Regularien beträchtlich unterscheiden.

Alle Relevanzkriterien unterliegen ständiger Veränderung, nicht wenige sind bis heute notorisch umstritten. Dass die Diskussionen immer wieder aufflammen und zugleich unter Repetitivität und Ineffizienz leiden, liegt nicht zuletzt an der hohen Fluktuation unter den Wikipedianer:innen, die die Ausbildung eines institutionellen Gedächtnisses verhindert. Darüber hinaus sucht man »eine klare demokratische Legitimation [...] vergebens«, schließlich sind die meisten Kriterien »nie Gegenstand einer Abstimmung« gewesen. Dass sie »inzwischen gleichwohl zu einer Art Gewohnheitsrecht erstarkt sind, liegt vor allem an ihrer strikten und ständigen Anwendung in der Löschdiskussion«, wo sie zunehmend rigider gehandhabt werden. »Das ist schon deshalb problematisch, weil die dort tätigen Autoren mehrheitlich Verfechter einer restriktiven Relevanzpolitik sind«, also dem exklusionistischen Flügel angehören.<sup>47</sup>

Wenig Beachtung findet in den oft hitzig geführten Debatten zudem, dass es sich nur um »hinreichende, nicht aber notwendige Bedingungen für enzyklopä-

46 Vgl. Wikipedia, Wikipedia:Relevanzkriterien, 2004, <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia:Relevanzkriterien&oldid=1169003> (25.1.2023). Damit war die deutschsprachige Wikipedia Vorreiterin, die englischsprachige »notability guideline« wurde erst 2006 eingeführt. Vgl. Wikipedia, Notability in the English Wikipedia, 2022, [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Notability\\_in\\_the\\_English\\_Wikipedia&oldid=1082657701](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Notability_in_the_English_Wikipedia&oldid=1082657701) (25.1.2023).

47 Alle Zitate: Lutz, Exklusionisten gegen Inklusionisten – ein enzyklopädischer Bruderkrieg, S. 168 f.

dische Relevanz« handelt. Sie sollen also gar nicht »alle denkbaren Einzelfälle ab[]decken«.48 Es ist im Einzelfall auch möglich, andere stichhaltige Argumente anzuführen. All das führt dazu, dass es zunehmend schwerer wird, neue Artikel anzulegen – erst recht für Wikipedia-Neulinge und unangemeldete, nur mit ihrer IP-Adresse erfasste Nutzer:innen, denen die Wikipedianer:innen mit besonders großem Misstrauen begegnen.

### Relevanzkriterien für Autor:innen

Die schwierige Problemlage, vor die sich die Wikipedianer:innen dabei gestellt sehen, soll im Folgenden am Beispiel der in der deutschsprachigen Wikipedia geltenden Relevanzkriterien für Autor:innen erläutert werden, die Gregor Weichbrodt laut Löschantrag vorgeblich nicht erfüllte. Deren erste nähere Bestimmung lautet:

**Schriftsteller** bzw. **Autoren** [sic] gelten als relevant, wenn sich besondere Bedeutung oder Bekanntheit etwa durch einen Eintrag in einem anerkannten, redaktionell betreuten Nachschlagewerk (Enzyklopädie, Lexikon etc.) oder einer vergleichbar renommierten Quelle wie dem Perlentaucher nachweisen lässt [...].49

Mit diesem Rückgriff auf Nachschlagewerke als etablierte Instanzen literarischer Kanonbildung wird wie eh und je institutionell abgesichertes Expertenwissen eingefordert. Lexika erfassen erfahrungsgemäß recht zuverlässig »die Schnittmenge von institutionellen Lektürekannones an Schulen und Universitäten mit dem Gesellschaftskanon«.50 Aufgrund ihrer langen Vorlaufzeiten und ihrer Abgeschlossenheit nach Drucklegung erweisen sie sich aber gerade im Umgang mit allerjüngster Literatur, die von den meisten Löschanträgen betroffen ist, als wenig hilfreich.51

48 Alle Zitate: Wikipedia, Wikipedia:Relevanzkriterien, 2022, <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia:Relevanzkriterien&oldid=222583335> (25.1.2023).

49 Wikipedia, Wikipedia:Relevanzkriterien, 8.4 Autoren, 2022, <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia:Relevanzkriterien&oldid=222583335#Autoren> (25.1.2023).

50 Heinz Ludwig Arnold, Arbeit am Mythos Kindler, in: Wertung und Kanon, hg. von Matthias Freise und Claudia Stockinger, Heidelberg 2010, S. 125–139, hier S. 133 f.

51 Das gilt auch für die englischsprachige Wikipedia, in deren Richtlinien für Bücher es heißt: »The vast majority of books whose Wikipedia articles are nominated for deletion, and whose notability could reasonably be called into question, are contemporary.« Wikipedia, Wikipedia:Notability (books), 2022, [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia:Notability\\_\(books\)&oldid=1117841122](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia:Notability_(books)&oldid=1117841122) (25.1.2023).

Wenn als »vergleichbar renommierte[] Quelle« exemplarisch das Online-Magazin *Perlentaucher* angeführt wird – laut Selbstdarstellung »das führende und unabhängige Kultur- und Literaturmagazin im deutschsprachigen Internet«<sup>52</sup> –, sorgt das zwar für eine größere Aktualität als die Printlexika, aber auch für viel Streit. Denn der *Perlentaucher* bezieht sein ›Renommee‹ und seine Autorität weniger aus sich selbst als vielmehr aus den Feuilletons der großen Tages- und Wochenzeitungen, deren Buchrezensionen er in seinen täglichen Presseschauen agglomert und redaktionell aufbereitet, womit erneut die etablierten Konsekrationsinstanzen und gewohnten Wertmaßstäbe der bildungsbürgerlich geprägten Literaturkritik und Buchkultur in die Wikipedia einfließen. Zur Verteidigung des *Perlentauchers* als Relevanzindikator werden meist pragmatische Gründe angeführt: »Der Perlentaucher [ist] dabei insofern hilfreich, als daß dort halt die Rezensionen gesammelt waren, man also nur nachsehen muß[].«<sup>53</sup> Leichte Überprüfbarkeit und Praktikabilität sind also Trumpf.

Was sonst noch unter »einer vergleichbar renommierten Quelle« zu verstehen ist, ist umstritten. Verworfen wurde die Idee, die Existenz eines Eintrags in einer anderen Wikipedia-Sprachversion als Nachweis von Relevanz zuzulassen, würde dies doch zu der vertrackten Frage führen, ob »die Wikipedia relevant genug für sich selbst« ist.<sup>54</sup> Es gilt daher der Grundsatz: »Wikipedia ist keine Quelle.«<sup>55</sup> Außerdem fürchtet man dadurch eine Aufweichung der strengen Regeln der deutschsprachigen Wikipedia; schließlich verfolgen die anderen Sprachversionen sehr unterschiedliche enzyklopädische Ansätze und editions- und löschpolitische Standards. So nachvollziehbar diese beiden Argumente auch sind – verhindert wird so die Erweiterung des eigenen »language point of view« durch andere Kulturen und Sprachen.

52 Perlentaucher, Wer wir sind, <https://www.perlentaucher.de/wer-wir-sind/wer-wir-sind.html> (25.1.2023).

53 Sarkana, Kommentar zu Wikipedia, RK Autoren, 31.12.2016, 18:38 (CET), [https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia\\_Diskussion:Relevanzkriterien/Archiv/2016/Dez&oldid=163562475#RK\\_Autoren](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia_Diskussion:Relevanzkriterien/Archiv/2016/Dez&oldid=163562475#RK_Autoren) (25.1.2023).

54 Ruiin, Kommentar zu Wikipedia, Globales Relevanzkriterium en.Wikipedia.org, 24.3.2010, 10:43 (CET), [https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia\\_Diskussion:Relevanzkriterien/Archiv/2010/Mrz&oldid=77531028#Globales\\_Relevanzkriterium\\_en.Wikipedia.org](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia_Diskussion:Relevanzkriterien/Archiv/2010/Mrz&oldid=77531028#Globales_Relevanzkriterium_en.Wikipedia.org) (25.1.2023). Vgl. auch Wikipedia, Artikel in anderssprachigen Wikipedias als Relevanzkriterium, Oktober 2007, [https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia\\_Diskussion:Relevanzkriterien/Archiv/2007/Okt&oldid=128234063#Artikel\\_in\\_anderssprachigen\\_Wikipedias\\_als\\_Relevanzkriterium](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia_Diskussion:Relevanzkriterien/Archiv/2007/Okt&oldid=128234063#Artikel_in_anderssprachigen_Wikipedias_als_Relevanzkriterium) (25.1.2023).

55 Wikipedia, Wikipedia:Belege, 2022, <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia:Belege&oldid=223508411> (25.1.2023).

### Zirkularität und Willkür versus Praktikabilität der Kriterien

Die nächsten beiden in den Relevanzkriterien angeführten Spiegelstriche, wonach Autor:innen »ein Standardwerk verfasst« oder »einen renommierten Literaturpreis gewonnen haben« müssen,<sup>56</sup> um als relevant gelten zu können, spielen in den Löschkussionen kaum eine Rolle, da sich wie bereits erwähnt die meisten Löschanträge gegen Newcomer:innen richten, die noch keine Preise oder Standardwerke vorweisen können. Abgesehen davon ist es zwar unstrittig, dass Literaturpreise eine wichtige Konsekrationsfunktion übernehmen, doch sieht man sich angesichts der kaum noch zu überschauenden Preislandschaft vor die Notwendigkeit gestellt, erst einmal bestimmen zu müssen, welche der Preise ihrerseits als »renommiert« gelten können. Deswegen wurden Relevanzkriterien eigens für Literaturpreise entwickelt, in denen es unter anderem heißt: Ein Preis ist relevant, wenn er »mehreren besonders renommierten Schriftstellern verliehen und von ihnen angenommen worden« ist.<sup>57</sup> Das Dilemma dieser Bestimmung liegt auf der Hand: Es handelt sich um wechselseitige Konsekrations- und Legitimationshandlungen zwischen preisverleihender Institution und Autor:in. Diese Zirkularität ist nicht untypisch, sowohl für die Konsekrationsinstanzen selbst als auch für die Relevanzkriterien der Wikipedia.

In der täglichen Praxis findet das nächste Kriterium am häufigsten Anwendung, zugleich ist es das umstrittenste:

**Schriftsteller** bzw. **Autoren** gelten als relevant, [...]

wenn sie mindestens zwei Monografien (im formalen, bibliothekswissenschaftlichen Sinne) der Belletristik/Schönen Literatur oder vier nicht-belletristische Monografien (beispielsweise Sachbücher) als Hauptautoren bei einem regulären Verlag veröffentlicht haben.<sup>58</sup>

An fast jedem Wort dieser Bestimmung haben sich schon Diskussionen entzündet: Warum etwa müssen es Monographien sein? Liegt dieser Festlegung nicht ein antiquiertes und eindimensionales Verständnis von Literatur und ihren Medien und Genres zugrunde? Benachteiligt sie nicht Vertreter:innen oraler, performativer oder digitaler Sprachkünste, Dramatiker:innen, deren Stücke oft auf die Bühne, aber nicht immer in einen Verlag finden, oder

<sup>56</sup> Wikipedia, Wikipedia:Relevanzkriterien, 8.4 Autoren. Ähnlich in der englischsprachigen Wikipedia.

<sup>57</sup> Wikipedia, Wikipedia:Relevanzkriterien, 3.8 Literaturpreise, 2022, <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia:Relevanzkriterien&oldid=222583335#Literaturpreise> (25.1.2023).

<sup>58</sup> Wikipedia, Wikipedia:Relevanzkriterien, 8.4 Autoren.

Lyriker:innen, die ihre Laufbahn in der Regel mit dem Abdruck einzelner Gedichte in Anthologien oder Zeitschriften beginnen? Das Kriterium spiegelt, so ein:e Wikipedianer:in, »nicht das Urteil der Fachleute wieder [sic] sondern die Misere der Szene und die Lyrikfeindlichkeit einer in weiten Teilen nur noch kommerziell orientierten Branche.«<sup>59</sup>

Für ebenso viele Diskussionen sorgt die Festlegung, wonach zwei beziehungsweise vier Monographien die kritische Masse bilden. Das entspricht dem alten Brauch in Feuilleton und Literaturbetrieb, an das zweite Buch besonders hohe Erwartungen zu richten. Zugleich liegt damit die Latte höher als im Bereich der Musik, wo auch One-Hit-Wonder mit großer Selbstverständlichkeit einen eigenen Wikipedia-Eintrag erhalten. Abgesehen davon lehnen sehr viele eine solche »Vermessung« von Literatur vehement ab, weil jedem »quantitativen Kriterium die Willkür inhärent ist« und »keinerlei objektivierbares Kriterium existiert, das eine konkrete Schwelle sachlich rechtfertigte«. Der User sambalolec schiebt nach: »Den nackten Output eines Schriftstellers oder Autors als Maßstab für seine Bedeutung herzunehmen, kann nicht funktionieren, weil zwischen Output und Bedeutung der Person kein kausaler Zusammenhang besteht.«<sup>60</sup>

Diese Diskussion echot einen Paradigmenwechsel, der die gesamte Wissenschaftstheoriebildung betrifft, denn tatsächlich droht im Zeitalter von Big Data die statistisch ermittelte Korrelation die Kausalitäten ergründende wissenschaftliche Modellbildung alten Stils zu ersetzen, wie Chris Anderson bereits 2008 diagnostizierte:

Die Verfügbarkeit riesiger Datenmengen und der statistischen Hilfsmittel, die man braucht, um die Zahlen feinzumahlen, versetzt uns in die Lage, die Welt auf eine vollkommen neue Weise zu verstehen. Korrelationen machen Kausalitäten überflüssig, und die Wissenschaft kann auch ohne kohärente Modelle, ohne große vereinheitlichte Theorien Fortschritte machen.<sup>61</sup>

59 Mario Scheuermann, Kommentar zu Wikipedia, Schriftsteller, 15.1.2007, 8:20 (CET), [https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia\\_Diskussion:Relevanzkriterien/Archiv/2007/Jan#Schriftsteller](https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia_Diskussion:Relevanzkriterien/Archiv/2007/Jan#Schriftsteller) (25.1.2023).

60 Alle Zitate: Sambalolec, Kommentar zu Wikipedia, Autoren, 16.9.2008, 02:06 und 03:26 (CEST), [https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia\\_Diskussion:Relevanzkriterien/Archiv/2008/Sep&oldid=178323078#Autoren](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia_Diskussion:Relevanzkriterien/Archiv/2008/Sep&oldid=178323078#Autoren) (25.1.2023).

61 Chris Anderson, Das Ende der Theorie: Die Datenschwemme macht wissenschaftliche Methoden obsolet, in: Big Data: Das neue Versprechen der Allwissenheit, hg. von Heinrich Geiselberger und Tobias Moorstedt, Berlin 2013, S. 124–130, hier S. 129 f.

Dieses Phänomen kennt man aus den *Computational Literary Studies*, wo sich Methoden wie John Burrows Delta oder N-Gramme und Häufigkeitswortlisten als bemerkenswert leistungsfähig in der Stilometrie und Autorschafts-attribution erwiesen haben, ohne dass man auch nur annähernd erklären könnte, warum das so ist. Die zugrundeliegenden kausalen Zusammenhänge sind noch immer unklar.<sup>62</sup>

Auf ähnlich schwer zu erklärende Art hat sich offenbar die Festlegung auf zwei beziehungsweise vier Veröffentlichungen als aussagekräftiger Indikator für die Relevanz von Autor:innen erwiesen: »Nur *hat* dieser ›nackte Output‹ schon ziemlich lange funktioniert.«<sup>63</sup> In Ermangelung eines Nachweises für einen kausalen Zusammenhang zwischen Output und Bedeutung wird, ähnlich wie beim *Perlentaucher*, häufig mit der Praktikabilität dieser Festlegung argumentiert: »Deshalb sind die x Bücher ja so bequem; Man muss nur zählen.«<sup>64</sup> Und praktischerweise lässt sich so gleich auch noch der alle Beteiligten ermüdende »Diskussionsoverhead«<sup>65</sup> in der Wikipedia reduzieren.

#### Rückgriff auf etablierte Gatekeeper und literaturferne Messzahlen

Dieses Kriterium der Veröffentlichungszahl wurde inzwischen durch den Zusatz »bei einem regulären Verlag veröffentlicht« verschärft. Abgesehen davon, dass damit die Diskussion nur auf die Definition dessen, was ein ›regulärer‹ Verlag ist, verlagert wird, spricht daraus großes Misstrauen gegenüber einem großen Teil literarischer Produktion der Gegenwart, dem gern voreilig und pauschal das Etikett ›Vanity Press‹ angeheftet wird. Hier unterscheidet sich die Praxis in der deutschsprachigen Wikipedia kaum von der in der englischsprachigen, wo es gleichfalls mit großer Entschiedenheit heißt:

Self-publication and/or publication by a vanity press do not correlate with notability. [...] Many vanity press books are assigned ISBN numbers, may be

62 Vgl. Fotis Jannidis, Der Autor ganz nah. Autorstil in Stilistik und Stilometrie, in: Theorien und Praktiken der Autorschaft, hg. von Matthias Schaffrick und Marcus Willand, Berlin u. a. 2014, S. 169–195, hier S. 187–189.

63 Sambalolec, Kommentar zu Wikipedia, Autoren, 16.9.2008, 02:06 (CEST). Herv. im Orig.

64 Perrak, Kommentar zu: Wikipedia, Autoren, 11.9.2008, 01:23 (CEST), [https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia\\_Diskussion:Relevanzkriterien/Archiv/2008/Sep&oldid=178323078#Autoren](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia_Diskussion:Relevanzkriterien/Archiv/2008/Sep&oldid=178323078#Autoren) (25.1.2023).

65 Sambalolec, Kommentar zu Wikipedia, Autoren, 17.9.2008, 03:29 (CEST).

listed in a national library, may be found through a Google Books search, and may be sold at large online book retailers. None of these things is evidence of notability.<sup>66</sup>

Da man sich dem tiefgreifenden Wandel in der gegenwärtigen Publikationspraxis aber nicht völlig verschließen kann, wurde in der deutschsprachigen Wikipedia 2012 nach langen Diskussionen die Veröffentlichung im Selbstverlag schließlich doch zugelassen – wenn auch unter strengen Auflagen:

Bücher, die im Selbst-, Pseudo- oder Druckkostenzuschuss-Verlag erschienen sind [...], werden hierbei ausnahmsweise mitgezählt, wenn

- sich angemessene Verbreitung in wissenschaftlichen Bibliotheken nachweisen lässt (eine »angemessene Verbreitung« sind fünf Standorte der Werke in mindestens zwei regionalen Verbundsystemen – die Pflichtstandorte in den National- und Landesbibliotheken gelten dabei nicht),
- sie in besonderer Weise öffentlich wahrgenommen werden (beispielsweise Rezensionen in renommierten überregionalen Zeitungen) oder
- es sich um einen anerkannten wissenschaftlichen Verlag mit redaktioneller Auswahl handelt.<sup>67</sup>

Damit übernehmen hier erneut Literaturkritik, Feuilleton und akademisches Verlagswesen als etablierte Wertungs- und Konsekrationsinstanzen die Gatekeeper-Funktion; mit den Bibliotheken tritt eine nicht minder mächtige Institution hinzu. Das Kriterium der »angemessenen Verbreitung« wurde 2008 eingeführt, weil sich diese mithilfe des Karlsruher Virtuellen Katalogs (KVK) – einer Metasuchmaschine in Bibliotheks- und Buchhandelskatalogen weltweit – leicht ermitteln lässt und weil sie sich bewährt hat, und zwar dieses Mal sogar außerhalb der Wikipedia: »Begriff und Definition stammen von VG Wort – die nehmen uns die Arbeit an der Stelle ab.«<sup>68</sup> Die VG Wort nimmt die Zweitverwertungsrechte für Autor:innen und Verlage wahr und schüttet die – zum Beispiel über die Kopiergeräteabgabe und Bibliothekstantieme – eingenommenen Vergütungen an die Berechtigten aus. Die Verteilung wird in einem Verteilungsplan geregelt, der besagte Festlegung zur »angemessenen Verbreitung«

66 Wikipedia, Wikipedia:Notability (books).

67 Wikipedia, Wikipedia:Relevanzkriterien, 8.4 Autoren.

68 Sarkana, Kommentar zu Wikipedia, Relevanzkriterien für Autoren von Fachbüchern (erl., umgesetzt), 22.4.2008, 03:47 (CEST), [https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia\\_Diskussion:Relevanzkriterien/Archiv/2008/Mrz#Relevanzkriterien\\_f%C3%BCr\\_Autoren\\_von\\_Fachb%C3%BCchern\\_\(erl.,\\_umgesetzt\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia_Diskussion:Relevanzkriterien/Archiv/2008/Mrz#Relevanzkriterien_f%C3%BCr_Autoren_von_Fachb%C3%BCchern_(erl.,_umgesetzt)) (25.1.2023).

der Werke als Voraussetzung für eine Tantiemenauszahlung enthält. Sie dient der Herstellung von Verteilungsgerechtigkeit.

Es überrascht, dass die Wikipedianer:innen ausgerechnet auf dieses, der wirtschaftlichen Verwertung entstammende Kriterium zurückgreifen und es zum Maßstab der Relevanz im Sinne kultureller Bedeutsamkeit erheben; auch wenn man argumentieren könnte, dass Verwertungsgesellschaften per Gesetz im weitesten Sinne zur Förderung »kulturell bedeutende[r] Werke und Leistungen« (§ 32 (1) VGG) verpflichtet sind. Problematisch an der Regelung ist zudem, dass sie nur Bücher in wissenschaftlichen Bibliotheken erfasst, was naturgemäß große Bereiche des Buchmarkts, von Unterhaltungsliteratur bis zu populären Sachbüchern, ausschließt. Hier wäre die Ermittlung der Verbreitung beziehungsweise der Ausleihen in *öffentlichen* Bibliotheken zielführender. Dass diese in der Wikipedia nicht berücksichtigt werden, liegt wohl einzig daran, dass es für sie – zumindest in Deutschland – keine Metasuchmaschine wie den KVK gibt, die eine solche Prüfung praktikabel erscheinen lässt.

Ungeachtet dessen befindet der:die User:in Sarkana, der:die 2008 wesentlich für die Einführung der VG Wort-Regelung in die Relevanzkriterien verantwortlich war, noch 2019 rückblickend: »[...] das Ranhängen an externe Kriterien ist die beste Art RK [Relevanzkriterien, A. G.] zu erstellen«, schließlich seien diese bereits außerhalb der Wikipedia erprobt und erwiesenermaßen praktikabel. Darüber hinaus hätten sie den Vorteil, dass sich etwaige Kritik endlich einmal nicht an die Wikipedianer:innen richten dürfte: »Wir haben die Regel nicht erfunden, das war die VG Wort – mit Beschwerden ob ihrer Willkürlichkeit bitte dorthin wenden.«<sup>69</sup>

### Alter Wein in neuen Schläuchen?

Es zeigt sich, dass die Relevanzkriterien für Autor:innen noch immer zutiefst geprägt sind von den althergebrachten, bildungsbürgerlich geprägten Legitimations-, Wertungs- und Konsekrationsinstanzen der Buchkultur, der akademischen und literarischen Welt: Es sind noch immer die gedruckten Nachschlagewerke, das Feuilleton, die Literaturkritik, die Literaturpreise, die Ver-

69 Alle Zitate: Sarkana, Kommentar zu Wikipedia, Relevanz Sachbuchautoren jeglicher Art, 20.3.2019, 17:46 (CEST) und 1.4.2019, 20:01 (CEST), [https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia\\_Diskussion:Relevanzkriterien/Archiv/2019/Feb#Relevanz\\_Sachbuchautoren\\_jeglicher\\_Art](https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia_Diskussion:Relevanzkriterien/Archiv/2019/Feb#Relevanz_Sachbuchautoren_jeglicher_Art) (25.1.2023).

lage, die Bibliotheken und sogar die Verwertungsgesellschaften, die über diese Relevanzkriterien kräftig am akuten Kanon der Gegenwartsliteratur in der Wikipedia mitwirken dürfen – und das in einer Online-Enzyklopädie, die erklärtermaßen nicht auf Expertenkultur, sondern auf »every single person« und das Versprechen von Basisdemokratie und Schwarmintelligenz setzt, den etablierten Institutionen der Wissensproduktion und kulturellen Werteproduktion den Kampf ansagt und sich zur tagesaktuellsten und flexibelsten Enzyklopädie aller Zeiten entwickelt hat.

Doch die von ihr erarbeiteten Kriterien enzyklopädischer Relevanz halten dem nicht stand, weil sich die Definition dessen, was wissens- und enzyklopädiewürdig ist, zu sehr an etablierten und altbewährten Maßstäben orientiert, aber andere offenbar (noch) nicht konsensfähig sind: »Wikipedia risks mimicking the same system it was built to disrupt.«<sup>70</sup> Das trifft insbesondere aktuelle und nicht-bibliome, experimentell-avantgardistische und populäre sowie alle aus anderen Gründen marginalisierten Erscheinungsformen von Literatur, was manche:n Wikipedianer:in zur bitteren Erkenntnis führt: »In seiner [sic] betulichen Art kann Wikipedia hier wieder einmal nicht den geänderten technischen und gesellschaftlichen Bedingungen folgen.«<sup>71</sup> Letztlich aber ist allen Beteiligten klar, dass eher früher als später weitere Relevanzkriterien benötigt werden:

Klassische (Print-) Bücher, klassische Verlage, klassische Buchhandlungen, klassische Zeitungen mit Feuilletons und Rezensionen – all das wird mehr und mehr zurückgedrängt. Ein Buch, das [...] diesen klassischen Weg durchlaufen hat, wird, wenn es nicht zu einer 180-Grad-Wende kommt, in nicht allzu ferner Zukunft die exotische Ausnahme sein. Produktions-, Distributions- und Rezeptionsformen ändern sich dramatisch. [...] Wir werden die Autoren-RK irgendwann den neuen Realitäten anpassen müssen, aber das wird in eine ganz andere Richtung gehen müssen, als hier vorgeschlagen.<sup>72</sup>

70 Jina Valentine, Eliza Myrie und Heather Hart, *The Myth of the Comprehensive Historical Archive*, in: *Wikipedia @ 20. Stories of an Incomplete Revolution*, hg. von Joseph Reagle und Jackie Koerner, Cambridge 2020, S. 259–272, hier S. 265.

71 Artmax, Kommentar zu Wikipedia, Relevanz Sachbuchautoren jeglicher Art, 9.3.2019, 14:16 (CET), [https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia\\_Diskussion:Relevanzkriterien/Archiv/2019/Feb#Relevanz\\_Sachbuchautoren\\_jeglicher\\_Art](https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia_Diskussion:Relevanzkriterien/Archiv/2019/Feb#Relevanz_Sachbuchautoren_jeglicher_Art) (25.1.2023).

72 Amberg, Kommentar zu Wikipedia, Autoren, 5.9.2019, 20:45 (CEST), [https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia\\_Diskussion:Relevanzkriterien&oldid=192308598#Autoren](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia_Diskussion:Relevanzkriterien&oldid=192308598#Autoren) (25.1.2023).

#### IV. Perspektiven literarischer Wertung im postdigitalen Zeitalter

Die Frage ist: Wohin könnte es gehen? Eine einfache Lösung ist nicht in Sicht, bisher hat noch kein Alternativvorschlag vollends überzeugen können: Die Deutsche Nationalbibliothek erfasst aufgrund ihres Sammelauftrags unterschiedslos alle Publikationen, die mit ISBN im Land erscheinen. Eine kritische Qualitätsbewertung vermisst man auch in Verzeichnissen wie *Kürschners Deutscher Literatur-Kalender*, der seit über 130 Jahren alle lebenden deutschsprachigen Autor:innen erfasst, denn hier ist sogar der Selbsteintrag möglich. Absatz- oder Auflagenhöhen lassen sich meist nicht ermitteln und belegen; eigene Recherchen würden dem »Keine Theoriefindung«-Gebot der Wikipedia widersprechen. Leicht erudierbare quantitative Parameter aus dem Netz wie die Zahl der Follower, Likes, Sternchen, Downloads, Reviews in den Social Media oder auf Plattformen wie LovelyBooks, Wattpad, Archive of Our Own und Amazon sind leicht manipulierbar und zur Beurteilung enzyklopädischer Relevanz ungeeignet, da sie eher etwas über die aktuelle Resonanz, Aufmerksamkeit und Popularität als über die längerfristige kulturelle Bedeutung eines:r Autors:in aussagen. Gleiches gilt für die Zahl der Google-Treffer, zumal Google bekanntlich nur Teile des Web erfasst und die Suchergebnisse nicht reproduzierbar sind, sodass sie nicht als Belege dienen können. Auch aus dem Amazon-Verkaufsrang lassen sich keine absoluten Verkaufszahlen ableiten, da er lediglich anzeigt, wie oft sich ein Titel auf Amazon im Vergleich zu allen anderen Titeln *aktuell* verkauft.

Zielführender als der Rückgriff auf solche numerischen Bewertungssysteme, wie sie die Global Player im heutigen Plattform- und Überwachungskapitalismus massenfach erzeugen, könnte es sein, zum Beleg der Relevanz bisher marginalisierter Personengruppen und Literaturformen weitere Instanzen und Akteure außerhalb des etablierten Buch- und Literaturbetriebs und seiner Institutionen als »reputable« Quellen heranzuziehen: »[W]e should not only look to »mainstream« sources for proof; we also need to look to the reliable sources *in these communities* from which these figures emerge to establish their notability.« Das würde berücksichtigen, dass der den Relevanzkriterien inhärente systemische Bias häufig durch die Belegpflicht-Policy zusätzlich verstärkt wird. Mit solchem »community standard« of notability<sup>73</sup> könnten im Bereich der

73 Das entsprechende Relevanzkriterium könnte dann lauten: »[A] person who had a noticeable impact on a community as recognized in *that community's* most reputable sources.« Alle Zitate: Jake Orlowitz, How Wikipedia Drove Professors Crazy, Made Me Sane, and Almost Saved the Internet, in: *Wikipedia @ 20*, S. 125–139, hier S. 137. Herv. im Orig.

Literatur zum Beispiel szenespezifische Instanzen wie Electronic Literature Collection, PennSound, UbuWeb, Versopolis, Rhizome und Lyrikline in ihrer Funktion als Gedächtnis- und Sammelinstitution oder auch Festivals, Wettbewerbe und Residenzprogramme in ihrer Funktion als Scouts am Puls der Zeit berücksichtigt werden. Prinzipiell ließe sich dies auch für andere in der Wikipedia unterrepräsentierte Bereiche entsprechend ausbuchstabieren, etwa für den Bereich der Populärliteratur, die häufig eben nicht in jenen Quellen erwähnt wird, die die Wikipedia für zuverlässig und reputabel hält: »Marginalized groups are often best studied and reported on in sources Wikipedia deems ›unreliable.«<sup>74</sup> Vor allem aber gilt es, all diese Debatten, die in der Wikipedia längst geführt werden, aus der Halböffentlichkeit der Backstage herauszuführen, um sie zu öffnen, zu beleben, zu diversifizieren, mitzugestalten und voranzubringen. Als Motto könnte dabei eine der vielen Regeln der Wikipedia dienen, die sich darauf beruft, dass die Wikipedia schließlich »kein Ort [sei], an dem alles so bleiben soll, wie es lange Zeit der Status quo war«: »Wikis funktionieren nur, wenn Menschen **mutig** sind. Auf geht's [...]. Sei mutig!<sup>75</sup>

74 Ebd.

75 Wikipedia, Wikipedia:Sei mutig, 2022, [https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia:Sei\\_mutig&oldid=222850911](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia:Sei_mutig&oldid=222850911) (25.1.2023).



DIE LITERATUR UND IHRE MEDIEN:  
RILKES MULTIMEDIALES ARCHIV



ANNA KINDER

RILKES MULTIMEDIALES ARCHIV  
EINLEITENDE BEMERKUNGEN

Seit seiner Gründung 1955 hat sich das Deutsche Literaturarchiv Marbach um das Rilke-Archiv Gernsbach bemüht und gleichzeitig die weltweit größte Rilke-Sammlung zusammengetragen. Im Dezember 2022 übereigneten nun die Nachkommen Rainer Maria Rilkes (1875–1926) dessen Nachlass dem DLA.

Rilkes Nachlass umfasst insgesamt mehr als 10.000 handschriftliche Seiten mit Werkentwürfen und Notizen, etwa 8.800 Briefe und über 470 Bücher und Zeitschriften aus seiner Bibliothek, unter anderem in deutscher, französischer und russischer Sprache, die zwischen etwa 1897 und 1918 zusammenkamen und zahlreiche Annotationen, Marginalien und Widmungsgedichte enthalten. Dazu kommen 131 bisher unbekannte Zeichnungen Rilkes, etwa 360 Fotografien aus allen Lebensphasen und weitere biografische Materialien. Die Dokumente stammen aus allen Epochen seines Lebens: von ersten Fotos und Kinderzeichnungen des Vierjährigen über Kinder- und Schulbücher bis hin zum Gedicht *Komm du, du letzter, den ich anerkenne*, das er kurz vor seinem Tod in ein ›Taschenbuch‹ schrieb.

Zu nahezu jedem Werk Rilkes sind Handschriften erhalten. Vorarbeiten, Entwürfe und Reinschriften erlauben die Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte seiner berühmten Gedichtzyklen – *Stunden-Buch*, *Buch der Bilder*, *Neue Gedichte*, *Duineser Elegien* und *Sonette an Orpheus* – und Prosabücher wie *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*, *Worpswede*, *Auguste Rodin* und *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. 86 bisher weitgehend unbekannte ›Skizzen‹ und ›Taschenbücher‹ enthalten neben tagebuchartigen Aufzeichnungen Notizen, Exzerpte, Gedicht- und Briefentwürfe und geben damit neue Einblicke in biografische und werkgeschichtliche Kontexte.

Rilkes außerordentlich umfangreiche Korrespondenzen, die von der Forschung als ein wichtiger Teil seines literarischen Werks angesehen werden, umfassen 2.500 Briefe von ihm mit mehr als 7.500 Seiten und rund 6.300 Briefe an ihn. Erhalten sind unter anderem Briefe von beziehungsweise an Lou Andreas-Salomé, Max Brod, Hans Carossa, Eugène Carrière, Eleonora Duse, Stefan George, André Gide, Oskar Maria Graf, Gerhart Hauptmann, Hermann Hesse,

Hugo von Hofmannsthal, Harry Graf Kessler, Ellen Key, Paul Klee, Oskar Koschka, Annette Kolb, Karl Kraus, Else Lasker-Schüler, Gustav Meyrink, Robert Musil, Boris Pasternak, Alfred Polgar, Walther Rathenau, Auguste Rodin, Romain Rolland, Arthur Schnitzler, Georg Simmel, Paul Valéry, Heinrich Vogeler, Clara Westhoff-Rilke und Stefan Zweig. Sie zeigen, wie intensiv Rilke in die europäischen Literatur- und Kunstszene seiner Zeit eingebunden war. Überliefert sind auch zahlreiche Zuschriften von Leserinnen und Lesern, von Verehrerinnen und Verehrern, Zusendungen von jungen Schreibenden und von politischen Gruppierungen, die den Autor um Mitwirkung baten. Abrechnungen von Verlagen und Anträge auf Unterstützungen geben Auskunft über seine zeitweise prekäre finanzielle Situation.

Mit dem Rilke-Archiv Gernsbach, das sich seit fast 100 Jahren in Privatbesitz befand, steht der internationalen Forschung und Öffentlichkeit damit künftig eines der bedeutendsten Autorenarchive des 20. Jahrhunderts zur Verfügung. Wie sehr Forscherinnen und Forscher weltweit auf diesen Moment gewartet haben, bezeugen die zahlreichen Anfragen, die das DLA seit Bekanntgabe der Erwerbung tagtäglich erreichen.

Aufgrund der großen Fragilität des Bestandes kann dieser jedoch leider nicht direkt für die Benutzung freigegeben werden. Eine erste gründliche Bestandsaufnahme hat ergeben, dass die Materialien zu ihrem Schutz wie auch zu ihrer vollständigen Erfassung zunächst systematisch zu erschließen (im Fall fragiler Materialien auch zu digitalisieren) sind, bevor sie in die Benutzung gehen können. Schließlich lässt sich die Erschließung nur zügig bewältigen, wenn sie ohne Unterbrechung erfolgen kann. Daher müssen gegenwärtig aus konservatorischen, wissenschaftlichen und prozessualen Gründen alle Gesuche, mit diesem Bestand zu arbeiten, abgelehnt werden.

Um das Material schnellstmöglich und sukzessive zur Verfügung stellen zu können, haben wir im Detail einen Erschließungs- und Digitalisierungsplan erarbeitet. Wo immer möglich, hat die Erschließung bereits begonnen.

Folgende Freigaben für die Benutzung können wir bereits bekanntgeben: Ab April 2024 werden die Aufzeichnungen (Taschenbücher) ab den Jahren 1902 digital für die Forschung zugänglich sein. Im Sommer 2024 folgen die Rilke-Fotografien.

Um einen ersten Einblick in das Rilke-Archiv Gernsbach zu geben, haben wir die nachstehenden Beiträge verfasst. Sie widmen sich wesentlichen – wenn auch nicht allen – Bestandsgruppen aus dem Archiv.

LAURA MARIE POHLMANN

RILKE WELTWEIT  
ZUR ÜBERLIEFERUNG VON RILKES WERKMANUSKRIPTEN

Die zerstreute Überlieferung von Rilkes Werkmanuskripten, die hier im Fokus stehen, liegt in dessen Praxis begründet, handschriftliche Reproduktionen (Abschriften) seiner Werke über Jahrzehnte und in beachtlicher Menge an Freunde und Bekannte, Gönner und von ihm verehrte Personen zu verschenken.<sup>1</sup> Wie Bernhard Zeller bemerkt, war für Rilke »die Niederschrift eines poetischen Textes nicht ausschließlich eine Etappe auf dem Weg zum Druck als der einzig gültigen Form seiner Verbreitung. [...] Das eigenhändige Manuskript besaß eigenen Wert.«<sup>2</sup> Die Faszination, die Rilke auf seine Leser und seine persönlichen Korrespondenten ausübte, führte dazu, dass »Autographen seiner Gedichte und seiner Briefe bald auch regelrecht gesammelt wurden.«<sup>3</sup> In unterschiedlichem Umfang haben sich diese so im Besitz der Empfänger erhalten, wurden von ihnen schließlich direkt an Archive übergeben (oder verkauft) oder zu Lebzeiten der Besitzer oder postum von den Erben in den Auktionshandel gegeben. Von dort gelangten sie an sammelnde Einrichtungen oder aber an private Käufer, die retrospektiv nur noch unter großem Aufwand zu identifizieren sind. Auf eine bewusste Nachlasspolitik Rilkes lässt die Praxis des Verschenkens nicht schließen.<sup>4</sup> Auch sein Testament gibt nur wenige An-

- 1 Bei der folgenden Ausführung handelt es sich um einen überarbeiteten Auszug aus meiner Dissertation, die an der Universität Osnabrück am Lehrstuhl von Prof. Christoph König im Rahmen der Arbeitsstelle »Rilkes ›Sämtliche Werke‹ zur Vorbereitung einer Neuedition der *Sämtlichen Werke* Rilkes entstanden ist. Vgl. Laura Marie Pohlmann, *Das Quellenrepertorium als Archivpublikation. Zur Überlieferungsgeschichte der Werke Rilkes*, Wallstein 2023. DOI <https://doi.org/10.46500/83538031>.
- 2 Bernhard Zeller, *Rilke in Marbach. Zur Geschichte der Rilke-Sammlung des Deutschen Literaturarchivs*. Mit einem unbekanntem Brief und Gedicht Rilkes, in: Für Rudolf Hirsch. Zum siebzigsten Geburtstag am 22. Dezember 1975, Frankfurt a. M. 1975, S. 172–186, hier S. 172.
- 3 Ebd., S. 173.
- 4 Zu prüfen wäre allerdings, ob mit Blick auf Rilkes Praxis des Abschreibens und Verschenkens von einer bewussten »Werkpolitik« ausgegangen werden kann, etwa in Bezug auf die Art der Abschriften und besonders auf ihre individuelle Zusammenstellung. Etwa scheint Rilke in Bezug auf die *Duineser Elegien* sukzessive ein eigenes Ablagesystem in Umschlägen entwickelt zu haben, wie nun die Werkausgabe der *Duineser Elegien*

haltspunkte, wie mit seinem handschriftlichen dichterischen Nachlass (vor allem jenem, den er in seinem letzten Refugium auf Château de Muzot bei Sierre im Wallis hinterließ) verfahren werden sollte.<sup>5</sup> Die von Rilke angesammelten und bewahrten Schriften gingen schließlich geschlossen oder wenigstens mehrheitlich in den Besitz seiner Familie über.<sup>6</sup> Die Überlieferung von Rilkes dichterischem Nachlass umfasst daher insgesamt sowohl die bereits zu Lebzeiten von Rilke verschenkten und verbreiteten Manuskripte (wobei nur wenige bereits zu Lebzeiten in den Auktionshandel gelangten) als auch die innerhalb der Familie überlieferten.<sup>7</sup> Während dieser Teil der Überlieferung

anhand der zwei, die Genese der Elegien begleitenden Umschläge »Gedichte /« und »Zu den Elegien /« zeigt. Vgl. Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien* und zugehörige Gedichte 1912–1922, hg. von Christoph König, Göttingen 2023. Zu nennen ist außerdem der nun leere Umschlag »Fragmentarisches (der Duineser Elegien zweiter Theil)«, dessen konkrete Zusammensetzung durch ein Gutachten von Eudo C. Mason rekonstruiert werden konnte, das Teil der Sammlung Kippenberg ist. Vgl. Benjamin Krutzky und Laura Marie Pohlmann, *Der leere Umschlag. Materialorientierte Notizen zur Entstehung der »Duineser Elegien«*, in: *Geschichte der Philologien* 63/64 (2023), S. 32–47.

- 5 Das Testament benennt Familienbilder, die an seine Tochter zu übergeben seien, und stimmt einer Veröffentlichung der Briefe zu, sofern sich der Insel Verlag mit einem solchen Vorhaben an die Briefempfänger (und damit auch Besitzer von Rilkes Briefen) wenden sollte. Von allen anderen »Möbeln und Gegenständen auf Muzot« halte er darüber hinaus nichts für sein persönliches Eigentum, so Rilkes Äußerungen im Testament, das er Nanny Wunderly-Volkart als Testamentsvollstreckerin im Oktober 1925 übersandte. Vgl. Jean Rudolf von Salis, *Rainer Maria Rilkes Schweizer Jahre. Ein Beitrag zur Biographie von Rilkes Spätzeit*, 3., neu bearbeitete Aufl., Frauenfeld 1952, S. 209–211.
- 6 Zeitnah zu Rilkes Beisetzung packte Anton Kippenberg in Muzot »einen eigens dafür gekauften, gewaltigen Koffer« mit Manuskripten, an Rilke adressierten Briefen und anderen handschriftlichen Dokumenten, den er später Clara Rilke-Westhoff, der gemeinsamen Tochter Ruth und ihrer Familie überbrachte. Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, *Das Rilke-Archiv zu Weimar*, in: *Das Inselsschiff* 23 (1942), S. 137–142, hier S. 139.
- 7 Viele Manuskripte schickte er an seine Frau, Clara Rilke-Westhoff, mit der er kurz auch einen gemeinsamen Hausstand führte. Ein weiterer Teil (v. a. aus der frühen Schaffenszeit) wurde von der Mutter, Phia Rilke, verwahrt und nach ihrem Tod an die Nachkommen übertragen. Dieser zuletzt genannte Nachlassteil wurde, soweit es sich gegenwärtig beurteilen lässt, bis heute weitestgehend geschlossen bewahrt und durch die Familie weiter angereichert. In den Jahren nach Rilkes Tod und mindestens bis in die 1960er Jahre bemühte sich die Familie, ein – der Forschung offenstehendes – »Rilke-Archiv« zu begründen. Das Archiv befand sich am jeweiligen Wohnsitz der Tochter Ruth (verheiratete Sieber-Rilke, später Fritzsche-Rilke), zunächst kurze Zeit in Bremen und dann in Weimar, von wo es aufgrund der sowjetischen Besetzung von Thüringen schließlich an den Wohnsitz von Clara Rilke-Westhoff in das (für Reisende eher ungünstig gelegene) Dorf Fischerhude (bei Worpswede) überführt wurde. Nach dem Tod von Ruth Rilke wurde es 1972 ins Baden-Württembergische Gernsbach verlegt.

zwar relativ geschlossen erhalten ist und im Dezember 2022 schließlich an das Deutsche Literaturarchiv Marbach gelangte,<sup>8</sup> liegt der andere Nachlassteil (durch die Verbreitungspraxis Rilkes) verstreut.<sup>9</sup> Unter Berücksichtigung der unterschiedlichen Quantität – und Qualität – seiner Überlieferung ist es möglich, bestimmte Haupt- und Einzelbestände zu lokalisieren und die Wege ihrer Zerstreuung und Sammlung aufzuzeigen. Dabei spielt es einerseits eine Rolle, in welchem Umfang bestimmte Personen Manuskripte (und natürlich auch Briefe) Rilkes erhielten, zum anderen, wie diese Personen (besonders nach dem Tod Rilkes) mit den Manuskripten verfahren, und vor allem, ob Letztere geschlossen an ein Archiv gelangten oder im Handel veräußert wurden. Im ersten Fall ist zu untersuchen, ob die Archive (über ihre aufbewahrende Funktion hinaus) durch Ankäufe weiterer Nachlassteile ihren Bestand erweiterten. Im letzteren Fall – der Veräußerung im Handel – ist entscheidend, ob es sich bei den Käufern um öffentliche Institutionen handelt, die in ihrer sammelnden (und bewahrenden) Funktion dann eine weitere Zerstreuung verhinderten. Handelt es sich um Privatpersonen, ist ein wesentlicher Faktor wiederum der, ob es sich um Sammler von Rilke-Autographen handelt, denen ebenfalls eine gewisse bewahrende Funktion zukommt (wenn auch außerhalb einer institutionellen Bewahrung vor Zerstreuung und eines gesicherten Zugriffs durch die Forschung).

Bei der Überlieferung von Rilke-Handschriften spielen alle genannten Faktoren und ihr Zusammenwirken eine entscheidende Rolle, wie anhand der weltweit größten Rilke-Bestände des Schweizerischen Literaturarchivs, des Deutschen Literaturarchivs und der institutionellen Sammlungen in den USA exemplarisch aufgezeigt werden kann.

Das Schweizerische Literaturarchiv, das 1991 aus der Schweizerischen Nationalbibliothek hervorgegangen ist, sammelt Literaturen und Nachlässe vorwiegend von schweizerischen Autoren des 20. und 21. Jahrhunderts. Bereits seit 1951, als die Nationalbibliothek ein eigenes Rilke-Archiv begründete, konzen-

8 Zum Bestand des Rilke-Archivs Gernsbach vgl. die weiteren Beiträge in der Rubrik »Die Literatur und ihre Medien: Rilkes multimediales Archiv« im vorliegenden Jahrbuch.

9 Im Gegensatz zu einem »echten Nachlass«, der nach einer gängigen Definition das Material beinhaltet, das sich zum Zeitpunkt des Todes im Besitz eines Verstorbenen erhalten hat, liegt der folgenden Überlieferungsbeschreibung ein erweiterter Nachlassbegriff zugrunde, der auch jene Materialien umfasst, die bereits zu Lebzeiten in den Besitz anderer übergingen. Entscheidend ist, dass sie vom Nachlassgeber stammen. Zur allgemeinen Definition von »echtem Nachlass« und »angereichertem Nachlass« vgl. Ulrich von Bülow, Nachlässe, in: Handbuch Archiv. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, hg. von Marcel Lepper und Ulrich Raulff, Stuttgart 2016, S. 143–152.

trierte es sich auf Materialien aus Rilkes späten Lebensjahren ab 1919, die er unter anderem zunächst in Schönenberg bei Basel und ab 1921 vorwiegend in seinem letzten Lebensort in Muzot bei Sierre im Wallis verbrachte. Rilke unterhielt in dieser Zeit einen intensiven brieflichen Kontakt mit seinen Schweizer Freunden, die nachträglich durch Schenkung oder Verkauf zahlreiche Briefe, aber auch Werkmanuskripte zu den Beständen des Schweizerischen Literaturarchivs beitrugen. Die Gründung des Schweizerischen Rilke-Archivs selbst geht auf eine Schenkung von Nanny Wunderly-Volkart zurück, Rilkes engster Vertrauter in den Schweizer Jahren, die ihre umfangreiche Rilke-Sammlung, die auch die Briefe an Rilke enthielt,<sup>10</sup> 1951 geschlossen an die Landesbibliothek (nunmehr Schweizerisches Literaturarchiv) übergab.<sup>11</sup> In der Schweiz konzentrieren sich daher insbesondere Nachlassteile aus Rilkes später Lebenszeit, darunter zum Beispiel viele seiner französischsprachigen Gedichte. An dieser Stelle ist außerdem die Fondation Rilke in Sierre zu nennen. Die Stiftung wurde 1986 auf Initiative der Gemeinde Sierre gegründet, nachdem bereits seit 1956 ein Verein bestand, der sich für das Andenken Rilkes in Sierre (und Raron) engagiert. Der Sitz der Stiftung beherbergt ein Museum, eine Bibliothek sowie ein kleines Archiv, das Gegenstände, Briefe, aber auch Manuskripte Rilkes enthält, die als Schenkung an die Fondation gelangten.<sup>12</sup> Am Schweizerischen Literaturarchiv in Bern wurden die Rilke-Bestände ebenfalls durch weitere Schenkungen, darunter ein Notizbuch mit dem zweiten Teil der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* aus dem Besitz von Rilkes schweizerischen Mäzenen, der Familie

10 Weshalb sich die an Rilke gerichteten Briefe von ca. 350 Absendern aus der Schweizer Zeit (1919–1926) bei Nanny Wunderly-Volkart befanden, erklärt sich wohl aus ihrer Rolle als Rilkes Testamentsvollstreckerin, wobei unklar bleibt, weshalb die Briefe in ihrem Besitz verblieben sind. In vielen Fällen ist jedenfalls bekannt, dass sie die Briefe gebündelt an die ursprünglichen Absender zurückgegeben hat, etwa die Briefe von Magda von Hattingberg, die später ans Deutsche Literaturarchiv Marbach gelangten.

11 Vgl. etwa Pierre Bourgeois, *Das Schweizerische Rilke-Archiv der Schweiz*. Landesbibliothek in Bern, Zürich 1952. Eine generelle Vorstellung der Schweizerischen Rilke-Bestände findet sich in: Quarto. Zeitschrift des Schweizerischen Literaturarchivs 35 (2012).

12 Zu nennen sind v. a. Rilkes Briefe und Abschriften an Yvonne von Wattenwyl, an Jenny de Margerie und besonders an Jeanne de Sépibus-de Preux, einer Adeligen aus Sierre, zu der Rilke in seiner Zeit auf Muzot Kontakt pflegte. Von ihr stammt auch eine ihr gewidmete Abschrift der *Quatrains Valaisans*, welche sie an einen Londoner Antiquar veräußert hatte und die erst später von einigen Einwohnern der Stadt Sierre zurückgekauft und an die Fondation übergeben werden konnten. Zuletzt konnte die Fondation ein Konvolut rund um Rilkes französischen Gedichtband *Les Roses* erwerben. Vgl. <https://fondationrilke.ch/de/forschung-und-dokumentation/einige-sammlungsteile/> (9.8.2023).

Reinhart,<sup>13</sup> aber auch durch gezielte Ankäufe erweitert.<sup>14</sup> Durch Ankauf der Rilke-Sammlung des in Zürich lebenden Niederländers Cornelius Ouwehand, der sich unter anderem für das Frühwerk Rilkes interessierte, gelangten in den 1990er Jahren zudem einige seltene Handschriften aus einer frühen Schaffensphase nach Bern.<sup>15</sup> Der Ankauf von privaten Sammlungen durch Literaturarchive und andere öffentliche Institutionen, die den Bestand um bestimmte Themen- und Schwerpunktgebiete erweitern, ist dabei eine gängige Praxis, wie auch die folgenden Beispiele von Rilke-Sammlungen an US-amerikanischen Institutionen und vor allem am Deutschen Literaturarchiv veranschaulichen.

Dem Sammlungsprofil des Deutschen Literaturarchivs gemäß wird in Marbach eine eigene Rilke-Sammlung gepflegt. Seit Gründung des Literaturarchivs in den 1950er Jahren liegt der Schwerpunkt der Sammlungstätigkeit besonders auf der (deutschsprachigen) Literatur- und Geistesgeschichte vom 20. Jahrhundert bis zur Gegenwart.<sup>16</sup> Über den Nachlass von Cäsar Flaischlen gelangten erste Rilke-Autographen jedoch bereits 1930 und zu einer Zeit nach Marbach, in der sich der Schwäbische Schillerverein (aus dem zuerst die Deutsche Schillergesellschaft und schließlich auch das Deutsche Literaturarchiv hervorgingen) um das Sammelgebiet der schwäbischen Literatur- und Geistesgeschichte bemühte.<sup>17</sup> Durch Einzelerwerbungen und besonders durch Ankäufe von privaten Rilke-Sammlungen ist der Bestand über Jahrzehnte systematisch zur größten Sammlung von Rilke-Handschriften (darunter auch zahlreiche Werkmanuskripte) in öffentlicher Hand erweitert worden. Besonders in den späten 1950er und frühen 1960er Jahren sind dem Deutschen Literaturarchiv gleich mehrere (teils spektakuläre) Rilke-Erwerbungen gelungen. Die erste größere erfolgte 1957,

13 Georg Reinhart übergab das Notizbuch sowie Briefe Rilkes an seinen Bruder Werner Reinhart 1953 dem Schweizerischen Literaturarchiv. Balthasar Reinhart, zu dieser Zeit Besitzer von Muzot, übergab zeitgleich 109 aus Muzot stammende Bücher und Broschüren aus Rilkes Besitz. Vgl. Franziska Kolp, *Das Schweizerische Rilke-Archiv*, in: *Quarto* 35 (2012), S. 44–49, hier S. 45.

14 Vgl. ebd.

15 Vgl. »Leben heißt es und genießen«. Ein Gedicht des fünfzehnjährigen René Rilke, in: *Quarto* 35 (2012), S. 16–18.

16 Zur Geschichte des Archivs und seiner Sammeltätigkeit vgl. die weiterführenden Links der Institutsseite: <https://www.dla-marbach.de/ueber-uns/> (9.8.2023).

17 Der aus Stuttgart stammende Dichter Cäsar Flaischlen war Redakteur der Zeitschrift *Pan*, in der Rilke seine *Lieder der Mädchen* (1898/99) sowie sein Drama *Die weiße Fürstin* (1899/1900) veröffentlichte. Beide Manuskripte, die Rilke an Flaischlen zur Publikation schickte, gelangten mit Flaischlens Nachlass bereits 1930 nach Marbach. Vgl. auch Zeller, *Rilke in Marbach*, S. 176.

als Magda von Hattingberg dem Archiv ihren Briefwechsel mit Rilke anbot,<sup>18</sup> ein weiterer Einzelankauf erfolgte 1961, als mit der Handschrift des ersten Teils der *Sonette an Orpheus* jene Ausfertigung nach Marbach gelangte, die Rilke 1922 an Gertrud Ouckama Knoop gesandt hatte.<sup>19</sup> Die Ankäufe gleich dreier umfangreicher Rilke-Sammlungen aus Privatbesitz führten 1963 schließlich dazu, dass man sich – wie bereits im Fall von Rilkes Nachkommen und des Schweizerischen Literaturarchivs – auch in Marbach zur Gründung eines eigenen »Rilke-Archivs« entschloss.<sup>20</sup>

Im Jahr 1962 konnte über die Stuttgarter Antiquariatsmesse durch den Antiquar Bernhard Krohn die Rilke-Sammlung Jean Gebsters angekauft werden,<sup>21</sup> wenig später auch die Sammlung des Heidelberger Buchhändlers Paul Obermüller. Sie enthielt auch einige seltene Autographen und Widmungsexemplare Rilkes, die Obermüller im Auktionshandel erworben hatte.<sup>22</sup> Besonders das Beispiel Obermüller zeigt die enge Vernetzung von Sammlern untereinander und mit den sammelnden Institutionen. Noch bevor diese Sammlung nach Marbach gelangte, war die des Rilke-Forschers Dieter Bassermann nach dessen Tod von Obermüller übernommen worden, sodass Marbach gleich zwei Samm-

- 18 Es ist in diesem Zusammenhang nicht uninteressant, dass auch die Houghton Library der Universität Harvard Interesse an dem Briefwechsel hatte, mit Magda von Hattingberg diesbezüglich in Kontakt stand und sogar einen höheren Preis bot als das Deutsche Literaturarchiv. Magda von Hattingberg wollte jedoch, wie Bernhard Zeller berichtet, die Briefe gern in Europa wissen. Es war der Auftakt zu gewissen Unstimmigkeiten zwischen beiden Häusern, die erst Jahre später beigelegt werden konnten. Vgl. ebd., S. 185, Anm. 8.
- 19 Es handelt sich um die Mutter der jung verstorbenen Tänzerin Wera Ouckama Knoop, der Rilke die Sonette gewidmet hatte. Zu dem Gedichtmanuskript hinzu kamen außerdem Briefe Rilkes an die Familie Knoop sowie eine Abschrift des 13. Sonetts aus dem zweiten Teil der *Sonette an Orpheus* (*Sei allem Abschied voran ...*). Vgl. Bernhard Zeller, Marbacher Memorabilien. Vom Schiller-Nationalmuseum zum Deutschen Literaturarchiv. 1953–1973, Marbach a. N. 1995, S. 366.
- 20 Die Bezeichnung »Rilke-Archiv« ist v. a. anhand der Signatur »R. A.« in der Bibliothek des Deutschen Literaturarchivs zu erkennen, jedoch äußert sich Zeller auch in Bezug auf die Handschriften zum »Wachstum des Marbacher Rilke-Archivs«. Zeller, Rilke in Marbach, S. 175.
- 21 Der Philosoph, Übersetzer und Schriftsteller Jean Gebser hat sich intensiv mit Rilkes Werk auseinandergesetzt und 1940 den Band *Rilke und Spanien* veröffentlicht. Vgl. Hans [d. i. Jean] Gebser, Rilke und Spanien, Zürich 1940.
- 22 Auch die Briefe Gebsters und Obermüllers, die eine »intensive Rilke-Sammlungskorrespondenz geführt und sich gegenseitig fehlende Stücke zugespielt haben«, gelangten auf diesem Wege nach Marbach. Zeller, Rilke in Marbach, S. 179.

lungen erhielt.<sup>23</sup> Eine weitere Verbindung von Obermüllers Sammlung führt zur Houghton Library in den USA, in der sich die umfangreiche Rilke-Sammlung von Richard von Mises befindet. Kein anderer als Obermüller war maßgeblich an der Erstellung eines umfassenden Katalogs der Sammlung von Mises beteiligt, unterhielt regen Kontakt mit der Houghton Library und nahm die bibliographischen Hinweise zum Anlass, seine eigene Sammlung gezielt um seltene Titel zu ergänzen.<sup>24</sup> Bei den beiden Sammlungen, die Marbach Anfang der 1960er Jahre erwarb, konnte vor allem die Bibliothek des Archivs profitieren.<sup>25</sup> Die dortige Vereinigung der Sammlungen zum Marbacher »Rilke-Archiv« war allerdings ein wichtiger Schritt, um auch im Bereich der Autographen weitere Rilke-Käufe zu tätigen. Über den Nachlass Obermüllers hinaus gelangten auch Korrespondenzen zwischen den Sammlern und sammelnden Institutionen nach Marbach. Sie geben einen konkreten Einblick in das Netzwerk der Rilke-Kenner und -Sammler und liefern für die Auswertung der Nachlassgeschichte wichtige Hinweise.<sup>26</sup>

- 23 Bassermann stand als Herausgeber der Zeitschrift *Schallkiste* kurzzeitig mit Rilke in Kontakt und veröffentlichte 1926 Rilkes *Ur-Geräusch* sowie einen Auszug aus einem Brief Rilkes vom 19.4.1926. Vgl. Fritz Adolf Hünich, *Rilke-Bibliographie*, Leipzig 1935, S. 101 sowie Ingeborg Schnack, Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875–1926. Erweiterte Neuauflage, hg. von Renate Scharffenberg, Frankfurt a. M. und Leipzig 2009, S. 993 und S. 1001. Für Rilkes Beitrag siehe *Schallkiste*. Illustrierte Zeitschrift für Hausmusik (Mai 1926), S. 2 und (Juni 1926), S. 9.
- 24 Vgl. Katalog der Rilke-Sammlung Richard von Mises, bearb. und hg. von Paul Obermüller und Herbert Steiner unter Mitarbeit von Ernst Zinn, Frankfurt a. M. 1966. Zu Paul Obermüller, der kurz vor Drucklegung des Katalogs verstarb, siehe v. a. das von Herbert Steiner um einen kurzen Nachruf ergänzte Vorwort des Herausgebers, in: Ebd., S. 7–10, hier S. 10.
- 25 Die ursprüngliche Zugehörigkeit einzelner Materialien zu den jeweiligen Sammlungen ist nur durch eine Prüfung der Zugangsbücher nachzuvollziehen, da bis 1999 auch die Rilke-Bestände der Bibliothek mit »R. A.« (»Rilke-Archiv«) signiert wurden.
- 26 Zu nennen sind hier etwa die Korrespondenzen zwischen Paul Obermüller, Herbert Steiner und der Houghton Library, zwischen Steiner und Jean Gebser, zwischen Gebser und dem Sammler Henry Sagan, zwischen Sagan und Obermüller und v. a. die vielfältigen Korrespondenzen Ernst Zinns, der zwar selbst kein Sammler war, als Rilke-Herausgeber dessen Werk (und Nachlass) jedoch bestens kannte und mit fast allen der hier genannten Personen Korrespondenzen pflegte. Auch der neuphilologische Teil seines Nachlasses gelangte nach Marbach (Signatur: A:Zinn, Ernst). Der altphilologische Nachlassteil ging an das Archiv der Universität Tübingen, wo Zinn eine Professur innehatte. Aus ungeklärter Ursache gelangten auch ein kleiner Teil an Rilkeana sowie insbesondere Rilke-bezogene Korrespondenzen Zinns nach Tübingen, sodass der Nachlass nicht geschlossen archiviert ist.

Ein bisher einzigartiger Zuwachs von Rilke-Manuskripten und Briefen gelang dem Deutschen Literaturarchiv durch den spektakulären Kauf der Kippenberg'schen Rilke-Sammlung im Jahre 1962. Kaum eine Sammlung enthält mehr Werkmanuskripte als die von Anton und Katharina Kippenberg, zu denen Rilke nicht nur ein freundschaftliches, sondern auch ein geschäftliches Verhältnis pflegte.<sup>27</sup> In dieser Doppelfunktion als Empfänger von freundschaftlichen Widmungsgaben und als Verleger – und Verwahrer – erhielten die Kippenbergs zahlreiche Manuskripte des Dichters.<sup>28</sup> Dabei entging die Sammlung mehrmals nur knapp ihrer Zerstörung oder Zerstreuung,<sup>29</sup> zuletzt, als das Auktionshaus Dr. Ernst Hauswedell sie 1962 (ohne Angabe ihrer Provenienz) als eine »in 119 Nummern zerlegte Sammlung« anbot.<sup>30</sup> Ein Angebot der Universitätsbibliothek Marburg, die Sammlung geschlossen zu erwerben, wurde von den Eigentümern abgelehnt, und auch Bemühungen des Deutschen Literaturarchivs in diese Richtung bewirkten zunächst nichts.<sup>31</sup> Erst kurz vor der Auktion konnte erreicht werden, »dass nach den Einzelaufrufen die Sammlung als Ganzes« angeboten

- 27 Vgl. etwa Ingeborg Schnack, Die Rilke-Handschriften der Sammlung Kippenberg, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 7 (1963), S. 536–580.
- 28 Die Sammlung umfasst über 50 eigenhändige Gedichtmanuskripte, eine größere Anzahl Prosatexte und rund 600 Briefe. Vgl. Zeller, Marbacher Memorabilien, S. 367. Als seine Verleger genossen die Kippenbergs das volle Vertrauen des Dichters. Einen Teil seiner Manuskripte schickte ihnen Rilke zur sicheren Aufbewahrung nach Leipzig. Während des Ersten Weltkriegs etwa erhielten sie eine Abschrift aller bis zu diesem Zeitpunkt fertiggestellten Teile der *Duineser Elegien*. Besonders Katharina Kippenberg erhielt auch viele Freundschaftsgaben, deren Veröffentlichung in den Zeitschriften *Insel-schiff* und *Insel-Almanach* ihr Rilke überließ.
- 29 Etwa bei Bränden durch Fliegerbomben im Leipziger Verlagshaus (1943) und im Wohnhaus der Kippenbergs (1945) sowie bei der Überführung der Sammlung von Leipzig nach Westdeutschland, wo sie zunächst aus einem Unterbau des Völkerschlachtdenkmal in Leipzig über »verschiedene[] Schlösser[] in Thüringen mit den sich nach Westen zurückziehenden amerikanischen Truppen nach Marburg gebracht« wurde. So Renate Scharffenberg in: Rotraut Fischer, Ein Gespräch in Marburg an der Lahn über Poeten, Philosophen, Juristen – Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg erforschten Rilke, Winkelmann und die Geschichte des geistigen Lebens in der »kleinen, krummen Stadt«, in: Jahrbuch der Brüder Grimm-Gesellschaft 15/16 (2010), S. 7–18, hier S. 8.
- 30 Auktionskatalog Dr. Ernst Hauswedell, Nr. 116: Rainer Maria Rilke. Handschriften, Bücher mit Widmungen, Briefe, 23. November 1962.
- 31 Das Angebot der Universitätsbibliothek Marburg erklärt sich dadurch, dass die Bibliothek viele Jahre Aufbewahrungsort der Kippenberg'schen Sammlung war, nachdem die Kippenbergs Leipzig nach Westdeutschland verlassen hatten. Die Sammlung wurde nach dem Tod Anton Kippenbergs Anfang der 1950er Jahre nach Düsseldorf überführt. Vgl. Scharffenberg in: Fischer, Ein Gespräch in Marburg an der Lahn über Poeten, Philosophen, Juristen, S. 8–12.

wurde, »die Einzelzuschläge also durch ein Gesamtgebot überboten werden konnten«. <sup>32</sup> Zur erfolgreichen Ersteigerung durch das Deutsche Literaturarchiv hatte nicht zuletzt auch die rechtzeitige Absprache mit weiteren potenziellen Kaufinteressenten beigetragen, etwa mit dem Sammler Martin Bodmer in Cologny <sup>33</sup> oder mit dem Schweizerischen Literaturarchiv, wobei als Rilke-Kenner einmal mehr Ernst Zinn involviert war. <sup>34</sup>

Ähnlich große Ankäufe von Werkmanuskripten Rilkes wurden in Marbach – bis vor Kurzem – nicht mehr getätigt. <sup>35</sup> Man konzentrierte sich vor allem auf unveröffentlichtes Material, besonders auf Briefe. <sup>36</sup> Wie Zeller konstatiert, wäre keine der sammelnden Institutionen in der Lage gewesen, die große Menge der in dieser Zeit im Auktionshandel angebotenen Rilke-Autographen zu erwerben. Von Ankäufen von »Duplikate[n]«, also bereits bekannten Werkmanuskripten, von »geringer wissenschaftlicher Relevanz« wurde also abgesehen. <sup>37</sup> Im Überlieferungsgeschehen zeigt sich in dieser Hinsicht, wie auch privaten Sammlern eine bewahrende Funktion zukommt. In ihren Sammlungen werden Rilke-Autographen unabhängig von ihrer wissenschaftlichen Bewertung zusammen-

32 Zeller, Marbacher Memorabilien, S. 368. Nachdem eine Gesamtsumme der vorbehaltenen Zuschläge von 199.500 DM ausgerufen wurde, erhielt das Deutsche Literaturarchiv (anonym vertreten durch den Stuttgarter Antiquar Fritz Eggert) bei 220.000 DM den Zuschlag. Vgl. ebd.

33 Zeller berichtet von einer Einigung mit Martin Bodmer, dessen »Interesse an Teilen der Sammlung« (ebd.) sich vermutlich u. a. auf die Rilke-Abschrift der *Sonette an Orpheus* für Katharina Kippenberg (Losnummer 65) richtete, die schließlich an Martin Bodmer und die heutige Bibliotheca Bodmeriana gelangte.

34 Wie aus einem Brief von Zinn an Zeller hervorgeht, in dem er berichtet, für welche Stücke das Schweizerische Literaturarchiv ein Gebot vorzulegen beabsichtigte. Vgl. Ernst Zinn an Bernhard Zeller, Brief vom 9. 11. 1962, A:Zinn, Ernst (DLA).

35 Zu benennen ist allerdings der Erwerb des Suhrkamp Verlagsarchivs, zu dem auch ein bedeutender Teil des Insel-Verlagsarchivs gehört, das (ergänzend zur Sammlung des Insel-Verlegerpaares Kippenberg) auch Rilkeana enthält. Vgl. u. a. die zusammenfassende Darstellung von Gunilla Eschenbach, Insel, 2017, [https://suhrkamp-forschungskolleg.de/archiv/inse/ \(9.8.2023\)](https://suhrkamp-forschungskolleg.de/archiv/inse/ (9.8.2023)).

36 Etwa Briefe an Mathilde Nora Goudstikker (1963), an Claire Goll (1972), an Lou Albert-Lasard (1973), an Gudi Nölke (1974), an Lisa Heise (1977), an Hertha Koenig (1975 und 1987) an Marianne Friedländer-Fuld (1981), an Mechthilde Lichnowsky (1982) und an Lou Andreas-Salomé (1995 und 1998). Eine Ausnahme bildet die Autographen-Sammlung des Ehepaars Wiedemann, die ebenfalls Rilke-Autographen enthält, jedoch nicht durch Erwerb, sondern 1992 durch Schenkung ans Archiv gelangte. Vgl. »Ein ganzes Heft Autographa!« Die Sammlung Gisela und Hans-Rudolf Wiedemann. Katalog der Handschriften im Deutschen Literaturarchiv, verzeichnet von Werner Volke und Gudrun Bernhardt, Marbach a. N. 1995, S. 7–10.

37 Zeller, Rilke in Marbach, S. 175. Als Beilagen befinden sich unter den Briefen allerdings ebenfalls häufig Werkmanuskripte.

geführt. Je größer und geschlossener eine Sammlung wird, desto attraktiver wird sie auch für Literaturarchive, sodass auch zunächst verstreute Einzelerwerbungen doch noch geschlossen an eine öffentliche Institution gelangen können.

Anders als die Rilke-Sammlungen des Schweizerischen und des Deutschen Literaturarchivs, die durch private Sammlungen erweitert wurden, basierte der drittgrößte Rilke-Bestand in öffentlicher Hand von vornherein auf der Übernahme einer privaten Rilke-Sammlung. Die Houghton Library (der Universität Harvard, USA) hatte, bevor sie 1953 die bedeutende Rilke-Sammlung des Mathematikers Richard von Mises übernahm, zunächst keinen konkreten Bezug zu Rilke, obschon die Bibliothek bereits seit ihrer Gründung in den frühen 1940er Jahren im Begriff war, eine Sammlung zu deutsch-österreichischen Autoren aufzubauen.<sup>38</sup> So gelangte etwa unter Federführung des Bibliographen und ersten Bibliothekars William A. Jackson (unterstützt von Herbert Steiner) ein Teil des Nachlasses von Hugo von Hofmannsthal nach Cambridge.<sup>39</sup>

Richard von Mises, der ab 1945 eine Professur für Aerodynamik und angewandte Mathematik in Harvard bekleidete, hatte sich vor seiner Emigration in die Türkei (1933) und in die USA (1939) bereits einen Namen als Rilke-Kenner und -Sammler gemacht.<sup>40</sup> Spätestens als er 1935 im Rilke-Sonderheft des *Philobiblon* seinen *Bericht von einer Rilke-Sammlung* samt bibliographischem Anhang veröffentlichte, wurde seine Sammlung, die schon damals zahlreiche Raritäten beinhaltete, bekannt.<sup>41</sup> Bereits 1934 hatte Mises (erstmalig geschlossen) Rilkes Rezensionen herausgegeben und später besonders zu dessen Frühwerk publiziert, wobei er auch unbekanntes Material (vor allem Briefe) aus seiner Sammlung veröffentlichte.<sup>42</sup> Diese war schon damals durch seltene Buchausgaben und kaum bekannte Erstdrucke in ephemeren Publikationen zugleich von hohem bibliographischem Wert, zumal Mises seine Sammeltätigkeit (auch im Bereich der Autographen) schon früh begonnen hatte und später trotz der er-

38 Gegründet wurde die Houghton Library, als die Sammlung an wertvollen Büchern und Manuskripten der benachbarten Widener Library an ihre Kapazitätsgrenzen gekommen war. Vgl. <https://library.harvard.edu/libraries/houghton#about> (9.8.2023).

39 Vgl. Walter Grossmann, Herbert Steiner. 1892–1966, in: Harvard Library Bulletin 24 (1976), H. 3, S. 253–266.

40 Vgl. Klaus W. Jonas, Rainer Maria Rilkes Handschriften, in: *Philobiblon* 15 (1971), H. 1/2, S. 5–100, hier S. 73.

41 Richard von Mises, Bericht von einer Rilke-Sammlung. Mit einem bibliographischen Anhang, in: *Philobiblon* 8 (1935), H. 10, S. 451–467.

42 Vgl. für die Rezensionen: Rainer Maria Rilke, Bücher, Theater, Kunst, hg. von Richard von Mises, Wien 1934. Außerdem die dreibändige Reihe: Rainer Maria Rilke im Jahr 1896, hg. von Richard von Mises, New York, mit der Erzählung *Ewald Tragy* (Bd. 1, 1944), die *Briefe an Baroness von Oe.* (Bd. 2, 1945) sowie *Briefe, Verse und Prosa aus dem Jahre 1896* (Bd. 3, 1946).

schwerten Bedingungen nach 1933, seiner Emigration und während der Jahre des Zweiten Weltkriegs fortsetzte.<sup>43</sup> Dass sein Name häufig im Zusammenhang mit bibliographischen Angaben genannt wird, ist allerdings nicht allein seiner Sammlung, sondern auch Paul Obermüller zu verdanken, der sie im heute bekannten Katalog (dem ›Mises-Katalog‹) vorbildlich verzeichnete und grenzübergreifend bekannt machte.

Die Feststellung im Vorwort des Katalogs von 1966, dass »[d]er Bestand, den Richard von Mises im Laufe vieler Jahrzehnte sammelte, [...] der umfangreichste [ist], den ein privater Sammler zu seiner Zeit erreichen konnte«, ist bis heute gültig.<sup>44</sup> Es war daher naheliegend, dass Mises zum Aufbau und zur Erweiterung seiner Sammlung regen Kontakt zu anderen Sammlern, Vermittlern und Rilke-Kennern pflegte und sich diese auch umgekehrt an Mises wandten, etwa um Erstdrucke in Kopie zu erhalten oder auszutauschen oder die Provenienz bestimmter Autographen zu ermitteln. Nicht zuletzt war Mises als Sammler – und damit auch Käufer – von Rilke-Autographen bekannt, sodass ihn verkaufsbereite Besitzer von Rilke-Schriften direkt kontaktierten.<sup>45</sup> Als die Houghton Library nach seinem Tod im Jahr 1953 die Sammlung von seiner Frau, der Mathematikerin Hilda Geiringer, erwerben konnte,<sup>46</sup> wurde die Bibliothek schlagartig zur Besitzerin einer der größten Rilke-Sammlungen und drittgrößten Sammlung von Rilke-Autographen in öffentlicher Hand. Wie bereits in Bern und in Marbach versuchte man in Cambridge (teils auch erfolgreich), die

43 Mises, Bericht von einer Rilke-Sammlung, S. 453. Schon früh bemühte sich Mises, alle (und damit teils sehr seltene) Publikationen Rilkes nachzuweisen und möglichst in seine Sammlung aufzunehmen. Bereits 1935 beinhaltete diese seltene Buchausgaben (darunter *Leben und Lieder*), aber auch zerstreute Erstdrucke in Zeitschriften, Zeitungen und Sammelwerken, womit er nach eigener Aussage dort tätig war, wo »noch kein Bibliograph vorgearbeitet« hat. Ebd. Mises ermittelte bereits 1935 Erstdrucke in 79 verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften, von denen er die große Mehrzahl als Original in seine Sammlung aufnehmen konnte. Vgl. ebd. Noch im selben Jahr erschien die Bibliographie von Hünich, möglicherweise war Mises die Publikation (oder deren Planung) unbekannt. Vgl. Hünich, Rilke-Bibliographie. Zu den erschwerten Bedingungen der Sammeltätigkeit nach 1933 vgl. Obermüller, Vorwort des Herausgebers, in: Katalog der Rilke-Sammlung Richard von Mises, S. 7.

