

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG
Jahrbuch 2020

Ästhetik im Vormärz

AISTHESIS VERLAG

Kuratorium:

Michael Ansel (Wuppertal), Olaf Briese (Berlin), Birgit Bublies-Godau (Dortmund), Norbert Otto Eke (Paderborn), Philipp Erbentraut (Frankfurt a. M.), Jürgen Fohrmann (Bonn), Bernd Füllner (Düsseldorf), Katharina Gather (Paderborn), Katharina Grabbe (Münster), Detlev Kopp (Bielefeld), Hans-Martin Kruckis (Bielefeld), Sandra Markewitz (Vechta), Anne-Rose Meyer (Wuppertal), Maria Pörmann (Köln), Florian Vaßen (Hannover)

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2020
26. Jahrgang

Ästhetik im Vormärz

herausgegeben
von
Norbert Otto Eke und Marta Famula

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: www.vormaerz.de

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.

Das FVF ist vom Finanzamt Bielefeld nach § 5 Abs. 1 mit Steuer-Nr. 305/0071/1500 als gemeinnützig anerkannt. Spenden sind steuerlich absetzbar.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge müssen nicht mit der Meinung der Redaktion übereinstimmen.

Redaktion: Detlev Kopp

Publiziert von
Aisthesis Verlag Bielefeld 2022
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, geisterwort.de

Open Access ISBN 978-3-8498-1661-2
Print ISBN 978-3-8498-1728-2
E-Book ISBN 978-3-8498-1729-9
www.aisthesis.de



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung-Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

Inhalt

I. Schwerpunktthema: Ästhetik im Vormärz

<i>Norbert Otto Eke/Marta Famula (Paderborn)</i> Ästhetik im Vormärz – Zur Einführung	11
<i>Norman Kasper (Halle-Wittenberg)</i> Die Geburt der ästhetischen Moderne aus dem Geist ihrer kunst- und literaturgeschichtlichen Erschließung bei Friedrich Theodor Vischer	17
<i>Hauke Kuhlmann (Bremen)</i> Wahre Bilder. Über Theodor Mundts <i>Aesthetik</i> (1845)	37
<i>Norbert Otto Eke (Paderborn)</i> „Burleske Philosophie“. Theodor Mundts Humorkonzeption in der Abhandlung <i>Aesthetik. Die Idee der Schönheit und des Kunstwerks</i> <i>im Lichte unserer Zeit</i> (1845)	57
<i>Francesca Iannelli (Rom)</i> Freiheitsbedürfnis, Disharmonie und Rebellion im Vormärz. Kontaminationen von Leben, Ästhetik und Politik beim jungen Friedrich Theodor Vischer	75
<i>Marta Famula (Paderborn)</i> Von der auf den Kopf gestellten Schönheit oder die Verneinung der Negation im Hässlichen. Zur dialektischen Funktion des Erhabenen und des Hässlichen bei Christian Hermann Weiße	95

<i>Agnes Hoffmann (Basel)</i>	
„Mögen die Schauer, die in den Erzählungen wehen, die Leser immerhin ergreifen“.	
Die Fantastik der 1840er Jahre und der Horror der Restauration (Luise Mühlbach, Annette von Droste-Hülshoff, August Lewald)	113
<i>Christoph Jürgensen (Bamberg)</i>	
Dienerin Poesie?	
Zum poesiologischen Profil von Rückerts Zeitgedichten	139
<i>Felix Knode (Göttingen)</i>	
Idee und Realität.	
Zum Verhältnis von ästhetischer Theorie und Ästhetik bei Heinrich Heines <i>Reise von München nach Genua</i> , <i>Ideen. Das Buch Le Grand</i> und <i>Die romantische Schule</i>	159
<i>Cornelia Blasberg (Münster)</i>	
„Verwandlung der Welt“.	
Annette von Droste-Hülshoffs ungeschriebene Poetik	181
<i>Irene Husser (Münster)</i>	
Ästhetik des Niederen zwischen Goethezeit und Realismus.	
Literatur und Pauperismus bei Georg Büchner und Annette von Droste-Hülshoff gelesen mit Erich Auerbach	201
<i>Elisa Garrett (Bayreuth)</i>	
Zur Affinität des Sehens.	
Neue Tendenzen einer visuellen Ästhetik in Adalbert Stifters <i>Haidedorf</i>	235
<i>Thomas Giese (Düsseldorf)</i>	
Der Heilige Rock zu Trier und die Schlesischen Weber	253
<i>Olaf Briese (Berlin)</i>	
Sturm-und-Drang? Schauerromantik? Sozialdrama?	
Sigismund Wieses „Die Bettler“ (1837) und die Sphären des Hässlichen	287

Elisabeth Décultot (Halle-Wittenberg)

„Esthétique“.

Zur französischen Rezeption eines deutschen Begriffs um 1850 311

II. Weitere Beiträge

Wilfried Sauter (Essen)

Zwischen revolutionärer Euphorie und militärischer Niederlage.
Vergessene Materialien zum Kampf für die Republik im Frühjahr
1848 in Baden und zum Gefecht bei Dossenbach von Georg
und Emma Herwegh und Joseph Fickler 331

Alexander Ritter (Itzehoe)

„...mit fremden Federn schmücken“.

Über einen Fall verschwiegenen Plagiiens, Samuel Lover
und Charles Sealsfields erfolgreichen Amerikaroman

Das Kajütenbuch oder Nationale Charakteristiken (1841) 373

III. Rezensionen

Peter Sprengel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur

1830-1870. Vormärz – Nachmärz (*von Olaf Briese*) 407

Wilhelm Bleek: Vormärz. Deutschlands Aufbruch in die Moderne.

Szenen aus der deutschen Geschichte 1815-1848

(*von Hermann-Peter Eberlein*) 413

Karl Gutzkow. Maha Guru. Geschichte eines Gottes / Ueber Göthe
im Wendepunkte zweier Jahrhunderte. Mit weiteren Texten

Gutzkows zur Goethe-Rezeption im 19. Jahrhundert / Kleine auto-
biographische Schriften und Memorabilien (*von Jonas Cantarella*) 416

Harro Zimmermann: Ein deutscher Gotteskrieger? Der Attentäter

Carl Ludwig Sand. Die Geschichte einer Radikalisierung

(*von Norbert Otto Eke*) 426

Reinhardt, Stephan: Georg Herwegh Eine Biographie. Seine Zeit – unsere Geschichte (von <i>Wilfried Sauter</i>)	431
Anna Danneck: „Mutterland der Civilisazion und der Freyheit“. Frankreichbilder im Werk Heinrich Heines (von <i>Sandra Markewitz</i>)	435
Jürgen Müller (Hg.): Deutscher Bund und innere Nationsbildung im Vormärz (1815-1848) (von <i>Hermann-Peter Eberlein</i>)	439
Karin Westerwelle, Baudelaire und Paris. Flüchtige Gegenwart und Phantasmagorie (von <i>Sandra Markewitz</i>)	442

IV. Mitteilungen

Personalia	449
In Memoriam Erika Brokmann (1927-2017) Ein später Nachruf (von <i>Detlev Kopp</i>)	450
Call for Papers für das FVF-Jahrbuch 2022: Wahrnehmung in Vor- und Nachmärz	451

I.

Schwerpunktthema:

Ästhetik im Vormärz

Norbert Otto Eke – Marta Famula (Paderborn)

Ästhetik im Vormärz – Zur Einführung

1845 schreibt Theodor Mundt in der Einleitung seiner *Aesthetik*, „ihre Bedeutung als Wissenschaft“ werde die Ästhetik „gerade darin zu erfüllen haben, daß sie das Bewußtsein über das ewige und unverlierbare Wesen der Kunst als einer selbständigen und ursprünglichen Lebenskraft der menschlichen Natur, aufrecht zu erhalten und aus den innern Gründen des Gedankens festzustellen hat.“ Vermöge es die Ästhetik, „die Kunst als diese ächt menschliche Lebenskraft nachzuweisen, welche mit allen andern Gestaltungen und Mischungen des Daseins im Innersten“ zusammenhänge, werde sie als Wissenschaft dadurch „ihre Stelle im Leben, ihre Stelle in der Zeit“, gefunden haben. Denn dann werde sie „in der Kunst einen Organismus entfalten können, in welchem die Einheit und Harmonie der Verhältnisse als eine freie That des schaffenden Willens“ erscheine und der „endlichen schlechten Wirklichkeit“ ein Gegen-„Bild höherer Wirklichkeit“ mahndend vor Augen trete.¹

Mundts Abhandlung, die programmatisch „Die Idee der Schönheit und des Kunstwerks im Lichte unserer Zeit“ unternimmt, bietet lediglich *ein*, wenn auch ein signifikantes Beispiel für die Einfaltung politischer Vorstellungen in ästhetische Fragestellungen innerhalb der boomenden vormärzlichen Popularästhetik, deren Geschichte nach wie vor nicht geschrieben ist. Wie Literaturgeschichtsschreibung und Literaturkritik folgt auch sie in einer Zeit des Nebeneinanders rivalisierender ästhetischer Formationen als Ringen um Zeit bzw. Zeitgenossenschaft der agonalen Logik eines Kampfs um Definitionshoheit. Der Junghegelianer Arnold Ruge hat in seinen Erinnerungen am Beispiel seiner Kritik an einer buchstäblich aus der Zeit gefallen Romantik diesen Kern – und das heißt: die ‚politische Absicht‘ – des vormärzlichen Nachdenkens (und Schreibens) über das Wesen und die Wirkung von Kunst und Dichtung unumwunden eingeräumt. „Es kam darauf an“, so Ruge, „das Abendroth des philosophischen Preußens zu benutzen und mit ihm das romantische oder reactionäre System, noch ehe es förmlich die Zügel des ersten deutschen Staats ergriffen, zu beleuchten, um einer

1 Theodor Mundt. *Aesthetik. Die Idee der Schönheit und des Kunstwerks im Lichte unserer Zeit*. Berlin: M. Simion, 1845. S. 8f.

noch unbefangenen Zeit das Princip ihrer officiellen Zukunft [...] klar zu machen.“²

Der Abstand dieser Ausrichtung der vormärzlichen Wissenschaft des Schönen zu den Anfängen der Ästhetik um die Mitte des 18. Jahrhunderts ist denkbar groß, zumindest auf den ersten Blick. Die *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* Alexander Gottlieb Baumgartens aus dem Jahr 1735 und seine *Aesthetica* von 1750/58 gelten gemeinhin als die Gründungs- oder ‚Initialschriften‘³ der modernen Ästhetik als eigenständiger philosophischer Disziplin, die sich von den unteren Erkenntnisvermögen (*sensus* = Gefühl, Empfindung, *imaginatio* = Einbildung, Fantasie, *facultas fingendi* = das Vermögen, zu dichten, und *memoria* = Erinnerungsvermögen) dadurch unterscheidet, dass sie auf den Verstand als Erkenntnis kraft setzt und das Erkenntnisvermögen erweitert. In der Nachfolge Baumgartens verstand sich Ästhetik bis ins 19. Jahrhundert so als fest in einem rationalistischen philosophischen System verankerte⁴ Theorie des Schönen, der Kunst und der sinnlichen Erkenntnis, wobei ihr als philosophische Disziplin von Baumgarten her die Aufgabe zukam, den Gegensatz zwischen der Logos-orientierten Philosophie und der aus der Sinnesempfindung gespeisten Kunst dergestalt zu vermitteln, dass sie die Philosophie um den Bereich der sinnlichen Erkenntnis erweitert. Das sollte keineswegs die Bedeutung der Logik und der auf ihr gründenden rationalen Erkenntnis mindern, setzte nun aber die sinnliche Erkenntnis ins Recht.⁵ Kunst und Literatur wurden in der Konsequenz dieser Ausrichtung der philosophischen Ästhetik konzeptualisiert als Modi eines Denkens ‚auf schöne Weise‘, dem die Ästhetik nicht allein die Theorie nachliefern, sondern diese Theorie zugleich auch zu einer „Metaphysik des Schönen“ erweitern sollte.

2 Arnold Ruge. *Gesammelte Schriften*. Bd. 6: *Studien und Erinnerungen aus den Jahren 1843 bis 45*. Teil 2. Mannheim: J. B. Grohe, 1847. S. 79.

3 Constanze Peres. „Die Grundlagen der Ästhetik in Leibniz‘ und Baumgartens Konzeption der Kontinuität und Ganzheit“. *Die Permanenz des Ästhetischen*. Hgg. Melanie Sachs und Sabine Sander. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2009. S. 139-162, hier S. 140.

4 Ebd., S. 141.

5 Vgl. dazu Joachim Ritter. „Ästhetik, ästhetisch“. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. Joachim Ritter. Völlig neubearbeitete Ausgabe des „Wörterbuchs der philosophischen Begriffe“ von Rudolf Eisler. Bd. 1: A-C. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971. Sp. 555-580, hier Sp. 556f.

Sehr schnell entwickelte sich die Ästhetik von diesen Aufgaben her zu einer philosophischen Modedisziplin, deren Konjunktur Teil eines komplexen kulturellen und sozialen Transformationsprozesses ist. Der Niedergang der normativen Poetik, die nichts weniger wollte als in einem einheitlichen System Wesen und Wirkung von Dichtung zu definieren und daraus verbindliche Regeln für die dichterische Praxis und für die wertende Beurteilung poetischer Werke abzuleiten, ist eine Facette dieses Prozesses; die Autonomisierung von Kunst und Literatur gegen Ende des 18. Jahrhunderts eine andere. Die Vielzahl der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erscheinenden Ästhetiken jedenfalls verleitete Jean Paul in der Vorrede seiner *Vorschule der Ästhetik* (1804) zu einem berühmt gewordenen Bonmot über die überall herumwimmelnden Ästhetiker: „Von nichts wimmelt unsere Zeit so sehr als von Aesthetikern“, so Jean Paul. Selten werde „ein junger Mensch sein Honorar für ästhetische Vorlesungen richtig erlegen, ohne dasselbe nach wenigen Monaten vom Publikum wieder einzufodern für etwas Ähnliches Gedrucktes; ja manche tragen schon mit diesem jenes ab.“⁶

Philosophische Disziplin, die als Theorie der sinnlichen Erkenntnis nach Wesen, Bedeutung und Funktion von Kunst und Literatur fragt und insoweit Aufgaben der an Bedeutung verlierenden Poetik übernimmt, bleibt die Ästhetik zunächst auch in den folgenden Jahren. Gegen Ende des Jahrhunderts allerdings steht ihre Bedeutung in dem Maße in Frage, in dem sich die Kunst „der schulgerechten Begründung in einer philosophischen Disziplin zu entziehen“ und die „ästhetische Reflexion die Kunst aus sich selbst und in ihrer Funktion zu begreifen“⁷ beginnt. Johann Joachim Winckelmanns Schriften *Gedancken über die Nachahmung der griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauer-Kunst* (1755) und *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) können mit der in ihrer Zeit bahnbrechenden Zusammenführung innerer und äußerer Schönheit und der in ihnen entfalteten Vorstellung vom ‚schönen‘ Menschen als höchster Schöpfung der sich steigernden Natur als Schrittmacher dieser Wende gelten, die über die Wiederentdeckung und -erweckung der Kunst als zweckfrei Schönes und die Subjektivierung des Kunstschönen die ästhetische Theorie an einen Punkt führt, an dem sie eine Wendung ins Utopische nimmt. Das ist der Fall etwa in Schillers Idee des ästhetischen Staates, insoweit hier „die Entzweiung der natürlichen und

6 Jean Paul. *Vorschule der Aesthetik, nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit. Erste Abtheilung*. Hamburg: Perthes, 1804. S. XIIIff.

7 Ritter. *Ästhetik, ästhetisch* (wie Anm. 5). Sp. 560.

vernünftigen Existenz“ nicht mehr als die „ästhetisch korrigierbare“, sondern vielmehr als „notwendige und fortbestehende Bedingung von Kultur und Freiheit“ verstanden wird.⁸

Diese Entwicklungen sind zugleich als Teil kulturgeschichtlicher Prozesse zu sehen, die aus historischer, politischer oder merkantiler Warte zum Paradigmenwechsel nach der Französischen Revolution beitragen, mit dem historisches Bewusstsein zu einem nicht mehr hintergehbaren Teil des metaphysischen und theoretischen Denkens geworden ist. Die sich verändernde Lebenswirklichkeit erhält in dieser Zeit Einzug in das Denken von der Kunst mit zahlreichen Konsequenzen für die Ästhetiktheorie, die nun verstärkt Kategorien des Hässlichen und Komischen zum Gegenstand hat, ebenso wie für die Realität der literarischen Produktion, die jetzt unter neuen Vorzeichen der Literaturkritik und der Literaturgeschichtsschreibung stattfindet. Die philosophische Ästhetik fungiert so zugleich als Motor und als Ergebnis eines sich in einer neuen Freiheit begreifenden literarischen Selbstverständnisses, das jetzt mehr und mehr Züge einer Produktionsästhetik annimmt.

Von dieser Version (Wendung) der philosophischen Ästhetik und mit ihr der Idee ästhetischer Versöhnung ins Utopische führt der Weg – wenn auch nicht auf geraden Bahnen, nicht ohne Friktionen, Verwerfungen und (Ab-)Brüche – zu den politisierten und politisierenden Ästhetiken des Vormärz, die im Themenschwerpunkt des Jahrbuchs zunächst in Beiträgen Norman Kaspers, Hauke Kuhlmanns, Norbert Otto Ekes, Francesca Iannellis und Marta Famulas diskutiert werden. NORMAN KASPER fokussiert in seinem Beitrag so Friedrich Theodor Vischers Versuch einer Erweiterung von Hegels Kunstphilosophie, HAUKE KUHLMANN beleuchtet die politischen Implikationen von Theodor Mundts *Asthetik* und der ihr zugrunde liegenden Begriffsordnung, die NORBERT OTTO EKE anhand der Mundt'schen Humorkonzeption dann exemplarisch vertieft; FRANCESCA IAENNELLI rückt Kontamination von Leben, Ästhetik und Politik beim jungen Friedrich Theodor Vischer in den Blick; MARTA FAMULA schließlich widmet sich der beginnenden Relevanz des Hässlichen in der Ästhetik des Philosophen Christian Hermann Weiße.

Die hier in unterschiedlicher Skalierung an ausgewählten Beispielen zur Diskussion gestellte Popularästhetik gehört hinsichtlich der Werkwerdungsbedingungen zu der vernachlässigten Umgebung der ‚kleinen‘ und ‚großen‘ Texte des Vormärz. Ihnen sind, beginnend mit einer Studie AGNES

8 Ebd., Sp. 568.

HOFFMANNs zur nur wenig beachteten literarischen Fantastik im Vormärz, eine Reihe von Fallstudien gewidmet. Sie werfen den Blick auf Friedrich Rückerts Zeitgedichte aus der Phase des Übergangs von den Befreiungskriegen zu den auf den Wiener Kongress folgenden Jahren (CHRISTOPH JÜRGENSEN), auf das Verhältnis von ästhetischer Theorie und Praxis bei Heine (FELIX KNODE), auf Annette von Droste-Hülshoffs ungeschriebene Poetik (CORNELIA BLASBERG), auf die vormärzliche „Ästhetik des Niederen“ (IRENE HUSSER), auf die Ansätze einer visuellen Ästhetik bei Adalbert Stifter (ELISA GARRETT) sowie die Konstruktion des Sehens im Bild (THOMAS GIESE) und sie erinnern an die dem ‚Hässlichen‘ im Rahmen radikaler Sozialkritik Raum gebende Dramatik des heute weitgehend vergessenen Autors Sigismund Wiese (OLAF BRIESE). Den Abschluss macht ELISABETH DÉCULTOTS Darstellung einer speziellen Facette des deutsch-französischen Kultur- und Ideentransfers um 1850, des Imports des in Deutschland geprägten ‚Ästhetik‘-Begriffs nach Frankreich, mit der der Bogen zurückgeschlagen wird in die Theoriediskussion.

Nach wie vor ist die Geschichte der ästhetischen und auch der poetologischen Debatten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, was ihre Breite und Heterogenität angeht, ein blinder Fleck der Forschung. Das überrascht angesichts der Dynamik der Verschiebungen innerhalb der Paradigmata des Schönen nach 1800, die der erstarkenden Bedeutung des Sehens im Horizont medialer Formerweiterungen ebenso Rechnung trägt wie der philosophischen Ausrichtung der Phänomenologie, der wachsenden Bedeutung der Psychologie und auch dem steigenden Einfluss von wissenschaftlichen Ordnungen auf die Künste. Allenthalben verschaffen sich neue Konzepte des Schönen, der Kontinuität, der Brüchigkeit und der Kritik, des Verhältnisses von Idee und Realität, von Phänomen und System, von Erscheinung und Abstraktion Ausdruck und werden wiederum in Ästhetiken ‚betrachtet‘ und eingeordnet. Das vorliegende Jahrbuch holt mit seinem Themenschwerpunkt die Komplexität dieser Entwicklung nicht ein, kann das auch im hier zur Verfügung stehenden Rahmen nicht. Es versteht sich als Impuls für notwendige weitere Forschungen.

Norman Kasper (Halle-Wittenberg)

Die Geburt der ästhetischen Moderne aus dem Geist ihrer kunst- und literaturgeschichtlichen Erschließung bei Friedrich Theodor Vischer

Die ästhetische Moderne des Vormärz ist – im Gegensatz zur Moderne ‚um 1800‘ – nicht unsere. An keinem wird dies deutlicher als an Friedrich Theodor Vischer (1807-1887). Sein Versuch, Hegels Kunstphilosophie zu erweitern und an dessen romantische Kunstform eine moderne anzuschließen, vergrößert die Aporien der geschichtsphilosophischen Konzeption mehr, als dass er zu deren Behebung beitragen würde.¹ Anstatt die Konsequenzen aus Hegels These vom Ende der Kunst zu ziehen und die dieser zugedachte Aufgabe, einen Beitrag zur Selbstbewusstwerdung des absoluten Geistes zu leisten, endlich zu verabschieden, hält Vischer in seinem *Plan zu einer neuen Gliederung der Ästhetik* (1843) an der Rolle der Kunst fest, wie sie durch die philosophische Konstruktion der Kunstgeschichte bei Hegel markiert wird, und bestimmt das „Moderne als eine selbständige Hauptform des ästhetischen Ideals“². Hatte Hegel im Auseinanderfallen von Idee und künstlerischer Gestalt ein Hauptmerkmal der romantischen Kunstform ausgemacht und ein Weiterschreiten des absoluten Geistes zu Religion und Philosophie diagnostiziert, so lässt Vischer auch in dezidiert geistphilosophischer Hinsicht der romantischen eine moderne Kunstform folgen, die die Restitution der Einheit von Idee und Form garantieren soll.³ Im Kern

1 Vgl. konzis zu Vischers Weg zur Kunstphilosophie Hegels, allerdings ohne Fokus auf die Diskussion der Kunstformen: Francesca Iannelli. „In den Grenzen des Schönen: Friedrich Theodor Vischers frühe Rezeption der Hegelschen Ästhetik“. *Friedrich Theodor Vischer. Leben – Werk – Wirkung*. Hgg. Barbara Potthast und Alexander Reck. Heidelberg: Winter, 2011. S. 249-259.

2 Friedrich Theodor Vischer. „Plan zu einer neuen Gliederung der Ästhetik“ [1843]. *Kritische Gänge*. Bd. 4. 2. vermehrte Auflage. Hg. Robert Vischer. München: Meyer & Jessen, 1922. S. 159-197, hier S. 175.

3 Vgl. dazu nach wie vor grundlegend Willi Oelmüller. *Friedrich Theodor Vischer und das Problem der nachhegelschen Ästhetik*. Stuttgart: Kohlhammer, 1959. S. 91-97; Willi Oelmüller. „Hegels Satz vom Ende der Kunst und das Problem der Philosophie der Kunst nach Hegel“. *Philosophisches Jahrbuch* 73 (1965/66):

geht es dabei um eine Verbindung der Merkmale klassischer (,antiker‘) und romantischer (,mittelalterlicher‘) Kunst zu einer neuen, folglich modernen, d. h. bei Vischer und den poetologischen Konzeptionen der Folgejahrzehnte: ,realistischen‘ Kunstform.⁴

Wie immer man Vischers Argumentation einordnet, deutlich machen sollte man sich zunächst, dass sie nicht allein kunstphilosophisch orientiert ist, sondern den Austausch mit sich seit den 1830er Jahren zusehends pluralisierenden und von der Zeitordnung, die Hegels Geschichtsphilosophie vorgibt, emanzipierenden literatur- und kunsthistoriografischen Diskursen sucht, womöglich sogar das Ergebnis literatur- und kunstgeschichtlicher Revisionen dieses Zeitraums ist. Dies würde bedeuten, dass es nicht allein (und vielleicht nicht einmal primär) das Gebiet der philosophischen Ästhetik (Kunstphilosophie) ist, innerhalb dessen Vischers Moderne ihre Konturen gewinnt. Im Mittelpunkt stehen würde demgegenüber die empirisch orientierte, d. h. an Einzelwerk und -künstler interessierte Kunst- und Literaturforschung. Wenn wir im Weiteren diese These verfolgen, so nicht so sehr aus dem Interesse heraus, den Anteil kunstphilosophischer Konzeption im Denken Vischers tatsächlich marginalisieren zu wollen. Interessant ist vielmehr die Möglichkeit, in heuristischer Absicht die Elemente der kunst- und literaturgeschichtlichen Rede als eigenständige Diskursformationen in

S. 75-94; Hermann Kinder. *Poesie als Synthese. Ausbreitung eines deutschen Realismus-Verständnisses in der Mitte des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Athenäum 1973. S. 63-111. Kinder formuliert prägnant (S. 88): „Hegels Satz vom ‚Ende‘ der Kunst stimmt Vischer nicht zu. Im Gegenteil, Kunst bleibt Religion und Vernunft als Medium der Wahrheit deshalb weit überlegen, weil allein in ihr jene der absoluten Idee und dem Ziel der Geschichte entsprechende Aufhebung der Gegensätze von Subjektivität und Objektivität, Denken und Sein usw. herrscht, die Reflexion und Transzendenzvorstellung zum Dualismus verzerren.“

4 Vischer nimmt im 2. Teil seiner monumentalen *Asthetik oder Wissenschaft des Schönen* (1846-1857) das im *Plan* entworfene moderne Kunstideal auf, allerdings ohne dessen Herleitung explizit aus der Verbindung von klassischer und romantischer Kunstform heraus zu begründen. Vgl. das „moderne Ideal oder die Phantasie der wahrhaft freien und mit der Objektivität versöhnten Phantasie“ bei Friedrich Theodor Vischer. *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*. Nach der 2., von Robert Vischer besorgten Aufl. [1922]. *Die Metaphysik des Schönen* [1846] / *Das Schöne in einseitiger Existenz* [1847]. Zwei Teile in einem Band. Hildesheim u. a.: Georg Olms, 1996. S. 595-625 (§§ 466-484).

der Betrachtung scharfstellen zu können.⁵ Mit diesem Ziel soll es zunächst darum gehen, das Verhältnis von Romantik und Moderne im Haushalt der hegelianischen Literatur- und Kunstgeschichtsschreibung um 1840 zu bestimmen. Gefragt werden soll zudem: Wie lässt sich Vischers im *Plan zu einer neuen Gliederung der Ästhetik* entworfenen Moderne-Ideal in diesen Rahmen integrieren (Kap. I)? In einem zweiten Schritt wird schließlich ganz konkret jenen Spuren nachgegangen, die Vischers Argumentation im Einflussgebiet kunst- und literaturgeschichtlicher Diskursmuster seiner Zeit zu verorten erlauben (Kap. II). Abschließend wollen wir die Ergebnisse in eine Konturierung des Moderne-Begriffes einbringen (Kap. III).

I.

Mit der Feststellung, dass die Literatur- und Kunstgeschichtsschreibung der Zeit um 1840 unter dem Einfluss von Hegel steht⁶, ist noch nichts darüber gesagt, was sie an eigenständigen narrativen Mustern in den historiografischen, epochentypologischen Diskurs einzubringen hat. So detailliert sie in unterschiedlichen Hinsichten an ihr Vorbild anzuknüpfen vermag, so eigenständige Wege sind doch dort gefordert, wo die romantische Kunstform hinsichtlich ihrer geschichtsphilosophischen Großraumperiodisierung als nachantike mittelalterliche Kunst nicht mehr zu überzeugen versteht. Die Etablierung und mikroepochentypologische Ausgestaltung der literarischen Romantik unter dem Etikett *Romantische Schule* bei Heinrich Heine und

5 In dieser Hinsicht habe ich bereits an anderer Stelle das Feld der Aufnahme der Romantik in Literatur- und Kunstgeschichtsschreibung zwischen 1850 und 1880 vermessen. Vgl. Norman Kasper. „Dramaturgien der Romantik. Die Epochen-Diskurse der nationalliberalen Kunst- und Literaturgeschichte im Vergleich“. *Praxis und Diskurs der Romantik 1800-1900*. Hgg. Norman Kasper und Jochen Strobel. Paderborn: Schöningh, 2016. S. 221-240.

6 Vgl. zum literaturgeschichtlichen Hegelianismus Michael Ansel. *Prutz, Hettner und Haym. Hegelianische Literaturgeschichtsschreibung zwischen spekulativer Kunstdeutung und philologischer Quellenkritik*. Tübingen: Niemeyer, 2003; zum kunstgeschichtlichen Hegelianismus, unter besonderer Berücksichtigung von Heinrich Gustav Hotho und Karl Schnaase, nach wie vor einschlägig: Stephan Nachtsheim. *Kunstphilosophie und empirische Kunstforschung 1870-1920*. Berlin: Gebrüder Mann, 1984. S. 47-65 und Michael Podro. *The Critical Historians of Art*. New Haven/London: Yale University Press, 1982. S. 17-43.

Karl Rosenkranz ist dafür ein gutes Beispiel.⁷ Freilich: Hegels Diktum vom Ende der Kunst und deren Auflösung in schiere Alltäglichkeit und subjektive Beliebigkeit, die den Verkörperungsinteressen des absoluten Geistes nicht mehr angemessen sei, lieferte auch jene Stichworte, unter denen sich von literaturgeschichtlicher Seite das Abebben romantischer Impulse im Zeichen eines novellistischen, ‚realistischen‘ Neueinsatzes, etwa beim späten Tieck, rubrizieren ließ.⁸ Dennoch lieferte Hegels Romantik-Kritik selbst keinen Beitrag zu einer historiografischen Ordnung der neueren romantischen Literatur. Ähnlich liegen die Dinge hinsichtlich der Romantik-Historiografie im Gebiet der bildenden Kunst. Hier ergab sich zwar die Möglichkeit, die als unzeitgemäß aufgefasste und deshalb kritisierte allegorische Malerei der ‚Nazarener‘ als Schwundstufe vormaliger mittelalterlicher Glaubensgewissheiten im Sinne der romantischen Kunstform Hegels zu deuten – und Vischers Auseinandersetzung mit Overbecks *Der Triumph der Religion in den Künsten* (1829-1840) ist ein gutes Beispiel für dieses Deutungsmuster.⁹

7 Vgl. zu Heine Michael Ansel. „Die Bedeutung von Heines ‚Romantischer Schule‘ für die hegelianische Romantik-Historiographie im 19. Jahrhundert“. *Heine-Jahrbuch* 40 (2001): S. 46-78; Ansel. Hegelianische Literaturgeschichtsschreibung (wie Anm. 6). S. 13-44; vgl. zu Rosenkranz: Ansel. Hegelianische Literaturgeschichtsschreibung (wie Anm. 6). S. 181-196.

8 Vgl. dazu Norman Kasper. „Ende im Alltag – Anfang der Beliebigkeit. Die Auflösung der romantischen Kunstform bei Hegel und der Ausklang der Romantik in der vormärzlichen Literaturhistoriografie“. *Die alltägliche Romantik. Gewöhnliches und Phantastisches, Lebenswelt und Kunst*. Hg. Walter Pape. Berlin/Boston: de Gruyter, 2016. S. 13-26.

9 Friedrich Theodor Vischer. „Overbecks ‚Triumph der Religion‘ [1841]. *Kritische Gänge*. Bd. 5. 2., vermehrte Auflage. Hg. Robert Vischer. München: Meyer & Jensen, 1922. S. 3-34. Vgl. zu Vischers Overbeck-Interpretation: Christian Scholl. *Revisionen der Romantik. Zur Rezeption der ‚neudeutschen Malerei‘ 1817-1906*. Unter Mitarbeit von Kerstin Schwedes und Reinhard Spiekermann. Berlin: Akademie, 2012. S. 130-143; vgl. grundsätzlich zur religionskritischen Ausrichtung von Vischers Konzeption ästhetischer Wahrnehmung: Ernst Stöckmann. „Freier Schein des Schönen, wunderloses Walten Gottes. Transformation religiöser Glaubenserfahrung als ästhetiktheoretische Kritik der Religion bei F. T. Vischer“. *Religionskritik in Literatur und Philosophie nach der Aufklärung*. Hgg. Carsten Jakobi u. a. Halle/S.: Mitteldeutscher Verlag, 2007. S. 52-78; vgl. grundlegend zur allegorischen Struktur von Overbecks *Der Triumph der Religion in den Künsten*: Michael Thimann. *Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts*. Regensburg: Schnell & Steiner, 2014. S. 195-202.

Jedoch stellte sich die grundsätzliche Frage, ob und – wenn ja – wie genau die neuere künstlerische Entwicklungsgeschichte der von den Weimari-schen Kunstfreunden (Goethe und Heinrich Meyer) in der gleichnamigen Abhandlung sogenannten *Neudeutsch religios-patriotischen Kunst* (1817) auf die von Hegel postulierte schrittweise Reduzierung der Naturreferenz im Verinnerlichungsprozess, den die Entfaltung des Absoluten auf dem Gebiet der romantischen Kunstform mit sich brachte, appliziert werden solle. Auf jeden Fall, dies zeigen von uns noch näher zu betrachtende kunstkritische und kunstgeschichtliche Arbeiten, auf die sich Vischer bezieht und die er im Rahmen seiner *Kritischen Gänge* auch selbst verfasst, wird das bei Hegel noch als großraumperiodische Abfolge konzipierte Nacheinander von antik-klassischer und romantischer Kunstform in den Entwicklungsgang der Kunst seit dem 18. Jahrhundert verlegt. Die Freisetzung der stiltypologischen Katego-rien von der angestammten geschichtsphilosophischen Matrix führt im Ergebnis nicht nur dazu, dass die von Hegel postulierte Unumkehrbarkeit der einzelnen Kunstformen relativiert wird, vielmehr entwickelt sich aus einem freieren Umgang mit dem romantischen und klassischen Stil und des-sen Transposition in vergleichbare Stiltypologien (idealistisch – realistisch) eine eigenständige, von den disziplinären Institutionalisierungsprozessen des 19. Jahrhunderts dann mitvorangetriebene diskursive Identität literatur- und kunstgeschichtlicher Rede.¹⁰

So wenig sich die Literatur der Romantischen Schule und die Kunst der ‚Nazarener‘ angemessen als romantische Kunstform im Sinne Hegels verstehen lassen, so wenig können sie umstandslos als modern klassifiziert werden. Die Begründung eines modernen Ideals stellt die Literatur- und Kunstgeschichte jedenfalls vor ein besonderes Problem. Dies gilt sowohl dort, wo man an der Geltung der geschichtsphilosophischen Signifikanz künstlerischer Entwicklungsprozesse festhalten und dem absoluten Geist auf seinem Weg in die Moderne folgen möchte. Aber auch in den Fällen, in denen die Rede von der modernen Kunst etwas Neues bezeichnen soll, ohne primär einer Entwicklungsgeschichte des absoluten Geistes das Wort zu reden, tritt das Problem einer Begründung auf. Der Grund dafür ist darin auszumachen, dass Hegel nicht systematisch zwischen romantischer und

10 Vgl. z. B. zum Einfluss von Vischer auf Anton Springers *Raffael und Michelangelo* (1878) Johannes Rößler. *Poetik der Kunstgeschichte. Anton Springer, Carl Justi und die ästhetische Konzeption der deutschen Kunstwissenschaft*. Berlin: Akade-mie, 2009. S. 32-39.

moderner Kunst unterscheidet.¹¹ Es verwundert nicht, dass erste Schritte in Richtung einer eigenständigen Fundierung eines modernen Ideals trotzdem nicht gänzlich auf Hegel verzichten wollen, muss sich doch das Neue vom Ende der romantischen Kunstform her, dem sozusagen die Funktion einer Anschlussstelle zugewiesen wird, konzipieren lassen. Karl Rosenkranz' Argumentation in *Ludwig Tieck und die Romantische Schule* (1838) etwa ist dafür ein gutes Beispiel. Für Rosenkranz, der ein dreigliedriges Entwicklungsschema der literarischen Romantik vorschlägt, entwickelt sich seit der „Julirevolution“ (1830) innerhalb der „deutschen Literatur eine Schule [...], welche die *moderne* genannt zu werden pflegt“, und die ihre „Vorgängerin“, die „*romantische*“¹² Schule, ablöst. „Sollte [...] gezeigt werden, wie sich die sogenannte *moderne* Schule aus der romantischen entwickelte, so müßte einerseits die Romantik *Jean Paul's*, andererseits die Romantik *Heine's* und als Bindeglied zwischen beiden *Börne's* humoristische Politik berührt werden.“¹³ Die humoristische Komponente im Werk Börnes sieht Rosenkranz einerseits als Fortführung von Jean Paul, andererseits als Element, das auch Heine nicht fremd sei:

11 Diese fehlende Trennschärfe zwischen romantischer und moderner Kunst in Hegels Konzeption rückt solange nicht in den Blick, wie moderne Kunst schon immer als Teil romantischer Kunst identifiziert wird, so etwa bei Terry Pinkard. „Symbolic, Classical and Romantic Art“. *Hegel and the Arts*. Hg. Stephen Houlgate. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2007. S. 3-28, hier S. 18-23. Deutungsmuster, die in diesem Sinne Hegels romantische Kunstform – und die ihr im Besonderen wie *der* Kunst im Allgemeinen gewidmete Auflösungsreflexionen – an den (abstrakten) ‚Modernismus‘ (Clement Greenberg) des späten 19., vor allen Dingen jedoch des 20. Jahrhunderts anzuschließen suchen (und nicht an die historische Moderne um 1840), sind sehr beliebt. Vgl. z. B. Robert B. Pippin. *After the Beautiful. Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*. Chicago u. a.: The University of Chicago Press, 2014; Benjamin Rutter. *Hegel on the Modern Arts*. Cambridge u. a.: Cambridge University Press, 2010; Jere Suber. „Art as a Mode of Thought: Hegel's Aesthetics and the Origins of Modernism“. *Hegel and Aesthetics*. Hg. William Maker. Albany: State University of New York Press, 2008. S. 45-59.

12 Karl Rosenkranz. „Ludwig Tieck und die Romantische Schule“. *Ludwig Tieck. Wege der Forschung*. Bd. CCCLXXXVI. Hg. Wulf Segebrecht. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976. S. 1-44, hier S. 2.