44 Obermüller, Vorwort des Herausgebers, in: Katalog der Rilke-Sammlung Richard von Mises, S. 7.

45 Wie u. a. aus den Briefen Ernst Zinns hervorgeht, der auf der Suche nach verstreuten Werkmanuskripten sowohl in Kontakt mit den von ihm ermittelten Besitzern (etwa Korrespondenzpartnern Rilkes) als auch mit Richard von Mises stand, bei dem er sich nach bestimmten Autographen erkundigte, wie aus der Korrespondenz im Nachlass teil Zinns am Deutschen Literaturarchiv hervorgeht.

46 Vgl. die Angabe aus dem Katalog der Houghton Library (HOLLIS-Katalog): <http://id.lib.harvard.edu/alma/990006020730203941/catalog> (9.8.2023).

Sammlung durch Ankäufe sukzessive zu erweitern, obschon sich kein Rilke-spezifischer Sammelauftrag abzeichnete oder Bestrebungen in diese Richtung erfolglos blieben.<sup>47</sup> Vor Ort blieben nach dem Tod von Mises der Bibliothekar Jackson und vor allem Herbert Steiner die Ansprechpartner bei Fragen zu den vorhandenen Rilke-Beständen. Bis 1959 unterhielt vor allem Steiner wichtige Kontakte nach Europa und innerhalb der USA, wo sich – meist erwachsen aus privaten Sammlungen – auch andernorts Rilke-Sammlungen etabliert hatten.<sup>48</sup> Zu nennen ist hier besonders der aus Deutschland emigrierte Arzt Henry Sagan, der seit den 1920er Jahren ein Sammler (auch) von Rilke-Autographen war, sich aber schon zu Lebzeiten von einigen Handschriften trennte.<sup>49</sup> Als seine Rilke-Sammlung an die Kenneth Spencer Research Library gelangte, enthielt sie zahlreiche Publikationen von und über Rilke; neben einigen Briefen umfasste die Sammlung bei der Übernahme aus dem Bereich der Autographen allerdings nur noch ein einziges Widmungsgedicht.<sup>50</sup>

Einige wenige Werkmanuskripte Rilkes befinden sich auf dem nordamerikanischen Kontinent außerdem in der University of Illinois Library,<sup>51</sup> in der

- 47 So etwa, als (wohl erst nach der Versteigerung) bekannt wurde, dass auch die Houghton Library bei der Versteigerung der Rilke-Sammlung Kippenbergs ein Interesse am Kauf der Sammlung bekundet hatte, ihr jedoch, wie bereits im Fall der Briefe an Magda von Hattingberg, das Deutsche Literaturarchiv zuvorkam. Vgl. auch Zeller, *Marbacher Memorabilien*, S. 368 f.
- 48 Steiner ging 1959 als freier Mitarbeiter an das Deutsche Literaturarchiv, wo er seine Arbeit an einer Edition von Hofmannsthals Nachlass- und Briefbänden, die er an der Houghton Library begonnen hatte, bis zu seiner Krankheit fortsetzte. Vgl. ebd. S. 355–361. Zu Steiner an der Houghton Library vgl. Grossmann, *Herbert Steiner*, S. 253–266. Auch war es Steiner, der bereits 1957 zahlreiche Handschriften an das Deutsche Literaturarchiv vermittelte, die er im Rahmen seiner Herausgeberschaft der Zeitschrift *Corona* erhalten hatte. Vgl. Zeller, *Marbacher Memorabilien*, S. 355.
- 49 Darunter auch Handschriften aus dem Besitz der Familie Thurn und Taxis, die während oder kurz nach dem Zweiten Weltkrieg vom damaligen Hof-Bibliothekar entwendet und an Sagan verkauft worden waren. Sagan gab sie (oder wenigstens jene, die sich noch in seinem Besitz befanden) gegen Kaufpreis an die Familie zurück, als er von der illegalen Entwendung erfuhr, wie aus seiner Korrespondenz hervorgeht, die (teilweise) an der Houghton Library liegt (Bestand: MS GER 297).
- 50 Klaus W. Jonas berichtet: »Beim Tode ihres Begründers zählte die Rilke-Sammlung Dr. Henry Sagans über tausend Objekte, die damals geschlossen – mit Ausnahme der Briefe und Autographen – von der University of Kansas Library erworben wurden«. Klaus W. Jonas, *Rainer Maria Rilke in Amerika. Gedenkausstellung und Kolloquium in Kansas*, in: *Tat. Schweizerische unabhängige Tageszeitung* 40 (1975), Nr. 268, 14.11.1975, S. 38.
- 51 Es handelt sich um die Sammlung von Gerhard Mayer, die im Frühjahr 1984 über seine Frau Ruth Mayer an die Bibliothek der University of Illinois at Urbana-Cham-

University Yale Library<sup>52</sup> sowie in Kanada in der McGill University Library.<sup>53</sup> Insgesamt zeigt sich, dass die Rilke-Bestände in den USA vorwiegend über mehr oder minder geschlossene private Sammlungen an die jeweiligen Institute gelangten, während das Schweizerische und das Deutsche Literaturarchiv ihre Rilke-Bestände vermehrt durch Vor- oder Nachlässe der Personen erweiterten, die noch persönlich mit Rilke in Kontakt standen und seine Briefe und Manuskripte von ihm selbst erhalten hatten.

Kleinere Sammlungen von Rilke-Autographen liegen heute ähnlich verstreut wie die Nachlässe und Nachlassteile der Adressaten und Empfänger von Rilkes Briefen und seinen Manuskripten, die häufig selbst bekannte Persönlichkeiten waren. Rilke-Bestände sind im deutschsprachigen Raum unter anderem bei der Klassik Stiftung Weimar, der Staatsbibliothek zu Berlin, der Bayerischen Staatsbibliothek und der Monacensia in München, an der Wienbibliothek im Rathaus, der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien und am Brenner-Archiv in Innsbruck sowie an der Bibliotheca Bodmeriana in der französischsprachigen Schweiz zu finden. Im nicht-deutschsprachigen Raum befinden sich (neben den Beständen in Nordamerika) Rilke-Handschriften an der British Library, der Bibliothèque littéraire Jacques Doucet in Paris, im Národní muzeum in Prag und

paign gelangte. In der Sammlung befindet sich u. a. ein Widmungsgedicht an Valerie von David-Rhonfeld, das sich zeitweise im Besitz von William Matheson befand, der 1936 die *Vereinigung Oltner Bücherfreunde* gründete und besonders in diesen Jahren zahlreiche Autographen (nicht nur von Rilke) erworben hatte. Vgl. William Matheson, *Wie ich als Bibliophile zu meinen Dichter-Handschriften kam*, in: *Imprimatur*, Neue Folge 8 (1976), S. 225–243, hier S. 227.

- 52 Die dortige Beinecke Rare Book and Manuscript Library bewahrt ein Widmungsgedicht von Rilke an Fritz Adolf Hünich auf (»Ich komme mir leicht verstorben vor«), wobei unklar ist, wie sie in den Bestand der Sammlung des (vorwiegend) auf Goethe spezialisierten Sammlers William A. Specks gelangte. Der Katalog vermerkt hierzu: »The Rilke manuscripts [...] came into the collection by historical accident and are unrelated to Goethe«. Katalogeintrag: <https://hdl.handle.net/10079/fa/beinecke.speckmss> (9.8.2023). Klaus W. Jonas vermutet, dass der Rilke-Bestand noch vor den berühmten Sammlungen moderner deutscher Literatur (darunter auch die »Edgar S. Oppenheimer Rainer Maria Rilke Collection«) nach Yale gelangte. Vgl. Jonas, Rainer Maria Rilkes Handschriften, S. 74.
- 53 Die McGill University Library bemühte sich v. a. in den späten 1950er Jahren unter Federführung des Germanisten Willem Graff um den Aufbau einer Rilke-Sammlung. Vgl. Jonas, Rainer Maria Rilkes Handschriften, S. 81. Es handelt sich vorwiegend um das gedruckte Werk und Übersetzungen sowie um eine größere Sammlung Forschungsliteratur. Eine Ausnahme bildet das Gedichtmanuskript (*Agathe*), das 1954 über den Auktionshandel erworben wurde.

an der Kungliga biblioteket in Stockholm. Kleinere Bestände liegen außerdem unter anderem in Dänemark, Italien, Spanien, Polen, Russland und Israel.<sup>54</sup>

Nach Zellers Einschätzung erklärt sich die Anzahl »derer, mit denen er [d. i. Rilke] in brieflicher Verbindung stand, nicht zuletzt auch deshalb, weil die Ruhelosigkeit seiner Existenz das Leben zwischen Sprachen und an vielen Orten das Kennenlernen immer wieder anderer Menschen begünstigt hat«. Ihnen wiederum »bedeuteten Briefe teure Dokumente, die pfleglicher Bewahrung wert gefunden wurden.«<sup>55</sup> Bereits 1975 hält Zeller fest, was bis heute nicht an Gültigkeit verloren hat: »In diesem Autographenhandel hat Rilke die wertvollen Gezeiten seines Nachruhms überstanden, ohne bislang besondere Einbußen an seiner – materiellen – Bewertung erfahren zu haben.«<sup>56</sup>

Neben der Praxis des Verschenkens, wie Rilke sie ausübte, spielten also außerdem jene Personen eine wichtige Rolle, die sich um das Zusammentragen der Handschriften bemühten: die Nachkommen Rilkes, die Archive und die Sammler, die untereinander häufig selbst in engem Kontakt standen.<sup>57</sup> Kaum zu unterschätzen sind darüber hinaus die Bibliographen und Herausgeber, die sich am besten mit den Handschriften und ihrem Verbleib auskannten und auch bei Käufen und Verkäufen oftmals eine beratende Funktion einnahmen. Dies kann hier jedoch nur der Vollständigkeit halber erwähnt, jedoch nicht ausgeführt werden.

54 Viele der weltweiten Rilke-Bestände sind in meiner Dissertation aufgeführt (vgl. Anm. 1). Nicht berücksichtigt wurde das erst kürzlich vom Deutschen Literaturarchiv erworbene Rilke-Archiv Gernsbach sowie generell die Briefe, sofern diese keine Werkhandschriften enthielten. Eine – auch die Briefbestände berücksichtigende – Übersicht bietet nach wie vor Jonas, Rainer Maria Rilkes Handschriften.

55 Zeller, Rilke in Marbach, S. 172.

56 Ebd., S. 173.

57 Wie etwa die obengenannten Ernst Zinn, Herbert Steiner, Richard von Mises, Paul Obermüller und Ingeborg Schnack, deren Briefwechsel untereinander wie auch mit Sammlern und sammelnden Institutionen für die Kenntnis der Provenienz und des Verbleibs bestimmter Nachlassteile unerlässlich sind.

RILKES ARCHIV ALS »TRANSPORTABLE SCHUTZWELT«

I.

Kein Nachlass gleicht dem anderen. Die äußere Gestalt einer Ansammlung von hinterlassenen Dingen – Papieren, Bildern und Büchern – ist so individuell wie die Person, der das alles einmal gehörte. Jeder Nachlass ist etwas Entstandenes. Solange eine Person lebt, befindet sich die Gesamtheit ihres Eigentums in Bewegung; laufend werden Dinge erworben, verändert, weggegeben oder vernichtet. So gesehen stellt ein Nachlass eine mehr oder weniger zufällige Momentaufnahme dar, eine Inventur von Todes wegen.

Verfolgt man die jeweils eigene Geschichte der einzelnen Nachlassbestandteile, fragt man, warum sie aufbewahrt wurden und welche Funktion sie einmal hatten, lassen sich Rückschlüsse auf die inneren und äußeren Lebensumstände des Menschen ziehen, die auf andere Weise kaum dokumentiert sind.<sup>1</sup> Betrachtet man unter diesem Aspekt den Nachlass von Rainer Maria Rilke, ergibt sich die Frage, welches die charakteristischen Merkmale sind, die ihn von anderen Nachlässen unterscheiden, und wie sich diese Merkmale erklären lassen.

Zunächst ist zu beachten, dass Rilkes Nachlass nicht identisch ist mit dem Rilke-Archiv, das gleich nach seinem Tod von seiner Familie gegründet wurde und sich nach einigen Umzügen zuletzt in Gernsbach befand, bevor es vom Deutschen Literaturarchiv übernommen wurde. Dieses Archiv enthält zugleich weniger und mehr. Einerseits fehlen jene Nachlassteile, die, vermittelt durch Nanny Wunderly-Volkart, heute im Schweizerischen Literaturarchiv aufbewahrt werden. Andererseits ergänzte Rilkes Familie, die den größeren Teil des Nachlasses bekam, kontinuierlich Autographen und Briefe, die teils aus dem Eigentum der Familienmitglieder, der Mutter, der Ehefrau und der Tochter, stammten, teils aber auch von anderen Personen übergeben wurden, nachdem das Archiv in öffentlichen Anzeigen darum gebeten hatte. Streng genommen handelt es sich beim Gernsbacher Rilke-Archiv also um einen angereicherten Teilnachlass von Rilke.

1 Vgl. Ulrich von Bülow, Der Nachlass als Ausdrucks- und Überlieferungsform, in: Ders., Papierarbeiter. Autoren und ihre Archive, Göttingen 2018, S. 12–29.

Denkt man sich aus dem Rilke-Archiv die späteren Ergänzungen, die archivarischen Verpackungen und Siglierungen weg und den Berner Teilnachlass sowie einige weitere Nachlasssplitter hinzu, steht einem im Wesentlichen vor Augen, was Rilke in Muzot hinterlassen hat. Allein die Menge des Materials überrascht, wenn man bedenkt, dass Rilke nur 51 Jahre alt wurde, ständig unterwegs war und über längere Lebensphasen keinen festen Wohnsitz hatte. Sein Interesse an seinen Papieren lässt sich nur zum Teil aus arbeitspraktischen Zusammenhängen verstehen. Schon früh beschäftigte ihn die allgemeinere Frage, was Eigentum und Besitz für die eigene Identität bedeuten.

In seinen *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* erweist sich das Vorhandensein oder Fehlen einer eigenen langfristigen, womöglich generationenüberdauernden Wohnung als ein wichtiges Motiv. Der Protagonist, der »niemand und nichts« hat, »mit einem Koffer und mit einer Bücherkiste«<sup>2</sup> reist und im Hotel wohnt, sehnt sich danach, »in der stillen Stube eines ererbten Hauses zu sitzen unter lauter ruhigen, seßhaften Dingen«.<sup>3</sup> Menschen und Dinge sind aufeinander angewiesen, sie können ohneeinander nicht existieren. Die vom Besitzer verlassenen Gebrauchsgegenstände beginnen zu »faulen«, wie seine »alten Möbel«, die er »in einer Scheune« unterstellen musste,<sup>4</sup> oder wie die Rückstände früherer Bewohner, die der Erzähler an den Wänden eines halb abgerissenen Hauses in allen Einzelheiten beschreibt: »Das zähe Leben dieser Zimmer hatte sich nicht zertreten lassen. Es war noch da, es hielt sich an den Nägeln, die geblieben waren, es stand auf dem handbreiten Rest der Fußböden, es war unter den Ansätzen der Ecken, wo es noch ein klein wenig Innenraum gab, zusammengekrochen.«<sup>5</sup>

Die jemandem zugehörigen Dinge verdienen auch darum Wertschätzung und Pflege, weil sie die Identität ihres Besitzers stabilisieren. Jedoch nur, solange dieser am Leben ist. Aus der Tatsache, dass Rilke seine Papiere in seinem Testament kaum erwähnt,<sup>6</sup> kann man schließen, dass er an die Nachwelt (im Sinne eines ›Nachlassbewusstseins‹) wenig dachte.

2 Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in: Ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 6: Prosa 1906–1926, hg. vom Rilke-Archiv, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt a. M. 1966, S. 705–946, hier S. 721.

3 Ebd., S. 746.

4 Ebd., S. 747.

5 Ebd., S. 750. – Diese Passage zitierte Martin Heidegger in seiner Vorlesung *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, voller Bewunderung dafür, »wie elementar hier die Welt, d. h. das In-der-Welt-sein – Rilke nennt es das Leben – aus den Dingen uns entgegenspringt« (Martin Heidegger, *Gesamtausgabe*, Bd. 24, hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt a. M. 1975, S. 246).

6 Vgl. Rainer Maria Rilke, *Einige persönliche Bestimmungen für den Fall einer mich mir mehr oder weniger enteignenden Krankheit (Muzot, im Oktober 1925)*, in: Ders.,

## 2.

Viele briefliche Äußerungen zeigen, wie wichtig Rilke zu Lebzeiten die Bewahrung seines Eigentums war. Bei manchen Gelegenheiten bedauert er den Verlust von Gegenständen, die er nicht behalten konnte, und freut sich umso mehr, wenn sie wieder in seine Reichweite gelangen. Mit einem »seltsamen dankbaren Empfinden« erfüllt es ihn, dass seine Mutter, die »liebe und weise Wächterin verlassener Dinge«, seine »Kindheit aufgespart« hat und vor der Vernichtung bewahrte, »was irgendwie mit meinem Werden in Beziehung steht«.7 In der Tat ist es ihr zu verdanken, dass nicht nur die vielen Briefe von Rilke an sie, sondern auch seine Kinderfotos, Kinderzeichnungen und auch seine vielen frühen Gedichtentwürfe erhalten blieben.

Als Rilke im Jahr 1900 in Schmargendorf seinen ersten eigenen »Hausstand« gründet, bittet er seine Mutter, ihm seine alten Bücher und Bilder zu schicken. Bereits 1901 zieht er nach seiner Heirat mit Clara Westhoff in ein Bauernhaus in Westerwede; zu transportieren sind bereits »6 Kisten und viele andere Dinge«.8 Doch schon nach einem Jahr wird der gemeinsame Haushalt aufgelöst: »Wir haben alles verkauft, nur unsre liebsten Sachen (Bilder, Bücher, Möbel) behalten, die nun zum Theil in Oberneuland zum Theil bei Heinrich Vogeler wohnen. Trümmer einer Vergangenheit, aber hoffentlich auch Bausteine einer Zukunft. Wir werden nicht sobald ein Heim haben wieder.«9 Im November 1902 erhält Rilke in Paris einige Körbe mit Büchern und anderen »lieben Dinge[n]« aus Westerwede.10 Doch das meiste muss für längere Zeit ausgelagert werden, da in den Pariser Hotels und Pensionen, die Rilke in den folgenden Jahren bewohnte, nur Platz für ausgewählte Dinge ist.11

Briefe an Nanny Wunderly-Volkart, im Auftrag der Schweizerischen Landesbibliothek und unter Mitarbeit von Niklaus Bigler besorgt durch Rätus Luck, Frankfurt a. M. 1977 [abgekürzt: WV], Bd. 2, S. 1192 f.

- 7 Rilke an Phia Rilke, Brief vom 17.2.1900, in: Rainer Maria Rilke, Briefe an die Mutter 1896–1926, hg. von Hella Sieber-Rilke, Frankfurt a. M. und Leipzig 2009 [abgekürzt: M], Bd. 1, S. 156–158, hier S. 157.
- 8 Rilke an Phia Rilke, Brief vom 7.6.1901, in: M, Bd. 1, S. 259–261, hier S. 260.
- 9 Rilke an Oskar Zwintscher, Brief vom 18.10.1902, in: Rainer Maria Rilke, Dreizehn Briefe an Oskar Zwintscher: handschriftlich wiedergegeben, Chemnitz 1931, o. S.
- 10 Rilke, Tagebucheintrag vom 7.11.1902, in: Rainer Maria Rilke, Tagebuch Westerwede und Paris. 1902. Taschenbuch Nr. 1. Transkription der Handschrift mit Erläuterungen, aus dem Nachlaß herausgegeben von Hella Sieber-Rilke, Frankfurt a. M. und Leipzig 2000, S. 32.
- 11 1907 schreibt Rilke, er habe in Oberneuland, wo die Eltern seiner Frau und zeitweise auch diese und die gemeinsame Tochter wohnten, ein altes Übersetzungsmanuscript hervorgesucht (vgl. Rilke an Ernst Norlind, Brief vom 7.12.1907, in: Rainer Maria Rilke, Briefe an Ernst Norlind, hg. von Paul Åström, Partille 1986, S. 38). Als sein

Anfang Juni 1904, als Rilke zusammen mit seiner Frau von einem fast einjährigen Rom-Aufenthalt zurückkehrt, besteht das Umzugsgut aus neun Kisten.<sup>12</sup> Davon konnte er in den nächsten zwei Jahren sicher nur wenig bei sich behalten, da er ständig in Deutschland, Dänemark und Schweden unterwegs war. Seit 1907 wohnt er wieder in Paris, allerdings in »Maisons meublées [...] von betonter Heimatlosigkeit«<sup>13</sup> – und beschränkten Aufbewahrungskapazitäten. Die Situation verbessert sich im August 1908, als Rilke in das vor allem von deutschen Künstlerinnen und Künstlern bewohnte Hôtel Biron (77, rue de Varrenne) zieht und dort im Lauf der nächsten Jahre nacheinander verschiedene Wohnungen mietet. Vor größeren Reisen kündigt er seine Verträge und stellt seinen Hausrat in unbenutzten Räumen des Hôtels<sup>14</sup> und in einem nicht näher lokalisierten »Depôt« unter.<sup>15</sup>

Als Rilke im Juli 1914 zu einer kürzeren Reise nach Deutschland aufbricht, konnte er nicht ahnen, dass der Krieg die geplante Rückkehr verhindern wird. Ein Jahr später erfährt er, dass in seiner Abwesenheit seine »Pariser Habe« versteigert wurde. Dieses Ereignis bedeutet für ihn eine Zäsur, wie er verschiedenen Briefpartnern gegenüber betont. Der Verlust habe »alle geistige Kontinuität fast aufgehoben«,<sup>16</sup> er gehe

seit jener Nachricht aus Paris in einem wunderlichen Gefühle herum, etwa wie einer, der einen Sturz gethan hat, schmerzlos aufgestanden ist und doch irgendwie den Verdacht nicht los wird, es könnte plötzlich in seinen Eingeweiden ein nachträglicher Schmerz ausbrechen und ihn zum Schreien bringen.<sup>17</sup>

Verleger 1912 seine *Ersten Gedichte* veröffentlichen will, schreibt er, seine Frau, »die eben in Oberneuland ist, wolle eine gewisse Truhe zu diesem Zwecke durchsehen« (Rilke an Anton Kippenberg, Brief vom 6.1.1912, in: Rainer Maria Rilke, Briefwechsel mit Anton Kippenberg 1906–1926, hg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg, Frankfurt a. M. und Leipzig 1995 [abgekürzt: AK], Bd. 1, S. 313).

12 Rilke an Lou Andreas-Salomé, Brief vom 3.7.1904, in: Rainer Maria Rilke und Lou Andreas-Salomé, Briefwechsel, hg. von Ernst Pfeiffer, neue erweiterte Ausgabe, Frankfurt a. M. 1975, S. 177.

13 Rilke an Clara Rilke, Brief vom 7.6.1907, A:Rilke-Archiv Gernsbach (DLA).

14 Vgl. Ingeborg Schnack, Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875–1926. Erweiterte Neuausgabe, hg. von Renate Scharffenberg, Frankfurt a. M. und Leipzig 2009 [abgekürzt: CHR], S. 338.

15 Rilke an Marie von Thurn und Taxis, Brief vom 27.2.1913, in: Rainer Maria Rilke und Marie von Thurn und Taxis, Briefwechsel, mit einem Geleitwort von Rudolf Kassner, besorgt durch Ernst Zinn, Zürich 1951 [abgekürzt: MTT], Bd. 1, S. 270.

16 Rilke an Katharina Kippenberg, Brief vom 23.1.1918, in: Rainer Maria Rilke und Katharina Kippenberg, Briefwechsel, hg. von Bettina von Bomhard, Wiesbaden 1954 [abgekürzt: KK], S. 270.

17 Rilke an Marie von Thurn und Taxis, Brief vom 6.9.1915, in: MTT, Bd. 2, S. 439.

Vermutlich hat der plötzliche Verlust, der unmittelbar mit der Katastrophe des Weltkriegs zusammenhing, Rilkes Bewusstsein für den Wert seines Eigentums geschärft. In Briefen aus Wien, wo er Kriegsdienste leisten muss, sorgt er sich um die wenigen neu erworbenen Dinge in seiner Münchner Wohnung.<sup>18</sup> Als er München im Juli 1917 verlässt und seine Wohnung auflöst, deponiert er einige Kisten »für unbestimmte Zeit unerreichbar, auf einem Dachboden«.<sup>19</sup> Nach längeren Aufhalten in Berlin und auf Gut Böckel sucht er Anfang 1918 erneut nach einer Wohnung in München und bittet seinen Verleger Anton Kippenberg, ihm zu helfen, »wenigstens den kleinen Nachwuchs meines Eigentums um mich lebendig zu erhalten.«<sup>20</sup> Offenbar können Dinge in Rilkes Vorstellung wie Lebewesen nur dann »aufwachsen«, wenn sie behütet werden; sobald sie vom Besitzer verlassen werden, beginnen sie zu sterben.

Nachdem die »fortgesetzte Obdachlosigkeit« bereits angefangen hatte, »zerstörend« auf seine »Nerven« und sein »Gemüth einzuwirken«,<sup>21</sup> kann Rilke seiner Mutter im Mai endlich melden, dass er eine eigene dauerhafte Wohnung und damit seine psychische Stabilität wiedergefunden habe. In der Annahme, dass dieser Zustand in den Unruhen der Nachkriegszeit nicht von Dauer sein wird, nennt er das um ihn »nachwachsende Eigentum« in einem Brief an seinen Verleger eine »transportable Schutzwelt«.<sup>22</sup> Seinen Wunsch, eigens hergestellte Abschriften verschlossen in einem Eisenschrank des Insel Verlags aufzubewahren, begründet er Katharina Kippenberg gegenüber mit den »Unsicherheiten der bodenlosen Welt«.<sup>23</sup>

Vor seiner Abreise in die Schweiz verpackt er 1919 »alle Briefsachen gebündelt in eine Ledertruhe«. In einem abgeschlossenen Sekretär der verlassenen, aber nicht aufgegebenen Münchner Wohnung deponiert er »eine Reihe täglicher Notizbücher aus den letzten Jahren, Manuskriptanfänge und Verfügungen«.<sup>24</sup> Während seiner Abwesenheit wohnen dort unter anderem Lou Andreas-Salomé, Franz Schönberner sowie ab 1920 der Schriftsteller Hans Feist. Im Fe-

18 Rilke an Sidonie Nádherný von Borutin, Brief vom 16.12.1915: »[...] meine Sachen sind in größter Unordnung, Manuskripte u. s. w. alles müßte verwahrt und versorgt und die Wohnung aufgegeben werden. Mir liegt sehr viel daran, noch selbst dort [in München, U. v. B.] zu sein [...].« Rainer Maria Rilke und Sidonie Nádherný von Borutin, Briefwechsel 1906–1926, hg. von Joachim W. Störck unter Mitarbeit von Waltraud und Friedrich Pfäfflin, Göttingen 2007 [abgekürzt: SN], S. 260.

19 Rilke an Eugen Mondt, Brief vom 5.7.1917, A:Rilke-Archiv Gernsbach (DLA).

20 Rilke an Katharina Kippenberg, Brief vom 23.1.1918, in: KK, S. 270.

21 Rilke an Phia Rilke, Brief vom 10.5.1918, in: M, Bd. 2, S. 414–416, hier S. 415.

22 Rilke an Anton Kippenberg, Brief vom 2.7.1918, in: AK, Bd. 2, S. 84.

23 Rilke an Katharina Kippenberg, Brief vom 4.11.1918, in: KK, S. 315.

24 CHR, S. 634.

bruar 1921 bittet Rilke seinen Verleger, seine »Manuscrite (Schriften, Briefe u. s. f.)« ebenso wie seine Bücher aus der Münchner Wohnung abholen zu lassen, ob in den Leipziger Verlag oder nach Schloss Berg am Irchel, wo Rilke inzwischen eine dauerhaftere Unterkunft gefunden hat, bleibt unklar.<sup>25</sup>

Als er im Juli 1921 erneut packen muss, um in das Château de Muzot zu ziehen, zeigt sich Rilke erstaunt, »wieviel ›Habe‹ sich an einen ansetzt im Lauf der Zeit: allein die eingegangenen Korrespondenzen füllen, geordnet, einen Korb und eine Kiste –, gar nicht zu reden von den in der Schweiz allmählich zusammengewachsenen Büchern, die schon drei große Kisten brauchen!«<sup>26</sup> Die Münchner Möbel kann er, wohl aus Mangel an Platz, nicht nach Muzot kommen lassen, sie werden »in den Räumen des Insel-Verlages sicher verwahrt.«<sup>27</sup>

In seinen letzten fünf Lebensjahren verfügte Rilke in Muzot zum ersten Mal längerfristig über eine eigene Wohnung. Ein »eigenes dauerndes Haus«, so erklärt er seiner Mutter, sei die notwendige Voraussetzung dafür, dass auch »unscheinbare Überlieferung« erhalten bleibt, also jene eher unwichtigen Dinge, von denen er sich bei seinen Umzügen bisher immer wieder hatte trennen müssen. Nur in dauerhaften Wohnungen gebe es »übersehene Schubladen und vergessene Kisten, die eines Tages ihren Inhalt offenbaren.« Sicher hat er eigene Erfahrungen im Sinn, wenn er weiter schreibt:

Aber Miethwohnungen, die Umzüge, die Übersiedelungen sind die Zerstörung von alledem. Wenn ich denke, wie sehr mein Muzot, das ich erst im dritten Jahre bewohne, schon voller Erinnerungen steckt, so sehr, daß eine Lade oder Truhe schon jetzt fähig ist, mir Überraschungen zu bereiten! Bliebe eine solche Konstante nur zwei, drei Generationen bestehen, was käme nicht alles an Briefschaften, Anmerkungen, Bildern u. s. w. zusammen, von Büchern gar nicht zu reden, die ja am raschesten an den Orten anwachsen, wo man sie schätzt und ruft.<sup>28</sup>

1925 gelangte Rilke in Muzot überraschend wieder in den Besitz der Papiere, die er 1914 in Paris zurückgelassen und verloren geglaubt hatte. Anders als der übrige Hausrat waren sie nicht versteigert worden und konnten mit Hilfe von Stefan Zweig, Romain Rolland und vor allem von André Gide gerettet werden,<sup>29</sup>

25 Rilke an Anton Kippenberg, Brief vom 15.2.1921, in: AK, Bd. 2, S. 200.

26 Rilke an Phia Rilke, Brief vom 10.5.1921, in: M, Bd. 2, S. 481–483, hier S. 482.

27 Anton Kippenberg an Rilke, Brief vom 20.4.1922, in: AK, Bd. 2, S. 268 f.

28 Rilke an Phia Rilke, Brief vom 28.2.1924, in: M, Bd. 2, S. 574–577, hier S. 577.

29 Vgl. dazu auch den bisher unbekanntem Bericht von André Gide, der sich in Rilkes Nachlass erhalten hat (André Gide an Rilke, Brief vom Januar 1925, A:Rilke-Archiv Gernsbach (DLA)).

wenn auch nicht ganz vollständig. An Nanny Wunderly-Volkart schreibt Rilke, er »widme sich jetzt ab und zu, angethan wie ein Taucher, einen Tag dem Ordnen der aus Paris, von vor 1914 stammenden Papiere«, die er »Mémoires de ma vie morte« nennt.<sup>30</sup> Besonders hebt er Korrespondenzen mit Rodin, Verhaeren, Mme de Noailles und der Duse hervor, die sich zum Teil im Gernsbacher Archiv in Umschlägen erhalten haben, die Rilke selbst beschriftete.

Seine gegenüber Gide geäußerte Vorahnung, dass die Durchsicht der vermissten Papiere eine »[r]echerche du temps perdu« und damit eine Erfahrung besonderer Art für ihn bedeuten werde, sollte sich bestätigen.<sup>31</sup> In den Pariser Papieren begegnet ihm ein »totes«, aber doch immerhin »irgendwie tiefer versicherte[s] Ich«, das er inzwischen, nach den Brüchen des Weltkriegs, verloren habe.<sup>32</sup> Diese Formulierungen zeigen, wie sehr für Rilke die wiederholte Auseinandersetzung mit Dingen ein Mittel war, sich seiner Erinnerungen und seiner Identität zu vergewissern. Auf keinen Fall dürfe man sich den eigenen Dingen gegenüber »treulos« verhalten.<sup>33</sup> Voller Schrecken schildert er einmal seiner Mutter, wie er in einer Ausstellung seine eigene Handschrift sah, »außerstande, mich zu erinnern, daß und wann ich es geschrieben habe. Soweit kann die Vergeßlichkeit eigenen Sachen gegenüber gehen.«<sup>34</sup>

## 3.

Die zitierten Stellen aus Rilkes Briefen zeigen, dass dieser Autor ein besonderes Verhältnis zu seinen Papieren hatte. Das drückt sich auch in seinem Nachlass aus. Bedenkt man, dass die Papiere, die er hinterlassen hat, je älter sie sind, desto mehr Umzüge und Auslagerungen überstanden haben, ist es erstaunlich, dass der Umfang des im Rilke-Archiv Überlieferten immerhin etwa 80 Archivkästen beträgt. Erhalten sind mehr als 10.000 handschriftliche Seiten mit Werkentwürfen und Notizen (16 Kästen), circa 2.700 Briefe von ihm (11 Kästen) und 6.300 Briefe an ihn (53 Kästen). Dazu kommen Lebenszeugnisse, Kinderzeichnungen, Fotos, etwa 450 Bücher sowie ein Kochgeschirr, das von seiner Russlandreise stammen soll.

30 Rilke an Nanny Wunderly-Volkart, Brief vom 12.11.1925, in: WV, Bd. 2, S. 1073 f.

31 Rilke an André Gide, Brief vom Juni 1925, in: Rainer Maria Rilke und André Gide, Briefwechsel 1909–1926, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Renée Lang, aus dem Französischen übers. von Wolfgang A. Peters, Stuttgart und Wiesbaden 1957, S. 178 f.

32 Rilke an Nanny Wunderly-Volkart, Brief vom 12.11.1925, in: WV, Bd. 2, S. 1073 f.

33 Rilke an Phia Rilke, Brief vom 23.11.1920, in: M, Bd. 2, S. 462–465, hier S. 464.

34 Rilke an Phia Rilke, Brief vom 1.3.1916, in: M, Bd. 2, S. 359–261, hier S. 359.

Während in Nachlässen anderer Autorinnen und Autoren meist auch größere Mengen von Dingen vorhanden sind, die unabsichtlich überliefert wurden, fehlt Nebensächliches dieser Art im Rilke-Archiv fast vollständig. Für diese auffällige Konzentration sind vermutlich nicht die Personen verantwortlich, die den Nachlass fast 100 Jahre nach seinem Tod betreut, geordnet und bearbeitet haben. Vieles spricht dafür, dass der Autor selbst bei seinen vielen Umzügen und Auslagerungen für die Reduktionen auf das für ihn Wesentliche gesorgt hat. Die von ihm selbstironisch beschriebene Tatsache, dass er oft »wie ein Kukuluk im fremden Nest«<sup>35</sup> lebte, verhinderte das Anhäufen von beweglichem Eigentum und förderte zugleich das Bewusstsein vom Wert der ausgewählten Dinge, die ihn begleiteten und für Kontinuität sorgten.

Unter ihnen spielten 86 sogenannte »Skizzen-, Tage- und Taschenbücher« eine besondere Rolle, die Rilke seit Beginn seiner Studentenzzeit 1895 bis zu seinem Lebensende führte und sorgfältig aufbewahrte. Sie versammeln Entwürfe von Gedichten, Prosatexte und Briefentwürfe, Tagebucheinträge, Exzerpte, Adressen, Listen und Notizen verschiedenster Art. Man könnte sie als Archive im Taschenformat bezeichnen und als weitere Ausdrucksform von Rilkes »heillose[m] Kukuluk-Dasein«<sup>36</sup> deuten.

Die meisten seiner Werkmanuskripte sind in Form von losen Zetteln und Konvoluten mit Entwürfen und Reinschriften erhalten. Rilke legte auf ihre Überlieferung auch darum großen Wert, weil es zu seiner Arbeitsweise gehörte, Manuskripte in größeren Zeitabständen erneut durchzusehen, zu korrigieren, weiterzuschreiben und wiederholt zu prüfen, ob sie sich zur Publikation eignen. Nicht nur im Fall der *Duineser Elegien* war der Weg vom ersten Entwurf bis zur Veröffentlichung lang.

In einer Zeit finanzieller Not dachte Rilke 1905 darüber nach, Manuskripte zu verkaufen – »künftige« ausdrücklich inbegriffen.<sup>37</sup> Dazu kam es nicht; stattdessen machte er es sich zur Gewohnheit, Familienmitgliedern, Freundinnen und Freunden, die ihn finanziell unterstützten oder ihn in ihren Häusern wohnen ließen, sorgfältig hergestellte Abschriften seiner Werke zu schenken. Schon früh hatte er, nach dem Vorbild von Lou Andreas-Salomé,<sup>38</sup> eine gut leserliche Handschrift entwickelt. Sein Nachlass, aber auch seine Korrespondenz mit Nanny Wunderly-Volkart zeigen, wie wichtig ihm Papiersorten und handge-

35 Rilke an Phia Rilke, Brief vom 29.4.1921, in: M, Bd. 2., S. 479–481, hier S. 481.

36 Rilke an Marie von Thurn und Taxis, Brief vom 2.10.1915, in: MTT, Bd. 1, S. 444.

37 Rilke an Jimmy Gibson, Brief vom Februar 1905. Zit. nach CHR, S. 211.

38 Vgl. Ulrich von Bülow, »Lou, liebe Lou«. Über die Brieffolge von Rainer Maria Rilke an Lou Andreas-Salomé, die jetzt ins Deutsche Literaturarchiv Marbach gelangte, in: *Arsprototo* (2013), H. 1., S. 26–29.

fertigte Einbände waren. Die karierten Schreibblöcke, auf denen er in seinen Schweizer Jahren Gedichte entwarf, mussten ebenso bestimmten Qualitätsvorstellungen entsprechen wie seine Schreibfedern. Rilke, der selbst nie eine Schreibmaschine besaß, beschäftigte in Muzot nur für kurze Zeit eine Sekretärin.

Manuskripte und Briefe, die Rilke geschrieben hat, machen weniger als die Hälfte seines Nachlasses aus, zum größten Teil besteht er aus Schriftstücken, die andere Personen verfasst haben, nämlich aus Briefen, die an ihn gerichtet waren. Sie stammen nicht nur von prominenten Zeitgenossen, Familienmitgliedern und mehr oder weniger engen Bekannten, sondern in großer Zahl auch von unbekanntem Menschen. Im Gegensatz zu vielen anderen Autoren hat Rilke anscheinend alle empfangenen Briefe aufgehoben, meist sehr sorgfältig zusammen mit den Briefumschlägen.<sup>39</sup> Wie lässt sich das erklären?

Bekanntlich betrachtete Rilke seine Korrespondenzen als einen wichtigen Teil seines Schreibens. Seiner Mutter gegenüber erwähnt er einmal, dass er an einem Tag 14 Briefe zu schreiben hatte,<sup>40</sup> ein anderes Mal klagt er, um nur ein weiteres Beispiel von vielen zu nennen, dass er vom vielen Briefeschreiben eine »grobe Schwielen am Schreibfinger« bekommen habe »und sogar eine ganze Reihe sonniger, fast schon frühlinglicher Tage mußte hingehen lassen, ohne den Fuß vor die Thür zu setzen«. <sup>41</sup> Als ihm 1911 die Mühe des Korrespondierens zu groß wurde, folgte Rilke einem Vorschlag Kippenbergs und ließ einen Teil seiner Briefe nach seinen Vorgaben vom Verlag beantworten.<sup>42</sup> Es ist bezeichnend, dass er sich im Februar 1922 eine »Art Brief-Fasten« verordnete, um sich auf die Arbeit an den *Duineser Elegien* konzentrieren zu können.<sup>43</sup>

In einem Brief an Nanny Wunderly-Volkart erwägt Rilke 1920, ob das Unterhalten so vieler Beziehungen für ihn ein »Ersatz für die Heimath« sein könnte.<sup>44</sup> Der Zusammenhang zwischen dem Fehlen eines eigenen Hauses und dem

39 Vgl. Rilke an Phia Rilke, Brief vom 25.10.1900, in: M, Bd. 1, S. 207–209, hier S. 207. In Duino hinterließ er ein Konvolut an ihn gerichteter Briefe, das er vermutlich vergessen hatte (vgl. Ulrich von Bülow, Die Duineser Briefmappe von Rainer Maria Rilke, in: Papierarbeiter, S. 229–254).

40 Vgl. Rilke an Phia Rilke, Brief vom 16.1.1900, in: M, Bd. 1, S. 153.

41 Rilke an Phia Rilke, Brief vom 29.1.1920, in: M, Bd. 2, S. 448–450, hier S. 449. Im Januar 1920 hatte er eine Liste von 100 Briefen abzuarbeiten (vgl. Rilke an Nanny Wunderly-Volkart, Brief vom 30.1.1920, in: WV, Bd. 2, S. 1176–1178), 1921 schrieb er »innerhalb zehn oder vierzehn Tagen« etwa 400 Seiten (Rilke an Katharina Kippenberg, Brief vom 14.12.1921, in: KK, S. 445).

42 Rilke an Anton Kippenberg, Brief vom 7.12.1911, in: AK, Bd. 1, S. 300.

43 Rilke an Regina Ullmann, Brief vom 25.1.1922, in: Rainer Maria Rilke, Briefwechsel mit Regina Ullmann und Ellen Delp, hg. von Walter Simon, Frankfurt a.M. 1987, S. 198.

44 Rilke an Nanny Wunderly-Volkart, Brief vom 14.1.1920, in: WV, Bd. 1, S. 105 f.

Schreiben von Briefen, der auch in seinem berühmten Gedicht *Herbsttag* anklingt, lässt sich nach dem bisher Erörterten leicht erklären. Wer kein Haus hat, in dem er von seinen Dingen umgeben ist, braucht andere Mittel, um sich seiner Identität zu versichern. Eines dieser Mittel ist das Schreiben von Briefen, das als eine Ersatzhandlung zugleich Symptom und Therapieversuch ist.

Nicht selten beginnt Rilke einen Brief mit einer entschuldigenden Erklärung, warum seine Antwort sich verzögert hat. Offenbar las er empfangene Briefe in größeren Abständen wieder; es kam vor, dass er die Zeit für eine Antwort erst dann für gekommen hielt, wenn der Empfang eines Schreibens schon Monate, wenn nicht Jahre zurücklag. Selbstverständlich ist das nur dann möglich, wenn man die eingegangenen Briefe sorgfältig aufbewahrt.

Erhalten sind zahlreiche Briefe und Manuskripte von unbekanntem Schriftstellerinnen und Schriftstellern, die Rilke um Förderung baten. Möglicherweise wussten einige von ihnen, dass er sowohl für den Juncker Verlag als auch für den Insel Verlag zeitweise als Berater tätig war. Eine besondere Kategorie stellen die vielen Schreiben von Leserinnen und Lesern dar. 1925 ersuchten 36 Schülerinnen der 3. Mädchenbürgerschule in Dux (Böhmen) den Dichter, anlässlich seines 50. Geburtstags »den Ausdruck unserer kindlichen Verehrung entgegenzunehmen«, zugleich »bittend, uns Ihre werte Unterschrift zu senden«. <sup>45</sup> Rilke hat ihren Wunsch vermutlich postwendend erfüllt, denn schon am 21. Dezember schreiben ihm die Schülerinnen erneut, um ihm zu versichern, dass sie »des hochbegabten Lyrikers gedenken in Verehrung und herzlicher Dankbarkeit«. <sup>46</sup> Eine Bewunderin aus Wien redet den aus der Lektüre vertrauten Dichter sogleich mit Du an; <sup>47</sup> eine Dame in Australien gesteht, »that my hand shakes as I begin a letter to you«. <sup>48</sup> Dass ihm »halbnahe Menschen« 1908 schrieben, um ihn nach der Lektüre seiner letzten Veröffentlichungen vor »Kälte« zu warnen, gab Rilke durchaus zu denken. <sup>49</sup> Auch wenn er vermutlich nicht alle diese Briefe beantwortet hat, hob er sie sorgfältig auf. Sie waren ihm möglicherweise wichtiger als abstrakte Verkaufszahlen oder Rezensionen professioneller Leser; in jedem Fall berührten sie seine Identität als Schriftsteller.

45 III. Klasse, Mädchenbürgerschule Dux an Rilke, Brief vom 4.12.1925, A:Rilke-Archiv Gernsbach (DLA).

46 III. Klasse, Mädchenbürgerschule Dux an Rilke, Brief vom 21.12.1925, A:Rilke-Archiv Gernsbach (DLA).

47 Emma Nägeli an Rilke, Brief vom 13.8.1918, A:Rilke-Archiv Gernsbach (DLA).

48 Lessie Mac Donald an Rilke, Brief vom 22.11.1908, A:Rilke-Archiv Gernsbach (DLA).

49 Rilke an Sidonie Nádherný von Borutin, Brief vom 3.11.1908, in: SN, S. 68.

## 4.

Viele Schriftstellerinnen und Schriftsteller interessieren sich kaum für die Aufbewahrung ihrer Papiere und überlassen deren Überlieferung dem Zufall. Rilke gehörte zu jener anderen Gruppe von Schreibenden, die sehr bewusst mit ihren Papieren umgehen. Ansatzweise wurde gezeigt, wie sich die Zusammensetzung und die Gestalt seiner Hinterlassenschaften auf biographische Besonderheiten, typische Arbeitsweisen und Einstellungen zurückführen lässt. Darüber hinaus kann man seine besondere Art des Umgangs mit seinen Dingen als Ausdruck eines ambivalenten Verhältnisses zu Besitz und Eigentum verstehen.

Einerseits legt Rilke, wie gezeigt, großen Wert auf die ihm gehörenden Dinge, andererseits erklärt er 1915 ausdrücklich seinen »Entschluß, keinerlei Eigentum um mich aufkommen zu lassen, nie, besonders jetzt nicht, wo jeder gut tut, die kleine Stelle, darauf er eben steht, für ganz vorläufig zu halten.«<sup>50</sup> Es gehöre zu seinen »ältesten Entschlossenheiten [...], an keinem Besitz zu haften«<sup>51</sup> und »Besitz nicht wörtlich zu nehmen.«<sup>52</sup> Dass diese mönchisch-asketische Einstellung kulturkritisch gemeint ist, wird deutlich, wenn man liest, dass er 1918, kurz nach der Russischen Revolution, die »innere Stabilität und Gleichmüthigkeit des russischen Menschen« bewundert und ihre Ursachen darin sieht, dass »Besitz und Verlust, wie sie fallen, nicht die letzten endgültigen Bestimmungen für ihn enthalten, nicht die Pole seines Schicksals sind.«<sup>53</sup>

Rilkes Wertschätzung des Eigentums, für die einige Beispiele zitiert wurden und die sich nicht zuletzt in der Sorgfalt zeigt, mit der er seinen Besitz behandelte, steht dazu nur auf den ersten Blick im Widerspruch. Genauer betrachtet richtet sich seine Kritik nicht gegen Eigentum an sich, sondern dagegen, es zum alleinigen Kriterium zu machen und daran auf lediglich äußerliche Weise zu »haften«, anstatt es sich durch beständige Arbeit auch geistig anzueignen. Das gegenteilige Extrem, der radikale Verzicht auf Besitz, würde die Identität destabilisieren und wäre daher ebenso unangemessen.

50 Rilke an Pfarrer Friedrich, Brief vom 8.7.1915, in: Rainer Maria Rilke, Briefe aus den Jahren 1914 bis 1921, hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1937, S. 52.

51 Rilke an Sidonie Nádherný von Borutin, Brief vom 17.9.1915, in: SN, S. 249.

52 Rilke an Karl und Elisabeth von der Heydt, Brief vom 6.11.1914, in: Rainer Maria Rilke, Die Briefe an Karl und Elisabeth von der Heydt 1905–1922, hg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg, Frankfurt a. M. 1986, S. 197.

53 Rilke an Anni Mewes, Brief vom 18.7.1918, in: Rainer Maria Rilke, Briefe zur Politik, hg. von Joachim W. Storck, Frankfurt a. M. und Leipzig 1992, S. 217.

Unter den besonderen Bedingungen seines Lebens, das in vieler Hinsicht exemplarisch für das Leben in modernen Gesellschaften und ihre Mobilisierungseffekte stehen kann, wählte Rilke einen Mittelweg. Er reduzierte sein Eigentum auf das Wesentliche, vorzugsweise auf bewegliche Besitzstücke in Form von beschriebenen Blättern, Fotos und wenigen Büchern. Diese Dinge waren für ihn unersetzbare Mittel der Selbstvergewisserung. Soweit es die Umstände erlaubten, hütete Rilke sie besonders sorgfältig – als seine »transportable Schutzwelt«.

SANDRA RICHTER

DIE AUFZEICHNUNGEN DES RAINER MARIA RILKE  
NOTIZEN, »SKIZZENBÜCHER«, »TAGEBÜCHER«, »TASCHENBÜCHER«:  
MATERIALE ARTEFAKTE UND INTERPRETATIONSAUFGABEN

Ich ging nach langer Zeit wieder den Weg nach Rivapiana entlang, an S. Quirico vorüber [...], ich wanderte immer weiter bis zu einer Bank am See, las dort zwei Ihrer Briefe [angesprochen ist Nanny Volkart-Wunderly, S. R.] und schrieb über die letzten Tage in mein Taschenbuch, – und ob die Sonne gleich kühler war, als jene in den gleichmäßig-schönen Tagen vom Dezember, sie hatte, jenseits der Regen-Grenze, etwas Neues, Neubegonnenes, Steigendes –, keine Vogelstimmen, aber es fiel einem doch immer wieder ein: Frühling – – –.<sup>1</sup>

Der Korrespondent Rilke beobachtet den »Taschenbuch«-Autor Rilke beim Verfertigen von Texten, die einerseits ephemere wirken, bloß die Zeitläufte (»die letzten Tage«) festhalten sollen, andererseits eben diese Zeitläufte, die Begegnungen, Gespräche, Beobachtungen, Erfahrungen, auswerten, auf ihre Haltbarkeit prüfen, vielleicht in der Absicht, aus Niedergelegtem später ein Werk zu formen. Nicht zufällig hebt Rilke deshalb die Umgebung und die Atmosphäre der Niederschrift hervor, entwirft sich als Flaneur: Gelassen spaziert er am Lago Maggiore entlang, an der San Quirico Kirche mit ihrem romanischen Glockenturm vorbei, von Minusio nach Rivapiana. Die Gelegenheit dazu bot sich ihm erst »nach langer Zeit wieder«, es handelt sich also um einen besonderen Moment, den der Flaneur gehend ausdehnt, indem er »immer weiter« wandert, bis er sich auf einer Bank am See niederlässt, zur Ruhe kommt, zwei Briefe der Korrespondenzpartnerin Nanny Wunderly-Volkart liest, die ihm während der Schweizer Jahre nahe stand und für ihn sorgte, sein »Taschenbuch« zur Hand nimmt. Von besonderer Bedeutung ist dabei das frühlingshafte Wetter, die Sonne, die in den ersten Januartagen zwar nicht mehr so

1 Rilke an Nanny Wunderly-Volkart, Locarno, 10.1.1920, in: Rainer Maria Rilke, Briefe an Nanny Wunderly-Volkart, im Auftrag der Schweizerischen Landesbibliothek unter Mitarbeit von Niklaus Bigler besorgt durch Rätus Luck, Frankfurt a. M. 1977, Bd. 1, S. 97–100, hier S. 98 f.

warm scheint wie zu einem nicht weiter spezifizierten Zeitpunkt im Dezember, die aber doch merklich wieder nach oben steigt und damit – erhebend – Neues ankündigt. Folglich darf man vom betreffenden Tagebucheintrag ebenso Neues erwarten, wenn es sich auch um einen Rückblick handelt. Rilke gebraucht seine Ego-Dokumente, den Brief und die Aufzeichnungen, mit Bedacht: Der Brief ist dialogisch auf die Korrespondenzpartnerin gerichtet; der Eintrag in das intime »Taschenbuch«, das er erwähnt, bleibt ihr verborgen.

Die forschende Nachwelt hat beinahe 100 Jahre auf den vollständigen Einblick in diese »Taschenbücher« gehofft; sie lagen im Rilke-Archiv Gernsbach, das von der Familie geführt wurde. Dort wurden sie katalogisiert und vermutlich auch nummeriert. Nach der Gernsbacher Zählung sind es 45 »Taschenbücher«, von denen einige mit untergliedernden Buchstaben a–c versehen sind. Immer wieder finden sich Zettel darin, teilweise Kalenderblätter aus den 1940er Jahren, die auf Ordnungsbemühungen durch Ruth Sieber-Rilke, Carl Sieber, Hella Sieber-Rilke oder durch Ernst Zinn, den Herausgeber der *Sämtlichen Werke* Rilkes, verweisen. Zinn, dem die Rilke-Philologie viel verdankt, kannte offenbar nahezu alle »Taschenbücher« und fertigte Abschriften an. In den ersten Dekaden nach Rilkes Tod haben auch andere Personen punktuell aus den »Taschenbüchern« abgeschrieben, darunter Katharina Kippenberg, die Rilke als Ehefrau seines Verlegers, Mitarbeiterin des Verlags und kommissarische Geschäftsleiterin während des Ersten Weltkriegs vertraut gewesen war, und Dieter Bassermann, der über den »späten« Rilke publizierte. Es folgten weitere Interessenten, darunter Forschende, die kleinere Editionen anfertigten.<sup>2</sup>

Über einige Dekaden hatten sich die Familie Sieber-Rilke, die Rilke-Kenner und -Forscher darauf verständigt, Rilkes Aufzeichnungen jenseits des Werkes und der Briefe in zwei Typen zu unterteilen: zum einen die sogenannten »Tagebücher« bis einschließlich 1902. Zu ihnen gehören das »Florenzer Tagebuch«, das Zinn im Blick auf die Orte seiner Entstehung korrekter das »Toskanische Tagebuch« nennen wollte.<sup>3</sup> Es wurde im Jahr 1942 unter dem Titel *Tagebücher aus der Frühzeit* mit dem »Schmargendorfer Tagebuch« und dem »Worpsweder

2 Den besten Überblick über diese Abschriften hat die von Christoph König geleitete Arbeitsstelle »Rilkes ›Sämtliche Werke‹« an der Universität Osnabrück.

3 Ernst Zinn, Nachwort des Herausgebers 1973, in: Rainer Maria Rilke, *Tagebücher aus der Frühzeit*, hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 1973, S. 369–374, hier S. 370. Da sich der Name »Florenzer Tagebuch« etabliert hat, gebrauche ich diesen weiter, wissend, dass die Situationen der Verfertigung vielschichtiger waren als der Name nahelegt.

Tagebuch« von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber publiziert.<sup>4</sup> Das »Schmargendorfer Tagebuch« (11.7.1899–26.9.1900) gilt als Kladder für die umfangreichen Entwürfe aus der Berliner Zeit, das »Worpsweder Tagebuch« (27.9.–22.12.1900) hält das Leben und Arbeiten der jungen Künstlergemeinschaft und Rilkes Textentwürfe fest. Diese »Tagebücher« zählen nach der Aufarbeitung im Rilke-Archiv Gernsbach aber zu insgesamt 24 römisch nummerierten Manuskripten, darunter außerdem Notizen aus der Schulzeit, der ersten Pariser Phase und »Skizzenbücher«.

Im Blick auf ein anderes Aufzeichnungsbuch stellte das Rilke-Archiv Gernsbach diese Einteilung bald selbst infrage. Im Jahr 2000 veröffentlichte Hella Sieber-Rilke das »Tagebuch Westerwede Paris« (13.1.–26.11.1902), das nach der Gernsbacher Systematik zu den 45 »Taschenbüchern« zählen sollte, und erörterte:

Es [das Tagebuch, S. R.] gehört nach Inhalt und Darbietung nicht zu den Arbeitsbüchern Rilkes, sondern in die Reihe seiner Tagebücher und autobiographischen Schriften, wie das Florenzer, das Schmargendorfer und das Worpsweder Tagebuch, die 1942 unter dem Titel »Tagebücher aus der Frühzeit« herausgegeben wurden, oder »Das Testament«, das 1974 erschien.<sup>5</sup>

Joachim W. Storck bestätigte dieses Urteil im *Rilke-Handbuch* (2004). Aus seiner Sicht übernehmen um 1903, im Zusammenhang mit der Korrespondenz zwischen Rilke und Lou Andreas-Salomé und Rilkes Auseinandersetzung mit der Großstadterfahrung, Briefe und Essays die bisherige Funktion der »Tagebücher«, Wahrnehmungen und Eindrücke festzuhalten. Er notiert plakativ: »Das Tagebuch wurde nun durch das Taschenbuch als Arbeits- und »Aufzeichnungs«-Buch ersetzt.«<sup>6</sup> Abgesehen von den vier publizierten sogenannten »Tagebüchern« und dem noch zu beschreibenden Sonderfall des »Berner Taschenbuchs« wären, Hella Sieber-Rilke und Storck zufolge, alle anderen 44 »Taschenbücher« nach der Zählung des Rilke-Archivs Gernsbach nicht »Tagebücher«, sondern »Arbeits- und »Aufzeichnungs«-Bücher«.

Im selben *Rilke-Handbuch* warnte Manfred Engel vor solchen Zuschreibungen. Zu viele »Taschenbücher« seien noch unbekannt, man könne den »Tage-

4 Rainer Maria Rilke, *Tagebücher aus der Frühzeit*, hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1942.

5 Hella Sieber-Rilke, *Anmerkungen zur Textgestalt*, in: Rainer Maria Rilke, *Tagebuch Westerwede und Paris. 1902. Taschenbuch Nr. 1. Transkription der Handschrift mit Erläuterungen*, aus dem Nachlaß herausgegeben von Hella Sieber-Rilke, Frankfurt a. M. und Leipzig 2000, S. 87 f., hier S. 87.

6 Joachim W. Storck, *Das Briefwerk*, in: *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Manfred Engel, Stuttgart und Weimar 2004, S. 498–506, hier S. 498 f.

buch«-Schreiber Rilke bislang nicht ausreichend einschätzen.<sup>7</sup> Am Beispiel des »Tagebuchs Westerwede Paris« erörterte er den im Vergleich mit den frühen sogenannten »Tagebüchern« gewandelten Duktus:

In oft knappen, mitunter stakkatohaften oder sogar abrupt abbrechenden Notizen findet sich hier eine sehr viel deutlichere Orientierung an Tagesereignissen und eine Vielfalt von Eintragsarten in schnellem Wechsel: Ereignis- und Eindrucksskizzen, Lektürefrüchte, Gesprächsaufzeichnungen, Briefexzerpte, existenzielle Reflexionen u. ä.<sup>8</sup>

Die Forschung zum »Florenzer Tagebuch« (14.4.–6.7.1898), dem am besten erforschten Text unter den frühen Aufzeichnungen, kommt ebenfalls zu differenzierten Ergebnissen, ohne aber den Gattungscharakter als Tagebuch infrage zu stellen. Sie betont den dialogischen Charakter des »Tagebuchs«, das Rilke in didaktischer Absicht von Lou Andreas-Salomé aufgegeben war und eine ähnliche Form annehmen sollte, wie ihr postum publizierter Reisebericht »*Russland mit Rainer*«. <sup>9</sup> Rilke sollte seine Studien über die Renaissance im Rahmen einer Italienreise aus der unmittelbaren Anschauung vertiefen und einen Reisebericht abfassen.<sup>10</sup> Im »Florenzer Tagebuch« hält Rilke fest, was ihm wichtig scheint, nachträglich, angeleitet vor allem durch Jacob Burckhardts *Der Cicerone* (1855),<sup>11</sup> also dem Kulturführer für Reisende schlechthin, die Adressatin im Blick, der er möglicherweise manche Wahrnehmung und Begegnung verschweigt.<sup>12</sup> In post-nietzscheanischer Autorenpose,<sup>13</sup> die aus dem Neuplatonis-

7 Vgl. Manfred Engel, Anhang: Ausgaben und Hilfsmittel, in: Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, S. 529–536, hier S. 533.

8 Ebd.

9 Lou Andreas-Salomé, »Russland mit Rainer«. Tagebuch der Reise mit Rainer Maria Rilke im Jahr 1900, hg. von Stéphane Michaud in Verbindung mit Dorothee Pfeiffer, mit einem Vorwort von Brigitte Kronauer, Marbach a. N. und Stuttgart 1999.

10 Vgl. Bernard Dieterle, Italien, in: Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, S. 88–98, hier S. 89 f.

11 Vgl. Maria Luisa Roli, Rilke lettore di Burckhardt nel »Diario fiorentino«, in: La formazione del vedere. Lo sguardo di Jacob Burckhardt, hg. von Andrea Pinotti und Maria Luisa Roli, Macerata 2011, S. 247–270; Walter Seifert, Renaissance als ästhetisches Programm im »Florenzer Tagebuch«, in: Rilkes Florenz. Rilke im Welt-Bezug, im Auftrag der Rilke-Gesellschaft hg. von Jörg Paulus und Erich Unglaub, Göttingen 2016, S. 26–40.

12 Vgl. George C. Schoolfield, Young Rilke and His Time, Rochester 2009, S. 108.

13 Vgl. Theodore Fiedler, Zarathustras Kind. Zu Nietzsche, Lou und Rainer im »Florenzer Tagebuch«, in: Korrespondenzen. Festschrift für Joachim W. Störck aus Anlaß seines 75. Geburtstages, hg. von Rudi Schweikert in Zusammenarbeit mit Sabine Schmidt, St. Ingbert 1999, S. 293–318.

mus der Renaissance zusätzliche Inspiration erhielt, reflektiert er sein eigenes Schreiben, wird im Verlauf des Textes jedoch sukzessive selbstkritischer, nutzt die von Andreas-Salomé gestellte Aufgabe auch im Sinne eines »Schreiblabors«, um eine eigene Stimme zu entwickeln,<sup>14</sup> ihr als Autor aus eigenem Recht gegenüberzutreten.<sup>15</sup>

Zieht man diese Beobachtungen zusammen und nimmt Engels Warnung ernst, dass wir über die »Taschenbücher« aufgrund der mangelnden Textgrundlage wenig wissen, dann wird die Beschreibung der frühen »Tagebücher« nach dem Gattungsschema des Tagebuchs problematisch. Offenbar enthalten die Texte auch Bildbeschreibungen, Exzerpte, Entwürfe, poetische Selbstreflexionen, und sind – im Fall des »Florenzer Tagebuchs« – als Reisebericht und für ein Gegenüber verfasst. Sollte man von Gattungsbezeichnungen vielleicht überhaupt Abstand nehmen? In ihren Erörterungen über das »Berner Taschenbuch«, das ausschließlich den Entwurf der ersten Hälfte der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* enthält,<sup>16</sup> erwägt Irmgard M. Wirtz eine solche Entscheidung. Sie fragt nach dem Gattungscharakter der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* – und damit implizit auch nach dem Gattungscharakter der Rilke'schen Aufzeichnungen im »Berner Taschenbuch«. So weist sie darauf hin, dass Übertragungen des *Malte Laurids Brigge* den Titel »nicht als Gattungssignal oder Notationsweise übersetzen, sondern als Medium: notebooks, cahiers, carnets, quaderni, cuadernos (katalinisch: quaderns) heißen Notizbücher oder Hefte.«<sup>17</sup>

14 Vgl. Torsten Hoffmann, Im Schreiblabor. Zur ausprobierenden Poetik von Rilkes *Florenzer Tagebuch*, in: Rilkes Florenz, S. 44–63, hier S. 61–63; vgl. auch Rita Rios, Rilkes Florenzer Tagebuch: Beobachtungen zum lyrischen Umgang mit der Renaissance, in: Rilke: Les jours d'Italie – Die italienischen Tage, hg. von Curdin Ebnetter, Sierre 2009, S. 117–132.

15 Vgl. Thomas Haeussler, The Poet in Place: Rainer Maria Rilke's *Florence diary*, in: The Poetics of Place. Florence Imagined, hg. von Irene Marchegiani Jones, Firenze 2001, S. 163–180, hier S. 179 f.

16 Rainer Maria Rilke, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Das Manuskript des »Berner Taschenbuchs«. Faksimile und Textgenetische Edition, hg. von Thomas Richter und Franziska Kolp, mit einem Nachwort von Irmgard M. Wirtz., 2 Bde., Göttingen 2012.

17 Irmgard M. Wirtz, Die Entwurfshandschrift der »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«, in: Rilke, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Das Manuskript des »Berner Taschenbuchs«, Bd. 1, S. 256–261, hier S. 257; siehe für Detailbeschreibungen des »Berner Taschenbuchs« Jacob Haubenreich, The Materiality of the Manuscript: Textual Production in Rainer Maria Rilke's *Berner Taschenbuch*, in: The Future of Philology. Proceedings of the 11<sup>th</sup> Annual Columbia University German Graduate Student Conference, hg. von Hannes Bajohr u. a., Newcastle upon Tyne 2014, S. 162–182.

Seit Dezember 2022 befinden sich die unterschiedlichen Aufzeichnungen Rilkes aus dem Rilke-Archiv Gernsbach im Deutschen Literaturarchiv Marbach. Nach einer ersten Sichtung des Materials scheint es mir sinnvoll, die Bedenken von Engel und den Hinweis von Wirtz ernst zu nehmen und die bisherigen Versuche der Gliederung des umfangreichen Materials zu prüfen. Diese Gliederungsversuche, so verdienstvoll sie sind, um das Material der Aufzeichnungen in den Griff zu bekommen, beruhen auf biographischen und gattungstheoretischen Vorannahmen, die heute nicht mehr ohne Weiteres überzeugen. Tatsächlich hat die bisherige Erschließung und Beschreibung des Bestandes der Rilke'schen Aufzeichnungen versucht, die Medien, auf denen sich die Notizen befinden (Zettel, Kalender, Skizzenblöcke, Taschenbücher etc.), in komplexer Weise mit ihrem Gehalt und möglichen Gattungen zu verbinden, auf die sie verweisen (Aufzeichnung, Tagebuch, Exzerpt, Skizze/Entwurf, Zeichnung etc.). Darüber hinaus fällt mit Blick auf die Gernsbacher Gliederung auf, dass sich weitere Aufzeichnungen Rilkes, autobiographische und skizzenhafte, auch in anderen Rubriken des Bestandes befinden: unter den Manuskripten ohne Nummer (darunter das publizierte Testament Rilkes) und unter den Manuskripten, die nach dem Alphabet in Großbuchstaben verzeichnet sind.

Es scheint mir also angemessener, vorsichtiger vorzugehen, Medien und Materialität, Darstellungsstrukturen und -semantiken, Zeichen, Sprachen und Sprachwandel, Schreibstile, Schreibweise, Gattungen und dergleichen zunächst sorgfältig zu beschreiben und auf diese Weise erst zu Segmentierungen des Materials zu gelangen. Ich will deshalb zunächst Forschungsfragen an das vielfältige und vielschichtige Material der diversen Aufzeichnungen richten.

(1.) *Wie vollständig ist der Bestand der Aufzeichnungen Rilkes?*

Archivarisch betrachtet lässt sich der Gesamtbestand der Aufzeichnungen noch nicht abschließend übersehen und nummerieren. Daten sind zu prüfen, Lücken im Kalender zu identifizieren, auch mit Hilfe der Rilke-Chronik von Ingeborg Schnack, die – nach ersten Prüfungen und Vergleichen – ohne Kenntnis der unpublizierten Aufzeichnungen erarbeitet wurde. Nach der bisherigen Sichtung des Materials reichen die – über die heterogenen, vielschichtigen, im Laufe seines Lebens sich verändernden – Aufzeichnungen Rilkes von 1891 bis zu seinem Tod. Weitere Materialien befinden sich, wie das »Berner Taschenbuch«, in anderen Archiven; sie sind, will man einen annähernd vollständigen Überblick erhalten, ebenfalls zu sichten.

(2.) *Wie ist das Material der Aufzeichnungen beschaffen und wie ging Rilke mit den abweichenden Materialien und Formaten um?*

Die Formate für die Rilke'schen Aufzeichnungen sind – zeittypisch – nicht normiert, in Leder, Kunstleder, Pappe, Stoff oder gar nicht gebunden, kartoniert und nicht-kartoniert, mit Ringbindung aus Metall versehen oder mit Faden zusammengeheftet, mit Goldschnitt verziert oder schlicht. Offenbar nutzte Rilke, was ihn ansprach oder gerade vorhanden war, speziell in Phasen der Papierknappheit. Notizen ohne Nummer sind in ganz unterschiedlichen Papier-, Buch- und Heftformaten festgehalten.

Die zahlreichen Aufzeichnungen aus den Jahren 1891 bis circa 1901 fasste das Rilke-Archiv Gernsbach unter dem Gattungsnamen »Skizzenbücher« zusammen – der Begriff geht offenbar auf das von Rilke erworbene Papierprodukt zurück, in das er schrieb: Auf einem dieser gebundenen Papierblöcke, die innen zum Abreißen perforiert sind, steht in roten Drucklettern »Skizzenbuch«. Es ist wie die anderen Papierblöcke desselben Typs in Stoff eingebunden; die einzelnen »Skizzenbücher« sind unterschiedlich groß: 10 × 15 cm, 13 × 15 cm etc. Rilke zeichnet viel in diese Bücher, mehr als in den späteren »Taschenbüchern«, nutzt oft eine ganze Seite des Formats.

Die sogenannten »Tagebücher« sind etwas größer. Beim »Tagebuch Westerwede Paris« handelt es sich beispielsweise um das Format 16 × 11 cm, das aber als Taschenkalender – anders als die anderen »Tagebücher« – räumlich stark beschränkt ist: Pro Tag steht eine linierte Seite zur Verfügung. Rilke begnügt sich mit leeren Seiten, sofern nichts festzuhalten ist, oder er trägt in Schönschrift ein, was am vorgegebenen Tag geschah. Die »Taschenbücher« sind mit 7 × 13 cm kleiner, aber dafür 2 cm dick, wie etwa das »Taschenbuch 16«, das die Jahre 1911 bis 1916 umfasst, in Duino, Paris, Berlin und München verfasst wurde, in kleiner enger Schrift. Es ist mit zahlreichen Einlageblättern unterschiedlicher Herkunft bestückt, oft entstammen sie Hotelblöcken. Bei anderen »Taschenbüchern« wiederum handelt es sich um gebundene Pappheftchen oder um kleine, abgegriffene Blöcke mit kariertem Papier im Format 6,5 × 10,5 cm (»50 feuilles perforés at quadrillés«), beige und hellgrau mit Musterung oder ohne, meistens aber schlicht und einfarbig. Die Arten und Weisen der Notizen, ihre Dichte und Größe, richten sich nach Rilkes Bedürfnissen, scheint es. Er schreibt einfach weiter, als schriebe er an einem einzigen Text, an einer Textflut, der oft, aber über die Jahre immer seltener Zeichnungen beigegeben sind. Manche Aufzeichnungen sind mit Seitenzahlen versehen, in Bleistiftschrift, vermutlich nachträglich, um einen besseren Überblick zu erhalten.

- (3.) *Welches Schreibgerät nutzt Rilke und warum wechselt er seine Schreibgeräte? In welchem Verhältnis stehen Kalligraphie, Großschrift und Mikrographie?*

Rilke schreibt mit Bleistift und Tinte, von Anfang an. In »Taschenbuch 30« etwa, das inhaltsreiche Darstellungen aus der Schweizer Zeit enthält, wechselt er zwischen Bleistift und Tinte, vielleicht zufällig, vielleicht aber nicht. Mitunter scheint es, also wolle er auf den Seiten, die oft eng beschrieben sind, bestimmte Begriffe oder Passagen hervorheben, aus der verwischten Bleistiftschrift Deutliches hervorholen.<sup>18</sup> In »Taschenbuch 5« dient die schwarze Tinte dem Entwurf der *Rosenschale* (1906/07); Rilke zieht mit blauer Tinte Versgliederungen in den Entwurf ein, der im Fließtext von einer Zeile auf die andere übergeht. In den späteren Aufzeichnungen und auf Reisen vor allem kritzelt Rilke in seine Schreibbehelfe hinein, ignoriert Linien oder Kästchen. Insgesamt verkleinert sich Rilkes Schrift über die Dekaden erheblich, bis hin zu Formen der Mikrographie. Seine Schrift orientiert sich sowohl an den Schreibsituationen als auch an seinen Begegnungen und seinem Lebensalter. Vor der Begegnung mit Andreas-Salomé schreibt Rilke in einer verschnörkelten, für pragerdeutsche Autoren typischen vermischten Schrift aus deutschen und lateinischen Lettern. In der Folge der Begegnung – die Motivationen dafür wären noch zu erkunden – reduziert er seine Schrift auf die nötigsten Schwünge und auf ein mittleres Format.

- (4.) *Welche Bedeutung kommt den zahlreichen Einlagen zu?*

Geht man davon aus, dass sich jenseits der systematisierenden Notizen durch die Familie Rilke, Ernst Zinn oder andere Archivare in den Aufzeichnungsformaten Originaleinlagen finden, die nicht umsortiert wurden (was offenbar nicht immer der Fall ist, denn in »Taschenbuch 7« beispielsweise liegt ein Bündel Einlagen am Schluss), dann erhalten diese Einlagen besondere Bedeutung: Beigefügte Postkarten können erhellen, wo sich Rilke befand, Visitenkärtchen weisen auf Begegnungen hin, Blumenblüten auf Spaziergänge und – vielleicht – besonders bedeutsame Seiten in den Aufzeichnungen. »Taschenbuch 35« beispielsweise enthält eingelegte Postkarten aus dem Rhônetal, das Rilke bereits 1920 aufsuchte, bevor er sich in Sierre niederlassen konnte.

18 Katrin Kohl hat in ihrer Edition des Briefwechsels zwischen Rilke und Erika Mitterer ebenfalls auf den variantenreichen Gebrauch von Bleistift und Tinte in den Notizheften hingewiesen. Vgl. Rainer Maria Rilke und Erika Mitterer, *Besitzlose Liebe: Der poetische Briefwechsel*, hg. von Katrin Kohl, Berlin 2018.

(5.) *Wann nimmt Rilke Streichungen und Segmentierungen vor?*

Nach erstem Eindruck streicht Rilke vor allem Textentwürfe, die ihm nicht gefallen, gleich ob es sich um Briefe, Gedichte oder Prosatexte handelt. Selten fällt ein einzelnes Wort dem Stift zum Opfer; offenbar floss Rilke der Text aus der Feder (oder er schrieb ihn andernorts vor, auf Papiere, die tatsächlich nicht mehr vorhanden sind). Systematisch getilgt werden außerdem Namen, die sich oft auf den letzten Seiten der Aufzeichnungen finden, möglicherweise handelt es sich um Listen, die Briefschulden erfassen, vielleicht waren diese Personen zu treffen oder anzurufen. Das wäre durch den Abgleich mit Briefen und mit Hilfe von Schnacks Chronik zu klären. Oft sind solche Namenslisten mit Strich vom übrigen Text abgetrennt, aber auch andere, näher zu beschreibende Textpassagen sind durch Zwischenstriche segmentiert.

(6.) *In welchen Sprachen schreibt Rilke und welche Bedeutung erhält die Mehrsprachigkeit für sein Schreiben?*

Die meisten Aufzeichnungen sind in deutscher und französischer Sprache abgefasst; Letztere nimmt vor allem während der Pariser und der Schweizer Zeit viel Raum ein, umfasst unter anderem die Entwürfe zu den *Quatrains Valaisans*, und auch andere Sprachen spielen eine Rolle, sodass von einem in gewissem Grade mehrsprachigen Bestand gesprochen werden kann. »Skizzenbuch XVI« enthält Russisch-Übungen und Exzerpte. »Taschenbuch 4« dokumentiert Exzerpte aus dänischen Geschlechterbüchern (wohl als Vorarbeiten zum *Malte Laurids Brigge*). In »Taschenbuch 6« notiert Rilke altgriechische Begriffe aus dem Umfeld der Alchemie, in »Taschenbuch 7« italienische Adressen und venezianische Sehenswürdigkeiten; er befasst sich mit dem Koran, der Bhagavad Gita und lernt arabische Begriffe in lateinischer Umschrift. Während der Ägyptenreise kann er das Gelernte möglicherweise anwenden, konzentriert sich aber auf ägyptische Schriftzeichen. Auch die Spanienreise wird ihm zum Anlass, sich mit einer anderen Sprache, hier dem Spanischen zu befassen. Er exzerpiert aus dem Spanischen, in »Taschenbuch 26« überträgt er aus dem Russischen. Die Aufzeichnungen sind herausragende Dokumente für die Art und Weise, wie sich Rilke Sprachen im Sinne eines »soft multilingualism«, also durch das Erlernen einzelner Begriffe und Codes,<sup>19</sup> aneignet;

19 Vgl. Yaseen Noorani, *Hard and Soft Multilingualism*, in: *Critical Multilingualism Studies* 1 (2013), H. 2, S. 7–28, <https://cms.arizona.edu/index.php/multilingual/article/view/22/43> (24.7.2023).

im Fall des Deutschen und Französischen wechselt er zwischen den Sprachen, mitunter im selben Satz. Rilke war ganz offenbar vollkommen zweisprachig, mit mehr oder minder ausgeprägten Kenntnissen und Fertigkeiten, weitere Sprachen betreffend, darunter Dänisch, Russisch, Italienisch und Spanisch; Griechisch, Lateinisch, Arabisch und Englisch hingegen gebrauchte er kaum. Außerdem spielt auch die Analyse von Sprache eine Rolle: Mitunter zerlegt Rilke seine Texte und notiert Reimschemata.