13 Ebd., S. 43 (Hervorh. i. Orig.).

Heine ist auch humoristisch, aber nur mit sich beschäftigt. Er kennt nicht Jean Paul's Idealisieren. Er sieht das Wirkliche als das, was es ist [...]. Was bei Tieck nur *Doctrin* war, ist bei Heine zur *That*, zur ganzen Persönlichkeit geworden. Tieck müßte eigentlich in Heine die Existenz seiner Ironie anerkennen.¹⁴

Eben jenes Heine attestierte Mit-sich-selbst-beschäftigt-Sein sei wiederum Börne fremd. Rosenkranz' Situierung des Ironikers Heine zwischen „Jean Paul's Idealisieren“ und „Börne's humoristische[r] Politik“ trägt, und darauf kommt es hier an, deutliche Züge von Hegels Konzeption des „objektiven Humor[s]“¹⁵, wie er diesen für das „Ende der romantischen Kunstform“¹⁶ für maßgeblich hält. Nach Hegel zeigen sich die „Auflösungsformen der romantischen Kunst“ nicht nur darin, dass „die Nachbildung des äußerlich Objektiven in der Zufälligkeit seiner Gestalt“ realisiert werde, auch trete im „Humor das Freiwerden der Subjektivität ihrer inneren Zufälligkeit nach heraus.“¹⁷

Wenn sich [...] diese Befriedigung an der Äußerlichkeit wie an der subjektiven Darstellung dem Prinzip des Romantischen gemäß zu einem Vertiefen des Gemüts in den Gegenstand steigert und es dem Humor andererseits auch auf das Objekt und dessen Gestaltung seines subjektiven Reflexes ankommt, so erhalten wir dadurch eine Verinnigung in dem Gegenstande, einen gleichsam *objektiven* Humor.¹⁸

Diese Form des Humors interessiert Rosenkranz weniger als Eigenschaft der romantischen Kunstform in ihrer Spätphase, sondern vielmehr als Einsatzpunkt einer modernen Kunst, die – gleichsam als Ausweis ihrer Andersartigkeit – jegliche geschichtsphilosophische Verbindung zum Mittelalter gekappt habe. In diesem Sinne bezieht sich Rosenkranz auf Hegels „objektiven Humor[]“. Mit diesem Begriff schildere Hegel, so Rosenkranz, „in der *That* das, was jetzt die Aufgabe der Kunst geworden ist und was wir, obwohl es seinem Princip nach romantisch, d. h. aus der Tiefe der [...] unendlichen Subjectivität entsprungen ist, doch zum Unterschied von der mittelaltrigen

14 Ebd., S. 44 (Hervorh. i. Orig.).

15 Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik II. Werke*. Bd. 14. Frankfurt a. M., 1986. S. 240 (Hervorh. i. Orig.).

16 Ebd., S. 231.

17 Ebd., S. 239.

18 Ebd., S. 240 (Hervorh. i. Orig.).

Form des Romantischen, das Moderne zu nennen pflegen.“¹⁹ Was Rosenkranz aus Hegels Auflösung der romantischen Kunstform an Modernität herausfiltert und in die Konstellierung von Jean Paul, Börne und Heine einzubringen sucht, knüpft zwar der Argumentation nach an die kunstphilosophische Tradition an, im Ergebnis jedoch geht es um eine kleinteilige Abgrenzung der Romantischen Schule von der modernen – eine Abgrenzung, die mit Hegels Großraumperiodisierung, die Jahrhunderte und Jahrtausende zäsuriert, nur noch wenig zu tun hat.

Explizit in Frontstellung zur geschichtsphilosophischen Ordnung Hegels rückt die Moderne dann in Vischers *Plan zu einer neuen Gliederung der Ästhetik*. Vischer geht es um die Frage, „ob das moderne Ideal als eine besondere Form aufzuzählen oder unter das romantische zu subsumieren sei, so etwa, daß es, wie Hegel tut, als Auflösung an den Schluß gesetzt würde.“²⁰ Bei Vischer markiert die Epoche der Aufklärung jene „Kluft“, „welche die moderne Kunst als ihre negative Voraussetzung niemals verleugnen darf, noch kann, die der Autorität entwachsene freie Subjektivität, [...] die Verweltlichung der Kunst.“²¹ Auch wenn in stilistischer Hinsicht noch keine

19 Karl Rosenkranz. *Kritische Erläuterungen des Hegel'schen Systems*. Reprografischer Nachdruck der Königsberger Ausgabe von 1840. Hildesheim u. a.: Olms, 1963. S. 200.

20 Vischer. *Plan zu einer neuen Gliederung* (wie Anm. 2). S. 174.

21 Ebd. Vischers ‚Aufklärung‘ steht zwar im Zusammenhang mit der bei Junghegelianern beliebten Denkfigur einer zunächst über den Protestantismus vermittelten, später dann auch das 18. Jahrhundert umfassenden Emanzipation des Menschen von klerikaler Bevormundung im Rahmen einer konsequent ‚immanent‘ konturierten Sinnorientierung, allerdings fokussiert er ‚Aufklärung‘ nur insoweit, wie sie eine Trennscheide in der Formulierung des ästhetischen Ideals markiert. Deutlich erkennbar sind zudem die Vorbehalte gegenüber dem, was er ‚freie Subjektivität‘ nennt. Vgl. zur historiografischen Vermessung und politischen Aneignung der ‚Aufklärung‘ um 1840: Wolfgang Bunzel. „Zurück in die Zukunft. Die Junghegelianer in ihrem Verhältnis zur Aufklärung“. *Der nahe Spiegel. Vormärz und Aufklärung*. Hgg. Wolfgang Bunzel, Norbert Otto Eke und Florian Vaßen. Bielefeld: Aisthesis, 2008. S. 79-98. Vgl. zur veränderlichen Beziehung von Aufklärung und Romantik im historiografischen Diskurs der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Norman Kasper. „Flexible Differenzen. Die Konstellation Aufklärung – Romantik in der Literaturgeschichtsschreibung 1800/1850“. *Aufklärung und Romantik. Epochenschnittstellen*. Hgg. Daniel Fulda, Sandra Kerschbaumer und Stefan Matuschek. Paderborn: Fink, 2015. S. 119-139.

einheitliche Sprache festzustellen ist, die die „niederländische Malerei im 17. Jahrhundert, die deutsche Musik und Poesie in der zweiten Hälfte des 18., die jetzigen vielversprechenden Anfänge neuer Malerschulen in Deutschland, Frankreich und Belgien“ als Ausdruck *eines* Ideals zu identifizieren erlauben würden, so sind sie doch „Früchte einer von der Anschauungsweise des Mittelalters wesentlich verschiedenen Bildung der Phantasie.“²² Vischers Rückführung der neuen, modernen Tendenzen auf veränderte Prozesse der „Bildung der Phantasie“ lässt ihn deutlich als Parteigänger Heinrich Gustav Hothos erkennbar werden. Hotho knüpft zwar an Hegels Kunstformenlehre an – gerade auch in der von Vischer besonders geschätzten *Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei* (1842)²³ –, konzipiert diese jedoch weniger von den formalen Merkmalen des Kunstwerks ausgehend, als vielmehr von deren Entwurf in der Phantasie des Künstlers.²⁴ Das moderne Ideal nun zeichnet sich nach Vischer durch die „Versöhnung der phantastischen Subjektivität mit der Objektivität“ und zwar „wirklich auch historisch“ als eine „Vereinigung des Romantischen und Klassischen“²⁵ aus. Dass es im Gebiet der Dichtung Goethe und Schiller sind, die für die Vereinigung von Romantik und Klassizismus im Rahmen einer neuen Kunstform eintreten sollen, macht deutlich, dass die Moderne Vischers früher beginnt als diejenige Rosenkranz, der als Startpunkt ja die Julirevolution wählt. Auch gibt

22 Vischer. Plan zu einer neuen Gliederung (wie Anm. 2). S. 174.

23 Vgl. zu Hothos Spiegelung des Plastik-Malerei-Gegensatzes in der auf Hegels Kunstformeneinteilung zurückgehenden geschichtlichen Entwicklung von der ‚griechischen‘ (antiken) zur ‚christlichen‘ (romantischen) Kunst: Heinrich Gustav Hotho. *Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei. Eine öffentliche Vorlesung an der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin*. Bd. 1. Berlin: Simion, 1842. S. 27-58.

24 Francesca Iannelli stellt fest, „daß, während Hegel die Kunstformen als Formen geschichtlicher und kultureller Wirkung der Kunst charakterisiert, Hotho eine subjektive Tätigkeit, nämlich die ‚innere Tätigkeit der Phantasie‘, zur Grundlage dieser Ausdifferenzierung wählt.“ Es ist diese Kunstformen-Konzeption Hothos, mit der Vischer 1833 zum ersten Mal in Berührung kommt, die sein eigenes Werk – so auch den *Plan zu einer neuen Gliederung der Ästhetik* – charakterisiert. Vgl. Francesca Iannelli. „Friedrich Theodor Vischer zwischen Hegel und Hotho. Edition und Kommentar der Notizen Friedrich Theodor Vischers zu Hothos Ästhetikvorlesung von 1833“. *Hegel-Studien* 37 (2002): S. 11-53, Zitat: S. 38.

25 Vischer. Plan zu einer neuen Gliederung (wie Anm. 2). S. 180.

es bei Vischer keine mikroepochentypologische – bei Rosenkranz in drei Abschnitte unterteilte – Ordnung der literarischen Romantik, auf die dann die neue Schule folgen würde. Das Moderne beginnt sich bei ihm bereits in der holländischen Genre- und Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts zu regen. Zudem spielt innerhalb Rosenkranz' Konzeption der Romantischen Schule das Romantische als Kunstform im Sinne Hegels keine Rolle. Die Literaturgeschichte emanzipiert sich hier sichtlich von Hegels Verbindung von Stiltypologie und Geschichtsphilosophie. Dies wäre für Vischer undenkbar. Sein Konzept der Moderne – die Verbindung des „Objektiven“ und „Subjektiven“ zum „Objektiv-Subjektiven“ – beruft sich auf das „Gesetz der Dreigliedrigkeit“, das demjenigen bekannt sein müsse, der „mit dem Prozesse des Geistes vertraut“²⁶ sei. Mit anderen Worten: Es ist Hegels Geschichtsphilosophie – die stufenweise Entfaltung des Geistes –, die vorausgesetzt und als Matrix tatsächlich nachweisbarer literatur- und kunstgeschichtlicher Entwicklungen konzipiert wird. „Die Sache hat sich von selbst so gemacht, ich bin unschuldig daran“²⁷, beteuert Vischer, der den „Vorwurf abstrakter Kategoriensucht“ fürchtet, nämlich „dass ich von der metaphysischen Kategorie ausging und den Stoff in sie hineinzwängte“.²⁸ Unabhängig davon, ob es sinnvoll ist, Vischer diesen Vorwurf tatsächlich zu machen, fällt doch auf, dass er in seinen literatur- und kunstkritischen Arbeiten des gleichen Zeitraums an einer Synthese des klassizistischen und romantischen Stils arbeitet. Hier wird jene Geburt der Moderne aus dem Geist ihrer kunst- und literaturgeschichtlichen Erschließung greifbar.

II.

Ausgangspunkt von Vischers Kunst- und Literaturkritik ist ein gleichermaßen emphatisches wie problemorientiertes Verständnis von Gegenwart. Als emphatisch lässt es sich insofern verstehen, als es um die Inanspruchnahme dieser Gegenwart für ein als unbedingt aufgegeben erkanntes Kunstideal geht; problemorientiert ist der Gegenwartsbezug hinsichtlich der Uneinheitlichkeit der sich abzeichnenden künstlerischen Tendenzen. In diesem Sinne kann Vischer paradox formulieren: „[U]nsere Zeit hat keine

26 Ebd., S. 159.

27 Ebd., S. 160.

28 Ebd., S. 159.

Gegenwart, sondern nur eine Vergangenheit und eine Zukunft.²⁹ Es ist bekannt, dass diese Auszeichnung der Gegenwart im Vormärz ein wichtiger Bestandteil jener argumentativen Positionierung ist, die die vergangenen (romantischen) Gegenwartsdiagnosen desavouieren und die Bestimmung des Zukünftigen für sich reklamieren möchten.³⁰ Doch Vischer kann es weder bei einer Entmachtung romantischer Modernität noch bei einer eigenen polemischen Modernediagnose bewenden lassen. Denn die behauptete Moderne ist nur insofern glaubhaft, als es gelingt, sie als notwendiges, zu erwartendes Produkt bereits vergangener (auch derjenigen als ‚romantisch‘ zu historisierender) künstlerischer Prozesse zu präsentieren. Der Kunsthistoriker muss demnach, wie er in *Deutsche Kunstgeschichte* formuliert, „auf der Höhe der Zeitbildung stehen und wissen, wo die Gegenwart hinwill, sonst versteht er die Strömung der Vergangenheit nach ihrem Ziele nicht.“³¹ Es ist wichtig, diesen Primat einer vornehmlich historisch orientierten Hermeneutik von einer mehr oder weniger offenen Instrumentalisierung der Vergangenheit für handfeste gegenwärtige Interessen zu scheiden, wie sie etwa Arnold Ruge und Theodor Echtermeyer mit ihrer Kampfschrift *Der Protestantismus und die Romantik* (1839/40) vorlegten. Vischer versichert demgegenüber, es gehe ihm „nicht unmittelbar um dieses bestimmtere Interesse für die Gegenwart und Zukunft der ausübenden Kunst“; vielmehr handele

29 Friedrich Theodor Vischer. „Zustand der jetzigen Malerei“ [1842]. *Kritische Gänge*. Bd. 5. 2., vermehrte Auflage. Hg. Robert Vischer. München: Meyer & Jessen, 1922. S. 35-55, hier S. 38. Über die Pluralität aktueller Kunst heißt es bereits kurz zuvor (S. 37): „Da ist keine Mitte, keine Hauptgattung [...]. Reflektierend und wählend steht jetzt der Künstler über allen Stoffen, die jemals vorhanden waren und sieht den Wald vor Bäumen nicht. Dies ist das bedenkliche Prognostikon unserer modernen Kunst.“ Oexle deutet diese Zeilen als Vorausgriff auf Nietzsches Historismus-Kritik der 1870er Jahre. Otto Gerhard Oexle. „Friedrich Theodor Vischer und das Problem des Historismus“. *Friedrich Theodor Vischer. Leben – Werk – Wirkung*. Hgg. Barbara Potthast und Alexander Reck. Heidelberg: Winter, 2011. S. 57-65, hier S. 62f.

30 Vgl. Norbert Otto Eke. „Moderne Zeit(en). Der Kampf um die Zeit in Romantik und Vormärz“. *Romantik und Vormärz. Zur Archäologie literarischer Kommunikation in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Hgg. Wolfgang Bunzel, Peter Stein und Florian Vaßen. Bielefeld: Aisthesis, 2003. S. 163-183.

31 Friedrich Theodor Vischer. „Deutsche Kunstgeschichte“ [1844]. *Kritische Gänge*. Bd. 5. 2., vermehrte Auflage. Hg. Robert Vischer. München: Meyer & Jessen, 1922. S. 98-172, hier S. 108.

es sich um ein „noch nicht beschriebenes Blatt in der Kunstgeschichte“, das er zu füllen sich zur Aufgabe gemacht habe. In dieser Hinsicht ist die Frage nach der Genealogie der Moderne für ihn eine der richtigen Verknüpfung unterschiedlicher Entwicklungspunkte zu einem Muster, man könnte auch sagen: ein historiografisches, narratives Problem. Deutlich wird dies an seiner Kritik an den Einlassungen zur modernen Kunst in Franz Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte* (1842): „Er [Franz Kugler, N. K.] verschmäh die philosophische Erkenntnis der inneren Notwendigkeit eines Entwicklungsganges nach einem bestimmten Ziele hin, das als Aufgabe moderner Kunst zu begreifen ist“.³² Kugler muss sich damit zu jenen zählen lassen, die – wie Gustav Friedrich von Waagen, Aloys Hirt, Karl Grüneisen und Karl Schnaase – „vereinzelte[] Aufhellungen, Bausteine[] für eine gründliche Geschichte“³³ geliefert haben, es jedoch nicht vermochten, tatsächlich narrative Ordnung zu stiften. Das Vischer vorschwebende historiografische Modell versucht ersichtlich zwischen kunstphilosophischem und kunstgeschichtlichem Betrachtungsstandpunkt zu vermitteln: Die Philosophie sei zwar weder „apriorisch noch aposteriorisch, sondern beides zugleich“, allerdings erkennbar „apriorisch in Vergleichung mit der Geschichtskunde“; der Historiker hingegen an „der Tatsache“ interessiert, „mit Liebe zum Objekte“ beseelt und mit dem „bestimmten Organ [...] für das Konkrete“³⁴ ausgestattet. Mustergültig vereint werden die Perspektiven des Philosophen und Historikers für Vischer von Hotho und Georg Gottfried Gervinus. Besonders Letzterer ist es, den er der Kunstgeschichtsschreibung als historiografisches Modell empfiehlt:

Es schwebt mir [...] ein Ideal von Kunstgeschichte vor, wozu mir Gervinus' *Geschichte der deutschen Nationalliteratur* die Züge gegeben hat. [...] Hier wird die Geschichte der Poesie wahrhaft konkret; hier erscheint jede Schule, jeder große Dichter, jedes große Werk als ein Ausdruck des innersten geschichtlichen Lebens, als Spiegel des Zeitgeistes [...]. Ganz in demselben Sinne sollte die bildende Kunst betrachtet werden.³⁵

Dass Vischer ausgerechnet Gervinus als Vorbild wählt, überrascht zunächst, da die Vorbehalte des Literaturhistorikers gegenüber Hegel, an den Vischer

32 Ebd., S. 98. Vorhergehende Zitate gleichfalls.

33 Ebd., S. 104f.

34 Ebd., S. 105. Vorhergehende Zitate gleichfalls.

35 Ebd., S. 106 (Hervorh. i. Orig.).

anzuknüpfen sucht, bekannt sind.³⁶ Andererseits jedoch ist es unübersehbar, dass Gervinus die Analyse der „Entwicklung der Literatur“ sehr wohl „mittels geschichtsphilosophischer Kategorien“ betreibt – nur glaubt er sie auf „empirische Weise vergegenwärtigt zu haben“.³⁷ Dies ist der Punkt, der Vischer an Gervinus imponiert haben dürfte. Er ist sich darüber im Klaren, dass Gervinus kein Philosoph ist, „aber er hat den Instinkt, die Witterung und den Tastsinn der Philosophie und bringt in allen Hauptknoten Sätze zutage, in welchen er ganz mit den geläufigen Entdeckungen der neueren Philosophie zusammentrifft“. Mit anderen Worten: Die „schematisch“ abgeschlossenen „Gedanken unserer Philosophen“ werden durch Gervinus „in einem bestimmten“ – nämlich literaturgeschichtlichen – „Gebiet konkret angeschaut“³⁸. Vischers Lob der ‚Anschauung‘ – wie er es auch Hotho zollt³⁹ – wendet sich nicht nur gegen eine rein philosophische Konstruktion der Geschichte sowie eine Auflösung des tatsächlich Beobachtbaren in (frühromantische) ‚Reflexion‘; überwunden werden muss auch eine politisch-kulturgeschichtliche Fundierung der Kunstgeschichte, die äußere Begebenheiten lediglich in der Formanalyse spiegelt. Demgegenüber muss von der ‚Anschauung‘ der Form ausgegangen werden. In diesem Sinne ist ‚Anschauung‘ als methodisches Ideal zu verstehen, das auf dem Gebiet der empirisch ausgerichteten Kunstanalyse das leistet, was die Kunstphilosophie nur als geschichtliche Entwicklungsstufe begrifflich ausweisen kann. Ein weiterer Punkt, der bei Vischers Hochschätzung von Gervinus eine Rolle gespielt haben dürfte, ist das verbindende Ideal einer klassizistischen Kunst. Auch diese normative Orientierung teilen beide mit Hegel.

36 Vgl. zu Gervinus' Hegel-Bezug Karl-Heinz Götze. *Grundpositionen der Literaturgeschichtsschreibung im Vormärz*. Frankfurt a.M. u. a.: Peter Lang, 1980. S. 282-289.

37 Michael Ansel. *G. G. Gervinus' „Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen“*. *Nationbildung auf literaturgeschichtlicher Grundlage*. Frankfurt a.M. u. a.: Peter Lang, 1990. S. 154.

38 Friedrich Theodor Vischer. „Noch ein Wort darüber, warum ich von der jetzigen Poesie nichts halte“ [1844]. *Kritische Gänge*. Bd. 2. 2., vermehrte Auflage. Hg. Robert Vischer. München: Meyer & Jessen, 1922. S. 135-147, hier S. 145. Vorhergehendes Zitat gleichfalls.

39 Hotho verbinde „das frischeste Auge mit dem tiefen Denken des Kunstphilosophen“. Friedrich Theodor Vischer. „Kunstbestrebungen der Gegenwart“ [1843]. *Kritische Gänge*. Bd. 5. 2., vermehrte Auflage. Hg. Robert Vischer. München: Meyer & Jessen, 1922. S. 56-87, hier S. 77 (Anmerkung).

Das klassizistische Ideal wird bei Vischer nun – und darin zeigt sich die bereits erwähnte von Hegel verschiedene chronologische Ordnung stiltypologischer Muster – durch ein romantisches ergänzt, das seinerseits wiederum einer Korrektur durch das antike Formgefühl bedarf. Diese Denkfigur konnte Vischer nicht bei Gervinus finden, der in seiner *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen* zwar gleichfalls die romantische Literatur kritisiert – die er übrigens, durchaus Rosenkranz in seinem Tieck-Aufsatz folgend, als eigenständige Strömung zwischen 1795 und 1830 situiert⁴⁰ –, jedoch fehlt bei Gervinus die Überwindung des Romantischen durch eine neue Klassizität. Überhaupt ist Vischer die innerhalb der literaturgeschichtlichen Epochenkonstruktion der Zeit beliebte Verbindung von Sturm-und-Drang und Romantik, der sich auch Gervinus bedient, eher fremd. Sieht Gervinus mit Goethe und Schiller eine Blüte der Dichtkunst erreicht, von der aus die romantische Literatur welk erscheint, so vereinen bei Vischer die beiden Dioskuren Klassizität und Romantik. In diesem Sinne kann Vischer auch davon sprechen,

daß nicht etwa nur überhaupt die Bildung den neueren Völkern jene Ver-söhnung mit der Wirklichkeit brachte, sondern sie schöpften diese zu einem guten Teile eigentlich und wirklich aus den alten. Dies war nun zugleich eine neue formelle Kunstbildung; die unvermischte Romantik war bei aller Unendlichkeit des Gehalts nie von Formlosigkeit frei, das Formgefühl als solches war noch nicht ausgebildet, das Bewußtsein der schöpferischen Freiheit und ihrer Gesetzmäßigkeit. Die Grazie der Alten ging nun der Phantasie auf, die Durchsichtigkeit der Form, die reine Harmonie der Form mit dem Gehalte. Nirgends ist diese Vereinigung schöner vollzogen als in unserem Goethe und Schiller.⁴¹

Vischer nutzt in *Deutsche Kunstgeschichte* die im *Plan* Goethe und Schiller attestierte Vereinigung der beiden Stilprinzipien zur kleinraumperiodischen Strukturierung des kunstgeschichtlichen Feldes des 18. und 19. Jahrhunderts. Gemäß dieser Erzählordnung droht im Anschluss an die maßgeblich durch Winckelmann beförderte und freilich auch von Vischer befürwortete Klassizität künstlerischen Strebens die Gefahr, dass die Malerei „einseitig plastisch“

40 Vgl. Georg Gottfried Gervinus. *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen*. Bd. 5. *Von Goethe's Jugend bis zur Zeit der Befreiungskriege*. 2. Auflage. Leipzig: Wilhelm Engelmann, 1844 [1842]. S. 587.

41 Vischer. *Plan zu einer neuen Gliederung* (wie Anm. 2). S. 180.

werde. Die Malerei verlor „die Farbenwelt, in deren Magie das unendliche Gemüt sein Echo findet. Es folgte, wie in der Poesie, die Schule der Romantiker, um diesen Mangel zu ergänzen.“⁴² Die Aufwertung des Kolorits innerhalb romantischer Kunst ist nun gleichfalls korrekturbedürftig. Dies liegt daran, dass Vischers Ideal der Verbindung klassischen und romantischen Stils – er spricht auch von der „Vereinigung der entgegengesetzten Stilprinzipien“ zu einem „Dritte[n]“⁴³ – maßgeblich in der Individualisierung des Plastischen besteht. Peter von Cornelius, Julius Schnorr von Carolsfeld, Carl Friedrich Lessing und Wilhelm von Kaulbach sieht er auf einem guten Weg, in diesem Sinne romantische und klassizistische Darstellungsprinzipien zu versöhnen.⁴⁴ Bereits Christian Scholl hat darauf hingewiesen, dass Vischers Versöhnungsnarrativ sich bei der zeitgenössischen Kunstkritik und Kunstgeschichtsschreibung, genauer gesagt: bei Karl Grüneisen und Karl Schnaase bedient.⁴⁵ Hinzufügen muss man: Der literaturgeschichtlichen Erzählung ist dieses Muster – dies zeigt ein Blick auf Gervinus – eher fremd. Vischer kann sich zwar hinsichtlich einer Verbindung von Empirie und Geschichtsphilosophie auf die Literaturgeschichtsschreibung Gervinus’ berufen, die konkrete inhaltliche Verbindung von Romantik und Klassik bietet hingegen allein die kunsthistoriografische Erzählordnung. Entscheidend ist innerhalb des hier gesetzten Rahmens, dass das kunstgeschichtliche Narrativ von Vischer nicht einfach reproduziert wird, sondern zum festen Bestandteil modernetheoretischer Überlegungen avanciert. Denn „das Moderne als eine selbständige Hauptform des ästhetischen Ideals“⁴⁶, wie er es in seinem *Plan zu einer neuen Gliederung der Ästhetik* entwirft, legitimiert sich über eine geschichtsphilosophische Signifikanz, der die kunstkritische und kunstgeschichtliche Rede zwar zuarbeiten, die diese selbst jedoch nicht begründen kann. Der Anlage nach ist die Betrachtung der Entwicklung der Kunst nämlich unter die Auspizien einer geschichtsphilosophischen Ästhetik gestellt. Dies meint Vischer, wenn er Kunstgeschichte als den „sinnliche[n], im Sinnlichen aber reinste[n] Ausdruck der Geschichte des Geistes“⁴⁷ verstanden wissen will. Doch sind Kunst und Literatur der Gegenwart tatsächlich in diesem Sinne

42 Vischer. *Deutsche Kunstgeschichte* (wie Anm. 31). S. 100.

43 Ebd., S. 99.

44 Vgl. ebd., S. 101f.

45 Vgl. Scholl. *Revisionen der Romantik* (wie Anm. 9). S. 93-101.

46 Vischer. *Plan zu einer neuen Gliederung* (wie Anm. 2). S. 175.

47 Vischer. *Deutsche Kunstgeschichte* (wie Anm. 31). S. 108.

ein Spiegel der Geistesgeschichte? Lassen sich Kunsturteil, Literaturkritik und deren Fundierung in historischen Analysen als Geschichte des Geistes konzipieren? Ein Blick auf den kunstkritischen und kunstgeschichtlichen Diskurs der Zeit zeigt, dass hier die für das ästhetiktheoretische Ideal der Moderne wichtige versöhnliche Beziehung von Romantik und Klassizismus keineswegs mit Notwendigkeit festgeschrieben ist, zumal ja nach Hegel die romantische auf die klassische Kunstform folgt und eine Verbindung beider Formen – etwa im Zeichen einer neuen Klassizität – nicht vorgesehen ist. Vischers literaturkritische Arbeiten der späten 1830er Jahre lassen allerdings recht eindeutig jene Versöhnungsbeziehung von Romantik und Klassizismus erkennen, die er dann zu Beginn der 1840er Jahre in den Stand einer eigenen, eine neue Einteilung der geschichtsphilosophischen Systematik Hegels notwendig machenden ästhetischen Epoche erheben wird. Gut zeigen lässt sich dies an Vischers Umgang mit Eduard Mörikes Künstlerroman *Maler Nolten* (1832). Vischer projiziert in seiner Rezension des Buches in den *Halleschen Jahrbüchern für deutsche Wissenschaft und Kunst* den entwicklungsgeschichtlichen Gang vom Romantischen zum Klassischen einerseits in den vom Roman entworfenen Bildungsweg des Helden hinein. Andererseits ist es Mörike selbst, dessen poetologische Entwicklung sich diesem Muster fügt. So erfahre man laut Vischer über den

Entwicklungsgang als Künstler [...], daß er aus der romantischen Tendenz in das Gebiet klassisch gereinigter naturgemäßer Schönheit aufzusteigen bedeutende Schritte getan hat, nicht um die phantastisch-romantischen Stoffe ganz aufzugeben, wohl aber, um auch sie im Sinne veredelter, reiner Kunstform zu behandeln. [...] Wir sehen [...] unsern Dichter mit einem Fuße noch in der Romantik, den andern auf die Stufe des klassisch-modernen Ideals emporgehoben.⁴⁸

Was Vischer an der Entwicklung von Mörikes Malerfigur und dem Dichter selbst zeigen möchte, macht zunächst noch nicht den Anspruch eigenständiger Epochalität; als signifikant ausgewiesen ist es allein hinsichtlich eines Einzelwerks und Einzelautors. Doch nimmt man hinzu, dass der kunstgeschichtlichen Entwicklung in *Deutsche Kunstgeschichte* ein ganz ähnliches Telos unterlegt wird, so ist deutlich, dass es sich um ein einzelne

48 Friedrich Theodor Vischer. „Eduard Mörike. Maler Nolten, Novelle in zwei Teilen“ [1839]. *Kritische Gänge*. Bd. 2. 2., vermehrte Auflage. Hg. Robert Vischer. München: Meyer & Jessen, 1922. S. 1-20, hier S. 5.

Kunstarten übergreifendes stilgeschichtliches Modell handelt, das sich sehr wohl dazu eignet, den „Ausdruck der Geschichte des Geistes“⁴⁹ zu veranschaulichen. Was in Vischers literatur- und kunstkritischen Arbeiten häufig noch geschieden ist – die Diskussion der Stilprinzipien erfolgt entlang medialer Grenzen –, das zeigt sich im *Plan zu einer neuen Gliederung der Ästhetik* zu einheitlichen Ideal-Kunstformen, die unterschiedliche künstlerische Äußerungsweisen zusammenfassen, verbunden. Dabei muss Epochendiagnostik als Kunstformanalyse die von einem proto-disziplinär ausgerichteten Fokus der Kunst- und Literaturgeschichte vorangetriebene Differenzierung der Gegenstandsbereiche in der Formulierung einheitlicher Stilkategorien zurücknehmen. Dies gelingt ihr umso besser, je konsequenter sie an der Empirisierung ihrer geschichtsphilosophischen Matrix arbeitet: Denn nicht das epochentypologische Korsett und diesem zugeordnete Stilprinzipien markieren den Anfang der Bestimmung, sondern die konkrete, ‚beobachtende‘ Arbeit an Bild und Text. Es verwundert deshalb nicht, dass es zunächst die Felder der Kunst- und Literaturkritik sowie der Kunst- und Literaturgeschichtsschreibung sind, in denen sich jene quasi-empirische Forschungsarbeit als unmittelbare ‚Anschauung‘ des Besonderen zu realisieren hat – eine ‚Anschauung‘, die dann in einem zweiten Schritt gleichsam geschichtsphilosophisch sanktioniert und als Allgemeines bestätigt wird.

III.

Wir hatten eingangs davon gesprochen, dass die ästhetische Moderne Vischers nicht unsere ist und wir eher mit der Moderne ‚um 1800‘ sympathisieren, mit jener ‚sentimentalischen‘ Moderne Schillers also, die die Konsequenzen aus der Einsicht gezogen hat, dass der Mensch wohl nicht als „ungeteilte sinnliche Einheit, und als ein harmonierendes Ganze[s]“⁵⁰ vorzustellen ist. Der moderne Dichter

reflektiert über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen, und nur auf jene Reflexion ist die Rührung gegründet, in die er selbst versetzt wird, und

49 Vischer. *Deutsche Kunstgeschichte* (wie Anm. 31). S. 108.

50 Friedrich Schiller. „Über naive und sentimentalische Dichtung“ [1795]. *Werke* in 12 Bd. Hgg. Otto Dann u. a. Bd. 8. *Theoretische Schriften*. Hg. Rolf-Peter Janz. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1992. S. 706-810, hier S. 733.

uns versetzt. Der Gegenstand wird hier auf eine Idee bezogen und nur auf dieser Beziehung beruht seine dichterische Kraft. Der sentimentalische Dichter hat es daher immer mit zwei streitenden Vorstellungen und Empfindungen, mit der Wirklichkeit als Grenze und mit seiner Idee als dem Unendlichen zu tun [...].⁵¹

Das „moderne Ideal“ Vischers hingegen glaubt diesen Zustand aufheben zu können, indem es eine „wahrhaft befreite[] und zugleich mit der Objektivität versöhnte[] Subjektivität“ postuliert – wodurch seiner Meinung nach ausgesprochen wird, „daß hier das Objektive und Subjektive wieder in Eins zusammengehen“⁵², und damit keine ‚Reflexion‘ von der Erkenntnis des Gegenstandes entfremdet. Über Vischers Moderne lässt sich demnach mit Hermann Kinder festhalten, dass ihr „erstmal ein zutreffendes Wissen vom Verhältnis der Objektwelt zum Subjekt“ zugeschrieben wird, „daß das Bewußtsein erstmals die Synthese der absoluten Idee eingesehen hat“ und „daß die Moderne erstmals um die ‚Immanenz‘ weiß“.⁵³ Sowohl Schiller als auch Vischer leiten ihren Zustand der Moderne aus einer bestimmten epistemologischen Situation her, zu der *die* Kunst in Bezug gesetzt ist; doch während Schiller jene ‚naive‘ Einheit von Erkenntnis und Welt in die Vergangenheit und das „Ideal“ in eine nahezu unerreichbare Zukunft verlegt, glaubt Vischer Mitte der 1840er Jahre erkennendes Subjekt und erkannte Welt versöhnen zu können, und zwar in der „subjektiv-objektive[n] Existenz des Schönen in der Kunst“⁵⁴. Schillers „Ideal“ ist für ihn das Produkt jener ‚Reflexion‘, die es durch ‚Anschauung‘ zu ersetzen gilt. Daher rührt auch die Öffnung der ästhetiktheoretischen Konzeption hin zu Kunst- und Literaturkritik sowie das Interesse an Literatur- und Kunstgeschichtsschreibung, wird doch hier faktisch jene ‚Anschauung‘ als Arbeit am konkreten künstlerischen Material gestiftet, die die Kunstphilosophie als geistesgeschichtliches Zeichen lesbar machen möchte. Insofern lässt sich an dieser Stelle tatsächlich von der Geburt eines modernen ästhetischen Ideals aus dem Geist seiner kunst- und literaturgeschichtlichen Erschließung sprechen. Das Verhältnis von kunstphilosophischer und kunstgeschichtlicher Argumentation bleibt allerdings ambivalent. Einerseits darf die geschichtsphilosophische Ästhetik der Moderne nichts behaupten, was nicht schon vor dem Prüfstein der

51 Ebd., S. 739 (Hervorh. i. Orig.).

52 Vischer. Plan zu einer neuen Gliederung (wie Anm. 2). S. 178f.

53 Kinder. Poesie als Synthese (wie Anm. 3). S. 67.

54 Vischer. Plan zu einer neuen Gliederung (wie Anm. 2). S. 180.

‚Anschauung‘ einer kunst- und literaturgeschichtlichen Registratur Bestand gehabt hätte. Andererseits interessiert das von dieser Registratur erschriebene Stilideal die philosophische Ästhetik lediglich als Ausdruck eines Erkenntnisideals, das sich zwar in der Kunst *zeigen*, aber natürlich auch außerhalb ihrer Bestand haben soll, geht es doch um nichts Geringeres als ein harmonisches Entsprechungsverhältnis von Erkennendem (Subjekt) und Erkanntem (Objekt).

Dass Vischers Moderne heute von eher historiografiegeschichtlichem Interesse ist, als dass hier tatsächlich jene Ästhetik der Moderne verhandelt wird, die sich als großraumperiodische, makroepochentypologische Struktur seit 1800 zu konstituieren beginnt⁵⁵, spricht nicht gegen eine Auseinandersetzung mit ihr. Vielmehr schärfen Vischers modernetheoretische Überlegungen den Blick dafür, dass die konzeptionellen und begriffspolitischen Diskussionen zu vielgestaltig sind, um auf den einen, linearen Entwicklungsnenner gebracht werden zu können, der die Moderne schon immer in jenem Kollektivsingular verhandelt, der uns selbst ‚modern‘ erscheint.

55 Vgl. zu einer solchen Moderne-Konzeption den einflussreichen Band *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*. Hgg. Silvio Vietta und Dirk Kemper. München: Fink, 1998.

Hauke Kuhlmann (Bremen)

Wahre Bilder

Über Theodor Mundts *Aesthetik* (1845)

Theodor Mundts Schrift *Aesthetik. Die Idee der Schönheit und des Kunstwerks im Lichte unserer Zeit* erschien 1845 und entstand, wie der Autor im Vorwort schreibt, aus „Vorträgen“, die er „vor einiger Zeit an der hiesigen Universität“, d. h. in Berlin, „über die Wissenschaft der Kunst“¹ gehalten habe. Die Aufgabe, der sie sich stellt und die der Untertitel andeutet, ist, die Funktion der „Wissenschaft der Kunst“, also der philosophischen Ästhetik, und der Kunst selbst vor dem Hintergrund der eigenen Zeit neu zu bestimmen. Mundt wendet sich dabei insbesondere gegen Hegels Relativierung der Kunst als letztlich unvollkommene Äußerungsform des absoluten Geistes und ihre Herabsetzung im Verhältnis zur Philosophie.² Im Versuch, diese Aufgabe zu bewältigen, bewegt sich die *Aesthetik* im Kreuzungsfeld von politischen Interessen, philosophischer Ästhetik und Erfahrungsgeschichte.

-
- 1 Theodor Mundt. *Aesthetik. Die Idee der Schönheit und des Kunstwerks im Lichte unserer Zeit*. Faksimiledruck nach der 1. Auflage von 1845. Mit einem Nachwort von Hans Düvel. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1966. S. III (im Folgenden zitiert mit der Sigle MA). Die *Aesthetik* besteht, wie die Forschung verschiedentlich bemerkt hat, in Teilen aus Texten, die bereits früher an unterschiedlichen Stellen publiziert worden sind (vgl. nur Hanna Quadfasel. *Theodor Mundts literarische Kritik und die Prinzipien seiner „Ästhetik“*. Bruchsal i. B.: Kruse, 1932. S. 110, 135).
 - 2 Vgl. Petra Hartmann. „Von Zukunft trunken und keiner Gegenwart voll“. *Theodor Mundts literarische Entwicklung vom ‚Buch der Bewegung‘ zum historischen Roman*. Bielefeld: Aisthesis, 2003. S. 159. Zu Mundts *Aesthetik* vgl. die ältere, merklich in lebensphilosophischen Zusammenhängen stehende Arbeit von Quadfasel. Mundts literarische Kritik (wie Anm. 1). bes. S. 76-110. Quadfasel bespricht wichtige Begriffe und Konzepte in Mundts Text (z. B. das Prinzip der Unmittelbarkeit, Idealisierung, die geschichtsphilosophische Dimension und den Bildbegriff), woraus sich stellenweise Überschneidungen mit meinen Überlegungen ergeben. Vgl. des Weiteren Annemarie Gethmann-Siefert. „Hegelsches gegen Hegel. Zu Th. Mundts anti-hegelschem Entwurf einer Ästhetik“. *Hegel-Studien* 15 (1980): S. 271-278, bes. S. 273-278 u. Hartmann. *Von Zukunft trunken*. S. 153-161, 227-229.