(7.) *Welche Rollen spielen Rechnungen, Kalkulationen in den Aufzeichnungen Rilkes?*

Schon »Skizzenbuch XXVII« aus Rom enthält zahlreiche Rechnungen zur Haushaltsführung mit Clara Westhoff-Rilke, Ausgabenlisten über den Verbrauch in Caféhäusern und dergleichen, die Einblick in das karge Künstlerleben der Villa Strohl-Fern im Jahre 1903 geben. Auch an anderer Stelle bemüht sich Rilke in seinen Aufzeichnungen um Überblick über die knappen Finanzen: »Taschenbuch 15« und »Taschenbuch 18«, beide auf Reisen (nach Ägypten und Spanien) entstanden, zeigen den durch die Reise erhöhten Mittelbedarf an. Man darf vermuten, dass diese Kalkulationen eng mit Briefen an den Verleger Anton Kippenberg verknüpft sind, der Rilke etwa im Anschluss an die Ägyptenreise finanziell half, nach Paris zurückzukehren, indem er Honorarzahlungen vorstreckte.<sup>20</sup>

(8.) *Was und warum zeichnet Rilke?*

Rilke ist im eigentlichen Sinne kein Mehrfachtalent, hat sich später nicht als Zeichner oder Maler verstanden,<sup>21</sup> aber das Festhalten von visuellen Eindrücken und das visuelle Gestalten seiner Texte zählt in seinen frühen »Skizzenbüchern« zu seinen Arbeitstechniken. Er scheint in den späten 1890er Jahren und noch bis circa 1900 von der Idee des romantischen, im Jugendstil wiederbelebten Text-Bild-Kunstwerkes ausgegangen zu sein, und gibt solche Formen langsam, vielleicht unter dem Eindruck der Worpsweder Malkunst und der Skizzen Rodins auf. Das Gedicht *Pfauenfeder* (1897) ist durch eine Pfauenfeder illustriert, das »Florenzer Tagebuch« mit passenden Vignetten versehen etc. Im Laufe der Jahre nehmen Zahl, Größe und Sorgfalt der Zeichnungen ab; bald scheint das Zeichnen

20 Das Verhältnis von Finanzbedarf, verlegerischen und mäzenatischen Zuwendungen ist ein eigenes Forschungsthema.

21 Vgl. hierzu den Beitrag von Mirko Nottscheid im vorliegenden Jahrbuch.

nur noch selten auf. So enthält »Taschenbuch 5« aus dem Jahr 1906/07 Bleistiftskizzen ganz unterschiedlicher Gegenstände (eine Kerze, ein Lageplan, Flamingoköpfe und -flügel), »Taschenbuch 6« (1907) verzeichnet eine Ritterrüstung, unterschiedliche Helme und einen Dolch mit Beschriftungen, Bezeichnungen für Harnische und Wappen wohl auch, um die Bezeichnungen zu lernen. Während der Reise nach und durch Ägypten zeichnet Rilke Figurinen, Knochen und Segelboote (»Taschenbuch 14« und »Taschenbuch 15« aus dem Jahr 1911). »Taschenbuch 7« (1907) zieren Giebel in Arles, »Taschenbuch 18« (Winter 1912/13) weist Bleistiftzeichnungen eines Ortes auf, vermutlich handelt es sich um Ronda; auch ein Torbogen und eine Stadtmauer sind zu sehen. Die Verbindungen der Zeichnungen mit den Briefen und Werken Rilkes gilt es erst noch zu ermitteln.

(9.) *Wie lassen sich die Schreibsituationen und Schreibszenen Rilkes kennzeichnen, wann und wo verfasste er seine Aufzeichnungen?*

Viele Aufzeichnungen lassen sich den Orten und Zeiten der Entstehung ihrer Einträge zuordnen, doch oft fehlt das genaue Datum, der Wochentag oder der Ort; vor allem im Fall der Schweizer »Taschenbücher« aus den Jahren 1919 bis 1921 wechselt Rilke so häufig den räumlichen Bezug, dass ein Korrelieren von Aufzeichnungen und Aufenthalt schwerfällt. Nicht selten enthalten Rilkes Aufzeichnungen genaue Reisepläne: wann welcher Zug, welches Schiff zu nehmen und wo umzusteigen ist, wann ein Auto bereitsteht. Die Frequenz der Einträge weicht stark ab. In den jungen Jahren schreibt Rilke scheinbar stetig und ausdauernd. Die beiden letzten Münchener Jahre hingegen sind spärlich verzeichnet, und »Taschenbuch 44« (in Kalenderform) ist fast leer. Über den genauen Zeitpunkt und die exakte Situation der Niederschrift jedoch erfährt man nichts, mit wenigen bemerkenswerten Ausnahmen: »Taschenbuch 18« etwa enthält, so scheint es, neben den Versuchen, gemeinsam mit Marie von Thurn und Taxis Shakespeare zu übersetzen, Briefentwürfe an Lou Andreas-Salomé und die geliebte Kindfrau Marthe Hennebert, auch die Niederschrift der Séance in Duino. Wie es dazu kam, ist allerdings fraglich, denn die Séancen fanden angeblich mit einer Planchette statt. Möglicherweise legte Rilke sein Notizbuch unter die Planchette? Die Niederschrift des Dialogs mit dem Geist »Raimondine« in »Taschenbuch 18« jedenfalls scheint vergleichsweise unkontrolliert erfolgt zu sein, bricht immer wieder ab, setzt neu an, in großen, auseinandergezogenen Lettern und in umgekehrter Reihenfolge zum übrigen Text.

(10.) *Welche Schreibweisen<sup>22</sup> lassen sich – neben Kalkulationen, Zeichnungen und Versanalysen – in den Aufzeichnungen erkennen?*

Es scheint, als habe vor allem Lou Andreas-Salomé in ihrem Bemühen, aus dem jungen Rilke einen Autor zu formen, auch seine Ego-Dokumente mitgestaltet. Die bislang publizierten »Tagebücher« sind, anders als die Aufzeichnungen zuvor und danach (anders auch als das »Tagebuch Westerwede Paris«), ausformuliert. Damit wären die veränderten Darstellungsstrukturen in den Aufzeichnungen Rilkes, anders als Storck vermutet, zum einen nicht als Bruch zu kennzeichnen, zum anderen nicht auf ein Zunehmen der Produktion von Brief und Essay zurückzuführen. Vielmehr hängt das Verfassen ausgeschriebener Tagebücher offenbar mit Andreas-Salomé zusammen; der Wandel der ephemeren Aufzeichnungen Rilkes erfolgt aus der Beziehung zu ihr, wobei Andreas-Salomés Petitum für ausgeschriebene Ego-Texte binnen kurzer Frist kaum mehr zu gelten scheint. Rilke kehrt schnell zu seinen ursprünglichen Aufzeichnungspraktiken zurück: Vor und nach der Begegnung mit Andreas-Salomé – und vielleicht sogar parallel dazu – notiert er Tagebuchförmiges, protokolliert Eindrücke, Gespräche, Lektüren, Tagesabläufe. In den Aufzeichnungen vom Sommer 1897 in Wolfratshausen scheint er Szenen aus dem Alltag zu versifizieren, etwa über die »sieben Greise«, die auf der Gartenbank sitzen, warten und leicht als Wolfratshausener Kommune zu dechiffrieren sind (»Skizzenbuch XIX«, 8.6.1897). »Skizzenbuch XXIX« aus den ersten Wochen in Paris umfasst Exzerpte, Eindrücke, Listen. Die hektischen, doch gleichförmigen Tage in der Schweiz von 1919 bis 1921 (vor dem Bezug von Muzot) sind beispielsweise genau protokolliert: morgens zum »Coiffeur«, dann Spaziergänge, Gespräche, Schokolade oder Tee, Briefe, Reisen. Außerdem gibt es »Taschenbücher«, die wie »Taschenbuch 26« aus den Jahren 1918/19 Übertragungen von Texten anderer Autoren (Verhaeren vor allem, später in »Taschenbuch 42« aus den Jahren 1922 bis 1924 ist es Valéry), wie »Taschenbuch 11« (Paris 1908/09) Bücherlisten, wie »Taschenbuch 25« (München 1917/18) in großen Mengen Adressen und wie »Taschenbuch 43« (Muzot 1924) Listen von Empfängern seiner Publikationen enthalten. Exzerpte,

22 Den Begriff der ›Schreibweise‹ nutze ich als Kennzeichnung von Formen des Sprachgebrauchs und Stils, der Perspektivierung und Konstellierung unterhalb der Gattungsebene, anknüpfend an die einschlägigen Diskussionen seit Klaus W. Hempfer, *Gattungstheorie. Information und Synthese*, München 1973.

Brief- und Gedichtentwürfe, bibliographische Notizen und Begriffe aus anderen Sprachen finden sich in vielen »Taschenbüchern«. Eine Gattungstypologie, die eine Binnendifferenzierung der Aufzeichnungen erlaubt, lässt sich nach gegenwärtigem Kenntnisstand nicht vornehmen; möglicherweise ist sie aufgrund der Heterogenität des Materials und aufgrund der Mischformen, die es enthält, auch nur bedingt empfehlenswert.

(II.) *In welchem Verhältnis stehen die Aufzeichnungen zum Werk Rilkes?*

André Gide bestätigt zahlreiche Selbstdarstellungen Rilkes, wonach ihm seine Texte wie unter Diktat aus der Feder geflossen sind:

Das [das langsame Verfassen seiner Gedichte, S. R.] mag vielleicht auf die »Duineser Elegien« zutreffen; ich aber erinnere mich, Rilke sagen gehört zu haben, daß ihm die Mehrzahl seiner Gedichte aus der Feder geflossen sei oder, genauer, aus dem Bleistift, in ein kleines Notizbuch, das er beim Spazierengehen mitführte; dann abgeschrieben wurden, meistens ohne jegliche Retusche. Er zeigte mir das Notizbuch, das er bei sich trug (er war zum Mittagessen in die Villa Montmorency gekommen), worin zahlreiche Gedichte gekritzelt waren, »improvisiert«, wie er mir sagte, »auf einer Bank des Luxemburggartens«. Ich sah nicht eine einzige Korrektur.<sup>23</sup>

Aus der ersten Sichtung der Aufzeichnungen Rilkes lässt sich dieses Selbst- und Fremdbild weder widerlegen noch bestätigen. Sicher ist aber, dass es – vor allem für längere Texte – Vorstudien und -stufen gibt, auf denen Rilke bei der Niederschrift der späteren Fassungen aufbauen konnte. Diese wiederum finden sich oft auf Skizzenblöcken, die mit den Aufzeichnungen zu kollationieren wären, weil sie mit den Entwürfen der Aufzeichnungen, mitunter auch mit biographischen Notizen oder Exzerpten überlappen.

Reizvoll wäre es in diesem Zusammenhang, die literarischen Imaginationen der Aufzeichnungen eines Autors, wie Rilke sie in *Malte Laurids Brigge* niedergelegt hat, mit den faktischen Aufzeichnungen Rilkes

23 André Gide, Tagebucheintrag, 4.7.1933, in: Rainer Maria Rilke und André Gide, Briefwechsel 1909–1926, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Renée Lang, aus dem Französischen übers. von Wolfgang A. Peters, Stuttgart und Wiesbaden 1957, S. 188 f.

zu vergleichen. Das Interesse könnte sich auf zweierlei richten: zum einen auf die Schreibweise der fiktiven und faktualen Aufzeichnungen, zum anderen auf das umstrittene Verhältnis zwischen dem Autor und seiner Hauptfigur.

Ich hätte ein einziges Zimmer gebraucht (das lichte Zimmer im Giebel). Da hätte ich drinnen gelebt mit meinen alten Dingen, den Familienbildern, den Büchern. Und einen Lehnstuhl hätte ich gehabt und Blumen und Hunde und einen starken Stock für steinige Wege. Und nichts sonst. Nur ein Buch in gelbliches, elfenbeinfarbenes Leder gebunden mit einem alten blumigen Muster als Vorsatz: dahinein hätte ich geschrieben. Ich hätte viel geschrieben, denn ich hätte viele Gedanken gehabt und Erinnerungen von vielen.<sup>24</sup>

Rilkes Malte setzt die Aufzeichnungen ins Konjunktivische; er hätte geschrieben, in seiner Vorstellung, nimmt aufgrund der Überforderung durch die Großstadt, durch die alles überwölbende Angst nicht wahr, dass er schreibt. Rilke selbst, der seine Malte-Figur etwa zu Anfang des Jahres 1920, auf der Irrfahrt durch die Schweiz und der Suche nach einem Domizil, als negatives Alter Ego heraufbeschwört, schrieb – und war sich offenbar über die Tragfähigkeit des eigenen Schreibens in seinen Aufzeichnungen ebenso wenig im Klaren wie die Hauptfigur seines Erzähltextes. Betrachtet man Rilkes Werk aus dem Blickwinkel der eigenen Aufzeichnungen, stellt sich nicht nur die Frage nach den Grenzen von Aufzeichnung, Prosatext, Gedicht und Essay neu,<sup>25</sup> sondern es lässt sich außerdem informierter erörtern, was Rilke der Publikation würdig befand und was nicht.

(12.) *Welche Funktionen erfüllten die Aufzeichnungen Rilkes?*

Sie sind Teil seiner Lese- und Schreibpraktiken, stehen als eigenes Korpus neben den Briefen und Manuskripten, dienen der Ästhetisierung, Erinnerung, Notation und Reflexion. Glaubt man dem Briefzitat vom Anfang dieses Beitrags, waren ein Taschenbuch, ein Block oder dergleichen

24 Rainer Maria Rilke, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, in: Ders., Sämtliche Werke, Bd. 6: Prosa 1906–1926, hg. vom Rilke-Archiv, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt a. M. 1966, S. 705–946, hier S. 746.

25 Vgl. Tomasz Ososiński, Zwischen Tagebuch und Essay – Anmerkungen zu R. M. Rilkes Aufsatz über Puppen, in: *Studia Germanica Gedanensia* 32 (2015), S. 151–158, hier S. 157.

immer zur Hand, auch beim Flanieren und Wandern. Aber stimmt das? Vergleicht man einige Briefe mit den diaristischen Aufzeichnungen, die mit ihnen in Zusammenhang stehen, scheinen Letztere am Ende eines Tages verfasst zu sein, am Schreibtisch, mit Abstand zum Geschehen.

(13.) *In welchem Verhältnis stehen die Aufzeichnungen zu Rilkes Briefen?*

Zum einen enthalten die Aufzeichnungen Briefentwürfe, sodass sich die Genese seiner Briefe ein Stück weit nachvollziehen lässt. Zum anderen scheint deren Inhalt aber nicht im Verhältnis von eins zu eins zu den Aufzeichnungen zu stehen. Das ist vielleicht auch nicht verwunderlich, denn wieso sollte Rilke im Dialog mit anderen, auf die er sich auch stilistisch jeweils einzustellen wusste, so über sich berichten, wie er dachte oder fühlte? Manchmal aber ist die Diskrepanz erstaunlich, so etwa, wenn man Rilkes eingangs zitierten Brief an Nanny Wunderly-Volkart liest und danach sein »Taschenbuch« (30, 1920) aufschlägt: Am Montag, den 5. Januar 1920 heißt es: »Fahrt nach Locarno« mit dem Schnellzug über Olten und Bellinzona, wo er umsteigt. »Unbehagliches Gefühl«, »Reise-Nachwirkung« beklagt er sich am Dienstag, den 6. Januar; in den folgenden Tagen wird er immer wieder auf dem Weg nach Rivapiana wandern, mit seinem Freund, dem Arzt und Schriftsteller Max Picard, auf dem Weg nach Gordola, S. Quirico, Naregna-Minusio und Villino Trieste, in der Hoffnung, dass Kippenberg ihm Geld schicken, der Arzt Dr. Leva ihm ein Attest ausstellen und dass er ein bezahlbares, ruhiges Hotelzimmer finden möge. Er sorgt sich um seine Tochter (»Ruth ist nicht in Steinhagen!«, 7.1.1920) und um die Schriftstellerin Angela Guttmann, mit der er befreundet war.

Es ist also nicht der eine Spaziergang nach Rivapiana in der Sonne, der ihn, Nanny Wunderly-Volkart im Sinn und ihre Briefe lesend, entspannt auf einer Bank sitzen und in sein »Taschenbuch« schreiben lässt, sondern vielmehr das Gegenteil: Unruhe und Lärm treiben ihn seit Tagen schon aus dem Hotel, das er zum Schreiben von Briefen und diaristischen Aufzeichnungen aufsucht; auf dem Weg nach S. Quirico findet er bloß einen Schemel, keine Bank. Am Abend des 10. Januar, als er Nanny Wunderly-Volkart schreibt, kann er Kippenbergs Geld von der Bank abheben und der Arzt hatte ihm ein Attest in Aussicht gestellt: »Zurück im Hotel noch an N. W. V. geschrieben, halben Brief, um nicht zu spät zum Essen zu kommen.« Die ersten Tage in Locarno gingen offenbar gerade noch gut aus. Kurzweilig ästhetisiert er seine Tessiner Existenz, verdrängt das Unliebsame der eigenen Aufzeichnungen und erfindet eine

Szene in der Sonne von Locarno, vielleicht um Nanny Wunderly-Volkart nicht dauerhaft ein Bild des Jammers zu bieten und Schönes, Erbauliches schreiben zu können.

Fragen und Beispiele wie diese zeigen, wie komplex Rilkes Aufzeichnungen sind. Um nicht voreilig darüber zu urteilen, ist es sinnvoll, jedes Dokument einzeln und im Vergleich mit anderen zu würdigen, um Parallelen, Verbindungen und Grauzonen zwischen den Rilke-Korpora, Kontinuitäten und Brüche zu ermitteln. Erst dann lassen sich so recht Verbindungen zu anderen Autoren – wie Hugo von Hofmannsthal, Thomas Mann oder Franz Kafka – ziehen, die beim Schreiben auch auf ihre Aufzeichnungen vertrauten.

Die Erforschung der Aufzeichnungen des Rainer Maria Rilke wird in Kürze, wenn das fragile Material erschlossen, digitalisiert und der Öffentlichkeit zugänglich ist, neu eröffnet. Schon nach dieser ersten Sichtung ist deutlich, dass die Aufzeichnungen neue Perspektiven auf den Autor Rilke eröffnen: Er erscheint, etablierte Sichtweisen verschiebend, als impulsiver Autor, der sein Leben mitschreibt und zeichnet, aus äußeren und inneren Bildern heraus arbeitet, nicht selten spontan.

NATALIE MAAG

SPUREN EINES ENTWURFS  
RILKES ›BIBLIOTHEKSFRAGMENT‹  
ZWISCHEN HOFFNUNG UND SCHEITERN

1. Rilkes Bücher – eine Bibliothek?

Die Bücher, die als Teil des Gernsbacher Rilke-Archivs nun in den Bibliotheksmagazinen des Deutschen Literaturarchivs Marbach aufgestellt sind, entziehen sich einer schnellen Einordnung. Sie teilen dieses Los mit den Lebensumständen ihres früheren Besitzers. Sie spiegeln Interessen und Lebensstationen, aber auch Wünsche, Hoffnungen und unvollendete Pläne. Gäbe es eine etablierte Sammlungstypologie, so wäre dieser Buchbestand *hors système*. So merkwürdig und heuristisch problematisch das Wort ›Autorenbibliothek‹ ist, so etabliert sind inzwischen die Konzepte, die sich damit verbinden.<sup>1</sup> Das Bibliothekskonstrukt, das die unterschiedlichen Lebenszyklen des Bibliotheksorganismus<sup>2</sup> dokumentiert, verändert sich bei der Neuaufstellung in der bestandshaltenden Einrichtung, sofern frühere Buchnachbarschaften aufgelöst oder Einlagen entnommen werden. Nicht erfasst sind auch die Leerstellen im Bestand, die zu einem bestimmten Zeitpunkt entstehen, zum Beispiel durch das Verschenken von Büchern oder deren Verlust.<sup>3</sup> Doch was passiert mit einer Autorenbibliothek, die durch Nachkäufe von Werkausgaben oder Widmungsexemplaren angereichert wird? Vielleicht kann man von einem angereicherten Bibliotheksfragment oder -bestand sprechen.

Um Einzelexemplare als ein Ensemble sichtbar und erforschbar zu machen, gilt es, die verschiedenen Segmentierungen, Überlieferungsverbände und Personen zu identifizieren. Genau hier liegt jenes Reservoir, das, anders als die Infor-

1 Vgl. den Beitrag von Caroline Jessen, die den Begriff ›Autorenbibliothek‹, anknüpfende Konzepte und die aktuelle Forschungslage erörtert: Caroline Jessen, Die Autorenbibliothek als Bestand, oder: Vom spielerischen Umgang mit einer heuristisch problematischen Kategorie, in: Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie 68 (2021), H. 1, S. 10–19.

2 Vgl. Umberto Eco, Die Kunst des Bücherliebens, München 2011, S. 44–48.

3 Vgl. Ulrike Trenkmann, Bibliotheken ›ausgraben‹. Archäologische Quellenkritik und Überlieferung von Büchersammlungen, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 46 (2021), H. 1, S. 138–148.

mationen auf typographischer Ebene, erst zum Sprechen gebracht werden muss: Lektüre- und Arbeitspraktiken oder gar Affekte und Emotionen (und das Potential für folgende Interpretationen) werden ebenso erkennbar wie die Ver-  
netzung der Einzelexemplare.

Rilkes Buchbesitz wurde bislang kaum erforscht, auch Untersuchungen zu einzelnen Exemplaren sind selten.<sup>4</sup> Tina Simon zeigte durch ihre Monographie, für die sie um die 1.000 Rilke-Briefe aus dem Zeitraum 1912 bis 1920 auf Rilkes Lektüren auswertete, Rilke als Leser.<sup>5</sup> Ein Desiderat bleibt die Gegenprobe: Rilkes eigene Bücher und deren zahlreiche Provenienzspuren darzustellen und aus dieser Position heraus inhaltliche Aussagen in Notizen, Briefen und Werk durch Autopsie der Exemplare zu überprüfen. Die bisherige Überlieferungssituation machte es notwendig, auf sekundäre Zeugnisse zurückzugreifen, um Rilke als Leser und Buchbesitzer zu zeigen.<sup>6</sup> In Kombination mit dem Bibliotheksfragment aus Rilkes letzten Lebensjahren, das sich im Schweizer Literaturarchiv befindet, eröffnet der neu erworbene Bestand der Forschung künftig die Möglichkeit, eine neue Perspektive einzunehmen, systematisch mit den überlieferten Buchobjekten zu arbeiten und am Ende die Bestände virtuell zusammenzuführen. Der vorliegende Beitrag zeigt das Potential einer solchen Arbeit exemplarisch an signifikanten Buchexemplaren aus dem von Gernsbach ans Deutsche Literaturarchiv Marbach gekommenen Bestand auf.

### Bestandsbeschreibung

Bezugsräume setzen sich für Rilke aus mehreren Faktoren zusammen. Im Buchbestand des DLA sind besonders Literatur und Kunst breit vertreten, aber auch Geographie und Geschichte. Die über 400 Bücher lassen sich nach meh-

- 4 Vgl. auf Exemplarebene am Beispiel der Weltanschauungsliteratur: Sandra Pott [Richter], Poetiken. Poetologische Lyrik, Poetik und Ästhetik von Novalis bis Rilke, Berlin und New York 2004, S. 346–360; Sandra Richter, Lesen, poetisches Lesen und poetischer Text. Rainer Maria Rilkes Auseinandersetzung mit Oswald Spenglers *Untergang des Abendlandes* (I, 1918), in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 30 (2005), H. 1, S. 188–213.
- 5 Tina Simon, Rilke als Leser. Untersuchungen zum Rezeptionsverhalten – ein Beitrag zur Zeitbegegnung des Dichters während des Ersten Weltkrieges, Frankfurt a. M. u. a. 2001.
- 6 Im Jahr 1989 erstellte Hans Janssen ein Verzeichnis der Bücher, die sich im Besitz von Rilke befanden. Die einzelnen Titel sind schwer überprüfbar, da keine Quellen genannt werden und nicht ersichtlich ist, welche Bücher in Augenschein genommen wurden. Vgl. Hans Janssen, Rilkes Bibliothek, in: Philobiblon 33 (1989), S. 293–319.

renen Gesichtspunkten gliedern.<sup>7</sup> Zeitlich nach dem Jahr der Veröffentlichung und (nach Erschließung der Bestände) durch die zahlreichen Einträge, in denen Rilke sogar Lesedaten festhält. In dieser Hinsicht bewegen sich die Titel in der Zeit um 1890 bis 1920 – also vor Beginn der Schweizer Jahre –, wobei sich ein Schwerpunkt im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts ausbildet.

Vergleicht man die Verteilung des Buchbestands hinsichtlich der Sprache, so macht das Segment der deutschsprachigen Literatur über die Hälfte aus. Das zweitgrößte Segment, etwa ein Viertel, stellen die russischsprachigen Publikationen mit etwa 115 Titeln dar, darunter zahlreiche Zeitschriften. Signifikant ist außerdem der Bereich der französischsprachigen Literatur mit 59 Titeln. Daneben gibt es einige wenige Bücher in anderen europäischen Sprachen (schwedisch 9, italienisch 4, dänisch 2, spanisch 1 Titel).

Es fällt auf, dass im deutschsprachigen Segment nur etwas mehr als die Hälfte der 263 Titel deutsche Literatur, Kunst, Philosophie oder Verwandtes behandelt. Der andere Teil setzt sich aus Werkübersetzungen und Darstellungen zur Kulturgeschichte anderer Länder und Räume zusammen. Auch hier zeigen sich die oben genannten (auch zeitgenössisch charakteristischen) Schwerpunkte, allerdings ist Skandinavien (34) am stärksten vertreten, gefolgt von Frankreich (20) und Russland (11).

Eine erste Sichtung der unterschiedlichen Gattungen zeigt, dass Sachtexte und Essays (139), Prosa (113), Dichtung (62) und Dramatisches (27) den Großteil des Bestands ausmachen. Hinzu kommen Briefe, Karten, Kataloge, Autobiographien beziehungsweise Tagebücher, Vorträge und ein größerer Bestand an Zeitschriftenheften (37).

Schaut man auf die Provenienzen und Überlieferungsschwerpunkte, die sich im Buchbestand Rilkes widerspiegeln, so kam ein Teil der Überlieferung über die Mutter des Dichters, Phia Rilke. Erhalten sind einige wenige Kinder- und Schulbücher, überliefert ist aber auch die Familienbibel, die nach Auskunft der Nachkommen als Erbstück weitergereicht wurde. Zudem bilden Rilkes Frau Clara und Tochter Ruth einen Strang der Überlieferung. Hier haben sich Exemplare mit Widmungen (zum Beispiel im *Cornet*) an beide, aber auch von Rilke in ihrem Namen an Dritte erhalten (zum Beispiel in Rilkes *Malte*). Die Anzahl der Titel in dieser Gruppe ist überschaubar.

In den Jahren 1897 bis 1902 – folgt man den Bücherspuren – setzte sich Rilke intensiv mit Russland auseinander. Es folgt Rilkes erster ernsthafter Versuch

7 Die Auswertungen basieren auf einer ersten Sichtung und Verlistung des Buchbestands. Eine vollständige Aufstellung wird erst nach Erschließung (Beginn September 2023) vorliegen. Die exakten bibliographischen Angaben können dann im Katalog recherchiert werden.

einer Sesshaftigkeit in Westerwede von 1901 bis zu seiner Übersiedlung nach Paris im August 1902. Aus dieser Zeit stammen einige interessante Exemplare, die Einschätzungen zur Bibliothek der Eheleute ermöglichen. Häufig finden sich Bücher, die Rilke als Claras Eigentum ausweist, manchmal mit der Formulierung »Ex libris Clara Rilke«. Die Gedichtwidmung an Clara im *Malte* verdeutlicht die gemeinsamen Bemühungen: »Wir haben diesem Buch ein Haus gebaut [...]«,<sup>8</sup> schreibt Rilke für den Weihnachtsabend 1901 in ihr Exemplar.

Nach der Trennung des Paares fungierte das Haus in Westerwede weiterhin als Depot, an das Buchsendungen geschickt werden konnten. Rilkes Versuch, einen Wohnsitz in Paris aufzubauen, kann mit Blick auf die Bücher nur in Ansätzen nachgezeichnet werden. Nur die wenigen aus Paris nach Westerwede geschickten Bücher geben Aufschluss über die Lektüren Rilkes in dieser Zeit. Die meisten Bücher, die Rilke im August 1914 in Paris bewahrte, sind verloren, da er vom Beginn des Kriegs im Juli 1914 überrascht wurde und keine Möglichkeiten mehr besaß, die Wohnung aufzulösen, sodass es zu einer Zwangsräumung kam. Es gehörte zu den bitteren Erfahrungen Rilkes, sein Eigentum und seine Bücher zu verlieren, denn er gestand sich eine Teilschuld ein (»[...] tadele ich [...] mich, *mich*, kann mich nicht beruhigen [...]«).<sup>9</sup> Er schreibt: »Das alles ist fort, Bücher, Papiere, Anmerkungen, alle Briefschaften [...]«.<sup>10</sup> Die Bücher werden nicht zufällig an erster Stelle genannt, wie die Briefe und Berichte André Gides zeigen: »[...] daß es mir gelänge [...] die Bücher wiederzufinden und zurückzukaufen, und daß ich so, wenigstens teilweise, die Bibliothek meines Freundes hätte rekonstruieren können«.<sup>11</sup> Darunter waren laut Gide auch eine »Anzahl von seltenen und kostbaren Büchern, Erstausgaben mit Widmungen [...]«.<sup>12</sup> Dem Bericht nach kann Gide zwei Koffer von Papieren ohne Versteigerungswert sicherstellen und in der Buchhandlung Gallimard deponieren. Stefan Zweig besuchte Rilke vor diesem schicksalhaften Einschnitt in seinem Zimmer in Paris. Er überhöht das innige Verhältnis von Rilke zu seinen Büchern, ebenso die Präsenz besonderer Ausgaben:

8 Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, Bd. 3: *Jugendgedichte*, hg. vom Rilke-Archiv, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Wiesbaden 1959, S. 755.

9 Rilke an Anton Kippenberg am 5. Oktober 1915, in: Rainer Maria Rilke, *Briefwechsel mit Anton Kippenberg 1906–1926*, Bd. 2, hg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg, Frankfurt a. M. und Leipzig 1995, S. 30–34, hier S. 32. Herv. im Orig.

10 Ebd., S. 31.

11 André Gide, Bericht über die Geschichte der Beschlagnahme von Rilkes Wohnung, in: Rainer Maria Rilke und André Gide, *Briefwechsel 1909–1926*, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Renée Lang, aus dem Französischen übers. von Wolfgang A. Peters, Stuttgart und Wiesbaden 1957, S. 102 f.

12 Ebd., S. 103.

Immer waren nur ganz wenige Dinge um ihn [...]. Immer leuchteten Bücher an der Wand, schön gebunden oder in Papier sorgsam eingeschlagen, denn er liebte Bücher wie stumme Tiere. [...] Lieh man ihm ein Buch, das er nicht kannte, so bekam man es zurück, in Seidenpapier faltenlos eingeschlagen und wie ein Festgeschenk mit buntem Bande verschnürt [...].<sup>13</sup>

Letzte Station, auch hinsichtlich einer Bibliothek, bildet der Wohnturm in Muzot. Ein Teil der Bücher gelangte von dort, unter anderem 1953 durch eine Schenkung des damaligen Schlossherrn Balthasar Reinhart, an das Schweizerische Literaturarchiv in Bern, ein anderer Teil befindet sich wie der Wohnturm selbst heute in Privatbesitz.<sup>14</sup>

## 2. Buchsegmente und Kulturräume

Rilkes Buchbesitz lässt sich nicht nur entlang einzelner Lebens- und Werkphasen ordnen, sondern auch entlang der von den Büchern abgebildeten Kulturräume. Die erhaltenen Segmente sind spanisch, italienisch, französisch, russisch, skandinavisch und deutsch. Die im Folgenden vorgestellten Exemplare sollen einen Eindruck des Gesamtbestands vermitteln.

### ›Spanisch‹

Der Teil, der sich unter der sprachlichen und kulturellen Region Spaniens zusammenfassen lässt, besteht nur aus wenigen Publikationen. Sichtbar wird der Fokus auf Kunst mit besonderem Interesse am griechisch-spanischen Maler El Greco († 1614). Die einzige spanischsprachige Publikation, *Místicos de »El Greco«*. *Sesenta reproducciones de los mejores cuadros*, Madrid 1912 (= *Los grandes maestros de la pintura en España*, Bd. 3), dürfte Rilke zu Beginn oder kurz vor seiner Spanien-Reise 1912/13 erworben haben. Im Bestand befinden sich noch zwei deutschsprachige, zeitgenössische Werke aus dem Jahr 1913 zur spanischen Malerei sowie eine historische Publikation.

13 Beschreibung im Kapitel »Paris, die Stadt der ewigen Jugend«, in: Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Berlin 1981, S. 172.

14 Vgl. Franziska Kolp, *Das Schweizerische Rilke-Archiv*, in: *Quarto 35* (2012), S. 44–49, hier S. 45.

## »Italienisch«

Ein Bezugsraum, den Rilke über Jahre besucht und pflegt, ist Italien. Er reist nach Rom, Florenz, Capri, Venedig und Duino (damals Österreich). Eine ganzheitliche Italien-Erfahrung oder eine klassische Reisebeschreibung im Sinne von Goethes *Italienischer Reise* ist bei Rilke nicht zu finden. Richtig ist auch, dass es aufschlussreich ist, was ein Autor bei der Begegnung mit einem Land oder Kultur *nicht* gesehen hat, so zum Beispiel Pompeji.<sup>15</sup> Im Gegensatz zu Goethe interessierte sich Rilke aber für Giotto's Fresken in Assisi.

Unter den italienischen Büchern und solchen, die sich mit italienischer Kunst und Literatur beschäftigen, sind altitalienische Novellen, ein Konferenzband zu Italien in der Zeit der Renaissance, eine Monographie zu Franziskus von Assisi, ein Baedeker und eine Landkarte Italiens. Ebenfalls vertreten ist der vielgelesene damalige Skandalroman von Gabriele D'Annunzio, *Il Fuoco*.

Ein Langzeitprojekt Rilkes ist die Beschäftigung mit Michelangelo, genauer mit der Übersetzung seiner Werke. Michelangelos Lyrikkorpus hat im Gegensatz zu seinem bildgestalterischen und plastischen Werk erst spät Aufmerksamkeit erfahren. Die erste textkritische Edition erscheint im 19. Jahrhundert und läutet eine Welle von Übersetzungen ein.<sup>16</sup> Rilkes Erstkontakt mit dem Künstler fällt auf den Florenzbesuch 1898; ausgearbeitet werden die Übersetzungen im Zeitraum 1912 bis 1922.<sup>17</sup> Im *Insel-Almanach* von 1917 erscheinen dann neun Sonette und ein Madrigal.

Noch im Jahr 1917 benutzt Rilke nach eigener Aussage »die große italienische Ausgabe« von Cesare Guasti für die Übertragungen der Dichtung Michelangelo (nicht im Bestand erhalten) und sagt explizit: »nach der ich übersetzte«.<sup>18</sup> Dass das im DLA erhaltene Manuskript die Ordnung von Carl Freys Ausgabe<sup>19</sup> wiedergibt, spricht gegen Rilkes eigene *ad fontes*-Aussage. Rilkes Ausgabe der

15 Vgl. Bernhard Dieterle, Italien, in: Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Manfred Engel, Stuttgart und Weimar 2004, S. 88–98.

16 Cesare Guasti, *Le Rime di Michelangelo Buonarroti. Pittore, Scultore e Architetto*, Florenz 1863.

17 Zu Rilkes Michelangelo-Bild vgl. die Dissertation von Franziska Kraft, *Rilkes Michelangelo. Ein übersetzerischer Dialog der Klassischen Moderne mit der Renaissance*, Tübingen 2012.

18 Ingeborg Schnack, Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875–1926. Erweiterte Neuausgabe, hg. von Renate Scharffenberg, Frankfurt a. M. und Leipzig 2009, S. 548.

19 Die Dichtungen des Michelagnoli Buonarroti, hg. und mit kritischem Apparat versehen von Carl Frey, Berlin 1897.

*Rime* Michelangelos ist im Bestand erhalten und wurde auch von den Editoren für die Ordnung der Gedichte im Gesamtkorpus genutzt.<sup>20</sup> Ein Blick in das reich annotierte Exemplar lohnt sich und dokumentiert Rilkes philologische Arbeit.

#### ›Französisch‹

Von 1902 bis 1914 verbrachte Rilke große Teile seines Lebens in Paris. Nach Ende des Zweiten Weltkriegs folgten Aufenthalte 1920 und 1925. Die Literatur zu Rilke und Frankreich beziehungsweise zur Beschäftigung mit der französischen Sprache ist Legion.<sup>21</sup> Als veritable Zweitsprache hat sich das Französische so weit in Rilkes Bewusstsein eingelassen, dass er auch russische und italienische Bücher bisweilen in französischer Sprache und der zugehörigen lateinischen Schreibrift annotiert. Das dahinterstehende Konzept, dass Rilke die beiden Sprachen entsprechend ihrer Vorzüge einsetzt,<sup>22</sup> kann künftig in den Exemplaren nachvollzogen werden.

Der Teil der aus Gernsbach erhaltenen französischsprachigen Literatur dokumentiert Rilkes kontinuierliche Beschäftigung mit der französischen Kultur und Sprache, die meisten Bücher erscheinen in den Jahren 1900 bis 1918. ›Spitzenreiter‹ ist mit 10 Bänden der belgische Lyriker und Dramatiker Maurice Maeterlinck, den Rilke früh rezipiert und verehrt. Hinzu kommen die Bände zu Gustave Flaubert (6), Michel de Montaigne (2), Émile Verhaeren (2), Stéphane Mallarmé (1) und eine späte Publikation seines Freundes André Gide. Die ebenfalls wichtige Rezeption von Charles Baudelaire kann im Buchbesitz nur durch die Übersetzung der *Fleurs du Mal* durch Stefan George nachgewiesen werden.

Ein weiteres Exemplar, das Rilkes Lese- und Arbeitspraxis dokumentiert, ist die Ausgabe zu den Briefen Flauberts. Gustave Flaubert, der mit seinem Erstlingswerk *Madame Bovary* (1857) den europäischen Roman in die Moderne führte, ist im Rilke-Buchbestand gleich in sechs Bänden vertreten. Rilke hat ihn

20 Vgl. Anmerkungen der Herausgeber, in: Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke, Bd. 7: Übertragungen, hg. vom Rilke-Archiv, in Verbindung mit Hella Sieber-Rilke besorgt durch Walter Simon, Karin Wais und Ernst Zinn, Frankfurt a. M. und Leipzig 1997, S. 1233–1342, hier S. 1293. Zwar wird erwähnt, dass das Exemplar annotiert ist, jedoch steht eine Auswertung aus.

21 Vgl. Dorothea Lautenbach, Frankreich, in: Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, S. 60–88, hier S. 86–88.

22 Vgl. Rilke an Tora Holmström am 29. März 1907 und Rilke an Marie von Mutius am 15. Januar 1918, in: Rainer Maria Rilke, Briefe in zwei Bänden, Bd. 1: 1896–1919, hg. von Horst Nalewski, Frankfurt a. M. und Leipzig 1991, S. 250 f. und S. 656 f.

schon im *Malte* mit seiner Legende des Heiligen Julian verewigt, die ebenfalls erhalten ist.<sup>23</sup> Rilke lässt Malte fragen: »Hältst Du es für einen Zufall, daß Flaubert seinen Saint-Julien-l'Hospitalier geschrieben hat?«<sup>24</sup> Auch diese Frage kann Rilkes Buchbesitz künftig beantworten.

Im Februar 1915 liest und annotiert Rilke die französische Ausgabe von Flauberts Briefen an seine Nichte Caroline. Auf dem Umschlag notiert er: »à l'exile 1915 (Février)«. München wird Rilke zum Exil und so schreibt er am 24. Februar 1915 an Marie von Thurn und Taxis: »Abends nehm ich mich zusammen und lese Flaubert, seine Correspondenz, (merkwürdig die Briefe von 70/71: wie man übereinstimmt mit seiner damaligen inneren Verfassung)«. <sup>25</sup> Auf dem Schmutztitel (vgl. Abb. 1) notiert Rilke einzelne Seitenangaben (die in der Regel mit unterstrichenen Textpassagen korrespondieren), manchmal ohne Zusätze, manchmal mit Zusammenfassungen oder mit eigenen Notizen.

Referenziert ist auch Seite 181 der Ausgabe. Flaubert schreibt am 1. Februar 1871 – die französische Hauptstadt hatte sich bereits am 28. Januar ergeben – an Caroline. Er ist wütend (»Quelle haine! Quelle haine. Elle m'étouffe!«) und macht seinem Ärger (vor allem über die eigenen Landsleute) Luft: »C'est à se prendre de rage! Je suis fâché que Paris n'ait pas brûlé jusqu'à la dernière maison [...]«. Am liebsten würde er das tief gesunkene und entehrte Frankreich ganz verschwinden lassen. Auch trägt Flaubert sein Ehrenkreuz nicht mehr und geht sogar so weit, »que je vais demander à Tourgueneff (dès que je pourrai lui écrire) ce qu'il faut faire pour devenir russe«. Diesen Satz notiert sich Rilke, bis auf die Klammer, wörtlich auf dem Schmutztitel. Den bedeutenden Iwan Sergejewitsch Turgenjew zu fragen, wie man russischer Staatsbürger wird, ist auch für Rilke offensichtlich so bemerkenswert, dass er die Textstelle in seinem Exemplar mit vier senkrechten Strichen markiert. Rilke kannte Turgenjew durch seine die Reise vorbereitende intensive Lektüre und hatte wahrscheinlich auch den Besuch des Raditschschew-Museums in Saratow im Sinn, das Erinnerungen an Turgenjew und eine Gemäldesammlung bewahrte.<sup>26</sup>

23 Vgl. Gustave Flaubert, *Trois Contes: Un cœur simple. La Légende de Saint Julien L'Hospitalier. Hérodiade*, Paris 1901.

24 Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in: Ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 6: Prosa 1906–1926, hg. vom Rilke-Archiv, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt a. M. 1966, S. 705–946, hier S. 775.

25 Rilke an Marie von Thurn und Taxis am 24. Februar 1915, in: Rainer Maria Rilke und Marie von Thurn und Taxis. *Briefwechsel, mit einem Geleitwort von Rudolf Kassner*, besorgt durch Ernst Zinn, Zürich 1951, Bd. 1, S. 399–404, hier S. 401.

26 Vgl. Ralph Freedman, Rainer Maria Rilke, Bd. 1: *Der junge Dichter 1875 bis 1906*, aus dem Amerikanischen von Curdin Ebner, Frankfurt a. M. und Leipzig 2001, S. 175.

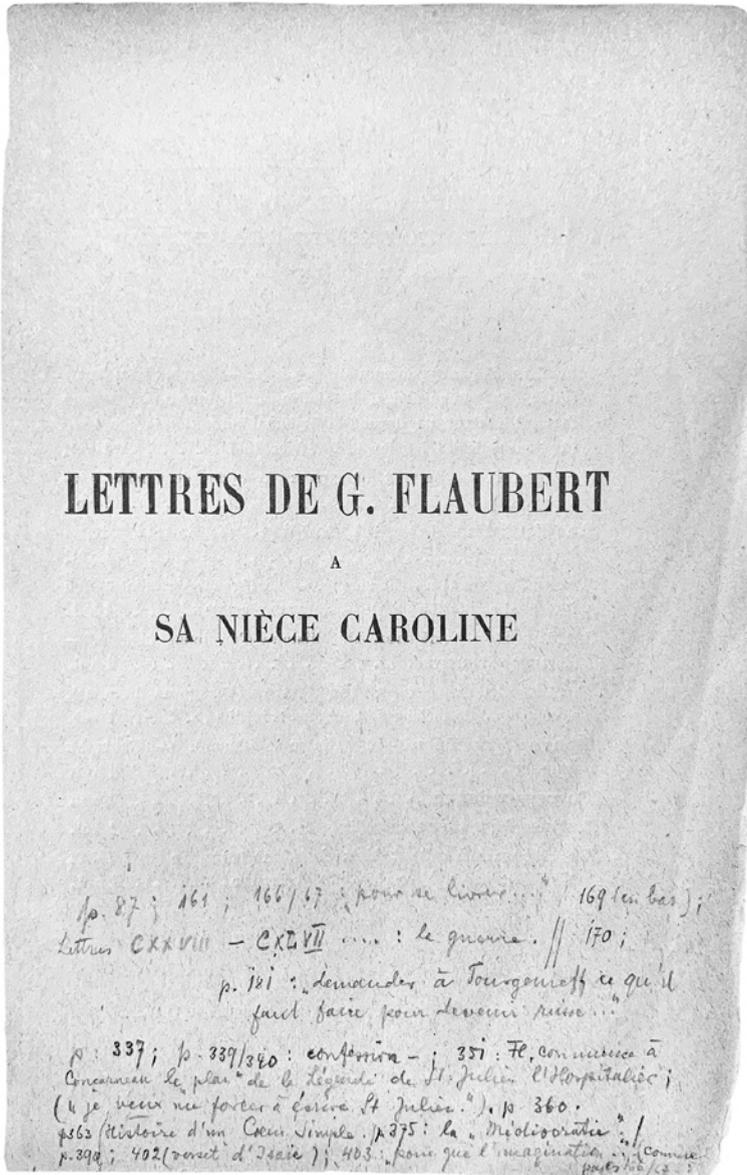


Abbildung 1: Flaubert-Ausgabe mit Rilkes Notizen  
 (Quelle: G. Rilke, Rainer Maria (Gernsbacher Buchbestand) (DLA),  
 Reproduktion: DLA Marbach)

## ›Russisch‹

Die enorme Bedeutung Russlands für Rilke wurde in der Forschung wiederholt betont und vor einigen Jahren in einer Ausstellung im DLA gezeigt.<sup>27</sup> Auch an seinem Lebensabend ist sich Rilke sicher: Das alte Russland ist »eingelassen in die Grundmauern meines Lebens«.<sup>28</sup> Die Beschäftigung mit Russland fällt in und um die Zeit der beiden Russland-Reisen in den Jahren 1899, gemeinsam mit dem Ehepaar Andreas-Salomé, und 1900, alleine mit Lou Andreas-Salomé. Beide Reisen sind kontaktreich (darunter zwei spannungsreiche Besuche bei Lew Tolstoi); Korrespondenzen mit Leonid Pasternak, Alexander Benois und Sofja Schill erweitern Rilkes Kenntnisse der russischen Kunst, Architektur und Literatur.

Die russischen Bücher gehören zum älteren Buchbestand. Rilke hat sie vor, während und nach seinen beiden Russland-Reisen zusammengetragen. Seine Arbeit mit und an der russischen Sprache war erheblich: Sie umfasst Briefkorrespondenzen, Studien der Sprache und der Kunst, Studien zur Prosa und Poesie, erste Übersetzungsversuche und Übersetzungen, und schließlich eigene russische Verse.<sup>29</sup> Der ›russische‹ Buchbestand enthält die meisten Annotationen und kann dazu beitragen, die Forschung zu Rilke und Russland weiter zu vertiefen.

Erhalten sind beispielsweise 24 fortlaufende Ausgaben der Zeitschrift *Les trésors d'art en Russie* aus den Jahren 1901 und 1902. Zudem Kataloge von Galerien, Bücher zur Geschichte und Kunst Russlands, Abhandlungen von und über bildende Künstler (besonders Alexander Iwanow und Iwan Kramskoi), Heiligenleben, Fabeln und Sagen, Literatur und Dichtung, besonders Spiridon Drozhzhin (5), Lew Tolstoi (4), Nikolai Gogol (8) und Fjodor Dostojewski (2). Einzelne Bücher von Alexander Puschkin, Iwan Sergejewitsch Turgenjew und Maxim Gorki sind ebenfalls im erhaltenen Bestand. Landkarten, Reiseführer

- 27 Vgl. »Meine geheimnisvolle Heimat«: Rilke und Russland, hg. von Thomas Schmidt, Berlin 2020; Kulturtransfer um 1900. Rilke und Russland, hg. von Dirk Kemper, Ulrich von Bülow und Jurij Lileev, Paderborn 2020; zur trinationalen Ausstellung vgl. Rilke und Russland (Ausstellungskatalog), hg. von Thomas Schmidt, Marbach a. N. 2017.
- 28 Rilke an Leonid Pasternak am 14. März 1926, in: Rilke und Russland. Briefe, Erinnerungen, Gedichte, hg. von Konstantin Asadowski, aus dem Russischen von Ulrike Hirschberg, Berlin und Weimar 1986, S. 368.
- 29 Sophie Brutzer hat neben der Reise auch Rilkes Zeugnisse und Aussagen zur Geschichte, Kunst, Sprache und Literatur Russlands verzeichnet und dabei besonders Rilkes eigene Lektüren und Bücher berücksichtigt. Bevor die russischen Bücher ins Rilke-Archiv Gernsbach kamen, konnte sie diese in Weimar einsehen. Vgl. Sophie Brutzer, Rilkes russische Reisen, Königsberg 1934.

und ein Fahrplan der Dampfschiffahrtsgesellschaft (Wolga und Kaspisches Meer) zeigen Rilke als Russland-Reisenden.

Am Ende der zweiten Reise schreibt Rilke seiner Mutter über den gekauften Wintervorrat an Büchern (im Wert von 40 Rubel) und die Fortschritte in der russischen Sprache.<sup>30</sup> Rilke verwirft zwar die Pläne, ein Buch über den einflussreichsten Maler des russischen Realismus Iwan Kramskoi (1837–1887) zu schreiben, nimmt aber die Gedanken im Essay *Moderne russische Kunstbestrebungen*, der 1902 entstand, wieder auf. Rilke sieht in ihm (und auch in Alexander Iwanow) die Verkörperung der russischen Kunst oder wie er sagt: »der allerrussischesten vielleicht«.<sup>31</sup> Insgesamt vier Titel mit Kramskoi-Bezug finden sich im Buchbestand, darunter auch die von Alexei Suworin verfasste Biographie mit Korrespondenzen und ausgewählten Schriften.<sup>32</sup> Wie in zahlreichen russischen Büchern schreibt Rilke seinen Besitzvermerk in kyrillischer Schrift, er datiert ihn mit Bleistift auf den 31. Juli 1900, in Sankt Petersburg. Das Exemplar enthält zahlreiche Annotationen und Anstreichungen. Dabei fällt auf, dass Rilkes Schrift und Schreibutensilien stark variieren (blauer Stift, Bleistift, Füllfederhalter). Die Briefe finden Rilkes besondere Beachtung. Auf Seite 186 ist ein Brief an A. D. Chirkin abgedruckt (vgl. Abb. 2). Alle (!) Wörter der Druckseite sind mit schwarzer Tinte unterstrichen. Im unteren Drittel notiert Rilke am Rand: »Nicht der Christus, der Wunder thut sondern der den Ausweg zeigt aller Bedrängnis. Der erst einsam sein muss ...«

In der Einsamkeit, so interpretiert Rilke den russischen Basistext, liegt die Größe des Gottessohns. So hat Kramskoi seinen Christus gezeigt: als einsamen Menschen in einer öden Steinwüste und im Gebet versunken. Sophie Brutzer verweist bereits auf diese Korrespondenz zwischen Bild und Rilkes Gedicht *Ölbaumgarten* (1907).<sup>33</sup> Die poetische Differenz ist, dass die Bildszene aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang – Christus in der Wüste – herausgelöst und in einen neuen Zusammenhang – Christus im Garten Gethsemane – gestellt wird. Rilke überträgt das Grau der Steinwüste in das Grau des Blätterdachs der Olivenbäume. Er übernimmt das Gebet als Ausdruck des Verlorenseins. Aus der

30 Vgl. Rilke an Phia Rilke am 18. August 1900, in: Rainer Maria Rilke, Briefe an die Mutter 1896–1926, hg. von Hella Sieber-Rilke, Frankfurt a. M. und Leipzig 2009, Bd. 1, S. 194 f.

31 Rilke an Leonid Pasternak am 10. April 1900, in: Rilke und Russland. Briefe, Erinnerungen, Gedichte, S. 148.

32 Иван Николаевич Крамской. Его Жизнь, Переписка и Художественно-Критическая Статья. 1837–1887. С Факсимиле и 2 Портретами, Издасть Алексей Суворнъ, Санкт Петербург 1888.

33 Zu Interpretation Kramskojs durch Rilke vgl. Brutzer, Rilkes russische Reisen, S. 36–39.

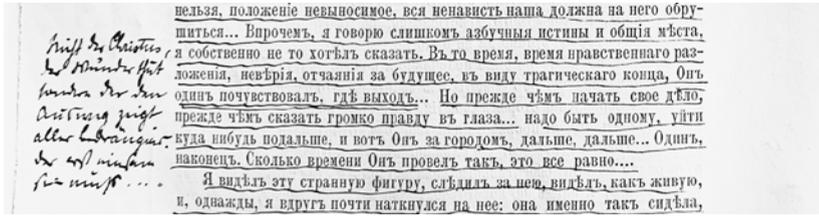


Abbildung 2: Rilkes Exemplar der Kramskoi-Biographie.

Rilkes Notiz zeigt seine erste Interpretation von Kramskois Christusbildung

(Quelle: G:Rilke, Rainer Maria (Gernsbacher Buchbestand) (DLA),

Reproduktion: DLA Marbach)

Einsamkeit der Wüste wird die Einsamkeit der letzten Nacht, in der die Jünger nicht mit Jesus wachen. Der Trost der Engel in der Wüste, wie ihn das Evangelium erzählt, fehlt in Kramskois Darstellung. Und ebenso weist Rilke das Erscheinen des Engels auf dem Ölberg zurück. Kramskois Bild steht für Rilke über den Evangelien, erst »[s]päter erzählte man: ein Engel kam«, so heißt es im Gedicht.

Rilke liest selektiv, interessiert sich für die Religiosität, (altrussische) Kunst, für Volksgeschichten und Legenden. Er wird diese Erinnerungen an sein imaginiertes Russland in sich tragen und kurz vor seinem Tod noch einmal aufleben lassen.<sup>34</sup>

### »Skandinavisch«

Skandinavien beziehungsweise »der Norden«, wie Rilke sagte, wird für ihn nach seiner Russland-Reise zu einer literarisch und kulturell zentralen Landschaft. Rilke ist zwar wie die meisten Touristen in Dänemark nur auf der Durchreise, trägt aber sein »präfiguriertes« und selektives »Dänemark« in sich, auch geprägt durch Jens Peter Jacobsen.<sup>35</sup> Zur Reise(-vorbereitung) gehört auch Sören Kierkegaard, der mit neun Büchern im DLA-Bestand vertreten ist. Rilke lernt Dänisch, um ihn im Original lesen zu können, und beginnt im Sommer 1904 schon mit ersten Übersetzungen.<sup>36</sup>

34 Vgl. »Meine geheimnisvolle Heimat«: Rilke und Russland, hg. von Schmidt, S. 32–34.

35 Vgl. Erich Unglaub, Rilke und das Dänemark seiner Zeit, in: Blätter der Rilke-Gesellschaft 16/17 (1990), S. 93–118.

36 Vgl. Irina Frowen, Rilkes »Ölbaum-Garten« zwischen Kierkegaards »Entweder-Oder«, in: Blätter der Rilke-Gesellschaft 16/17 (1990), S. 177–187.

Am 25. Juni 1904 trifft Rilke in Schweden (Malmö, Borgeby gård) ein. Ab Ende August ist auch Clara Rilke einige Wochen dort; sie treffen Ellen Key und andere gemeinsame Freunde und Künstler oder gehen der Lektüre skandinavischer Autoren nach.<sup>37</sup> Unter Rilkes skandinavischen Büchern sind neben Ellen Key (2) und Jens Peter Jacobsen (1) auch Sigbjörn Obstfelder (1) und Emil von Schoenaich-Carolath (2), auf dessen Schloss bei Hamburg er »mit dänischem Wesen« in Berührung kam.<sup>38</sup> Ferner finden sich 3 gewidmete Exemplare von Gustaf af Geijerstam, allerdings nicht *Die Komödie der Ehe*, die Rilke im Februar im *Bremer Tageblatt* bespricht.<sup>39</sup> Hinzu kommen die Werke von Selma Lagerlöf (3), Per Hallström (2) und die des norwegischen Schriftstellers Knut Hamsun (2).

In der monatlichen Ausgabe von *Ord och Bild* (Wort und Bild) erscheint 1904 ein Aufsatz von Key zu Rilke.<sup>40</sup> Im Buchbestand sind drei Exemplare des gleichen Aufsatzes erhalten, einer trägt das Exlibris »Clara Rilke« von Rilkes Hand. Dort macht man noch eine weitere Entdeckung: Die Photographie von Rilke, die den Autor vorstellen soll, ist durchgestrichen. Hier zeigt sich Rilkes Unbehagen gegen Photographien seiner Person.<sup>41</sup>

Exemplarisch soll für das skandinavische Segment Rilkes Exemplar von Ellen Keys *Das Jahrhundert des Kindes* stehen.<sup>42</sup> Die Eheleute Rilke ersuchen im Brief einerseits Ellen Keys Rat zur Vereinbarkeit von Beruf und Familie, andererseits lobt Rilke, wie sehr beide die Lektüre des »menschlich-weite[n] Buch[s]«<sup>43</sup> *Das Jahrhundert des Kindes* – inzwischen ein internationaler Bestseller und gerade von Rilke rezensiert – genossen haben.

37 Vgl. zu Rilkes Zeit in Schweden auch Paul Åström, Rilke in Schweden: Borgeby und Jonseered, in: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 16/17 (1990), S. 129–139.

38 Rilke an Axel Juncker am 5. Juli 1902, in: Rainer Maria Rilke, *Briefe an Axel Juncker*, hg. von Renate Scharffenberg, Frankfurt a. M. 1979, S. 75.

39 Vgl. Schnack, Rainer Maria Rilke, S. 157.

40 Ellen Key, Rainer Maria Rilke. En Österrikisk Diktare, in: *Ord och Bild. Illustrerad Månadsskrift* 13 (1904), H. 9, S. 513–525 und H. 10, S. 558–569.

41 Vgl. hierzu den Beitrag von Mirko Nottsscheid im vorliegenden Jahrbuch und Ellen Strittmatter, *Strategien der Autorinszenierung. Über Rilkes Verhältnis zum fotografischen Porträt*, in: *Die Präsentation kanonischer Werke um 1900. Semantiken, Praktiken, Materialität*, hg. von Philip Ajouri, Berlin und Boston 2017, S. 217–241.

42 Das Buch erschien bereits 1900 unter dem Titel *Barnets århundrade* in Stockholm, zwei Jahre später dann in Deutschland: Ellen Key, *Das Jahrhundert des Kindes*. Studien, übers. von Francis Maro, Berlin 1902.

43 Rilke an Ellen Key am 6. September 1902, in: Rainer Maria Rilke und Ellen Key, *Briefwechsel. Mit Briefen von und an Clara Rilke-Westhoff*, hg. von Theodore Fiedler, Frankfurt a. M. 1993, S. 3–5, hier S. 3.

Key beschreibt darin eine Pädagogik, die vom Kind ausgehen soll. Zu Beginn diskutiert Key philosophische und evolutionstheoretische Studien (Charles Darwin, Francis Galton und Friedrich Nietzsche). Interessant ist an diesen ersten Seiten, die auch die Felder Eugenik und Euthanasie behandeln, dass Rilkes Interesse an Ellen Keys Einleitung und Position gering gewesen sein muss, da erst die folgenden Seiten kontinuierlich Unterstreichungen und Anmerkungen enthalten.

Rilkes Lektüre ist individuell und selektiv in Interesse und Gewichtung. Im zweiten Kapitel »Das ungeborene Geschlecht und Frauenarbeit« spricht Key vom direkten Zusammenhang zwischen Jugendkriminalität und Präsenz der Mutter:

»Eine unparteiische Untersuchung der Ursachen der Verwilderung der Jugend würde gewiss zeigen, dass das in mehreren Ländern stark zunehmende Verbrechertum unter der Jugend teils deren frühe Erwerbsarbeit zur Ursache hat, teils die frühe Heimatlosigkeit, die die Folge davon ist, dass die Mutter ausser dem Hause arbeitet«.44

Rilke notiert am linken Rand: »frühe Erwerbsarbeit ist frühe Heimatlosigkeit des Kindes«. Der Aspekt der Heimatlosigkeit ist Rilke der Wichtigere. Ellen Keys Buch hat Rilke tief erfasst: Er erinnert sich an die eigene, nicht immer von Glück geprägte Kindheit, an die militärisch strenge Schulzeit und imaginiert Keys Traum, dies alles durch neue Schulen, Gebäude und Lehrbücher verhindern zu können. Die Notiz zur »Heimatlosigkeit« bleibt bei Rilke und das bedeutungsschwere Wort findet zwar keinen Eingang in seine Buchbesprechung, wird aber gegenüber Ellen Key im zweiten Brief thematisiert: »Meine Frau (und ich auch) wir sind heimatlose Leute; aber wer weiß ob wir nicht einmal Ihren Norden um eine kleine Heimath bitten kommen«.45 Diese Aussage ist im Kontext bedeutsam, da sich Rilke und auch Clara zeitweise als Kinder von Ellen Key bezeichnen und Rilke noch bis ins Jahr 1904 Briefe mit »Ihr Sohn Rainer Maria« beendet.46 Wenige Jahre später schlägt Rilkes Wertschätzung der »herzlichen Mutter« in die ironisierte Form der »Allerweltstante« um. Das Verhältnis kühlt ab, nicht zuletzt durch Keys Kritik an Rilkes jüngerem Werk wie den *Neuen Gedichten* und den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.47

44 Key, *Das Jahrhundert des Kindes*, S. 88.

45 Rilke an Ellen Key am 29. Januar 1903, in: Rilke und Key, *Briefwechsel*, S. 5–7, hier S. 6.

46 Rilke an Ellen Key am 19. Oktober 1904, in: Rilke und Key, *Briefwechsel*, S. 107–113, hier S. 113.

47 Vgl. Theodore Fiedler, Vorwort, in: Rilke und Key, *Briefwechsel*, S. VII–XVIII, hier S. XIII–XV.

## »Deutsch«

Die deutschsprachige Literatur stellt den größten Teil des Buchbesitzes dar. Überliefert sind einzelne Werke von Gerhart Hauptmann (9), Stefan George (7), Emil Schoenaich-Carolath, (3), Georg Simmel (3), Albert Steffen (3), Franz Kafka (2), Thomas Mann (2), Stefan Zweig (2), Lou Andreas-Salomé (2) und die Novalis Werkausgabe in zwei Bänden. Erhalten sind je ein Band von Annette von Droste-Hülshoff, Sophie Hoehstetter, Annette Kolb und Paula Buber. Rilke verfolgt, ohne sich mit den Themen und Anliegen identifizieren zu müssen, auch die zeitgenössische expressionistische Dichtung. Von den Autoren, die Kurt Pinthus später in seiner *Menschheitsdämmerung* versammelte, sind unter Rilkes Büchern Gedichte von Alfred Heymel (2) und Theodor Däubler (2) und je ein Band von René Schickele, Georg Trakl, Franz Werfel und Alfred Wolfenstein. Es finden sich Titel von Karl Wolfskehl, Robert Musil, aber auch Werke aus der älteren deutschen Literatur so wie etwa Friedrich Gottlieb Klopstocks *Oden* in zwei Ausgaben oder eine Anthologie der *Deutschen Liederdichter des zwölften bis vierzehnten Jahrhunderts*. Der Bereich Philosophie ist unter anderem mit Nietzsche (2) und Kant (2) aber auch mit Oswald Spengler, Martin Buber, Hans Blüher und einer Herder-Anthologie vertreten. Darunter sind auch Rilkes eigene Werke (7), die er meist mit Widmungen verschenkte.

Rilke interessiert sich für mittelalterliche Dichtung, schreibt 1901, dass er sich früher viel damit beschäftigt habe. Doch als er ein Buch zu Walther von der Vogelweide, dem heute noch bekanntesten deutschen Minnesänger und Spruchdichter, herausgeben soll, lehnt er ab: Walthers Lyrik empfindet Rilke als zu politisch motiviert.<sup>48</sup> Vier Jahre später besucht Rilke wahrscheinlich im Juni und Juli eine Vorlesung zur mittelhochdeutschen Lyrik und überträgt zu dieser Zeit auch Dietmar von Aists *Slâfest du, friedel ziere?*<sup>49</sup> In diese Zeit fällt die Arbeit mit dem bereits erwähnten Exemplar der *Deutschen Liederdichter des zwölften bis vierzehnten Jahrhunderts*. Auf einem leeren Vorsatzblatt schreibt Rilke: »RMRilke / Berlin. Juni 1905.«

Er interessiert sich für Textkorpora, die bisher von der Forschung unberücksichtigt blieben. Eines davon trägt den Namen *Spervogel*, einer von vielen

48 Vgl. Rilke an den Verlag S. Fischer am 31. Mai 1901, in: Rainer Maria Rilke, Briefe und Tagebücher aus der Frühzeit 1899–1902, hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1931, S. 100 f.

49 Vgl. Anmerkungen der Herausgeber, in: Rilke, Sämtliche Werke, Bd. 7, S. 1312. Das Exemplar der *Deutschen Liederdichter des zwölften bis vierzehnten Jahrhunderts* wird dort verzeichnet, aufgeführt sind jedoch nur die für die Abschrift von *Slâfest du, friedel ziere?* relevanten unterschiedlichen Lesarten.

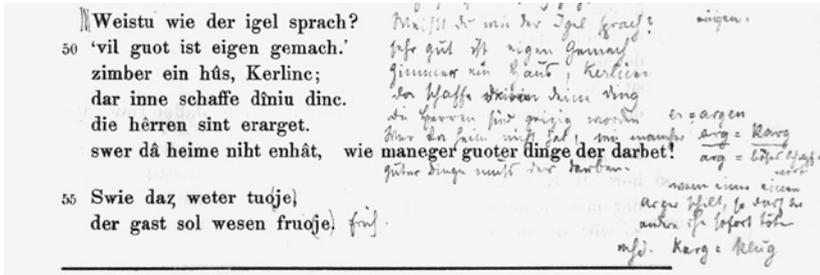


Abbildung 3: Exemplar der »Deutschen Liederdichter« mit Rilkes zahlreichen Einträgen von Wortbedeutungen bis zu textnahen Übersetzungen (Quelle: G:Rilke, Rainer Maria (Gernsbacher Buchbestand) (DLA), Reproduktion: DLA Marbach)

Dichternamen oder Pseudonymen, zu dem sich kaum Lebensspuren, Wirkungszeitraum und gesichertes Werk festmachen lassen.

Referenz für Rilkes Textarbeit ist hier der gedruckte Vers 53: »die hêren sint erarget« (vgl. Abb. 3). Als nächster Eintrag folgt – vor der Übersetzung in der Mitte der Abbildung – die Mikroskopie. Er trennt das mittelhochdeutsche Verb »erargen« und schreibt »er = argen«. Dann notiert er die Bedeutungen von mhd. »arg« als »karg« (spärlich), andererseits »arg« als, wie er schreibt, »böses schimpfwort«. Er ergänzt: »Wenn einer einen arger schilt, so darf der andere ihn sofort töten«. Er festigt für sich die Wortbedeutung und grenzt den *faux ami* von mhd. »karg« ab, das nhd. »klug« und eben nicht nhd. »karg« bedeutet. Rilke übersetzt die Strophe wie folgt: »Weisst du wie der Igel sprach? / sehr gut ist eigen gemacht / zimmere ein Haus, Kerlinc / da schaffe drinn deine ding / die Herren sind geizig worden / wer da heim nicht hat, wie mancher guter Dinge muss der darben.«

Er bleibt nah am Text, die größere Abweichung, nämlich die Bedeutungsverschiebung von mhd. »karg« im Neuhochdeutschen, hatte er zuvor dokumentiert. Vergleicht man die anderen Annotationen, so fällt die Digraphie auf: Für das Mittelhochdeutsche verwendet Rilke lateinische Schreibschrift, für neuhochdeutsche Kommentare oder die Übersetzung Kurrent. Untersuchungen zur Schrift und ihrer Verwendung könnten hier ansetzen. Nachdem das allgemeine Mittelalterbild Rilkes zum »Forschungsnotstandsgebiet« erklärt wurde,<sup>50</sup> könnten Rilkes philologische Bemühungen um die hier versammelten mittelhochdeutschen Texte eine Lücke füllen.

50 Vgl. Katja Brunkhorst, Mittelalter, in: Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, S. 44–49, hier S. 48.

### 3. Zusammenfassende Beobachtungen

»Die Bibliothek ist nicht eine Summe von Büchern, sondern ein lebendiger Organismus mit eigenem Leben.«<sup>51</sup> Auch für Rilke sind Bibliotheken Wissensdepots, Inspirationsorte – manchmal von imaginären Vorbewohnern wie dem Grafen C. W.<sup>52</sup> –, die Erinnerungen konservieren, wenn es ihm auch nicht vergönnt war, (für längere Zeit) eine eigene kleine Bibliothek aufzubauen. Umso mehr nutzt er die Bücher von Freunden und auch öffentlicher Einrichtungen, die sich in entsprechenden Leerstellen in der realen Bibliothek manifestieren und in einer virtuellen Rekonstruktion, zusammen mit den anderen Buchbeständen in Muzot und Bern, das Rilke-Bild vervollständigen könnten.

Als Autor arbeitet Rilke nicht hermetisch eingeschlossen, sondern mit und aus den jeweiligen Büchern: Sie sind Lebensabschnittsgefährten. Er erschließt sich methodisch Themen und Kulturräume (Grammatik, Sprache, Persönlichkeiten, Kultur und Geschichte) und baut literarische oder kunstbezogene Reservoirs auf, aus denen sein Werk entsteht.

Bücher fungieren als Kommunikationsmedien. Sie werden verschenkt, nachgekauft, gewidmet, bedichtet, ausgeliehen, bei verschiedenen Antiquaren oder Buchhändlern bestellt, bei der Familie und bei Freunden hinterlegt, deponiert, angesammelt, geordnet und manchmal zurückgelassen. In Rilkes Arbeit an seinen Büchern dokumentieren sich fast alle Arten der Annotation.<sup>53</sup> Bisweilen dokumentiert er gar Emotionen in seinen Lektüren: »Weiß Gott, wie sehr das Gegentheil der Fall ist!«<sup>54</sup>

Voraussetzung für eine systematische Erforschung der hier exemplarisch vorgestellten Arbeits- und Lektürepraktiken ist die genaue Erschließung der ›Rilke-Bücher‹ und aller Exemplarspezifika (Anstreichungen, Markierungen, Annotationen, Widmungen, Gebrauchsspuren beziehungsweise fehlende Gebrauchs-

51 Eco, *Die Kunst des Bücherliebens*, S. 44.

52 Vgl. Ingeborg Schnack, *Rainer Maria Rilkes Gedichtkreis »Aus dem Nachlass des Grafen C. W.«* (1920–1921), in: Dies., *Über Rainer Maria Rilke. Aufsätze*, Frankfurt a. M. und Leipzig 1996, S. 24–52.

53 Vgl. Claudine Moulin, *Endozentrik und Exozentrik. Marginalien und andere sekundäre Eintragungen in Autorenbibliotheken*, in: *Autorschaft und Bibliothek. Sammlungsstrategien und Schreibverfahren*, hg. von Stefan Höppner u. a., Göttingen 2018, S. 227–240.

54 So in seinem Exemplar von Hermann Graf Keyserling, *Das Reisetagebuch eines Philosophen*, München und Leipzig 1919, S. 148. Keyserling beschreibt die Gegensätze des Westens und des Orients, wobei sich Gott im Westen zurückgezogen habe. Die von Rilke markierte und kommentierte Stelle lautet: »Jetzt handelt der Mensch als Gott, mit den gleichen Hoheitsrechten und die Wendung der Dinge beweist, daß diese Stellung keine angemäße ist.«

spuren, Besitzeinträge und erwerbungsabhängige Daten). Dazu gehört auch die Erfassung der zahlreichen Einlagen, vom Bestellzettel der örtlichen Wäscherei bis zur russischen Sentenz, von unbeschriebenen Postkarten bis hin zu umfangreichen Exzerpten oder gepressten Pflanzen (besonders Ginko) – sie alle bringen uns Rilkes Alltag und Arbeitsweise näher. Provenienzerschließung und -forschung gehen hier Hand in Hand. Erst wenn die erschlossenen Einzelexemplare in Bezug zu anderen gesetzt werden, lassen sich Relationen innerhalb des Buchbestands erkennen und Praktiken sichtbar machen, die entweder Usus oder Besonderheit sind. Annotationen und Einlagen sind Keimzellen, die teils im Werk, in Notizen und Korrespondenzen nachzuvollziehen sein werden oder doch nur in den jeweiligen Büchern existieren.

Der Buchbestand am DLA ist ein Bibliotheksfragment mit späteren Zugaben. Es spiegelt Pläne, Hoffnungen, Vorhaben, Lebensphasen, dokumentiert aber auch Trennung und Scheitern – ein fragmentiertes Leben.

MIRKO NOTTSCHIED

RILKES BILDNISSE  
VON JUGENDLICHER WELTERSCHLIESSUNG ZUR SKEPSIS  
GEGENÜBER DEM PORTRÄT IN DER MODERNE

1. »Unphotographierbarkeit«? – Die fotografischen Porträts

Wer sich mit Rilke als Objekt der Fotografie beschäftigt, stößt schnell auf einen merkwürdigen Widerspruch: Die große Menge vorhandener, oft ikonischer Porträts ist flankiert von mannigfachen Aussagen des Autors, die von nachhaltiger Skepsis gegenüber den eigenen Bildnissen zeugen.<sup>1</sup> Bekannt wurde vor allem die einschlägige Bemerkung in Rilkes Testament vom 27. Oktober 1925: »Von meinen Bildern«, heißt es dort programmatisch im letzten Absatz, »halte ich kein anderes für wesentlich gültig, als die bei einzelnen Freunden in Gefühl und Gedächtnis noch bestehenden, vergänglichchen.«<sup>2</sup>

Lässt sich dieser Passus auf Bildnisse im Allgemeinen beziehen, so übte Rilke in seiner alltäglichen Praxis vor allem gegenüber der gewerblichen Fotografie Zurückhaltung, deren Erzeugnisse in jener Zeit, als er selbst zur öffentlichen Person wurde, infolge neuer Techniken industrieller Bildreproduktion eine dynamische Phase medialer Distribution erlebten.<sup>3</sup> Wenn Rilke seiner Vertrauten

- 1 Zu Rilkes ambivalentem Verhältnis zur Fotografie und der bildpoetischen Inszenierung seiner Porträts vgl. grundlegend Ellen Strittmatter, *Strategien der Autorinszenierung. Über Rilkes Verhältnis zum fotografischen Porträt*, in: *Die Präsentation kanonischer Werke um 1900. Semantiken, Praktiken, Materialität*, hg. von Philip Ajouri, Berlin und Boston 2017, S. 217–241.
- 2 Rainer Maria Rilke, *Einige persönliche Bestimmungen für den Fall einer mich mir mehr oder weniger enteignenden Krankheit*, Château de Muzot, 27.10.1925, SLA-RMR-Ms\_D\_46 (Schweizerische Nationalbibliothek), hier zitiert nach dem Digitalisat: <https://www.e-manuscripta.ch/snl/doi/10.7891/e-manuscripta-53753> (6.8.2023).
- 3 Weit weniger misstrauisch als der gewerblichen Fotografie begegnete Rilke bildenden Künstlerinnen und Künstlern, die sich mit Porträtwünschen an ihn wandten, wie die stattliche Zahl von Bildnissen verschiedenster Techniken belegt, für die er nachweislich zwischen 1896 und 1925 Porträt saß. Doch auch für diese Bildnisse, die oft im engen persönlichen Austausch entstanden, gilt, dass sie kaum je Rilkes ungeteilten Zuspruch fanden. Vgl. hierzu Manja Wilkens, »Mir bist Du es nicht«. Rilke im Porträt, in: *Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst seiner Zeit*, hg. von Gisela Götte und Jo-Anne Danzker, München und New York 1996, S. 155–161.

Magda von Hattingberg in einem Brief vom 8. Februar 1914 berichtete, er vermeide es, sich fotografieren zu lassen, »weil, bei der indiskreten Öffentlichkeit unserer Zeit, ein einmal vorhandenes Bild zu leicht unter die Leute und in den albernsten Handel kommt«,<sup>4</sup> so sind damit von Ferne bereits die nach wie vor aktuellen Probleme der massenhaften Reproduktion und Distribution von Bildern berührt, von denen Walter Benjamin in seinem berühmten Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935) ausgeht.