Im Folgenden möchte ich Mundts Schrift in ihren Hauptmomenten vorstellen und dabei schlaglichtartig derartige Schnittstellen erhellen: die Idee einer großen, die modernen Differenzerfahrungen aufhebenden Vermittlung und deren politische Implikationen (1.); die Möglichkeiten einer politischen Artikulation im Rahmen der philosophischen Ästhetik des Vormärz (2.); die dynamische Begriffsordnung der *Asthetik*, deren Bewegungsemphase und das zugleich bemerkbare Erproben formativer Kräfte (3.); Phantasie und Idealisierung (4.) und schließlich den für Mundts Schrift wichtigen Begriff des Bildes (5.). Die Verbindungslinien, die sich zwischen Mundts *Asthetik* und der Ästhetik des Jahrhunderts zeigen werden, sind dann zugleich Ausweis von Kontinuitäten, die sich zwischen den beiden Jahrhunderthälften, zwischen Vormärz und Nachmärz erstrecken.³

Die Aufhebung der Kluft

Wollte man Mundts *Asthetik* im Feld der ästhetischen Positionen des 19. Jahrhunderts verorten, so bietet sich der 1904 von Rudolf Eisler verwendete Begriff der „*idealistischen Gehaltsästhetik*“⁴ systemphilosophischen Vorgehens an, d. h. einer im Deutschen Idealismus begründeten, auf systematische Erschließung aller zugehörigen Themen Anspruch erhebenden Ästhetik, die die von ihr behandelten Phänomene und Gegenstände (insbesondere Schönheit und Kunst) nicht ausschließlich oder nicht primär auf Formbestimmungen bezieht. Vielmehr gewinnt für die philosophische Erörterung der ‚Gehalt‘ an Gewicht, der in unterschiedlichen Varianten als wesentlich oder allgemein begriffen wird und der im Schönen und in der schönen Kunst sinnlich anschaulich sein soll.⁵ So ist das Schöne, um dies

3 Vgl. dazu Norbert Otto Eke. „Vormärz/Nachmärz. – Bruch oder Kontinuität? Nachfragen an die Begriffsgeschichte“. *Vormärz – Nachmärz. Bruch oder Kontinuität? Vorträge des Symposiums des Forum Vormärz Forschung e. V. vom 19. bis 21. November 1998 an der Universität Paderborn*. Hgg. Norbert Otto Eke und Renate Werner. Bielefeld: Aisthesis, 2000. S. 11-30.

4 Rudolf Eisler. *Wörterbuch der Philosophischen Begriffe. Historisch-quellenmäßig bearbeitet*. Zweite völlig neu bearbeitete Aufl. Bd. 1. Berlin: Mittler, 1904. S. 89 (Hervorh. i. Orig.).

5 Vgl. dazu auch Gerhard Plumpe. „Einleitung“. *Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung*. Hg. Gerhard Plumpe. Stuttgart: Reclam, 2009. S. 9-40, hier S. 16.

vorauszuschicken, auch für Mundt dadurch definiert, dass „die Idee in die Erscheinung tritt“ (MA 57). Strukturiert ist ein solches Denken, das hier zum Ausdruck kommt, durch Oppositionen, um deren Aufhebung im Rahmen der Ästhetik es zugleich bemüht ist. Dieses Denken steht im engen Zusammenhang mit der Philosophie um 1800, die sich seit Kant dem nunmehr verschärften Problem widmet, wie die zumal in Erkenntnistheorie und Bewusstseinsphilosophie verhandelten Gegensätze (Sinnlichkeit und Verstand, Subjekt und Objekt, Innenwelt und Außenwelt ...) noch miteinander zu vermitteln sind. Schillers kulturkritisch ausgerichtete Schriften zur Ästhetik arbeiten sich bekanntlich an diesem Problem ab.

Diesem philosophiegeschichtlichen Hintergrund der *Aesthetik* wohnt freilich eine gewisse Abstraktheit inne, die sich so allerdings auch in Mundts kritischer Beschreibung seiner eigenen Zeit wiederfindet. So sei das

hohe Streben unserer Zeit [...] dies, die wahre Wirklichkeit der ewigen Ideenwelt darzustellen, sie zu Form und Gestalt zu bringen, und die himmelweit gerissene Kluft zwischen dem Geist und der Materie auszufüllen durch das Glück, die Freiheit und die Einheit des Menschengeschlechts. (MA 14)

Geist und Materie bilden hier jene paradigmatische Opposition, die in vielfacher Abwandlung (Idee/Wirklichkeit, Idee/Form, Wesen/Form, Göttliches/Menschliches, Unendliches/Endliches, Gedanke/Bild) die Argumentation des Textes steuert. Den mithilfe dieser Gegensätze ausgedrückten Zustand moderner Differenz und Entfremdung bezeichnet Mundt im politischen und religiösen Kontext als ‚transzendent‘ – ein Zustand, in dem Glück und Freiheit jenseits des Diesseits verortet werden. Als Gegenbegriff hierzu bringt Mundt den der ‚Immanenz‘ ein, der auf die Aufhebung solcher Widersprüche und Spannungen zielt:

Immanent heißt diejenige Weltansicht, welche sich der unheilvollen Trennung zwischen der Idee und Wirklichkeit frei entwunden, welche die nothwendige göttliche Lebenskraft der Wirklichkeit erkannt und zum Princip aller Gestaltungen des Daseins erhoben hat. (MA 16)

Ein weiterer zentraler Begriff, der eng mit jenem der Immanenz in Verbindung steht und große Überschneidungen mit ihm aufweist, ist der der ‚Unmittelbarkeit‘. Mundt unterstellt ihm gar sein ganzes Anliegen, wenn er vom „Prinzip der Unmittelbarkeit“ als „Prinzip der Aesthetik“ (MA VI) und von der „Philosophie der Unmittelbarkeit“ (MA 65) spricht, die zu entwickeln

die Aufgabe seiner Zeit sei. Gemeint ist damit die Einbettung des Begriffs in die Lebenswirklichkeit, sein ‚Unmittelbarwerden‘, was so auch gegen Hegel gerichtet ist: Nach Mundt liegt das Problem von Hegels Philosophie auch darin, dass sich in ihr das Leben im Gedanken auflöst. Eine solche Auffassung basiert sicherlich auf Missverständnissen⁶, deren Auswirkungen auf die Konturierung von Mundts Positionen nicht unterschätzt werden sollten. Letztere profilieren sich umso mehr, je einseitiger Hegels Philosophie dargestellt wird und je aggressiver sie als Gegensatz zur eigenen Auffassung fungiert. Der gegen Hegel ins Spiel gebrachte Begriff der Unmittelbarkeit gewinnt von hieraus an rhetorischer Wirksamkeit, die nicht gleichbedeutend ist mit definitorischer Schärfe. Eine gewisse begriffliche Weitläufigkeit ist gerade die Stärke von Mundts Konzepten wie dem der Transzendenz, Immanenz und Unmittelbarkeit, die gemeinsam das eine Problem, die Überwindung der Kluft von Geist und Materie, umkreisen. Im Zusammenspiel mit metaphorischen und metonymischen Verschiebungen erlaubt es diese begriffliche Unschärfe, von den abstrakten Konzepten zur politischen Wirklichkeit überzuleiten, wobei die vormärzlich-oppositionellen Intentionen unübersehbar sind.⁷ So entspricht dem zu überwindenden Zustand der Transzendenz die absolutistische Herrschaftsform, eine ihr entsprechende Machtkonzentration und -willkür: die „declarirte *Geistesabwesenheit* des *Volks*, seinen Herrschern gegenüber, die, als die Stellvertreter Gottes und der göttlichen

6 Hans Düvel. „Nachwort“. *Mundt: Aesthetik* (wie Anm. 1). S. 391-403, hier S. 394. Zu Mundts Hegel-Kritik generell und in der *Aesthetik* im Speziellen vgl. des Weiteren Walter Grupe. *Mundts und Kühnes Verhältnis zu Hegel und seinen Gegnern*. Halle an der Saale: Jung, 1928 (Reprographischer Nachdruck Tübingen, 1973), zur *Aesthetik* insbes. S. 90-92 und Hartmann. Von Zukunft trunken (wie Anm. 2). S. 157-159.

7 Zu sozialen und politischen Implikationen von Mundts Überlegungen vgl. auch Quadfasel. Mundts literarische Kritik (wie Anm. 1). S. 85. Helmut Koopmanns im Kontext seiner Ausführungen zu Ludwig Börnes Stillkonzept gefälltes Urteil über die *Aesthetik*, dass, wenn Bekundungen über den Zusammenhang von „Leben und Philosophie“ fehlen würden, „nichts [...] darauf hindeuten [würde], daß hier ein Jungdeutscher geschrieben“ habe, ist vor dem Hintergrund solcher politischen Absichten und Implikationen sicherlich zu korrigieren (Helmut Koopmann. „Doppeldeutiges. Zum literarischen Stil Ludwig Börnes“. *Ludwig Börne. 1786-1837*. Bearbeitet von Alfred Estermann. Im Auftrag des Dezernats für Kultur und Freizeit der Stadt Frankfurt am Main. Hg. von der Stadt- und Universitätsbibliothek. Frankfurt a. M.: Buchhändler-Vereinigung, 1986. S. 175-187, hier S. 177).

Gnaden, sich allein das geheimnißvolle Privilegium vorbehalten hatten, die Maschinerie zu verstehn und zu lenken“ (MA, 12). Die neue Zeit, so lassen sich Mundts andeutende Formulierungen verstehen, strebt hingegen im Zeichen von Immanenz, Individualität und (politischer) Freiheit eine größere Verteilung von Macht und die Begrenzung politischer Willkür an:

Immanent heißt das aus dieser Weltansicht hervorgebildete Staatsleben, welches das Volk nicht mehr wie sonst als die unreine und unwürdige Materie betrachtet, auf welche der jenseits von ihm thronende absolute Herrscher nach Umständen bald Sonnenschein bald Regen herabfallen läßt, sondern wo in dem Volke [...] die höchste Idee des Staats, welches die Idee der Freiheit ist, sich wesentlich verkörpert und organisch ineingebildet hat. (MA 17)

Für die Idee der ‚Unmittelbarkeit‘ wiederum gilt, dass eine ihr entsprechende Philosophie zur „ächte[n] Philosophie *der That*“ (MA 65) führe. Das ist kein Aufruf zum Umsturz, dafür aber der Versuch einer philosophischen Reflexion, die auf Entschlussfreudigkeit und die Möglichkeit von (gesellschaftlich relevanter) Aktion zielt. Sie meint aber auch die Verwirklichung, Einsetzung und Institutionalisierung revolutionärer Intentionen, d. h. also der Absichten der Französischen Revolution und der Julirevolution von 1830.

Exkurs: Arnold Ruges *Neue Vorschule der Aesthetik* (1837)

Die Ausdrücklichkeit, Unbefangenheit und Polemik, die Mundts politische Kritik in der *Aesthetik* auszeichnet, ist vor dem Hintergrund der rigiden Zensurpraxis im Vormärz durchaus bemerkenswert. So wird der „moderne[n] Staatslehre“ zur Aufgabe gemacht, darzulegen, dass der „wahre christliche Staat kein anderer als der freie und organisch verfassungsmäßige“ (MA, 5) sein könne. Mundt erklärt frei heraus, das monarchistische Herrschaftsprinzip führe zum „politischen Fetischismus“ (MA, 151) und während der „Restauration“ diene den „Regierungen“ die Kunst als eine „süße Belohnung für blinden Gehorsam“ (MA 25).

Solche Äußerungen zeugen von weicheren Zensurbestimmungen oder wenigstens von der Auffassung, dass derartige Positionen eigentlich keiner Verhüllung mehr bedürfen. Insbesondere im Vergleich mit Arnold Ruges acht Jahre zuvor erschienenen Schrift *Neue Vorschule der Aesthetik* (1837) lässt sich hieran der Spielraum ermessen, den eine dezidiert politische

Artikulation im Diskurs der philosophischen Ästhetik des Vormärz besitzt. Ruge widmet sich hier schwerpunktmäßig dem Komischen, dies unter Rückgriff auf Hegel und in Auseinandersetzung insbesondere mit Jean Paul und dem Philosophen Christian Hermann Weiße. Zwar wird eine demokratische Herrschaftsform andeutungsweise thematisiert, sie ist aber in einer kritischen Auslassung zu Heinrich Heine gleichsam versteckt, dessen Schriften selbst wiederum als Beispiele für das Hässliche in der Kunst erhalten müssen: „So ist ihm ferner die Staatsfreiheit nichts als Willkühr Aller ohne die Fessel Eines Willens, denn daß im Grunde die Vernunft dieser Eine Wille sei, muß er absurd finden, weil er nur immer die Seite der Unvernunft in ihrer Bethätigung entdeckt“⁸. Das ist derart versteckt in den Tiefen der Gesamtargumentation, dass es strukturell keine Relevanz entfalten kann, als plötzlich aufscheinende politische Positionierung allerdings umso mehr Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen vermag.

Demgegenüber kennzeichnet den Text als Ganzes eine Schreibstrategie, die die Abstraktheit der Formulierungen nutzt, um einen Assoziationsraum zu schaffen, in dem die allgemeinen Philosopheme – auch durch das Wissen über die kritische, linkshegelianische Einstellung Ruges – auf die Situation der eigenen Zeit bezogen werden können.⁹ Wenn Ruge an einer Stelle erklärt, dass das „Princip der Philosophie [...] der absolute, der freie, der ewige Geist“ (RA 99) sei, dann ist mit der hier angesprochenen Freiheit erst einmal weniger ein gesellschaftlich wirksamer Faktor als eine subjektphilosophische Voraussetzung angesprochen. Zumal im Zusammenhang mit dem Komischen kommt es dann aber zu Ausführungen über die freie Persönlichkeit, deren Emphase eben auch andere Horizonte aufruft: Die „Lust am Komischen, d.h. die Heiterkeit des Gelächters, [ist] dieses Freiheitsgefühl [...], und zwar das Gefühl des Sichbefreiens“ (RA 130), andernorts ist die Rede von einer „emancipirenden That“ (RA 129). Der „komische Vorgang“ wird als der „Gewinn der Persönlichkeit“ verstanden, „welcher das Eine absolute Selbstsein d. h. Selbstbethätigung des Geistes ist, die nicht als Privilegium

8 Arnold Ruge. *Neue Vorschule der Aesthetik. Das Komische mit einem komischen Anhang*. Halle: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, 1837. S. 102 (im Folgenden zitiert mit der Sigle RA).

9 Dieses Vorgehen ist vergleichbar mit Ludwig Börnes Überlegungen zum Stil in repressiven Zeiten, der auf „Ambiguität“ und auf eine „politisch motivierte[] doppelte[] Optik“, auf ein Schreiben „in zweierlei Beziehungssystemen“ setzt (Koopmann. Doppeldeutiges [wie Anm. 7]. S. 179f.).

und nicht als schlechtes Außending zu denken ist“ (RA 125f.) – eine Formulierung, die mit dem „Privilegium“ eine ständische Dimension aufruft. Dieser Assoziationshorizont wird durch die Momente Bewegung, Kampf und Unruhe (vgl. u. a. RA 65f.), die deutlich betont werden, noch verstärkt. Auch die Wiederholungen und Redundanzen in Ruges Ausführungen wirken sich hier aus. Sie stabilisieren diesen Horizont gerade dadurch, dass zentrale Begriffe wie Freiheit immer wieder aufgerufen und so präsent gehalten werden.

(Begriffs-)Bewegungen

Die Veränderung der gesellschaftlichen Zustände setzt die Lösung der defizitären kulturellen Ausgangslage, d. h. also die große Synthese voraus. Die *Aesthetik* ist auch Geschichtsphilosophie, die jene Synthese durch die Entstehung des Christentums, das Mundt vorrangig als Gott und Menschen vermittelnde Religion versteht (vgl. MA 6)¹⁰, als möglich erachtet und von ihr zur welthistorischen Aufgabe erhoben wird. Antike und Christentum, griechische Objektivität, die sich in der griechischen Kunst verwirklicht habe, und die Göttlichkeit des Menschen, die durch Christus zur Erscheinung gekommen sei, sowie die menschliche Subjektivität gelten als wirksame Faktoren des Geschichtsprozesses. Dieser verläuft in Richtung der in die Zukunft verlagerten Vermittlung von „antike[r] Objectivität“ und „christliche[r] Subjectivität“, die die Wiederherstellung der „Einheit des Menschengestes“ (MA 247) bedingt.

Diese Einheit des Differenten ist nun konstitutiv für die Schönheit und die (schöne) Kunst und damit für weitere zentrale Begriffe von Mundts Ästhetik: Schönheit ist das „Heimathlichwerden der Idee in der Wirklichkeit, sie ist die als Wirklichkeit gestaltete Idee selbst“ (MA 54), der Künstler schafft im Kunstwerk „eine neue Einheit von Geist und Körper“ (MA 261). Zwar wird das Christentum als geschichtsphilosophisch entscheidender Faktor ausgemacht, ihm wird aber eigentlich auch nur die Idee der großen Synthese zugrunde gelegt, die ja für die wichtigsten Begriffe und Konzepte der *Aesthetik* konstitutiv ist, zu denen auch das der (politischen) Freiheit zählt. Christentum, subjektive wie politische Freiheit, die an das Christentum

10 Vgl. (hier im Kontext des *Madonna*-Romans [1835]) Hartmann. Von Zukunft trunken (wie Anm. 2). S. 224.

zurückgebunden werden, Aufhebung der grundsätzlichen Differenzenerfahrung, Immanenz, Unmittelbarkeit, Schönheit und Kunst befinden sich in Mundts *Asthetik* in einem Wechselverhältnis, dass sie in wesentlicher Hinsicht übereinstimmen und dass sie stellenweise (wie Immanenz und Unmittelbarkeit oder Freiheit und Schönheit [s.u.]) gegenseitig austauschbar sind.¹¹ So entwickeln sich an einer Stelle aus der christlichen Idee Schönheit und Freiheit (vgl. MA 5), an anderen Stellen wiederum wird politische Freiheit an ein immanentes Leben zurückgebunden (vgl. MA 17), Schönheit wiederum auf den Begriff der Unmittelbarkeit zurückgeführt (vgl. MA 57) und mit dem Begriff des Lebens in Verbindung gesetzt (vgl. MA 66). Das Schönheitsideal sei das Ideal der neuen Zeit, identisch mit dem Ideal der Freiheit und in der Verschmelzung von Antike und Christentum gegründet (vgl. MA 388). Andere Formulierungen erwecken dagegen den Eindruck, die Kunst stehe im Zentrum des Geschichtsprozesses: Im Kunstwerk vollbringe sich die „Wiederherstellung aller ursprünglichen Einheit des Daseins“ (MA 270), in der Kunst wird dasjenige angeschaut, was „in allen unsern heutigen Lebenszuständen uns Noth thut“ (MA 19f.). In der Gesamtschau zeigt sich, wie in Mundts Argumentation die Begriffe einander ersetzen, sich gegenseitig verdrängen oder zueinander überleiten. Das steht in einem bemerkenswerten Kontrast zu dem immer wieder bemühten und vielfach variierten Oppositionspaar ‚Geist/Körper‘, entspricht aber von einer anderen Seite her auch nur wieder dem Überbrückungs- und Vermittlungsaufwand der *Asthetik*.

Mundts Begriffe weisen also, weil sie an dieselbe Ausgangslage und utopische Zielvorstellung gebunden sind, die Tendenz auf, sich einander anzunähern; auch ist ihr Gebrauch stellenweise weniger statisch als flexibel, obwohl oder gerade weil sie dasselbe Grundproblem umkreisen. Jenen Begriffen, die sich gegenseitig ersetzen können, kommt damit auch kein fest definierter Ort im System zu. Diese Eigenheiten des Argumentationsstils sind ursächlich an der für Mundts Text so kennzeichnenden Evokation von Evidenz beteiligt, weil durch sie die besprochenen Bereiche des Lebens stets mit jenem Grundproblem und mit der Idee der großen Synthese als dessen Lösung verknüpft werden.

11 Vgl. Michael Titzmann. *Strukturwandel der philosophischen Ästhetik 1800-1880. Der Symbolbegriff als Paradigma*. München: Fink, 1978. S. 52: „Irgendwelche Hierarchisierungen von Merkmalskomplexen kennt Mundt kaum“.

Diese Aufweichung eines streng begrifflichen Denkens steht bei Mundt im Zusammenhang mit der emphatischen Bezugnahme auf Bewegungssphäre und Bewegung überhaupt.¹² Unruhe, fortwährendes Sich-Bewegen, Verändern und Neu-Gestalten sind hier Charakter der Weltgeschichte, der eigenen Zeit, der Wirklichkeit und des Denkens. Derartiges findet sich beispielsweise gleich zu Beginn, wenn von den „innersten Bewegungselementen unserer Zeit“ (MA III), dem „unruhige[n] Geistesdrang des heutigen Lebens“ (MA 2) sowie der „Fortbewegung des heutigen Völkerlebens“ (MA 9) die Rede ist. Bewegung ist die Signatur von Denken und Natur gleichermaßen: Das „Denken ist seinem Grund und Wesen nach durchaus ein Producieren, es geht ein fortwährendes *Schaffen*, das heißt, *Verändern*, auch durch das Reich des Denkens, ebenso wie durch das Reich der Natur.“ (MA 91) Diese Bedeutung, die hier die unterschiedlichen Formen von Bewegung besitzen, ist zeithistorisch signifikant und autorspezifisch. „D<eutsch>land ist fortgerissen in die Beweg<un>g“¹³, wie Heine zu sagen weiß, und die „Gegenwart“, wie Heinrich Laube 1843 schreibt, sei „seit Jahrzehnten in einer rastlosen Umsetzung begriffen. Glaube, Heldengedanke, Staat, Verdienst, Völker- und Volksleben, ja Häuslichkeit und Umgang sind im mannigfachsten Wechsel begriffen“¹⁴. Derartige Beispiele ließen sich mehren. Sie sind Ausdruck für die revolutionären Umbrüche im politischen Bereich, die Veränderungen durch die voranschreitende Industrialisierung, die damit zusammenhängende Herausbildung neuer gesellschaftlicher Schichten und Klassen sowie generell für mentalitäts- und anschauungsgeschichtliche Veränderungen, deren bekanntestes Symbol zumal in der Forschung sicherlich die Entstehung und Durchsetzung der Eisenbahn (Wolfgang Schivelbusch) geworden ist.¹⁵

12 Dazu vgl. Hartmann. Von Zukunft trunken (wie Anm. 2). S. 159, 235-241.

13 Heinrich Heine. „[Die höchste Blüte des deutschen Geistes]“. In: *Heinrich Heine. Historisch kritische Gesamtausgabe der Werke*. In Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut. Hg. Manfred Windfuhr. Bd. 10. Bearbeitet von Jan-Christoph Hauschild. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1993. S. 336f., hier S. 336.

14 Heinrich Laube. „Neues Theater IV.“ [1843] *Der Literarische Vormärz*. Hgg. Wolfgang W. Behrens, Gerhard Bott, Hans-Wolf Jäger u. a. München: List 1973. S. 105f., hier S. 106.

15 Vgl. die konzisen Informationen bei Norbert Otto Eke. *Einführung in die Literatur des Vormärz*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005. S. 20f.

Auch für Mundts Schreiben ist dieser emphatische Bezug auf Bewegungsphänomene von großer Bedeutung.¹⁶ So stellt Mundt in seinem Aufsatz *Ueber Bewegungsparteien in der Literatur*, mit dem er die von ihm redigierte Zeitschrift *Literarischer Zodiacus. Journal für Zeit und Leben, Wissenschaft und Kunst* (1835-1836) eröffnet, v. a. die Geschichte der Literatur seit Goethe als eine Abfolge von Bewegung und Erstarrung dar und bekennt sich gleich zu Beginn zu ersterer: „Ich widme mich der Bewegung, denn sie ist die Wahrheit.“¹⁷ In seinem Roman *Madonna. Unterhaltungen mit einer Heiligen* aus dem gleichen Jahr ist sie, wie dann zehn Jahre später in der *Aesthetik*, charakteristisch für die eigene Zeit: „Die Zeit befindet sich auf Reisen“¹⁸. Literatur, die unter dieser Bedingung entsteht, wird zu ‚Bewegungsliteratur‘, Mundts Roman mithin zu einem „*Buch der Bewegung*“, deren vektorielle Ausrichtung auf die noch unerreichte Zukunft das „Unvollendete dieser Bewegungsbücher“¹⁹ begründen soll.

Im Gegensatz zur *Madonna*, wo ‚unvollendet‘ inszenierte Fragmentarizität bedeutet, ist die *Aesthetik* durchaus nicht unvollständig oder gar fragmentarisch. Sie stellt den Versuch dar, trotz allem Misstrauen am systemphilosophischen Vorgehen und einer mit ihr assoziierten „Abgeschlossenheit des Wissens“ (MA, 89)²⁰ eine systematische Erfassung aller für sie wesentlichen Erfahrungsbereiche zu leisten. Die zuvor beschriebene Aufweichung und Dynamisierung des Denkens, in dem sich die Begriffe einander gegenüber öffnen und ihre Positionen wechseln können, korrespondiert der Bewegungsemphase von Mundts Schreiben innerhalb und außerhalb der *Aesthetik* und trägt gerade so dazu bei, eine Erstarrung des Denkens zu verhindern.

16 Vgl. Quadfasel. Mundts Literarische Kritik (wie Anm. 1). S. 32-34 und (zu Mundts Roman *Moderne Lebenswirren* [1834]) Grupe. Verhältnis zu Hegel (wie Anm. 6). S. 69-72, 89f.

17 Theodor Mundt. „Ueber Bewegungsparteien in der Literatur“. *Literarischer Zodiacus. Journal für Zeit und Leben, Wissenschaft und Kunst*. 1835. Januar bis Juni. Leipzig: Gebrüder Reichenbach [o. J.]. S. 1-20, hier S. 1. Vgl. Hartmann. Von Zukunft trunken (wie Anm. 2). S. 236-238.

18 Theodor Mundt. *Madonna. Unterhaltungen mit einer Heiligen* (1835). Frankfurt a. M.: Athenäum, 1973. S. 434 (*Athenäum Reprints. Das Junge Deutschland*. Hg. Alfred Estermann).

19 Ebd., S. 434.

20 Zu dieser Kritik Mundts am System Hegels vgl. Grupe. Verhältnis zu Hegel (wie Anm. 6). S. 75, 87f.

In ihrem grundsätzlichen Charakter können solche Bewegungsphänomene das Zeichen der Göttlichkeit tragen und kontrastieren darin auch jener schlechten „Veränderlichkeit“ (MA 95), die Mundt exemplarisch an Schellings Philosophie aufzuzeigen versucht. So erschöpfe sich diese in einer destruktiven, systemaufbrechenden Tätigkeit (vgl. MA 96), was Mundt als einen Ausdruck für ein ungelöstes Verhältnis von philosophischem und poetischem Vorgehen versteht. Wesentlicher für die gesamte *Asthetik* als das, was Mundt an dieser Stelle als Problem ausmacht, ist aber das sich hier zeigende Ungenügen an einem bloß negativen und zerstörerischen Denken, dem jede positive Setzung fehlt. Denn Mundts Ausführungen ist durchaus das Bemühen ablesbar, unter der Bedingung grundsätzlicher Dynamik und Veränderung von Welt und Denken Möglichkeiten des Formativen und Stabilen zu erproben.²¹ Dieses Bemühen verrät sich durch den Einsatz einer Art Stabilitätsrhetorik. An unterschiedlichen Stellen des Textes wird so mithilfe bestimmter Ausdrücke eine Semantik formativer Kräfte erzeugt (u. a. ‚Einheit‘, ‚Gestalt‘, ‚Form‘, ‚Grenze‘, ‚Ganzes‘, ‚gegenständlich‘, ‚zusammenfügen‘, ‚unzerstörbar‘). Das kulminiert in der Behandlung der schönen Kunst:

Das Kunstwerk bezeichnet überhaupt diejenige Sphäre des Menschengesistes, in welcher die auseinanderfallenden natürlichen und geistigen Gegensätze des Lebens sich aus ihrer Zerstückelung zu erheben, und in ein festes Lebensbild zusammenzufügen trachten. [...] [Das] Kunstwerk [schließt] die Ruhe und die Bewegung zugleich in sich, es ist der ewig nothwendige Stillstand des Organismus, an den sich das Dasein hier gefesselt hat, und zugleich treibt in diesen Grenzen der volle Lebensstrom in die Unendlichkeit der Zukunft hin. (MA 262f.)

Das zu Mundts Zeiten längst etablierte Konzept des Organismus unterstützt die Fortsetzung der Vermittlungsprogrammatik bis in den Bereich der Kunst hinein. Ruhe als Ergebnis formativer Energien und Bewegung als grundsätzlicher Charakter des Lebens kommen hier zusammen. Hierdurch vermag die Kunst, für Sistierungen und Haltepunkte innerhalb der die Welt und das Denken bestimmenden Dynamik zu sorgen, in denen die glücksverheißende Synthese erfahrbar wird.

21 Das ist – zumal mit Blick auf die Auseinandersetzung mit Schellings Philosophie – als Beitrag zu der Frage zu werten, welche Alternativen sich zur „negative[n] Kritik“ (Mundt. Bewegungsparteien [wie Anm. 17]. S. 17) im Vormärz denken lassen (vgl. dazu Eke. Einführung [wie Anm. 15]. S. 51).

Zu demselben konzeptuellen Zusammenhang, der an dieser Stelle von der gebrauchten Lexik gestiftet wird („festes“, „zusammenzufügen“, „Ruhe“, „Stillstand“, „gefesselt“, „Gränzen“), gehören Überlegungen, nach denen die Kunst „die innere Ewigkeit der äußeren Erscheinungswelt festhält und gewissermaßen zum Stillstand bringt“ und „in der Form das Wesen zwingt, sich zu etwas Bleibendem [...] zu machen.“ (MA 268f.) Solche Haltepunkte, wie sie vom Kunstwerk in konzentrierter Weise gebildet werden, gehen aufs Wesentliche und damit aufs Ganze. Gestalten, Begrenzen und Stillstellen sind so Strategien, um im Verlauf aller Veränderungen Momente der Verdichtung zu schaffen, denen Einheit, Sinn und Ordnung zukommen sollen.²² An ihnen wird jene formative Kraft sichtbar, die auch für die Gestaltung politischer Strukturen wichtig ist. Mundt bezieht sich in seiner Orts- und Funktionsbestimmung von Kunst und Ästhetik als Wissenschaft explizit auf Schillers Abhandlung *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) (vgl. MA 22 u. ö.). Schillers Idee, auf dem Weg der Schönheit und Kunst eine Verbesserung des Menschen zu erzielen, die ihn überhaupt erst zu einer politischen Veränderung befähigt, eignet sich Mundt in der Weise an, dass die bildende Tätigkeit, die für die politische und künstlerische Gestaltung gleichermaßen wichtig ist, vom Kunstwerk vorgeführt wird. Letzteres wird so zum Vorbild der politischen Gestaltung:

Die künstlerische That, die That des schaffenden Genius, sie enthält immer die Gewährleistung in sich für *die That der Geschichte*, für die That des politischen Gesetzgebers, für die That des in seine Einheit und Freiheit sich erhebenden Staatslebens, eine Gewährleistung, indem sie den Bildungs- und Formtrieb des menschlichen Geistes an einem Object der Freiheit siegreich aufzeigt. Wird dieser freie Bildungstrieb der Völker, der durch die Kunst gewissermaßen seine Erziehung erhalten kann, die politischen Verhältnisse, den Staat, ergreifen, so wird das politische Schöpfungswerk von dem Kunstwerk die Idee der freien Organisation zu entlehnen haben. (MA 21)²³

22 So aufgefasst arbeitet sich Mundts *Asthetik* an der dialektischen Verschränkung von modernen Auflösungsprozessen und von Versuchen einer (Neu-)Ordnung ab, die in deren Verlauf zu beobachten sind. Vgl. dazu die konzisen Bemerkungen von Bernhard Waldenfels. „Ordnung im Potentialis. Zur Krisis der europäischen Moderne“. *Der Stachel des Fremden*. Hg. Bernhard Waldenfels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990. S. 15-27, bes. S. 25 und Jürgen Habermas. *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985, S. 16.

23 Vgl. auch Quadfasel. Mundts literarische Kritik (wie Anm. 1). S. 85.

Der freie Staat ist wie das Kunstwerk das Produkt einer formgebenden Tätigkeit. Wie bei der Rede vom Volk, in dem sich die Staatsidee „verkörpert und organisch ineinsgebildet“ (MA 17) habe, zeichnet sich auch an dieser Stelle ein gestalt- und strukturgebendes Moment ab, das hier in der Idee der Schöpfung, der Organisation und – damit zusammenhängend – des Organismus²⁴ erscheint. Der hier anvisierte Staat erscheint so als eines jener Werke, in denen sich (hier: geschichtliche) Prozesse kristallisieren und gestalthaft konzentrieren. In ihm findet das Bedürfnis nach Immanenz und Freiheit seine Befriedigung.

Phantasie und Idealisierung

Um ein Kunstwerk schaffen zu können, ist Phantasie notwendig. In ihr kommen Einheit und Gestalt zusammen: „Die Phantasie ist das gestaltige Denken der Wirklichkeit, das wirkliche Leben wird von ihr gedacht als diese einheitsvolle Gestalt, in der Form und Idee sich ewig ineinandergebildet haben.“ (MA 123) In der *Asthetik* wird die Phantasie als ein Modus verstanden, durch den die Welt auf eine bestimmte Weise aufgefasst wird. Das kommt im Ergebnis auf das Gleiche hinaus wie das „*Idealisiren*“ (MA 55) der schönen Kunst, von dem Mundt an früherer Stelle spricht. Wird ein Gegenstand im künstlerischen Prozess idealisiert, dann wird er auf Ideelles, Allgemeines oder Wesentliches bezogen und ihm gewissermaßen angenähert. Dieser Gedanke wird von Mundt mehrfach variiert: Abgezielt wird im Kontext einer Auseinandersetzung mit repräsentativer Portraitmalerei auf den „wahren und ganzen König, das ideale königliche Lebensbild, dem kein endlicher Widerspruch etwas anzuhaben vermag“ (MA 80), auf die „wahre Realität dessen [...], was an den Dingen *ewig* ist“ (MA 145) oder auf die „höchste[] Weltordnung, wie sie gedacht werden kann“, mit der der Humor „jeden materiellen Stoff, den er berührt, [...] in Beziehung setzt.“ (MA 136f.) Daraus ergibt sich beinahe von selbst, dass Kunst keine „bloße Na[c]hahmung der Natur“ (MA 266) sei. Im Zusammenhang mit der Lyrik ist dagegen auch

24 Vgl. für den damaligen Sprachgebrauch den Eintrag ‚Organē‘ in *Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften, nebst ihrer Literatur und Geschichte*. Nach dem heutigen Standpunkte der Wissenschaft bearbeitet und herausgegeben von Wilhelm Traugott Krug. Bd. 3. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1828. S. 115f.

von der „Läuterung und Befreiung des menschlichen Herzensinhalts“ (MA 328) die Rede. Eine derartige Auffassung ist, bedenkt man die der Weimarer Klassik und der Romantik gemeinsame Abneigung gegenüber bloßer Mimesis, weder neu noch findet sie mit Mundts *Aesthetik* ihr Ende. Vielmehr weisen Ausdrücke wie ‚Läuterung‘ und ‚Verklärung‘ (MA 269), weist das Konzept der Idealisierung insgesamt auf ästhetische Positionen realistischen Zuschnitts voraus, die sich spätestens nach der gescheiterten Revolution von 1848/49 zunehmend durchsetzen.²⁵ Idealisierung und Verklärung als Teil der ästhetischen Theorie sind damit nicht erst eine Sache der zweiten, sondern bereits der ersten Jahrhunderthälfte.²⁶ Dass sich im Verlaufe des Jahrhunderts dann die Gewichtung von Idealem und Wirklichem zugunsten des Letzteren verschiebt, ändert nichts an der sich fortsetzenden Struktur: Die Idee einer produktiven Tätigkeit, die einen Gegenstand dem ideellen Gehalt annähert und ihn dabei von Unwesentlichem und Kontingentem ‚reinholt‘, scheint sich (Differenzen im Einzelnen abgerechnet) durch das gesamte 19. Jahrhundert zu ziehen.

Bild

Die Arbeit am Gegenstand des Kunstwerkes geht bis zu dessen Neubildung. Er wird im Rahmen der Tätigkeit der Phantasie vom „anschauenden Geist“ „neu erschaff[en] und gestaltet“ (MA 131). Das Ergebnis dieses Vorgangs ist ein Bild²⁷, was Mundt am Beispiel der Landschaftsbetrachtung ausführt: Der anschauende Geist nimmt die Landschaft „in sich auf, und sie erhält aus ihm heraus erst ihre wahre Begränzung, ihre höhere geistige Form, in der sie sich zu einem wahren Bilde abschließen kann“ (MA 131f.). Die konstruktive Leistung des Geistes liegt in der Eingrenzung des Gegenstandes durch eine ihm auferlegte Form und in einer (Neu-)Strukturierung, die dazu führt, dass er als geschlossen erscheint. Dieses Moment der Schließung ist im Kontext

25 Vgl. nur die Hinweise auf Vischer, Kirchmann und Carriere bei Hugo Aust. *Realismus. Lehrbuch Germanistik*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2006. S. 61-63.

26 Vgl. nur Friedrich Konrad Griepenkerls *Lehrbuch der Ästhetik* (1826), Johann Piskorz' *Aesthetik* (1839) und Karl Hinckels *Allgemeine Aesthetik für gebildete Leser* (1847).

27 Zum Verhältnis von Phantasie und Bild in der *Aesthetik* vgl. auch Quadfasel. Mundts Literarische Kritik (wie Anm. 1). S. 89 (zum Bildbegriff bes. S. 96-102).

der Gestaltwerdung und Sistierung des Kunstwerkes zu sehen, das selbst als ein „geschlossene[r] Organismus“ (MA 261) begriffen wird. Als geschlossenes Bild, als ‚festes Lebensbild‘, von dem bereits weiter oben die Rede war, vermag es – so zumindest dem Anspruch nach –, die verschiedenen Sphären des Lebens zusammenzuführen und -zuhalten. Im Modus des Bildes entsteht so innerhalb der allgegenwärtigen Dynamisierungserfahrung einer jener ‚festen‘ Haltepunkte, in denen sich noch Einheit, Sinn und Ordnung manifestieren.²⁸

Die Verwendung des Ausdrucks ‚Bild‘ ist in der *Asthetik* keine Randererscheinung. Vielmehr ist es so, dass auch dieser Ausdruck und der ihm hinterlegte, recht weite Begriff zu jenem bereits beschriebenen Set an Grundbegriffen gehört, auf denen Mundts Ausführungen basieren. So ist dem Bild in seinem Zusammenspiel mit dem Gedanken ein eigenes Kapitel gewidmet (vgl. MA 142-146). Es wird innerhalb der Begriffsordnung der *Asthetik* auf Seiten der Form, der Materie und der Wirklichkeit verortet (vgl. MA 76, 142, 317) und ist einer jener Begriffe, derer es für das Verständnis des „Grundwesen[s] der *künstlerischen Darstellung*“ (MA 142) bedarf. ‚Bild‘ wird aber auch umfassender verwendet und meint dann „die Einheit von Wesen und Form“ (MA 143). In dieser Verwendungsweise ist das Bild „diejenige Form, welche das Wesen selbst ist, und in der sich darum die für die menschliche Anschauung einzig mögliche *Erscheinung* der *Einheit des Göttlichen und Menschlichen* darstellt.“ (MA 143) Nur noch im Bild ist jene Einheit, um die es in der *Asthetik* geht, erfahrbar – eine womöglich überanstrengte Begriffsverwendung, die ihren Rückhalt wenigstens darin findet, dass ‚Bild‘ im 19. Jahrhundert sowohl eine sinnliche als auch geistige Dimension besitzt und hierdurch gerade syntheseaffinen Intentionen wie denen von Mundt dienlich werden konnte.²⁹ Dem Bild wird so letztlich das gesamte System überantwortet und in seiner superlativischen Variante als „*wahre[s]*“

28 Vgl. dazu Thomas Althaus. „Bildrhetorik“. *Darstellungsoptik. Bild-Erfassung und Bilderfülle in der Prosa des 19. Jahrhunderts*. Hg. Thomas Althaus. Bielefeld: Aisthesis, 2018. S. 9-36, bes. S. 27-29. Freilich ist das nicht die einzige Funktion, die dem Bild im Kontext moderne- und erfahrungsgeschichtlicher Verläufe zukommt. Seine Verwendung in Texten des 19. Jahrhunderts zielt gerade auch auf den gegenteiligen Effekt: die Begleitung und Kommunikation von neuen Bewegungs- und Beschleunigungserfahrungen (vgl. ebd. S. 24-27).