Etwas näher – auch hinsichtlich seiner ästhetischen Dimensionen – hat der Autor das Misstrauen, das er gegenüber der modernen Fotografie empfand, in einem bisher unveröffentlichten Brief an den Fotografen August Grienwaldt begründet, der Rilke und seine Familie Ende 1905 in Bremen porträtiert hatte. Rilke lobte ausdrücklich die Bilder, die Grienwaldt von Clara Rilke-Westhoff und der gemeinsamen Tochter Ruth gemacht hatte: »Besonders bewundere ich die kleinen rothen Drucke von dem Zopf meiner Frau, die [...] Rodin an Handzeichnungen des XVIII. Jahrhunderts erinnerten und die er für ein seltenes und feines Gelingen dessen ansah, was Photographie überhaupt erreichen kann.« Hinsichtlich seiner eigenen Porträts fügte er jedoch entschuldigend hinzu,

dass mir dagegen von meinen Bildern keines ganz gefällt; ja ich müsste sie alle verfehlt nennen, wenn nicht jenes eine da wäre, welches das Fräulein (dessen Namen ich nicht erinnere) aufgenommen hat. Zu diesem einen, obwohl es mir auch nicht ganz nahe steht, habe ich eine gewisse Beziehung, – ich erkenne es, – während die anderen überhaupt fremd für mich sind. [...] Dieses Misslingen liegt natürlich ganz an meiner Unphotographierbarkeit, die ja wohl der unausgesprochene Grund davon sein muss, dass ich dem Photographieren so gern aus dem Wege gehe.<sup>5</sup>

Obschon Rilkes Bemerkungen über das Verhältnis von Kunst und moderner Fotografie auf eine seit dem 19. Jahrhundert intensiv geführte Diskussion reflektieren, schwingen in der von ihm konstatierten »Fremdheit«, die seine Bildnisse in ihm auslösten, schon die »Zertrümmerung der Aura« und die radikale »Funktionsveränderung der Kunst« mit, durch die nach Benjamin das Zeitalter des reproduzierbaren Kunstwerks geprägt ist.<sup>6</sup> Bezüglich des Umgangs

4 Rainer Maria Rilke, Briefwechsel mit Magda von Hattingberg »Benvenuta«, hg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg, Frankfurt a. M. und Leipzig 2000, S. 55.

5 Rilke an August Grienwaldt, Brief vom 15.1.1906 aus Meudon Val Fleury (Seine-et-Oise), A:Rilke-Archiv Gernsbach (DLA). Für den Hinweis auf diesen Brief bin ich Martina Stecker (DLA) zu Dank verpflichtet.

6 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Zweite Fassung), in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, hg. von Rolf Tiedemann

mit den einmal entstandenen Fotografien macht Rilke im selben Brief schließlich noch Ausführungen, die als eine Art bildpolitisches Vermächtnis gelesen werden können:

Nun möchte ich noch ein Wort über meine Stellung zur Verwendung der Photographien sagen. Ich habe bisher alle von Zeitungen und Zeitschriften an mich gestellten Anfragen um Reproduktion eines Bildes abgewiesen und möchte weiter dabei bleiben. [...] So bäte ich Sie auch [...] auf mein Gefühl Rücksicht zu nehmen und meinen (und natürlich auch den Bildern meiner Frau) keinerlei Verwendung zu geben, über die wir uns nicht früher geeinigt haben.

Eine Ausstellung, eine einmalige Reproduktion in einer photographischen Fachzeitschrift (sofern meine nicht gelungenen Bilder überhaupt dafür in Betracht kommen) sind Möglichkeiten, mit denen ich gerechnet habe und zu denen ich immer meine Zustimmung geben werde. Hingegen würde ich gegen jede Publikation, gegen jeden Verkauf, kurz jede andere, außerfachliche und von mir nicht bestätigte Verwendung unserer Bilder Einspruch erheben. Sie werden diese Verwahrung gewiss nicht als unbescheiden und unverhältnismäßig empfinden und mir das Verfügungsrecht über mein Bild und das Bild meiner Frau sicher zugestehen.<sup>7</sup>

Ellen Strittmatter hat darauf hingewiesen, dass Rilke im Laufe der Jahre einen kreativen Umgang mit dem fotografischen Medium und damit zugleich ein entspannteres Verhältnis zu seinen Bildnissen entwickelt hat.<sup>8</sup> Die nach dem Ersten Weltkrieg in seinem Freundeskreis entstandenen Porträts zeugen nicht nur von Rilkes selbstbewusstem Agieren vor der Kamera, sondern auch von seiner zunehmenden Freude an den »Inszenierungspraktiken [...] der Foto-

und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1974, S. 471–508, hier S. 479 und S. 486. Eine interessante Parallele besteht in Rilkes Vorliebe für »alte Photographien« (Rilke, Briefwechsel mit Magda von Hattingberg »Benvenuta«, S. 55. Herv. im Orig.) aus der Frühzeit des Mediums, die er in dem oben zitierten Brief an Magda von Hattingberg ausdrücklich von seinem skeptischen Urteil über die Fotografie ausnimmt, und Benjamins diesbezüglicher Feststellung: »Keineswegs zufällig steht das Portrait im Mittelpunkt der frühen Photographie. Im Kult der Erinnerung an die fernen oder die abgestorbenen Lieben hat der Kultwert des Bildes seine letzte Zuflucht. Im flüchtigen Ausdruck eines Menschengesichts winkt aus den frühen Photographien die Aura zum letzten Mal.« (Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 485)

<sup>7</sup> Rilke an Grienswaldt, Brief vom 15. I. 1906.

<sup>8</sup> Vgl. Strittmatter, Strategien der Autorinszenierung, insb. S. 223–241.

grafie«.9 Voraussetzung dafür blieb jedoch die Beschränkung der Bilder auf das persönliche Umfeld, in dem Rilke sie – ähnlich seinem Umgang mit Widmungsexemplaren oder Abschriften eigener Gedichte – als intime Freundschaftsbeziehungen zirkulieren ließ.

Erst nach Rilkes Tod setzte – beginnend mit der fotografischen Ausstattung von Lou Andreas-Salomés Erinnerungsbuch *Rainer Maria Rilke* (1928) – eine breite öffentliche Kanonisierung von Rilkes fotografischen Porträts ein.<sup>10</sup> Zu einem Standardwerk der Forschung avancierte der von Ingeborg Schnack bearbeitete Band *Rilkes Leben und Werk im Bild* (1956), der sich stark an den von Rilke selbst und seiner Familie vorgegebenen Rezeptionslinien orientierte. Zwar wollte Schnack erklärtermaßen keine vollständige »Rilke-Ikonographie«<sup>11</sup> vorlegen. Aber mit ihrer breiten Auswahl bekannter und bisher unbekannter Bildnisse des Autors, die sie mit Porträts aus Rilkes Freundeskreis, Ansichten der Orte, an denen er gelebt hatte und Reproduktionen von Kunstwerken anreicherte, die ihn beeinflusst hatten, prägte sie das Rilke-Bild nachhaltig. Das Rilke-Archiv war mit allein 60 von 359 Abbildungen, die ihm entnommen wurden, die wichtigste Quelle dieser Bildmonographie, aus deren verschiedenen Auflagen bis in die jüngste Zeit immer wieder Rilke-Bildnisse reproduziert wurden.

Der 2022 vom Deutschen Literaturarchiv übernommene Bildbestand des Gernsbacher Rilke-Archivs umfasst etwa 300 fotografische Zeugnisse, davon 109 Originalaufnahmen, also historische Abzüge, die mit Sicherheit beziehungsweise großer Wahrscheinlichkeit entweder zu Rilkes Lebenszeit angefertigt wurden oder aber von den Originalplatten beziehungsweise -negativen stammen.<sup>12</sup>

Die überlieferten Bildnisse stammen aus allen Lebensaltern Rilkes. Die frühesten zeigen Rilke als Kind in Prag, als Zögling der Militärrealschulen in

9 Ebd., S. 235.

10 Vgl. ebd., S. 230–233. Zur Bedeutung dieser ersten größeren Rilke-Biografie für die frühe Rilke-Rezeption vgl. auch Gunilla Eschenbach, Ein Kultautor im Klassikerverlag. Zur frühen Rezeptionsgeschichte Rainer Maria Rilkes, in: Die Präsentation kanonischer Werke um 1900, S. 31–42.

11 Ingeborg Schnack, *Rilkes Leben und Werk im Bild*. Mit einem biographischen Essay von J. R. Salis, 2., vermehrte Aufl., Frankfurt a. M. 1966 [1. Aufl. 1956], S. 277. Vgl. die wesentlich weniger umfangreiche, aber zugleich mit neuem Bildmaterial angereicherte, vielfach aufgelegte Taschenbuchausgabe: Ingeborg Schnack, *Rainer Maria Rilke. Leben und Werk im Bild*. Mit einer biographischen Einleitung und einer Zeit- tafel, Frankfurt a. M. 1973 ff.

12 Bei den restlichen Bildern handelt es sich entweder um Reproduktionen der Originale oder – bei einem relativ kleinen Teil – um Reproduktionen, die von bereits gedruckten Abbildungen angefertigt wurden. Auch diese Bildzeugnisse, auf die hier nicht näher eingegangen wird, sind für die Forschung von Wert.

St. Pölten und Mährisch-Weißkirchen sowie als Handelsschüler in Linz. Bei diesen frühen Fotografien sowie wenigen Beispielen aus späterer Zeit<sup>13</sup> handelt es sich um Atelierfotos, die in der Regel noch auf den Kartons der Fotografen überliefert sind. Die späteren Bildnisse entstammen dagegen überwiegend den von Rilke geschätzten privaten Entstehungszusammenhängen und wurden von engen Vertrauten aufgenommen. Die intime Interaktion zwischen Fotograf und fotografischem Objekt versetzte Rilke in die Lage, sich mittels Praktiken der fotografischen Selbstinszenierung als Mitschöpfer seiner Porträts einzubringen.<sup>14</sup>

Im Gernsbacher Archiv wurde dieser fotografische Bestand überwiegend topographisch geordnet, sodass aus der Gesamtschau ein Panorama der verschiedenen Lebensstätten entstand. Vorhanden sind hier, um nur einige der bekanntesten Fotografien zu nennen, das Gruppenbild, das Rilke und Lou Andreas-Salomé gemeinsam mit dem russischen Bauerdichter Spiridon Droschin zeigt (1900) und die Doppelporträts von Rilke und Clara Rilke-Westhoff im Garten von Westerwede (1901) sowie als Gäste von Margarete Schurgast in Berlin (1906). Außerdem die verschiedenen Porträts von Rilke, die – meist bei Spaziergängen aufgenommen – während seiner Besuche bei Hedwig Bernhard in Bad Rippoldsau (1913), Hertha König auf Gut Böckel (1917), Mary Gräfin von Dobržensky in Nyon am Genfer See (1919) sowie im Garten von Château de Muzot (1922 und 1924) entstanden sind. Der Bestand enthält ferner Porträts von Rilkes Eltern, der Ehefrau Clara Rilke-Westhoff, der Tochter Ruth Sieber-Rilke und weiteren Verwandten sowie – eher unsystematisch – von engen Freundinnen und Zeitgenossen wie Lou Andreas-Salomé, Luise Gräfin von Schwerin, Gudrun von Uexküll, Ernest Renan oder Paul Valéry.

Da dieser Teil des Gernsbacher Archivs gut zugänglich war, sind die Bildnisse aus der Rilke-Literatur im Wesentlichen bekannt. Allerdings liegt die Herstellung der verbreiteten Reproduktionen vielfach bereits so weit zurück, dass sich im Vergleich mit den Urabzügen im Gernsbacher Bestand oft erhebliche Unterschiede zeigen, sei es infolge ausschnittsweiser Vergrößerung oder nachträglicher Aufhellung und Retusche. Unbekannt sind auch viele der eigenhändigen

13 Dazu gehören bspw. Rilkes Porträt aus dem Münchner Atelier Elvira (1897) und ein – leider schlecht erhaltener – Abzug aus der Porträtserie August Grienwaltdts, deren Entstehung der oben zitierte Brief dokumentiert, außerdem mehrere Doppelporträts, die Rilke und Clara Rilke-Westhoff 1903 während ihrer gemeinsamen Reise nach Rom anfertigen ließen. Die auf den Kartons der römischen Porträts überlieferten eigenhändigen Widmungen Rilkes an seine Cousine Irene von Kutschera-Woborsky und seinen Schwiegervater Friedrich Westhoff verdeutlichen einmal mehr, dass es sich beim Gernsbacher Rilke-Archiv weniger um einen Rilke-Nachlass im engeren Sinne, als um ein Familienarchiv handelt, das aus den unterschiedlichsten Quellen angereichert wurde.

14 Vgl. Strittmatter, Strategien der Autorinszenierung, S. 240 f.

Widmungen und Bezeichnungen auf den Bildern, die teils von der Hand Rilkes, der seiner Frau, oder – bei den Kinderbildnissen – von Rilkes Mutter Phia stammen.

## 2. Erste Blicke auf Rilkes Kinder- und Jugendzeichnungen

Im Unterschied zu den Fotografien sind Rilkes Zeichnungen aus Kindheit und Jugend bisher weder allgemein bekannt noch annähernd erforscht. Dass es solche Zeichnungen gibt, ist seit Carl Siebers Monographie über die Lebensumwelt des jungen René Rilke (1932) bekannt. Sieber, der als Ehemann von Rilkes Tochter Ruth exklusiven Zugang zum Nachlass hatte, sah in den von ihm erstmals beschriebenen Zeichnungen nichts weniger als frühe Zeugnisse poetischer Fantasie, deren additive Kompositionen er mit tastenden lyrischen Versuchen verglich:

Es ist nicht das fertige, malerische Bild seiner Vorstellungskraft, das da in diesen Zeichnungen dem Papier mitgeteilt wurde, es ist stets ein Bewegungsvorgang, der in den einzelnen Haltepunkten der Bewegungen dem Papier nach und nach anvertraut wurde. Es ist ein dichterischer, beschreibender Vorgang, dieses Zeichnen, kein malerischer, und wir haben hier wohl mehr als in den Jugendgedichten die Anfänge von Rilkes eigenstem dichterischen Schaffen zu suchen.<sup>15</sup>

Erstaunlicherweise wurde bis heute – mit einer Ausnahme<sup>16</sup> – nie eines der von Sieber beschriebenen Blätter publiziert.<sup>17</sup> Der Hauptgrund hierfür dürfte in dem ebenso privaten wie »unfertigen« Charakter dieser Zeugnisse zu suchen sein, die sich nur schwer mit dem vollendungsästhetischen Bild vereinbaren

- 15 Carl Sieber, René Rilke. Die Jugend Rainer Maria Rilkes, Leipzig 1932, S. 79. Auf Siebers Darstellung berufen sich seither alle Biografien Rilkes, die auf die Kinderzeichnungen reflektieren.
- 16 Mehrere von Rilkes »Studien und Karikaturen aus der Schulzeit« wurden bereits 1975 in der Marbacher Ausstellung anlässlich Rilkes 100. Geburtstag gezeigt; im zugehörigen Katalog wurde eines der Blätter – eine von Rilke mit »Der Kaiser kommt gefahren« bezeichnete Tuschfederzeichnung – faksimiliert. Vgl. Rainer Maria Rilke: 1875–1975. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a. N. vom 10. Mai bis 21. Dezember 1975, Ausstellung und Katalog: Joachim W. Stork, München 1975, S. 45.
- 17 Erste Einblicke in das Konvolut bietet – neben dem vorliegenden Beitrag – die Berichterstattung zur Erwerbung des Rilke-Archivs. Ein gedruckter Katalog zu den Kinderzeichnungen ist in Vorbereitung.

ließen, das Rilke als Dichter bereits zu Lebzeiten von sich entwarf und auch seine Angehörigen dazu bewog, die poetischen Entwürfe und Vorstufen seines Schaffens sorgsam zu hüten.

Das Rilke-Archiv Gernsbach überliefert 82 graphische Blätter mit Zeichnungen von Rilke, die sich vorläufig nur ungefähr auf die Zeit zwischen seinem vierten und einundzwanzigsten Lebensjahr datieren lassen. Die überwiegende Mehrzahl von ihnen dürfte in Rilkes Jahre als Zögling in St. Pölten und Mährisch-Weißkirchen (1886 bis 1891) fallen.<sup>18</sup> Gewisse Aufschlüsse zur Entstehung geben, wie bei den Kinderfotos, vereinzelt Bezeichnungen und Datierungen Phia Rilkes, die das Konvolut – wohl schon bald nach dem Tod ihres Sohnes – zusammen mit seinen Kinderfotografien dem damals zunächst in Weimar entstehenden Rilke-Archiv übergab.<sup>19</sup>

Ähnlich wie bei Rilkes frühen lyrischen Versuchen handelt es sich auch bei seinen Kinderzeichnungen nicht um Werke eines frühreifen Genies, sondern um altersgemäße Produkte einer noch tastenden Begabung. Bereits der junge René Rilke verfügte jedoch über eine beachtliche Beobachtungsgabe und Talent zur Gestaltung selbstgewählter Themen und Motive. Mit großer Lust experimentierte er dabei mit allen ihm zu Gebote stehenden technischen Mitteln, benutze Blei- und Buntstifte, Feder und Tinte, farbige Wachskreiden, Aquarell- oder Gouachefarben. Mit den Jahren gewann Rilkes Linienführung an Sicherheit und Aussagekraft, er zeichnete aber weiterhin vorwiegend flächig. Als Militärschüler erhielt Rilke ab 1886 Unterricht im figürlichen und geometrischen Zeichnen. Die ausgearbeiteteren Darstellungen aus den frühen 1890er Jahren gewinnen bereits wesentlich an räumlicher Tiefe und technischem Können. Erst recht gilt dies für die gleichfalls noch unbekannteren Skizzen, die in Rilkes

18 Das früheste nachweisbare Blatt – eine Bleistiftzeichnung mit mehreren Häusern und einem Hund – hat Phia Rilke wie folgt bezeichnet und datiert: »gezeichnet von meinem teuersten Renetschi mit 4 Jahren. 1879. Dezember.« (A:Rilke-Archiv Gernsbach (DLA))

19 Aus dem diesbezüglichen Brief von Phia Rilke an Anton Kippenberg vom 15.2.1927 (SUA:Insel Verlag/Autoren/Rilke/Familie (DLA)) geht nicht klar hervor, ob sich der Terminus »Bilder« nur auf die Fotografien oder zugleich – wie aber nahe liegt – auch auf die Zeichnungen ihres Sohnes bezieht: »Tiefgerührt ob Ihrer treuen unwandelbaren Freundschaft für meinen teuren Sohn, danke ich Ihnen von Herzen [...] für den sonnigen Gedanken, für Rainer Maria Rilke ein Archiv anzulegen. Wie unermüdlich will ich Sie, in Ihrer Arbeit unterstützen, und nach u. nach, alles von seiner teuren Kindheit angefangen, einsenden. | Tiefinnige Mutterliebe bewahrte viel, sehr viel. – Meine wertvollsten Kleinodien. – René's reizende Bilder von seinem 1–10 Lebensjahr. – [...] Ich werde Ihnen die mir so kostbaren Bilder, aus der Schweiz senden [...] und nach der Reproduktion senden Sie, mir diese Kleinodien bald zurück.« Für den Hinweis auf diesen Brief danke ich Gunilla Eschenbach (DLA).

sogenannten ›Taschenbüchern‹ der späteren 1890er Jahre überliefert sind, einem Medium, in dem er intensiv mit Verschränkungen von bildlicher und textlicher Darstellung experimentierte.<sup>20</sup>

Die Bildfantasie des jungen René Rilke wird dominiert durch typische Sujets seiner jugendlichen Erlebnis- und Bildungswelt, die hier nur gestreift werden können. Eine relativ große Gruppe der Zeichnungen kreist in verschiedenen Facetten um das Thema des Militärischen – nicht erstaunlich bei einem Jungen, der in einer habsburgischen Metropole aufwuchs und zudem früh für die Offizierslaufbahn bestimmt war. Sieber beschrieb aus diesem Motivkreis eine Reihe farbiger Gouachezeichnungen, die noch erhalten sind:

Mit Wasserfarben zeichnet René mehr, als daß er malt, den Kampf eines berittenen Ordensritters [...] mit einem Drachen in einer phantastischen Landschaft. Das Pferd läßt er mit gebogenem Halse eine Anhöhe hinaufsprengen; der Ritter in rotem Mantel und roter Helmzier hebt die Lanze zum Stoß gegen ein zwischen zwei Palmen sich aufrichtendes krokodilköpfiges und schlangenschwänziges Ungeheuer. – Auf einem Bilde ›Sein erster und sein letzter Kampf‹ malt Rilke mit Wasserfarben einen jungen Offizier, der eben, zu Tode getroffen, zu Boden sinkt, gestützt von einem anderen, als Hintergrund eine siegreiche Attacke auf Infanterie, und auf einem Bilde ›Beim toten Herrn‹ senkt ein Pferd seinen Kopf über einen toten Husarenoffizier, das Neigen des Pferdekopfes wiederholt von einem Baum auf der anderen Seite.<sup>21</sup>

Neben diesen dramatischen Szenarien gibt es im Konvolut der Kinderzeichnungen jedoch auch Variationen, die das Sujet soldatischen Heldentums in komischer Absicht überschreiten. Eine Reihe weiterer Bilder, auf die Sieber seinerzeit nicht einging, reflektiert bereits auf Darstellungen des Soldatischen in zeitgenössischen populären Medien. Diese Zeichnungen datieren wohl, wie auch die von Sieber beschriebenen, um 1890 und dürften in zeitlicher Nähe zu Theatererlebnissen des jungen Rilke entstanden sein.<sup>22</sup>

20 Vgl. hierzu den Beitrag von Sandra Richter zu Rilkes ›Taschenbüchern‹ im vorliegenden Jahrbuch.

21 Sieber, René Rilke, S. 78.

22 Joachim W. Storck hat das unten beschriebene Blatt mit der *Prinz Methusalem*-Referenz in seinem Marbacher Rilke-Katalog ohne nähere Angaben von Gründen auf »vermutlich Linz, 1891/92« und damit in zeitliche Nähe zu Rilkes Beziehung mit Valerie von David-Rhonfeld datiert. Vgl. Rainer Maria Rilke: 1875–1975, S. 27 [ohne Abbildung des Blatts]. Ein Vergleich mit anderen Blättern des Konvoluts hinsichtlich der Entwicklung von Rilkes zeichnerischen Fertigkeiten legt aber m. E. vorläufig nahe, die Entstehung etwas früher anzusetzen.



Abbildung 1: Zeichnung »Uns von der Cavalerie«, Gouache über Bleistift, um 1890  
 (Quelle: A:Rilke-Archiv Gernsbach (DLA), Foto: DLA Marbach)

Das erste Blatt (vgl. Abb. 1) zeigt einen salutierenden Kavallerieoffizier in prächtiger blau-roter Galauniform mit Säbel und Gerte als Ganzkörperporträt. Der militärisch korrekte Gruß steht im merkwürdigen Kontrast zur »zivilen«, betont legeren Stellung der Beine. Die hybride »Haltung« der Figur kann als Hinweis auf die bedeutende Stellung des Militärs in verschiedenen Sphären der k. u. k.-Gesellschaft, dies- und jenseits des soldatischen Milieus, gelesen werden.



Abbildung 2: Zeichnung »Vom Theater René«, Gouache über Bleistift, um 1890  
(Quelle: A:Rilke-Archiv Gernsbach (DLA), Foto: DLA Marbach)

In der Bildunterschrift »Uns von der Cavalerie« zitiert Rilke den gleichnamigen Gassenhauer aus Karl Millöckers Operette *Die Jungfrau von Belleville* (1882), dessen Strophen auf den Refrain »Uns von der Kavallerie genießt so etwas nie!« enden.

Was da genießen könnte, vermittelt die zweite Zeichnung (vgl. Abb. 2), die das Agieren eines Offiziers in der Öffentlichkeit in den Blick nimmt. Obschon die Darstellung mit »Vom Theater René« überschrieben ist, verweist ihr Bildinhalt wohl nicht so sehr auf das Geschehen auf der Bühne, sondern auf das Theater als gesellschaftliches Ereignis. Vom rechten Rand des Bildes her, in das er als unterleiblose Halbfigur hineinragt, schaut der Kavallerist im Gehen einer ihm abgewandten, stolz einerschreitenden Dame in eleganter schwarz-roter Garderobe hinterher. Das in der Bewegung der beiden im Profil gezeichneten Figuren bereits angedeutete »Nachstellen« wird durch den forschenden Kommentar des Offiziers – »Schneidig Ihr nach!« – unterstrichen.



Abbildung 3: Zeichnung »Illustration zu »Prinz Methusalem«, Gouache über Bleistift, um 1890  
 (Quelle: A:Rilke-Archiv Gernsbach (DLA), Foto: DLA Marbach)

Das letzte Blatt (vgl. Abb. 3) zeigt schließlich offenbar – erkennbar an ihrer nur leicht variierten Garderobe – dieselbe Dame, diesmal frontal zum Betrachter, links neben ihr ein männlicher Begleiter, bei dem es sich, wie gemutmaßt werden darf, um den Offizier in Zivil handelt: Der Kavallerist hat sich nach erfolgreichen Avancen in einen eleganten Kavalier mit Pelzkragen, Zylinder und

roten Gamaschen verwandelt. Die Bildunterschrift »Illustration zu ›Prinz Methusalem« bezieht sich erneut auf ein populäres Musikstück, die komische Operette *Prinz Methusalem* (1877) von Johann Strauss (Sohn), während der Zusatz »Ich bin Prinz, und du Prinzessin« sich vielleicht als Dialog mit der Mutter lesen lässt, die als erste Rezipientin von Rilkes Zeichnungen fungierte.

Die ambivalente situative Komik der Zeichnungen erinnert an Genredarstellungen soldatischer Figuren, wie sie in den illustrierten Witzblättern der Zeit üblich waren und auch im 20. Jahrhundert – zum Beispiel in der Militärsatire des *Simplicissimus* – lange fortwirkten. Im zeichnerischen Œuvre des jugendlichen Rilke bilden sie den Übergang zu Zeichnungen mit typenhaften Karikaturen, die sich später zu kleinen komischen Bildgeschichten auswachsen.

In den Bildsammlungen des Deutschen Literaturarchivs ergänzen die Fotografien und Zeichnungen aus dem Gernsbacher Rilke-Archiv die bereits vorhandenen Bildkonvolute und künstlerischen Porträts zu Rilke, darunter die Büsten von Clara Rilke-Westhoff (1901 und 1936), Fritz Huf (1915 / Abguss 1960) und Buono Buoni (1925) sowie das Gemälde von Lou Albert-Lazard (1916). Die anstehende archivarisches Erschließung zielt auf die originalgetreue Sicherung und Dokumentation dieser neuen Bildquellen sowie ihre Vernetzung mit weiteren Bildbeständen dies- und jenseits des Marbacher Archivs.<sup>23</sup>

23 Innerhalb des DLA ist hier v. a. an die zahlreichen fotografischen Bildnisse aus dem Besitz des Rilke-Sammlers Paul Obermüller zu denken, bei denen es sich gleichfalls um eine Kompilation aus Originalen und Reproduktionen handelt. Obermüller erstellte auch ein unpubliziertes »Verzeichnis von Bildnissen Rilkes und Zeitgenossen, von Lebensstätten und Handschriften« (1963), das für die Datierung zahlreicher Rilke-Fotografien und den Nachweis ihrer Verbreitung nach wie vor aufschlussreich ist. Weitere Bildnisse enthalten auch die Nachlässe von Anton und Katharina Kippenberg sowie das Archiv des Insel Verlags im DLA. Zum Teil umfangreiche Bildbestände zu Rilke besitzen außerdem das Schweizerische Literaturarchiv in Bern, die Fondation Rilke in Sierre (Kanton Wallis), die Universitätsbibliothek Marburg (Nachlass Ingeborg Schnack) und die Houghton Library der Universität Harvard (Rainer Maria Rilke Papers). – Zu besonderem Dank ist der Verfasser Rosemarie Kutschis und Hanna Baumgärtner (beide DLA) für die elektronische Katalogisierung des Rilke-Archivs sowie zahlreiche Hinweise verpflichtet.

ZUM KORRESPONDENZBESTAND  
IM RILKE-ARCHIV GERNSBACH

1. Editorische Lückenschlüsse

Aus Rilkes Korrespondenzen sind rund 7.000 Briefe veröffentlicht. Noch immer finden sich Briefe und ganze Brieffolgen in Privatbesitz,<sup>1</sup> werden ediert, erforscht<sup>2</sup> und international rezipiert; besonders prominent in der breiten und aneignenden Lektüre der *Briefe an einen jungen Dichter* im US-amerikanischen Raum.<sup>3</sup> Geschätzt 10.000 Briefe von Rilke sind erhalten,<sup>4</sup> davon wurden circa 2.700 Briefe im Zuge der Übernahme des Rilke-Archivs Gernsbach ins Deutsche Literaturarchiv Marbach überführt, wo sie dessen umfangreiche Sammlung an Rilke-Briefen ergänzend erweitern.<sup>5</sup> Im Abgleich mit der *Rilke-Briefkonkordanz* ist etwa die Hälfte des Gernsbacher Bestands noch unveröffentlicht.<sup>6</sup> Rilkes Briefe an Mutter, Vater, Großeltern und Tochter gehörten »zu den Schätzen des Gernsbacher Archivs«.<sup>7</sup> Sie wurden nur punktuell aus-

- 1 Vgl. die noch in Privatbesitz befindlichen Briefe der Edition: Soll man es wagen? Briefwechsel zwischen Rainer Maria Rilke und Agnes Therese Brumof (1918–1926), hg. von Achim Aurnhammer und Hans-Jochen Schiewer unter Mitarbeit von Regina D. Schiewer, Basel 2022.
- 2 Vgl. Rilkes Korrespondenzen, hg. von Alexander Honold und Irmgard M. Wirtz, Göttingen und Zürich 2019.
- 3 Breit rezipiert wurden die Briefe in der Neuübersetzung von Damion Searls, die auch die Gegenbriefe von Kappus brachte: Rainer Maria Rilke, *Letters to a Young Poet. With the Letters to Rilke from the Young Poet*, New York 2020.
- 4 Vgl. Joachim W. Storck, Art. »Briefwerk«, in: *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Manfred Engel unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach, Stuttgart 2004, S. 498–505.
- 5 Die Bezeichnung »Briefe« versteht sich einschließlich Karten, Billets und Telegrammen. Diese Zahl muss, wie alle weiteren Zahlen, als vorläufig gelten.
- 6 Ferenc Szász, Rätus Luck und Peter Oberthür, *Chronologische Konkordanz zu Rainer Maria Rilkes gedruckter Korrespondenz*, Ausgabe 2018, [www.rilke.ch/wordpress/wp-content/uploads/Briefkonkordanz2018RG.pdf](http://www.rilke.ch/wordpress/wp-content/uploads/Briefkonkordanz2018RG.pdf) (5.4.2023).
- 7 Vera Hauschild, Nachruf auf Hella Sieber-Rilke, in: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 36 (2022), S. 257 f., hier S. 258.

gewertet, namentlich in der *Rilke-Chronik* von Ingeborg Schnack.<sup>8</sup> Als geschlossene Brieffolge waren aus dem familiären Bereich bislang nur die edierten *Briefe an die Mutter* bekannt.<sup>9</sup> Nun können sie zusammen mit seinen weiteren Briefen an rund 70 bekannte und ungezählte unbekannte Adressaten in Gänze und im Kontext eingesehen werden. Sie vervollständigen unser Wissen über Rilkes äußeren Umgang in Umbruchphasen seines Lebens, von denen bislang wenig bekannt war, wie etwa 1884 die Trennung seiner Eltern, 1901 die Zeit der Familiengründung oder 1914 bis 1918/19 Weltkrieg und Münchner Räterepublik.

Es zeichnet sich jetzt schon ab, dass der Einblick in die Summe des Materials unsere Wahrnehmung Rilkes verändern, ihn heutiger machen wird. In Sorge, dass das Randständige, Unfertige und das allzu Menschliche dem Autor schaden könne, hatte der Insel Verlag in der Frühgeschichte der Briefeditionen allein die »Meisterbriefe« (Anton Kippenberg) veröffentlicht sehen wollen.<sup>10</sup> Aus heutiger Perspektive sind es gerade die nicht für die Nachwelt geschriebenen, stärker dem Alltag verhafteten Briefe, die einer modernen Auffassung literarischen Schreibens entgegenkommen, der zufolge der kreative Prozess die Alltagsumgebung nicht ausblendet, sondern einbezieht und zusammenwirken lässt. In den Briefen an die Tochter finden sich beispielsweise neben Alltagsmitteilungen und Finanzangelegenheiten spontane Skizzen, Erinnerungen oder kleine Geschichten, die ins Erzählende ausgreifen und doch den Charme des Ephemereren haben.<sup>11</sup> Der literarische Text entsteht als momentane Verdichtung aus der epistolarischen Alltagskommunikation heraus. Wollte Kippenberg noch aus Marketing-Gründen das vom Autor selbst kultivierte Autorbild konservieren,<sup>12</sup>

8 Ingeborg Schnack, Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875–1926. Erweiterte Neuausgabe, hg. von Renate Scharffenberg, Frankfurt a. M. und Leipzig 2009.

9 Rainer Maria Rilke, Briefe an die Mutter 1896–1926, hg. von Hella Sieber-Rilke, 2 Bde., Frankfurt a. M. und Leipzig 2009.

10 Anton Kippenberg an Carl Sieber, Brief vom 13. Juni 1931 (Durchschlag), SUA:Insel-Verlag/Autoren/Rilke/Familie (DLA). Wenn kein anderer Standort angegeben ist, sind die zitierten Briefe Teil des Bestands A:Rilke-Archiv Gernsbach (DLA).

11 Alexander Honold spricht in Bezug auf Rilkes Briefschaffen von einer »Poetik des Ephemereren, Okkasionellen und Aleatorischen, die innerhalb eines Zeitalters sensueller und kommunikativer Demokratie eine bevorzugende Auswahl des Wahren, Schönen und Guten nicht mehr treffen konnte noch wollte.« Alexander Honold, Ein Durchgang, kein Haus. Rilkes Briefwechsel mit Lou Andreas-Salomé als Reflexionsmedium einer transitorischen Alltäglichkeit, in: Rilkes Korrespondenzen, S. 83–106, hier S. 106.

12 Vgl. hierzu und zum frühen Bestandsaufbau des Rilke-Archivs Gunilla Eschenbach, Ein Kultautor im Klassikerverlag. Zur frühen Rezeptionsgeschichte Rainer Maria Ril-

erscheint aus heutiger Perspektive der freie Zugang zur ganzen Korrespondenz als Vorbedingung für sein Nachleben. Man kann daher eher erwarten, dass die Öffnung des Archivs das Gegenteil dessen verheißt, was das Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* 1956 prognostizierte, dass nämlich die Zugänglichmachung und Publikation des gesamten Rilke-Archivs den zukünftigen Rang des Autors mindern werde.<sup>13</sup>

## I. Familienbriefe

Rund 2.400 Briefe von Rilke im Rilke-Archiv Gernsbach richten sich an Familienmitglieder. Das sind verhältnismäßig viele Briefe gemessen am Gesamtbestand. Dies dürfte damit in Zusammenhang stehen, dass das Rilke-Archiv eine familiengeführte Unternehmung war. 12 Adressaten aus dem familiären Umfeld sind im Bestand dokumentiert: Gabriele Kutschera-Woborsky (1 Karte), Rilkes Tante väterlicherseits, seine Cousine Irene von Kutschera-Woborsky (21 Briefe, keine Gegenbriefe) und deren Sohn Oswald von Kutschera-Woborsky (32 Briefe, 18 Gegenbriefe), seine Großmutter mütterlicherseits Caroline Entz (44 Briefe, keine Gegenbriefe) sowie Clara Hartung, die Großmutter Clara Rilke-Westhoffs (5 Briefe, keine Gegenbriefe). Rilkes Briefe an den Schwiegervater Friedrich (Fritz) Westhoff (40 Briefe, keine Gegenbriefe) und an seine Schwiegermutter Johanna Westhoff (23 Briefe, keine Gegenbriefe) sind mit wenigen Ausnahmen noch unveröffentlicht, ebenso die Briefe an seinen Schwiegersohn Carl Sieber (9 Briefe, keine Gegenbriefe). Den Spitzenplatz nehmen die Briefe an die Mutter ein (circa 1.300 Briefe, keine Gegenbriefe), gefolgt von den Briefen an seine Ehefrau Clara Rilke-Westhoff (circa 740 Briefe, keine Gegenbriefe) und seine Tochter (circa 150 Briefe, keine Gegenbriefe). Hinzu kommen die Briefe an den Vater Josef Rilke (29 Briefe, 14 Gegenbriefe). Dieser Umfang an Briefen von Rilke steht in Kontrast zu der relativ kleinen Zahl von Briefen an Rilke aus dem Familienkreis. Das muss nicht heißen, dass Rilke diese Briefe nicht aufbewahrt hat. Aus der Korrespondenz zwischen Anton Kippenberg und Ruth Sieber-Rilke wissen wir, dass der Verleger ihr ein Konvolut mit ihren Kinderbriefen an den Vater direkt nach Rilkes Tod zu-

kes, in: Die Präsentation kanonischer Werke um 1900. Semantiken, Praktiken, Materialität, hg. von Philip Ajouri, Berlin und Boston 2017, S. 31–42.

13 Vgl. N. N., Weisen von Liebe und Tod, in: *Der Spiegel* 10 (1956), H. 13, S. 34–48, hier S. 48. Die Wochenzeitschrift hatte das Titelthema Rilke (»Lyrik als Religionsersatz. »Mir zur Feier: Rainer Maria Rilke«).

rückgab.<sup>14</sup> Sie fanden ihren Weg nicht ins Archiv. Darin dokumentiert sich eine Grundorientierung auch der späteren Rilke-Archivare, nämlich dass es einen nicht für die Forschungsöffentlichkeit bestimmten, privaten Teil des Nachlasses gebe. Die Briefe von Clara Rilke-Westhoff an Rilke liegen noch heute bei der Familie.

Die Aufnahme oder Aussonderung von Materialien war Teil familiärer Aushandlungsprozesse. Phia Rilke unterstützte den Aufbau eines Archivs. Sie teilte Anton Kippenberg brieflich mit, dass sie sich über die Pläne freue, ein Rilke-Archiv aufzubauen, und die Absicht habe, alles, was sie aufbewahrt habe, dorthin zu geben (»Wie unermüdlich will ich Sie, in Ihrer Arbeit unterstützen, und nach u. nach alles, von seiner teuern Kindheit angefangen, einsenden. Tiefinnige Mutterliebe bewahrte viel, sehr viel!«).<sup>15</sup> In der Folge übergab sie Fotos, Zeichnungen und Briefe, von den ersten Kinderbriefen an, dem Archiv. Aber die mütterlichen Relevanzsetzungen fanden kein Äquivalent in der archivarischen Klassifikation des Materials. Die Dokumente der frühen Kindheit wurden im Zuge der Ordnung und Verzeichnung nicht dem Werk zugeschlagen. Das erkennt man unter anderem daran, dass die Kindergedichte in Briefen nicht (entgegen den sonstigen Erschließungsprinzipien) von den Briefen separiert und in die Reihe der Manuskripte aufgenommen wurden. Sie erhielten keine Manuskriptsignatur und wurden in der publizistischen Verwertung nicht als zum Werk gehörig eingestuft. In einer internen Liste mit Gedichten aus der Frühzeit steht in einer offenen Position der Vermerk: »wurde eingeordnet in die Briefe an Phia«. Das heißt, dass dieses Gedicht zu einem späteren Zeitpunkt der archivarischen Bearbeitung nicht mehr als Teil der Werkmanuskripte betrachtet, sondern in die Reihe der Briefe rückgeordnet wurde.

Diese Zurückhaltung war insofern angebracht, als das Kind Rilke – durchaus zeitüblich – vorgefundene Verse abschrieb und nicht selber dichtete. Aus einem frühen Brief an den Vater geht hervor, dass die Familie ein »Wunschbuch« besaß (Brief vom 25. September 1882), eine Sammlung mit Versen für diverse Anlässe, in der ungebrochenen Tradition der Gelegenheitsdichtung stehend. Die Grenze zwischen Eigenem und Fremdem ist nicht immer zu ziehen. Das früheste Gedicht (im erwähnten Brief an den Vater) ist zwar von Rilkes Hand geschrieben, wurde aber wohl von der Mutter verfasst. Das

14 Anton Kippenberg an Ruth Rilke, Brief vom 12. Januar 1927, SUA:Insel-Verlag/Autoren/Rilke/Familie (DLA).

15 Phia Rilke an Anton Kippenberg, Brief vom 15. Februar 1927, SUA:Insel-Verlag/Autoren/Rilke/Familie (DLA).



Abbildung 1: Eigenhändige Zeichnungen und Glanzbild  
(Quelle: A:Rilke-Archiv Gernsbach (DLA), Foto: DLA Marbach)

Gedicht *Ich trete mit den Wünschen treuer Liebe* in einem Gedichtbrief vom 25. September 1883 ist in diversen Publikationen zu finden, die diesen Markt bedienten (vgl. Abb. 1). Frühe Schriftzeugnisse von Rilke wurden demnach zwar aufgehoben, aber weder als Teil des lyrischen noch als Teil des brieflichen Werkkosmos betrachtet. In der Ausgabe der *Briefe an die Mutter* wurden Rilkes frühe Briefe nicht abgedruckt. Die Ausgabe setzt 1896 ein; überliefert sind aber ein auf den 24. Mai 1884 datierter und circa 25 undatierte Kinderbriefe sowie ungefähr weitere 160 Briefe aus den Jahren 1889 bis 1893.

Der früheste im Rilke-Archiv Gernsbach erhaltene Brief von Rilke ist ein Kinderbrief vom 25. September 1882 zum Geburtstag des Vaters. Die Briefe an den Vater sind Zeugnisse der strengen Schreiberziehung der Zeit. Einige Briefe sind verziert, etwa mit aufgeklebten Liebesmarken. Bei dem abgedruckten Brief mit der Figur, die ihren Hut zieht, handelt es sich um ein Gedicht zum Geburtstag (vgl. Abb. 1). Viel später, im Februar 1923, wird Rilke in einem Brief an seine Tochter Ruth einen kleinen Mann zeichnen, der den Hut zieht – und im Text schreiben, er verneige sich vor ihr (vgl. Abb. 1). Als er dieses Briefmotiv

zum ersten Mal anwendet, ist Rilke 7 Jahre alt. Überhaupt fällt in den Briefen an Ruth auf, wie Rilke sich an seine eigene Kindheit erinnert, auch an die frühe Kindheit von Ruth selbst, zugleich aber das familiäre Verhältnis eines Vaters zu seinem Kind unterläuft mit Aussagen wie jener, er sehe sich selbst immer noch als Kind. Er signiert mit »dein Väterchen Rainer Maria«. Bei Briefen an seine Herkunftsfamilie behält er den Namen »René« bei.

Eigenhändige Zeichnungen sind in einigen Briefen enthalten. Diese Zeichnungen oder Schmuckelemente verdeutlichen Rilkes Interesse an einer Gestaltung des geschriebenen Texts, das sich in seinen wechselnden Handschriften – die teils experimentellen Charakter haben – und an der Auswahl des Briefpapiers und der Schreibwerkzeuge zeigt. Diese Verbindung von brieflicher Mitteilung, visueller Ästhetik und (im Medium des Gedichts) klanglicher Dimension, konstitutiv für sein späteres Schaffen, teilt sich schon in den Briefen aus Kindheit und Jugend mit. Schwächen im Schriftbild werden von ihm, wie im abgebildeten Malbrief an die Mutter, entschuldigend kommentiert (»Doch wie Du auf meinem Bilde siehst geht die Sonne schon unter; ich muss also schließen – Verzeih die Schrift!«; Rilke, Brief an die Mutter, undatiert). In Ruth Rilkes Handschrift wurde die nachträgliche Datierung »30.6.92« vorgenommen (vgl. Abb. 1).

Bereits Phia Rilke hat in den an sie gerichteten Briefen mit blauem und rotem Buntstift Textpassagen angestrichen oder kommentiert, wobei sie insbesondere jene Briefe hervorhebt, die emotionale Zuwendung oder auf ihr Werk bezogene Anerkennung signalisieren. Gelegentlich finden sich in Rilkes Briefen an Ruth Rilke Markierungen von späterer Hand (vgl. Abb. 2). Hier wird die besondere Art der Überlieferung deutlich: Sie trägt erkennbar die Spuren einer mitlesenden Familie.

In den Familienbriefen dreht es sich häufig ums liebe Geld. Rilke schreibt Bittbriefe an die Schwiegereltern, teils ohne das Wissen Claras (behauptet er), ein teurer Kuraufenthalt kurz nach der Hochzeit im Lahmann-Sanatorium (Weißer Hirsch bei Dresden) wird wohl von ihnen finanziert. Einem Brief an seine Schwiegermutter Johanna Westhoff legt er die ›Curliste‹ bei, aus der hervorgeht, in welchen Gesellschaftskreisen das junge Paar sich bewegt.<sup>16</sup> Rechnungen zum Hausumbau in Westerwede werden gleich an den Schwiegervater gesandt.<sup>17</sup> Andere wiederkehrende Themen sind Geburtstage und Weihnachten: Tage, an denen Briefe gewechselt werden, sensible Tage der Ökonomie von

16 Curliste vom 7. Mai 1901, Rainer Maria Rilke an Johanna Westhoff, Brief vom 10. Mai 1901 (Beilage).

17 Rainer Maria Rilke an Friedrich Westhoff, Brief vom 30. Mai 1901.

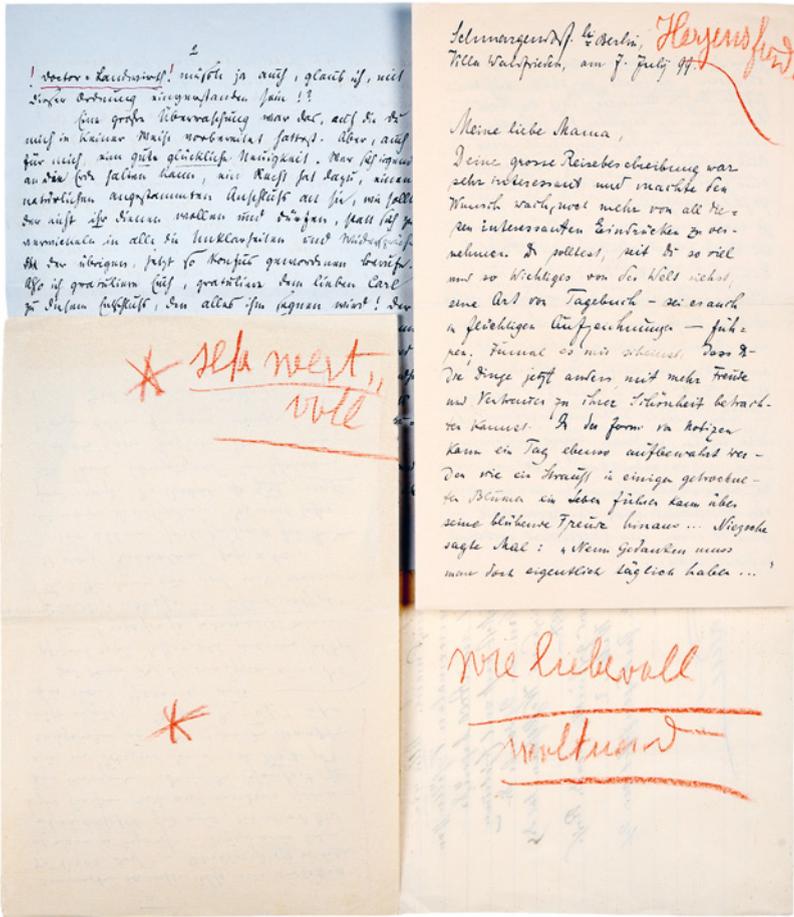


Abbildung 2: Kommentare der Familie (Quelle: A:Rilke-Archiv Gernsbach (DLA), Foto: DLA Marbach)

Gaben und Emotionen. In einem undatierten Brief an die Großmutter Caroline von Entz sagt Rilke sein Kommen zum Weihnachtessen ab:

[M]eine Verhältnisse sind so, dass ich ein Diner nirgends annehmen kann, weil ich nämlich sowohl Vegetarianer als auch Antialkoholiker bin und das heißt bei jedem Diner: Spielverderber. Meine tägliche Nahrung besteht in

Reis, Bohnen, Erbsen, gelbe Rüben, Spinat, Hafer- oder Buchweizengrütze, und ich gedenke auch in Prag meine Lebensweise nicht zu ändern. Seit 19. Juni hab ich kein Fleisch im Mund gehabt und gedenke es auch weiter so zu halten. Und meine Getränke sind Wasser, Wasser und nochmal Wasser. Dann und wann Thee oder Kaffee. Du siehst selbst, liebe Großmama, ich bin für ein Diner vollkommen unbrauchbar.<sup>18</sup>

Wie Rilke die Grade seiner Herzlichkeit und Zugewandtheit in familialen Beziehungen moduliert, ist unterhaltsam zu lesen. Überhaupt mag man ihm anhand der Vielzahl an Briefen den Familiensinn nicht absprechen – aber viele Briefe wurden eben nur zu dem Zweck geschrieben, wortreich zu begründen, weshalb es zu keinem Zusammensein kommen könne.

Rilke kommentiert finanzielle Aufwendungen gegenüber Ruth und Clara, kommt ihren Wünschen nach oder lehnt sie ab. Einem Weihnachtsbrief vom 18. Dezember 1920 an Ruth Rilke fügt er ein Einnahmen-Ausgaben-Büchlein bei, in das er ein Startguthaben aus seinen Tantiemen vom Insel Verlag von 3.000 Mark einträgt und ein monatliches Taschengeld von jeweils 100 Mark in Aussicht stellt. Ruth Rilke hat darin Ausgaben notiert: von »1 E-Saite« im Januar 1921 bis zu Reisen und Ausgaben für Kleidung.

## II. Briefwechsel mit Verlagen, Banken, Antiquaren und Buchhändlern

Bankbriefe und Rechnungen geben Aufschluss über Rilkes Finanzen, wie überhaupt das Ökonomische die Geschäftsbeziehungen dominiert. Die geschäftliche Korrespondenz umfasst Briefe an ihn von Banken (Crédit Lyonnais, Paris: 2 Briefe, Deutsche Bank: 96 Briefe, davon 95 Rechnungen), von Buchhändlern und Verlagsbuchhandlungen (Briefe an ihn von Alfred Schmid Nachfahren, Bard-Marquardt Verlagsbuchhandlung, Carl Tittmann's Buchhandlung, E. Flammarion, Georg Heinrich Meyer, Heinrich Jaffe Buchhandlung, Wilhelm Meyer-Ilschen und einen Brief von ihm an die J.-G.-Cotta'sche Buchhandlung). Hervorzuheben sind die inhaltsreichen, in der *Briefkonkordanz* nicht nachgewiesenen Briefe an seinen Antiquar Karl Wilhelm Hiersemann (52 Briefe aus den Jahren 1913 bis 1922) und an den Buch- und Kunsthändler Hugo Heller (16 Briefe aus den Jahren 1907 bis 1913).<sup>19</sup> Sie geben Auf-

18 Rainer Maria Rilke an Caroline Entz, undatierter Brief [mutmaßlich 1897 unter dem Einfluss von Lou Andreas-Salomé].

19 Die frühen Briefe an Hiersemann sind auszugsweise publiziert in: Friedrich Wilhelm Wodtke, Rilke und Klopstock, Dissertation, Kiel 1948.

schluss über Rilkes Lektüren – ein Beispiel ist die Bestellung von »Goethe, Ausgabe letzter Hand« (Brief an Hiersemann vom 7. Januar 1914) – und den Buchbestand unter anderem seiner Pariser Bibliothek. Von dem Wiener Buchhändler Heller lässt er sich Ende 1912 zur Vorbereitung seines Aufenthaltes in Spanien ein spanisches Wörterbuch und ein Buch über El Greco zukommen (Hugo Heller an Rilke, Brief vom 31. Dezember 1912).

Einige Verlegerbriefe kommen hinzu: ein noch unveröffentlichter Brief an seinen Verleger Axel Juncker und 75 weitgehend unveröffentlichte Gegenbriefe, ferner Briefe der Verlage Adolf Bonz, Bruno Cassirer, Deutsches Verlagshaus, Éditions Émile-Paul Frères, Entsch, Eugen Rentsch, S. Fischer, Fritz Freund (Wiener Verlag), Gaston Gallimard, Georg Müller, Gustav Kiepenheuer, Heinrich Hochstim, Hermann Hillger, Albert Mundt (Roland Verlag), Musarion, Reinhard Piper, Erich Reiss, Carl Reissner, Roland, Rowohlt, Rotapfelverlag und Voigtländer. Meistens handelt es sich um Einzelbriefe, umfangreicher ist die Brieffolge vom Kurt Wolff Verlag (22 Briefe). 7 Briefe von Hedwig Fischer und 5 Briefe vom S. Fischer Verlag sind überliefert. Wie sorgfältig Rilke seine Geschäftsbriefe schreibt, beweist nicht nur das kalligraphische Schriftbild, sondern auch die Tatsache, dass er Geschäftsbriefe erst konzipiert und dann in Reinschrift versendet. Ein Briefentwurf an Samuel Fischer vom 27. Februar 1908, wohl für den Brief vom 29. Februar 1908, ist im Korrespondenzbestand erhalten.<sup>20</sup>

### III. Weiteres Briefnetzwerk

Unter den etwa 6.300 Briefen an Rilke von circa 1.500 Absendern sind so prominente Briefschreiber wie Boris Pasternak, Balthazar (Balthus) Klossowski, Max Brod, Sigmund Freud, André Gide, Ernst Křenek, Walther Rathenau, Auguste Rodin, Romain Rolland, Paul Valéry und Heinrich Vogeler. Umfang und Reichweite von Rilkes epistolographischem Kosmos korrigieren die populäre Wahrnehmung des Dichters als Freund schöner Frauen, abgelegener Schlösser und weltentrückter Verse. Rilke steht in Kontakt mit bildenden Künstlern, Komponisten, der Cembalo-Pionierin der Alten Musik Wanda Landowska, Schriftstellern, Politikern und der Reformpädagogin Ellen Key, um nur einige zu nennen. Zu den an ihn gerichteten Briefen gehören auch Leserzuschriften und Briefe von Verehrerinnen und Verehrern wie Franz Xaver Kappus, dessen

20 Samuel und Hedwig Fischer: Briefwechsel mit Autoren, hg. von Dierk Rodewald und Corinna Fiedler, Frankfurt a. M. 1989, Nr. 659.

11 Briefe an Rilke nun Teil des Marbacher Bestands sind. Hervorzuheben ist aufgrund der Menge der erhaltenen Original-Briefe (65 Briefe) die Briefbeziehung Rilkes zu seinem Mentor, dem Prager Germanisten August Sauer, Herausgeber der literaturgeschichtlichen Zeitschrift *Euphorion*, aus den Jahren 1897 bis 1921, und dessen Ehefrau, der Dichterin Hedda Sauer (12 Briefe von 1896 bis 1912, teils publiziert). Auch Gegenbriefe sind erhalten, einer sogar in doppelter Ausfertigung: August Sauer schrieb ein und denselben Brief zweimal, einmal nach Kairo, einmal nach Paris. Rilke hat beide mitsamt den Umschlägen aufgehoben. Sauer reagiert auf die prekäre finanzielle Lage Rilkes im Jahr 1911, die diesen veranlasst, Bittbriefe zu schreiben sowie durch Rudolf Kassner und andere schreiben zu lassen.<sup>21</sup> Sauer empfiehlt die Tiedge-Stiftung und die Schillerstiftung in Weimar. »Auch an die Nobelstiftung hab ich schon gedacht, als Radikalkur. Dort sind aber erst noch die 80 und 70jährigen an der Reihe; also ist Geduld notwendig.«<sup>22</sup>

## 2. Zur Erschließung

Aus der Geschichte des Bestandsaufbaus des Rilke-Archivs im Spannungsfeld archivarischer, publizistischer und familiärer Interessen ergeben sich einige Herausforderungen für die Erschließung. Zum einen wurden als werkrelevant qualifizierte Manuskriptbeilagen oder Gedichtbriefe von den Briefen getrennt. Gleiches gilt für einen Teil der vermutlich als nicht informationsrelevant betrachteten Briefumschläge. Bei den überlieferten Briefkopien von Originalen anderer Provenienz lässt sich zum anderen deren Herkunft nur in einigen Fällen eindeutig nachvollziehen – dieser Teil des Korrespondenzbestands wurde zunächst unter der Ägide des Insel Verlags zusammengetragen und bis in die jüngste Zeit im Kontext von Editionen weiter ergänzt.<sup>23</sup> Zusätzliche Recherchen und aufwändigere Prüfungen werden nötig sein, und nicht in jedem Fall werden sich die Zusammenhänge vollständig und zweifelsfrei rekonstruieren lassen.

21 Vgl. Hugo von Hofmannsthal an Julie Wendelstadt, Brief vom 22. März [1911], in: Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel mit Ottonie Gräfin Degenfeld und Julie Freifrau von Wendelstadt, hg. von Marie Therese Miller-Degenfeld unter Mitwirkung von Eugene Weber, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 1986, S. 537 f.

22 August Sauer an Rainer Maria Rilke, Brief vom 21. März 1911.

23 Vgl. die handschriftlich geführte Namensliste (2 beschriebene Seiten) mit Personen, von denen Rilke-Briefe zur Abschrift erbeten wurden, aus den Jahren 1927 und 1928 (SUA:Insel-Verlag/Autoren/Rilke (DLA)).

Ein aus Gernsbach übernommenes Hilfsmittel, dessen praktische Relevanz sich erweisen wird, ist ein die Korrespondenz inhaltlich erschließendes Register zu Personen, Orten, Themen, Selbstaussagen, Werken etc., bestehend aus drei Karteikästen. Stichproben deuten darauf hin, dass diese Kartei auch Bestände des Insel-Verlagsarchivs einschließt; wie überhaupt diese Bestände über lange Zeit als ein gemeinsames Archiv beziehungsweise als kommunizierende Archive verstanden wurden.<sup>24</sup>

Im Zuge der Erschließung werden für die Korrespondenzpartner (Personen und Körperschaften) – soweit die Datenlage es zulässt – Normdatensätze erstellt beziehungsweise bereits vorhandene ergänzt und somit der Wissenschaft und Forschung als (maschinenlesbare) Daten, gegebenenfalls auch zur Weiternutzung in semantischen Netzen, über die Gemeinsame Normdatei (GND) zur Verfügung gestellt. Die normierte Verzeichnung der Entstehungsorte und die einheitliche Erfassung der Adressen werden im Zusammenhang mit den Entstehungszeiten Rilkes Reisen, Wohn- und Schreiborte besser nachzeichnen helfen.

Hybride Formen wie Malbriefe oder Briefgedichte werden bei der Katalogisierung durch die Vergabe mehrerer Gattungen (Briefe, Zeichnungen, Gedichte) kenntlich gemacht. Eine modulübergreifende Erschließung bietet die Option, die Zeichnungen zusätzlich kunsthistorisch zu beschreiben. Wir gehen davon aus, dass bis Ende 2024 die Katalogisierung des Briefbestands abgeschlossen sein wird. Die spätere digitale Bereitstellung der Briefe von und an Rilke ist vorgesehen.

24 Vgl. z. B. Clara Rilkes Vollmacht an Anton Kippenberg über Rainer Maria Rilkes Nachlass oder die rechtliche Vereinbarung mit Ruth Sieber-Rilke zur Werkausgabe von Ernst Zinn, die Briefwechsel des Insel Verlags mit Phia Rilke und Clara Rilke, Ruth Sieber-Rilke, Carl Sieber und Josepha Beyer (SUA:Insel-Verlag/Autoren/Rilke/Familie (DLA)) sowie die Rainer-Maria-Rilke-Sammlung Anton und Katharina Kippenberg (D:Kippenberg-Archiv°Rilke (DLA)).



PLÄDOYER FÜR EIN DIGITALES RILKE-BRIEFNETZWERK

Eine Sichtung<sup>1</sup> der publizierten Briefbestände von Rainer Maria Rilke ergibt ein diverses Bild. Am häufigsten wurden Briefwechsel herausgegeben (45), dann allgemeine Auswahlen (30) und thematische Zusammenstellungen (21). Schließlich gibt es noch Wechsel zwischen mehreren Schreibern (9), Briefe von Rilke (14) und zwei Ausgaben mit Briefen an Rilke. Auch wenn bei den Briefwechseln wichtige Briefpartner abgedeckt sind – zu nennen sind hier Hugo von Hofmannsthal, Katharina Kippenberg, Lou Andreas-Salomé, André Gide, Claire Goll, Ellen Key, Stefan Zweig, Paula Modersohn-Becker, Rudolf Kassner und Helene von Nostitz<sup>2</sup> –, entsteht kein vollständiges Bild von Rilkes Netzwerk. Es entsteht auch deshalb nicht, weil die meisten Ausgaben nur eine Auswahl bieten. Die thematischen Auswahlen tragen zudem einen eindeutigen Zeitstempel, der durch diese Auswahl genügend angedeutet ist: »Über Gott«<sup>3</sup>,

- 1 Die zusammengetragene Bibliografie enthält 121 Publikationen von 1908 bis 2023 in deutscher Sprache, in denen Briefe Rilkes mindestens in Auswahl im Zentrum stehen.
- 2 Hugo von Hofmannsthal und Rainer Maria Rilke, Briefwechsel: 1899–1925, hg. von Rudolf Hirsch und Ingeborg Schnack, Frankfurt a. M. 1978; Rainer Maria Rilke und Katharina Kippenberg, Briefwechsel, hg. von Bettina von Bomhard, Wiesbaden 1954; Rainer Maria Rilke und Lou Andreas-Salomé, Briefwechsel, mit Erläuterungen und einem Nachwort hg. von Ernst Pfeiffer, Zürich und Wiesbaden 1950; Rainer Maria Rilke und André Gide, Briefwechsel 1909–1926, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Renée Lang, aus dem Französischen übers. von Wolfgang A. Peters, Stuttgart und Wiesbaden 1957; Rainer Maria Rilke und Claire Goll, Briefwechsel: »Ich sehne mich sehr nach Deinen blauen Briefen«, gelesen von Matthias Fuchs und Ulrike Grote, Hamburg 2000; Rainer Maria Rilke und Ellen Key, Briefwechsel. Mit Briefen von und an Clara Rilke-Westhoff, hg. von Theodore Fiedler, Frankfurt a. M. 1982; Rainer Maria Rilke und Stefan Zweig in Briefen und Dokumenten, hg. von Donald A. Prater, Frankfurt a. M. und Leipzig 1997; Paula Modersohn-Becker, Briefwechsel mit Rainer Maria Rilke. Mit farbigen Bildern, hg. von Rainer Stamm, Frankfurt a. M. und Leipzig 2000; Rainer Maria Rilke und Rudolf Kassner, Freunde im Gespräch: Briefe und Dokumente, hg. von Klaus E. Bohnenkamp, Bad Harzburg 2016; Rainer Maria Rilke und Helene von Nostitz, Briefwechsel, hg. von Oswalt von Nostitz, Göttingen 2016.
- 3 Rainer Maria Rilke, Über Gott: 2 Briefe, mit einem Vorwort von Carl Sieber, Leipzig 1933.

»Weihnachten«<sup>4</sup> oder »Liebe«<sup>5</sup>. Wissenschaftlich untersuchen lassen sich Rilke als Briefschreiber und seine brieflich gespannten Netzwerke mit den vorhandenen Ausgaben nicht.

Desiderat bleibt eine Übersicht über alle Briefe, denn nimmt man die verschiedenen Ausgaben zusammen, stellt sich diese Übersicht selbst dann nicht ein, wenn man alle Auswahlen nebeneinanderlegt. Es bleiben große Lücken, die aber erst durch aufwändige Recherchen sichtbar werden. Wünschenswert ist deshalb eine moderne digitale Edition sämtlicher Briefe, wie bereits 2013 Bohnenkamp und Richter schreiben:

Der Übergang vom Gutenbergzeitalter zur digitalen Epoche hat weitreichende Auswirkungen auch auf Theorie und Praxis der Geisteswissenschaften, denn er verändert ihre Grundlagen: die Erarbeitung und Bereitstellung der Texte in wissenschaftlichen Editionen.<sup>6</sup>

Dabei ist das *Wie* der Bereitstellung von entscheidender Bedeutung:

Im digitalen Zeitalter stellt sich die Frage nach der Gattung oder besser dem Dokumententyp neu, denn im Digitalen lassen sich Editionen zwar verbinden, Voraussetzung ist jedoch, sie sind so aufbereitet, dass dies möglich ist. Eine wichtige Grundlage ist das Format, eine andere ist die Vergleichbarkeit von Entitäten, etwa Personen, Körperschaften oder Orten. Beim Format scheint es seit etwa 20 Jahren einen Konsens mit XML und den Richtlinien der TEI zu geben.<sup>7</sup>

Bei den Entitäten hat sich im deutschsprachigen Raum die Referenzierung auf die Gemeinsame Normdatei (GND)<sup>8</sup> durchgesetzt, die in andere Normsysteme gemappt wird, etwa über Virtual International Authority File (VIAF)<sup>9</sup>.

4 Weihnachten mit Rainer Maria Rilke: Briefe, Gedichte und die Erzählung »Das Christkind«, ausgewählt und mit einem Nachwort von Hella Sieber-Rilke, Frankfurt a. M. und Leipzig 2007; Weihnachten mit Rilke, hg. von Antje Erdmann-Degenhardt, Berlin 2010.

5 Rainer Maria Rilke und Erika Mitterer, *Besitzlose Liebe: Der poetische Briefwechsel*, hg. von Katrin Kohl, Berlin 2018.

6 Anne Bohnenkamp und Elke Richter, Vorwort, in: *Brief-Edition im digitalen Zeitalter*, hg. von dens., Berlin 2013, S. 1–5, hier S. 1.

7 Vera Hildenbrandt und Roland S. Kamzelak, *Persönliche Schriften: ›Scalable reading‹ für Briefe, Tagebücher und Notizen*, in: *editio 33* (2019), S. 114–128, hier S. 114.

8 Zur GND siehe <https://www.dnb.de/DE/Professionell/Standardisierung/GND/gnd.html> (12.7.2023).

9 Zur VIAF siehe <https://viaf.org> (12.7.2023).

Orte werden über ein internationales System – Geokoordinaten – referenziert.<sup>10</sup> Auch haben innerhalb der Text Encoding Initiative (TEI)<sup>11</sup> Überlegungen stattgefunden, wie Briefeditionen über eine Suchmaschine gesucht werden können, was zu einer weiteren Standardisierung der Briefmetadaten in Briefeditionen geführt hat. Mit CorrespSearch<sup>12</sup> ist eine Metasuchmaschine entstanden, über die Absender<sup>13</sup>, Empfänger, Schreib- und Empfangsorte sowie die dazugehörigen Datumsangaben recherchiert werden können, die standardisiert im TEI-Header der XML-Datei codiert werden. Somit sind die Grundlagen für die Änderung der »Praxis der Geisteswissenschaften«<sup>14</sup> gelegt.

Briefe stehen selten isoliert, sondern sind in der Regel Teil gleich mehrerer Netzwerke. Über die Briefschreiber und -empfänger und die in den Briefen erwähnten Personen entstehen soziale Netze, über verhandelte Themen thematische Netze, über den Versand von einem Ort zum anderen geografische Netze. Die Korpusbildung durch *scalable reading*<sup>15</sup>, also die Auswahl nach Entitäten wie etwa Personen, Orte, Werke oder durch zeitliche Eingrenzung, um das Korpus schließlich auf eine These hin genauer zu untersuchen (*close reading*), ist allein durch die Menge an Briefen in einem Netz eines definierten Zeitausschnitts unabdingbar.<sup>16</sup> Dabei kann die Korpusbildung bei CorrespSearch

10 Dies sind Referenzen auf einen geografischen Ort. Das ist deshalb zu betonen, da es in Editionen in der Regel um historisch-politische Orte geht, die durch die Geokoordinaten »verortet«, aber nicht historisch eingeordnet werden können. Hier muss die klassische Erläuterung oder ggf. ein Kommentar eingesetzt werden.

11 Zur TEI, inzwischen die Standardgrammatik zur geisteswissenschaftlichen Auszeichnung von XML-Dateien, siehe <https://tei-c.org> (12.7.2023).

12 Zu CorrespSearch siehe <https://correspsearch.net/de/start.html> (12.7.2023).

13 In diesem Text wird sowohl auf die Schreibweise mit Genderstern, Binnenmajuskel oder Gendergap, die vom amtlichen Regelwerk nicht abgedeckt sind, als auch auf Doppelnennungen femininer und maskuliner Formen verzichtet, die weitere Geschlechter unberücksichtigt lassen und der Lesbarkeit des Textes mitunter abträglich sind. Sofern nicht anders kenntlich gemacht, beziehen sich die verwendeten Personenbezeichnungen auf alle Geschlechter.

14 Bohnenkamp und Richter, Vorwort, S. 1.

15 Vgl. Hildenbrandt und Kamzelak, *Persönliche Schriften: »Scalable reading«* für Briefe, Tagebücher und Notizen.

16 Ebenso unabdingbar ist es, dass bei digitalen Editionen alle Briefe eingeschlossen werden müssen, um die unterschiedlichsten Untersuchungen und Darstellungen zu erlauben. Netzwerke werden »löchrig«, wenn man Briefe ausschließt, die vermeintlich keinen Inhaltswert haben. Entitäten wie Schreiber, Empfänger, Schreibort und Datum sind für das Gesamtkorpus wichtig. Um die Bearbeitungszeit zu verkürzen, kann etwa auf die Kommentierung verzichtet werden.

und den Kopfmetadaten<sup>17</sup> beginnen, muss aber durch die Auswertung des Inhalts<sup>18</sup> der ermittelten Briefe verfeinert werden.

Sind die Briefe nicht in einem gemeinsamen Pool versammelt, sondern liegen verstreut, so muss – ähnlich wie bei gedruckten Ausgaben als Handapparat – zunächst ein digitaler Pool gebildet werden, auf den dann digitale Methoden angewendet werden können. Dies ist eine Praxis, die erfahrenen Wissenschaftlern der Digital Humanities (DH) vertraut ist. Die Breite der Wissenschaftler tut sich mit diesem Workflow jedoch noch schwer.<sup>19</sup> Ein zentrales Portal für digitale Editionen ist geeigneter, um Inhalte wie umfangreiche Korrespondenzen für die Wissenschaft bereitzustellen. Ein solches Portal ist EdView<sup>20</sup>.

In EdView ist jeder Brief darstellbar als ›edierter Text‹ (Standardansicht), als ›XML‹ oder als Faksimile des Originals. Diese Ansichten lassen sich auch parallel anzeigen, etwa, um die Transkription am Faksimile zu prüfen. Erläuterungen und Kommentare erscheinen in einem eigenen Fenster und können so bequem neben dem Text platziert werden. Auch die Metadaten zum Brief können in einem Fenster angezeigt werden.

Das gesamte Korpus kann Brief für Brief gelesen werden oder in Auswahl. Diese Auswahl lässt sich durch die Suche treffen, die von Experten über boolesche Operatoren, aber auch in einfachen, aneinandergereihten Suchstrings gesteuert werden kann. Das Ergebnis ist jeweils eine Liste der betreffenden Briefe, aber auch zahlreiche Facetten mit den ausgezeichneten Entitäten (Personen, Werke, Orte etc.), die weiter als Filter eingesetzt werden können, um das Ergebnis zu verfeinern.

Alle Inhalte können individuell in einer ›Mappe‹ abgelegt werden. Von dort aus lässt sich vertieft arbeiten. Die Inhalte der Mappe können jedoch auch exportiert werden. Verfügbare Formate sind .jpg für die Faksimiles, .xml oder .pdf für alle Dokumente. Besonders mit der Wahl einer PDF-Datei lassen sich Lesefassungen herstellen, die sich für die Arbeit offline oder zur Weitergabe eignen.<sup>21</sup>

17 Das sind Absender, Empfänger, Schreib- und Empfangsorte sowie die dazugehörigen Datumsangaben.

18 Insbesondere der ausgezeichneten Entitäten wie Personen, Werke, Orte etc.

19 Außerdem entstehen zahlreiche gleiche oder ähnliche Pools auf nicht öffentlichen Datenträgern, die für die Forschung, z. B. zur Überprüfung von Arbeitsergebnissen, nicht zur Verfügung stehen.

20 Zu EdView siehe <https://edview.dla-marbach.de> (12.7.2023).

21 EdView erfüllt damit die FAIR-Prinzipien: »Findable, Accessible, Interoperable, Reusable«. Mark D. Wilkinson u. a., The FAIR Guiding Principles for scientific data management and stewardship, *Scientific Data* 3 (1): 160018. doi:10.1038/sdata.2016.18, 2016,

Zwei weitere Features machen ein Instrument wie EdView prädestiniert für die Edition der Briefe, Notizen und weiteren Materialien Rilkes: Auf der Startseite werden alle Editionen angezeigt, die in EdView verfügbar sind. Es lassen sich damit nicht nur einzelne Briefwechsel bearbeiten, sondern mehrere gleichzeitig, etwa die Briefe Rilkes und die Briefe von Katharina Kippenberg.<sup>22</sup> Auch unterschiedliche Gattungen können bei der Korpusbildung herangezogen werden, sodass Rilkes Briefe mit seinen Notizbüchern oder aber auch seine Zeichnungen gemeinsam durchsucht und analysiert werden können. Bereits zur Bildung des Korpus können Suchkriterien, die die Entitäten innerhalb der einzelnen Editionen berücksichtigen, verwendet werden. Diese Art des *distant reading*<sup>23</sup> erfasst damit nicht nur Texte eines Autors, sondern kann auch themenbezogen erfolgen oder etwa alle Dokumente berücksichtigen, in denen eine bestimmte Person, ein bestimmtes Werk oder ein bestimmtes Schlagwort vorkommen. Auch eine zeitliche Einschränkung ist jederzeit möglich.

Das zweite Feature betrifft trotz der vollkommenen Freiheit bei der Zusammenstellung des Korpus die Zitierfähigkeit. Jede noch so spezifische Einstellung von EdView kann so gespeichert werden, dass das Portal in exakt derselben Einstellung wieder geöffnet werden kann. Diese Einstellung wird in einer einfachen Datei abgelegt, die wieder aufgerufen, die aber auch weitergegeben werden kann, sodass ein anderer Benutzer exakt denselben Bildschirm erhält. Damit ist die wissenschaftliche Diskussion trotz großer Komplexität (Korpus und spezielle Ansichten) genauso gut möglich, wie es sie mit der Referenz auf eine gute, verlässliche Buchausgabe ist.

Alle Daten werden mit einer Creative Commons-Lizenz<sup>24</sup> angeboten. Somit macht der Export der XML-Dateien die weitere Erforschung des gewählten Korpus mit speziellen Methoden, wie sie in den Digital Humanities verwendet werden, möglich. Auf diese Weise werden drei Nutzergruppen gleichermaßen angesprochen: a) Forscher, die zur Verifikation einer bestimmten These ein Korpus zusammenstellen und durch *close reading* untersuchen; b) Forscher, die

<https://dash.harvard.edu/bitstream/handle/1/26860037/4792175.pdf?sequence=1> (12.7.2023).

22 Dazu müsste der Briefwechsel von Rainer Maria Rilke und Katharina Kippenberg, hg. von Bettina von Bomhard, Wiesbaden 1954 (vgl. Anm. 2) ebenfalls in EdView überführt werden.

23 Grundsätzlich zu *distant reading* vgl. Franco Moretti, *Graphs, Maps, Trees*, London und New York 2005 und ders., *Distant Reading*, London 2013.

24 Zur Creative Commons-Lizenz siehe <https://creativecommons.org/licenses/> (12.7.2023). Grundlegend für EdView ist, dass alle Inhalte verwendet werden dürfen, solange sie nicht kommerziell genutzt werden (CC-NC).

große, verlässliche Korpora benötigen, die durch *distant reading* neue Forschungsfragen aufwerfen und dafür vielfältige DH-Methoden anwenden möchten; c) Leser, die Texte im Druck oder auf einem Lesegerät (zum Beispiel einem Tablet) lesen möchten (PDF-Export).

EdView wird kontinuierlich weiterentwickelt:

- Eine Netzwerkdarstellung soll integriert werden, die die Entitäten des gewählten Korpus in ihrer Verbindung zueinander darstellt und so einen ersten (fernen) Überblick über das Korpus ermöglicht.
- Entitäten sollen in Statistiken aufbereitet werden, wobei die Werte aus den Erläuterungen entnommen werden, die eine Reihe von Standardangaben enthalten (wie Geburtsangaben, Geschlecht, Religionszugehörigkeit, Beruf etc.). Kombinationen dieser Angaben sollen dabei von den Nutzern bestimmt werden, sodass an das Korpus komplexe Fragen wie etwa »Wie viele Autorinnen haben im Ausland geschrieben und sind zum Christentum konvertiert?« oder »Wie viele Schriftsteller haben ihr erstes Buch im Alter von 50 oder älter veröffentlicht?« gerichtet werden können.
- Orte sollen auf einer Karte sichtbar gemacht werden, wobei Schreiborte, erwähnte Orte oder Geburts- und Sterbeorte ebenso möglich sind wie Publikationsorte. Dabei könnte man Orte etwa mit Briefdaten kombinieren, sodass Bewegungen der Schreiber sichtbar würden. Besonders bei Rilke, der viel gereist ist, wäre ein solch visuelles Itinerar ein willkommenes Hilfsmittel.