29 Vgl. Hauke Kuhlmann. „Titelmode, Ästhetik, visuelle Kultur: Zu einigen Kontexten von Friedrich Kaisers ‚Lebens-‘ und ‚Charakterbildern‘“. *Nestroyana* 38 (2018): S. 69-80, hier S. 76.

Bild“ (MA 144) wird es geradewegs zum Mittelpunkt der geschichtsphilosophischen Betrachtung. Die Weltgeschichte erscheint nun als Suche nach dem wahren Bild und so als Abfolge unterschiedlicher Versuche, dieses Bild bzw. die mit ihm verbundene Einheit von Göttlichem und Menschlichem, Geist und Materie zu gestalten: „Die Geschichte des Bildes ist die Geschichte der Zeiten selbst“ (MA 146). Am Ende dieser Geschichte steht dann die bereits angesprochene Synthese von Antike und Christentum, die sich, dem Sprachgebrauch von Mundts *Aesthetik* ganz entsprechend, beide „zu einem neuen wahren Lebensbilde der Freiheit und Schönheit zusammenzufügen“ (MA 247) haben. Bei aller Begriffshypertrophie handelt es sich hier um den faszinierenden Versuch, Geschichte und Ästhetik in radikaler Weise zusammenzudenken und Geschichte unter ästhetischen Gesichtspunkten, d. h. im Modus des Bildes, zu rekonstruieren.

Mundts *Aesthetik* ist damit recht bescheiden eine Bild-Ästhetik. Diese Bildemphase zeichnet sich bereits im *Madonna*-Roman ab, wo der Protagonist für die „*Wiedereinsetzung des Bildes*“ kämpft und die „Versöhnung zwischen Bild und Wahrheit“ zur „welthistorischen Aufgabe“³⁰ erklärt. Sie hat ihren Ort aber auch in einem mehrschichtigen Begriffszusammenhang, der sich spätestens seit dem Ende des 18. Jahrhunderts verdichtet und sich dann im 19. Jahrhundert und darüber hinaus deutlich in der Ästhetik beobachten lässt. Denn zur Geschichte der Ästhetik gehört die Geschichte des Bildbegriffs. Dabei hängt der Versuch, Schönheit und Kunst als Bild oder im Modus des Bildes zu denken, mit dem Verhältnis von Einbildungskraft und Bild, wie es sich um 1800 darstellt³¹, der gehaltsästhetischen Profilierung der Philosophie des Schönen und der Kunst zur gleichen Zeit und im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts (v. a. Schelling und Hegel) sowie mit der in diesem Kontext zu beobachtenden Verwendung des Bildbegriffes zusammen. So ist bei Kant der Vorstellungsaufbau an die Einbildungskraft geknüpft, die sinnliche „Eindrücke“ zu einem „*Bild*“ zusammenfügt, in dem sie überhaupt erst einen „Zusammenhang“³² aufweisen. Auch besitzt die Einbildungskraft

30 Mundt: *Madonna* (wie Anm. 18). S. 406, 131f. Vgl. Hartmann. *Von Zukunftstrunken* (wie Anm. 2). S. 159f., 226f.

31 Vgl. dazu Hauke Kublmann. „Die Bilder der Einbildungskraft. Beobachtungen zu einem Begriffszusammenhang um 1800“. *Kant-Studien* 112 (2021) [im Erscheinen].

32 Immanuel Kant. *Kritik der reinen Vernunft. Nach der ersten und zweiten Originalausgabe*. Hg. Jens Timmermann. Mit einer Bibliographie von Heiner Klemme. Hamburg: Meiner, 1998. S. 225f. (KrV A 120f.).

eine – seit langer Zeit in der Geschichte der Philosophie verbürgte – vermittelnde Funktion. Sie tritt bei Kant ins Mittel zwischen Sinnlichkeit und Verstand: „Beide äußerste Enden, nämlich Sinnlichkeit und Verstand, müssen vermittelt dieser transzendentalen Funktion der Einbildungskraft notwendig zusammenhängen“³³. Wirkt sich die Einbildungskraft in dieser Weise aus, dann sind ihre Produkte (ihre Bilder) Ausdruck dieses Vermittlungsvorganges.³⁴ Beides ist für die weitere Entwicklung wichtig, da sich hier die Verknüpfung von Ordnungs- und Vermittlungskonzepten mit dem Bildbegriff deutlich abzeichnet, die sich dann ja auch bei Mundt beobachten lässt.

In der *Kritik der Urteilskraft* (1790) werden sodann Ästhetik, Einbildungskraft und Bild zusammengedacht. Das geschieht im 17. Paragraphen, wenn Kant über die „ästhetische Normalidee“³⁵ spricht. Diesen Paragraphen, der sich eigentlich dem Ideal der Schönheit widmet, kritisch diskutierend, führt Wilhelm Traugott Krug in seiner *Geschmackslehre* (1810) diese Koppelung von Begriffen und Konzepten im Zeichen einer nun stärker auf einen ‚Gehalt‘ hin orientierten Ästhetik weiter. Hier erschafft die Einbildungskraft das „Bild“³⁶ eines Gegenstandes, das der Idee der Schönheit angemessen ist, und durch welches diese Idee anschaulich gemacht werden kann. Wenn in Hegels *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830) einer der überlieferten mündlichen Zusätze konzis bestimmt, dass die Kunst „das wahrhaft Allgemeine oder die *Idee* in der Form des *sinnlichen Daseins*,

33 Ebd., S. 228 (KrV A 124). Vgl. Johann Heinrich Trede/Karl Homann. „Einbildung, Einbildungskraft“. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Völlig neubearbeitete Ausgabe des ‚Wörterbuchs der philosophischen Begriffe‘ von Rudolf Eisler. Hg. Joachim Ritter. Bd. 2. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972. S. 346-358, hier S. 347.

34 Zu Kants Bildbegriff vgl. Dietrich Schlüter/Wolfram Högbe. „Bild“. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Völlig neubearbeitete Ausgabe des ‚Wörterbuchs der philosophischen Begriffe‘ von Rudolf Eisler. Hg. Joachim Ritter. Bd. 1. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971. S. 913-919, hier S. 915: Das Bild „ist die vermittels des Schemas in den Begriff gefaßte sinnliche Wahrnehmung als Vermittlung von Sinnlichkeit und Verstand.“

35 Immanuel Kant. *Kritik der Urteilskraft*. *Beilage: Erste Einleitung in die Kritik der Urteilskraft*. Mit einer Einleitung und Bibliographie. Hg. Heiner Klemme. Mit Sachanmerkungen von Piero Giordanetti. Hamburg: Meiner, 2009. S. 89.

36 Wilhelm Traugott Krug. *System der theoretischen Philosophie. Dritter und letzter Theil: Geschmackslehre oder Ästhetik*. Königsberg: A. W. Unzer, 1810. S. 102.

des *Bildes*,³⁷ darstelle, dann ist das ein sehr genauer Reflex dieses Begriffszusammenhangs. In Hegels *Ästhetik* ist ganz ähnlich von der „wesentliche[n] Bildlichkeit und Sinnlichkeit des Kunstwerks“³⁸ und von der „bildliche[n] und äußerliche[n] Seite“ die Rede, die dem Kunstideal „ebenso notwendig ist als der in sich gediegene Inhalt“³⁹. Das sind grundsätzliche Bestimmungen für die philosophische Ästhetik, die trotz wichtiger Gegenbewegungen im Verlaufe des 19. Jahrhunderts tradiert werden.⁴⁰ Allerdings betreffen diese Absetzbewegungen v. a. die gehaltsästhetische Ausrichtung und/oder die idealistische Grundierung, weniger aber den Bildbegriff, der eine gewisse Persistenz in der philosophischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts behauptet. Neben den genannten Beispielen lässt er sich in Griepenkerls *Lehrbuch der Ästhetik* (1826), Joseph Hillebrands *Lehrbuch der Literar-Aesthetik* (1827), Bernhard Heinrich Carl Lommatzschs *Die Wissenschaft des Ideals* (1835), Carl Johns *Über die Wissenschaft des Schönen und der Kunst* (1838), Piskorz' *Aesthetik* (1839), Franz Fickers *Aesthetik* (1840), Heinrich Ritters *Über die Principien der Aesthetik* (1840), August Kahlerts *System der Aesthetik* (1846) und in Hinckels *Allgemeine Aesthetik für gebildete Leser* (1847) nachweisen. Er findet in den enzyklopädischen Projekten von Ignaz Jeitteles (*Aesthetisches Lexikon* [1835/37]) und Wilhelm Hebenstreit (*Wissenschaftlich-literarische Encyclopädie der Aesthetik* [1843]) und auch in der Schulpoetik Verwendung (Friedrich Joachim Günthers ‚für Gymnasien‘ geschriebene *Poetik [Nach Hegel's Ästhetik]* [1845]). Schließlich findet er sich bei Friedrich Theodor Vischer, in dessen Habilitationsschrift *Ueber das Erhabene und*

37 Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. 1830. Dritter Teil: Die Philosophie des Geistes. Mit den mündlichen Zusätzen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2016. S. 267 (Werke in 20 Bänden. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausgabe. Redaktion: Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Bd. 10).

38 Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2016. S. 63 (= Werke in 20 Bänden. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausgabe. Redaktion: Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Bd. 13).

39 Ebd., S. 212. Weitere Belegstellen für die Verwendung des Bildbegriffs (nicht nur) im Diskurs der Ästhetik listet Quadfasel. Mundts literarische Kritik (wie Anm. 1). S. 99, auf.

40 Zum Weiterleben der idealistischen Ästhetik im 19. Jahrhundert vgl. die konzisen Ausführungen von Plumpe. Einleitung (wie Anm. 5). S. 16f.; zum Spektrum der ‚nichtidealistischen‘ Ästhetik vgl. Titzmann. Strukturwandel (wie Anm. 11).

Komische (1837) und in seiner großangelegten *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen* (1846-1857), in der der Bildbegriff ausgiebig genutzt wird. Wenn es dort im ersten Band heißt, der Begriff des Schönen zerfalle in die drei „Momente: Idee, Bild, Einheit beider“⁴¹, dann drückt sich in dieser lakonischen Formulierung der ganze Begriffs- und Konzeptzusammenhang aus, in dem auch Mundts *Aesthetik* steht. Ein direktes Abhängigkeitsverhältnis ist damit freilich nicht unterstellt, sondern die Teilhabe am selben Diskurs, der hier in bemerkenswert dichter Weise fast zeitgleich (Mundt: 1845, Vischer: 1846) verarbeitet wird.

In der zweiten Jahrhunderthälfte verwendet Otto Ludwig den Bildbegriff in seinen *Shakespeare-Studien* (entst. 1851-1865), man findet ihn in Moriz Carrieres mehrfach aufgelegter *Aesthetik* (1859) und für Julius Hermann von Kirchmanns *Aesthetik auf realistischer Grundlage* (1868) ist ‚Bildlichkeit‘ ein zentraler Grundbegriff. Besonders auffällig ist die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Ästhetik mehrfach verwendete Metapher vom ‚gereinigten Bild der Wirklichkeit‘, die in prägnanter Weise Kunst, Idealisierung (die in der Metapher angesprochene ‚Reinigung‘) und den Bildbegriff zusammenbringt. Sie findet sich in Adolf Stahrs Einleitung zu seiner Übersetzung von Aristoteles *Poetik* (1860)⁴² und zieht sich über Max Schaslars Schriften zur Ästhetik der 1870er und 1880er bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts durch.

Fragt man von hieraus noch einmal nach den Eigenschaften solcher ‚Bilder‘ und betrachtet dazu den Diskurs der Ästhetik im Querschnitt, dann ergibt sich ein ähnliches Ergebnis wie für Mundts *Aesthetik*, nur kommen mehrere Eigenschaften noch hinzu: Ein Bild in diesem Sinne ist ein einzelnes und individuell, ist ruhend und gleichbleibend, fixiert und fest, räumlich und zeitlich begrenzt, überschaubar, sistiert und konzentriert, geschlossen, einheitlich, ein Ganzes und fasslich sowie – im Falle einer gehaltsästhetischen Ausprägung – qua Gehalt geordnet. Eine Ästhetik, die sich einen solchen Bildbegriff zu eigen macht bzw. eine Kunst, die im Modus des Bildes

41 Friedrich Theodor Vischer. *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen. Erster Theil: Die Metaphysik des Schönen*. Reutlingen/Leipzig: Carl Mäcken's, 1846. S. 39.

42 Vgl. *Aristoteles Poetik*. Uebersetzt und erklärt von Adolf Stahr. Stuttgart: Kraiss & Hoffmann, 1860. S. 21: In Stahrs Deutung sagt Aristoteles, „daß das ächte Kunstwerk höher stehe als die Wirklichkeit, deren gereinigtes Bild es widerzuspiegeln bestimmt sei.“

verfährt, ist damit ausgesprochen ordnungsaffin und (im Falle des Kunstwerks) deutlich konturiert. Es handelt sich hierbei um Spezifika von zentralen Grundpositionen innerhalb des Diskurses der Ästhetik im 19. Jahrhundert, die über die politische und kulturgeschichtliche Grenzscheide 1848/49 hinaus Gültigkeit bewahren und die gerade im Begriff des Bildes einen prägnanten Ausdruck gefunden haben.

Offensichtlich wird damit aber dem Bildbegriff, werden der Ästhetik und der Kunst im Ganzen viel zugemutet. Die hypertrophe Begriffsverwendung in Mundts *Asthetik* hat das ja bereits überdeutlich gezeigt. Auf unterschiedliche Weise wird hier mit einem offenen Bildkonzept auf jene Erfahrungen von Dynamisierung und Beschleunigung sowie politischer und gesellschaftlicher Veränderung reagiert, die für das 19. Jahrhundert zu verzeichnen sind: Das ‚Bild‘ fungiert als deren Korrektiv, ist Ausdruck utopischer Zielvorstellungen und hat die Aufgabe, im Bereich der Kunst Erfahrung zu konstituieren, die innerhalb dieser von Unruhe gekennzeichneten bewusstseinsgeschichtlichen Situation als sistiert erscheint und die Sinn und Ganzheit zu verkörpern vermag. Mundts *Asthetik* ist damit tatsächlich ein „kostbarer Fokus ihrer Zeit“⁴³, indem sie einen Schnittpunkt ästhetikgeschichtlicher Entwicklungen, politischer Bedürfnisse und modernegeschichtlicher Vollzüge bildet.

43 Düvel. Nachwort (wie Anm. 6). S. 403.

Norbert Otto Eke (Paderborn)

„Burleske Philosophie“

Theodor Mundts Humorkonzeption in der Abhandlung
*Asthetik. Die Idee der Schönheit und des Kunstwerks im Lichte
unserer Zeit* (1845)

Kunst und Leben

Im 15. Abschnitt seiner *Asthetik* kommt Theodor Mundt auf den Humor als ‚burleske Philosophie‘ zu sprechen. Als erster deutscher Ästhetiker hatte der von dem berühmt-berüchtigten Verbotsbeschluss des Bundestags vom 10. Dezember 1835 gegenüber dem sogenannten Jungen Deutschland hart getroffene Autor 1837 in seiner Abhandlung *Die Kunst der deutschen Prosa* systematisch die „zeitgemäße Stellung“¹ der deutschen Prosa und damit deren Vorrangstellung gegenüber der Poesie begründet.² Eine neue elegante und bewegliche Prosa, „in welcher der schaffende poetische Geist der Nation am mächtigsten wird, in der die Ideenbewegung der Zeit vorzugsweise ihre Sache führt“³, sei, so Mundt in dieser Schrift, an die unbewegliche Prosa der alten Zeit getreten – Mundt nennt sie ein „schwerlöthiges, vierundzwanzigpfündiges Geschütz vom größten Kaliber“⁴ –, die noch den Geist der Wissenschaften als ihren Ursprung geatmet habe.

Richtete Mundt in dieser Abhandlung den Fokus noch auf die „Emancipation der Prosa“⁵, ist es in der *Asthetik* nun „das Prinzip der Unmittelbarkeit“⁶ als „Philosophie der That“⁷. Mundt selbst spricht im Vorwort selbstbewusst

1 Theodor Mundt. *Die Kunst der deutschen Prosa. Ästhetisch, literargeschichtlich, gesellschaftlich*. Berlin: Veit und Comp., 1837. S. 138.

2 Vor ihm hatte wenige Jahre zuvor bereits Ludolf Wienbarg in seinen *Ästhetischen Feldzügen* (Hamburg: Hoffmann und Campe, 1834) auf die Bedeutung der Prosa als Waffe der Gegenwart im Kampf um die öffentliche Meinung hingewiesen.

3 Mundt. *Kunst der deutschen Prosa* (wie Anm. 1). S. 138.

4 Ebd., S. 49.

5 Ebd.

6 Theodor Mundt. *Asthetik. Die Idee der Schönheit und des Kunstwerks im Lichte unserer Zeit*. Berlin: M. Simion, 1845. S. VI.

7 Ebd., S. 65.

von dem „von mir neu aufgestellte[n] Prinzip der Aesthetik“⁸. Es sei, so Mundt, notwendig, der „Anschauung und Ausübung der Kunst in unserer Zeit das Lebensprinzip zurückzugeben, wodurch sie als ein nothwendiges Moment in den Bewegungen und Entwicklungen des Völkerlebens festzuhalten ist“.⁹ Die „große Aufgabe unserer Zeit“ sei es,

die *Philosophie der Unmittelbarkeit* zu finden, und darin die ächte Philosophie *der That* in das unentschlossene und schwankende Herz der heutigen Menschheit zu pflanzen. Wir betreten die ersten Wege dazu auf der Seite der *Kunst*, von der die Menschheit überhaupt in ihren ersten geistigen Entwicklungen ausgegangen, und die in ihren Gestaltungsversuchen des Göttlichen und Menschlichen älter ist als alle Erkenntnißversuche oder Systeme. Wir haben dabei wenigstens die Gewißheit, einen ursprünglichen Weg, den der menschliche Geist schon immer als den seinigen anerkannt hat, zu nehmen, und wir dürfen gerade auf diesem Wege hoffen, in dies göttliche Geheimniß des unmittelbaren Lebens einzutreten, indem wir in dem Schönen, als diesem aus dem schaffenden Selbstbewußtsein heraustretenden Idealismus der Unmittelbarkeit, die lebendige Wirklichkeit der Idee, den eigentlichen Organismus des Lebens, die unmittelbare Einheit von Idee und Wirklichkeit, anzuschauen haben.¹⁰

Kunst und Leben begegnen an dieser Stelle der *Aesthetik* in grundlegender Koinzidenz: „Denn fragend, was das Schöne sei“, so Mundt, „müssen wir zugleich fragen, was das *Leben* sei, und der Begriff des Lebens ist es, den wir zu erkennen haben werden, um den Begriff des Schönen in uns zu vollenden.“¹¹

Aufgerufen ist damit noch einmal eine Zentralvorstellung jungdeutscher Literatur, die sich ihrer ‚Zeitgenossenschaft‘ dadurch hatte versichern wollen, dass sie, was ‚an der *Zeit*‘ sei, auch zur Sprache zu bringen den Anspruch erhob. Fluchtpunkt dieser ‚Zeitgenossenschaft‘ war einerseits dabei die Zukunft; andererseits galt es den Jungdeutschen, die Interessen der Gegenwart durchzusetzen, wobei wiederum die Aufhebung der Trennung von Kunst und Leben als Hebel dieses Gegenwartsbezugs betrachtet wurde. Entsprechend bestimmte Ludolf Wienbarg 1834 in den *Aesthetischen Feldzügen*, einer der zentralen Programmschriften des Jungen Deutschland, den

8 Ebd., S. VI.

9 Ebd., S. IV.

10 Ebd., S. 65f.

11 Ebd., S. 66.

Unterschied zwischen Alt und Neu, zwischen ‚Altem Deutschland‘ und ‚Jungem Deutschland‘, mit Blick auf das Verhältnis von Kunst und Leben: „die Dichter und ästhetischen Prosaisten stehen nicht mehr, wie vormals, allein im Dienst der Musen, sondern auch im Dienst des Vaterlandes und allen mächtigen Zeitbestrebungen sind sie Verbündete“; und weiter:

sie können die Natur nicht über die Kunst vergessen machen, sie können nicht immer so zart und ätherisch dahinschweben, die Wahrheit und Wirklichkeit hat sich ihnen zu gewaltig aufgedrungen, und mit dieser, das ist ihre Schicksalsaufgabe, mit dieser muß ihre Kraft so lange ringen, bis das Wirkliche nicht mehr das Gemeine, das dem Ideellen feindliche Entgegengesetzte ist.¹²

Das Echo dieses jungdeutschen Programms einer Synthese von geistig-ästhetischer und politischer Emanzipation („Dienst der Musen“ – „Dienst des Vaterlandes“) klingt nach, wenn Mundt in der *Asthetik* erklärt:

Wir sind schon früher zu der Bemerkung gelangt, daß der wahre Begriff der Schönheit zugleich der wahre Begriff des Lebens ist. Wenn wir aber den Begriff des Lebens vorzugsweise dahin bestimmen wollen, daß er das organisch gewordene richtige Verhältniß von freier Bewegung und nothwendigem Gesetz ist, so tritt uns darin zugleich jener siegreiche Organismus der Schönheit entgegen, der das Räthsel dieses Einsseins von Geist und Materie in sich gelöst hat.¹³

Habe man „das höhere Leben der Unmittelbarkeit immer mehr in seine Erkenntniß aufgenommen“, finde man auch dort überall Schönheit, „wo man sie sonst in der Welt nicht gesehen“ habe.¹⁴ Eine „auf diese Idee der Unmittelbarkeit begründete Kunst und Kunstbetrachtung“ werde „Vieles dem Gebiet des Schönen zurechnen müssen, was sonst von demselben am liebsten ausgeschlossen wurde“.¹⁵

Die politische ‚Ladung‘ dieser Kopplung von ‚Schönem‘ und ‚Realem‘ wird offensichtlich, wenn Mundt im zweiten Teil der *Asthetik* dann ausführt:

12 Ludolf Wienbarg. *Aesthetische Feldzüge. Dem jungen Deutschland gewidmet*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1834. S. 298f.