Die neue Zeit, wie sie Bohnenkamp und Richter beschreiben,<sup>25</sup> ist bereits angebrochen. Die Zeit von egoistischen, auf die eigene wissenschaftliche Karriere bezogenen Entscheidungen für die Wahl von Gegenständen und Publikationsorganen sollte damit vorbei sein. In einem Portal wie EdView können große Korrespondenzkonvolute wie das von Rilke nach und nach bearbeitet und in das Portal eingefügt werden. Die Ergebnisse stehen der *scientific community* sukzessive und nicht erst nach Bearbeitung des gesamten Konvoluts zur Verfügung. Dafür müssen nur sinnvolle Schnitte gemacht werden, die in sich abgeschlossen sind. Das können einzelne Briefwechsel sein, was sich in der Regel am leichtesten umsetzen lässt, wie auch die gedruckten Ausgaben zeigen, es können aber auch zeitliche Schnitte gemacht werden. Im Portal können alle einzelnen Rilke-Editionen durch ein Reihenmerkmal, also das Merkmal »Rilke-Edition« in den Metadaten, zusammengefasst werden.

25 Vgl. Bohnenkamp und Richter, Vorwort, S. 1.

Durch die modulare Erweiterungsmöglichkeit können Briefe, Notizen, Tagebücher oder Zeichnungen jeweils von auf diese Gattung spezialisierten Teams bearbeitet werden. Durch die Verwendung der EdView-Schemata<sup>26</sup> werden alle Editionen zusammenspielen und die gemeinsame Erforschung ermöglichen.

Speziell im Fall Rilkes wird die noch ausstehende neue Werkausgabe von einer digitalen Ausgabe sowohl der Briefe als auch der Notizbücher sehr profitieren. Um die Arbeiten gut miteinander verzahnen zu können, bietet sich eine modulare Bearbeitung an. Die chronologische Bearbeitung der Notizbücher, die in sinnvollen Zeitabschnitten im Portal sichtbar werden, kann für die chronologische Bearbeitung der Werke herangezogen werden. Dabei wird die Werkausgabe nicht nur vom Informationsgehalt der digitalen Edition profitieren, sondern es kann, bei richtiger Anlage der Werkausgabe mit einer digitalen Komponente, eine reziproke Verweisung auf der Ebene der Entitäten erfolgen.

26 Das sind die TEI-konformen Beschreibungen (Markup-Grammatik) für Briefe, Notizen und Tagebücher (vgl. Anm. 11).



DISKUSSION  
GASTHERAUSGEBER: URS BÜTTNER  
GLOBALGESCHICHTEN DER DEUTSCHEN LITERATUR



URS BÜTTNER

EINLEITUNG DES GASTHERAUSGEBERS  
GLOBALGESCHICHTEN DER DEUTSCHEN LITERATUR

Globalgeschichtsschreibung bildet ein Bündel methodischer Ansätze, die über die Zeit auf immer mehr Gegenstandsbereiche angewendet wurden. So werden Globalgeschichten heute längst nicht mehr allein in den Geschichtswissenschaften verfasst, sondern in verschiedenen historisch arbeitenden Disziplinen wie der Philosophie, der Ideengeschichte oder der Wissensgeschichte. Seit einiger Zeit diskutieren auch verschiedene Literaturwissenschaften darüber, wie sich der Ansatz adaptieren lässt. Soll Globalgeschichte nicht schlicht Komparatistik unter neuem Namen bezeichnen, gilt es zu überlegen, was die Methodik für die Literaturwissenschaft einer Einzelsprache, und hier spezifisch der deutschen Literaturwissenschaft, und deren Zugang zu ihrem Gegenstand bedeuten kann.<sup>1</sup>

Bei genauerem Hinsehen erweist sich der Gegenstand, also was zur deutschen Literatur gezählt wird, als durchaus umstritten. Wichtige Kriterien für die Zuordnung sind die Sprache, in der ein Text ursprünglich verfasst wurde, die Sprache, in der ein Text vorliegt, die Herkunft der Autorinnen oder Autoren, der kulturelle Kontext, in dem sie schreiben. Oftmals sprechen jedoch einige Kriterien für und andere gegen die Zuordnung. Grenzfälle bilden daher Übersetzungen in und aus der deutschen Sprache, Werke der Exilliteratur in der Sprache des Zufluchtslandes genauso wie die Texte im deutschen Sprachraum lebender Migrantinnen und Migranten in nicht-deutscher Sprache, zuletzt Veröffentlichungen, die von ihrer Anlage her auf den internationalen Buchmarkt zielen und oftmals in mehreren Sprachen zeitgleich erscheinen. Aber selbst bei in deutscher Sprache verfassten Texten ist die Zugehörigkeit zur deutschen Literatur keineswegs ausgemacht. Die Frage, ob die DDR-Literatur, die österreichi-

1 Das im Folgenden skizzierte Methodenprogramm »Globalgeschichten der deutschen Literatur« folgt und präzisiert die ausführlichere Version: Urs Büttner und David D. Kim, Globalgeschichten der Literaturen. Ein Methodenprogramm, in: Globalgeschichten der deutschen Literatur. Methoden – Ansätze – Probleme, hg. von dens., Stuttgart 2022, S. 1–32. Dort findet sich auch ein ausführlicher Literaturbericht zur Forschung.

sche und Schweizer Literatur Teilmengen, Schnittmengen oder leere Mengen der deutschen Literatur bilden, ist ein Beispiel. Umgekehrt stellt sich auch die Frage, ob bestimmte deutschsprachige Texte *nicht* Teil der deutschen Literatur sein können.

Bei dieser Frage setzt der Artikel von *Michael Bies* an, der beobachtet, dass Literatur verschiedener Sprachen, die sich selbst dem Naturalismus zugeordnet hat, sich oftmals als ›europäisch‹ verstand. In der Folge zeigt er, dass Ansätze, die einer nationalen Literaturgeschichte verpflichtet sind, daran scheitern, den europäischen Naturalismus umfassend, kohärent und distinkt zu konzeptualisieren. Ausgehend von einer Lektüre von Arno Holz' und Johannes Schlafs *Papa Hamlet* plädiert er dafür, den europäischen Naturalismus nicht als Kategorie zu begreifen, die den nationalen Naturalismen übergeordnet und aus ihnen abzuleiten sei, sondern gleichauf neben ihnen stehe.

*Yasemin Dayıođlu-Yücel* befasst sich in ihrem Aufsatz mit der sogenannten ›deutsch-türkischen‹ Literatur. Sie zeigt, dass deren Sonderstatus auf einer Kollision der Kriterien Herkunft der Autorinnen und Autoren beziehungsweise ihrer Eltern oder Großeltern und der Sprache der Texte beruht. Sie untersucht, wie die Autorinnen und Autoren und ihre Texte sich die Zuschreibung durchaus ambivalent aneignen, zugleich aber auch mögliche Unterschiede zur vollgültig als ›deutsch‹ anerkannten Literatur in Frage stellen. Der Aufsatz plädiert dafür, das Label nicht als literaturgeschichtliche Analysekategorie vorauszusetzen, sondern zu untersuchen, wer die Unterscheidung wie zu welchen Zwecken einsetzt.

Die beiden Analysen veranschaulichen, dass Globalgeschichten anders als nationale Literaturgeschichten nicht bei der Historisierung der Literaturproduktion ansetzen, sondern bei der Rezeption – der Selbstlektüre der Autorinnen und Autoren, Lektüren der Akteurinnen und Akteure des Literaturbetriebs, des breiten Publikums verschiedener Zeiten und Kulturen, der Literaturwissenschaft, gegebenenfalls auch bei Übersetzungen und kreativen Aneignungen wie Adaptionen oder *Rewritings*. Von der Rezeption fragt die Globalgeschichte zurück an den Text, ob und in welcher Weise er den Lektüren und Appropriationen Anhalt bietet oder auch nicht.

Globalgeschichten der deutschen Literatur geht es aber nicht allein um deutsche Lektüren, sondern genauso um die Aneignung von als ›deutsch‹ angesehener Literatur in anderen Kulturräumen. *Shuangzhi Li* zeigt in seiner Studie, in welcher Ambivalenz westliche Literatur nach dem Ende des Kaiserreichs 1912 im Zuge der Modernisierung Chinas gelesen wurde. Der Dichter Yu Dafu, einer der wichtigsten Protagonisten der Neue Kultur-Bewegung, inszeniert Gedichte der deutschen Romantik in genau dieser Ambivalenz. Nicht nur bindet er sie als intertextuelle Vergleichsfolie in seine Novellen ein, sondern er zitiert

sie in lateinischen Lettern inmitten des chinesischen Texts mal mit und mal ohne unmittelbare Übersetzung und spielt so mit Befremdung, Verständnis und Aneignung.

Dass überhaupt deutschsprachige Ausgaben von Goethe und Heine in die Hände Yus gelangten, ist schon an sich bemerkenswert. Es wäre aber in jedem Fall erhellend, zurückzuerfolgen, in welchen Ausgaben gelesen wurde. Nicht nur ändert sich mitunter der Textstand von Editionen über die Zeit und Übersetzungen und Neuübersetzungen erscheinen, genauso verschwinden Bücher vom Markt und sind dann nur noch antiquarisch oder in Bibliotheken greifbar. Die Globalgeschichte nimmt daher auch die Verbreitung in den Blick und die darin involvierten Akteurinnen und Akteure sowie die zugrunde liegenden Infrastrukturen. In diesem Sinne analysiert *Barry Murnane* Goethes Äußerungen zur ›Weltliteratur‹, und fragt zurück, ausgehend von welchen Druckerzeugnissen er sein Konzept entwickelte und wie sie zu ihm nach Weimar gelangten. Murnanes materialistische und praxeologische Herangehensweise steht dabei im Zeichen einer Kritik zahlreicher Neudefinitionen des ›Weltliteratur‹-Konzepts, die sich auf Goethe berufen. Die große Anschlussfähigkeit des Konzepts in der Rezeption verdankt sich dabei der Unsystematik der Überlegungen des Dichters. Diese begründet sich, wie Murnane nachweist, maßgeblich dadurch, dass Goethe von der Anschauung unterschiedlicher Praktiken ausgeht, ohne deren inneren Zusammenhang genauer zu erörtern. Zudem bleibt Goethes Netzwerk, das ihm die Literatur der Welt zur Kenntnis brachte, weitgehend auf den deutschsprachigen und europäischen Raum beschränkt, während er konzeptionell bereits darüber hinausdachte, ohne aber den Konsequenzen dieser Erweiterung bereits Rechnung zu tragen. Ins Zentrum seiner Überlegungen rückt Murnane Johann Christian Hüttner, der Goethe von London aus mit Literatur und Zusammenfassungen aus dem *British Empire* versorgte.

In Murnanes Kritik am Konzept der ›Weltliteratur‹ klingt bereits an, warum Globalgeschichten die Verwendung der Bezeichnung genauso wie die Zuordnung zur deutschen Literatur untersuchen, sich selbst aber nicht systematisch darauf gründen wollen, obwohl es zweifelsfrei eine große Interessensgemeinschaft mit der ›Weltliteratur‹-Forschung gibt. ›Weltliteratur‹ hat so viele unterschiedliche semantische Prägungen erfahren, die zum Teil miteinander unvereinbar sind, dass die Bedeutung ohne weitergehende Bestimmungen semantisch unscharf geworden ist. Schwerer wiegt noch, dass ›Weltliteratur‹ Literatur als globalisiert voraussetzt und dadurch die immensen Hürden der Globalisierung überspringt, statt sie zu untersuchen und auf soziale Faktoren, Praktiken und infrastrukturelle Vorbedingungen zurückzuführen. Denn der häufigere Fall besteht ohne Zweifel darin, dass Literatur sich nicht zur ›Weltliteratur‹ entwickelt.

Wie bereits das Beispiel Goethes gezeigt hat, wird fremdsprachige Literatur meist in Übersetzungen gelesen. Man kann daher soweit gehen, Original und Übersetzungen als gleichrangige Fassungen eines Texts anzusehen, die sich wechselseitig und weitgehend exklusiv in den einzelnen Sprachräumen vertreten. Damit verliert der Text eine definitive Gestalt und pluralisiert sich; allein, indem er in seinen verschiedensprachigen, keineswegs mehr völlig identischen Varianten existiert. *Hypolite Kembeu* untersucht den besonderen Fall, dass innerhalb einer einzigen Sprache zwei verschiedene Übersetzungen kursierten. Da die BRD und die DDR zwar einen Sprachraum, aber nicht einen Lizenzraum teilten, kann sein Aufsatz zwei deutsche Übersetzungen von afrikanischer Literatur vergleichen. Dabei zeigt er, dass die Übersetzungen der unter diesem Label zusammengefassten Literaturen eines riesigen Kontinents in der BRD und der DDR nicht nur in unterschiedlichem Maße institutionell gefördert wurden, sondern sich auch in ihrem Textstand unterscheiden. Während afrikanische Literatur in der BRD über lange Zeit eher ein Nischendasein führte, genoss sie in der DDR umfassende kulturpolitische Förderung. Im Zeichen der sozialistischen Unterstützung der von Kapitalismus, Kolonialismus und Imperialismus unterworfenen Völker wurde ihre Übersetzung propagiert. Die DDR-Übersetzungen veranschaulichen einerseits deutliche Abweichungen von der originalsprachlichen Vorlage, die sich ideologisch erklären lassen, andererseits aber auch punktuelle Überschreitungen der ideologischen Vorgaben im Sinne der Übersetzung als einer postkolonialen, ästhetischen Restitution.

In der Vorstellung der Artikel ist deutlich geworden, dass die Kraft des ›Deutschen‹ als homogenisierende Einheitsformel nach innen und außen in dem Maße schwindet, wie mehrere Perspektiven und Lesarten auf Basis verschiedener Unterscheidungen eingezeichnet werden. Je größer die Pluralität und je umfassender die historische Reichweite, desto drängender werden Darstellungsfragen der Literaturgeschichte. Eine Diskussion in den Geschichtswissenschaften aufnehmend, diskutiert *Urs Büttner* in seinem Aufsatz deshalb Fragen einer Narratologie der Globalgeschichte. Gilt es Alternativen zum Modell nationaler Literaturgeschichte zu finden, stellt sich die Frage, wie sich mehrere Handlungsfäden und Perspektiven verknüpfen lassen. Büttner greift den Vorschlag auf, sich Modelle multiperspektivischen Erzählens von der Literatur selbst abzuschauen, die schon viel länger als die Geschichtsschreibung Darstellungsweisen von Globalisierungsprozessen erprobt hat. Er skizziert drei Grundmodelle, die sich für globale Rezeptionsgeschichten einzelner Werke, für Vergleiche und den Streit um Deutungen sowie für Verflechtungsgeschichten eignen.

MICHAEL BIES

DER EUROPÄISCHE NATURALISMUS  
ZUR BESTIMMUNG EINER LITERATURGESCHICHTLICHEN  
KATEGORIE

Ähnlich wie viele literaturgeschichtliche Begriffe ist auch der des ›Naturalismus‹ schillernd und schwer fassbar: So schnell man oft eine Vorstellung von ›Naturalismus‹ hat, so schwierig ist diese meist zu präzisieren und zu begründen. Dieses Problem wird dadurch noch verschärft, dass der Naturalismus sich kaum angemessen innerhalb einer national orientierten Literaturgeschichte bestimmen lässt, sondern als »das erste gesamteuropäische Phänomen der literarischen Moderne«, wie Ingo Stöckmann festgehalten hat,<sup>1</sup> auch entsprechend inter- und transnational ausgerichtete Beschreibungen fordert. An solchen Darstellungen fehlt es noch immer. Häufig ist es deshalb so, dass die europäische Dimension des Naturalismus zwar beschworen, dieser dann aber doch weitgehend mit den Mitteln einer nationalen Literaturgeschichte zu fassen versucht wird.

Dieses Desiderat haben auch die europäischen Literaturgeschichten der letzten Jahrzehnte nicht beheben können. Im Rahmen der groß angelegten *Comparative History of Literatures in European Languages*, die seit 1973 erscheint, war lange auch ein Band zum Naturalismus angekündigt, doch ist dieser bislang nicht erschienen. Obwohl seit Anfang der 1980er Jahre vorbereitende Publikationen zu dem Band vorliegen,<sup>2</sup> zum Teil sogar Gliederungsentwürfe publiziert wurden,<sup>3</sup> hat der designierte Herausgeber Yves Chevrel zuletzt nur mehr bemerkt, dass der Naturalismus in der Reihe bislang keinen Platz gefunden habe.<sup>4</sup> Ein glücklicheres Schicksal war dem Naturalismus in der 1992 von Annick Benoit-

1 Ingo Stöckmann, *Naturalismus*. Lehrbuch Germanistik, Stuttgart 2011, S. 17.

2 Vgl. *Le naturalisme dans les littératures de langues européennes*. Actes du Colloque international tenu à l'Université de Nantes, 21–23 septembre 1982, hg. von Yves Chevrel, Nantes 1983 und *Le Naturalisme en question*. Actes du Colloque tenu à Varsovie, 20–22 septembre 1984, hg. von Yves Chevrel, Paris 1986.

3 Vgl. Carla Valentino, *L'histoire comparée des littératures de langues européennes*. Notes pour une reconstruction du projet, in: *Neohelicon* 19 (1992), H. 2, S. 147–158, hier S. 157.

4 Vgl. Yves Chevrel, *La littérature comparée*, 7. Aufl., Paris 2017, S. 89.

Dusausoy und Guy Fontaine herausgegebenen *Histoire de la littérature européenne* beschieden, wenngleich es auch hier an einem wirklich europäischen Zugriff auf das Phänomen fehlt: So behandelt Hélène Marmarinou in ihrem Abschnitt zum Naturalismus zunächst Émile Zola als den »fondateur incontesté du naturalisme«,<sup>5</sup> streift danach die in der französischen Literaturgeschichte immer wieder hervorgehobene Autorengruppe um den 1880 erschienenen Novelband der *Soirées de Médan*, bevor sie auf die Zola-Rezeption in Europa eingeht und schließlich nacheinander die Entwicklung des Naturalismus in einzelnen anderen europäischen Staaten skizziert. Eine als europäisch verstandene Literatur wird hiermit – vielleicht nicht zufällig für ein französisches Projekt dieser Zeit – als Ausstrahlung der französischen Literatur auf andere europäische Literaturen beschrieben.

Dieser fehlende oder nur sehr verkürzte Zugriff auf einen als europäisch verstandenen Naturalismus hat natürlich Gründe. Diese mögen zunächst darin liegen, dass der Naturalismus in den Nationalgeschichten unterschiedlich periodisiert wird, sofern er überhaupt als eigene literaturgeschichtliche Periode aufgefasst wird. Hinzu kommt, dass der Begriff des »Naturalismus« in Europa verschieden und mancherorts auch gar nicht verwendet wird, und das bereits im 19. Jahrhundert: Anders als in Frankreich, wo Zola sich seit der Mitte der 1860er Jahre als »Naturalist« positioniert, wird das, was wir heute als »Naturalismus« verstehen, in anderen Staaten nicht selten zu großen Teilen als »Realismus« diskutiert. Des Weiteren mag der bislang unbefriedigende Zugriff auf einen als europäisch verstandenen Naturalismus damit zu tun haben, dass dieser sich in unterschiedlichen Gebieten in unterschiedlichen Gattungen formiert: Während in Frankreich der Roman und die Novelle dominieren, spielt in den skandinavischen Ländern und in Deutschland das Drama eine entscheidende Rolle; zudem gibt es in Deutschland eine naturalistische Lyrik, die in anderen europäischen Staaten weitgehend fehlt. Schließlich kann nicht ausgeschlossen werden, dass die politisch keineswegs neutrale und aus heutiger Sicht vielleicht auch etwas angestaubt klingende Rede von einer »europäischen Literatur« die Bestimmung eines »europäischen Naturalismus« nochmals erschwert hat.

Eine solche Bestimmung kann auch hier nicht gegeben werden. Vielleicht aber lässt sich zu einem Vorschlag gelangen, wie man mit dem Naturalismus in Europa umgehen kann. Hierzu werde ich zunächst drei Forschungsansätze vorstellen, die für die bisherigen Auseinandersetzungen mit dem europäischen Na-

5 Hélène Marmarinou, Le naturalisme, dans le sillage du réalisme, in: *Lettres européennes. Histoire de la littérature Européenne*, hg. von Annick Benoit-Dusausoy und Guy Fontaine, Paris 1992, S. 645–656, hier S. 645.

turalismus charakteristisch sind, und hieraus einige Dimensionen ableiten, die für dessen Bestimmung relevant sein können. Im Anschluss möchte ich auf ein literarisches Beispiel eingehen, bevor ich zuletzt erneut die Frage nach einem europäischen Naturalismus vor allem in seinem Verhältnis zu den nationalen Naturalismen aufnehme.

### I. Drei Poetiken des Naturalismus

Einer der wichtigsten Versuche, den Naturalismus als ein europäisches Phänomen zu beschreiben, stammt von dem Komparatisten Yves Chevrel, der 1982 sein Buch *Le naturalisme. Étude d'un mouvement littéraire international* veröffentlicht hat. Der Untertitel deutet bereits an, dass Chevrel den Begriff des ›europäischen Naturalismus‹ in seinem Buch gar nicht verwendet, sondern vom Naturalismus zuallererst als ›mouvement littéraire international‹ spricht. Gleichwohl behandelt er diese ›internationale Bewegung‹ letztlich allein als eine ›europäische Bewegung‹, die in Frankreich und dort wiederum in Zola und seinem Werk eine modellhafte Ausprägung gefunden habe.<sup>6</sup>

Diese ›internationale Bewegung‹ konturiert Chevrel aus mehreren Perspektiven. Nachdem er den Begriff des ›Naturalismus‹ in Absetzung von dem des ›Realismus‹ positioniert und zudem betont hat, dass er als ›naturalistisch‹ verstehen wolle, was vom zeitgenössischen Publikum als ›naturalistisch‹ rezipiert wurde,<sup>7</sup> unterteilt er den Naturalismus in vier Perioden: in eine Periode der ›ersten Werke‹ (1864–1869), eine Periode der ›ersten Welle‹ (1879–1881), eine Periode des ›Triumphs‹ (1885–1888), der er neben erwartbaren Autoren wie Émile Zola (*Germinal*, 1885) und August Strindberg (*Fräulein Julie*, 1888) auch Theodor Fontane (*Irrungen Wirrungen*, 1887) zurechnet, und schließlich in die Zeit der ›letzten Welle‹ (1891–1895).<sup>8</sup> Den Hauptteil seiner Studie widmet Chevrel jedoch der ›Poetik‹ des Naturalismus. In anregenden Analysen, etwa von Buchtiteln und Romananfängen, arbeitet er dabei heraus, wie die Literatur des Naturalismus sich programmatisch von althergebrachten Deutungsmustern wie dem Tragischen und dem Mythischen löst und tradierte Gattungszuschreibungen unterläuft, um stattdessen scheinbar alltägliche Geschehnisse darzustellen

6 Vgl. Yves Chevrel, *Le naturalisme. Étude d'un mouvement littéraire international*, 2. Aufl., Paris 1993, S. 31.

7 Vgl. ebd., S. 32.

8 Vgl. ebd., S. 33–49. Für einen überarbeiteten Periodisierungsvorschlag vgl. Yves Chevrel, *Peut-on proposer une périodisation du naturalisme en tant que mouvement international?*, in: *Le Naturalisme en question*, S. 9–20.

und diese auf die Verfasstheit der Gesellschaft und die Integration des Individuums in die Gesellschaft hin zu befragen. Die Antwort, die die Literatur hierauf präsentierte, sei klar: »La réponse est, bien souvent, en termes littéraires, une catastrophe: rupture, dégradation, solitude, départ, mort, suicide ...«<sup>9</sup> Aus poetologischer Perspektive sei dabei zentral, so betont Chevrel, dass die Literatur des Naturalismus in eine nur schwer auflösbare Spannung gerate, wenn sie die gesellschaftliche ›Realität‹ möglichst unverfälscht darstellen und analysieren wolle, sie hierzu aber mit den Mitteln von Literatur und Sprache inszenieren müsse. Gerade die Fokussierung auf die gesellschaftliche ›Realität‹ führe deshalb oft zu einer Fokussierung auf Sprache, die den ›Naturalismus‹ in die Richtung eines modernistischen ›Formalismus‹ treibe, wie er sich vor allem in der experimentellen Prosa von Arno Holz nachvollziehen lasse.<sup>10</sup>

Während Chevrel die ›internationale Bewegung‹ des Naturalismus mithilfe einer eklektischen, polyoperspektivischen Herangehensweise zu fassen versucht, die tendenziell auf eine Pluralisierung und Entkonturierung des Phänomens ›Naturalismus‹ hinausläuft,<sup>11</sup> wählt der Romanist David Baguley einen engeren Ansatz. In seiner 1990 veröffentlichten Monografie *Naturalist Fiction. The Entropic Vision* begreift Baguley den Naturalismus nämlich nicht als eine ›Bewegung‹ oder auch als eine ›Periode‹ oder ›Methode‹, wie es bei Chevrel im Anschluss an Zola der Fall ist, sondern zuallererst als ein ›Genre‹, dessen Charakteristika er am Gegenstand der französischen und, mit Abstrichen, auch der englischen Romanliteratur herausarbeitet.<sup>12</sup> Ähnlich wie Chevrel redet also auch Baguley nicht explizit von einem ›europäischen Naturalismus‹, geht implizit aber davon aus, dass es diesen gibt, indem er den Naturalismus als ein Phänomen charakterisiert, das die europäischen Literaturen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entscheidend prägt.

In seiner Untersuchung setzt Baguley bei der Beobachtung an, dass als ›naturalistisch‹ verstandene Texte im zeitgenössischen literarischen Feld sowie in der späteren Forschung zwar beständig auf eine als singular verstandene ›Realität‹ bezogen werden, sich zugleich aber erstaunlich ähneln. So würden diese Texte, selbst wenn sie ganz verschiedene ›Wirklichkeiten‹ darzustellen versuchen, im-

9 Chevrel, *Le naturalisme*, S. 105.

10 Vgl. ebd., S. 167.

11 Das bemerkt schon Ulrich Schulz-Buschhaus in seiner Rezension des Buchs, in: *Arctia* 19 (1984), H. 1, S. 98–101, hier S. 101.

12 Vgl. David Baguley, *Naturalist Fiction. The Entropic Vision*, Cambridge 1990. Fünf Jahre später erscheint in Frankreich eine überarbeitete Ausgabe des Buchs, die sich nun allein auf französische Literatur konzentriert. Vgl. David Baguley, *Le naturalisme et ses genres*, Paris 1995.

mer wieder die gleichen Dinge erzählen und die gleichen Konfliktstrukturen und das gleiche Figurenarsenal von »Mr Booze« und »Mrs Hysteria« über »Miss Vice« bis hin zu »Master Crime« bemühen.<sup>13</sup> Hieraus schließt Baguley, dass der Naturalismus sich am besten als ›generisches Phänomen‹ oder eben als ›Genre‹ begreifen lässt. Dieses ›Genre‹ habe sich in den 1860er Jahren in Romanen wie Edmond und Jules de Goncourts *Germinie Lacerteux* (1865), Zolas *Thérèse Raquin* (1867) und Gustave Flauberts *L'Éducation sentimentale* (1869) erstmals ausgeprägt – in Romanen, die sich in verschiedener Weise an naturwissenschaftlichen und soziologischen Fragestellungen und Methoden orientieren, die das Schmutzige und Banale ästhetisieren, die mit trivialen, wenig ›heldenhaften‹ Plots arbeiten und die zuletzt oft alles Bürgerliche verspotten.<sup>14</sup>

Dieses ›Genre‹ des Naturalismus, so fährt Baguley fort, habe zwei Romantypen ausgebildet, die sich ebenfalls schon in den 1860er Jahren angelegt finden. Den ersten dieser Typen charakterisiert er als »Goncourtian type«, wie er sich in *Germinie Lacerteux*, aber auch in *Thérèse Raquin* realisiert finde, »that takes up the tragic model of the fall, presenting it as a process of deterioration, prolonged in time and deriving its causality from particular determining factors [...] rather than from transcendent forces«.<sup>15</sup> Den zweiten Typ beschreibt Baguley hingegen als »a more Flaubertian type of novel«, wie er die naturalistischen Romane ab 1880 besonders stark präge, »in which the determining factor is more generalised, a fundamental inadequacy in the human condition which traps the individual in the inextricable dilemmas, frustrations and disillusionment of daily existence.«<sup>16</sup> Diese beiden Typen, in denen es entweder »steadily downhill« oder »steadily nowhere« gehe,<sup>17</sup> konturiert Baguley im Verlauf seines Buchs aus erzähltheoretischer und poetologischer Perspektive, bevor er betont, worin sie ihre Einheit finden. Diese liege nun gerade nicht darin, dass naturalistische Literatur eine wie auch immer verstandene ›Wirklichkeit‹ wissenschaftlich analysiere, wie seit Zola so oft behauptet worden ist. Entscheidend sei stattdessen, dass naturalistische Literatur eine ›entropic vision‹ der Welt transportiere und den ›Skandal‹ einer wissenschaftlich erklärten Welt offenlege: »Naturalist writers assume the prevalent scientific vision of man, but demonstrate the degrading, dehumanising implications of that vision«, so schreibt Baguley.<sup>18</sup>

13 Baguley, *Naturalist Fiction*, S. 106.

14 Vgl. ebd., S. 71–96.

15 Ebd., S. 95 f.

16 Ebd., S. 96.

17 Ebd.

18 Ebd., S. 217.

Nochmals anders als Chevrel und Baguley nähert sich schließlich Hans Vilmar Geppert dem europäischen Naturalismus. In einem 2013 veröffentlichten Aufsatz redet Geppert nun tatsächlich von einem ›europäischen Naturalismus‹ und verspricht, eine Theorie dieser ›literarischen Epoche‹, wie es bei ihm heißt,<sup>19</sup> zu liefern. Jedoch löst er diese Ankündigung kaum ein. So besteht die annoncierte ›Theorie‹ letztlich aus sieben recht allgemeinen und wenig überraschenden ›Thesen‹, die Geppert an Beispielen vor allem aus der französischen, deutschen und englischen Literatur konkretisiert. In diesem Sinne betont er etwa: »Die Schriftsteller des Europäischen Naturalismus gehen von gemeinsamen Voraussetzungen aus, folgern literarisch aber durchaus Verschiedenes.«<sup>20</sup> Zudem verweist er darauf, dass »Naturalisten« wie Zola »mit Systemen [experimentieren]«<sup>21</sup> und mit Vorstellungen einer ›romantischen Natur‹ operieren,<sup>22</sup> um ihr gegenüber eine ›naturalistische Natur‹ zu profilieren.<sup>23</sup> Schließlich erklärt Geppert, dass die Naturalisten im Versuch, eine krisenhafte Gesellschaft in ihrer Totalität darzustellen, modernistische Darstellungsformen entwickeln, die den ›Naturalismus‹, wie etwa bei Hauptmann und Holz zu beobachten sei, in einen ›Anti-Naturalismus‹ umschlagen lassen.

## II. Dimensionen eines europäischen Naturalismus

Den Ansätzen von Chevrel, Baguley und Geppert entsprechen drei Herangehensweisen an den Naturalismus – eine eher breite, polyperspektivische, eine eher enge, spezifische und eine eher allgemeine, oberflächliche Herangehensweise –, die in jeweils verschiedener Hinsicht problematisch sind: Während Chevrels eklektischer Ansatz oft äußerst erhellend ist, aber mit einem recht unscharfen Naturalismus-Begriff korrespondiert, geraten bei Baguley aufgrund der Konzentration auf ›Fiction‹ und ein am Roman ausgerichtetes ›Genre‹ hingegen die Formenvielfalt sowie die programmatischen und politischen Dimensionen von Naturalismus in den Hintergrund; und Geppert schließlich vermag schon deshalb nur wenig zur Bestimmung von Naturalismus beizutragen, weil er sich kaum auf die damit verbundenen Probleme einlässt.

19 Hans Vilmar Geppert, Von der »humanen Bestie« zum »unbekannten Gott«? Theorie eines Europäischen Naturalismus, in: Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven, hg. von Günther Butzer und Hubert Zapf, Bd. 6, Tübingen und Basel 2013, S. 181–203, hier S. 186.

20 Ebd., S. 181.

21 Ebd., S. 186.

22 Vgl. ebd., S. 189–192.

23 Vgl. ebd., S. 192–194.

Ungeachtet solcher Unschärfen, Unvollständigkeiten und Ausblendungen, die sich nie ganz vermeiden lassen, geben die rekapitulierten Ansätze aber einige Dimensionen zu erkennen, die für die Bestimmung eines europäischen Naturalismus berücksichtigt werden können. Hierzu gehört, *erstens*, die Dimension der Geschichte, in der ein europäischer Naturalismus, nach einem Vorschlag Chevrels, beispielsweise auf die Jahre von 1864, dem Jahr des Vorworts der *Germine Lacerteux*, bis 1904, dem Jahr der Uraufführung von Tschechows *Kirschgarten*, datiert werden könnte.<sup>24</sup> Zu diesen Dimensionen gehört, *zweitens*, die Dimension des Raums, der mit Europa zwar als recht klar definiert erscheinen mag, aber nie ohne Ausblendungen und Schwerpunktsetzungen, wie in der Konzentration auf Frankreich oder auf Deutschland, behandelt wird und zudem stark von Europa-Imaginationen und damit auch von dem geformt wird, was Matthias Buschmeier mit Blick auf den ›Westen‹ als »historiographische Fiktion« bezeichnet hat.<sup>25</sup> Darüber hinaus haben die betrachteten Ansätze, *drittens*, mit Programmatiken gearbeitet, wie sie sich in der Forderung nach einer möglichst ungeschminkten Darstellung von Wirklichkeit, in der Orientierung an den Wissenschaften, vor allem den Natur- und Sozialwissenschaften, und in der Absetzung von im engeren Sinne ›realistischen‹ Erzählformen äußern; *viertens* haben sie auf Thematiken abgehoben, die sich zum Beispiel in der Behandlung von Phänomenen wie Ehebruch, Armut und Alkoholismus, vor allem aber in der Darstellung einer Welt im Zerfall auffinden lassen; und sie haben, *fünftens*, dominant die Dimensionen von Poetik und Form adressiert, indem sie Fragen der Gattung sowie der literarischen Darstellung überhaupt breit diskutiert haben. Schließlich sind sie, *sechstens*, auf die Dimension der Rezeption eingegangen. Diesen Dimensionen ließen sich natürlich weitere zugesellen. So etwa mag aus heutiger Perspektive auffallen, dass die vorgestellten Ansätze institutionelle Aspekte, sofern sie sich nicht auf Gattungen beziehen,<sup>26</sup> oder auch die Dimension des Publikationswesens und damit auch der Übersetzungen nur schwach berücksichtigen.

24 Vgl. Chevrel, *Le naturalisme*, S. 215 und ders., *Peut-on proposer une périodisation du naturalisme en tant que mouvement international?*

25 Matthias Buschmeier, *Einfache Überkomplexität. Für eine Weltliteraturgeschichte des ›Westens‹*, in: *Komplexität und Einfachheit. DFG-Symposium 2015*, hg. von Albrecht Koschorke, Stuttgart 2017, S. 507–540, hier S. 534.

26 Zu literarischen Gattungen als Institutionen vgl. hier nur die klassischen Arbeiten von Austin Warren und René Wellek, *Theorie der Literatur*, übers. von Edgar und Marlene Lohner, Bad Homburg 1959, S. 256–269 und Wilhelm Voßkamp, *Gattungen als literarisch-soziale Institutionen. Zu Problemen sozial- und funktionsgeschichtlich orientierter Gattungstheorie und -historie*, in: *Textsortenlehre – Gattungsgeschichte*, hg. von Walter Hinck, Heidelberg 1977, S. 27–44.

Obgleich alle diese Dimensionen sich als Ausgangspunkte für weitere Bestimmungen anbieten, liefert besonders die Priorisierung von Rezeption und die Beschreibung von Rezeptionsgeflechten schnell erste Ansichten eines europäischen Naturalismus. Solche Rezeptionsgeflechte, die auch in »abstrakten Modellen« darstellbar wären, wie Franco Moretti sie prominent in die Literaturgeschichte eingebracht hat,<sup>27</sup> und die zudem als Basis von Ex-nunc-Epochenbildungen dienen können, wie Nikolas Buck sie jüngst rehabilitiert hat,<sup>28</sup> lassen sich gut am Leitfaden einzelner Gattungen, wie zum Beispiel der Literaturtheorie des späteren 19. Jahrhunderts, rekonstruieren. Um zu verstehen, was ein europäischer Naturalismus ist, könnte etwa vom Vorwort der *Germinie Lacerteux* ausgegangen werden, in dem die Brüder Goncourt ihr Buch 1864 als »un roman vrai« ankündigen und betonen: »[C]e livre vient de la rue.«<sup>29</sup> Von dort aus wäre es nur ein Schritt zum Vorwort zur zweiten Auflage der *Thérèse Raquin* von 1869, in dem Zola den Roman als Schauplatz einer »analyse scientifique« erklärt und sich selbst als Teil einer »groupe d'écrivains naturalistes« charakterisiert;<sup>30</sup> und ein weiterer Schritt wäre es zu *Le Roman expérimental*, der berühmten, noch immer kontrovers diskutierten Abhandlung, in der Zola den Romanschriftsteller als »Experimentator« und den Naturalismus als Anwendung der wissenschaftlichen Methode des Experiments auf die Literatur beschreibt: »[L]e naturalisme, je le dis encore, consiste uniquement dans la méthode expérimentale, dans l'observation et l'expérience appliquées à la littérature.«<sup>31</sup> Gerade diese Abhandlung, die 1879 zunächst in der Petersburger Zeitschrift *Vestnik Evropy* und 1880 in der französischen Buchausgabe erschien, erfährt eine Rezeption in nahezu ganz Europa. So wird sie nicht nur in Frankreich und Russland,<sup>32</sup> sondern auch in Skandinavien, wie das Vorwort von Strindbergs *Fräu-*

27 Vgl. Franco Moretti, *Kurven, Karten, Stammbäume. Abstrakte Modelle für die Literaturgeschichte*, übers. von Florian Kessler, Frankfurt a. M. 2009.

28 Nikolas Buck, *Geschichte schreiben. Ein Modell zum Prozess literaturhistorischer Epochenbildung*, Baden-Baden 2021.

29 Edmond und Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, hg. von Gérard Delaisement, Paris 1990, S. 27.

30 Émile Zola, *Thérèse Raquin*, in: Ders., *Œuvres complètes*, hg. von Henri Mitterand, Bd. 3, Paris 2003, S. 17–175, hier S. 30 f.

31 Émile Zola, *Le Roman expérimental*, in: Ders., *Œuvres complètes*, hg. von Henri Mitterand, Bd. 9, Paris 2004, S. 324–348, hier S. 345.

32 Vgl. knapp, am Beispiel v. a. von Dmitrij Ovsjaniko-Kulikovski, Phillip A. Duncan, *Echoes of Zola's Experimental Novel in Russia*, in: *The Slavic and East European Journal* 18 (1974), H. 1, S. 10–19 und John McNair, »Zolaizm« in Russia, in: *The Modern Language Review* 95 (2000), H. 2, S. 450–462.

lein *Julie* zeigt,<sup>33</sup> in Deutschland und weiteren Ländern diskutiert. Zu denken wäre im Falle Deutschlands etwa an Wilhelm Bölsche, der sich 1887 in der Abhandlung *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie* ausführlich mit Zola auseinandersetzt und dessen experimentelle Methode in einem in »Führung mit den Naturwissenschaften« stehenden ›wahren‹ oder ›gesunden Realismus‹ erfüllt sehen will, wie er das deutsche Pendant des Naturalismus nennt;<sup>34</sup> zu denken wäre aber auch an Arno Holz, der sich zumindest vom »Theoretiker Zola« klar distanziert und die Idee des Experimentalromans 1890 als »einfaches Unding« kritisiert.<sup>35</sup>

### III. Die Fiktion des Bjarne P. Holmsen

Obwohl sich an den Gattungen des Romans und des Dramas ähnliche Rezeptionsgeflechte herausarbeiten ließen, in denen gerade Zolas Romanen *L'Assommoir* (1877), *Nana* (1880) und *Germinal* (1885) sowie Ibsens Familiendrama *Gezeiten* (1881) Schlüsselpositionen zukämen, soll hier darauf verzichtet werden: Zu sehr würden Texte, die auf die Überschreitung von Gattungsgrenzen zielen, dadurch in tradierte Gattungserzählungen gesperrt; zu erwartbar wären die Ansichten eines europäischen Naturalismus, die dabei entstünden. Stattdessen soll mit der Erzählung *Papa Hamlet*, die Arno Holz und Johannes Schlaf als Gemeinschaftsarbeit verfasst und 1889 zusammen mit zwei weiteren Texten in dem gleichnamigen Erzählband *Papa Hamlet* veröffentlicht haben, nun ein etwas ›kleineres‹ literarisches Beispiel betrachtet werden.

In dieser Erzählung, die in Christiania spielt, dem heutigen Oslo, zeigen Holz und Schlaf in sieben Abschnitten, »wie ein großwahn sinniger, beschäftigungsloser Schmierkomödiant verschnapst«, so schreibt Michael Georg Conrad 1889 in *Die Gesellschaft*, einem Zentralorgan des Naturalismus in Deutschland.<sup>36</sup> Bei dem ›Schmierkomödianten‹ handelt es sich um den arbeitslosen Hamlet-Darsteller Niels Thienwiebel, der gemeinsam mit seiner schwindsüchti-

33 Vgl. August Strindberg, Vorwort zur Erstausgabe, in: *Fräulein Julie*. Ein naturalistisches Trauerspiel, übers. von Christel Hildebrandt, Stuttgart 2019, S. 9–21.

34 Wilhelm Bölsche, *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie*, in: *Naturalismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880–1900*, hg. von Manfred Brauneck und Christine Müller, Stuttgart 1987, S. 98–113, hier S. 98.

35 Arno Holz, *Zola als Theoretiker* (1890), in: *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880–1900*, S. 66–72, hier S. 68 und S. 70.

36 Michael Georg Conrad, Rezension zu »Bjarne P. Holmsen: *Papa Hamlet*«, in: *Die Gesellschaft* 5 (1889), S. 568.

gen Frau Amalie, einer ehemaligen Schauspielerin, und seinem kleinen Sohn in einem Zimmer bei der Vermieterin Rosine Wachtel lebt und der, nachdem er zu Beginn der Erzählung noch »vor Wonne [schwelgte]«,<sup>37</sup> zunehmend verfällt. Da Thienwiebel es trotz zwischenzeitlicher Engagements als Aktmodell nicht vermag, seiner Familie ein Auskommen zu sichern, und auch die kranke Amalie durch Nährarbeiten nur wenig hinzuverdienen kann, fehlt bald das Geld für Essen und Miete. Der Protagonist wendet sich daraufhin immer stärker dem Alkohol zu, wird immer eigensinniger und brutaler gegenüber Frau und Kind und schließlich, nachdem er betrunken Amalie vergewaltigt und den Sohn getötet hat, tot im Schnee aufgefunden. »Erfroren durch Suff!«, so kommentiert der Polizist Sieversen das Ende des Protagonisten am Ende der Erzählung.<sup>38</sup>

Damit ist eine Handlung umschrieben, die die These, dass es sich beim Naturalismus um ein ›Genre‹ handle, das eine ›entropic vision‹ produziere, in geradezu vorbildlicher Weise belegt. Nicht nur geht es in *Papa Hamlet* tatsächlich »steadily downhill«, wie Baguley es mit Blick auf seinen ersten Typ des naturalistischen Romans erklärt.<sup>39</sup> Darüber hinaus wird auch das Ende der Erzählung unübersehbar als Ende einer durch zunehmende Entropie gekennzeichneten Welt beschrieben. So wird gerade im letzten Kapitel der Erzählung überdeutlich auf die Erstarrung und immer größere Unordnung verwiesen, unter der die Familie Thienwiebel leidet, bevor der Protagonist den Kältetod stirbt: Der »Ofen« ist »eiskalt«, weil nichts mehr zum Heizen da ist,<sup>40</sup> ein »kleines Talglicht« kippt um und erlischt,<sup>41</sup> die »Schere«, die Amalie zum Nähen benötigt, ist »heruntergekippt«,<sup>42</sup> ein »kleine[s] Spiegelchen« zerbricht, als Thienwiebel betrunken nach Hause kommt,<sup>43</sup> »eine Tasse war umgekippt«,<sup>44</sup> »eine Flasche war heruntergeschlagen«.<sup>45</sup>

Interessant ist nun, wie diese tatsächlich recht generische Handlung in *Papa Hamlet* erzählt wird. Das lässt sich schon zu Beginn der Erzählung beobachten:

37 Arno Holz und Johannes Schlaf, *Papa Hamlet*, in: Dies., *Papa Hamlet, Ein Tod*. Im Anhang: *Ein Dachstubenidyll* von Johannes Schlaf, Stuttgart 1999, S. 19–63, hier S. 20.

38 Ebd., S. 63.

39 Baguley, *Naturalist fiction*, S. 96.

40 Holz und Schlaf, *Papa Hamlet*, S. 53.

41 Ebd., S. 54.

42 Ebd., S. 56.

43 Ebd., S. 57.

44 Ebd.

45 Ebd., S. 58.

Was? Das war Niels Thienwiebel? Niels Thienwiebel, der große, unübertroffene Hamlet aus Trondhjem? Ich esse Luft und werde mit Versprechungen gestopft? Man kann Kapaunen nicht besser mästen? ...

»He! Horatio!«

»Gleich! Gleich, Nielchen! Wo brennt's denn? Soll ich auch die Skatkarten mitbringen?«

»N ... nein! Das heißt ...«

-- »Donnerwetter noch mal! Das, das ist ja eine, eine – Badewanne?«

Der arme kleine Ole Nissen wäre in einem Haar über sie gestolpert. Er hatte eben die Küche passiert und suchte jetzt auf allen vieren nach seinem blauen Pincenez herum, das ihm wieder in der Eile von der Nase gefallen war.<sup>46</sup>

Obleich naturalistische Literatur das Publikum oft nicht langsam in die fiktionale Welt hineinführt, sondern es vielmehr direkt in sie hineinversetzt,<sup>47</sup> ist bemerkenswert, wie unmittelbar Holz und Schlaf ihre Leserschaft mit der Welt des *Papa Hamlet* konfrontieren. Nachdem in einer Erzählerrede der Protagonist vorgestellt und sogleich eine Entgegensetzung zwischen Thienwiebels Bühnenerfolgen in der Vergangenheit und der Gegenwart in der Dachkammer hergestellt worden ist, folgt eine unmarkierte Passage aus dem dritten Aufzug von Shakespeares *Hamlet*, die sich bereits als Verweis auf den Hunger lesen lässt, der im Verlauf der Erzählung eine immer größere Rolle spielen wird: »I eat the air, promise-crammed – you cannot feed capons so«, so lautet die Passage bei Shakespeare.<sup>48</sup> Auf diesen Eingangsabsatz folgt ein Dialog ohne jede Inquit-Formel, der im Zusammenspiel mit der folgenden Erzählerrede als Dialog zwischen der Hauptfigur Thienwiebel und seinem Nachbarn Ole Nissen erkannt werden kann, den Thienwiebel hier mit »Horatio« anredet.

Damit sind bereits einige Aspekte benannt, die die Erzählweise des *Papa Hamlet* prägen: Immer wieder wechselt unvermittelt die Perspektivierung der Erzählung wie etwa zu Beginn der Shakespeare-Passage im ersten Absatz, bei der unklar bleibt, um welche Form von Rede es sich eigentlich handelt; immer wieder wird direkte Rede ohne weitere Einbettung und ohne Inquit-Formeln verwendet, wodurch die Erzählung über weite Strecken einen eher dramatischen Charakter gewinnt; und immer wieder wird auf *Hamlet* referiert, indem die Erzählstimme Passagen aus dem Drama in den Text einmontiert, indem der

46 Ebd., S. 19.

47 Vgl. Chevrel, *Le naturalisme*, S. 127–147.

48 William Shakespeare, *Hamlet*. Englisch/Deutsch, hg. und übers. von Holger Klein, Stuttgart 2014, S. 246.



Diese Autorschaftsfiktion hielt einige Monate, wurde dann aber durchschaut, woraufhin Holz und Schlaf sie zu einem Teil ihrer Literaturprogrammatisierung erklärten. So erläutern sie im Vorwort zu ihrem 1890 publizierten Drama *Die Familie Selicke*, die Fiktion des Bjarne P. Holmsen sei ein »Experiment« gewesen, durch das sie die »Hypothese« bestätigen wollten, »daß heute nur die Ausländer bei uns Anerkennung fänden und daß man namentlich, um ungestraft gewisse Wagnisse zu unternehmen, zum mindesten schon ein Franzose, ein Russe oder ein Norweger sein müsse.«<sup>52</sup> Dieses »Experiment« sehen Holz und Schlaf als gelungen an und betonen, dass die Unterscheidung zwischen »Inlandstum und Auslandstum« längst obsolet sei: Entscheidend für den »Kampf heute« sei allein der Konflikt zwischen »Idealismus und Realismus, zwischen Konvention und Naturwollen!«<sup>53</sup>

Interessant ist der *Papa Hamlet* hier schließlich aber auch, weil er einen bislang nicht weiter berücksichtigten Zugang zum Phänomen des europäischen Naturalismus eröffnet. An die Stelle der Frage, ob und warum ein konkreter Text einem »europäischen Naturalismus« zuzurechnen wäre oder auch nicht, rückt dieser Zugang die Frage, inwiefern ein Text, der als »naturalistisch« bezeichnet werden kann, selbst schon »europäisch« ist oder zumindest als ein europäischer Text angelegt ist. Wie gesehen, ist das bei *Papa Hamlet* auf mehreren Ebenen der Fall. Denn nicht nur inszenieren Holz und Schlaf den gleichnamigen Band als Produkt eines norwegischen Autors und verbinden damit im Nachgang den Versuch, die Unterscheidung zwischen in- und ausländischer Literatur durch die Unterscheidung zwischen alter und neuer Literatur zu ersetzen. Darüber hinaus erschließt die in Norwegen spielende Erzählung *Papa Hamlet* selbst schon einen europäischen Resonanzraum, indem sie beständig auf Shakespeares *Hamlet* zurückgreift, auch um die »neue Literatur« des Naturalismus in Abgrenzung von ihm zu profilieren.

Darin ist der *Papa Hamlet* kein Einzelfall. Auffallend ist vielmehr, wie viele literarische Texte des späteren 19. Jahrhunderts selbst schon einen europäischen Naturalismus skizzieren und sich im Verhältnis zu ihm positionieren. Beobachten lässt sich das auch an Gerhart Hauptmanns Drama *Vor Sonnenaufgang*, das am 20. Oktober 1889 vom Verein »Freie Bühne« in Berlin uraufgeführt wurde. Dieses »soziale Drama«, das Hauptmann »Bjarne P. Holmsen, dem konsequentesten Realisten, Verfasser von »Papa Hamlet«, zugeeignet« hat,<sup>54</sup> nimmt mit

52 Arno Holz und Johannes Schlaf, Vorwort, in: Dies., *Papa Hamlet*, Ein Tod, S. 5–14, hier S. 5 f.

53 Ebd., S. 6.

54 Gerhart Hauptmann, *Vor Sonnenaufgang*, Soziales Drama, in: Ders., *Sämtliche Werke*. Centenar-Ausgabe zum hundertsten Geburtstag des Dichters, hg. von Hans-Egon Hass, Berlin 1996, S. 9–98, hier S. 10.

dem Sonnenaufgang ein Motiv auf, das seit Ibsens *Gespensstern* durch die europäische Dramenliteratur ›geisterte‹,<sup>55</sup> und schließt nicht zuletzt in der Darstellung von Alkoholismus an Tolstois äußerst unbarmherziges Drama *Macht der Finsternis* an.<sup>56</sup> Darüber hinaus reflektiert Hauptmann im Dramentext aber auch explizit auf einen europäischen Naturalismus, indem er den Wissenschaftler Alfred Loth und die von ihm geliebte Helene Krause, die dieser später wegen ihrer Herkunft aus einer Alkoholikerfamilie verlässt, über Literatur sprechen lässt. Im Verlauf dieses Gesprächs rät Loth zunächst von der Lektüre von Goethes *Werther* ab, weil das ein »dummes Buch« sei, und empfiehlt Helene stattdessen Felix Dahns Erfolgsbuch *Der Kampf um Rom* (1876): Denn dieses »mal[e] die Menschen nicht, wie sie sind, sondern wie sie einmal werden sollen. Es wirkt vorbildlich.«<sup>57</sup> Daraufhin fragt die Bauerntochter den Wissenschaftler, was er »von Zola und Ibsen« halte: »Sind das große Dichter?«<sup>58</sup> Die Antwort des bornierten, die Macht der Vererbung fürchtenden Loth ist deutlich: »Es sind gar keine Dichter, sondern notwendige Übel, Fräulein. Ich bin ehrlich durstig und verlange von der Dichtkunst einen klaren, erfrischenden Trunk. – Ich bin nicht krank. Was Zola und Ibsen bieten, ist Medizin.«<sup>59</sup> Diese Passage, die Helene mit der Antwort beschließt: »Ach, dann wäre es doch vielleicht etwas für mich«,<sup>60</sup> muss hier nicht weiter behandelt werden. Es sollte bereits deutlich geworden sein, dass auch hier, in den Verweisen auf Zola und Ibsen, ein europäischer Naturalismus umrissen wird, in den *Vor Sonnenaufgang* sich gerade in Distanzierung vom Felix Dahn-Leser Loth einreicht.

#### IV. Schluss: Das Geflecht des europäischen Naturalismus

Diese knappen Lektüren von *Papa Hamlet* und *Vor Sonnenaufgang* legen es nahe, die hier zuvor eingenommene und für einen größeren Teil der Forschung charakteristische Perspektive auf den Naturalismus zu verschieben: Statt zu betonen, dass der Naturalismus eine ›internationale Bewegung‹ oder ein ›gesamt-

55 Vgl. Juliane Vogel, Sonnenpartituren. Solarität im Drama des Naturalismus, in: *Poetica* 51 (2020), S. 148–169.

56 Vgl. Dieter Martin, Tolstoi im deutschen Naturalismus. *Die Macht der Finsternis* als Vorbild für Gerhart Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang*, in: *Das Wort. Germanistisches Jahrbuch Russland* 27 (2012/13), S. 83–93.

57 Hauptmann, *Vor Sonnenaufgang*, S. 46.

58 Ebd.

59 Ebd.

60 Ebd.

europäisches Phänomen« ist, könnte vielmehr gezeigt werden, dass literarische Texte, die als naturalistische Texte verstanden werden können, selbst schon einen europäischen Horizont aufspannen und sich in einem europäischen Literaturraum positionieren; und statt zu überlegen, wie der Naturalismus bestimmt werden kann, könnte gefragt werden, wie der Naturalismus in Literatur entworfen und reflektiert wird. Das ist tatsächlich nur eine Verschiebung der Perspektive – schließlich muss auch ich in den Lektüren von *Papa Hamlet* und *Vor Sonnenaufgang* auf einen Begriff von Naturalismus zurückgreifen, den ich nicht allein aus diesen Texten beziehe –, doch bleibt selbst solch eine relativ kleine Verschiebung nicht ohne Folgen.

Zu diesen Folgen gehörte, einen europäischen Naturalismus nicht als Synthese, also nicht als einen die nationalen Naturalismen übergreifenden Naturalismus zu verstehen, wie das etwa im Abschnitt zum Naturalismus in der *Histoire de la littérature européenne* von Benoit-Dusauroy und Fontaine der Fall ist, sondern ihn als einen Naturalismus aufzufassen, der sich auf der gleichen Ebene wie andere Naturalismen befindet, der also neben einem französischen oder deutschen, neben einem norwegischen, russischen, englischen oder auch portugiesischen Naturalismus steht und nicht über ihnen. Darüber hinaus gehörte zu diesen Folgen, einen europäischen Naturalismus nicht als eine feste Einheit und schon gar nicht als eine ›Epoche‹ zu verstehen, die etwa im Ausgang von Zola beschrieben werden kann, sondern ihn zunächst einfach als loses, unregelmäßiges und immer auch ausfransendes Geflecht von Bezügen und Verweisen zu begreifen, das gerade in Literatur und mithilfe von Literatur geknüpft und geknotet wird. In einem solchen Geflecht könnten neben Zolas Romanen auch Texte einen Platz erhalten, die in den nationalen Naturalismen, sofern diese denn überhaupt etabliert sind, lediglich am Rande vorkommen: Max Kretzers soziale Romane der 1880er Jahre könnten hier beispielsweise eine größere Beachtung finden, als sie ihnen in Darstellungen des deutschen Naturalismus üblicherweise zuteilwird, die nationalliterarischen Projekte von Heinrich und Julius Hart hingegen stärker in den Hintergrund geraten. Schließlich gehörte zu den Folgen der hier vorgeschlagenen Perspektivverschiebung, einen europäischen Naturalismus anders zu beschreiben, als es bei den nationalen Naturalismen traditionell der Fall ist: Statt in einer eher linearen Erzählung könnte das Geflecht eines europäischen Naturalismus vielmehr von einzelnen Werken wie eben *Papa Hamlet*, der im Mai und Juni 1892 in *La Revue blanche* auch in einer französischen Übersetzung erschien,<sup>61</sup> oder von Institutionen wie

61 Vgl. Bjarne P. Holmsen, *Papa Hamlet*, in: *La Revue blanche* 2 (1892), H. 8, S. 257–277 und H. 9, S. 329–343.

der »Freien Bühne« in Berlin her erschlossen werden, die vor der Uraufführung von *Vor Sonnenaufgang* 1889 mit Ibsens *Gespenster* ihre Arbeit aufgenommen hatte und die 1890 auch Tolstois *Macht der Finsternis* inszenierte.

Die damit skizzierte Literaturgeschichtsschreibung wäre natürlich nicht neu, sondern wird zumindest in Ansätzen schon seit Längerem in »neuen Literaturgeschichten« praktiziert. Allerdings findet der Naturalismus in Denis Holliers *New History of French Literature* von 1989 nur seinen alten Platz – er wird hier einmal mehr allein am Beispiel von Zola behandelt – und in David Wellberys *New History of German Literature* von 2004 gleich gar keinen Platz – der Begriff wird hier nur ein einziges Mal in einem ganz anderen Kontext verwendet, Arno Holz nicht einmal erwähnt.<sup>62</sup> Eine wirklich »neue Geschichte« des Naturalismus und vor allem eines europäischen, möglicherweise auch eines globalen Naturalismus,<sup>63</sup> so scheint es, ist noch zu schreiben.

62 Vgl. Sandy Petrey, 1877 – Nature, Society, and the Discourse of Class, in: *A New History of French Literature*, hg. von Denis Hollier u. a., Cambridge und London 1989, S. 774–780; Charles Bernheimer, 1880 – Prostitution in the Novel, in: Ebd., S. 780–785; sowie Robert E. Norton, 1897 – Stefan George and Symbolism, in: *A New History of German Literature*, hg. von David Wellbery u. a., Cambridge und London 2004, S. 641–647, hier S. 641.

63 Für eine über den europäischen Kontext hinausgehende Untersuchung des naturalistischen Romans vgl. jüngst Christopher Laing Hill, *Figures of the World. The Naturalist Novel and Transnational Form*, Evanston 2020.

TÜRKISCH-DEUTSCHE LITERATUR AM ENDE  
ODER DER BEGINN LITERARISCHER GLEICHRANGIGKEIT

Anlässlich der Veröffentlichung von Emine Sevgi Özdamars jüngstem Roman *Ein vom Schatten begrenzter Raum*<sup>1</sup> im Jahr 2021 schrieb Ursula März in der Literaturbeilage der *Zeit*, dass Özdamars »Welt auch deshalb reicher ist als die der meisten, weil sich in ihr weniger ausschließt.« »Regiegrößen« wie Benno Besson und Matthias Langhoff würden in ihren Texten verbunden mit den »Geschichten einfacher Leute«. März beschreibt diese Poetik als eine »Poetik der Gleichrangigkeit«: »Unter Özdamars Blick versammelt sich die Menschheit zu einem ebenso komischen wie tragischen Riesenensemble.«<sup>2</sup>

Die Idee von der Poetik der Gleichrangigkeit soll in diesem Beitrag, der die Entwicklung und Rezeption der türkisch-deutschen Literatur im deutschen literarischen Feld<sup>3</sup> nachzeichnet, als Leitmotiv dienen. Obwohl Emine Sevgi Özdamars Werk aufgrund der internationalen Anerkennung eine Sonderstellung zukommt, lassen sich in dessen Rezeption im deutschen literarischen Feld bestimmte Haltungen gegenüber der Literatur von Autor:innen nichtdeutscher Herkunft aufzeigen. Seitdem Autoren wie Aras Ören und Yüksel Pazarkaya in den 1960er und 1970er Jahren mit auf Deutsch verfassten oder aus dem Türkischen ins Deutsche übersetzten Texten<sup>4</sup> in kleinen Verlagen veröffentlichten, hat sich der öffentliche Diskurs unter dem Schlagwort ›Identitätspolitik‹ entscheidend verändert. Selbstzuschreibungen finden nicht nur stärker Gehör, sie sind auch vielfältiger geworden – was wiederum Fremdzuschreibungen mit schier

1 Emine Sevgi Özdamar, *Ein vom Schatten begrenzter Raum*, Berlin 2021.

2 Ursula März, *Die Zauberin ist zurück*, in: *Die Zeit* 42 (2021), S. 4–8, hier S. 6.

3 Den Feldbegriff verwende ich nach Bourdieu. Vgl. Pierre Bourdieu, *Das literarische Feld*, in: *Streifzüge durch das literarische Feld. Texte von Pierre Bourdieu, Christophe Charle, Mouloud Mammeri, Jean-Michel Péru, Michael Pollak, Anne-Marie Thiesse*, hg. von Louis Pinto und Franz Schultheis, Konstanz 1997, S. 33–147 sowie Joseph Jurt, *Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis*, Darmstadt 1995.

4 Für einen Überblick über die Entwicklung der türkisch-deutschen Literatur siehe Sargut Sölcün, *Literatur der türkischen Minderheit*, in: *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, hg. von Carmine Chiellino, Stuttgart 2000, S. 135–152.

unzählbaren Fettnäpfchen ausstattet. Mittlerweile mag es auch ein solches Fettnäpfchen sein, die Texte, von denen in diesem Artikel die Rede sein soll, unter ›türkisch-deutscher‹ Literatur zusammenzufassen. Dennoch wähle ich diese Bezeichnung in vollem Bewusstsein, dass sowohl die Adjektive ›deutsch‹ als auch ›türkisch‹ – teilweise nach individuellem Blickwinkel – vieles umfassen und anderes ausschließen.<sup>5</sup>

Lange wurde für die Entwicklung der türkisch-deutschen Literatur auf die Unterteilung in Generationen zurückgegriffen.<sup>6</sup> Alternativ werden in diesem Beitrag basierend auf der Idee einer ›Literatur der Gleichrangigkeit‹ die Anfänge der türkisch-deutschen Literatur als eine Zeit der Ungleichrangigkeit beziehungsweise Ungleichheit vorgestellt, was Deniz Göktürk 1994 mit der Verortung in der »Ethno-Nische«<sup>7</sup> umschrieb. Die mit der Eröffnung des Theaters Ballhaus Naunynstraße als »postmigrantisches Theater« im Jahr 2008 verknüpfte affirmative Selbstbezeichnung als »postmigrantisch« leitet die Phase der gesteigerten Aufmerksamkeit ein, die gemeinsam mit gegenwärtigen identitätspolitischen Debatten die Literatur von Autor:innen nichtdeutscher Herkunft von der Peripherie ins Zentrum gerückt hat. Auch wenn die Konsekrationsinstanzen (und damit die Fremdzuschreibung) selbst noch in ›deutscher Hand‹ sind,<sup>8</sup> kann somit heute von einer Zeit der Gleichrangigkeit gesprochen werden. Über Gleichrangigkeit entscheiden gemäß Bourdieus Feldtheorie die sogenannten Konsekrationsinstanzen – etwa Literaturkritiker:innen und etablierte Schriftsteller:innen –, die durch Übertragung des eigenen symbolischen Kapitals auf andere über deren literarische Legitimität bestimmen.<sup>9</sup> Dass es zu einer Verteilung von Anerkennung – oder auch Ablehnung – kommt, setzt eine

- 5 Dass die kurdische Perspektive lange Zeit unbeachtet blieb, gerät bspw. erst durch Autor:innen wie Cemile Şahin und Ronya Othmann ins Blickfeld.
- 6 Obwohl diese chronologische Einordnung durchaus ihre Berechtigung hat, schlägt Tom Cheesman eine alternative türkisch-deutsche Literaturgeschichtsschreibung vor, in der es sich den Strategien zuwendet, die Autor:innen anwenden, um mit der ›Last der Repräsentation‹ umzugehen. Vgl. Tom Cheesman, *Juggling Burdens of Representation: Black, Red, Gold and Turquoise*, in: *German Life and Letters* 59 (2006), H. 4, S. 471–487.
- 7 Deniz Göktürk, *Muttikulturelle Zungenbrecher. Literaturtürken aus Deutschlands Nischen*, in: *Sirene. Zeitschrift für Literatur* 12/13 (1994), S. 77–93, hier S. 86.
- 8 Dieser Umstand bestätigt Pascale Casanovas in *La République Mondiale des Lettres* aufgestellte These, demnach die etablierten literarischen Zentren auch für die Konsekration von Literatur verantwortlich sind, die selbst nicht in den Zentren produziert wurde. Vgl. Pascale Casanova, *La République Mondiale des Lettres*, Paris 1999.
- 9 Vgl. Bourdieu, *Das literarische Feld*, S. 57.

vorhergehende Aufmerksamkeitslenkung voraus. Aufmerksamkeit wird somit zur Voraussetzung für mögliche Anerkennung. Diesen Umstand hat Georg Franck als Aufmerksamkeitsökonomie beschrieben.<sup>10</sup>

### Pluralisierte und mehrsprachige deutschsprachige Literatur

Seitdem Emine Sevgi Özdamar 1991 der Ingeborg-Bachmann-Preis verliehen wurde, hat sich das deutsche literarische Feld auf damals noch unvorhersehbare Weise pluralisiert und diversifiziert, wie Yasemin Yildiz und Bettina Brandt es aus literaturwissenschaftlicher Perspektive beschreiben.<sup>11</sup> Das zeigt sich nicht allein quantitativ mit Blick auf Veröffentlichungen, sondern auch normativ in der Vergabe wichtiger Literaturpreise. Aus Perspektive der Literaturkritik bemerkt Ursula März in ihrem Artikel zu Özdamars Lebenswerk:

Die Literatur, die Özdamar mit *Mutterzunge* begründete, dieses »migran-tisch« genannte, aus dem Grenzgang zwischen verschiedenen Kulturen hervorgehende Schreiben, nimmt heute einen unverrückbaren Platz im bundesdeutschen Literaturdiskurs ein. Die Namen der Autoren, die es repräsentieren, ob türkischer, arabischer oder osteuropäischer Herkunft, lassen sich kaum mehr zählen.<sup>12</sup>

Während Literaturkritiker:innen als Konsekrationsinstanzen des zeitgenössischen Literaturbetriebs fungieren, etablieren Literaturwissenschaftler:innen in der Regel die literaturgeschichtlichen Narrative. Die Metzler Literaturge-

10 Vgl. Georg Franck, *Ökonomie der Aufmerksamkeit*, München 1998. Vgl. dazu auch Sandra Vlasta, *Aufmerksamkeit und Macht im literarischen Feld – der Deutsche Buchpreis*, in: *Aussiger Beiträge* 10 (2016), S. 13–26.

11 Vgl.: »The opening up of literary scholarship that Adelson enables through her reframing of referentiality may be even more necessary today, at a moment when contemporary German literature is diversifying to an unprecedented degree and thus challenges scholarship to keep up. After all, today's literary and cultural landscape in Germany can no longer be viewed through a lens that only registers Turkish-German and German-Jewish voices as constituting diversity. In fact, both of these literatures themselves are undergoing change as well as being embedded in a larger context of a much greater diversity of voices.« Bettina Brandt und Yasemin Yildiz, *Introduction: Tales that Touch*, in: *Tales that Touch. Migration, Translation, and Temporality in Twentieth- and Twenty-First-Century German Literature and Culture*, hg. von dens., Berlin und Boston 2022, S. 1–22, hier S. 7.

12 März, *Die Zauberin ist zurück*, S. 6. Herv. im Orig.

schichte beispielsweise entschied sich noch 2019 dafür,<sup>13</sup> Autor:innen nicht-deutscher Herkunft in dem Kapitel »Tendenzen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur« ein eigenes Unterkapitel mit dem Titel »Literatur aus naher Fremde« zu widmen, anstatt ihre Literatur thematisch und ästhetisch in Bezug zu Autor:innen deutscher Herkunft zu setzen. Diese Kompartimentierung entspricht auch dem akademischen Umgang in Deutschland, was sich etwa in eigens eingerichteten Professuren für interkulturelle Literaturwissenschaft ausdrückt.

Urs Büttner und David D. Kim stellen in der Einleitung zur *Globalgeschichte der deutschen Literatur* kritisch fest:

Mit jeder Bestimmung ›deutscher Literatur‹ verbinden sich [...] eigene Geschichten, die sich historisch zurückverfolgen lassen. Doch viele dieser Geschichten sind bisher nicht erzählt worden. Das hat vielfältige Gründe. Ein entscheidender Grund scheint darin zu liegen, dass Literaturgeschichtsschreibung weitgehend akademisch betrieben wird und populäre Aufbereitungen an diese Vorarbeiten anknüpfen. Dabei verstellen oftmals normative Wertungen und die autoritative Pflege eines bestimmten Kanons den Blick auf die Mannigfaltigkeit der Literatur und verhindern so die Wahrnehmung der Partikularität der eingenommenen Perspektive, was die Voraussetzung dafür wäre, sie zu reflektieren.<sup>14</sup>

Die Vergabe des Ingeborg-Bachmann-Preises 1991 an Özdamar für Auszüge aus ihrem im Folgejahr erschienenen Roman *Das Leben ist eine Karawanserei, hat zwei Türen, aus einer kam ich rein, aus der anderen ging ich raus*<sup>15</sup> drückte eine normative Wertschätzung und die Bereitschaft zur Ausweitung des Kanons aus. Dennoch ist etabliert, dass die Begründung der Jury und auch Besprechungen des später erschienenen Romans Elemente enthielten, die den

13 Vgl. Wolfgang Beutin u. a., *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 9., aktualisierte und erweiterte Aufl., Stuttgart 2019, S. 766–772.

14 Urs Büttner und David D. Kim, *Globalgeschichten der Literaturen. Methoden – Ansätze – Probleme*, hg. von dens., Stuttgart 2022, S. 1–32, hier S. 4. Vgl. dazu auch Yasemin Dayioğlu-Yücel, *Zwischen Weltliteratur und Ethno-Nische. Türkisch-deutsche Literatur im deutschen literarischen Feld?*, in: *Türkisch-deutsche Studien*, Bd. 1: Beiträge aus den Sozialwissenschaften, hg. von Mutlu Er und Murat Önsoy, Ankara 2020, S. 391–400.

15 Emine Sevgi Özdamar, *Das Leben ist eine Karawanserei, hat zwei Türen, aus einer kam ich rein, aus der anderen ging ich raus*, Köln 1992.

Text auf ein orientalisierendes Bild türkischer Kultur reduzierten.<sup>16</sup> Heute, dreißig Jahre später, ist zu fragen, ob diese Tendenzen noch im deutschen literarischen Feld der 2020er Jahre greifen oder ob in den letzten Jahren ein Umdenken stattgefunden hat, das zu einer stärkeren Wertschätzung und Gleichsetzung von früher als Minoritätenpositionen weniger Gehör findenden Texten geführt hat.

Folgt man dem, was im September 2022 auf einer Podiumsdiskussion an der Universität Wuppertal von Deniz Utlü und Mithu Sanyal geäußert wurde, scheint sich wenig verändert zu haben.<sup>17</sup> Und doch gehören Autor und Autorin zu denjenigen, deren Bücher gedruckt, denen Preise verliehen und deren Stimmen im bundesdeutschen Feuilleton gehört werden.<sup>18</sup> Allein dieser Umstand unterscheidet ihr Podium stark von einem Podium wie *Südwind Gastarbeiterdeutsch*, an dem in den 1980er Jahren Autoren wie Franco Biondi, Yüksel Pazarkaya und Carmine Chiellino teilnahmen.

Trotzdem wird noch immer eine voreilige Beschäftigung mit Inhalten moniert, die den Blick auf das ästhetische Potential der Texte verschleiern und eine Kategorisierung außerhalb des Mainstreams bedinge. Der vorliegende Beitrag schlägt hierfür eine alternative Sichtweise in Form eines grundsätzlich affirmativen Umgangs vor, der stärker berücksichtigt, wie nationale literarische Felder mit all ihren Schnittmengen und Spannungen aufeinander wirken. Zudem plädiert er dafür, »textanalytische und autorpoetische«<sup>19</sup> Aspekte nicht als künstlich getrennte Pole aufzufassen, sondern sie in der Rezeption gemeinsam zu betrachten, wie in der Forschung zu mehrsprachiger Literatur vorgeschlagen. Die kulturelle Herkunft der Autor:innen sollte also weder künstlich unterschlagen,

16 Vgl. Yasemin Dayıođlu-Yücel, Von der Gastarbeit zur Identitätsarbeit. Integritätsverhandlungen in türkisch-deutschen Texten von Şenocak, Özdamar, Ađaođlu und der Online-Community *vaybee!*, Göttingen 2005, S. 28–33.

17 Vgl. Camille Englert, Labeln oder nicht labeln? Die *Wuppertaler Literatur Biennale* diskutiert über »postmigrantische Literatur«, 2022, <https://aufderhoehemagazin.com/2022/09/17/labeln-oder-nicht-labeln-die-wuppertaler-literatur-biennale-diskutiert-uber-postmigrantische-literatur/> (14.11.2022).

18 Deniz Utlü erhielt 2021 den Alfred-Döblin-Preis. Mithu Sanyal ebenfalls 2021 den Ernst-Bloch-Preis, der vor ihr u. a. an Pierre Bourdieu und Axel Honneth ging.

19 Vgl. Marion Acker, Anne Fleig und Matthias Lüthjohann, Affektivität und Mehrsprachigkeit – Umriss einer neuen Theorie- und Forschungsperspektive, in: Affektivität und Mehrsprachigkeit. Dynamiken der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, hg. von dens., Tübingen 2019, S. 7–31. Die Autor:innen stellen in Bezug auf Mehrsprachigkeit fest: »Mehrsprachigkeit [erfordert] als soziales Phänomen eine Perspektive [...], die textanalytische und autorpoetische Fragestellungen aufeinander bezieht.« (S. 12)

noch zu sehr in den Mittelpunkt der Analyse gestellt werden. Auch Ottmar Ette Konzept der »Literatur ohne festen Wohnsitz«, die er unter anderem durch »ständige[] Transferprozesse des Translationalen im transnationalen und transkulturellen Raum«<sup>20</sup> markiert sieht, nimmt Rückbezug auf Herkunft und Herkunftssprachen.<sup>21</sup>

### »Touching Tales«

Die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit der Literatur von Autor:innen nichtdeutscher Herkunft fand in Deutschland oft unter dem Oberbegriff »Interkulturelle Germanistik« statt, während sie sich in den angloamerikanischen *German Studies* dem Kanon gleichberechtigter einfügte. Leslie Adelson gehört wie Azade Seyhan, die Kontaktpunkte der türkischen Literatur im weitesten Sinne mit »Tales of Crossed Destinies«<sup>22</sup> bezeichnet, zu den Wissenschaftler:innen, die ein offenes Ohr für Kulturengrenzen überschreitende Literatur hatten und damit maßgeblich zur akademischen Etablierung dieser Literatur beitrugen. Adelson prägte den Ausdruck »Touching Tales«. In seiner Doppeldeutigkeit spielt der Begriff auf die Anfänge der türkisch-deutschen Literatur an, in denen mit der sogenannten Betroffenheitsliteratur oft scheinbar autobiografische, »berührende« Geschichten erzählt wurden, die starke Gefühle bei den Rezipient:innen auslösten.<sup>23</sup>

- 20 Ottmar Ette, Über die Brücke Unter den Linden. Emine Sevgi Özdamar, Yoko Tawada und die translinguale Fortschreibung deutschsprachiger Literatur, in: Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur, hg. von Susan Arndt, Dirk Naguschewski und Robert Stockhammer, Berlin 2007, S. 165–194, hier S. 180.
- 21 Eine »Literatur ohne festen Wohnsitz« ist nach Ette ein »querliegendes Konzept«, das »weder in Kategorien wie »Nationalliteratur« oder »Migrationsliteratur« noch in solchen der »Weltliteratur« aufgeht. Als Literatur ohne festen Wohnsitz trägt sie sehr wohl zur Nationalliteratur bei. Gerade weil sie nationale wie nationalliterarische Grenzziehungen aufzeigt *und* überschreitet, dynamisiert sie das oftmals statische Konzept einer Migrationsliteratur, die nicht länger in der Migration ihre einzige Bedingung findet – und als bequemer Vorwand dafür dienen darf, um solchermaßen klassifizierte Texte aus dem Verkehr der Nationalliteratur möglichst nachhaltig auszugrenzen. Des weiteren problematisiert sie ein homogenisierendes Konzept von Weltliteratur, gerade weil sie immer neue – freilich quer- und übersetzbare – Grenzen sichtbar macht.« Ette, Über die Brücke Unter den Linden, S. 180. Herv. im Orig.
- 22 Azade Seyhan, *Tales of Crossed Destinies. The Modern Turkish Novel in a Comparative Context*, New York 2008.
- 23 Von dieser positivistischen Lesart distanziert sich Adelson jedoch: »What this article proposes is a way of thinking about the Turkish presence in German culture that radi-

Zwar wurden Texte, die in den 1980er Jahren häufig als ›Gastarbeiterliteratur‹ titulierte wurden, nur selten von Menschen aus der Arbeiterklasse geschrieben.<sup>24</sup> Dennoch wurden diese im autobiografischen Stil verfassten Erzählungen oft als authentische Zeugnishaften von Betroffenen eingestuft, die für Betroffenheit bei den Leser:innen sorgten. »This literature was seen as, and to some extent was *Betroffenheitsliteratur*. Therapeutic writing by victims of social processes, articulating, objectifying and establishing the commonality of experience by recording it in simple, conventional, usually autobiographical forms.«<sup>25</sup> Vor allem weibliche Figuren wurden als Opfer der patriarchalischen türkischen Gesellschaft und der kapitalistischen deutschen Gesellschaft dargestellt. Dies galt auch für Texte von Schriftstellerinnen in der feministischen Tradition.<sup>26</sup>

Über die abgrenzende Anspielung auf die Betroffenheitsliteratur, eröffnet Adelsons Ausdruck »Touching Tales« eine Vielfalt an räumlichen, thematischen und ästhetischen Berührungspunkten, die aufeinander wechselwirkend zu Veränderung beitragen. Yildiz und Brandt beschreiben »Touching Tales« vor allem als

counter-fable to rigid betweenness. With »touch« she [Adelson] seeks to identify a mode of contact that does not necessarily impose notions of closed off entities (»worlds«) coming together, but rather conjures up and traces non-reified, non-hierarchical, unpredictable proximity, and friction producing variable affects. In literary works, she further argues, this »touch«

cally deviates from the sociological positivism that prevails in public discussions of this presence.« Leslie A. Adelson, *Touching Tales of Turks, Germans, and Jews: Cultural Alterity, Historical Narrative, and Literary Riddles for the 1990s*, in: *New German Critique* 80 (2000), S. 93–124, hier S. 94.

- 24 Auch wenn Zusammenschlüsse wie *Südwind Gastarbeiterdeutsch* den Gastarbeiterbegriff selbst mit der Literatur in Verbindung brachten, ist bekannt, dass Autoren, wie Rafik Schami und Franco Biondi, die gemeinsam *Südwind Gastarbeiterdeutsch* gründeten, Personen waren, die meist einen intellektuellen Hintergrund hatten. Franco Biondi ist studierter Psychologe, Rafik Schami promovierter Chemiker. Gleichzeitig muss man den gesamtdeutschen Kontext betrachten. Sowohl in Westdeutschland als auch in Ostdeutschland war diese Zeit von einer dokumentarischen Literatur geprägt, in Ostdeutschland sogar staatlich vorbestimmt. Arbeiter:innen und Schriftsteller:innen sollten zueinanderfinden.
- 25 Sabine Fischer und Moray McGowan, *From Pappkoffer to Pluralism. On the Development of Migrant Writing in the German Federal Republic*, in: *Turkish Culture in Germany today*, hg. von David Horrocks und Eva Kolinsky, Oxford und New York 1996, S. 1–22, hier S. 4. Herv. im Orig.
- 26 Karin E. Yeşilada, *Die geschundene Suleika – Das Eigenbild der Türkin in der deutschsprachigen Literatur türkischsprachiger Autorinnen*, in: *Interkulturelle Konfigurationen. Zur deutschsprachigen Erzählliteratur von Autoren nichtdeutscher Herkunft*, hg. von Mary Howard, München 1997, S. 95–114.

does not so much occur on a thematic level or through the encounter of discrete figures but pulsates through the text in various formal elements, requiring close attention to narratives' makeup.<sup>27</sup>

Berührungspunkte dieser Art, die sich ineinander brechen, miteinander in Wechselwirkung treten und dadurch Neues entstehen lassen, sind vielfältig: Das können nationale literarische Felder sein, die durch Übersetzungen vermittelt werden; kulturell geprägte Erzählverfahren; Minderheitenliteraturen innerhalb der literarischen Felder; migrierte Autor:innen, die in ihrer Erstsprache weiterschreiben;<sup>28</sup> Autor:innen, deren Texte Migrationserfahrungen aufnehmen, ohne diese in dieser Form selbst erfahren zu haben, wie beispielsweise Sten Nadolny in *Selim oder Die Gabe der Rede*;<sup>29</sup> Wissenschaftler wie Auerbach und Spitzer, die Wissenschaftskulturen verbinden;<sup>30</sup> Autor:innen wie Zaffer Şenocak und Yoko Tawada, die in zwei Sprachen veröffentlichen und in beiden literarischen Feldern aktiv sind. Immer wird durch diese Kontakte auch Vergangenes miteinander verknüpft, verbinden sich auch Archive:

»Touching tales,« then, is about probing imaginations of a world of commingling of the unexpected, shadowed by complex affects and varied historical phantasms, all brought to bear in particular dimensions of aesthetic innovation through (non-)figural and narrative means. Tales that touch are, in other words, not something given but something to be explored with the tools of literary and interdisciplinary cultural scholarship.<sup>31</sup>

Somit repräsentieren »Touching Tales« nicht, sondern erschaffen durch ihr ästhetisches Potential auch Möglichkeiten für zukünftige Erzählungen,<sup>32</sup> sowohl literarische als auch geschichtliche.

### Literatur der Postmigration?

Emine Sevgi Özdamars *Das Leben ist eine Karawanserei* (1992) wird oft als erster Text aufgefasst, der den Fokus von Betroffenheitsliteratur hin zu einem verspielten Ton richtet, indem kulturelle Mehrfachzugehörigkeiten und auch solche der Klasse, Bildung etc. affirmativ dargestellt werden. Diesen Duktus

27 Brandt und Yildiz, Introduction: Tales that Touch, S. 4.

28 Wie etwa Güney Dal und Aras Ören.

29 Sten Nadolny, *Selim oder Die Gabe der Rede*, München 1990.

30 Vgl. Kader Konuk, *East West Mimesis: Auerbach in Turkey*, Stanford 2010.

31 Brandt und Yildiz, Introduction: Tales that Touch, S. 5.

32 Vgl. S. 10.

hat ihr Werk in den folgenden Jahrzehnten beibehalten, auch wenn beispielsweise die aus dem Türkischen beeinflussten Sprachspiele – auf die ihr Stil, wie gleich dargestellt werden soll, ohnehin nicht reduziert werden darf – mit der Zeit weniger wurden.

Einen kritischeren Blick auf Deutschland und die Rezeptionshaltung nahm Özdamar in ihrem Theaterstück *Perikızı* auf, das 2010 im Rahmen der »Odyssee Europa« uraufgeführt und 2011 im Ballhaus Naunynstraße inszeniert wurde. Darin warnt der Vater seine Tochter, die nach Deutschland gehen möchte, um ihre Schauspielausbildung voranzutreiben:

VATER: Tochter, bleib hier bei uns, bei deinem Mond, den du kennst. Du kannst da in Europa vielleicht berühmt werden, eine berühmte Schauspielerin, vielleicht eine Schriftstellerin, aber du wirst keine Ruhe finden. Sie werden dich loben und schreiben, dass du Pionierin der türkischen Künstler bist, dass du Aufklärer der unterdrückten türkischen Mädchen bist, dass du eine Brücke zwischen der Türkei und Europa bist, dass du die einzige emanzipierte Türkin bist, dass du das beste Beispiel für Integration bist, bist, bist, bist.<sup>33</sup>

Pionierin zu sein, ist hier nicht positiv konnotiert, sondern kommt, wie der Vater ausführt, einer Exotisierung gleich. Am Beispiel von Özdamars Formulierung »[a]b jetzt ist Alleinsein mein Pferd«<sup>34</sup> antizipiert der Vater im Folgenden eine kulturalistische Lesart:

Diese Schöpfungen, die du aus deinem eigenen Körper ausgraben wirst, werden unter Türkisch registriert. Sie werden sagen: »Schauen Sie, wie schön die türkische Sprache ist.« Keiner kann Türkisch, aber plötzlich wissen sie, dass es Türkisch ist. Du landest in der türkischen Schublade. Europa, Tiergarten der Sprachen, hier sind die türkischen Tiere. Als wäre die Türkei ein Dorf, in dem alle Einwohner die gleiche Erfahrung haben.<sup>35</sup>

*Perikızı* ist ein programmatisches Stück, dessen Aufführung im Ballhaus eine besondere Bedeutung trägt. Denn während Özdamar mit *Karagöz in Alania* im Jahr 1982 ein Stück schuf und 1986 aufführte, das aus heutiger Sicht fast naiv davon ausgeht, dass das Publikum und die Rezensent:innen sich unvor-

33 Emine Sevgi Özdamar, *Perikızı*, in: *Odyssee Europa. Aktuelle Stücke 20/10*, hg. von RUHR.2010, Uwe B. Carstensen und Stefanie von Lieven, Frankfurt a.M. 2010, S. 271–333, hier S. 290.

34 Ebd.

35 Ebd., S. 290 f. In dem Özdamar eigenen intratextuellen Erzählverfahren wird diese Stelle in *Ein vom Schatten begrenzter Raum* aufgegriffen und variiert. Vgl. Özdamar, *Ein von Schatten begrenzter Raum*, S. 394.

eingenommen mit einer Synthese aus Brecht'scher und türkischer Theatertradition<sup>36</sup> auseinandersetzen, thematisiert *Perikızı* in einem mittlerweile kulturell erheblich vielfältiger gewordenen Deutschland die noch immer existierende kulturelle Stereotypisierung der Werke und die Vereinnahmung sowie auch die Ausgrenzung aus dem deutschen Kulturbetrieb.

Das Theater Ballhaus Naunynstraße in Berlin wurde 2008 von Shermin Langhoff mit dem bewussten Ziel gegründet, durch »postmigrantisches Theater« etwas an dieser Wahrnehmung und Praxis zu ändern – wobei Langhoff den Ausdruck »postmigrantisch« in diesem Kontext erstmals einführte. Sie bezieht sich mit dem Attribut auf Theaterschauspieler:innen und Theatermacher:innen, die nicht als Erwachsene nach Deutschland migriert sind, sondern dort geboren wurden oder als Kinder kamen, weswegen sie muttersprachliche kulturelle und sprachliche Kompetenzen haben. Auch wenn Autor:innen mit einem postmigrantischen Hintergrund Entortung oder die Migration in eine neue Sprache nicht zum Thema ihres künstlerischen Schaffens machen, haben sie Langhoff zufolge das »persönliche Wissen« und die »kollektive Erinnerung« derer, die migriert sind. Sie erweitert den Begriff »postmigrantisch«, sodass er einen »gesamten gemeinsamen Raum der Diversität jenseits von Herkunft« umfasst.<sup>37</sup> Die Bezeichnung hat sich als affirmative Selbstbezeichnung sowohl für die kulturelle Produktion in Theater und Literatur als auch innerhalb der Literaturwissenschaft als höchst produktiv erwiesen.

Im Rückblick lässt sich auf Zusammenschlüsse wie *Südwind Gastarbeiterdeutsch* und eigene Verlage für Migrationsliteratur behaupten, dass die Gründung eigener Institutionen nur eingeschränkt erfolgreich darin war, Literatur »mit Migrationshintergrund«<sup>38</sup> im Mainstream einzuführen. Shermin Langhoffs Konzept der Postmigration konnte sich dagegen etablieren und erlangte nach Langhoffs Wechsel an das Gorki Theater immer stärker die Aufmerksamkeit der großen Feuilletons, wodurch mit Francks Aufmerksamkeitsökonomie der

36 Für einen Überblick über die Einflüsse aus dem türkischen Theater vgl. Erol M. Boran, Eine Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabarets, Dissertation, Ohio State University 2004.

37 Für eine detaillierte Auseinandersetzung mit dem Konzept der Postmigration vgl. Jule Thiemann, Angry Young Men. Postmigrantische Flanerie als Gesellschaftskritik in Deniz Utlus *Die Ungehaltenen* und Cihan Acars *Hawaii*, in: *Türkisch-Deutsche Studien. Jahrbuch 2020: Wertorientierungen*, hg. von Şeyda Ozil u. a., Göttingen 2022, S. 79–91.

38 Die Anführungszeichen verweisen auf die Problematik des Begriffs, die Selim Özdoğan als »Vibrationshintergrund« persiflierte. Vgl. Selim Özdoğan, *Unser Vibrationshintergrund. Was Migranten und Vibratoren gemeinsam haben*, 2009, <https://www.zeit.de/online/2009/20/oezdogan-vibrationshintergrund> (30.1.2023).

Grundstein für eine langfristige Anerkennung im literarischen Feld gewährleistet war.<sup>39</sup>

In den 2010er Jahren kamen mit Fatma Aydemirs *Ellbogen*<sup>40</sup> und Deniz Utlus *Die Ungehaltenen*<sup>41</sup> Romane heraus, die wieder einen kritischeren Blick auf den Umgang mit Menschen, die (im weitesten Sinne) aus der Türkei stammen, thematisieren. In *Die Ungehaltenen* drückt sich das unter anderem in der vom Protagonisten als heuchlerisch wahrgenommenen Feier zum 50-jährigen Jubiläum des Anwerbeabkommens mit der Türkei aus. Der Erzähler, Sohn türkischer Migranten, wohnt dieser Feier bei, die doppeldeutig als »Folkloreshow«<sup>42</sup> eingeführt wird. Einerseits tritt tatsächlich eine türkische Folkloregruppe auf. Andererseits spielt der Begriff auf die Exotisierung von Menschen türkischer Herkunft an – so fällt auch der Ausdruck »Völkerschau«<sup>43</sup> –, bei der sich diese allerdings bereitwillig einbringen. Die Passage endet mit dem Ausspruch: »Es reicht nicht, die Käfige aufzubrechen, die Menschen müssen auch aufhören Affen zu sein.«<sup>44</sup> Zugleich verdeutlicht dieser Passus, dass eine solche Feier durchaus als anerkennend und affirmativ aufgefasst werden kann, denn der Protagonist wird von seinem Sitznachbarn festgehalten, der stolz darauf ist, seine Tochter auf der Bühne zu sehen: »Ich machte Anstalten aufzustehen, aber der Typ neben mir drückte mich wieder auf meinen Platz: ›Bitte‹, sagte er, ›bleiben Sie noch‹, er wies zu den Tänzerinnen auf der Bühne, ›das ist meine Tochter. Bleiben Sie. Tun Sie mir den Gefallen.«<sup>45</sup>

Auf die vom Stolz erfüllte Vaterfigur in Utlus *Die Ungehaltenen* wirkt diese Situation – anders als auf den Protagonisten – nicht paradox. Auch ein Akt der Ausgrenzung kann Aufmerksamkeit generieren. Özdamar greift diese Doppelbindung in *Perikızı* in der Parallelisierung von Pionierin und Exotin auf. Trotz der nachvollziehbaren Kritik an der Einsortierung in »Schubladen«<sup>46</sup> haben gerade auch die Schubladen dazu geführt, dass Autor:innen (im weitesten Sinne) nichtdeutscher Herkunft Aufmerksamkeit bekommen haben. Dies gilt im Zuge der programmatischen Verwendung der Zuschreibung »postmigran-

39 Auch die »negative Presse« über Machtmissbrauch und »positive[] Diskriminierung« hat Aufmerksamkeit generiert. Vgl. Peter Kümmel, Wir nehmen das ernst, wir haben verstanden ..., 2021, <https://www.zeit.de/2021/21/maxim-gorki-theater-berlin-machtmissbrauch-shermin-langhoff> (16.1.2023).

40 Fatma Aydemir, *Ellbogen*, München 2017.

41 Deniz Utlus, *Die Ungehaltenen*, Berlin 2020.

42 Ebd., S. 104.

43 Ebd., S. 105.

44 Ebd.

45 Ebd.

46 Özdamar, *Ein vom Schatten begrenzter Raum*, S. 394.

tisch« umso mehr. Auch wenn dabei ein eindeutig kritischer Blick auf das Miteinander in Deutschland geworfen wird, wie die Beschreibung der Jubiläumsfeier in *Die Ungehaltenen* in voller Länge zeigt:

Die Folkloreshow hatte begonnen.

Fünfundzwanzig Jahre war es jetzt her, dass ein Flugzeug die erste Gruppe anatolischer Frauen nach Deutschland geflogen hatte, damit sie hier arbeiteten. Fünfundzwanzig Jahre war es her, dass die ersten Bauern ein Bund Gänseblümchen gepflückt und in die Zöpfe ihrer Bräute gesteckt hatten, bevor sie in den vollen Abteilen des Orientexpress<sup>47</sup> mit angezogenen Knien auf den Stoffsitzen saßen wie auf den Latifundien ihrer Herrscher. [...] Fünfundzwanzig Jahre war es her, dass sie mit schwarzen Stiften nummeriert worden waren wie Vieh, achtundsiebzig, neunundsiebzig. Fünfundzwanzig Jahre Steine schleppen, giftige Gase einatmen, Teile auf dem Fließband sortieren, die Hitze des Maschinenraums ertragen. Fünfundzwanzig Jahre war es her, dass die ersten Bauern zu Fabrikarbeitern wurden, auf ihren Pritschen lagen und das Gitter, auf dem die Matratze über ihnen lag, zu dem Rautenmuster auf dem Rock der Geliebten wurde. Fünfundzwanzig Jahre, und aus den Bauern wurden Arbeiter, Autoren, Schauspieler, Manager und Ärzte, Säufer und Drogentote. [...] Fünfundzwanzig Jahre, und mein Vater bekam Morphium gegen die Schmerzen. Fünfundzwanzig Jahre, und zur Feier gab es eine Folkloregruppe. Gleich kommt die Völkerschau: Jeden Augenblick müsste der Moderator auf die Bühne steigen und ankündigen, dass doch alle bitte ins Foyer gehen sollten, weil der Veranstaltungssaal zu einem Zoo umgebaut werden müsse. Der Oberbürgermeister und sein Team dürfen dann die Türken in ihrer traditionellen Folklorekluft durch die Stäbe der Käfige mit Kartoffeln füttern.<sup>48</sup>

Die Auseinandersetzung mit diesen Themen ist und bleibt notwendig, weswegen literarische Texte, die sich dieser annehmen, in all ihrer Komplexität behandelt werden sollten, ohne eine Reduzierung auf Fragestellungen, die sich lediglich kulturellen und kulturalisierenden Aspekten annehmen.

47 Die Bezeichnung als »Orientexpress« muss hier ebenfalls als ironisch aufgefasst werden, wenn man die prekären Bedingungen beachtet, unter denen die Gastarbeiter:innen reisten. In *Die Brücke vom Goldenen Horn* beschreibt Emine Sevgi Özdamar, wie die geschwollenen Frauenfüße nicht mehr in die Schuhe passten. Vgl. Emine Sevgi Özdamar, *Die Brücke vom Goldenen Horn*, Köln 1998, S. 15. Vgl. auch Yaban Silan olur, Fremde Heimat. Eine Geschichte der Einwanderung aus der Türkei, hg. von Aytaç Eryılmaz und Mathilde Jamin, Essen 1998.

48 Utlü, *Die Ungehaltenen*, S. 104 f.

*Ein vom Schatten begrenzter Raum*

In ihrem jüngsten, 2021 erschienenen Roman *Ein vom Schatten begrenzter Raum* nimmt Emine Sevgi Özdamar intratextuelle Fäden aus *Perikızı* auf und reflektiert damit erstmals die als Schriftstellerin erlebte Reduzierung auf ihre Herkunft in ihrem Prosawerk. Während der Großteil des monumentalen Romans Erfahrungen von Vielfalt spiegelt – ganz im Sinne des von Ursula März als »komisch[] wie tragisch[]« beschriebenen »Riesenensemble[s]« der Menschheit –, werden Rückschläge, immer wieder eine große Einsamkeit und die Sehnsucht nach einem Zuhause (manifestiert in der leitsatzartigen Frage »Wo wohnen Sie Madame?«<sup>49</sup>) nicht in den Kontext der eigenen Herkunft und der Erfahrung von Diskriminierung gesetzt. Ganz anders, wenn im Roman in einer komplizierten Szene mit Protagonistin, Doppelgängerin und Krähen wortwörtliche Fetzen der Plagiatsdebatte wiedergegeben werden, die sich nach dem Erscheinen von Feridun Zaimoglus Roman *Leyla* im Jahre 2006 um motivische Ähnlichkeiten zu *Das Leben ist eine Karawanserei* entsponnen hatte: »Stellt euch vor, Krähen, nach sechzehn Jahren, 2006, passierte etwas. Und in der Folge dieses Geschehens wurde in den Zeitungen wochenlang debattiert. Journalisten und Germanisten stritten darüber, was türkisch an diesem Roman ist.«<sup>50</sup> Aus dieser Passage lässt sich tatsächlich eine gewisse »Betroffenheit« darüber herauslesen, dass ein weit über die nationalen Grenzen hinaus bekanntes literarisches Werk auf kulturalistische Weise betrachtet wurde. Doch die Krähen übersetzen diese Exotisierung in die für Özdamar typischen, subversiv komischen Bilder:

Eine der Krähen, die bis jetzt nicht viel geredet hatte, lief nach vorne, sagte: »Ich habe eine Idee. Man müsste ihren Büchern Kopftücher anziehen und in den Buchhandlungen eine Kopftuchbücherecke einrichten. Auch von Orhan Pamuk, Yaşar Kemal, alle Bücher tragen Kopftücher, avanti Emigranti, dawai Emigranti.«<sup>51</sup>

Im Roman wird ein Artikel von Ingo Arend zitiert,<sup>52</sup> in dem er anlässlich der Plagiatsdebatte moniert, dass die ästhetische Seite von Özdamars Erzählen in

49 Özdamar, *Ein von Schatten begrenzter Raum*. In genau diesem Wortlaut wird die Frage das erste Mal auf S. 190 formuliert.

50 Ebd., S. 726.

51 Ebd., S. 728 f.

52 Vgl. ebd., S. 728 f. und S. 733.

Deutschland vernachlässigt werde, sie vielmehr als »Sinnlichkeitsreserve« fungiere:<sup>53</sup>

Die amerikanische Zeitschrift *Publishers Weekly* zählte ihr Werk Mutterzunge 1994 nicht deswegen zu den 20 wichtigsten Büchern des Jahres, weil sie darin die Lebensbedingungen der türkischen MigrantInnen so genau dokumentiert oder weil sie so »türkisch« schreibt. Özdamars Prosa bewegt sich zwischen Surrealismus, absurdem Theater und Grotteske. Sie arbeitet mit einer filmischen Technik. Doch ihre Bilder wie »der Regen kam wie tausende leuchtende Nadeln herunter« bleiben reine Poesie. Wegen dieser Ästhetik wurde sie weltweit übersetzt. Deswegen verehrt die Kleist-Preisträgerin in den USA inzwischen ein eigener Fan-Club.<sup>54</sup>

In der Laudatio zum Georg-Büchner-Preis greift die Literaturkritikerin Marie Schmidt die zugeschriebene Rolle als »Pionierin der türkischen Künstler«, die »in der türkischen Schublade [landet]«, ebenfalls auf. Sie schlussfolgert, dass »der Teil des Romans, in dem erzählt wird, wie die Sortier- und Stempelmaschine des Betriebs, der Drang, alles in Säcke zu stecken, einer Schriftstellerin die Sprache raubt«, »[z]umindest die deutsche«, in Zukunft zur deutschen Literaturgeschichte gehören müsse.<sup>55</sup>

### Literarische Gleichrangigkeit

Es ist voraussehbar, dass Debatten um eine herkunftskulturelle Einsortierung in Zukunft immer obsoleter werden, weil durch zukünftige gesellschaftliche Veränderungen eindeutige kategorische Unterscheidungen immer schwieriger

53 »Derlei Ausdifferenzierungen werden hierzulande kaum wahrgenommen. Als Sinnlichkeitsreserve der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur werden Protagonisten wie Özdamar gerne »integriert«. Im Krisenfall brennen dann wieder die Sicherungen durch. Da sind dann alle wieder »Migranten«. Da spricht man vom türkischen Literaturkrieg in Deutschland, als ob sich türkische Banden bekriegten. So rückt man schnell wieder auf Distanz, was sonst als Ausweis eines bunteren Deutschland präsentiert und beim Kreuzberger »Karneval der Kulturen« im Geiste der einen menscheitsverbrüdernden Multikultur umarmt wird. Dann spricht man von Menschen, die gut vierzig Jahre hier leben, fast wieder wie von den »Exoten« der ersten Stunde.« Ingo Arend, *Durch die Ethnobrille*, 2006, <https://www.freitag.de/autoren/ingo-arend/durch-die-ethno-brille> (14.11.2022).

54 Ebd. Herv. im Orig.

55 Marie Schmidt, Laudatio anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises 2022, <https://www.deutsheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/emine-sevgi-ozdamar/laudatio> (30.1.2023).

und Mehrfachzugehörigkeiten immer verbreiteter werden. In Anlehnung an Adornos berühmtes Zitat zur Weltliteratur, deren Erfüllung zugleich ihre Zerstörung bedeute, könnte somit behauptet werden, dass die Kategorie der türkisch-deutschen Literatur mit der Erfüllung ihrer Gleichrangigkeit aufhören würde zu existieren. So weit sind wir jedoch noch nicht.

Im Herbst 2021 schmückte Emine Sevgi Özdamar das Cover der Literaturbeilage der *Zeit*.<sup>56</sup> »Sie war die Erste« lautete die Überschrift, als ob sich die Prophezeiung des Vaters aus *Perikızı* manifestiert hätte. Als »Erfinderin der migrantischen deutschen Literatur« wird die Autorin dort beschrieben. Ohne Zweifel kommt Emine Sevgi Özdamar ein großer Stellenwert zu, sowohl im deutschen als auch im internationalen literarischen Feld. Dennoch wird mit dieser Aussage einerseits ein Teil der frühen türkisch-deutschen Literaturgeschichte unterschlagen, andererseits stellt sich wieder die Frage, ob das Lob eine Ausgrenzung enthält, ob ›Pionisierung‹ und Exotisierung Hand in Hand gehen.

Als mehrfache Preisträgerin angesehener Literaturpreise – mit dem Georg-Büchner-Preis sogar des renommiertesten – und als Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung ist Emine Sevgi Özdamar heute im deutschen Literaturbetrieb absolut anerkannt. In einer Betonung eines ›Sonderstatus‹ aufgrund ihrer Herkunft und einer rein kulturalistischen Lesart ihrer Texte können – unabhängig von der Aufmerksamkeit die diesen Texten zukommt – jedoch auch ausgrenzende Praktiken verbunden sein. Was die Gegenüberstellung von Pionierin und Exotin zeigt, ist allerdings, dass es auf den exkludierenden oder inkludierenden Blickwinkel ankommt und besonders auch auf den Weitwinkel – inklusive Schärfentiefe.

Es ist möglich, die Tatsache, dass das schriftstellerische Schaffen im heutigen literarischen Feld vielfältige kulturelle Einflüsse mischt und damit immer wieder ästhetische Neuerungen bringt, affirmativ aufzunehmen. Man könnte meinen, dass – um das Potential des Textes sprechen zu lassen – der Autor, beziehungsweise heute die Autor:in, noch einmal umgebracht werden müsse. Tatsächlich braucht es einen Umgang, der sowohl das komplexe Zusammenspiel von Autor:in (samt der kulturellen und sprachlichen Prägung) und Werk, von inhaltlicher und ästhetischer Textanalyse als auch die von der jeweiligen Zeit, Gesellschaft und öffentlichen Meinung geprägte Rezeptionshaltung mitberücksichtigt sowie Texte aus dem akademischen und wissenschaftlichen Bereich zu gleichberechtigten Mitspielern im literarischen Feld macht. Eine Globalgeschichte der deutschen Literatur repräsentiert idealerweise eine Welt, deren komplexe Verflechtungen ausreichende Aufmerksamkeit bekommen und kei-

56 Zeit Literatur 42 (2021).

nen entstellenden Reduktionen mehr zum Opfer fallen, in denen autorpoetische und textanalytische Gesichtspunkte ebenso betrachtet werden, wie die Aufmerksamkeitslenkung durch den literarischen Markt. Dieser hat aktuell das von Ursula März als »migrantisch« zitierte, »aus dem Grenzgang zwischen verschiedenen Kulturen hervorgehende Schreiben«<sup>57</sup> gut im Blick. Wenn die Texte der frühen Jahre des 21. Jahrhunderts in die Epochen der Literaturgeschichtsschreibung sortiert werden, muss das also mit einem wachsamen Auge auf »politisch korrekter Listenzählung«, »künstlerischem Vermögen«<sup>58</sup> und die Mechanismen der Konsekration geschehen.

57 März, *Die Zauberin ist zurück*, S. 6.

58 Ebd., S. 7.

SHUANGZHI LI

ZITIERTE ROMANTIK  
MEHRSPRACHIGKEIT ALS POETISCHES VERFAHREN  
DER ALTERNATIVEN CHINESISCHEN MODERNE  
IN YU DAFUS *UMZUG GEN SÜDEN*

Spätestens seit Arjun Appadurais Monographie *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*<sup>1</sup> wird in der Forschung immer häufiger von der ›Moderne‹ beziehungsweise ›Modernisierung‹ in Pluralform (*modernities* auf Englisch) gesprochen und in der Folge von ›alternativen Modernen‹.<sup>2</sup> Diese Entwürfe ›alternativer Modernen‹ zielen darauf ab, das herkömmliche Konzept einer homogenen, eurozentrischen Moderne zu durchbrechen und die vielfältigen, eigenständigen Entwicklungen außerhalb Europas und der USA ebenfalls als gleichwertige Modernisierungsprozesse zu beschreiben. Allerdings bedeutet ›Alternative‹ hier keine von der europäischen beziehungsweise westlichen Moderne völlig abgetrennte endogene Entwicklung. Vielmehr stehen die alternativen Formen der Moderne stets in einer Beziehung zur westlichen Modernisierung:

Alternative, or non-Western modernities emerge either by the development of hybridized cultural forms through the appropriation of those of Western modernity or by the introduction of innovative, and thus truly alternative forms of modernity. Yet neither of these forms has emerged out of thin air. They emerge out of a relation to other modernities and the processes of appropriation, adaptation, and transformation have been their characteristic features.<sup>3</sup>

- 1 Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis 1996.
- 2 Unter den unzähligen wissenschaftlichen Monographien und Sammelbänden seien nur zwei als repräsentative Beispiele genannt: *Alternative Modernities*, hg. von Dilip Parameshwar Gaonkar, Durham 2001 und Shmuel Noah Eisenstadt, *Comparative Civilizations and Multiple Modernities*, Leiden 2003. Zur Diskussion über die Pluralform der Moderne im Vergleich von Europa und China vgl. insb. *Reflections on Multiple Modernities: European, Chinese and Other Interpretations*, hg. von Dominic Sachsenmaier, Jens Riedel und Shmuel Noah Eisenstadt, Leiden 2002.
- 3 Bill Ashcroft, *Alternative Modernities: Globalization and the Post-Colonial*, in: *Ariel* 40 (2009), H. 1, S. 81–105, hier S. 83 f.

Blickt man auf die Entwicklungen in China seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, sind diese vor allem durch die Adaption und Transformation der westlichen Modernen gekennzeichnet. Schon in den letzten Jahrzehnten der letzten kaiserlichen Monarchie, der Manchu-Qing-Dynastie, begannen die politischen Eliten sich westliche Kenntnisse vor allem im militärischen und technisch-industriellen Bereich anzueignen – gerade im Hinblick auf die Dringlichkeit, dessen koloniale Invasion abzuwehren. 1898 kam es auch zu einer Reform des politischen Systems unter der Leitung des jungen Kaisers Guangxu, dessen Ambition zum Aufbau einer konstitutionellen Monarchie nach dem westlichen Vorbild von der konservativen alten Kaiserin, seiner Mutter, jedoch schnell und grausam vereitelt wurde. Der Sturz der Monarchie und die anschließende Gründung der Republik im Jahr 1912 markieren eine enorme politische Wende; dennoch blieben sowohl die aus der Kaiserzeit überkommenen gesellschaftlichen und gedanklichen Konventionen der Chinesen als auch die bedrohliche Expansion der westlichen Kolonialmächte fortwährend prägende Faktoren. Vor diesem Hintergrund bildete sich seit 1915 allmählich die Bewegung der Neuen Kultur (新文化运动) heraus,<sup>4</sup> die in den 1920er und 1930er Jahren ihre Blütezeit erlebte.<sup>5</sup>

Bei den chinesischen Bemühungen, zu einer modernen Gesellschaft und Kultur zu werden, lässt sich vor allem der Bruch mit eigenen Traditionen erkennen, der auch für die Moderne des Westens bezeichnend ist. Unter dem Motto »Nieder mit dem Konfuziusladen« zeigt sich die Abkehr von der Tradition in China allerdings in einer radikalen Form mit einem gewissen »ikonoklastischen Charakter«. <sup>6</sup> In der Literatur gestaltet sich dieser Modernisierungsprozess durch die intensive Auseinandersetzung mit europäischer und amerikanischer Literatur, die nun in größerem Maße übersetzt und gelesen wurde. Mit Fortschrittlichkeit und Innovation assoziiert, dient sie der chinesischen Literatur nicht nur als ästhetisches Vorbild, insofern Themen, Ideen, Modelle und poetische Tech-

4 Die Gründung der Zeitschrift *Jugend* (青年杂志) im September 1915 gilt als Initialereignis der revolutionären Bewegung in der Literatur. Ab der zweiten Folge wurde der Titel in *Neue Jugend* (新青年) verändert und mit dem französischen Untertitel *La Jeunesse* ergänzt. *Neue Jugend* wurde bis 1926 publiziert und spielte eine zentrale Rolle in der Entwicklung der modernen Literatur in China.

5 Die chinesische kulturelle Erneuerung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird auch häufig mit der sogenannten Vierten-Mai-Bewegung verbunden. Diese Bewegung lässt sich auf die Studentendemonstration am 4. Mai 1919 zurückführen, die sich ursprünglich gegen die vom Versailler Vertrag vorgesehene Übergabe der ehemaligen deutschen Kolonien in China an Japan richtete und sich später zum Aufruf zu einer durchgreifenden Umgestaltung der chinesischen Gesellschaft entwickelte.

6 Wolfgang Kubin, *Die chinesische Literatur im 20. Jahrhundert*, München 2005, S. 25 f.

niken übernommen werden, sondern ebenso in sittlichen Fragen. Die Übertragung der westlichen angesehenen Literatur ins Chinesische bedeutete deshalb weit mehr als einen bloßen Sprachwechsel; sie ist von den an der Bewegung der Neuen Kultur beteiligten Intellektuellen als integraler Baustein der Gestaltung eines völlig neuen, eines emphatisch modernen Weltbildes gedacht. Aufgrund dieser umfassenden Ambitionen, die sich an Übertragungen knüpfen, spricht Lydia H. Liu mit Recht von der chinesischen Moderne als »translated modernity«.7

Die kosmopolitische Offenheit der chinesischen Intellektuellen für die Einflüsse aus dem Westen ist allerdings stets verknüpft mit großem Nationalbewusstsein, genauer gesagt, von einem Unterlegenheitsgefühl und der beständigen Sorge um das Schicksal der chinesischen Nation in einem globalen Kolonialsystem getrieben. Sollte China den Anschluss an die Moderne verpassen, drohte der Verlust der eigenständigen Existenz in einer imperial geprägten Weltordnung. Deshalb geht auf schizophrene Weise der Wunsch, nach westlichem Vorbild modern zu werden, oftmals mit Gefühlen der Frustration und Wut über den kolonialen Westen sowie der Angst vor dem Verlust der eigenen Identität einher. Shu-mei Shih charakterisiert daher die Bewegung der Neuen Kultur folgendermaßen:

I theorize semicolonialism as a social formation distinct from formal colonialism. [...] [I]t involved the linkages of Chinese modernism to other modernisms (particularly Western and Japanese), its transnationalism expressed within multiple fields of discursive and political power. These are what I term the local and global contexts of Chinese modernism, whose interactions account for diachronically changing constitutions of meaning and agency.8

Die ambivalenten, spannungsvollen und heterogenen Verbindungen mit der westlichen Moderne, die der chinesischen Moderne ihre Eigenartigkeit in Gehalt und Gestalt verleihen, lassen sich bei zahlreichen chinesischen Autorinnen und Autoren in unterschiedlichen Ausprägungen beobachten. Äußerst bemerkenswert scheint insbesondere der Schriftsteller Yu Dafu (郁达夫, 1896–1945). In großer Plastizität zeigen sich die Ambivalenzen und Spannungen der chinesischen Moderne in seiner frühen Erzählung *Umzug gen Süden* (南迁), die er durch seinen außergewöhnlichen Einsatz von Mehrsprachigkeit gestaltet.

7 Lydia H. Liu, *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity – China, 1900–1937*, Stanford 1995, passim.

8 Shu-mei Shih, *The Lure of the Modern. Writing Modernism in Semicolonial China, 1917–1937*, Berkeley 2001, S. x–xi.

## Yu Dafu und seine mehrsprachigen Erzählungen

Yu Dafu, geboren am Ende der Qing-Dynastie in einer verarmten Familie von Intellektuellen in der Provinz Zhejiang, weist einen für die Generation moderner chinesischer Autorinnen und Autoren der Republik-Zeit (1912–1949) typischen Werdegang auf. Als Kind wurde er auf traditionelle Weise erzogen und besuchte anschließend verschiedene Schulen in seiner Heimatregion, die sich bereits der Moderne geöffnet hatten. 1913 bis 1922 studierte er in Japan zuerst unter anderem Medizin an der Achten Hochschule in Nagoya, danach Wirtschaftswissenschaft an der kaiserlichen Hochschule in Tokyo. Während seines Studiums in der japanischen Hauptstadt entdeckte er sein Interesse für Literatur und begann enthusiastisch westliche und japanische Gegenwartsliteratur zu lesen. 1921 gründete er mit anderen gleichgesinnten jungen chinesischen Studenten, von denen einige ebenfalls später berühmte Autoren in China werden sollten, die literarische Gesellschaft *Schöpfung* (创造社). Diese Gesellschaft verschrieb sich zu Beginn der vom europäischen Ästhetizismus übernommenen Maxime »Kunst um der Kunst willen« (为艺术而艺术) und nahm damit eine zentrale Stellung innerhalb des vielgestaltigen chinesischen Modernismus ein. Neben der ästhetizistischen Literatur des Symbolismus und der Neuroromantik begeisterten sich die Mitglieder der *Schöpfung* vor allem für die Literatur der Romantik (die hier recht umfänglich die gesamte Dichtkunst der Epochenschwelle um 1800 bezeichnet). Yu Dafu gilt als einer der talentiertesten und kreativsten Autoren dieser Gruppe, sodass er sowohl für die zeitgenössische Literaturkritik als auch in der heutigen Forschung als eine zentrale Figur bei der Einführung, Etablierung und Verbreitung der Romantik und des Ästhetizismus in der chinesischen Moderne gilt.<sup>9</sup> Besonders sein erster Erzählband mit dem Titel *Versinken* (沉沦), der nur drei relativ kurze Texte (*Versinken*, *Umzug gen Süden* (南迁) und *Silbergrauer Tod* (银灰色的死))<sup>10</sup> enthält, gilt

9 Vgl dazu umfassend Zhixi Xie, *Obsession mit der Schönheit: Eine Untersuchung zu Ästhetizismus und Dekadenz in der chinesischen Moderne (美的偏至: 中国现代唯美-颓废主义文学思潮研究)*, Shanghai 1997 sowie zur Rezeption dieser Literatur unter der pauschalen Bezeichnung »Romantik« die ältere Studie von Leo Ou-fan Lee, *The Romantic Generation of Modern Chinese Writers*, Cambridge 1973. Lee und Xie heben beide Yu Dafus Status als repräsentativer chinesischer Romantiker bzw. Dekadenz-Autor hervor. Diese Bewertung wird auch von der weiteren Yu Dafu-Forschung aufgenommen. Shih bemerkt etwa: »Yu Dafu was the earliest and most influential figure to adopt the decadent style« (Shih, *The Lure of the Modern*, S. 115).

10 Für die deutsche Übersetzung der Buch- und Erzählungstitel sowie des Haupttexts von Yu Dafu verwende ich die Fassung: Yu Dafu, *Meistererzählungen*, übers. von Alexander Saechtig, Beijing 2014.

als bahnbrechend durch seine offene und gewagte Haltung in der Darstellung problematischer männlicher Sexualität.

Alle Protagonisten in den Erzählungen sind chinesische Studenten in Japan, die an unerfüllter sexueller Sehnsucht und damit verbundener Melancholie und *hypochondria* (letzterer Begriff erscheint im Vorwort und Haupttext direkt in Originalsprache und wird anschließend ins Chinesische übersetzt) leiden und letztlich daran zugrunde gehen. Unschwer ist hier die aus der romantischen und ästhetizistischen Literatur des Westens bekannte fatale Sentimentalität wiederzuerkennen. Wolfgang Kubin führt beispielsweise Yu Dafus Gestaltung der Leidensgeschichte junger Männer auf Goethes Werther zurück, dessen Liebeskummer und Selbstmord große Resonanzen bei den chinesischen Autoren der *Schöpfungs-Gesellschaft* fand.<sup>11</sup>

Der Einfluss westlicher Literatur auf das Schreiben Yu Dafus erschöpft sich jedoch nicht allein in thematischen Gemeinsamkeiten, sondern stellt intertextuelle Bezüge graphemisch auffällig aus. Er zitiert die Namen wichtiger Einflüsse, wie Ernest Dowson, William Wordsworth und Heinrich Heine, und auch Textpassagen in westlichen Lettern mitten in seinem chinesischen Text, manchmal mit, manchmal ohne Übersetzung.

In der Erzählung *Versinken* etwa liest der junge Protagonist auf seiner einsamen Zugreise von Tokyo zur Stadt N Gedichte Heinrich Heines. Dabei zitiert Yu Dafus Text eine ganze Strophe in deutscher Sprache und fügt eine Übersetzung ins Chinesische bei. Das Gefühl des Protagonisten beim Abschied von seinem entfremdeten Großstadtleben in ein neues Leben wird auf diese Weise sowohl intertextuell als auch graphemisch zusätzlich in Szene gesetzt.

Die in der Schriftform sichtbar werdende Mehrsprachigkeit in den Texten von Yu Dafu hat in der Forschung große Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Während kritische Positionen das unvermittelte und extensive Zitat der fremden Texte als Pose der Belesenheit und ausgedehnter Kompetenz in mehreren Sprachen, mithin als Ausdruck der Überlegenheit eines europäisch gebildeten chinesischen Kosmopoliten deuten, neigen wohlwollendere Positionen dazu, dieses linguistisch-literarische Phänomen im Kontext der Modernisierung der chinesischen Kultur zu interpretieren.<sup>12</sup> Valerie Levan weist in ihrer Dissertation auf die

11 Wolfgang Kubin, Yu Dafu (1896–1945): Werther und das Ende der Innerlichkeit, in: Goethe und China – China und Goethe, hg. von Günther Debon und Adrian Hsia, Bern und New York 1985, S. 155–181. Kubin knüpft dabei an Lees Feststellung eines »Wertherian type of personality« (Lee, *The Romantic Generation of Modern Chinese Writers*, S. 280) in der chinesischen Moderne an.

12 Für eine bündige Erklärung der verschiedenen Deutungsweisen vgl. Valerie Levan, *The Meaning of Foreign Text in Yu Dafu's »Sinking« Collection*, in: *Modern Chinese Literature and Culture* 24 (2012), H. 1, S. 48–87.

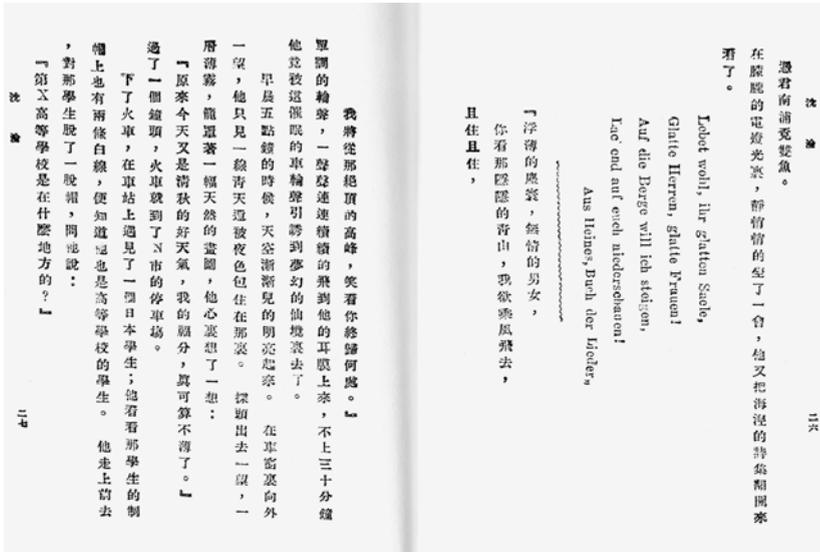


Abbildung 1: »Versinken«, S. 26 – aus dem Faksimiledruck der ersten originalen Fassung des Erzählbandes »Versinken« (1921): Yu Dafu, *Versinken* (沉沦), Shanghai 1921, Neudruck Tianjin 2021 (die Seitenzahl entspricht der abgebildeten Seite aus dem Buch, in dem die Seiten allerdings bei jeder Erzählung neu nummeriert werden)

umfangreiche Sprachreform in China in den 1910er und 1920er Jahren als entscheidende Bedingung hin: »[A] linguistic transition as competing language ideologies vied for supremacy in the creation of a national and poetic language for the new nation of China.«<sup>13</sup> Ihrer Auffassung nach steht die Einbeziehung europäischer Texte und Begriffe in eigene literarische Werke bei Yu Dafu für sein Streben nach einem kommunikativ-expressiven Ideal der modernen chinesischen Sprache, das als solches jedoch ein nicht realisierbares Ideal bleiben muss.<sup>14</sup> Jane

13 Valerie Levan, *Forbidden Enlightenment: Self-Articulation and Self-Accusation in the Works of Yu Dafu (1896–1945)*, Dissertation, Chicago 2010, S. 5.

14 In ihrem Aufsatz wird dies noch deutlicher formuliert: »In Yu's early texts, foreign literature is so prevalent not because of its unquestioned success with expression and communication, but rather because it so accurately depicts expressive and communicative failure. Yu incorporates these Romantic texts into his own narratives not out of a naive faith in an ideal whose fragility he does not recognize; on the contrary, by including them, Yu offers an opportunity to reflect on his sense of disillusionment

Qian Liu teilt diese Kontextualisierung der Sonderform von Mehrsprachigkeit bei Yu Dafu, hebt aber die ausschlaggebende Rolle der japanischen Modernisierung der Literatur für seine Rezeption und Übertragung der westlichen Romantik und des Ästhetizismus hervor.<sup>15</sup> Japan durchlief in der Meiji-Zeit (1868–1912), früher als China, eine Modernisierung nach westlichem Vorbild. Von den 1880er Jahren an erlebte dementsprechend die japanische Literatur eine wesentliche Erneuerung durch die massive Übersetzung und Rezeption westlicher moderner Literatur, insbesondere romantisch-ästhetizistischer Strömungen. Die chinesische Rezeption der westlichen Literatur ist insofern als Fortführung der Entwicklungen in Japan zu sehen. Zu Recht konstatiert Jane Qian Liu:

As a result of the ongoing language reform and the influence of the Japanese practice of quoting from Western languages, the Chinese tradition of quoting poetic lines or using the poetic form to express emotions underwent a significant transformation. [...] Yu also turned to Western languages and literary texts when expressing powerful emotions, because classical poetry, at times at least, seemed unable to match the romantic ambiance or emotional intensity that Western texts were capable of achieving.<sup>16</sup>

Es besteht kein Zweifel, dass Yu Dafu in seinen ersten Erzählungen eine moderne Sprache und damit Ausdrucksmittel für eine moderne Gefühlskultur schaffen will, indem er auf die Vorbilder in der europäischen und japanischen Literatur zurückgreift. Aber es reicht so nicht aus, das Spezifische in Yu Dafus (Ab-)Schreiben zu bestimmen. Denn die Signifikanz der mehrsprachigen Textform bei Yu Dafu zeigt sich vielmehr darin, dass er die zitierten Textstellen in Originalsprache und in Übersetzung nebeneinander stehen lässt und absichtlich ein visuelles Zusammenstoßen der chinesischen und europäischen Schriftzeichen inszeniert, um dergestalt den Transformationsprozess der chinesischen Moderne durch die Auseinandersetzung mit der westlichen Moderne *pars pro toto* zu veranschaulichen.

with that ideal even as he holds onto it.« Levan, *The Meaning of Foreign Text in Yu Dafu's »Sinking« Collection*, S. 64.

15 Vgl. Jane Qian Liu, *Transcultural Lyricism: Translation, Intertextuality, and the Rise of Emotion in Modern Chinese Love Fiction, 1899–1925*, Leiden und Boston 2017, S. 165–200. Dass Yu Dafu auch direkt von der japanischen modernen Literatur Sujets, Stile und narrative Strategien abgeschaut hat, die er in seinen eigenen Texten umsetzt, ist gut untersucht. Vgl. dazu ausführlich Alexander Saechtig, *Schreiben als Therapie: Die Selbstheilungsversuche des Yu Dafu nach dem Vorbild japanischer shishōsetsu-Autoren*, Wiesbaden 2005.

16 Liu, *Transcultural Lyricism*, S. 178 f.

Wie das oben abgedruckte Beispiel (vgl. Abb. 1) zeigt, zitiert der Autor nicht einfach europäische romantisch-ästhetizistische Literatur in Übersetzung, sondern macht den Lese- und Übersetzungsakt des Protagonisten zum Teil der Handlung und lässt die Leserinnen und Leser diesen mitvollziehen. Das Auftreten der für chinesische Leserinnen und Leser fremden lateinischen Buchstaben aus Heines *Harzreise* auf der Textoberfläche verweist nachdrücklich auf die europäische Quelle des Zitats, die chinesische Übersetzung auf deren Aufnahme, Aneignung und Transformation.

In ihrem neuen Kontext verliert die Übersetzung von Heines Zeilen aus der *Harzreise* ihren ironischen Beiklang und vermag, in chinesische Lettern verwandelt, der inneren Aufbruchsstimmung des Protagonisten Ausdruck zu verleihen. Zugleich erscheint diese Stelle außerordentlich markiert. Das zweisprachige Gedichtzitat lässt deutlich erkennen, wie die Adaption der westlichen Moderne in der literarischen Konstruktion eines chinesischen modernen Ichs dessen psychologische Selbstwahrnehmung wesentlich bestimmt.

Dass die Mehrsprachigkeit bei Yu Dafu eine signifikante Bedeutung hat, ist auch auf einer anderen Ebene zu beobachten. Die Parallelisierung der chinesischen und europäischen Sprachen beziehungsweise Schriften markiert auch eine Spannung innerhalb des chinesischen modernen Ichs. Die aktive Aufnahme des westlichen Modells der Moderne durch chinesische Autorinnen und Autoren ist von dem eingangs erläuterten kolonialen Unterlegenheitsgefühl getrübt und steht in Verbindung mit dem aufkommenden Nationalbewusstsein, dennoch weiterhin ›Chinesisch‹ bleiben zu wollen. In Yu Dafus Erzählband *Versinken* wird diese Spannung gestaltet als unterdrückte Sexualität, die in den Zusammenhang mit der kolonialistischen Ideologie einer Hierarchie der verschiedenen ›Rassen‹ einrückt.

Anders als später in China setzte in Japan eine Modernisierung nach westlichem Vorbild nicht nur früher ein, dort herrschte auch eine große Bereitwilligkeit, die kolonialistische Vorstellung einer Superiorität des Westens gegenüber den asiatischen Zivilisationen soweit zu übernehmen, dass der Wunsch nach einer ›europäischen‹ Identität als Ruf nach der gänzlichen Abkehr von Asien laut wurde (脱亚论, wörtlich: »Raus aus Asien«). Ursprünglich in den 1880er Jahren initiiert von dem berühmten Gelehrten Fukuzawa Yukichi (福泽谕吉), gewann diese Forderung großen Zuspruch.<sup>17</sup> Die erfolgreiche Verwestlichung des modernen Japans zeigte sich in den 1920er Jahren nicht nur an dessen Wirtschaftsleistung, sondern auch an seiner militärischen Stärke (den Siegen 1895 über

17 Vgl. Uemura Kunihiko, Fukuzawa Yukichi and Eurocentrism in modern Japan, in: *Kansai University review of economics* 14 (2012), H. 3, S. 1–16.

China und 1905 über Russland) wodurch es im Imperial-System Ostasiens eine hegemoniale Stellung einnehmen konnte. Aus dieser Position der Stärke heraus prägte die imperialistische ›Rassen-‹-Ideologie wesentlich dessen Überlegenheitsanspruch gegenüber anderen asiatischen Ländern. So wurden Chinesen häufig wegen der rückständigen Entwicklung des Landes als ethnisch minderwertiger und unterlegen diskriminiert und mit der pejorativen rassistischen Bezeichnung »Zhinaren« (支那人) stigmatisiert.<sup>18</sup> In seinen Erzählungen setzt sich Yu Dafu intensiv mit der zeitgeschichtlichen Situation der Chinesen in Japan auseinander. Er überhöht das individuelle sexuelle Versagen junger chinesischer Männer zum Sinnbild der kollektiven Schwäche Chinas und dem Leiden daran. Der Protagonist in der Erzählung *Versinken* klagt zum Schluss, nachdem er sich von japanischen Prostituierten abgelehnt und gedemütigt fühlt, bezeichnenderweise:

Vaterland, ach du mein Vaterland! Deinetwegen muss ich sterben!  
 Du musst bald reich werden, stark werden!  
 Du hast noch so viele Söhne und Töchter, die Qualen erdulden müssen!<sup>19</sup>

Diese Selbstwahrnehmung, den eigenen Ort auf der unterdrückten, unterlegenen und diskriminierten Seite im globalen Kolonialsystem zu sehen, spielt eine zentrale Rolle bei Yu Dafus Gestaltung der von Melancholie und *hypochondria* geprägten männlichen Persönlichkeit. Die Sentimentalität und ihre fatale Wirkung sind zwar aus der westlichen modernen Literatur übernommen, werden aber nun mit der zeitspezifischen chinesischen Nationalfrage verknüpft. China ist nie völlig vom Westen oder von Japan kolonisiert worden, geriet aber in die Rolle der von kolonialistischen Mächten bedrohten und gedemütigten schwächeren Partie, wodurch junge chinesische Männer in Japan unter Gefühlen der Minderwertigkeit litten. Yu Dafus Verarbeitung dieser Erfahrung in seinen ersten drei Erzählungen markiert also die semikoloniale Modernität in seiner literarischen Konzeption, die zwar das Vorbild romantisch-ästhetizistischer Psychologie<sup>20</sup> aufnimmt, diese aber in grundlegend anderer Weise einsetzt als die europäischen Vorlagen. Die Koexistenz der europäischen und chinesischen Sprachen beziehungsweise Schriften auf der Textoberfläche lässt sich in dieser

18 Vgl. dazu Shih, *The Lure of the Modern*, S. 16–30. Die beleidigende Bezeichnung »Zhinaren« taucht in der Erzählung *Versinken* auf. Yu Dafu, *Versinken*, in: Ders., *Versinken* (沉沦), Shanghai 1921, Neudruck Tianjin 2021, S. 63 (die Seiten werden in dem Band bei jeder Erzählung neu nummeriert).

19 Yu, *Meistererzählungen*, S. 66 f.

20 Vgl. dazu Shih, *The Lure of the Modern*, S. 115–123. Shih bemerkt sogar: »The desire of the Chinese youth operates like the desire of the colonized« (S. 116).

Hinsicht neu deuten. Es gilt das Nebeneinanderstehen der europäischen und chinesischen Sprachen als Symptom eines Subjekts im Wandel zu interpretieren. Inszeniert Yu Dafu häufig die Transformation von der europäischen Originalsprache zu der chinesischen Übersetzung als Ausdrucksform der modernen Gefühle, so gibt er auch stets Hinweise auf die Daseinsform der Wandererfigur zwischen Sprachen, die ein unfertiges ›Projekt‹ der Identitätsbildung der chinesischen Moderne verkörpert:

Es [d. i. das Ich in Yu Dafus Erzählung] beschwört gleichsam den Fall des modernen Menschen, der nicht anders denn als Flaneur zwischen zwei Welten unterwegs sein mag. Vielleicht ließe sich auch so die »Mehrsprachigkeit« (Englisch, Deutsch, Lateinisch) der Erzählung »Der Untergang« [= *Versinken*, S. L.] erklären. Der Text verkörpert mit seinem vielfach praktizierten sprachlichen Bruch das Leben des Helden in zwei Welten und Sprachen, in der Welt Chinas und in der Welt des Westens, im Reich der Natur und im Reich der Krankheit.<sup>21</sup>

Kubin ist in dieser Interpretation zuzustimmen, jedoch bleibt einzuwenden, dass die Sprachen nicht nur als Bruch nebeneinander gefügt, sondern erheblich verflochten sind, und erst dadurch, wie auch durch den Flaneur-Zustand des jungen modernen Chinesen, eine Verbindung mit seinem Nationalbewusstsein plausibel wird. Und die zweite Erzählung in demselben Band, *Umzug gen Süden*, ist meines Erachtens ein nicht minder interessantes Beispiel für diese Mehrsprachigkeit mit Signifikanz für die chinesische alternative Moderne, das eine genauere Analyse verdient.

### *Umzug gen Süden* als eine Geschichte der Wanderung durch Sprachen

Die Erzählung *Umzug gen Süden*, die Yu Dafu im Juli 1921 abgeschlossen hat, deutet schon im Titel die Wanderungsbewegung als Thema an. Allerdings geht es nicht um eine physische Wanderung über die staatliche Grenze hinweg, sondern um die Konfrontation und Verflechtung verschiedener Kulturen, Nationalitäten, Sprachen- und Zeichensysteme.

Der Protagonist Yi Ren, ein chinesischer Student an der Universität Tokyo, unternimmt, dem Ratschlag eines britischen Freundes folgend, eine Kur-Reise auf die Awa-Halbinsel südlich von Tokyo. Dort findet er Unterkunft bei der

21 Kubin, *Die chinesische Literatur im 20. Jahrhundert*, S. 59.

frommen britischen Christin Frau C. Bei dem von Frau C organisierten Gebets-treffen lernt er zwei japanische Studenten K und B und ein japanisches Mäd-chen O kennen. Er fühlt sich von O angezogen, die ihn aber auch an seine Affäre mit einer Frau M erinnert. Die schon verheiratete Frau M hat ihn im letzten Sommer in Tokyo verführt, dann verraten und schließlich ausgestoßen. Yi Ren gerät später in Konflikte mit dem eifersüchtigen K, was ihn stark be-trübt. Am Ende liegt er schwer erkrankt im Krankenhaus, unter Aufsicht von Frau C und dem britischen Freund vom Anfang. Der Ausgang der Erzählung deutet seinen baldigen Tod an.

Schon auf der ersten Seite des Erzähltexts sticht wieder seine Mehrsprachig-keit hervor. Der Text sieht eine Ähnlichkeit zwischen der Landschaft auf der Awa-Halbinsel und der südeuropäischen Küste und fällt bei seiner Beschrei-bung ins Englische: »hospitable, inviting dream-land of the romantic age«. <sup>22</sup> Die chinesische Übersetzung folgt in Klammern.

Die im ganzen Text eingestreuten englischen oder deutschen Kommentare von unterschiedlicher Länge, stammen teils als Zitate aus einem literarischen Text, sind aber teils auch vom Autor selbst in europäischer Sprache formuliert. Zusammen mit ihrer chinesischen Übersetzung stellen sie die hybride Identität des Protagonisten beziehungsweise Erzählers zur Schau. Die expressiv-kommun-ikative Funktion der Sprache wird zweigeteilt und jeweils einem Sprachen- und Zeichensystem zugeteilt. Die Erscheinung der europäischen Sprache ver-weist auf das Eintauchen des Chinesen in die meistens literarisch vermittelte eu-ropäische Natur und Kultur, die mit dem »romantic age« identifiziert wird. Das von der Sprache getragene Weltbild bildet ein Koordinationssystem, mit dem er die asiatische Landschaft vermessen und beschreiben kann. Die Wiederholung des gleichen Inhalts in der chinesischen Sprache zeigt jedoch die Bemühung, die europäischen Ideen im chinesischen Zeichensystem neu herzustellen und damit die chinesische Sprache zu erweitern und zu bereichern. Hierin lässt sich wieder eine Inszenierung der Transformation erkennen. Dabei wird der Erzähler zum eigenen Übersetzer, zum Medium zwischen zwei Welten und Mittel der Erne-uerung der chinesischen Sprache und Kultur. Das entspricht der beanspruchten Rolle der chinesischen Autorinnen und Autoren bei der Modernisierung der chinesischen Literatur und Kultur.

Was jedoch in *Versinken* und der letzten der drei Erzählungen, *Silbergrauer Tod*, ganz fehlt, ist die zweisprachige Form des Kapiteltitels, die für *Umzug gen Süden* von konstitutiver Bedeutung ist. Während der chinesische Titel des ers-

22 Yu Dafu, *Umzug gen Süden*, in: Ders., *Versinken*, S. 1 (die Seiten werden in dem Band bei jeder Erzählung neu nummeriert).

ten Kapitels »南迁« nur den Erzählungstitel wiederholt, ist der deutsche Kapitel-titel »O Dahin! Dahin!« ein Zitat aus Goethes Mignon-Gedicht, das in dieser mehrsprachigen Erzählung den zentralen Intertext bildet. Auch wenn der deutsche Titel keine direkte wörtliche Übersetzung des chinesischen Titels ist, stehen die beiden, gerade im Hinblick auf das Gedicht, in dem der Aufruf »Dahin!« sich auf eine Reise nach dem südlichen Land bezieht, in einem Verweisungszusammenhang. Die Zweisprachigkeit und die intertextuelle Verbindung werden konsequent bei allen sieben Kapitel-titeln durchgeführt (vgl. Tabelle 1). Die Titel weisen den Gang der Handlung voraus, parallelisieren dadurch aber zugleich auch den chinesischen Protagonisten Yi Ren und Goethes Romanfigur Mignon. Besonders aussagekräftig ist der Titel des vierten Kapitels, wo das Mignon-Gedicht in deutscher Sprache eingebettet wird und Yi Ren in Mignon ausdrücklich eine Identifikationsfigur für sich findet. Der Titel lautet: »Wahlverwandtschaft« (亲和力). In der semantischen Botschaft, dass zwischen beiden Figuren und auch beiden Texten eine Wahlverwandtschaft besteht, schwingt auch der Titel von Goethes Roman mit. Und beim letzten Kapitel nimmt der chinesisch-deutsche Titel das Motiv der Reise nach Süden wieder auf und schließt den Kreis der Parallelisierung von Sprachen, Figuren, Handlungen.

Kap.- Nr.	Chin. Titel	Deutscher Titel	Anmerkung
1	南迁	O Dahin! Dahin!	Keine wörtliche Übersetzung
2	出京	Flucht auf das Land	
3	浮萍	Die Entengrütze	Das Kapitel enthält das deutsche Mignon-Gedicht
4	亲和力	Wahlverwandtschaft	
5	月光	Mondschein	
6	崖上	Abgrund	
7	南行	Nach Süden!	

Tabelle 1: Die zweisprachigen Kapitel-titel in der Erzählung »Umzug gen Süden«

Anders als die Kapitelüberschriften auf Chinesisch und Deutsch, erscheint das Mignon-Gedicht zunächst gänzlich ohne Übersetzung – diese folgt erst im Anhang, im Anschluss an den Haupttext. Ein solcher Einsatz von Mehrsprachigkeit findet sich im gesamten Erzählband *Versinken* kein zweites Mal.

Die deutschsprachigen Strophen des Mignon-Gedichts sind daher einerseits ins chinesische Zeichengewebe eingebettet, andererseits wegen des Fehlens einer Übersetzung zunächst von jeglicher semantischen Verbindung mit dem chinesi-

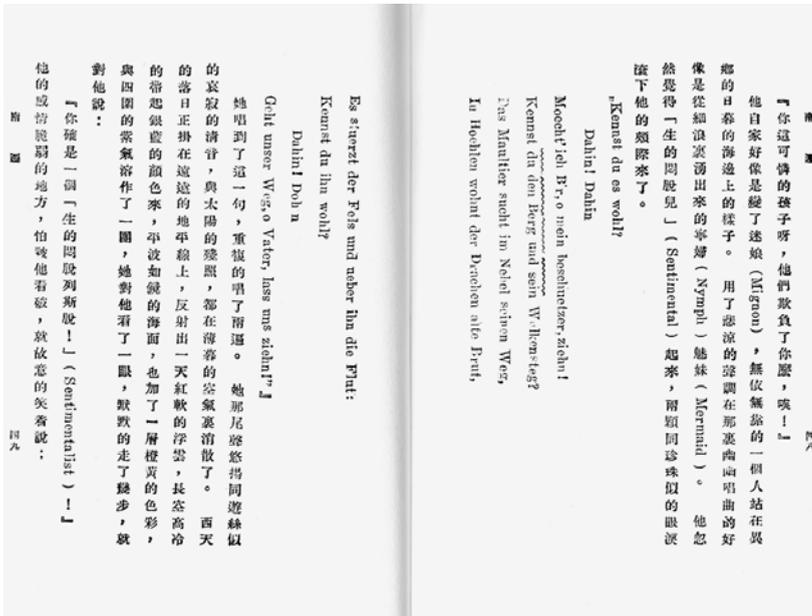


Abbildung 2: »Umzug gen Süden«, S. 48f. – aus dem Faksimiledruck der ersten originalen Fassung des Erzählbandes »Versinken« (1921): Yu Dafu, *Versinken* (沉沦), Shanghai 1921, Neudruck Tianjin 2021 (die Seitenzahl entspricht der abgebildeten Seite aus dem Buch, in dem die Seiten allerdings bei jeder Erzählung neu nummeriert werden)

schen Kontext abgelöst und isoliert. Sie stehen als Fremdkörper im chinesischen Fließtext (vgl. Abb. 2) und bleiben für die chinesischen Leserinnen und Leser ohne deutsche Sprachkompetenz unzugänglich und daher merkwürdig und mysteriös. Der Autor springt hier zwischen zwei Sprachen, Zeichenformen, Kulturen und Zeiten hin und her und zeigt die Effekte fehlender Vermittlung.

Die chinesische Leserschaft bekommt dennoch ohne jegliche Schwierigkeit mit, dass Yi Ren vom gesungenen deutschen Text tief bewegt ist. Er identifiziert sich mit Mignon, die im deutschen Gedicht über ihre Sehnsucht nach der Heimat im Süden und ihre Leiden in der Fremde spricht:

Er selbst schien sich in *Mignon* verwandelt zu haben, wie ein Mensch ohne jeden Rückhalt stand er in fremden Landen im Zwielflicht der Abendsonne an der Meeresküste. Und das, was sie dort leise mit wehmütiger Stimme vor

sich hin sang, schien aus den feinen Wellen von den Nymphen (*Nymph*) und Meerjungfrauen (*Mermaid*) herangetragen worden zu sein. Plötzlich spürte er, wie er *sentimental* zu werden begann, zwei Tränen kullerten ihm wie Perlen über die Wangen.<sup>23</sup>

Die Ferne der Heimat, das Wandern als Existenzsituation und vor allem das Gefühl des Ausgeschlossenseins in der Fremde bilden den Kern der marginalisierten Identität, die Mignon und Yi Ren teilen. Die Parallele geht aber weiter: Mignon stirbt kurz nachdem sie von der Verlobung von Wilhelm und Therese erfahren hat und Yi Rens Einsamkeit führt zum Ausbruch seiner Tuberkulose. Das Scheitern einer Liebesbeziehung führt beide Figuren in die Isolation und letztlich zu ihrem Tod.

Die Forschung streitet, wie dieser Einsatz von Mehrsprachigkeit zu interpretieren ist: Valerie Levan bemerkt, dass das Mignon-Gedicht in Goethes Roman ebenfalls eine Übersetzung aus *Wilhelm Meister* sei, allerdings immer auf Deutsch erscheine und daher keine Störung für die deutsche Leserschaft bewirken könne. Ihrer Ansicht nach beweist die eingefügte deutsche Fassung des Gedichts das Scheitern des Autors bei der Suche nach einem idealen modernen Kommunikationsmittel in den fremden Sprachen und der fremden Literatur.<sup>24</sup> Dagegen glaubt Jane Qian Liu, dass den chinesischen Leserinnen und Leser durch den Kontext die Botschaft der fremden Lyrik eben durch die graphemische Doppelung durchaus vermittelt würde. Sie spricht von »a literariness and poetic feeling associated with semantic gaps«.<sup>25</sup> Zwischen beiden Positionen lässt sich vermitteln: Sicherlich entsteht hier ein gewisser Störungs- oder gar Verfremdungseffekt beim Lesen des Texts, aber dieser bedeutet keine völlige Unlesbarkeit. Vielmehr kann man hier eine Funktionalisierung der heterogenen Sprach- und Schriftformen für semiotische Bedeutungen sehen. Da Yu Dafu im Anhang eine vorzügliche chinesische Übersetzung vom Mignon-Gedicht präsentieren kann, ist die Behauptung nicht haltbar, dass er in der chinesischen Sprache kein Äquivalent für das deutschsprachige Gedicht und seinen Wortlaut finden kann. Es geht ihm offenbar darum, hier auf die Übersetzung und die Inszenierung des Autors als Medium in der chinesischen Moderne absichtlich zu verzichten. Stattdessen zielt er auf die Darstellung von Konfrontation und Friktion des Westlichen und Östlichen. Die Fremdsprache wird mithin zum Zeichen von Fremdheit und Fremderfahrung selbst.

23 Yu, *Meistererzählungen*, S. 93. Die Wörter in kursiver Schrift stehen im chinesischen Originaltext auch in europäischer Buchstabenschrift.

24 Vgl. Levan, *Forbidden Enlightenment*, S. 51–55.

25 Liu, *Transcultural Lyricism*, S. 189.

Es gibt eine andere Ebene der Mehrsprachigkeit in Verbindung mit Fremderfahrung. Kaum hat Yi Ren die zwei jungen japanischen Studenten kennengelernt, will der eine, K, mit ihm Englisch sprechen. Dieser Dialog wird im Text zweisprachig präsentiert, englische Aussagen mit anschließender chinesischer Übersetzung in Klammern, wobei Ks japanischer Akzent in seiner erbärmlichen englischen Aussprache durch orthographische Abweichungen sichtbar gemacht wird. Zum Beispiel fragt K Yi Ren, ob dieser sein Englisch verstehen kann. Eine Frage, die die Schwierigkeit des Verstehens an sich zum Thema macht: »Do you undastand my ingulish?« Auf Yi Rens Bejahung erwidert K mit einem noch miserabler ausgesprochenen englischen Satz: »Alright, alright, leto us speaku ingulish heea-aftar.«<sup>26</sup>

Ks Eifer, unbedingt Englisch sprechen zu wollen, verweist auf den Zwang zum Erlernen der fremden Sprache während der japanischen Modernisierung, markiert durch sein so karikaturartig geschildertes Kauderwelsch aber ein befremdliches beziehungsweise absurdes Moment dieser Transformation in den Augen von Yi Ren beziehungsweise Yu Dafu. Während japanische Männer in dem Erzählband *Versinken* sonst fast ausschließlich als überlegene Nebenbuhler im erotisch-sexuellen Bereich gezeichnet werden, bildet K eine Ausnahme und zeigt anfangs nur Schwäche gegenüber dem chinesischen Protagonisten, eben in seinem Sprachenlernen. Vor diesem Hintergrund können die deformierte Sprachenrepräsentation und die bizarre Kommunikationssituation als ein Zeichen für das Entfremdungsgefühl und Distanziertsein des chinesischen Studenten Yi Ren von der vermeintlichen japanischen Assimilation an die europäische Ideologie gelesen werden. Yi Rens Antwort in fließendem, fehlerfreiem Englisch wirkt demgegenüber wie Spott.

Der selbstbewusste Spott über den Japaner K schlägt aber im vorletzten Kapitel mit dem Titel »Abgrund« doch wieder in die Schmerzerfahrung des Unterlegenheitsgefühls von Yi Ren um, denn er wird von K indirekt angegriffen. K besucht den sonntäglichen Gottesdienst in der Kirche und spricht zur Gemeinde, unter der sich auch Yi Ren befindet. »Mit uns Asiaten wird das einfach nichts«, verkündet K:

Wir Asiaten haben einen falschen Glauben, da gibt es manch einen, der meint, nur weil er ein paar Fremdsprachen lernt oder Kontakt zu einer unserer Schwestern hält, zum wahren Glauben gefunden zu haben. Deshalb sind wir Asiaten noch nicht so weit. Wenn wir wirklich zum Glauben finden wollen, müssen wir zur Lebensweise der urchristlichen Gemeinde zu-

26 Yu, Umzug gen Süden, S. 26.

rückkehren. Es ist unnötig, Fremdsprachen zu sprechen oder den Kontakt zu unseren Schwestern zu suchen.<sup>27</sup>

K, der vorher mit Leidenschaft Englisch gelernt hat und damit auf komische Weise den japanischen Weg der Verwestlichung repräsentiert, behauptet nun für »uns Asiaten« eine falsche Art des Glaubens, des Sprachenlernens und des Kontakts mit Christinnen. Auch wenn er die Pluralform »wir« benutzt, gilt sein Vorwurf aber nur dem einen Asiaten, der eben Fremdsprachen beherrscht und Kontakt mit dem Mädchen O aufgenommen hat: Yi Ren. Da K sich sowohl im Sprachenlernen als auch im Umgang mit Frauen Yi Ren unterlegen fühlt, versucht er aus Frustration und Eifersucht beides als falschen Weg des Glaubens der schlechten »Asiaten« zu stigmatisieren. Interessant ist hier vor allem die Verbindung von Erotik, asiatischer Identität und Fremdsprachenkenntnissen, mit der die durch die Mehrsprachigkeit ausgedrückte zentrale Problematik der Existenz des jungen chinesischen Mannes charakterisiert ist. Yi Ren erkennt sofort sich als Ziel der Attacke, fühlt sich tief getroffen und reagiert beleidigt. Darin offenbart er auch, wie sehr die Identitätsfrage ihn beständig beschäftigt und dass er trotz seiner mehrsprachigen Kompetenzen kein Selbstbewusstsein aufbauen kann. Sein sprachliches Talent provoziert nur noch weitere Diskriminierung und den Ausschluss durch die Japaner:

Yi Ren spürte, wie ihm das Blut augenblicklich ins Gesicht schoss, die Worte von K hatten zweifellos ihm gegolten. Warum sonst sollte er »Asiaten« statt »Japaner« gesagt haben, wo unter den Anwesenden außer ihm doch nur Japaner waren? Und was die Fremdsprachen und die Schwestern anbelangte, so traf auch das auf Yi Rens jüngste Vergangenheit zu.<sup>28</sup>

### Fazit

Die Bewegung der Neuen Kultur in China zu Beginn des 20. Jahrhunderts markiert den Anfang einer spannungsvollen und facettenreichen Auseinandersetzung mit der westlichen Moderne im Bereich der Literatur, die bis heute immer noch die Entwicklung der chinesischen literarischen Schöpfungen prägt. Die fortwährende umfangreiche Übersetzung der europäischen Autorinnen und Autoren gibt weitere Impulse zur kreativen Rezeption der von ihnen prä-

<sup>27</sup> Yu, *Meistererzählungen*, S. 109.

<sup>28</sup> Ebd.

sentierten ästhetischen Innovationen. Die Inspiration trägt nicht selten zum Ausdruck der speziellen Identitätsfrage oder zur Verarbeitung der eigenen historischen Erfahrung bei. Der Nobelpreisträger Mo Yan, der sich durch einen eigenartigen kräftigen Stil in seinen Romanen auszeichnet, gesteht beispielsweise offen die Einflüsse von Franz Kafka für sein Schreiben ein.<sup>29</sup> Allerdings geht es hierin eher um eine gewisse Transplantation der Ästhetik der Absurdität und des Grotesken als um intertextuelle Bezüge auf konkrete Vorlagen.

Angesichts der hundertjährigen Geschichte der Rezeption und Transformation lässt sich die Einmaligkeit von Yu Dafus Erstlingswerk feststellen. Wie er durch die eigenartige Spielart der Mehrsprachigkeit die Spannung der chinesischen alternativen Moderne am Textkörper visuell sichtbar macht, findet man weder bei seinen Zeitgenossen noch bei den folgenden Generationen chinesischer Autorinnen und Autoren, die sich auf jeweils andere Art und Weise mit der westlichen Moderne beschäftigen. Yu Dafus Sensibilität für die trianguläre Beziehung zwischen Sprache, Identität und Moderne, die nicht zuletzt von seinen Erlebnissen und Empfindungen während der Studienzeit in Japan Anfang des 20. Jahrhunderts geprägt ist, führt zu ganz speziellen literarischen Momentaufnahmen eines kulturellen Umbruchs in Ostasien. Das auf Deutsch zitierte Mignon-Lied in seiner Erzählung *Umzug gen Süden* markiert also eine bemerkenswerte chinesisch-deutsche literarische Beziehung, die nicht nur von der semantischen Verbindung her, sondern auch durch die Präsenz der graphemischen Heterogenität große Bedeutung für die Vernetzung der westlichen und chinesischen Modernität aufweist.

29 Vgl. Yanbing Zeng, *Franz Kafka and Chinese Culture*, übers. von Yuan Li, London 2022, S. 163. Dazu lässt sich die Bemerkung machen, dass chinesische Autorinnen und Autoren seit den 1980er Jahren auch von der durch den magischen Realismus gekennzeichneten lateinamerikanischen Literatur stark beeinflusst werden. Dies ist ein großer Unterschied im globalen intertextuellen Netzwerk zur klassischen Moderne in den 1920er und 1930er Jahren.



BARRY MURNANE

VOR DER WELTLITERATUR  
GLOBALGESCHICHTLICHE PERSPEKTIVEN  
AUF DIE ENTSTEHUNG EINES LITERATURKRITISCHEN  
DENKMUSTERS NACH 1800

*National-Literatur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Welt-Literatur ist an der Zeit und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen.<sup>1</sup>*

Die Zentralität von historischen wie gegenwärtigen, systematisch-methodologischen Vorstellungen von ›Weltliteratur‹ für Globalgeschichten der deutschen Literatur liegt auf der Hand. Der auf August Ludwig Schlözer und Christoph Martin Wieland zurückzuführende und von Johann Wolfgang von Goethe in mehreren privaten und öffentlichen Äußerungen etablierte Begriff ›Weltliteratur‹ ist spätestens seit der Jahrtausendwende zu einem Kernkonzept der Literaturkritik wie der globalen Literaturvermarktung gleichermaßen avanciert, sodass Goethes Behauptung, die Epoche der Weltliteratur sei an der Zeit, tatsächlich in Erfüllung zu gehen scheint.<sup>2</sup> Von deutscher Literatur im Kontext der Weltliteratur zu reden, eröffnet wiederum Perspektiven auf deutschsprachige Literaturen, die über nationalliterarische Interessen hinausgehen. Während B. Venkat Mani beispielsweise die Aneignung von Weltliteratur durch die Aufnahme von Übersetzungen im deutschsprachigen Gebiet zum Gegenstand seines Konzepts der *bibliomigrancy* macht, dokumentiert Sandra Richter die globale Verbreitung von originär deutschsprachigen Texten in Übersetzungen im Ausland.<sup>3</sup> Chunjie Zhang und Birgit Tautz haben gezeigt, wie Vorstellun-

- 1 Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, in: Johann Wolfgang von Goethe, Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, 40 Bde., hg. von Karl Eibl u. a., Frankfurt a.M. 1985–2013 [abgekürzt: FA], Bd. 39, S. 225.
- 2 Vgl. z.B. Franco Moretti, Conjectures on World Literature, in: New Left Review 1 (2000), S. 54–68 und ders., Distant Reading, New York 2013; vgl. auch Pascale Casanova, World Republic of Letters [1. Aufl. 1999], Cambridge 2004.
- 3 Vgl. B. Venkat Mani, Recoding World Literature: Libraries, Print Culture, and Germany's Pact with Books, New York 2017 und Sandra Richter, Eine Weltgeschichte der deutschsprachigen Literatur, München 2017.

gen nationalliterarischer ›Ursprünglichkeit‹ um 1800 angesichts der weitreichenden Eingebundenheit auch der deutschen Literatur in globalen ökonomischen, politischen und kulturellen Netzwerken zutiefst problematisch waren.<sup>4</sup> In der Tat umfasste der Begriff ›Weltliteratur‹ bereits bei Goethe eine Reihe von verwandten Phänomenen, die jenseits von nationalliterarischen Fragestellungen existierten. Durch neue Kommunikations- und Transportmittel seien die Nationen so eng zusammengedrückt, dass ein gemeinsamer Markt entstanden sei, auf dem alle literarischen ›Waren‹ miteinander in Kommunikation stünden. Dementsprechend wolle die Nationalliteratur nach Goethe zu diesem Zeitpunkt wenig ›sagen‹.

Auch wenn Goethes Bemerkungen zur Entstehung einer »allgemeinen Weltliteratur«<sup>5</sup> keinesfalls mit dem gegenwärtigen literaturtheoretischen Diskurs zur Weltliteratur deckungsgleich sind, kommt ihm eine zentrale Rolle in ihrer Selbsthistorisierung zu. So sieht etwa David Damrosch im Goethe'schen Verständnis von Weltliteratur als »freye[m] geistige[m] Handelsverkehr«<sup>6</sup> eine Fokussierung auf kulturübergreifende Formen der Zirkulation und Lektüre, die am Kern der neuen *World Literature Studies* liegen sollten: »Goethe coins a concept«.<sup>7</sup> Als Ahnherr ist Goethe ein durchaus widerspenstiger Bezugspunkt. Seine verstreuten Reflexionen ergeben keine kohärente, in sich geschlossene Theorie, was einige Kritiker:innen dazu veranlasste, ihm eine »singular lack of clarity« zu attestieren.<sup>8</sup> Das verleiht dem Begriff zwar eine große Wandlungs- und damit auch Anschlussfähigkeit für *World Literature Studies*, macht es aber umso schwieriger festzustellen, welchen genauen theoretischen ›Sinn‹ Weltliteratur für Goethe hatte. Seine vielen privaten und öffentlichen Äußerungen zum Phänomen schwanken zwischen der Bestimmung einer komparativen Methodik, der das Prinzip der sogenannten »Teilnahme«<sup>9</sup> (die das Respektieren möglicher ethnischer und kultureller Differenzen und die Würdigung grundsätzlicher Ähnlichkeiten einschließt) zugrunde liegt, und einem impliziten Univer-

4 Vgl. Chunjie Zhang, *Transculturality and German Discourse in the Age of European Colonialism*, Evanston 2017 und Birgit Tautz, *Translating the World. Toward a New History of German Literature around 1900*, University Park 2018.

5 Goethe, (Vorwort zu Carlyles ›Leben Schillers‹), FA 22, S. 869–883, hier S. 870.

6 Ebd.

7 David Damrosch, *What is World Literature?*, Princeton 2003, S. 5.

8 John K. Noyes, *Writing the Dialectical Structure of the Modern Subject: Goethe on World Literature and World Citizenship*, in: *Seminar* 51 (2015), H. 2, S. 100–114, hier S. 100. Vgl. dagegen Fritz Strich, *Goethe und die Weltliteratur*, Bern 1957, S. 16 f., der eine solche Absicht seitens Goethe verneint.

9 Goethe verwendet diesen Begriff mehrmals, z. B. »Teilnahme Goethe's an Manzoni«, FA 22, S. 781–813, hier S. 802.

salismus, der kaum wertneutral zu nennen ist und größtenteils auf westlichen Standards und Traditionen aufbaut (»europäische, ja eine allgemeine Weltliteratur«<sup>10</sup>). Daraus ergibt sich das Problem, dass Goethes Weltliteratur-Begriff zwar historisch nachweisbar ist, sich aber nicht in dem Maße als Gründungsmoment eignet, wie sich die Teilnehmer:innen der *World Literature*-Debatte vielleicht erhoffen.

Solche Fragen reichen weit über die engeren disziplinarischen Grenzen der Germanistik hinaus, können aber Gegenstand einer noch zu formierenden Globalgeschichte deutscher Literatur sein. Ein globalgeschichtlicher Zugang interessiert sich weniger für die ›Universalität‹ einzelner ›kanonischer‹ Werke als vielmehr für das »Wechselspiel verschiedener Akteure, Institutionen und Machtgefüge« und dafür, »die in ihnen wirkenden kulturellen, sozialen, ökonomischen und politischen Faktoren durchsichtig zu machen«.<sup>11</sup> Ein solcher Zugang zielt »auf eine Soziologisierung und Historisierung« der Weltliteratur, um die jeweils historisch spezifischen »Faktoren und Bedingungen der Literaturproduktion« in weltweitem Maßstab zu rekonstruieren und zu verstehen.<sup>12</sup> Globalgeschichtliche Perspektiven interessieren sich dafür, was Edward Said die ›Welthaftigkeit‹ (»worldliness«<sup>13</sup>) von Weltliteratur nennt. Welthaftigkeit bezeichnet die Tatsache, dass Literatur »always enmeshed in circumstance, time, place, and society – in short [...] in the world, and hence worldly« sei.<sup>14</sup> Wie Goethes Hinweise auf Kommerz, Transportmittel und Medialität in seinen Bemerkungen zur Weltliteratur zeigen (er spricht von »Eisenbahnen, Schnellposten, Dampfschiffen«, »Warenhandel« und »geistige[m] Handelsverkehr«<sup>15</sup>), verfügte auch er bereits über einen feinen Sinn für eine solche Welthaftigkeit von Weltliteratur. Weltliteratur bei Goethe versteht man demnach besser, wenn man sie nicht versucht konzeptionell zu vereindeutigen, sondern praxeologisch nach ihren materiellen Grundlagen fragt.

Der folgende Beitrag widmet sich diesen materiellen Grundlagen weltliterarischer Kommunikation, um ihre Entstehung in den ersten Dekaden nach 1800 als Gegenstand einer globalgeschichtlichen Untersuchung zu dokumentieren.

10 Goethe, ⟨Zu den Versammlungen deutscher Naturforscher und Ärzte⟩, FA 25, S. 79 f., hier S. 79.

11 Urs Büttner und David D. Kim, Globalgeschichten der Literaturen. Ein Methodenprogramm, in: Globalgeschichten der deutschen Literatur: Methoden – Ansätze – Probleme, hg. von dens., Stuttgart 2022, S. 1–32, hier S. 16.

12 Ebd., S. 14.

13 Edward Said, *The World, the Text, the Critic*, Cambridge 1983, S. 35.

14 Ebd.

15 Goethe, ⟨Vorwort zu Carlyles ›Leben Schillers‹⟩, FA 22, S. 870.

Hierbei fungiert ›Weltliteratur‹ weniger als Grundlage eines systematischen Konzepts von Globalgeschichten der deutschen Literatur, denn als ein historisch und damit objektsprachlich zu erforschender Begriff. Pointiert formuliert, geht der Beitrag der Frage nach, was Goethes Formulierung von der Weltliteratur vorausging – welche kommunikativen und strukturellen Bedingungen mussten bereits entwickelt worden sein, um eine »Epoche der Welt-Literatur« denkbar werden zu lassen. Im Mittelpunkt stehen die tatsächlichen materiellen Bedingungen der Produktion, Übersetzung, Transportierung von und Kommunikation über Literatur, welche die Entstehung von Weltliteratur um 1830 ermöglichten. Als Beispiel dient die literarische Kommunikation zwischen dem Weimarer Hof und dem aus Deutschland stammenden und in London tätigen Journalisten und Dolmetscher Johann Christian Hüttner, dessen Tätigkeit für Cottas Zeitschrift *Englische Miscellen* (1800–1806) und ab 1814 als ›Literatus‹ für Herzog Carl August maßgeblich für die Vermittlung von literarischen und wissenschaftlichen Texten aus aller Welt nach Weimar war.

### Weltliteratur bei Goethe

Da Goethes verstreute Reflexionen über Weltliteratur keine kohärente Theorie ergeben, scheint ein praxeologischer Zugang produktiver als die Reduktion auf die eine einzige ›richtige‹ Bedeutung des Begriffs. Schon Strich beobachtete, dass ein gemeinsamer Nenner vieler seiner vereinzelt ausgeführten lebendige – private wie öffentliche – Kommunikation *von* und *über* Literatur ist, dass Weltliteratur für Goethe in erster Linie eine Sammlung sozialer und literaturkritischer Praktiken sei.<sup>16</sup> Da die Beteiligten an diesem Verkehr meist räumlich weit getrennt waren, fanden die Kommunikationsprozesse vorwiegend schriftlich statt, wobei die konkreten Praktiken mehrere Formen annehmen konnten, inklusive dem Versand von Briefen, Manuskripten, gedruckten Büchern und Zeitschriften.<sup>17</sup> Durch diese materiellen und medialen Bedingungen konnte »potentiell jeder Literat und Kritiker mit jedem anderen in Beziehung treten«. <sup>18</sup> In einem durchaus angemessenen performativen Kontext – im Vorwort zu einer deutschen Übersetzung von Thomas Carlyles Schiller-

16 Vgl. Strich, *Goethe und die Weltliteratur*, S. 16 f.

17 Mark Georg Dehrmann und Johannes Schmidt, *Transnationale Lektüren in Europa. 1800–1850*. Vorwort, in: *Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge* 29 (2019), H. 2, S. 242–248, hier S. 242.

18 Ebd.

Biographie *Leben Schillers* (1830) – weist Goethe auf diese medialen Bedingungen hin. Dort sieht er in der »sich immer vermehrende[n] Schnelligkeit des Verkehrs« die Grundlagen eines erhöhten internationalen »Warenhandel[s]« und »geistigen Handelsverkehr[s]«, aus denen gegenseitiger literarischer »Vorteil und Gewinn« hervorgehen werden.<sup>19</sup> Im literarischen Kontext besteht dieser gegenseitige Vorteil vor allem in einem reziproken Produktions- und Rezeptionsverfahren: »[D]ie Nationen sollen [...] einander gewahr werden, sich begreifen, und wenn sie sich wechselseitig nicht lieben mögen, sich einander wenigstens dulden lernen.«<sup>20</sup> Anne Bohnenkamp spricht in dieser Hinsicht von einer »Rezeption der Rezeption« als zentrale kritische Praktik der Weltliteratur.<sup>21</sup> Im Rahmen der Weltliteratur war es nicht ausreichend, dass Texte im Ausland veröffentlicht, gelesen, übersetzt oder rezensiert wurden; die Befunde dieser Rezeptionsakte mussten auch an den Entstehungsstandorten der Texte wahrgenommen und wirksam werden.

So global der emphatische Begriff einer Weltliteratur auch anmutet, ist eine deutliche Beschränktheit der literarischen Kommunikationsnetzwerke Goethes auf den europäischen Raum feststellbar.<sup>22</sup> In ihrem jüngsten Versuch, das tatsächliche Ausmaß von Goethes weltliterarischem Netzwerk mittels digitaler Modellierungsmethoden zu ermitteln, haben Stefan Höppner und Ulrike Trenkmann die tatsächlichen Bücherbewegungen von und nach Weimar dokumentiert, um genauer festzustellen, auf wie viele »Weltteile« sich seine weltliterarischen Praktiken tatsächlich erstreckten.<sup>23</sup> Die Ergebnisse ihrer Analyse widersprechen einer globalen Reichweite seiner Netzwerke: »[B]oth the amount and the geographical catchment area of the book submissions increase over time«,<sup>24</sup> bleiben aber von einzelnen bemerkenswerten Ausnahmen in der Regel auf den europäischen Raum beschränkt. Die Bücherzusendungen an fremdsprachiger, aus dem nicht-deutschsprachigen Raum stammender oder übersetzter Literatur kommen aus nur sehr wenigen kulturellen Zentren wie London, Paris, Mailand,

19 Goethe, (Vorwort zu Carlyles »Leben Schillers«), FA 22, S. 870.

20 Goethe, (Edinburgh Reviews), FA 22, S. 491–493, hier S. 491.

21 Vgl. Anne Bohnenkamp, Rezeption der Rezeption: Goethes Entwicklung einer »Weltliteratur« im Kontext seiner Zeitschrift »Über Kunst und Altertum«, in: Spuren, Signaturen, Spiegelungen: Zur Goethe-Rezeption in Europa, hg. von Bernhard Beutler und Anke Bosse, Köln u. a. 2000, S. 187–205.

22 Vgl. z. B. Dehrmann und Schmidt, Transnationale Lektüren in Europa.

23 Stefan Höppner und Ulrike Trenkmann, World on a Shelf: Submissions of *Weltliteratur* in Goethe's Private Library – A Quantitative Approach, in: Publications of the English Goethe Society 90 (2021), S. 13–30.

24 Ebd., S. 27.

Lissabon oder Edinburgh. Überraschender ist jedoch der Befund, dass »the vast majority of texts was sent to Goethe from locations within German-speaking territories«,<sup>25</sup> also gar keine formalen Verbindungen Goethes mit dem nicht-deutschsprachigen oder außereuropäischen Raum darstellte.

Das bedeutet natürlich nicht, dass Goethes weltliterarische Lesepraktiken sich nur auf die Literaturen des deutschsprachigen oder europäischen Raums beschränkten. Einer der bekanntesten Kommentare Goethes über die anbrechende »Epoche der Welt-Literatur« nimmt auch programmatisch auf eine nichteuropäische Literatur Bezug, nämlich diejenige Chinas. Denn die eingangs zitierte Aussage Goethes über den Niedergang der »National-Literatur« ist das Resümee eines längeren Gesprächs mit Eckermann über Goethes Lektüre von einem »chinesischen Roman«: »In diesen Tagen, seit ich Sie nicht gesehen, sagte er, habe ich vieles und mancherlei gelesen, besonders auch einen chinesischen Roman, der mich noch beschäftigt und der mir im hohen Grade merkwürdig erscheint.«<sup>26</sup> Wie Anke Bosse, Leslie O'Bell und zuletzt Daniel Purdy ausführlich gezeigt haben, war der chinesische »Roman«, den Goethe 1827 las, eine durch Peter Perring Thoms besorgte Übersetzung des chinesischen Versepos *Huajian jin* mit dem Titel *Chinese Courtship*.<sup>27</sup> Damit bleibt auch dieses Beispiel oberflächlich betrachtet auf den europäischen Raum beschränkt, ich habe aber an anderer Stelle rekonstruiert, wie sehr Goethes Lektüre dieses chinesischen Texts von den »murky fault lines«<sup>28</sup> des kolonialen globalen Handels abhängig war.<sup>29</sup> Thoms' literarische Übersetzungen waren ein Nebenprodukt seiner Tätigkeiten bei der britischen East India Company in Macau<sup>30</sup> und *Chinese Courtship* wurde sogar von der East India Company Press in Macau verlegt und von dort nach London transportiert, von wo aus Goethe sein Wei-

25 Ebd., S. 22.

26 Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, FA 39, S. 223.

27 Anke Bosse, China und Goethes Konzept der ›Weltliteratur‹, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (2009), S. 231–251; Leslie O'Bell, Chinese Novels, Scholarly Errors, and Goethe's Concept of World Literature, in: Publications of the English Goethe Society 87 (2018), S. 64–80; Daniel Purdy, Chinese Sympathies. Media, Missionaries, and World Literature from Marco Polo to Goethe, Ithaca 2021, S. 316–320.

28 Tautz, Translating the World, S. 13.

29 Barry Murnane, The Worldliness of *Weltliteratur*: Goethe's ›Handelsverkehr‹ between China and Weimar, in: Goethe Yearbook 29 (2022), S. 73–93.

30 Zu Thoms vgl. Patricia Sieber, Location, Location, Location: Peter Perring Thoms (1790–1855), Cantonese Localism, and the Genesis of Literary Translation from the Chinese, in: Sinologists as Translators in the Seventeenth to Nineteenth Centuries, hg. von Lawrence Wang-chi Wong und Bernhard Fuehrer, Hong Kong 2016, S. 127–167.

marer Exemplar bezogen hat.<sup>31</sup> Goethes weltliterarische Praxis blieb zwar auf inereuropäische Reichweite beschränkt, Weimar ist dennoch als Knotenpunkt eines weltweiten Netzwerks von Handel, Korrespondenz, verlegerischer Tätigkeit, Übersetzung und Lesepraktiken anzusehen, die vor allem über London, Paris und Hamburg vermittelt wurde.<sup>32</sup>

Der China-Komplex beweist, dass Weltliteratur für Goethe konzeptuell – und in vereinzelt Fällen auch praktisch – die *ganze* Welt mitdenkt, aber in ihrer Infrastruktur wie in ihren Deutungsmustern vor allem europazentriert bleibt. Das gilt auch für den Bezug von fremdsprachiger und übersetzter Literatur. Statt auf persönliche Kontakte, setzte Goethe in den 1810er und 1820er Jahren auf indirekte Kommunikation, häufig in der Form von Zusendungen durch Verleger, Herausgeber oder Übersetzer.<sup>33</sup> Dieser Hinweis auf Vermittlerfiguren vermag Auskunft darüber zu geben, wie literarische Quellen aus aller Herren Länder ihren Platz in den Weimarer Bibliotheken und damit auch in Goethes Umkreis finden konnten. Spätestens seit Guthkes großangelegter Trilogie zu Weimars ›Großer Öffnung in die Welt‹ ist der aus der Niederlausitz stammende und seit 1791 in London als Journalist und Übersetzer tätige Johann Christian Hüttner zunehmend als wichtiger Mittelsmann Goethes ins Blickfeld gerückt.<sup>34</sup> Hüttner war keineswegs die einzige Quelle für Wissen über außereuropäische Kulturen und Literaturen in Weimar, dennoch hat Guthke nachgewiesen, dass Hüttner an der Beschaffung von allein 148 Titeln über außereuropäische Landeskunde und Kultur beteiligt war, was den Großteil solcher eingegangenen Bücher dieser Gattung in diesem Zeitraum ausmachte.<sup>35</sup> Im Rahmen einer Globalgeschichte der Weltliteratur verdient Hüttners Vermittlertätigkeit eine tiefere Betrachtung, zumal er als zentrale Figur im welthaften *enmeshment* (Said) von Goethes Weltliteratur nach 1800 agiert.

31 Vgl. Murnane, *The Worldliness of Weltliteratur*, S. 78–80.

32 Tautz, *Translating the World*, S. 36.

33 Höppner und Trenkmann, *World on a Shelf*, S. 28.

34 Karl S. Guthke, *Goethes Weimar und »Die große Öffnung in die weite Welt«*, Wiesbaden 2001; ders., *Die Erfindung der Welt. Globalität und Grenzen in der Kulturgeschichte der Literatur*, Tübingen 2005; ders., *Die Reise ans Ende der Welt. Erkundungen zur Kulturgeschichte der Literatur*, Tübingen 2011; vgl. auch ders., *Goethes Reise nach Spanisch-Amerika. Weltbewohnen in Weimar*, Göttingen 2016.

35 Guthke, *Goethes Reise nach Spanisch-Amerika*, S. 65.

## Weltenbummler und Literaturvermittler Johann Christian Hüttner und die Welt vor der Weltliteratur

Die Bedeutung von Johann Christian Hüttner als Vermittler für die neuesten kulturellen, politischen und technologischen Entwicklungen Englands in Deutschland ist der Goethe-Forschung keineswegs unbekannt; auch über seine Bemühungen um Bekanntmachung der deutschen Literatur und Kultur in Großbritannien sind wir einigermaßen gut informiert.<sup>36</sup> Seit John Hennigs detailreicher Untersuchung ist zudem deutlich, in welchem Ausmaß Goethes Kenntnisse von nichteuropäischer Literatur auf die Vermittlung Hüttners zurückzuführen war, da Goethe diese meist in englischer Übersetzung las.<sup>37</sup> Schließlich hat Guthke in den bereits erwähnten Teilstudien und Aufsätzen vor allem auf Hüttners Vermittlerrolle hinsichtlich Goethes Rezeption von Reiseberichten und geographischer beziehungsweise naturwissenschaftlicher Literatur aus Afrika, Asien, Nord- und Lateinamerika sowie Ozeanien aufmerksam gemacht. Auch die Tatsache, dass Hüttner selbst weit über die Grenzen Europas hinaus gereist war und über seine Erlebnisse in Reiseberichten informierte, macht ihn als Gegenstand einer globalgeschichtlichen Perspektive auf die Literatur um 1800 interessant.<sup>38</sup>

Nach seiner Rückkehr nach Europa hielt sich Hüttner durch Übersetzertätigkeit, Sprachunterricht und Journalismus über Wasser. Er schrieb vor allem für deutsche Wochen- und Monatsschriften über die neusten Ereignisse in London und Großbritannien, unter anderem für die *Bayreuther* und *Braunschweiger Zeitung*, die *Hamburger Neue Zeitung* und ab 1798 für Friedrich Justin Bertuchs *London und Paris*. Er war auch an literarischen Themen interessiert und wurde durch seinen Schulfreund Karl August Böttiger zur Mitarbeit an Wielands *Neuem Teutschen Merkur* gewonnen; die dort erscheinenden »Briefe« oder »Auswärtige[n] Korrespondenz[en]« aus England waren größtenteils von

36 Vgl. Pia Müller, Joh. Chr. Hüttners »Englische Miscellen«. Ein Beitrag zur Geschichte der deutsch-englischen Beziehungen um 1800, Würzburg 1939, S. 60–65. Vgl. auch Paul Gedan, Johann Christian Hüttner. Ein Beitrag zur Geschichte der Geographie, Dissertation, Leipzig 1898 und Walter Wadepuhl, Hüttner, a New Source for Anglo-German Relations, in: *The Germanic Review* 14 (1939), S. 23–28.

37 John Hennig, Goethe's Relations with Hüttner, in: *The Modern Language Review* 46 (1951), S. 404–418.

38 Johann Christian Hüttner, Nachricht von der Britischen Gesandtschaftsreise nach China, Berlin 1797; der Text wurde sogar ins Französische und Niederländische übersetzt, vgl. ders., *Voyage à la Chine*, übers. von Théophile Frédéric Winckler, Paris 1798 und ders., *Reize van het Britsch gezantschap door China en een gedeelte van Tartarye*, Leiden 1799.

Hüttner selbst geschrieben. Hüttner schrieb auch regelmäßig für die bei Cotta erscheinende *Allgemeine Zeitung* bis er 1800 bis 1806 von Cotta sogar mit der Herausgeberschaft der *Englische Miscellen* beauftragt wurde.<sup>39</sup> Dieses Journal sollte Hüttners Vorwort zur ersten Nummer zufolge der »Unterhaltung und Belehrung« dienen (EM I, S. 5), wobei der Journal-Titel programmatisch zu verstehen ist. Hüttner berichtete von scheinbar wild zusammengewürfelten Themenfeldern: neben Geschichten über Neuerfindungen, Luxusartikel, Mode, volkswirtschaftliche Erfolge oder jüngste politische Entwicklungen machten auch Kurzberichte über wissenschaftliche und belletristische Neuerscheinungen oder neue Bühnen- und Musikaufführungen, Kriminalfälle, Kurzbiographien, moralische Erzählungen sowie schließlich auch längere Exzerpte von älteren und neueren literarischen Werken den Großteil der Inhalte aus. Hüttner und Cotta stellten die Produktion als Folge von Napoleons Kontinentalsperre Anfang 1807 ein.

Aus Goethes diversen Überlegungen zu Weltliteratur aus der Zeit um 1830 ist vor allem die Bedeutung vom transnationalen Zeitschriftenwesen und von der dadurch ermöglichten reziproken Literaturkritik hervorzuheben; beides erläutert Goethe vor allem mit Bezug auf die Schotten Scott und Carlyle.<sup>40</sup> Dies gilt aber bereits für die literaturkritische Arbeit Hüttners ab 1800. Seine *Englischen Miscellen* beinhalteten von Anfang an feste Rubriken mit Kurzvorstellungen »schöner« und wissenschaftlicher Literatur (Hüttner unterscheidet eher altmodisch nur gelegentlich zwischen diesen Metiers) und jede Lieferung wurde abgeschlossen mit einer Liste von angekündigter oder gerade erschienener Literatur, die mitunter von Seiten Hüttners und seines Verlegers Cotta als Anreiz dienen sollte, sie entweder in Originalsprache zu importieren oder zumindest eine deutsche Übersetzung von ihnen anzufertigen. Daneben fanden sich Besprechungen von neuen Theaterstücken, Exzerpte aus älteren, aber auch neueren literarischen Werken und mehrere kritische beziehungsweise biographische Abhandlungen über einzelne Autoren wie etwa zu William Godwins Chaucer-Studie (vgl. EM XIII, S. 156–173) oder Robert Burns (vgl. EM I, S. 67–85). An tagesaktueller Literatur bespricht oder erwähnt Hüttner diesbezüglich unter anderem Matthew G. Lewis (vgl. EM II, S. 148), Mary Wollstonecraft (vgl. EM IX, S. 59), Ann Radcliffe (vgl. EM I, S. 124 f.), Charlotte Smith (vgl. EM I, 124 f.), Hester Piozzi (vgl. EM II, S. 146 f.), Robert Southey (vgl. EM XII, S. 118 und EM XIX, S. 173), Walter Scott (vgl. z. B. EM XVIII, S. 179) und Samuel Taylor Coleridge

39 Englische Miscellen, 25 Bände (1800–1806). Im Folgenden zitiert: EM Bandnummer, Seitenzahl.

40 Goethe, 〈Edinburgh Reviews〉, FA 22, S. 491.

(vgl. EM VIII, S. 182). Letzterer war aus Weimarer Sicht von besonderem Interesse, da Hüttner über seine *Wallenstein*-Übersetzung schreibt.

Lewis, Scott und Coleridge weisen auf einen weiteren Schwerpunkt der literarischen Anteile der *Miscellen* hin, nämlich den Stellenwert der deutschen Literatur in England, denn alle drei waren als Übersetzer und Vermittler der neueren deutschen Literatur berühmt.<sup>41</sup> Hier hat Hüttners kritische Praxis am meisten Ähnlichkeit mit der reziproken Natur von Goethes Vorstellung einer gegenseitigen ›weltliterarischen‹ Teilnahme und Duldung. Es ist bezeichnend, dass bereits der erste Band eine längere Übersicht über die Kenntnisnahme von deutscher Literatur in Großbritannien bietet, denn Hüttner berichtet wiederholt vom »Fortschritt[], den unsere Literatur in England macht« (EM III, S. 12). In seiner ersten Übersicht lobt Hüttner die Verdienste von Benjamin Thompson, dessen sechsbändige *German Theatre* erstmals »unsre besten Schauspiele« übersetzte und eine »so genaue Kenntnis unsrer Umgangssprache, und eine so große Gewandtheit in seiner eigenen« bewies, dass »eine ansehnliche Majorität des englischen Publikums unserem Theater geneigter werden« (EM I, S. 183 und S. 100); und von Coleridges Schiller-Übersetzungen heißt es: »unsre guten Schriftsteller sind in guten Händen« (EM I, S. 100). Von Goethes Werken werden Übersetzungen von *Die Leiden des jungen Werther*, *Götz von Berlichingen*, *Iphigenie auf Tauris* (vgl. EM I, S. 182 f.) sowie Thomas Holcrofts Fassung von *Hermann und Dorothea* (vgl. EM IV, S. 57 f.) genannt. Weiter berichtet Hüttner, dass »der Reichtum unserer Literatur die Erlernung der deutschen Sprache so notwendig gemacht [hat]« (EM XXIV, S. 61). Hüttners Versuch, diese britische Rezeption dem deutschen Publikum im Zeitschriftenformat nahezubringen, muss man als weltliterarisches Experiment *avant la lettre* einstufen: In den Worten Dehrmanns und Schmidts, ging es Hüttner »nicht nur darum das ›Fremde‹ kennenlernen zu können, sondern auch darum, das ›Eigene‹ aus der ›fremden‹ Perspektive neu zu entdecken.«<sup>42</sup>

Der Wohlstand Englands, der den erhöhten Stellenwert der Künste beförderte, beruhte nicht zuletzt auf dem kolonialen Handel, was an Berichten über außereuropäische Produkte immer wieder betont wird, wie etwa im Fall von persischen Amuletts (vgl. EM XXIII, S. 6 f.) und ägyptischer Mode (vgl. EM XX, S. 61). In dieser Hinsicht hat bereits Guthke einen deutlichen Schwerpunkt in Hüttners Rezeptions- und Vermittlungspraktiken ausgemacht, nämlich die Po-

41 Vgl. Barry Murnane, *British Ghosts of the Gothic Novel. Dramatic Adaptation as a Medium of Anglo-German Cultural Transfer in the 1790s*, in: *Anglo-German Dramatic and Poetic Encounters: Perspectives on Exchange in the Sattelzeit*, hg. von Michael Wood und Sandro Jung, Bethlehem 2019, S. 23–46.

42 Dehrmann und Schmidt, *Transnationale Lektüren in Europa*, S. 244.

pularisierung von Wissen aus europäischen Überseereichen. In diesen Berichten steht Hüttner den Missständen im kolonialen Treiben keineswegs neutral gegenüber, obwohl die Briten im Vergleich zu Spaniern und Franzosen als deutlich zivilisierter dargestellt werden: In einer Besprechung von Robert Dallas' *The History of the Maroons* [...] (1803) notiert Hüttner, dass die Sklaven im spanischen Kuba »ein hartes Joch« erleiden, wogegen ein »gewisses Gefühl von Gleichheit« im britischen Jamaica vorherrsche (EM XII, S. 144 f.). Aus Sicht des deutschen Lesepublikums dürften Hüttners Literaturberichte in den *Miscellen* erheblich zur »zeitgemäßen ›globalen Bildung« nach 1800 beigetragen haben.<sup>43</sup> Allerdings ist ersichtlich, wie sehr diese Bildung der Macht und Infrastruktur Großbritanniens als Kolonialmacht zu verdanken war.

Nach Einstellung der *Miscellen* schrieb Hüttner weiterhin für Cottas *Morgenblatt* und Bertuchs *Allgemeine Literatur-Zeitung*, musste seinen Unterhalt aber auf andere Weise bestreiten. Das Ende seiner Herausgeberschaft war womöglich ein Glücksfall, denn ab 1809 wurde er als Dolmetscher im British Foreign Office eingestellt und war somit als Staatsbeamter bis zu seinem Tod im Mai 1847 finanziell abgesichert. Im Jahr 1814 lernte Hüttner Herzog Carl August persönlich kennen, während dieser die Aufhebung der Kontinentalsperre zum Anlass nahm, eine Englandreise zu unternehmen. Der Herzog beschäftigte ihn als seinen Londoner Literaturkorrespondenten und Hüttner verfasste ab September 1814 bis Ende 1829 mehrere Hundert Besprechungen und Inhaltsangaben englischsprachiger und in englischen Übersetzungen erschienener literarischer, landeskundlicher und (kultur-)geographischer Werke aus aller Welt, mittels derer Bestellungen für die herzogliche Bibliothek getätigt wurden.

Mit nur wenigen Ausnahmen kommunizierte Hüttner hauptsächlich mit dem Kanzleirat Vogel und nach dessen Tod mit seinem Nachfolger Haage, aber als Direktor der Bibliothek war Goethe qua Amtes der Erste, der Hüttners Berichte zu lesen bekam, die Buchbestellungen anordnete und schließlich die eingegangenen Bücher sichtete.<sup>44</sup> Aus dieser Zeit gibt es keine Zeugnisse einer persönlichen Korrespondenz zwischen Goethe und Hüttner; vereinzelt Briefe sind nur aus der Zeit ab 1817 überliefert, wobei die meisten aus einer kurzen Periode nach dem Tod Vogels Ende 1819 und während einer Dienstreise Haages im Sommer 1820 stammen.<sup>45</sup> Trotz dieser distanzierten Beziehung hatte Goethe laut Ruppert die komplette Sammlung der *Englischen Miscellen* in seiner

43 Guthke, *Die Reise ans Ende der Welt*, S. 188.

44 Guthke, *Goethes Reise nach Spanisch-Amerika*, S. 28 f.

45 Vgl. Catherine W. Proescholdt, *Johann Christian Hüttner (1766–1847): a link between Weimar and London*, in: *Goethe and the English-Speaking World*, hg. von Nicholas Boyle und John Guthrie, Rochester 2002, S. 99–110, hier S. 104 f.

Privatbibliothek stehen und er las nachweislich Hüttners Literaturberichte sowie die durch ihn besorgten englischsprachigen Journale zeitnah nach ihrer Erscheinung.<sup>46</sup>

Zwischen 1814 und 1829 schließlich schickte Hüttner Literaturberichte im Umfang von über 3.000 Quartseiten aus London nach Weimar,<sup>47</sup> bestellte und organisierte den Versand von Tausenden Büchern und Journalen für die Herzogliche Bibliothek, besorgte mineralogische und botanische Gegenstände und Kunstobjekte für Goethe und agierte als Mittelsmann in der Kommunikation mit Buchhändlern, Wissenschaftlern, Politikern sowie mit Personen des öffentlichen Lebens. Hüttners Besprechungen gehen systematisch immer ähnlich vor: Zunächst wird die komplette Titelei mit Verlagsangaben und Seitenumfang in englischer Schreibschrift notiert, dann wechselt Hüttner zur deutschen Kurrentschrift, um seine Inhaltsangabe wiederzugeben; diese fällt je nach behandeltem Buch kurz oder lang aus, wobei es auffällig ist, dass Reisebeschreibungen oft eher längere Besprechungen zuteilwerden. Zumindest bei der Reiseliteratur sucht Hüttner öfters markante Details oder kuriose Episoden heraus, um einen atmosphärischen Eindruck sowohl der bereisten Gegend als auch des Lektüererlebnisses selbst zu geben – etwa der Bericht von ›Vampir‹-Fledermäusen in John Potter Hamiltons *Travels through the Interior Provinces of Columbia* (1827);<sup>48</sup> am Ende fällt Hüttner oft – aber nicht immer – ein kurzes Urteil, häufig zum Schreibstil des Autors.

Die Berichte selbst haben keinen besonderen thematischen Schwerpunkt, Hüttners Auswahl wirkt sehr diffus: Neben Reiseliteratur im weitesten Sinne, liest man auch von belletristischen Neuerscheinungen, Memoiren, wissenschaftlichen Abhandlungen unterschiedlichster Art oder schließlich Darstellungen von neuen technischen Erfindungen und landwirtschaftlichen Praktiken in England. Hier sind beispielsweise wissenschaftliche und literarische Zeitschriften wie *Philosophical Magazine* von Tilloch, *The Repertory of Arts, Manufactures, and Agriculture* und *The Quarterly Review* zu nennen, wobei Letztere aus

46 Für Belege von Goethes aktiver Lektüre der Berichte Hüttners siehe Hans Ruppert, *Goethes Bibliothek*. Katalog, Weimar 1958, Nr. 309 und Elise von Keudell, *Goethe als Benutzer der Weimarer Bibliothek*. Ein Verzeichnis der von ihm entliehenen Werke, hg. von Werner Deetjen, Weimar 1931, Nr. 1770 und Nr. 1808.

47 Diese Berichte befinden sich im Thüringischen Hauptstaatsarchiv Weimar unter der Signatur »Großherzogliches Hausarchiv A XIX, 149, 1«, gefolgt von Kleinbuchstaben, um die einzelnen Bände zu bezeichnen. Im Folgenden wird nach diesem Schema zitiert, mit der Ergänzung durch die einzelnen Blattzahlen. Ich danke Ingrid Schreiber (Oxford) für ihre Recherche-Arbeiten an diesem Material.

48 Großherzogliches Hausarchiv A XIX, 149, 1, k: 63v.

Sicht der ›schönen‹ Literatur sicherlich am wichtigsten ist. Obwohl *The Quarterly Review* seit 1809 im Umlauf war, befinden sich einzelne Exemplare erst ab Herbst 1814 in der Herzoglichen Bibliothek, also zur selben Zeit, zu der Hüttner seine Arbeit aufnahm; durch Keudell ist belegt, dass Goethe die Ausgabe von April 1815 ausgeliehen hat,<sup>49</sup> worin sich Besprechungen von J. Miots *Mémoires pour servir à l'Histoire des Expéditions en Egypte et en Syrie*, von M. de Guignes *Dictionnaire Chinois, Français et Latin* sowie von Robert Southey's *Roderick, the Last of the Goths* befanden. Auch die erstmalige Kenntnisnahme der *Edinburgh Review* – die schottische Zeitschrift, die Ende der 1820er Jahre für Goethes Auffassung von reziproker Literaturkritik so wichtig war – fällt in diesen Zeitraum, wobei in späteren Jahren der direkte Kontakt zu den im Umfeld der Zeitschrift agierenden Autorkollegen Carlyle und Scott zunehmend wichtiger wird.

Schließlich ist auf die vielen persischen, chinesischen und ›orientalischen‹ Quellen hinzuweisen, die für Goethes Arbeiten am *West-östlichen Divan* wichtig gewesen sein dürften, etwa John Malcolms *History of Persia* (1815) oder Horace H. Wilsons *Dictionary, Sanscrit and English* (1819). Über Wilsons Wörterbuch kommunizierte Goethe wiederholt selbst mit Hüttner, denn in einem der wenigen überlieferten Briefen Hüttners nach Weimar berichtet der Londoner Korrespondent, dass sich der Versand der Bücher aufgrund von einer verspäteten Ankunft der Schiffe der East India Company verzögern wird.<sup>50</sup> Hennig kommt aufgrund einer detaillierten Untersuchung aller biographischen und postalischen Erwähnungen Hüttners bei Goethe zu dem Urteil: »We can assume that all the books published in England after the Napoleonic wars and read by Goethe had been procured by Hüttner, unless we definitely know from which other source they came to him.«<sup>51</sup>

Dass Hüttner – wie Walter Wadepuhl behauptete – maßgeblichen Anteil an Goethes »conception of world-citizenship and world-literature« hatte,<sup>52</sup> sein Beitrag also konzeptueller Art sei, ist zu hoch gegriffen. In den *Englischen Miscellen* erprobte Hüttner zwar eine Form der späteren weltliterarischen »Rezeption der Rezeption« in europäischem Maßstab in Goethes Blickfeld, doch das alleinige Vorbild Goethes in dieser Hinsicht war er sicherlich nicht. Dennoch ist Hüttner mitnichten eine Randfigur hinter Autorkollegen wie Manzoni, Car-

49 Keudell, Goethe als Benutzer der Weimarer Bibliothek, Nr. 1007.

50 Brief von Joh. Chr. Hüttner an Johann Wolfgang von Goethe vom 18. April 1820, Goethe- und Schiller-Archiv, Sig. GSA 28/87, Bl. 121 f.

51 Hennig, Goethe's Relations with Hüttner, S. 407.

52 Wadepuhl, Hüttner, a New Source for Anglo-German Relations, S. 27.

lyle oder Scott; vielmehr steht er im Zentrum der weltliterarischen ›Praxis‹ Goethes. Fernab der europäischen Knotenpunkte des globalen Handels und Verkehrs in London, Paris, Lissabon, Amsterdam oder Hamburg war Goethe auf Vermittlerfiguren wie Hüttner angewiesen, um sein Wissen von der Überseewelt, ihrer Kultur, Kunst und Literatur zu erweitern.<sup>53</sup> Als Herausgeber und alleiniger Autor aller Buchbesprechungen in den *Englischen Miscellen* und ab 1814 als Mittelsmann bei den Anschaffungen von englischsprachigen Büchern, Übersetzungen, Journalen, Kunstwerken und anderen interessanten Objekten, die buchstäblich aus aller Welt ausgesucht und besorgt wurden, ist Hüttners materieller Beitrag zur Entstehung der Weltliteratur nicht hoch genug zu schätzen. Bei Hüttners Berichten schwebt stets der Status Großbritanniens als seefahrende Nation und Kolonialmacht mit,<sup>54</sup> was einerseits den Widerspruch zwischen der Weimarer Provinz und der Weltmetropole London akzentuiert, andererseits auf die infrastrukturelle Verstrickung von Goethes Weltliteratur-Begriff und -Praxis im europäischem Imperialismus hinweist. Das konnte mitunter für Goethes literarisches Schaffen von erheblicher Bedeutung sein – ob um 1820 mit dem *Divan* oder um 1827 mit den *Chinesisch-deutschen Jahres- und Tageszeiten*. Solche produktiven ›ideellen‹ Nutzen sind jedoch aus Goethes Sicht sekundär für die Weltliteratur: Weltliteratur war für ihn zuallererst eine literaturkritische Praxis zur gegenseitigen kulturellen Verständigung zwischen den Kulturen und für diese Praxis kam Hüttner eine maßgebliche Rolle zu. Mit Blick auf die infrastrukturellen Ermöglichungsgründe von Weltliteratur nach 1800 ist Wadepuhl sicherlich zuzustimmen: Hüttner »contributed more in that direction than any other factor, and may be considered the leading source for Goethe's [...] world-literature«. <sup>55</sup>

### Vor der Weltliteratur

Die Vermittlerrolle, die Johann Christian Hüttner für das literarische Leben in Weimar und weit darüber hinaus spielte, zeugt von einem komplexen transnationalen und sogar globalen Literaturbetrieb vor Goethes Idee einer allgemeinen Weltliteratur um 1830. ›Vor der Weltliteratur‹ umfasst hier sowohl die

53 Zum Verhältnis von der Weimarer Provinz und der ›weiten Welt‹ vgl. Tautz, *Translating the World*, S. 145–190.

54 Vgl. Großherzogliches Hausarchiv A XIX, 149, 1, a: 79r: »die Engländer, wie jetzt die Sachen stehen, [liefern] wegen ihrer Schiffahrt, Reichthümer, und Reiseliebe die meisten Nachrichten von entfernten und selten besuchten Weltgegenden«.

55 Wadepuhl, *Hüttner, a New Source for Anglo-German Relations*, S. 27.

temporale Dimension von Hüttners langjähriger kritischer und vermittelnder Tätigkeit ab 1800 als auch die systematische Dimension der in ihm zusammenlaufenden materiellen Vermittlungswege von neuen Publikationen aus allen Gattungen und Wissensdiskursen, die Goethes Lektüre von literarischen Werken aus aller Welt und damit die Entstehung einer kritischen Praxis von Weltliteratur überhaupt ermöglichte. Als kritische Praxis war Goethes Weltliteratur demnach der von Said als *enmeshment* »in circumstance, time, place, and society« definierten Welthaftigkeit der Literatur unterworfen und von den hegemonialen Logiken der imperialen beziehungsweise kolonialen Globalisierungswelle des 18. und 19. Jahrhunderts abhängig.

Die hier verfolgte Rekonstruktion von Weltliteratur um 1800 ermöglicht auch eine differenzierte Betrachtung des Selbstbildes der *World Literature Studies* in der Gegenwart, die sich nicht selten auf Goethe als visionären Gründungsvater einer zukünftigen, kosmopolitisch-offenen, wertfreien weltliterarischen Kritik berufen. Goethe interessierte sich sicherlich für eine solche konzeptuelle Dimension der Weltliteratur, doch wie aus der Diskussion von Hüttners Vermittlerrolle sichtbar geworden sein sollte, sind Goethes Vorstellungen von einer allgemeinen Weltliteratur zutiefst in welthafte, materielle Belange verstrickt, welche teils schwerwiegende Folgen für die Vermittlung von kulturellen Differenzen mittransportieren. Nur durch die Berücksichtigung solcher Verstrickungen ist Goethes Weltliteratur historisch angemessen zu verstehen. Die hier erprobte globalgeschichtliche Sicht auf die Weltliteratur fokussiert just die »welthafte«-materiellen Ermöglichungsgründe von Goethes »geistige[m] Handelsverkehr« und beleuchtet die ökonomischen und medienpraxeologischen Bedingungen, in und aus der sein Weltliteratur-Begriff hervorgehen konnte. Damit wird das Bild einer weltbürgerlichen Weltliteratur um 1800, auf welche sich die gegenwärtigen *World Literature Studies* gern als Teil ihrer eigenen Geschichtsschreibung berufen, jedoch brüchig. Eine adäquate Anerkennung der Welthaftigkeit von Weltliteratur lässt zumindest die »[i]ssues of power – political, informational, financial, technological, religious« sichtbar werden, die Sandra Bermann zufolge die Produktion, Übersetzung, Dissemination und Rezeption von Literaturen bestimmen.<sup>56</sup> Das sind Probleme, die heute und für die Zeit nach 1800 in gleichem Maße gelten und denen in der angemessenen Komplexität aus einer globalgeschichtlichen Perspektive beizukommen ist.

<sup>56</sup> Sandra Bermann, *World Literature as Comparative Literature*, in: *The Routledge Companion to World Literature*, hg. von Theo D'haen, David Damrosch und Djelal Kadir, New York 2012, S. 169–179, hier S. 175.



HYPOLITE KEMBEU

PRODUKTION UND REZEPTIONSSTEUERUNG  
AFRIKANISCHER LITERATUR IN DER DDR

Das literaturwissenschaftliche Interesse an der modernen afrikanischen Literatur im deutschsprachigen Raum geht auf die 1950er Jahre zurück und setzt mit der Rezeption von Camaras Laves Werk *L'Enfant Noir*, 1953 (dt. *Einer aus Kuruusa*, 1954), gefolgt von Ferdinand Oyonos, Ousmane Sembènes, Mongo Betis Werken und anderen ein.<sup>1</sup> Charakteristisch für die frühe Rezeption der afrikanischen Literatur in Westdeutschland war, dass sie vorwiegend aus einem privaten Interesse Einzelner hervorging, sogenannten ›Aphrophilen‹, wie dem Schriftsteller, Herausgeber und Übersetzer Janheinz Jahn, dem Hochschuldozenten János Riesz und dem Literaturwissenschaftler, Verleger und Journalisten Peter Ripken, die sich aus dieser Leidenschaft heraus später für die Förderung der subsaharischen afrikanischen Literatur im deutschsprachigen Raum einsetzten.<sup>2</sup> Vor ihnen war »die Auseinandersetzung mit den [afrikanischen] Texten von imperialistisch/kolonialistischen und ethnologisch/sprachwissenschaftlichen Motivationen geprägt.«<sup>3</sup> In Ostdeutschland hingegen erfolgte die erste Auseinandersetzung mit afrikanischer Literatur im Rahmen der sogenannten »Asien- und Afrikawissenschaften«, die die Literatur untrennbar von der Soziologie, Anthropologie, Geschichte, und Kultur Afrikas analysierten. Die ersten nennenswerten Untersuchungen zu Afrika an ostdeutschen Forschungseinrichtungen begannen mit der Gründung einer interdisziplinär ausgerichteten »Abteilung Afrikanistik« an der Universität Leipzig im Jahr 1958, die 1960 – »in Abgrenzung zu der stark linguistisch geprägten und als ›bürger-

- 1 Vgl. El-Shaddai Deva, Schreiben und Übersetzen zwischen Lokalem und Globalem: Ferdinand Oyono und Ahmadou Kourouma in deutscher Übersetzung, Berlin 2021, S. 3.
- 2 Vgl. Albert Gouaffo, Fremdheitserfahrung und literarischer Rezeptionsprozess. Zur Rezeption der frankophonen Literatur des subsaharischen Afrika im deutschen Sprach- und Kulturraum (1945–1990), Dissertation, Frankfurt a. M. 1998, Shaban Mayanja, »Pthwoh! Geschichte, bleibe ein Zwerg, während ich wachse!« Untersuchung zum Problem der Übersetzung afrikanischer Literatur ins Deutsche, Hannover 1999 und François Ousmane Dupuy, Inter- und transkulturelle Vermittlung zwischen Afrika und Europa, Berlin 2018.
- 3 Dupuy, Inter- und transkulturelle Vermittlung zwischen Afrika und Europa, S. 16.

lich« bewerteten Afrika-Forschung an der Berliner Humboldt-Universität – als multidisziplinär und marxistisch-leninistisch ausgerichtetes Zentrum der Afrika-Forschung in der DDR ausgebaut« wurde. Dieses Zentrum der Afrika-Forschung, genannt »Afrika-Institut«, wurde 1993 in »Institut für Afrikanistik« und 2017 in »Institut für Afrikastudien« umbenannt.<sup>4</sup> Bereits die Assoziation des Adjektivs »marxistisch-leninistisch« mit Afrikastudien in der DDR wirft die Frage auf, welcher Stellenwert der afrikanischen Literatur in der DDR gegenüber der BRD zukam und ob afrikanische Romane in der DDR als sozialistische Bücher gelesen wurden. Im Folgenden soll es darum gehen, die Verbindung der DDR zu Afrika globalgeschichtlich zu schildern und die Bedeutungen und Perspektiven von afrikanischer Literatur in der DDR, von der Produktion bis hin zur Übersetzung, zu erörtern.<sup>5</sup>

### Die DDR und die Produktion von afrikanischer Literatur

Während des Kalten Krieges waren die DDR und die Sowjetunion als ihrem Selbstverständnis nach antiimperialistische Großmächte sehr aktiv in der Unterstützung der Unabhängigkeitsbestrebungen vieler afrikanischer, asiatischer und südamerikanischer Länder in ihrem Kampf gegen das koloniale System. Diese Unterstützung beruhte auf ideologischen und geopolitischen Interessen, in deren Zentrum der vermeintliche Humanismus und die Solidarität mit den unterjochten Ländern der ›Dritten Welt‹ stand.<sup>6</sup> Dieses Engagement gestaltete sich politisch, aber auch militärisch, wirtschaftlich und kulturell.

Im Bereich der Literatur fand die erste Annäherung zwischen der DDR, in enger Abstimmung mit ihrem verbündeten Partner Russland, und Afrika in den 1950er Jahren im Rahmen der bilateralen Beziehungen innerhalb der sozialistischen Welt statt, zu einem Zeitpunkt als sich die Mehrheit der afrikanischen Länder noch unter der aktiven Kolonisation der imperialistischen Mächte wie

4 Universität Leipzig, Institut für Afrikastudien: Geschichte, <https://www.gkr.uni-leipzig.de/institut-fuer-afrikastudien/institut/geschichte> (22.7.2023).

5 Bei der Schilderung kommt die Rezeption afrikanischer Literatur in der BRD nur am Rande als Vergleichsperspektive ins Spiel.

6 Vgl. Die Außenbeziehungen der DDR. Gesellschaft für Deutschlandforschung, hg. von Gernot Gutmann und Maria Haendcke-Hoppe, Heidelberg 1981, Constantin Katsakioris, *L'union soviétique et les intellectuels africains: Internationalisme, panafricanisme et négritude pendant les années de la décolonisation, 1954–1964*, in: *Cahiers du monde russe* (2006), S. 15–32 und Sène Diène, *Bilan de la politique africaine de la République démocratique Allemande. Thèse de Doctorat de 3ème Cycle, Faculté des Lettres et Sciences Humaines Département de Langues et Civilisations Germaniques, Dakar 2012.*

Belgien, England, Frankreich, Spanien und Portugal befanden. Die antiimperialistische Politik der UdSSR sowie ihre Suche nach Partnern im Kampf gegen den Westblock, brachten sie im Zeichen unterstellter gemeinsamer sozialistischer Interessen geostrategisch den armen und kolonisierten Völkern näher.<sup>7</sup> Eine der unmittelbaren Folgen dieser Annäherung war, im Gefolge der politischen afroasiatischen Konferenz von Bandung in Indonesien im Jahr 1955, die Organisation der afroasiatischen Schriftstellerkonferenz unter der Führung Russlands, die (ein Jahr nach der Solidaritätskonferenz der afroasiatischen Länder im Dezember 1957 in Kairo) vom 7. bis 13. Oktober 1958 in Taschkent, der Hauptstadt von Usbekistan, stattfand.<sup>8</sup> Diese afroasiatische Schriftstellerkonferenz zielte darauf ab, eine Zusammenarbeit zwischen den Schriftstellern aus Afrika, Asien und der Sowjetunion zu fördern, die afroasiatischen Schriftsteller für die Verteidigung der sozialistischen Werte zusammenzubringen, die Rolle der Literatur im Kampf gegen den Imperialismus und die Ungerechtigkeit sowie für die Förderung der nationalen Souveränität, des Nationalbewusstseins und der Entwicklung zu erörtern.<sup>9</sup> Die Gründung der *Afro-Asian Writers' Association*, deren dreisprachige literarische Zeitschrift *Lotus: Afro-Asian Writings* hauptsächlich von der Sowjetunion finanziert wurde und die erstmals 1968 erschien, war einer der Beschlüsse der Konferenz. Wurde die arabische Fassung von *Lotus: Afro-Asian Writings* in Kairo (Ägypten) herausgegeben, so ist zu hervorzuheben, dass die Mehrzahl der englischen und französischen Ausgaben in der DDR gedruckt wurden.<sup>10</sup>

Die Bemühungen des Ostblocks, Kontakte zu afrikanischen Schriftstellern zu pflegen und sie für die Verteidigung der sozialistischen Ideologie zu gewinnen, brachten manche Schriftsteller Afrikas zur Produktion dessen, was Virginie Coulon »[l]a littérature africaine au service de la guerre froide«<sup>11</sup> genannt hat.

7 Vgl. Die Außenbeziehungen der DDR, hg. von Gutmann und Haendcke-Hoppe, Katsakioris, L'union soviétique et les intellectuels africains, S. 15–32 und Diène, Bilan de la politique africaine de la République démocratique Allemande.

8 Vgl. Die Außenbeziehungen der DDR, hg. von Gutmann und Haendcke-Hoppe und Heinz Ischreyt, Die asiatisch-afrikanische Schriftstellerkonferenz in Taschkent, in: Osteuropa 9 (1959), Nr. 4, S. 230–234, hier S. 230.

9 Vgl. Ischreyt, Die asiatisch-afrikanische Schriftstellerkonferenz in Taschkent, S. 230 und Katsakioris, L'union soviétique et les intellectuels africains, S. 19.

10 Vgl. Halim Hala, *Lotus, the Afro-Asian Nexus*, and Global South Comparatism, in: *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* 32 (2012), H. 3, S. 563–583.

11 Virginie Coulon, La littérature africaine au service de la guerre froide, in: *Études littéraires africaines* 35 (2013), S. 89–103, abrufbar unter <https://doi.org/10.7202/1021712ar> (22.7.2023).

Prosovjatische afrikanische Schriftsteller wie der Beniner Richard Dogbeh-David, der Kenianer Ngũgĩ wa Thiong'o, der Nigerianer Kole Omotoso, der Senegalese Ousmane Sembène oder der Südafrikaner Alex La Guma erhielten regelmäßig Einladungen nach Russland.<sup>12</sup> Hinter dieser Unterstützung verbarg sich eine ideologische Manipulation seitens der Sowjetunion, aber auch der DDR, nicht nur den Sozialismus als Weltmaßstab zu errichten und ihren Einflussradius in der Welt auszudehnen, sondern auch die afrikanischen Schriftsteller in den Dienst der Verbreitung der sozialistischen Ideologie zu stellen und demzufolge aus ihnen ein propagandistisches Werkzeug gegen den westlichen Kapitalismus zu machen.<sup>13</sup> Und das gelang unter bestimmten Umständen tatsächlich. Einige zentrale Figuren der afrikanischen Literatur wie zum Beispiel der Südafrikaner Alex La Guma, Kommunist, kompromissloser Kritiker der Apartheidpolitik und aktives Mitglied der *Afro-Asian Writers' Association*, sahen sich in ihren Schriften sogar eindeutig einer antikapitalistischen Mission verpflichtet. In seinem Reisebericht *A Soviet Journey* (1978) schildert La Guma sehr lobend die schulischen Leistungen, die industrielle Entwicklung, die kooperativen Bemühungen, die in der UdSSR erfahrene überwältigende Gastfreundschaft und nicht zuletzt das sozialistische System als ein politisches und wirtschaftliches Gerechtigkeitssystem, das Vorbild für jede entwicklungsorientierte afrikanische Gesellschaft sein solle.<sup>14</sup>

Auch im ›kapitalistischen Block‹ wurde mit anderen afrikanischen Schriftstellern ein ähnliches Manipulationsmanöver praktiziert. Das war etwa der Fall bei dem nigerianischen Autor Aderogba Ajao (*On the Tiger's back: Six Years under Communism by a Nigerian*, 1962), der in seiner Erzählung antisozialistische Ideen propagiert und das kommunistische Modell als ein totalitäres System scharf anprangert. Ajao erzählt in seinem autobiographischen Text sensationslustig, wie er in Hamburg von der ostdeutschen Geheimpolizei verschleppt wurde und sechs Jahre lang in der DDR und Russland leben musste, wo er im Beisein von anderen ausländischen Studenten gezwungenermaßen zum politischen Aktivist und Propagandisten für den Kommunismus ausgebildet wurde. Dort habe er die Schattenseite der kommunistischen Politik vor Ort miterlebt, was ihn desillusioniert habe. Schließlich wurde er wegen Aufsässig-

12 Im Vorwort seines Romans *Petals of Blood* (1977) spricht Ngũgĩ wa Thiong'o sogar Russland bzw. dem sowjetischen Schriftstellerverband seinen Dank aus, ihm die Möglichkeit gegeben zu haben, diesen Roman in Yalta fertig schreiben zu können.

13 Vgl. Katsakioris, *L'Union soviétique et les intellectuels africains*, S. 24 und Coulon, *La littérature africaine au service de la guerre froide*, S. 95.

14 Vgl. Coulon, *La littérature africaine au service de la guerre froide*, S. 95.

keit von der Schule verwiesen und floh nach Westberlin und von dort zurück nach Lagos (Nigeria) wo er als Geschäftsmann tätig wurde. Der Untertitel einer der zwei Buchausgaben lautet sogar: *The incredible story on how the Russians are trying to create dedicated communist agents from among the newly independent African people – by one who resisted*. Davon ausgehend stellt sich hier die Frage, ob und inwieweit die sozialistische Ideologie der DDR auch die Rezeption von Literatur aus Afrika beeinflusst hat.

### Zur Rezeptionssteuerung von afrikanischer Literatur in der DDR

In der DDR wurde die Einführung von neuen Ideen auf den Kulturmarkt sowie die Zirkulation von Büchern durch zahlreiche institutionelle Kontrollmechanismen überwacht. Alle literarischen Erzeugnisse unterlagen gleicher Kontrolle beziehungsweise gleicher Zensur. Bevor ein Buch oder eine Übersetzung veröffentlicht werden konnte, musste der Verlag beim Ministerium für Kultur des Ministerrates der Deutschen Demokratischen Republik mittels eines verfassten Gutachtens eine Druckgenehmigung beantragen.<sup>15</sup> Dazu musste das Manuskript mit Informationen über Autor, Titel, Illustrationen, Inhalt etc. eingereicht werden. All diese Hinweise sollten von den Beamten der Druckgenehmigungsbehörde darauf geprüft werden, ob sie fachlich und ideologisch, »den gesetzlichen Bestimmungen, den Grundsätzen des sozialistischen Aufbaus und den kulturpolitischen Erfordernissen«<sup>16</sup> entsprächen.

Das Schicksal afrikanischer Bücher in der DDR war von diesem Publikationsbetrieb nicht ausgenommen. Eine literatursoziologische Untersuchung der Aufnahmebedingungen von afrikanischen Texten in der DDR zeigt die Wechselbeziehung zwischen der sozialhistorischen und -politischen Geschichte der DDR und diesen Texten. Die sozialistische Ideologiewertvorstellung der DDR-Außenpolitik mitsamt ihrem Konzept der ›internationalen Solidarität‹ mit den kolonisierten Völkern beziehungsweise der ›Dritten Welt‹ hat nicht nur Auswirkungen auf die Produktion von afrikanischer Literatur gehabt, sondern eben auch entscheidend auf deren Rezeption. Bereits Verlage, wie zum Beispiel der Verlag Volk und Welt, der als größtes Veröffentlichungsorgan literarischer

15 Helga Neumann und Manfred Neumann, *Der lange Schatten des Chefideologen. DDR-Schriftsteller und Zensur*, Würzburg 2016, S. 15.

16 Werner Fulda, *Das Buch der verbotenen Bücher. Universalgeschichte des Verfolgten und Verfeimten von der Antike bis heute*, Berlin 2012, S. 269 bzw. Neumann und Neumann, *Der lange Schatten des Chefideologen*, S. 260.

Übersetzungen in der DDR grosso modo für alle DDR-Verlage stehen kann,<sup>17</sup> waren von dieser sozialistischen Ideologie tief geprägt.<sup>18</sup>

Zieht man die erwähnten verschiedenen Gutachten<sup>19</sup> heran, mit denen die DDR-Verlage ihre Anträge auf die Übersetzungsgenehmigung von ausländischen Literaturen vorbereiteten, so wird ersichtlich, dass nicht die traditionelle Funktion der literarischen Übersetzung als Kulturvermittlung, oder die Literarizität das entscheidende Auswahlkriterium der zu übersetzenden afrikanischen Texte bildete, sondern viel mehr ihre ethnographische Ausrichtung und ihre Konformität mit der sozialistischen und antikapitalistischen Ideologie. Im Lichte der beim Bundesarchiv eingesehenen Gutachten zu den Werken der Klassiker afrikanischer Literatur wie Amos Tutuola, Chinua Achebe, Ahmadou Kourouma, Emmanuel B. Dongala, Ferdinand Oyono, Mongo Beti, Ngũgĩ wa Thiong'o, Ousmane Sembène etc. werden folgende Interpretationsstrategien ersichtlich, die die DDR-Verlage verfolgten, um eine Druckgenehmigung für die afrikanische Belletristik zu erhalten: a) Die Hervorhebung der Tatsache, dass die zu übersetzenden Werke eine eindeutige antikoloniale Aussage enthalten und dementsprechend geeignet sind, zu den DDR-Standardwerken exemplarischer Kritik gegen die westlichen Kolonialmächte zu gehören; b) die Hervorhebung des Scheiterns von Ländern, die einen kapitalistisch orientierten Weg gehen; c) die Betonung sozialistisch deutbaren Handelns in Werken (zum Beispiel Solidarität, Sympathie für Schwarze Völker, Kampf gegen den Kolonialismus, Widerstand gegen jede Form von Unterjochung, Kampf um die Unabhängigkeit, Entwicklung des Nationalbewusstseins); d) die Kritik an Gewalt, Arroganz, Ignoranz, Verachtung, fehlender Hilfsbereitschaft, Heuchelei, klischeehaften Vorstellungen und Ausbeutungsgeist der Kolonisatoren, insbesondere der Franzosen; e) die Kritik an der habgierigen, parasitären nationalen Bourgeoisie der neuen afrikanischen unabhängigen Länder (Neokolonisatoren), die das Land ausplündert und das Volk verhungern lässt; f) die Kritik an der Kirche, insbesondere der katholischen Mission, die sich mit der Kolonialmacht über die Ausbeutung der afrikanischen Völker geeinigt hat etc.

17 Im Zeitraum von 1947 bis 1982 gab der Verlag Volk und Welt 1.977 Übersetzungen von ausländischen Literaturen heraus, darunter 51 Titel aus dem subsaharischen Afrika, 139 aus den USA und 722 aus der Sowjetunion. Vgl. Verlag Volk und Welt, 35 Jahre internationale Literatur. Eine bibliographische Zusammenstellung, Berlin 1982, S. 300–360.

18 Vgl. ebd., S. 5.

19 Viele Gutachten zur Erteilung der Übersetzungsgenehmigung sind öffentlich auf der Webseite des Bundesarchivs (Ministerium für Kultur, Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel – Druckgenehmigungsvorgänge, DR 1, 1947–1991) zugänglich: [http://www.argus.bstu.bundesarchiv.de/drt\\_druck/index.htm](http://www.argus.bstu.bundesarchiv.de/drt_druck/index.htm) (22.7.2023).

Charakteristisch für das Rezeptionsmodell der afrikanischen Werke in der DDR waren also das gesellschaftspolitische Engagement der Autoren, die behandelte Thematik sowie der Mehrwert der Werke für die DDR-Ideologie. Die innere poetische Beschaffenheit der Texte, das heißt ihre ästhetische Qualität, war daher in Gutachten zweitrangig. Dieser sich in der editorischen Praxis der DDR niederschlagende antifaschistische Habitus hat dazu beigetragen, dass aus zunächst sozialistisch unverdächtigen Werken in der Lesart der Gutachten sozialistische Werke gemacht wurden.<sup>20</sup> Weil die DDR in Paratexten afrikanische Literatur ideologisch und ethnographisch und kaum aus ästhetischen Gründen wertschätzte, wäre hier interessant zu wissen, ob man die in der DDR verfassten Übersetzungen von konkreten afrikanischen Texten inhaltlich als sozialistische Werke lesen könnte.

### Zur Übersetzung von afrikanischen Werken in der DDR

Der Kerngedanke der von der DDR gepriesenen ›internationalen Solidarität‹ mit Ländern der ›Dritten Welt‹ und anderen unterjochten Völkern war weniger die Hilfe und die Freundschaft mit den befreundeten Staaten als Grundwerte aller DDR-Aktionen, sondern der Kampf gegen alle Formen von imperialistischer Unterdrückung und Ungerechtigkeit, denen die Partner ausgesetzt waren.<sup>21</sup> Dieser Logik hat sich die Übersetzung afrikanischer Literatur in der DDR nicht entziehen können. In den Übersetzungen von afrikanischen Werken wird die solidarische Politik der DDR an den Stellen sichtbar, an denen bestimmte herabsetzende und diskriminierende Begriffe und Klischees vermieden werden. Dies drückt sich etwa in der Wahl von aktivistischen Übersetzungsstrategien aus, wobei das positive Bild oder die Stärke des Anderen be-

20 Ein einleuchtendes und repräsentatives Beispiel dafür ist das Gutachten zu Emmanuel Dongalas Werk *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*, 1973 (dt. *Der Morgen vor der Hinrichtung*, 1976), das im Bundesarchiv zu finden ist.

21 Vgl. Hans-Joachim Döring, »Es geht um unsere Existenz«. Die Politik der DDR gegenüber der Dritten Welt am Beispiel von Mosambik und Äthiopien, Berlin 1999, S. 31 f. Döring (S. 34) und Hubertus Büschel (In Afrika helfen: Akteure westdeutscher »Entwicklungshilfe« und ostdeutscher »Solidarität« 1955–1975, in: Archiv für Sozialgeschichte 48 (2008), S. 333–365, hier S. 345 f.) weisen aber trotzdem darauf hin, dass die Realität des DDR-Handelns auf dem afrikanischen Kontinent nicht immer anti-imperialistisch und solidarisch orientiert war, weil sich nicht nur manche entsandte Solidaritätshelfer rassistisch, arrogant, paternalistisch und kolonialistisch benahmen, sondern auch, weil sich die DDR ihre Kooperation mit Ländern der ›Dritten Welt‹ selbst zu Nutze machte, um z. B. ihren Bedarf an Rohstoffen zu decken.

ziehungsweise Alliierten betont wird. Zur Untermauerung dieser Aussage sollen hier zwei Passagen aus der DDR- und der BRD-Fassung von Ngũgĩ wa Thiong'o's Roman *Petals of Blood* verglichen werden:

AUSGANGSTEXT (1977): The arrest of Markhan Singh *for identifying with African workers* had cleared a bit of the mist in his eye ... He [i. e. Ole Masai] now sought ways of getting into the city underground.<sup>22</sup>

DDR-ÜBERSETZUNG (1980): Die Verhaftung Markham [sic] Singhs, weil dieser sich mit den *afrikanischen Arbeitern solidarisch erklärt* hatte, nahm ein wenig Nebel von seinen Augen ... Jetzt suchte er nach Wegen, um in der Stadt in den Untergrund zu gehen.<sup>23</sup>

BRD-ÜBERSETZUNG (1982): Die Festnahme von Markhan, weil dieser sich mit *afrikanischen Arbeitern identifizierte*, hatte ihm die Augen etwas geöffnet, so daß er den Nebel besser durchschauen konnte. Jetzt suchte er nach Wegen, um zur Untergrundbewegung in der Stadt zu stoßen.<sup>24</sup>

In dieser Textstelle ist die Rede von Markhan Singh, einem kommunistischen Kenianer mit indischer Abstammung, Mitbegründer der Arbeitergewerkschaft und der von englischen Kolonisatoren bekämpften Händlergewerkschaft, der *East African Trade Union Congress*, der im Kampf gegen die englischen Kolonisatoren den einheimischen Mau-Mau-Freiheitskämpfern sowie den ausgeplünderten Arbeitern und dem unterdrückten Volk seine Unterstützung hat angeheißen lassen. Die Übersetzung der BRD-Fassung *Verbrannte Blüten* (Peter Hammer Verlag) von Susanne Koehler verfährt recht wortgetreu. In der DDR-Übersetzung *Land der flammenden Blüten* (Verlag Volk und Welt) hingegen sieht der Übersetzer Josef Zimmering in der von Markhan Singh geleisteten Hilfe gegenüber den Unterdrückten einen patriotischen und solidarischen Akt. Markhan Singh »solidarisiert« sich also mit den afrikanischen Arbeitern und dies um den Preis seiner Verhaftung. Diese Szene gibt zu verstehen, dass die Wortwahl bei der Übersetzung nicht immer auf die Suche nach einer Sinnäquivalenz abzielt. Sie kann auch von außerliterarischen Zwängen wie der in der Zielgesellschaft geltenden Ideologie bestimmt werden. Auch im folgenden zweiten Ausschnitt ist der Arbeiterschutz erkennbar:

22 Ngũgĩ Wa Thiong'o, *Petals of Blood*, London 1977, S. 137. Herv. durch H. K.

23 Ngũgĩ Wa Thiong'o, *Land der flammenden Blüten*. Aus dem Englischen von Josef Zimmering, Berlin 1980, S. 197. Herv. durch H. K.

24 Ngũgĩ Wa Thiong'o, *Verbrannte Blüten*. Aus dem Englischen von Susanne Koehler, Wuppertal 1982, S. 185. Herv. durch H. K.

AUSGANGSTEXT (1977): A man, believed to be a trade-union agitator, has been held after a leading industrialist and two educationalists, well known as the African directors of the internationally famous Theng'eta Breweries and Enterprises Ltd, were last night burnt to death in Ilmorog, only hours after a *no-nonsense-no-pay-rise decision*.<sup>25</sup>

DDR-ÜBERSETZUNG (1980): Ein Mann, der als Gewerkschaftsagitator gilt, wurde in Haft genommen, nachdem ein führender Industrieller und zwei Pädagogen, allgemein als die afrikanischen Direktoren der international namhaften »Theng'eta-Brauereien und -Unternehmungen, Ltd.« bekannt, gestern Abend in Ilmorog den Feuertod fanden. *Das war nur wenige Stunden nachdem sie sich gegen eine Lohnerhöhung entschieden hatten*.<sup>26</sup>

BRD-ÜBERSETZUNG (1982): Ein mutmaßlicher Rädelsführer der Gewerkschaft wurde festgenommen, nachdem bekannt wurde, daß nur wenige Stunden nach der Entscheidung, *den nonsense-Forderungen der Gewerkschaften nach höheren Löhnen nicht nachzugeben*, ein führender Industrieller und zwei Pädagogen, in weiten Kreisen als die afrikanischen Direktoren der international berühmten »Theng'eta-Brauerei- und Unternehmensgruppe GMBH« bekannt, hier in Ilmorog einen Brandanschlag zu Opfer fielen.<sup>27</sup>

Nachdem drei Unternehmer, Mzigo, Chui und Kimeria, die im Werk als pure Kapitalisten und Ausbeuter der Arbeiter und des Kleinvolks beschrieben sind, den Antrag auf die Lohnerhöhung ihrer Arbeiter als »a no-nonsense-no-pay-rise decision«, das heißt als unbegründet und sinnlos, abgelehnt haben, kommen sie kurz danach durch einen kriminellen Brandanschlag ums Leben. Munira, der Führer der Arbeitergewerkschaft, wird des Totschlags beschuldigt und für den Hauptverantwortlichen gehalten. Im Gegensatz zur BRD-Übersetzung, die die Bezeichnung der Arbeiterforderung als »no-nonsense-no-pay-rise decision« sinngemäß durch »nonsense-Forderungen der Gewerkschaften nach höheren Löhnen« übersetzt, nimmt die DDR-Version unmittelbar Stellung gegen die kapitalistische Ausbeutung der Arbeitgeber und verzichtet darauf, die Forderung der Arbeiter zur Lohnerhöhung als eine sinnlose Forderung zu übersetzen: »Das war nur wenige Stunden nachdem sie sich gegen eine Lohnerhöhung entschieden hatten.« Eine solche parteiische Übersetzung aus

25 Ngũgĩ, *Petals of Blood*, S. 4 f. Herv. durch H. K.

26 Ngũgĩ, *Land der flammenden Blüten*, S. 11. Herv. durch H. K.

27 Ngũgĩ, *Verbrannte Blüten*, S. 12 f. Herv. durch H. K.

der Feder von Josef Zimmering, der außerdem ein DDR-Politiker und Diplomat gewesen ist, ist wahrscheinlich politisch motiviert und darf als einen Akt der Solidarität gegenüber den Schwachen wahrgenommen werden.

Eine andere Facette der Übersetzung in der DDR ist die Wahrnehmung der literarischen Übersetzung als ein Dekolonisationsprozess. Die von der DDR umrissene Politik der Solidarität gegenüber den Ländern der ›Dritten Welt‹ hatte dazu geführt, dass sie sehr schnell und früher als die BRD auf die Frage des sprachlichen und ideologischen Gewichts von Konzepten aufmerksam wurde. Auf Grundlage der Auswertung einer größeren Zahl von DDR-Übersetzungen zeigt sich eine deutliche Tendenz, rassistische und andere diskriminierende Ausdrücke entweder systematisch zu vermeiden oder durch indirektes Sprechen wie euphemistische, höfliche Ausdrücke oder beschönigende Redeweisen zu ersetzen. Das zeigt sich in den folgenden Beispielen aus dem Roman *Le vieux nègre et la médaille* (1956) des Kameruners Ferdinand Oyono und dessen BRD-Fassung (1957) und DDR-Fassung (1981):

AUSGANGSTEXT (1956): Le vieux nègre (S. 1) / Crève des Nègres (S. 11) / le quartier indigène (S. 12) / Tous les Noirs (S. 19) / Le Noir (S. 55) / du gros nègre (S. 148) / avec une femme indigène (S. 55) / Les indigènes (S. 67) / dans la tête des indigènes (S. 54).<sup>28</sup>

BRD-ÜBERSETZUNG (1957): Der alte Neger (S. 1) / Negerhospital (S. 9) / das Eingeborenenviertel (S. 10) / Alle Schwarzen (S. 20) / Der Schwarze (S. 67 f.) / des fetten Negers (S. 176) / mit einer Eingeborenen (S. 66) / Die Eingeborenen (S. 69) / in den Köpfen der Eingeborenen (S. 64).<sup>29</sup>

DDR-ÜBERSETZUNG (1981): Der alte Mann (S. 1) / Krankenhaus (S. 9) / das Afrikanerviertel (S. 10) / Alle Afrikaner (S. 18) / Der Mann (S. 59 f.) / des fetten Kerls (S. 154) / mit einer Afrikanerin (S. 58) / Die Afrikaner (S. 61) / in den Köpfen der Leute (S. 56).<sup>30</sup>

Diese Anpassung der Sprache in *Der alte Mann und die Medaille* an den sozialistischen politischen Zeitgeist ist auffällig, wenn man die DDR-Fassung mit der BRD-Fassung vergleicht. Das wird umso deutlicher, da die beiden Fassungen unter den Namen derselben Übersetzer erschienen sind: dem Ehepaar Katharina und Heinrich Arndt. Die Erstübersetzung dieses Werks erschien

28 Ferdinand Oyono, *Le vieux nègre et la médaille*, Paris 1956.

29 Ferdinand Oyono, *Der alte Neger und die Medaille*. Aus dem Französischen von Katharina und Heinrich Arndt, Düsseldorf 1957.

30 Ferdinand Oyono, *Der alte Mann und die Medaille*. Aus dem Französischen von Katharina und Heinrich Arndt, Berlin 1981.

zum ersten Mal 1957 beim Progress Verlag in Düsseldorf unter dem Titel *Der alte Neger und die Medaille*. In der späteren Ausgabe, die 1981 in Folge einer Lizenzvergabe in der DDR beim Verlag Volk und Welt veröffentlicht wurde, wird kolonialistisches Vokabular (»Noirs«, »indigènes« und »Nègres«), das während des transkontinentalen Sklavenhandels und später in der Kolonialära beleidigend zur Beschreibung beziehungsweise Benennung der kolonisierten Afrikaner als geschichtslose, kulturlose, intellektuell defiziente Subjekte oder »Untermenschen« verwendet wurde, systematisch ausgelöscht.<sup>31</sup>

Da die erste Übersetzung in der Phase der Dekolonisation verfasst wurde, nämlich im Jahr 1957, könnte man einwenden, dass die Überarbeitung beziehungsweise diese Zensur von Kolonialsprache in der DDR nur als ein Modephänomen ihrer Zeit zu sehen ist. Aber auch weitere Beispiele zeugen deutlich davon, dass die DDR, die sich als großen Kritiker des Kolonialismus und dessen Narrativ in der Welt definierte, sehr sensibel in Fragen der kolonialen Unterdrückung von schwächeren Völkern verfuhr. Rassistische Benennungen von Afrikanern werden also in der DDR als sozialistische politische Unkorrektheit betrachtet und getilgt. Solidarisch übersetzen bedeutet auch politisch und aktivistisch übersetzen. Lebikassa Mantahèwa sieht in einer solchen korrigierenden Übersetzung einen »Reparationsversuch der durch den europäischen Kolonialismus in Afrika entstandenen diskriminierenden Ungerechtigkeiten«.<sup>32</sup> Das heißt, die in der DDR-Fassung eingesetzten sprachlichen Mittel sind als Korrektur- und Kompensationsmittel von Ungleichheiten und rassistischen Diskursen anzusehen. Die Sprache war in der DDR ein politisches Instrument und somit eine höchst sensible geostrategische und ideologische Angelegenheit, die in den Dienst der Politik gestellt wurde. Obwohl dieser sprachliche manipulative Eingriff in die Verwendung der kolonialen Sprache der politischen Rehabilitation der Afrikaner dienen sollte, beeinträchtigte er die Eigengesetzlichkeiten des Ausgangstextes, indem er dessen poetologische Qualitäten, wie die Empörung, die Ironie oder den Humor, die diese koloniale Sprache bei den Zieltextlesern auslösen könnte, tilgt.

Bis hier ist es klar geworden, wie die Übersetzung von afrikanischen Büchern stark von ideologischen und deterministischen Faktoren beeinflusst wurde. Es

31 Für eine eingehende Beschreibung der »Knecht-Gebilde des schwarzhäutigen Menschen« bzw. der »Neger-Imagologie« in Deutschland siehe z. B. Amadou Booker Sadjji, *Das Bild des Negro-Afrikaners in der deutschen Kolonialliteratur (1884–1945)*. Ein Beitrag zur literarischen Imagologie Schwarzafrikas, Berlin 1985.

32 Lebikassa Mantahèwa, *Übersetzen als Reparationsleistung?* Arndts Übersetzung von Oyonos *Le vieux nègre et la médaille*, in: *Revue Scientifique de Littérature des Langues et des Sciences Sociales* 13 (2020), H. 1/2, S. 8–21, hier S. 9.

wäre trotzdem voreilig zu schlussfolgern, dass die Ideologie beziehungsweise die gesellschaftlichen Zwänge die einzigen Ursachen für variierte Übersetzungen sind, ohne dabei die Rolle der Übersetzer als bewusst und aktiv handelnde Agenten mit eigenem Entscheidungsvermögen, eigener Fähigkeit und Motivation zu beachten, die fähig sind, sich durch selbständige Übersetzungsentscheidungen von den bestimmenden geopolitischen und sozialen Zwängen zu distanzieren.

### Zum ästhetischen und kreativen Übersetzen von afrikanischer Literatur in der DDR

Über die gegebenen Zwänge hinaus lassen sich auch zahlreiche Variationen in den Übersetzungen von afrikanischen Texten in der DDR auf die Übersetzerkompetenz zurückführen.<sup>33</sup> Das wird in der Übersetzungswissenschaft »Agentialität« genannt. Verstanden als »the willingness and ability to act«,<sup>34</sup> verweist die Agentialität auf die Handlungsfähigkeit und -bereitschaft beziehungsweise auf eine bestimmte individualistische und psychologische Disposition der Übersetzer, Handlungen selbstbewusst, aktiv und/oder kreativ auszuführen. Während fast alle Gutachten afrikanischer Bücher in der DDR, vermutlich aus Angst vor Zensur, aus afrikanischer Literatur starke sozialistische Bücher machten, ist aus den Vor- und Nachworten oder den Klappentexten, mit denen diese Bücher versehen wurden, bereits eine gewisse Distanzierung herauszulesen – in Teilen noch deutlicher bei einigen Übersetzungen.

Ein ganzes übersetztes Buch kann nicht als einsinnig von Systemvorgaben geprägt angesehen werden. Im folgenden Beispiel aus der Übersetzung *Der Fürst von Horodougou* (1978) von Kouroumas Werk *Les Soleils des indépendances* (1970)<sup>35</sup> lässt sich zum Beispiel ein konstruktivistischer Umgang mit lexikalischen, syntaktischen und semantischen lehnübersetzten Phraseologismen aus Kouroumas Muttersprache analysieren:

- 33 Das Verhältnis von systemtreuen und kreativen Übersetzungen ist eigentlich keine Ausnahme. Es ist eine gängige Praxis, die in postkolonialen Übersetzungen bzw. in Übersetzungen in diktatorischen oder ideologisch stark geprägten Gesellschaften besonders markant ist.
- 34 Translators' Agency. Tampere Studies in Language, Translation and Culture, Series B 4, hg. von Tuija Kinnunen und Kaisa Koskinen, Tampere 2010, S. 6.
- 35 Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, Paris 1970 und ders., *Der Fürst von Horodougou*, aus dem Französischen von Horst Lothar Teweleit mit einem Nachwort von B. Forstreuter, Berlin 1980.

AUSGANGSTEXT 1 (1970): Salimata chercha en vain leurs tombes. Les tombes des *non retournées* et *non pleurées* [...]. (S. 36; Herv. durch H. K.)

ÜBERSETZUNG 1 (1980): Vegebens suchte Salimata nach ihren Gräbern, Gräbern von *Nichtzurückgekehrten* und *Unbeweinten* [...]. (S. 35; Herv. durch H. K.)

AUSGANGSTEXT 2 (1970): Le Coran dit qu'un *décédé* est un *appelé* par Allah, *un fini* [...]. (S. 105; Herv. durch H. K.)

ÜBERSETZUNG 2 (1980): Der Koran sagt, daß ein Abgeschiedener ein von Gott *Gerufener* ist, *ein Vollendeter* [...]. (S. 108; Herv. durch H. K.)

AUSGANGSTEXT 3 (1970): Il y avait une semaine *qu'avait fini* dans la capitale Koné Ibrahima [...]. (S. 9; Herv. durch H. K.)

ÜBERSETZUNG 3 (1980): Vor einer Woche war in der Hauptstadt *das Leben* des Koné Ibrahim [...]. *zu Ende gegangen*. (S. 7; Herv. durch H. K.)

AUSGANGSTEXT 4 (1970): Et l'orage était là; il ne tarda pas à danser dans le ciel lorsque après le débarcadère, *Salimata coupa la route* des paillotes [...]. (S. 64; Herv. durch H. K.)

ÜBERSETZUNG 4 (1980): Und dann war das Gewitter da, es ließ mit dem Tanz am Himmel nicht auf sich warten; es begann, als Salimata nach der Ankunft *die Strasse der Strohhütten entlangeilte* [...]. (S. 64; Herv. durch H. K.)

AUSGANGSTEXT 5 (1970): *Un Malinké était mort* [...] et *frapperont les funérailles* du quarantième jour [...]. (S. 196; Herv. durch H. K.)

ÜBERSETZUNG 5 (1980): Ein Malinke war gestorben [...] und es wird zur *Trauerfeier* am vierzigsten Tag *getrommelt* [...]. (S. 201; Herv. durch H. K.)

Die substantivierten Partizipien II im Beispiel 1 und 2 (»non retournées«, »non pleurées«, »décédé«, »appelé« und »fini«) sind teilweise Lehnübersetzungen aus der Landessprache des Autors und Produkt aus eigener Imagination. Im französischsprachigen Satz sind sie expressiver als im deutschen, da die deutsche Sprache eine solche grammatikalische Konstruktion erlaubt. Auffällig im Beispiel 2 ist auch die Übersetzung von »Allah« durch »Gott«, welche die Verschiebung des islamischen zum christlichen Kontext illustriert. Die Beispiele 3, 4 und 5 bestätigen die These, wonach afrikanische Schriftsteller in ihren Kunstwerken ständig auf die syntaktische Konstruktion und Weltanschauung ihrer Muttersprache rekurren: »avait fini« / »un fini« (»war [...] zu Ende gegan-

gen« / »ein Vollendeter«, »coup[er] la route« (»die Straße entlangeilen«) und »frapper[] les funérailles« (»zur Trauerfeier trommeln«). All dies zeigt, wie der Übersetzer Horst Lothar Teweleit mit den sprachlichen und kulturellen Alteritäten aus dem Ausgangstext – so gut wie möglich – zurechtkommt. In vielen afrikanischen Stämmen verwendet man die Idee der Endlichkeit, um den Tod zu bezeichnen, daher der Ausdruck Koné Ibrahima »avait fini«. Auch wird wortwörtlich das Verb *couper* (»schneiden«, zum Beispiel *couper la route* oder *couper le rivièrè*) anstelle von »überqueren« gebraucht. Die Verwendung des Verbs »trommeln« in Beispiel 5 passt sehr gut zum Ausgangskontext, da Trauerfeiern immer im Rhythmus von Trommeln, mit Gesängen und Tänzen vollzogen werden.

Zu den Übersetzungsstrategien afrikanischer Literatur in der DDR gehört auch die normalisierende beziehungsweise korrigierende Übersetzung. Spezifischer Sprachgebrauch wie die Verwendung der sogenannten »français de Moussa« oder »(parler) petit-nègre« oder von obszönen beziehungsweise vulgären Sprachwendungen in den afrikanischen Kunstwerken, werden häufig normalisierend oder korrigierend übertragen:

AUSGANGSTEXT 1 (1956): Ouais! Ces Blancs-là n'ont pas fini de nous créer des ennuis ... Après le »kanon« et la »mistayette«, *la bombe à fumée!* (S. 29; Herv. durch H. K.)

ÜBERSETZUNG 1 (1981): Potztausend! Diese Weißen haben also noch immer nicht aufgehört, uns Verdruß zu machen. Nach der Kanone und nach dem *Maschinengewehr*, jetzt die *Atombombe!* (S. 30; Herv. durch H. K.)

AUSGANGSTEXT 2 (1977): The women had taken over the whole show, and they seemed to be enjoying it. Some started making threatening loud cries. There was a slight commotion. »*Let us pull out their penises and see if they are really men*«, one woman shouted. (S. 86; Herv. durch H. K.)

ÜBERSETZUNG 2 (1980): Die Frauen waren jetzt Herr der Situation, und sie schienen ihren Spaß daran zu haben. Einige stießen laute, drohende Schreie aus. Es kam zu einem kleinen Tumult. »*Laßt uns mal in ihren Hosen nachgucken, ob sie wirklich Männer sind*«, rief eine laut. (S. 125; Herv. durch H. K.)

Das Beispiel 1 ist aus Oyonos Roman *Le vieux nègre et la médaille* und dessen DDR-Fassung entnommen. Da sich die Handlung in einem afrikanischen postkolonialen Milieu abspielt, bedienen sich viele Romanfiguren wegen ihrer unzureichenden Französischkenntnisse des sogenannten »français de Moussa«

oder »(parler) petit-nègre«,<sup>36</sup> um sich auszudrücken; das heißt ein grammatikalisch, syntaktisch, morphologisch vereinfachtes Französisch, das besonders in der Kolonialzeit von ungebildeten Kolonisierten gesprochen wurde. Bei der Übersetzung von dieser gebrochenen Sprache stützt sich der Übersetzer auf eine normierte deutsche Sprachpolitik und entfernt somit dem Ausgangstext alle seinen sprachlich »unkorrekten« Formulierungen beziehungsweise Unreinheiten. So werden zum Beispiel die Sprachabweichungen »mistayette« und »bombe à fumée« zu »Maschinengewehr« und »Atombombe« normalisierend oder korrigierend übersetzt; sicherlich, weil die deutsche Sprache diese Sprachvarietät nicht kennt oder nicht zulässt, die aber zu wesentlichen Merkmalen der Literarizität bei vielen postkolonialen afrikanischen Autoren gehört. Dies sichert zwar in der Zielsprache Transparenz, flüssigen Lesefluss und Verständlichkeit, verletzt aber die Intimität, sprich die Schreibästhetik des Ausgangstextes, da ja die Sprachabweichungen in afrikanischen Kunstwerken auch zugleich ein subversiver Gebrauch der französischen Sprache und eine Poetizität sind.

Ein ähnliches kreatives Übersetzen oder vergleichbarer Zugriff des Übersetzers in die Literarizität des Ausgangstextes ist im Beispiel 2 aus *Petals of Blood* und dessen DDR-Fassung zu finden. Nachdem der Abgeordnete Nderi wa Riera seine Männer »Dickwanst« und »Fettbauch« in seinen Wahlkreis Ilmorog gesendet hat, um die arme Bevölkerung über die von ihm gegründete soziokulturelle *Kiama-Kamwene-Kulturorganisation* zu informieren und auch eine finanzielle Unterstützung zu verlangen, interpretiert das Volk diese Botschaft als eine x-te Provokation seitens eines Mannes, der es ausplündert anstatt zu schützen beziehungsweise zu vertreten. Wütend schlägt eine Frau ihren Mitmenschen vor, diesen zwei Sendboten die Penisse rauszuziehen, um zu sehen, ob sie wirklich Männer seien (»pull out their penises and see if they are really men«). Der Übersetzer vermeidet das männliche Geschlechtsorgan »Penis« beim Namen zu nennen, indem er es durch »Hose« ersetzt. Vermutlich im Namen der Moral und der Sittlichkeit möchte der Übersetzer durch diesen Euphemismus dem Zieltextleser die mit diesem Ausdruck verbundene Vulgarität und den schamhaften Effekt vorenthalten. Jedoch schwächt diese Stilveränderung der Ausgangsäußerung den damit verbundenen humoristischen, ironischen und expressiven Effekt ab.

36 Vgl. Ozouf Sénamin Amedegnato, »Non-langue« et littérature. L'exemple du parler petit-nègre, in: *L'imaginaire linguistique dans les discours littéraires politiques et médiatiques en Afrique*, hg. von Musanji Nglasso-Mwatha, Bordeaux 2011, S. 97 f. und Deva, Schreiben und Übersetzen zwischen Lokalem und Globalem, S. 106 f.

## Fazit

Während des Kalten Krieges hat sich die DDR intensiv mit der Förderung, der Produktion und vorwiegend der Rezeptionssteuerung von afrikanischer Literatur beschäftigt. Was die Produktionsphase anbelangt, stand die DDR an der Seite Russlands, das schon sehr aktiv in der sozialistischen und ›Dritten Welt‹ war. Gemeinsam haben sie die afroasiatischen Schriftsteller zusammengebracht, finanziert und in Richtung der Verteidigung der sozialistischen Wertvorstellungen gelenkt. Die Rezeptionsphase war intensiver als die Produktionsphase, besonders beim Verlag Volk und Welt, der die Mehrheit der afrikanischen Bücher in jener Zeit herausgegeben hat. Aber nicht alle Bücher konnten in die DDR Anklang finden, sondern nur diejenigen, die den Kerngedanken der sozialistisch-marxistischen und antikapitalistischen Ideologie entsprachen. Diese Wahlkriterien finden sich in einzelnen übersetzten Textstellen, noch deutlicher aber in den Gutachten zur Erteilung der Druckgenehmigung von afrikanischen Werken. Obwohl die poetologische Beschaffenheit der rezipierten Werke in den Gutachten nur eine ungeordnete Rolle gespielt hat und dementsprechend kaum beachtet wird, zeigen zahlreiche konkrete Auszüge aus den Übersetzungen von afrikanischen Texten in der DDR, dass auch sprachliche und kulturelle Besonderheiten, die zum größten Teil die Dynamik der Literatur aus Schwarzafrika ausmachen, beim Übersetzen beachtet wurden. Aus diesem Grund kann man die Aufnahme der afrikanischen Literatur in ihrer Gesamtheit nicht eindeutig als rein sozialistisch konstruiertes Produkt bezeichnen, weil die in den Übersetzungen gefundenen sozialisierten Textstellen in Wirklichkeit nur einen kleinen einflusssschwachen Bruchteil des gesamten Werks bilden. Die in den Gutachten deliterarisierten afrikanischen Texte werden bei der Übersetzung reliterarisiert, sodass es reduktionistisch wäre, die Übersetzungsvariationen allein durch deterministische Faktoren zu erklären und die Übersetzer als passive Akteure zu betrachten. Letzten Endes ergibt sich aus dieser Untersuchung, dass die Übersetzungen afrikanischer Werke in der DDR entgegen der herrschenden Ideologie doch oft viel literarischer waren, als die Ideologie dies vorgesehen hatte.

URS BÜTTNER

GLOBALGESCHICHTEN ERZÄHLEN  
ZUR NARRATOLOGIE GLOBALER LITERATUR  
UND LITERATURGESCHICHTSSCHREIBUNG

»Es fehlt eine Narratologie [...] der Globalgeschichte«, stellt die Historikerin Gabriele Lingelbach in der Einleitung eines 2022 von ihr herausgegebenen Tagungsbandes fest:

Es existiert zwar eine Fülle an Ausführungen darüber, was Globalgeschichte denn eigentlich sei, was sie von jenen Formen, in denen Geschichte bisher konzipiert wurde, unterscheide, mit welchen Theorien sie arbeiten könne, welche Fragestellungen sie verfolgen solle, welche Probleme dabei zu beachten seien et cetera, aber es gibt wenige Überlegungen dazu, wie man die ganzen Neuerungen und Forderungen historiografisch, also in Schreibprozessen umsetzen kann.<sup>1</sup>

Den Beiträgen des Tagungsbandes geht es nicht schon um Vorschläge zur Verbesserung der Darstellungsweise, sondern zunächst darum, Trends zu sichten und Probleme aufzuzeigen: Groß Erzählungen, welche *die* Geschichte *der* Welt präsentieren, so die Bilanz, sind weitgehend verschwunden. Insbesondere das Narrativ vom Aufstieg des Westens, das von einer Diffusion der europäischen Kultur in weniger entwickelte Teile der Erde erzählt und auf einen kosmopolitischen Weltzustand zuläuft, gilt als einseitig, unterkomplex und empirisch kaum haltbar. Falls noch ein großskalierter Prozess geschildert wird, so in einer dezidiert anti-eurozentrischen Konzeption, die den Orient, Asien oder Afrika ins Zentrum der Welt rückt.<sup>2</sup> Bevorzugt werden mittlerweile Erzähl-

- 1 Gabriele Lingelbach, Wie wird Globalgeschichte erzählt? Einleitende Bemerkungen, in: Narrative und Darstellungsweisen der Globalgeschichte, hg. von ders., Berlin und Boston 2022, S. 1–18, hier S. 4 f. Zur Vielfalt der unterschiedlichen Ansätze vgl. Oxford Handbook of Global Studies, hg. von Mark Juergensmeyer u. a., Oxford 2018.
- 2 Die prominentesten Beispiele sind Andre G. Frank, ReOrient. Globalgeschichte im Asiatischen Zeitalter, Berlin 2007; Tamin Ansary, Die unbekannte Mitte der Welt. Globalgeschichte aus islamischer Sicht, Frankfurt a. M. und New York 2010; Peter Frankopan, Licht aus dem Osten. Eine neue Geschichte der Welt, Reinbek bei Hamburg 2016; Howard W. French, Afrika und die Entstehung der modernen Welt. Eine Globalgeschichte, Stuttgart 2023.

schemata, die Rückkopplungsschleifen zwischen Zentrum und Peripherie vorsehen oder gleich polyzentrisch, mitunter gar dezentriert angelegt sind. Zudem gilt die Globalisierung nicht mehr als ubiquitärer, unilinear und irreversibler Prozess, weshalb sich die Aufmerksamkeit verstärkt ihrem Ausbleiben oder ihrer gezielten Zurückdrängung zugewandt hat. Das Anliegen der jüngeren Globalgeschichtsschreibung richtet sich leicht erkennbar darauf, der Spezifität und Vielfalt verschiedener Ausgestaltungen und Entwicklungen den Vorzug gegenüber großen Linien zu geben. Dieser Wunsch prägt auch viele Gemeinschaftsunternehmungen genauso wie vermeintlich nach Sachkategorien gegliederte Darstellungen, die verbindet, ihre Thesen an Fallbeispielen zu illustrieren.<sup>3</sup> Da deren Kürzesterzählungen aber oftmals unterschiedlichen narrativen Tropen folgen und dieselben Akteure in verschiedenen Aktantenpositionen porträtieren, ergeben sich unausbleiblich Widersprüche zwischen den einzelnen Narrativen. Potenziert stellt sich dieses Problem, wenn nicht sachliche Ordnungen noch für eine gewisse Restkohärenz sorgen, sondern die Globalgeschichte sich auf der Mikroebene Phänomenen der Glokalisierung zuwendet. Hier droht die Gefahr eines unverbundenen Nebeneinanders von Einzelgeschichten, ohne dass diese verallgemeinerbar wären oder ihr Beitrag innerhalb größerer Entwicklungen ersichtlich würde. Soweit der Überblick des Tagungsbandes. Etwas zugespitzt lassen sich die Befunde so zusammenfassen, dass die Globalgeschichte als Preis für die Darstellung größerer Mannigfaltigkeit den Verlust einer einfachen ordnenden Perspektive zahlt. Das wäre noch kein Problem, wenn dadurch nicht der Zusammenhang zwischen verschiedenen Handlungs-fäden und Perspektiven abhandenkäme. Denn im eigentlichen Sinne handelt es sich um keine multiperspektivischen Narrative, da divergierende Perspektiven und Ellipsen zufällig unterlaufen und heuristisch nicht produktiv gemacht werden. Der Kollektivsingular ›Geschichte‹ droht sich deshalb in ein buntes Nebeneinander einzelner Geschichten aufzulösen.

Mit diesem Problem hat sich auch die in der Entstehung begriffene globale Literaturgeschichtsschreibung auseinanderzusetzen. Formierte sich die Global-

3 Zu nennen sind hier als Gemeinschaftsunternehmungen etwa *Geschichte der Welt*, hg. von Akira Iriye und Jürgen Osterhammel, 6 Bde., München 2013–2023; *Neue Fischer Weltgeschichte*, hg. von Jörg Fisch, Wilfried Nippel und Wolfgang Schwentker, Frankfurt a. M. 2014 ff.; *The Cambridge World History*, 9 Bde., hg. von Merry E. Wiesner-Hanks u. a., Cambridge 2015. Bekannte sachlich gegliederte Globalgeschichten sind Christopher A. Bayly, *Die Geburt der modernen Welt. Eine Globalgeschichte 1780–1914*, Frankfurt a. M. und New York 2006; Jürgen Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München 2009.

geschichte in den Geschichtswissenschaften als Absetzungsbewegung von der Universal- und Weltgeschichte im Zeichen der poststrukturalistischen Kritik an deren historischer Entfaltung eines Kollektivsubjekts und deren Fortschritts-teleologie,<sup>4</sup> so scheint die Distanznahme mit dem Zerfall in unzusammenhängende Einzelgeschichten beim anderen Extrem angelangt zu sein. Deshalb muss die Diskussion über mögliche Darstellungsweisen einer globalen Literaturgeschichtsschreibung bei vergleichbaren Auseinandersetzungen der Literaturwissenschaft mit Großen Erzählungen und der Historisierbarkeit von Literatur ansetzen. In einem zweiten Abschnitt beginne ich mit der Erörterung des Vorschlags, die Literaturgeschichtsschreibung könne sich kohärenzstiftende Verfahren globalen Erzählens bei der Literatur anschauen, die schon sehr viel länger die Darstellung von Globalität erprobt hat. Das verlangt aber zunächst zu klären, was als Literatur der Globalisierung zählen kann. Ich schlage daher eine Definition von Globalität vor, die ein bestimmtes Beobachtungsschema als grundlegend identifiziert. Wie sich das globale Beobachtungsschema narrativ gestalten lässt, führe ich in einem dritten Abschnitt aus. Abschließend charakterisiere ich drei Narrativtypen, die dieses Schema in der Literatur bereits ausgestaltet haben, und überlege, für welche Art von Globalgeschichten sie sich eignen.

### Schwierigkeiten mit der Literaturgeschichtsschreibung

Um 1800 bildete sich ein historiographisches Modell aus, das die zeitliche Entfaltung der Nation im Medium der Literatur vorsah. Seit Mitte des Jahrhunderts gab es Bemühungen dieses Modell in weltliterarische Dimensionen auszuweiten, indem man mehrere Nationalgeschichten zu Stufen einer Fortschrittserzählung verband. Beide Modelle sind jedoch nie vollständig ausgeführt worden und spätestens seit Ende des Jahrhunderts war auch bekannt, dass dies prinzipiell unmöglich sei.<sup>5</sup> Die Auseinandersetzung mit der poststrukturalistischen Kritik an Geschichtsschreibung und der Historisierung von Literatur im Besonderen seit den 1960er Jahren, führte oftmals dazu, die Möglichkeit von Literaturgeschichte grundsätzlich zu bestreiten. Seit den

4 Vgl. Sebastian Conrad, *Globalgeschichte. Eine Einführung*, München 2013, S. 29–86.

5 Vgl. Jürgen Fohrmann, *Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte. Entstehung und Scheitern einer nationalen Poesiegeschichtsschreibung zwischen Humanismus und Deutschem Kaiserreich*, Stuttgart 1988; Peter Großens, *Weltliteratur. Modelle transnationaler Literaturwahrnehmung im 19. Jahrhundert*, Stuttgart und Weimar 2011, S. 357–377.

1980er Jahren hat jedoch wieder ein verstärktes Nachdenken über mögliche Alternativmodelle der Literaturgeschichtsschreibung eingesetzt.<sup>6</sup>

Matthias Buschmeier hat die jüngere Diskussion nicht nur maßgeblich vorangetrieben, sondern in einer Reihe von Artikeln auch den Stand der internationalen Diskussion in verschiedenen Literaturwissenschaften gründlich aufgearbeitet und im Anschluss daran produktive Vorschläge unterbreitet. Buschmeier führt aus, es habe sich gezeigt, dass der völlige Verzicht historiographisch Zusammenhänge einzuzeichnen, keine überzeugende Option biete. Zugleich näherte sich jeder Versuch, solche Bezüge anzulegen, unweigerlich Narrativen an – und sei es in der Residualform einer chronologischen Gliederung, die die Lesenden herausfordere, den Plot zur Erzählung zu verbinden.<sup>7</sup> Wenn offenbar der Narrativierung von Geschichte nicht zu entgehen ist, bestehe die Aufgabe darin, geeignete Narrative zu finden. Diese Erzählschemata, so Buschmeier weiter, ließen sich nicht mehr aus irgendeiner Übereinstimmung mit der Wirklichkeit herleiten – im Sinne einer Korrespondenztheorie der Wahrheit. Vielmehr könnten sie einzig heuristisch begründete Deutungshypothesen im Sinne eines pragmatischen Wahrheitsanspruchs bilden. Zwischen den Elementen des Plots, die sich referenziell belegen lassen müssen, und deren Verknüpfung durch das Erzählen zu trennen, erweise sich dabei als Schlüssel. Das Erzählen als Fingieren anzuerkennen, setze dessen genuine Möglichkeiten frei und erlaube es erst, es methodisch kontrolliert einzusetzen. Das Erzählen werde so als Leistung der Literatur-

6 Vgl. Der Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte. Wissenschaftsgeschichte als Innovationsvorgabe, hg. von Bernhard Cerquigliani und Hans Ulrich Gumbrecht, Frankfurt a. M. 1983; Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit, hg. von Hartmut Eggert, Ulrich Profidich und Klaus Scherpe, Stuttgart 1990; Vom Umgang mit Literatur und Literaturgeschichte. Positionen und Perspektiven nach der ›Theoriedebatte‹, hg. von Lutz Danneberg und Friedrich Vollhardt, Stuttgart 1991; Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart, hg. von Daniel Fulda und Silvia Serena Tschopp, Berlin und New York 2002; Texte zur Theorie und Didaktik der Literaturgeschichte, hg. von Achim Geisenhanslüke und Marja Rauch, Stuttgart 2011; Walter Erhart und Gangolf Hübinger, Themenschwerpunkt »Literatur/Geschichte«, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 36 (2011), H. 1, S. 115–231; Achim Geisenhanslüke u. a., Statements und Diskussion, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 36 (2011), H. 2, S. 415–444; Literaturgeschichte. Theorien – Modelle – Praktiken, hg. von Matthias Buschmeier, Walter Erhart und Kai Kauffmann, Berlin und New York 2014.

7 Vgl. Matthias Buschmeier, Literaturgeschichte nach dem Ende der Theorie? Thesen zu den (Un-)Möglichkeiten einer bedrohten Gattung, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur 36 (2011), H. 2, S. 409–414 mit kritischem Blick auf die Sozialgeschichte der Literatur und A New History of German Literature, hg. von David E. Wellbery u. a., Cambridge 2004.

geschichtsschreibung erkenntlich, setze die Entscheidungen aber auch möglicher Kritik aus, da jede der Entscheidungen sich immer auch anders treffen ließe. Daher könne es Literaturgeschichte nur im Plural als Geschichten geben.<sup>8</sup>

Narrative Verknüpfungen gezielt einzusetzen, instanziiert stets eine bestimmte Perspektive. Dieser Perspektivismus stellt nicht nur kein Problem dar, sondern methodisch und reflektiert eingesetzt den Lösungsansatz, vielen durchaus berechtigten Einwänden des Poststrukturalismus zu entgehen. Der Perspektivismus verlangt eine Wahl zwischen Mono- und Multiperspektivik. Buschmeier erörtert vor allem die erste Option und erwähnt Letztere lediglich als Alternative. Ich werde jedoch argumentieren, dass für die literaturwissenschaftliche Globalgeschichtsschreibung sich gerade eine multiperspektivische Anlage empfiehlt.

Jede Perspektive der Literaturgeschichtsschreibung hat ihre eigene Geschichtlichkeit. Nicht nur die Zeit der diskutierten Literatur schreibt sich in sie ein, sondern in nicht geringerem Maße auch die Zeit, in der diese Geschichte geschrieben wird.<sup>9</sup> So veralten Literaturgeschichten, Kanondebatten zum Trotz, denn auch kaum, weil eine spätere Zeit eine vollkommen andere Textauswahl bevorzugte, sondern weil ihre politische oder wissenschaftspolitische Agenda überholt wirkt. Daraus lassen sich im Grundsatz zwei Strategien für die Literaturgeschichtsschreibung ableiten: Eine Monoperspektivik kann ihre Stärken am nachhaltigsten ausspielen, wenn es ihr gelingt, die Literatur vergangener Zeiten in einer Lesart für die Gegenwart relevant zu machen, Lehren aus ihr zu ziehen und eine streitbare These zu präsentieren. Sprich, einen offensiven Umgang mit der unumgänglichen Geschichtspolitik zu pflegen.<sup>10</sup> Eine multiperspektivische Anlage zeigt ihre Qualitäten darin, sowohl gegenwärtige Perspektiven im historischen Vergleich zu relativieren, als auch Verbindungslinien zu pluralisieren. Würde die Literaturgeschichte ursprünglich als Historisierung der Entstehungsbedingungen von Literatur im Gegensatz zur Rezeptionsgeschichte begründet, so lässt sich diese Trennung im Bewusstsein der Geschichtlichkeit auch der eigenen Perspektivik nicht mehr halten.<sup>11</sup> Globalgeschichten der Literatur kennen mithin keine Texte mehr, die nach ihrer historischen Entstehung in die Zeit-

8 Vgl. Matthias Buschmeier, *Pragmatische Literaturgeschichte. Ein Plädoyer*, in: *Literaturgeschichte. Theorien – Modelle – Praktiken*, S. 11–29.

9 Achim Landwehr, *Die anwesende Abwesenheit der Vergangenheit*, Frankfurt a.M. 2006, S. 28 f., nennt diese Überlagerung der zwei Zeithorizonte ›Chronoferenzen‹.

10 Stephen J. Greenblatt, *Der Tyrann. Shakespeares Machtkunde für das 21. Jahrhundert*, München 2018, das als kritischer Kommentar zur Präsidentschaft Donald Trumps verstanden wurde, ist ein gutes Beispiel dafür.

11 Vgl. Klaus Weimar, *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*, Paderborn 2003, S. 257–264.

losigkeit des Werks eingegangen sind, sondern beschäftigen sich mit historischen Lektüren von Texten und lesen selbst Texte. Ältere literaturgeschichtliche Lesarten rücken dabei neben neue Lesarten und unterscheiden sich vor allem dadurch, dass sie oftmals von ihrer eigenen Historizität und der institutionellen Autorität der Wissenschaft, in deren Namen sie sprechen, abblenden.

Wie durch ihre Geschichtlichkeit ist die Perspektive jeder Literaturgeschichte auch kulturell vorgeprägt. Buschmeier hat deshalb gegenüber postkolonialen Positionen gefordert, sie sollten sich auf die eigene Perspektive beschränken und nicht auch noch fremde mitrepräsentieren wollen. Als fremde Perspektiven gelten Lesarten außerhalb des eigenen Kulturkreises. Ein solcher Versuch reproduziere nur erneut die von ihnen eigentlich kritisierte hegemoniale Sprechweise, die die Subalternen entmündigt. Denn die postkoloniale Kritik wird eben von den Zentren der Hegemonie aus artikuliert. Er schlägt deshalb im Sinne des Monoperspektivismus vor, sich auf die jeweils eigene Perspektive zu beschränken und es dabei bewenden zu lassen, deren Projektionen auf das Fremde zu untersuchen. Ihm schwebt eine Weltliteraturgeschichte des Westens vor.<sup>12</sup> Wenn dagegen eine Globalgeschichte multiperspektivisch angelegt sein will, ist ein Umgang mit dem von Buschmeier identifizierten Problem gefragt, das sich prinzipieller stellt und mit wachsendem Machtgefälle und Unähnlichkeit der Kulturen noch verschärft. Den Einwand ernst genommen, erweisen sich bereits westliche Perspektiven als uneinheitlich. Theoretisch lässt sich das Problem nicht lösen, sondern nur eskalieren, um daraus die Unmöglichkeit eines solchen Ansatzes abzuleiten. Praktisch stellt sich das Problem nicht in dem Maße. Übersetzung und Rezeption finden in weit größerem Maße innerhalb ähnlicher und benachbarter Kulturkreise statt, als sie zu überschreiten. Bei fremden Lesarten kommen häufig Sprachbarrieren ins Spiel. Entweder bleibt dann nicht mehr, als das bloße ›Dass‹ einer Rezeption festzustellen oder die Zusammenarbeit mit Kolleginnen und Kollegen, die mit der anderen Kultur vertraut sind, zu suchen, oder sich selbst mühevoll in die fremde Sprache und Kultur einzuarbeiten. Alle diese Optionen entschärfen das Problem.<sup>13</sup> Nachdem nun die Bedingungen

12 Vgl. Matthias Buschmeier, *Einfache Überkomplexität. Für eine Literaturgeschichte des ›Westens‹*, in: *Einfachheit und Komplexität. DFG-Symposium 2015*, hg. von Albrecht Koschorke, Stuttgart 2017, S. 507–540, hier S. 528–535. Vgl. zur postkolonialen Diskussion auch Ania Loomba, *Colonialism/Postcolonialism*, Abingdon und New York 2015, S. 240–245.

13 Das zeigt sich deutlich in Sandra Richter, *Eine Weltgeschichte der deutschsprachigen Literatur*, München 2017. Vgl. dazu auch Nina Berman, *Interkulturelle Kompetenz, Intersektionalität und Selbstreflexion. Zur Methode einer Globalgeschichte der deutschen Literatur*, in: *Globalgeschichten der deutschen Literatur. Methoden – Ansätze – Probleme*, hg. von Urs Büttner und David D. Kim, Stuttgart 2022, S. 279–295.

für eine narrative Gestaltung globaler Literaturgeschichte bestimmt sind, bin ich wieder am Ausgangspunkt meiner Überlegungen angelangt – der Frage, wie sich in jeder Art von Globalgeschichtsschreibung verschiedene Perspektiven koordinieren lassen.

### Globale Erzählordnungen

Friedmar Apel hat unlängst als Lösung des Koordinationsproblems eine »methodische Literarisierung der Literaturgeschichte nach dem Muster des modernen Romans«<sup>14</sup> empfohlen, diesen Gedanken jedoch nicht weiter ausgeführt. Es scheint mir lohnend, seinen Vorschlag weiterzuerfolgen. Freilich kommt nicht jede Art von modernem Roman als Vorbild in Frage, doch ist richtig, dass insbesondere im Roman viel früher als in der Literaturgeschichtsschreibung Verfahren der Narrativierung der Globalisierung erprobt wurden.<sup>15</sup> Wenn die von den »Literaturen der Globalisierung« entwickelten Verfahren zum Vorbild einer Geschichte der »Globalisierung der Literaturen« werden sollen,<sup>16</sup> spricht, der historischen Darstellung, wie Literatur selbst globalisiert wurde, verlangt dies danach, Erstere genauer zu bestimmen. Eine Festlegung auf bestimmte »globale« Themen scheint problematisch, da sich schwer durchgängige Kriterien dafür benennen lassen.<sup>17</sup> Das hängt damit zusammen, dass unter »Globalisierung« sehr Unterschiedliches verstanden wird. Zahllose Definitionsversuche kommen allein überein, dass es sich nicht um einen einzelnen, sondern um mehrere nebeneinanderher laufende Prozesse handelt, die aufeinander bezogen sein können und oftmals interagieren, beides aber nicht müssen. Die Prozesse sind teils gegenläufig, sodass gleichzeitig Verknüpfungs- und Univer-

14 Friedmar Apel, »Belebung und Organisierung sind Grundsätze ächt historischer Kunstgebilde«. Rückblickende Überlegungen zu einer narrativen Erneuerung der Literaturgeschichte aus dem Geiste des 93. Blütenstaubfragments des Novalis, in: Literaturgeschichte. Theorien – Modelle – Praktiken, S. 49–62, hier S. 62. Vgl. systematisch zur Frage der Verwendbarkeit literarischer Modelle für die Geschichtsschreibung Johannes Süßmann, *Geschichtsschreibung oder Roman? Zur Konstitutionslogik von Geschichtserzählungen zwischen Schiller und Ranke (1780–1824)*, Stuttgart 2000, der bei methodischem Gebrauch keine prinzipiellen Einwände sieht.

15 Vgl. *The Routledge Companion to World Literature and World History*, hg. von May Hawas, Abingdon und New York 2018.

16 Vgl. zu der Unterscheidung Suman Gupta, *Globalization and Literature*, Cambridge und Malden 2009.

17 Das zeigt sich etwa bei Ulfried Reichardt, *Globalisierung und der »transnational turn« in der Literaturwissenschaft*, in: *Handbuch Literatur und Transnationalität*, hg. von Doerte Bischoff und Susanne Komfort-Hein, Berlin und Boston 2019, S. 106–123.

salisierungsbewegungen und Diversifikations- und Abgrenzungsbewegungen beschrieben werden müssen, die zudem noch ungleich beurteilt und jeweils mit unterschiedlichen Hoffnungen und Ängsten aufgeladen sein können. Ökonomische, politische, kulturelle oder mediale Kräfte treiben die Entwicklungen an, sodass sie sich in verschiedenen gesellschaftlichen Teilbereichen spezifisch ausgestalten.<sup>18</sup>

Der Soziologe Armin Nassehi hat angesichts der semantischen Vieldeutigkeit des Begriffs ›Globalisierung‹ vorgeschlagen, nicht ›Globalisierung‹, sondern ›Globalität‹ als systematische Kategorie zu wählen. Er versteht darunter ein bestimmtes Beobachtungsschema.<sup>19</sup> Im Sinne der Systemtheorie bestimmt Nassehi eine globale Perspektive als Beobachtung zweiter Ordnung der Sozial- oder Kulturdimension. Selbstreferenziell aufgelöst nimmt sie die Form an: Die Beobachtung zweiter Ordnung erkennt, dass, wie eine Beobachtung erster Ordnung, geprägt durch deren Kultur, die Welt eines oder einer Dritten wahrnimmt, diese ihr in Vielem fremd erscheint. Fremdreferenziell attribuiert gestaltet sich das Schema in der Form: Die Beobachtung zweiter Ordnung erkennt, dass die Beobachtung erster Ordnung und ein Dritter oder eine Dritte das vermeintlich Selbe unterschiedlich wahrnehmen können. Auch wenn die Formulierung Unterschiede betont, erlaubt das Schema gleichermaßen auch Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten festzustellen.<sup>20</sup> Wenn nun prinzipiell mit wechselseitiger Beobachtung und deren (Selbst- oder Fremd-)Beobachtung zweiter Ordnung gerechnet wird, kann sich dadurch epistemisch und normativ die eigene Perspektive auf die Welt relativieren genauso wie das Bewusstsein für andersartige Einrichtungen der Welt. Globalität zum methodischen Ausgangspunkt zu wählen, erlaubt das Konzept der Globalisierung als deren jeweils historisch und kulturell spezifisch gegebene Ausgestaltung wieder einzuführen und in einem spezifischen Kontext zu vereindeutigen. Die jeweilige Bedeutung erweist sich dabei abhängig von der jeweiligen geschichtlichen Situation, von Systemreferenzen und Gegenständen. Weil das Konzept ›Globalisierung‹ nicht vorab systematisch festgelegt wird, können seine angesprochenen vielfältigen Verwendungsweisen in unterschiedlichen Texten Untersuchungsgegenstand werden.

18 Vgl. zur Begriffsgeschichte Olaf Bach, *Die Erfindung der Globalisierung. Entstehung und Wandel eines zeitgeschichtlichen Grundbegriffs*, Frankfurt a. M. 2013; Jürgen Osterhammel, *Globalisierungen*, in: Ders., *Die Flughöhe der Adler. Historische Essays zur globalen Gegenwart*, München 2017, S. 12–40.

19 Vgl. Armin Nassehi, *Die ›Welt‹-Fremdheit der Globalisierungsdebatte*, in: *Soziale Welt* 49 (1998), H. 2, S. 151–165, hier S. 155 f.

20 Vgl. dazu *Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma*, hg. von Anil Bhatti und Dorothee Kimmich, Konstanz 2015.

Ein solcher Ausgangspunkt ist zwar geeignet einer Globalgeschichtsschreibung der Literatur als methodologisches Fundament zu dienen, er verlangt jedoch mit Blick auf die ›Literaturen der Globalisierung‹ nach weiterer Präzisierung. Denn der zugrunde gelegte Kulturbegriff entwickelte sich im Westen und zwar zunächst als Unterscheidung der eigenen Kultur von der Barbarei. Dabei setzte er eine ontologisch garantierte Welt voraus, die allein richtig oder falsch erfasst werden kann. Ausgangs des 18. Jahrhunderts bildete sich dort anstelle der Ontologie ein Perspektivismus heraus. Erst dieser Perspektivismus erlaubt eine Beobachtung zweiter Ordnung, der mögliche Unterschiede zwischen Perspektiven nicht mehr allein auf Fehlwahrnehmung zurückführen muss. Der Perspektivismus ist gegründet in der Kultur- oder Sozialdimension, die unterschiedliche Sichtweisen erklärt. Und dadurch sind Kulturen in den Plural getreten.<sup>21</sup> Für die Globalgeschichtsschreibung bedeutet das, dass sie ihren Kulturbegriff einfach voraussetzen darf, was nachgerade von Vorteil sein kann, etwaige Unterschiede und normative Implikate der Konzeptionen der untersuchten Literaturen klarer zu erkennen.

Erzählordnungen zu identifizieren, die das globale Beobachtungsschema gestalten, setzt einige weitergehende Bestimmungen voraus. Zunächst beobachtet Literatur nicht einfach, sondern vermittelt Beobachtungen stets textuell.<sup>22</sup> Auch wenn deshalb Beobachtungen nie abgelöst von ihrer Gestaltung gegeben sind, ist es literaturtheoretisch sinnvoll, zwischen der Beobachtung und ihrer Darstellung innerhalb der Perspektive, wie Wolf Schmid ihre Einheit nennt, zu unterscheiden.<sup>23</sup> Denn die Erzählinstanz muss nicht unbedingt die eigene Sicht in eigenen Worten wiedergeben, sondern kann auf die Sicht und Ausdrucksweise einer Figur, der sie stets wie ein Filter vorgelagert ist, hin transparent werden. Das verlangt jedoch, sowohl die Erzählinstanz eines Textes als auch die Figur mit eigenen Perspektiven auszustatten, sodass sich deren Bezüge näher bestimmen lassen. Zudem ist anzunehmen, dass es genauso wie verschiedene Figurenperspektiven auch mehrere Erzählinstanzen geben kann. Erscheint eine Perspektive unmarkiert, wird sie beim Lesen konventionell der Erzählinstanz zugeordnet, nur entsprechend markiert der jeweiligen Figur. Perspektiven lassen sich hinsichtlich verschiedener Parameter markieren, die anzeigen, wie und was sie

21 Vgl. Niklas Luhmann, *Kultur als historischer Begriff*, in: Ders., *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, Bd. 4, Frankfurt a. M. 1995, S. 31–54.

22 So auch die Systemtheorie: Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1996, S. 89 f.

23 Vgl. Wolf Schmid, *Elemente der Narratologie*, 3., erweiterte und überarbeitete Aufl., Boston und Berlin 2014, S. 121–129.

erfassen, als auch auf welche Weise sie dem Erfassten sprachlich Ausdruck verleihen. Schmid unterscheidet vier Parameter: räumliche und zeitliche Situierung gegenüber dem Berichteten, Vorwissen, Denkweise und Wertungshaltung sowie Sprache und Schreibweisen. Im Sinne polyphoner Gestaltung kann die Erzählperspektive auch nur in einigen Parametern auf die Figurenperspektive hin transparent werden, sodass sich eine Reihe von möglichen Überlagerungen ergeben.<sup>24</sup> Zwar verfügt eine Erzählinstanz häufig über einen umfassenderen und dadurch übergeordneten Blickwinkel als die einzelnen Figurenperspektiven, sodass sie verschiedene Perspektiven koordinieren kann – das ist jedoch keine Notwendigkeit.

Das globale Beobachtungsschema legt in seiner Beobachtung zweiter Ordnung eine Vergleichsperspektive an, weshalb entsprechende Erzählordnungen vorgängig mehrere Perspektiven gestalten müssen.<sup>25</sup> Damit ein Vergleich möglich wird, müssen die Handlungsfäden und Perspektiven bei aller Unterschiedlichkeit auch gemeinsame Bezugsmomente aufweisen. Redundanz lässt sich durch wiederkehrenden Bezug auf dieselbe Zeit, einen gemeinsamen Raum und auf konzeptionelle Weise herstellen, indem entweder Gegenstände oder Ereignisse oder die Art der Erfassung parallelisiert werden, ohne dass sie der Sache nach zusammenhängen.<sup>26</sup> Redundanzzeugung löst das Ausgangsproblem, ver-

24 Vgl. ebd., S. 121–204. Das Konzept der Polyphonie, das Schmid weiterentwickelt und textnäher operationalisiert, geht auf Michail Bachtin, *Probleme der Poetik Dostojewskijs*, München 1971, zurück.

25 Multiperspektivische Darstellungsverfahren werden in der Literatur nicht allein zur Gestaltung des globalen Beobachtungsschemas, sondern in unterschiedlichsten Funktionen eingesetzt. Systematisch dazu grundlegend *Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*, hg. von Vera und Ansgar Nünning, Trier 2000.

26 Bei Multiperspektivität handelt es sich deshalb nicht allein um ein rein numerisches Phänomen, also die bloße Vielzahl von Perspektiven innerhalb eines Textes, sondern die verschiedenen Perspektiven müssen zumindest punktuell Überschneidungen haben. Bei Nünning (Vera Nünning und Ansgar Nünning, *Von ›der‹ Erzählperspektive zur Perspektivenstruktur narrativer Texte: Überlegungen zur Definition, Konzeptualisierung und Untersuchbarkeit von Multiperspektivität*, in: *Multiperspektivisches Erzählen*, S. 3–38, hier S. 13) klingt es allerdings so, als bezöge sich dies allein auf die Vielzahl von Figurenperspektiven innerhalb der Diegese, wenn sie definitiv fordern, dass »ein und derselbe Sachverhalt aus zwei oder mehreren Sichtweisen bzw. individuellen Standpunkten unterschiedlich dargestellt wird«. Jedoch ist genauso denkbar, dass die Überschneidung nicht innerhalb einer Diegese, sondern zwischen mehreren Diegesen auftritt, also auf Ebene der Erzählperspektiven, etwa im Falle von Parallelschichten oder Kontrastierungen.

schiedene Erzählfäden und Perspektiven aufeinander zu beziehen und Kohärenz zu organisieren.<sup>27</sup>

Zuletzt ist noch darauf einzugehen, dass das globale Beobachtungsschema sowohl in einer fremdreferenziellen als auch in einer selbstreferenziellen Variante erscheinen kann, und abhängig davon wird sich die Gestaltung des jeweiligen Textes unterscheiden. Hinzu kommt, dass Multiperspektivität, da es sich um ein wirkungsästhetisches Konzept handelt, in unterschiedlichen Maßstäben in die Komposition des Textes angelegt werden kann und dabei eine große Zahl unterschiedlicher Verfahren nutzt, die sich auch wieder kombinieren lassen. Multiperspektivität lässt sich deshalb bereits innerhalb einer einzelnen Perspektive anlegen, aber auch im Zusammenspiel mehrerer Perspektiven und durch die Zusammenstellung mehrerer Textteile, die sich intertextuell kommentieren. Das führt dazu, dass ›Literaturen der Globalisierung‹ unter formalen Gesichtspunkten eine große Mannigfaltigkeit aufweisen. Für die Globalgeschichtsschreibung bringt das ein großes Repertoire möglicher Gestaltungsweisen mit sich, zuvor aber das Problem, diese auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Rick Altman hat vorgeschlagen, die Instanziierung von Redundanz und die sich daraus ergebende Textorganisation, die er als ›Abfolgemuster‹ (*following pattern*) fasst, als zentrales Kriterium einer idealtypischen Typologie zu wählen.<sup>28</sup> Ein solches Vorgehen hat gegenüber einem feingliedrigen strukturalistischen Inventar den Vorzug, dass es häufige Kombinationen verschiedener Verfahren bündelt. Weil eine solche Typologie freilich stark vereinfachen muss, taugt sie vor allem als Heuristik, die eine genaue Analyse des Einzeltextes lediglich vorbereiten kann, oder als Grundmuster, das je nach Anlage der jeweiligen Globalgeschichte angepasst werden muss.

### Drei Grundordnungen globalen Erzählens

Altman unterscheidet einfach, dual und multipel perspektivierte Erzählordnungen. Diese drei Arten von Erzählordnungen möchte ich jeweils kurz in ihrer literarischen Gestalt vorstellen, um im Anschluss zu überlegen, welche Art von Literaturgeschichtsschreibung ihnen entspricht.

Einfach perspektivierte (*one-focus*) Erzählordnungen haben sich als besonders geeignet erwiesen, die selbstreferenzielle Variante des globalen Beobach-

27 Vgl. dazu Maria Averintseva-Klisch, *Textkohärenz*, Heidelberg 2018.

28 Vgl. Rick Altman, *Theory of Narrative*, New York 2008.

tungsschemas zu implementieren. Ihnen geht es um die Erkundung fremder Kulturen. Sie unterscheiden dazu zwei Seiten, jedoch schlägt sich die Perspektive gänzlich auf eine, während die andere als das Unbekannte, Fremde und Neue erscheint. Der Fortgang des Textes gestaltet sich als sukzessive Transgression der epistemischen und normativen Prägung durch die vertraute Kultur und ein Vordringen in den anderen Bereich. Dieser verspricht den Erwerb von Fähigkeiten und Sichtweisen. Multiperspektivität erzeugen einfach perspektivierte Textordnungen durch die Revision zuvor präsentierter Perspektivierungen als innere Redundanz. Was früher unverstanden blieb oder fehlbewertet wurde, wird später einsichtig oder revidiert. Ein weiteres oft anzutreffendes Verfahren ist die polyphone Überlagerung der Perspektiven einer Figur und der Erzählinstanz, insofern die Erzählinstanz den begrenzten Fokus der Figurenperspektive markiert. In der Literatur gestaltet sich dieser Narrativtypus oft als Epos, Abenteuer- oder Bildungsroman. Mit der Fokussierung allein auf eine Seite hängt zusammen, dass eingefügte Teiltexthe oder Nebenperspektiven wenig zahlreich vorkommen und schwach ausgestaltet bleiben, sodass sie beim Lesen stets auf die Hauptperspektive bezogen werden. Der Wechsel dient deshalb weniger dazu, eine Entwicklung voranzutreiben, als durch Wiederholungen und Parallelen zu Vergleichen anzuregen, mithin der Evaluation eines möglichen Progresses der Hauptperspektive. Erzählfäden und Perspektiven werden nach einer metaphorischen Verknüpfungslogik aufeinander bezogen. Sie teilen entweder die gleiche Zeit oder werden nach dem Muster »zur gleichen Zeit andernorts« synchronisiert. Prinzipiell taugt aber nicht nur die Zeit, sondern jeder beliebige Vergleichspunkt dazu, um einen Textteil oder eine Nebenperspektive auf die Hauptperspektive zu beziehen.

Eine solche Art der Narrativierung auf die Literaturgeschichtsschreibung übertragen zu wollen, mag gewagt erscheinen. Tatsächlich gibt es sie bereits. Die klassische Rezeptionsgeschichte legte einen Bildungsgang zugrunde – freilich nicht eines menschlichen Subjekts, sondern eines Textes. Bei Jauß liest sich das so, »daß es eines langen Prozesses der Rezeption bedarf, um das im ersten Horizont Unerwartete und Unverfügbare einzuholen.«<sup>29</sup> Mit anderen Worten: Über die Zeit wird der Text weiter in der fremd gewordenen Ursprungskultur gelesen und entfaltet im Zuge dessen die in ihm angelegten Bedeutungspotentiale. Von hier zur Globalgeschichte sind es nur zwei Schritte: Jauß' idealistische Vorstellung der Entfaltung innerer Anlagen überzeugt heute kaum mehr.

29 Hans Robert Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, in: Ders., *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a.M. 1970, S. 144–207, hier S. 193.

Rezeption wird meist als Dissemination aufgefasst; wissenschaftliche und literaturgeschichtliche Lesarten treten neben die Lesarten nicht-professioneller Leserinnen und Leser, aber auch kreative Appropriationen und Fehllektüren, die sich nicht am Text bewähren können, werden oft mit einbezogen.<sup>30</sup> Narratologisch gesehen gestaltet sich Rezeption dadurch weniger als Bildungsprozess, denn als Abenteuer. Zudem wird heute nicht nur die Rezeption in derselben Kultur untersucht, der sie entstammt. Dieser erste Narrativtyp eignet sich vor allem für Globalgeschichten, die die Lesarten eines Textes in einer bestimmten Kultur oder mehreren Kulturen über die Zeit nachzeichnen. Global wird eine solche Literaturgeschichte, wenn die Entstehungs- und Aneignungskultur nicht dieselben sind.

Damit komme ich zum zweiten Typus: dual fokussierte (*dual-focus*) Erzählordnungen. Diese werden vor allem genutzt, um die fremdreferenzielle Variante des globalen Beobachtungsschemas zu gestalten, wobei mitunter eine Perspektive privilegiert wird. Dual perspektivierte Textordnungen gehen ebenfalls von einer Unterscheidung aus, doch ist diese in mehreren Dimensionen komplementär gebaut. Die grundlegende Opposition wird zwei Perspektiven zugeordnet, zwischen denen hin- und her gewechselt wird. Häufig werden diese zwei Perspektiven jedoch auf mehr als nur zwei Figuren- oder Erzählperspektiven verteilt. Redundanz wird hier durch externe Bezüge erzeugt, insofern zuvor aus anderer Perspektive Berichtetes wieder aufgegriffen wird und zwar in einer Weise, die damit weitgehend in Einklang zu bringen ist. Das sich daraus ergebende bevorzugt verwendete Verknüpfungsschema nennt Altman metonymisch. Zwar werden immer wieder Perspektiven oder Textteile ausgetauscht, doch lassen sich diese, gleich wie viele es sein mögen, letztlich immer wieder auf die Grundopposition rückführen, die den Text im Ganzen strukturiert. Damit diese Ersetzungslogik funktionieren kann, dürfen die Perspektiven oder Textteile sich selbst wenig revidieren. Die Gemeinsamkeit zwischen beiden Lagern besteht darin, dass sie einen gemeinsamen Raum teilen und in diesem aufeinandertreffen. In der Folge schreitet der Text auch weniger als Kausalgeschehen voran denn als wiederholte Affirmation der grundlegenden Opposition. Durch Perspektiven, die ihrem Lager nicht vollauf zugehörig sind oder durch die partielle Suspendierung der zweigeteilten Ordnung, gerät im Voranschreiten der Texte die Grundopposition aus der Balance. Die Rückkehr zu einer erneut stabilen Situation gestaltet sich entweder als offen ausgetragener Konflikt, bei dem das Lager die gegnerische Seite auslöscht, oder als Vermittlung und Ausgleich der Grundopposition, oft in Form einer Liebesgeschichte.

30 Vgl. Ika Willis, *Reception*, London und New York 2018.

Übertragen auf die Literaturgeschichte eignet sich dieser Narrativtyp vor allem für Vergleiche oder um den Streit um Deutungen darzustellen, etwa transnationale Literaturskandale oder die Inanspruchnahme divergierender Autorinnen- oder Autorenbilder durch verschiedene Staaten. Sicherlich wird eine globale Literaturgeschichte nicht von Krieg und Liebe erzählen, wohl aber davon, dass sich eine Lesart durchsetzt oder es zu Hybridisierungsprozessen kommt, die auf eine Synthese divergierender Perspektiven hinausläuft.

Als letzten Typus bestimmt Altman multipel perspektivierte (*multiple-focus*) Erzählordnungen. Sie setzen sich oftmals aus einfach oder dual perspektivierten zusammen, weshalb sie sich häufig im Ganzen auch als solche lesen lassen. Dies setzt aber voraus, einzelne Perspektiven und Erzählfäden zu privilegieren, möglicherweise weil sie in ihrem Umfang das Textganze dominieren oder den Text von Anfang bis Ende durchziehen. Eine reichere Lesart ergibt sich jedoch daraus, keinen Einzelementen einen solchen Vorrang einzuräumen. Multipel perspektivierte Erzählordnungen erweisen sich mithin in der Lage, beide Varianten des globalen Beobachtungsschemas textuell zu gestalten. Anders als einfach und dual Perspektivierten ist ihnen jedoch keine inhärente Tendenz zu eigen, auf Textebene unterschiedliche Kulturen zu hierarchisieren. Insofern sie Kulturen gleichberechtigt in den Plural setzen können, erweisen sie sich als die jüngste Form globalen Erzählens.<sup>31</sup> Multipel perspektivierte Texte sind aus verschiedenen Perspektiven oder Erzählfäden komponiert, die nicht immer in sofort erkenntlichem Bezug zueinanderstehen. Ihre lose Zusammenfügung zeigt sich bereits daran, dass sie oft durch Leerzeilen oder Kapitelüberschriften typographisch abgesetzt aufeinanderfolgen. Altman spricht deshalb von einem hyperbolischen Verknüpfungsverfahren. Die Bezeichnung verweist darauf, dass der Text nicht immer schon selbst die Verknüpfungen herstellt, aber diese angelegt sein müssen, sodass die Leserinnen und Leser dazu in die Lage versetzt werden. Voraussetzung dafür bildet aber, dass auch diese Texte Redundanz organisieren. Neben den redundanz erzeugenden Verknüpfungen der eingebetteten einfach und dual perspektivierten Erzählordnungen nutzen solche Texte Verfahren zur Relationierung von Perspektiven und Erzählfäden und legen konzeptionell Querbezüge zwischen diesen an. Indem mehrere Erzählfäden und Perspektiven einander ergänzend aufeinander bezogen werden, kann etwas Ähnliches wie die einfach perspektivierten Textordnungen hervorgebracht werden, allerdings mit

31 Franco Moretti, *Modern Epic. The World System from Goethe to García Márquez*, London und New York 1996, S. 35–55, hat jene multipel fokussierten Textordnungen ›world texts‹ genannt und durch ihre ›global ambition‹ gekennzeichnet. Alexander Beecroft, *An Ecology of World Literature. From Antiquity to Present*, London 2015, S. 283–295, diskutiert sie als ›plot of globalization‹.

dem Unterschied, dass sich die Veränderung der Erfassung der fremden Kultur nicht innerhalb einer Perspektive, sondern auf einer konzeptionellen Ebene vollzieht und damit allein für die Leserinnen und Leser nachvollziehbar ist. Ferner beziehen multipel perspektivierte Textordnungen häufig einzelne Handlungsfäden oder Perspektiven, die weder zeitlich noch räumlich Redundanz aufweisen, vergleichend unter Bezug auf ein *tertium comparationis* aufeinander. Zuletzt kann der Text durch die Hierarchisierung von Textteilen und Perspektiven unvereinbare Referenzialisierungen und Sichtweisen einsinnig auflösen, wenn er nicht ihre Widersprüchlichkeit in ihrer Gleichberechtigung inszenieren will. Die Kohärenz multipel perspektivierter Texte ergibt sich daher maßgeblich konzeptionell im Zwischen der Handlungsfäden und Perspektiven.

Literaturgeschichtlich entsprechen dem multipel perspektivierten Erzähltypus Verflechtungsgeschichten (in ihren Varianten der *histoire croisée* und der *entangled histories*).<sup>32</sup> Dabei bilden Orte, Zeiten und Institutionen, wo viele Wege sich kreuzen, zahlreiche Perspektiven sich um ein Ereignis zentrieren oder sich die Kommunikation verdichtet, oft den Ausgangspunkt. Die Verflechtungsgeschichten verstehen dieses Verdichtungszenrum als Knoten in einem Netzwerk und verfolgen entweder das Zulaufen verschiedener Linien auf ihren Schnittpunkt oder zeichnen nach, wie sie von diesem wieder in unterschiedliche Richtungen laufen. Als ein lineares Medium kann die Textgestaltung deren Zugleich und Nebeneinander nur als Nacheinander organisieren. Im Effekt führt die Darstellung der verschiedenen Perspektiven zu einer kontrapunktischen Lektüre der Literaturgeschichte.<sup>33</sup>

Narratologische Ansätze bilden eine der ausgefeiltesten Methodiken zur Analyse und Interpretation von Texten. Nachdem das Kohärenzproblem vieler globalgeschichtlicher Darstellungen nicht nur erkannt ist, sondern, wie ich mit diesem Artikel gezeigt habe, auch mögliche Lösungen dafür bereitstehen, gilt es nun die Narratologie auch für das Schreiben von Globalgeschichte zu nutzen. Insofern Erzähltheorie mehr noch als in den Geschichtswissenschaften zu den zentralen Ansätzen der Literaturwissenschaften zählt, sind sie mit ihrer Kompetenz besonders gefordert und bestens gerüstet, kohärente Globalgeschichten zu schreiben.

32 Vgl. Michael Werner und Bénédicte Zimmermann, Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der *Histoire croisée* und die Herausforderung des Transnationalen, in: Geschichte und Gesellschaft 28 (2002), S. 607–636; Sebastian Conrad und Shalini Randeria, Einleitung. Geteilte Geschichten – Europa in einer postkolonialen Welt, in: Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften, hg. von dens., 2., erweiterte Aufl., Frankfurt a. M. und New York 2013, S. 32–68.

33 Vgl. dazu Edward Said, Kultur und Imperialismus. Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht, Frankfurt a. M. 1993.

DEUTSCHE SCHILLERGESELLSCHAFT



## ANSCHRIFTEN

Prof. i. R. Dr. Christian Begemann, Ludwig-Maximilians-Universität München, Department I – Germanistik, Komparatistik, Nordistik, Deutsch als Fremdsprache, Schellingstraße 3, 80799 München

PD Dr. Michael Bies, Freie Universität Berlin, Peter Szondi-Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin

Dr. Ulrich von Bülow, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8–10, 71672 Marbach am Neckar

Dr. Urs Büttner, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literatur II, Universitätsstraße 1, 40225 Düsseldorf

Dr. Yasemin Dayıođlu-Yücel, Universität Hildesheim, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Universitätsplatz 1, 31141 Hildesheim

Dr. Gunilla Eschenbach, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8–10, 71672 Marbach am Neckar

Dr. Gerhard Friedl, c/o Jahrbuchredaktion, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Postfach 1162, 71666 Marbach am Neckar

PD Dr. Annette Gilbert, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Department Germanistik und Komparatistik, Bismarckstraße 1, 91054 Erlangen

Prof. Dr. Roland S. Kamzelak (†), Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8–10, 71672 Marbach am Neckar

Daniel Kehlmann, Schiffbauerdamm 5, 10117 Berlin

Hypolite Kembeu, 4214 14 Ave SE, Calgary, Alberta T2A0K5, Canada

Dr. Anna Kinder, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8–10, 71672 Marbach am Neckar

PD Dr. Achim Küpper, Freie Universität Berlin, Institut für Deutsche und Niederländische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin

Prof. Dr. Shuangzhi Li, Fudan University, College of Foreign Languages and Literature, German Department, Handan Road 220, 200433 Shanghai, P. R. China

Dr. Natalie Maag, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8–10, 71672 Marbach am Neckar

Prof. Dr. Barry Murnane, University of Oxford, St John's College, St. Giles, Oxford, OX1 3JP, United Kingdom

Dr. Mirko Nottscheid, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8–10, 71672 Marbach am Neckar

Assoz. Prof. Mag. Dr. Michael Pilz, Institut für Germanistik, Innrain 52, 6020 Innsbruck, Österreich

Laura Marie Pohlmann, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8–10, 71672 Marbach am Neckar

Prof. Dr. Sandra Richter, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8–10, 71672 Marbach am Neckar

Martina Stecker, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8–10, 71672 Marbach am Neckar

Prof. Dr. Christine Weder, Universität Genf, Departement für Deutsche Sprache und Literatur, Rue de Candolle 5, 1211 Genf, Schweiz

Helene Weinbrenner, c/o Jahrbuchredaktion, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Postfach 1162, 71666 Marbach am Neckar

Prof. Dr. Mario Zanucchi, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Deutsches Seminar, Platz der Universität 3, 79085 Freiburg

## IMPRESSUM

### *JAHRBUCH DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT INTERNATIONALES ORGAN FÜR NEUERE DEUTSCHE LITERATUR*

Das *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* ist ein literaturwissenschaftliches Periodikum, das vorwiegend Beiträge zur deutschsprachigen Literatur von der Aufklärung bis zur Gegenwart veröffentlicht. Diese Fokussierung entspricht den Sammelgebieten des Deutschen Literaturarchivs Marbach, das von der Deutschen Schillergesellschaft e.V. getragen wird. Arbeiten zu Schiller sind besonders willkommen, bilden aber nur einen Teil des Spektrums. Neben den literaturgeschichtlichen Schwerpunkten gilt ein verstärktes Interesse der Geschichte der Germanistik (der sich auch die Marbacher Arbeitsstelle für philologische Wissenschaftsforschung widmet). Ab dem Jahrbuch 2020 lädt das Kapitel *Die Literatur und ihre Medien* dazu ein, über Träger, Darbietungsweise und Vermittlungsformen von Literatur nachzudenken. Mit dem Jahrbuch 2021 kehrte die Tradition der Diskussionen zurück. Gastherausgeber betreuen ein mit den Herausgebern abgestimmtes Thema, wählen die Beiträger hierzu aus und geben aktuellen Forschungsperspektiven eine Plattform. Im Blog des Deutschen Literaturarchivs Marbach können die Diskussionen nach Erscheinen des *Jahrbuchs* für weitere Interessierte geöffnet und weitergeführt werden (<https://blog.dla-marbach.de/category/ereignis-und-gespraech/>). Darüber hinaus bleibt es ein Anliegen des *Jahrbuchs der Deutschen Schillergesellschaft*, wichtige unveröffentlichte Texte und Dokumente aus den Archiven in einer eigens dafür eingerichteten Rubrik vorzustellen.

#### *Herausgeber*

Prof. Dr. Elisabeth Décultot, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Germanistisches Institut, Ludwig-Wucherer-Straße 2, 06099 Halle (Saale) – Prof. Dr. Alexander Honold, Universität Basel, Deutsches Seminar, Nadelberg 4, 4051 Basel, Schweiz – Prof. Dr. B. Venkat Mani, University of Wisconsin-Madison, Department for German, Nordic, and Slavic+, 858 Van Hise Hall, 1220 Linden Dr, Madison, WI 53706, USA – Prof. Dr. Steffen Martus, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur, Unter den Linden 6, 10099 Berlin – Prof. Dr. Sandra Richter, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8–10, 71672 Marbach am Neckar.

### *Redaktion*

Birke Bödecker, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8–10, 71672 Marbach am Neckar / *Anschrift für Briefpost* Postfach 1162, 71666 Marbach am Neckar / *Tel.* +49 (0) 7144 848–783 / *Fax* +49 (0) 7144 848–191 / *E-Mail* jahrbuch@dla-marbach.de / *Internet* <https://www.dla-marbach.de/ueber-uns/traegerverein-dsg/jahrbuch/>.

### *Allgemeine Hinweise*

Redaktionsschluss für Jg. 68/2024: 1. Februar 2024. Das *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* umfasst in der Regel circa 500 bis 550 Seiten und erscheint jeweils zum 1. Dezember des laufenden Jahres. Es ist zum Preis von € 29,90 über den Buchhandel zu beziehen; für Mitglieder der Deutschen Schillergesellschaft e. V. (Postfach 1162, 71666 Marbach am Neckar) ist – bei entsprechender Mitgliedsvariante – der Bezugspreis im Mitgliedsbeitrag enthalten.

Mit dem Jahrgang 2021 erscheint das *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* parallel zur Printausgabe auch im *Open Access*. Damit wird die Sichtbarkeit und internationale Reichweite der Beiträge erhöht und eine schnellere und nachhaltigere Nutzbarkeit ermöglicht.

### *Hinweise zu Manuskript-Einsendungen*

Alle Beiträge werden von der Redaktion anonymisiert an die Herausgeber weitergegeben und im Peer-Review-Verfahren begutachtet. Auszüge aus dem *Merkblatt* für die Mitarbeiter des *Jahrbuchs der Deutschen Schillergesellschaft* (kann bei der Redaktion angefordert werden): In das *Jahrbuch* werden nur *Originalbeiträge* aufgenommen, die nicht gleichzeitig anderen Organen des In- oder Auslandes angeboten werden. Für unaufgefordert Eingesandtes kann keine Haftung übernommen werden. Der Abdruck von Dissertationen oder Teilen von solchen ist grundsätzlich ausgeschlossen. Jeder Verfasser erhält 1 *Belegexemplar* kostenlos.

Das Manuskript ist per E-Mail oder Datenträger im Word-Format ».docx« einzureichen. Der *Umfang* des Aufsatzes kann – inklusive Leerzeichen – bis zu 67.500, in begründeten Ausnahmefällen maximal 81.000 Zeichen betragen. Sind *Abbildungen* gewünscht, sollten die *reprofähigen, digitalisierten* Vorlagen (300 dpi), die *Quellenangaben, Bildunterschriften* und *Abdruckgenehmigungen* (einschließlich der Genehmigung zur Veröffentlichung im *Open Access*) bis Ende

März in der Redaktion vorliegen (eventuell entstehende Kosten für Sonderwünsche und/oder für Rechte gehen zu Lasten des Beiträgers). *Änderungen*, vor allem bei Rechtschreibung, Interpunktion, Literaturangaben, Lesarten oder Abkürzungen, *behält sich die Redaktion aus Gründen der Einheitlichkeit vor*.

### *Open Access*

Das *Jahrbuch* und die Beiträge erscheinen parallel zur Print-Ausgabe unter der CC-Lizenz CC BY-NC-SA 4.0 im *Open Access*. Diese Lizenz erlaubt, dass die Beiträge heruntergeladen, bearbeitet (ausschließlich unter Kennzeichnung der Änderungen) und als Grundlage für eigene Werke verwendet werden dürfen. Sie dürfen aber nur unter der Bedingung verändert weitergegeben werden, dass der Urheber genannt wird und die neue Version unter denselben Bedingungen lizenziert wird. Weder das Original noch die veränderte Version dürfen dabei kommerziell verwendet werden. Die Beiträge werden mit einem DOI (Digital Object Identifier) versehen und sind über die Website des Wallstein Verlags ([www.wallstein-verlag.de](http://www.wallstein-verlag.de)) abrufbar. Zudem werden die Beiträge an Bibliotheken und Open-Access-Verzeichnisse distribuiert, sodass sie über die gängigen Repositorien und Verzeichnisse – wie zum Beispiel über das DOAB oder die OAPEN Library – auffindbar sind und von Bibliotheken in ihre elektronischen Kataloge aufgenommen werden können.

### *Rechtliche Hinweise*

Mit *Übernahme eines Beitrags zur Veröffentlichung* durch die Herausgeber erwirbt der Verlag das ausschließliche Verlagsrecht und das alleinige Recht zur kommerziellen Vervielfältigung in gedruckter Form sowie das entsprechend der CC-Lizenz CC BY-NC-SA 4.0 nicht-ausschließliche Recht zur Vervielfältigung und Verbreitung in digitaler Form im *Open Access*.

### *Internet*

Aktuelle Informationen zur Deutschen Schillergesellschaft, zum Schiller-Nationalmuseum, zum Literaturmuseum der Moderne und zum Deutschen Literaturarchiv sind zu finden unter der Adresse <https://www.dla-marbach.de/>.