13 Mundt: *Asthetik* (wie Anm. 6). S. 74.

14 Ebd.

15 Ebd.

Der Poesie kann die lebendige Mitarbeit an der Entwicklung der Völkerzustände niemals abgesprochen werden, und sie hat darin wesentlich ihr *politisches* Moment, wie denn die wahrhaft nationale Poesie, welche in ihren Formen die thatsächliche Bewegung des Volksgeistes aufgenommen, allein die ächte politische Poesie ist, wozu man diejenige nicht unbedingt rechnen kann, die bloß durch momentane Anregung dem Tage dienen will und die dazu oft sehr gefallsüchtig zierliche Visitenkarten bei der Freiheit abgibt.¹⁶

Hier findet dann auch das „Prinzip der Unmittelbarkeit“ seine eigentliche Bedeutung als kategoriale Leitidee nun der Emanzipation von Kunst und Literatur als *lebendiger* Philosophie gegenüber den (für Mundt) blutleeren und *toten* rationalen Systemen der Philosophen:

Die Philosophie hat es mit der *Absolutheit des Geistes* zu thun, in welcher alle Wirklichkeit aufgeht. Das Schöne dagegen, die Kunst des Schönen, hat es mit der *Absolutheit der Form* zu thun, in welcher alle Idee aufgeht, aber so, daß sie darin zur Erscheinung kommt. Denn das ist eben das *Schöne*, daß die Idee in die Erscheinung tritt, aber nicht die Erscheinung zerfrißt, wie es bis jetzt vorzugsweise der Philosophie Werk gewesen. Das Schöne, als diese absolute Form der Wirklichkeit, wird aber darin zum eigentlichen Idealismus der Unmittelbarkeit, und wir haben in diesem Sinne das *Schöne* vorzugsweise als den *Idealismus der Unmittelbarkeit* zu bestimmen.¹⁷

Die Polemik richtet sich an dieser Stelle in erster Linie gegen Hegels Theorie logischer Vermittlung.¹⁸ Aus Mundts jungdeutscher Zeit erfährt so die

16 Ebd., S. 308.

17 Ebd., S. 57.

18 Hans Düvel. „Nachwort“. *Theodor Mundt: Aesthetik. Faksimiledruck nach der 1. Auflage von 1845*. Mit einem Nachwort von Hans Düvel. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1966. S. 391-403, hier S. 394. Über die hegelkritische Stoßrichtung der *Aesthetik* ist sich die nicht sehr umfangreiche Mundt-Forschung ebenso einig wie darüber, dass Mundt bei aller Kritik „auf die Hegelsche Terminologie selbst angewiesen“ bleibt und „in der Sprache des Gegners“ spricht (ebd.). Vgl. dazu auch Petra Hartmann. „Von Zukunft trunken und keiner Gegenwart voll“. *Theodor Mundts literarische Entwicklung vom Buch der Bewegung zum historischen Roman*. Bielefeld: Aisthesis, 2003. S. 158f.; Hubertus Fischer. „Theodor Mundt 1848“. *Jahrbuch für die Geschichte Mittel- und Ostdeutschlands. Zeitschrift für vergleichende und preußische Landesgeschichte* 47 (2001): S. 137-192, hier S. 159.

Kritik an der abstrakten ‚Lebens‘-Ferne der Hegelschen Philosophie eine Verlängerung in die *Asthetik* hinein.

Mundts Hegel-Kritik der 1830er Jahre hatte Ausdruck gefunden zumal in der 1832 in den *Blättern für literarische Unterhaltung* erstveröffentlichten kleinen Humoreske „Kampf eines Hegelianers mit den Grazien“ und in dem zwei Jahre darauf veröffentlichten Roman *Moderne Lebenswirren. Briefe und Zeitabenteuer eines Salzschreibers*. In der Humoreske lässt Mundt einen Hegelschüler mit dem Versuch scheitern, sich das ihm epiphanisch in der Natur erscheinende Schöne anzuverwandeln und es in das Hegelsche System einzupassen. Bei einem Spaziergang trifft der Erzähler zunächst auf den auch jenseits der Räume universitärer Gelehrsamkeit, in der Natur nämlich, mit nichts anderem als dem abstrakten System der Hegelschen Naturphilosophie (*Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, Teil 2) beschäftigten Professor Fürsich, bevor die Erzählung dem personifizierten Schönen in Gestalt der Grazien Euphrosyne (die „Frohsinnige“), Thalia (die „Blühende“) und Aglaia (die „Strahlende“) einen überraschend-eigentümlichen Auftritt in der Welt des Realen gibt. Anders als den Erzähler lässt die plötzliche Erscheinung des Schönen den spekulativen Philosophen buchstäblich kalt; mehr als tanzende Aktrizen des Musiktheaters („Operntänzerinnen“¹⁹) vermag er in den Grazien nicht zu erkennen. Darauf hingewiesen, dass sich mit den Tänzerinnen nichts weniger als das Schöne selbst in der Welt zu erkennen gebe, schickt er sich immerhin an, das Hegelsche System, in dem die Grazien nicht vorkämen, zu vervollständigen, indem er die Grazien (und damit das Schöne) „zu ihrem Begriff an und für sich“²⁰ zu bringen versucht: „Ich fühle mich plötzlich berufen, noch über das System Hegel’s selbständig hinauszugehen, und unser Meister soll nicht mehr denken, daß seine Schüler nichts Neues und Eigenthümliches mehr der absoluten Wissenschaft hinzuzufügen vermögen.“²¹ Die „Göttinnen des Lebensschönen und des Kunstschönen“²² sollten, so seine Forderung, „ihre Individualität“ aufgeben, sich auf diese Weise „unserm philosophischen Begriff“ annähern (und nicht

19 Theodor Mundt. „Kampf eines Hegelianers mit den Grazien. Eine philosophische Humoreske“. Ders. *Kritische Wälder. Blätter zur Beurtheilung der Literatur, Kunst und Wissenschaft unserer Zeit*. Leipzig: G. Wollbrecht, 1833. S. 33-58, hier S. 40.

20 Ebd., S. 42.

21 Ebd., S. 41.

22 Ebd., S. 52.

etwa umgekehrt), und dann, „in der Idee mit uns sich zusammenschließend, in unserm System zu Grunde [...] gehen“.²³ Das Schöne bringt er damit nicht nur nicht auf den Begriff, er treibt es damit (und mit der Behauptung, allein das Denken sei es, wodurch „der Mensch sich vom Vieh unterscheidet“²⁴, nicht etwa die Kunst) in die Flucht. „Dieser letzte Lehrsatz Hegel's“, heißt es zum Ende der Erzählung, „hatte die Grazien auf immer aus unserm Gesichtskreise verscheucht, und die Schönheitsgöttinnen des Lebens schienen, durch das grobe Geschütz dieses Paragraphen angedonnert, lautlos wie im Nu in der Aetherferne zerflossen zu sein.“²⁵

Die hier formulierte Kritik an der Kunstfeindlichkeit des Hegelschen Denkens wird in den „Briefen und Zeitabenteuern“ gewissermaßen grundsätzlich. Mundt lässt hier den Salinenschreiber Seeliger in einer im Hörsaal spielenden Traumszene („Der letzte Philosoph“) einen wahren Abgesang auf das ‚tote‘ Vernunftsystem Hegels anstimmen. Die Form, die er dafür wählt, ist die einer Leichenrede auf den eingesargten Philosophen. „Ein Hoherpriester des Absoluten“, heißt es hier, „hast Du, großer Mann, Dein Leben daran gesetzt, das System des Todes zu construiren. Es ist das letzte System! Aus dieser Philosophie des Todes hast Du die ewige Auferstehung des absoluten Gedankens für die Menschheit gewonnen. Es ist die letzte Stufe des menschlichen Gedankens, denn er hat in Deinem System sich selbst gedacht.“²⁶ Dagegen setzt Seeliger seine neue, und das heißt: eine aus Verstand, Gefühl und Phantasie gleichermaßen gespeiste *lebendige* Philosophie, „in welcher der Memnon vom Lichtstrahl tönt!“²⁷

Humor als „burleske Philosophie“

Ungeachtet aller hier und andernorts in seinem Werk begegnenden Polemik gegen das Hegelsche Systemdenken ist Mundt mit der Konzeptualisierung des Humors in der *Aesthetik* näher bei Hegel, als er den Anschein zu erwecken versucht.

23 Ebd., S. 51.

24 Ebd., S. 55.

25 Ebd.

26 Theodor Mundt. *Moderne Lebenswirren. Briefe und Abenteuer eines Salzschreibers*. Leipzig: Gebrüder Reichenbach, 1834. S. 214.

27 Ebd., S. 225.

Seine Ausführungen zum Humor selbst beginnt Mundt mit einer Unterscheidung zwischen Ironie und Humor als wesensfremden Ausdrucksformen einer auf das Verhältnis von Sozialem und Subjekt bezogenen Differenzerfahrung; Mundt selbst spricht von der „Zerfallenheit mit der Wirklichkeit“²⁸. Zwar schlossen Ironie und Humor gleichermaßen Räume eines ‚Dazwischen‘ auf: zwischen ‚alt‘ und ‚neu‘, Subjekt und Objekt, Ich und Welt; im Unterschied zur Ironie allerdings gilt ihm der Humor in seiner Wirkung weniger als ein „die Schranke der Wirklichkeit negirendes und in dieser Negation sich ideal vorkommendes Element“²⁹, wie dies bei der Ironie als gewissermaßen ‚starker‘ Differenzerfahrung der Fall sei; Mundt will den Humor verstanden wissen vielmehr als einen Widersprüche zusammenführenden und Gegensätzliches kombinierenden Modus des Komischen. Wie die Ironie sei der Humor „ein künstlicher Sieg der Gesinnung über den Zwiespalt des Individuums mit dem Allgemeinen der Weltordnung“³⁰. Während die Ironie „gern alle Illusion“ vernichte, „um die reine Wahrheit zu ermitteln“, besitze der Humor „das Talent des Scheins, das er aber nur aufweckt, um der Wahrheit zu Sieg und Verherrlichung zu helfen.“³¹ Dabei finde der Humor seine Bestimmung als „burleske Philosophie“³² – dies insofern, als er die Versöhnung der Gegensätze „wie im Fluge auf der Höhe seiner reinen, kindlichen, siegesübermüthig scherzenden Gesinnung“³³ erringe. Das unterscheide ihn dann auch von der allein vernunftgeleiteten Philosophie als solcher, die „jene Konflikte des Individuellen und Allgemeinen“ auf „dem rein gedankenmäßigen Wege“ überwinde, „und mit allem ehrbaren Ernst der Logik und der ganzen Mühsamkeit ihrer Consequenzen die Weltharmonie in der Idee“ auferbaue.³⁴ Für Mundt verbindet sich von hier aus mit dem Humor die Idee einer „Vorschule der politischen Freiheit“³⁵. Zwar gilt ihm auch der Witz des Humors (hier zu verstehen als Darstellungsmodus) als ein vernichtender (nämlich des Nichtigen); allerdings vernichte er mit dem Nichtigen nicht das Substantielle. Durch die „wunderbare Gewalt seiner

28 Mundt. Aesthetik (wie Anm. 6). S. 132.

29 Ebd., S. 134.

30 Ebd.

31 Ebd., S. 134f.

32 Ebd., S. 135.

33 Ebd.

34 Ebd.

35 Ebd., S. V.

witzigen Combinationen“ mache der Humor vielmehr „*allem Bestehenden die Geltung streitig*“, veranstalte, sekundiert durch „*Witz und Laune*“, in „*bunten Festkleidern*“ eine „*Feier der Wahrheit*“³⁶ und öffne den Weg ins Utopisch-Offene der „*Freiheit*“ hinein, was die zergliedernde Ironie nicht zu leisten imstande sei.

Mundt orientiert sich hier an Überlegungen Schillers, der in seinen Schriften zur Dichtkunst die Herausbildung und Bewusstwerdung menschlicher Freiheit über Fragen der Ästhetik verhandelt hat. Insbesondere der utopische Vorscheincharakter des Schönen und die Idee eines indirekten Einwirkens der Kunst auf die Sphäre des Politischen (durch die „*Schönheit*“ wandere man „*zu der Freiheit*“³⁷) haben Eingang gefunden dabei in Mundts eigenes Denken:

Im Kunstwerk empfangen wir das erste geistige Bild der Organisation, das auf den freien Menschen selbst zurückweist, und das darum zugleich den ersten Weg darbietet, um von ihm aus zur wahren freien Gestaltung aller menschlichen Zustände überzugehen. Schiller sagt deshalb in seinen Briefen „über die ästhetische Erziehung des Menschen“ sehr treffend: „es giebt keinen andern Weg, den sinnlichen Menschen vernünftig zu machen, als daß man denselben zuvor ästhetisch macht!“³⁸

Eine Einschränkung allerdings, die gleichsam die politische Bestimmung der komischen Form schärft, macht Mundt an dieser Stelle dann doch: Schiller habe dies „*für seine Zeit* gewiß ausreichend“³⁹ gesagt, nicht aber für die Gegenwart. „Den sinnlichen Menschen vernünftig zu machen“, darauf, so Mundt, könne es „*heutzutage nicht mehr ankommen*. Wir sind gewiß schon sehr vernünftig geworden, und es würde heutzutage von uns vielmehr heißen müssen: ‚es giebt keinen andern Weg, den vernünftigen Menschen frei zu machen, als daß man ihn aus seiner Vernunft eine That machen läßt.‘“⁴⁰

36 Ebd., S. 135.

37 Friedrich Schiller. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Schillers Werke. Nationalausgabe. Hg. Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese. Bd. 20: *Philosophische Schriften*. Erster Teil. Hg. Benno von Wiese. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1962. S. 573.

38 Mundt: *Aesthetik* (wie Anm. 6), S. 22.

39 Ebd., Hervorhebung N. O. E.

40 Ebd.

„That“ meint bei Mundt in der Fluchtlinie und Konsequenz von Schillers Idee des ästhetischen Staats: „*künstlerische That*“, d. h.

die That des schaffenden Genius, sie enthält immer die Gewährleistung in sich für *die That der Geschichte*, für die That des politischen Gesetzgebers, für die That des in seine Einheit und Freiheit sich erhebenden Staatslebens, eine Gewährleistung, indem sie den Bildungs- und Formtrieb des menschlichen Geistes an einem Object der Freiheit siegreich aufzeigt. Wird dieser freie Bildungstrieb der Völker, der durch die Kunst gewissermaßen seine Erziehung erhalten kann, die politischen Verhältnisse, den Staat, ergreifen, so wird das politische Schöpfungswerk von dem Kunstwerk die Idee der freien Organisation zu entlehnen haben.⁴¹

Unberührt von diesem entscheidenden Schritt in die ‚Unmittelbarkeit‘ der Aktion („That“) hinein bleibt dabei die Vorstellung, dass es Aufgabe der Kunst sei, das Ideale im Schönen zu verwirklichen. Im Abschnitt „Die Idee der Schönheit“ schreibt Mundt in der *Aesthetik* entsprechend:

Der einzige Betrug, der durch das Schöne verübt wird, geschieht daher nur an der endlichen und schlechten Wirklichkeit, der durch diese göttliche Täuschung zugemuthet wird, ihre Zerfallenheit und Zerfahrenheit aufzugeben, und sich zusammenzufügen aus dem ewigen Gedanken heraus zu einem Lebensorganismus, in dem Alles von der Nothwendigkeit der Idee glänzend erschimert. Die einzige wahrhafte Illusion des Schönen ist *das Ideal* selbst oder dieses als Form festgehaltene Scheinen der Idee in der Wirklichkeit.

Dies *Ideal* ist in der Kunst als ein *Existirendes* vorhanden, und der höchste Zweck der Kunst ist eben der, durch ihre Mittel dem Ideal die Form eines Existirenden zu geben.

Das Kunstschöne hat die höchste Aufgabe, es zum Existirenden zu bringen, und dasselbe durch sich darzustellen, während das philosophische Bestreben des menschlichen Geistes bisher vorzugsweise die entgegengesetzte Aufgabe verfolgt hat, das Existirende aufzulösen, und erst durch diese dialektische Auflösung, welches das Begreifen ist, die Einheit des Existirenden als Begriff nachzuweisen.⁴²

Eher beiläufig schreibt Mundt hier dem Humor nicht allein eine Art Beweiskraft für die als ‚Zeitgenossenschaft‘ codierte Modernität der Kunst zu. Die

41 Ebd., S. 21.

42 Ebd., S. 55f.

bis zu Aristoteles zurückreichende Tradition einer ‚ek-statischen‘ Bestimmung des Komischen erfährt an dieser Stelle der *Ästhetik* zugleich hier auch eine politische Bestimmung als *mise en forme* des Freiheitsstrebens, deren rückwärtiges Webmuster wiederum die „Krankhaftigkeit“⁴³ der Lebensverhältnisse im Vormärz, vulgo: die Unfreiheit als politische Erfahrungsspur der Kunst ist. Rehabilitiert ist in Mundts Ausführungen damit zumindest das Komische als *zeitgemäße* Form, wenn vielleicht auch noch nicht die in der zeitgenössischen Ästhetik weithin als „nichtswürdige[s] Gerümpel“⁴⁴ beiseite geschobene Komödie als solche.

Während die „Poesie der Alten“ mit Ausnahme der aristophanischen Komödie als (für Mundt) Ausdruck einer Übergangsperiode noch gewissermaßen humorfrei gewesen sei, da sich die „antike Natur“ „ohne großen Kampf innerer Gegensätze, in jener schönen Einheit und Harmonie der Bildung“⁴⁵ bewegt gehabt habe (der Einfluss Winckelmanns ist hier mit Händen zu greifen), komme der mit „Weltanschauung“ verbundene Humor vorzugsweise in der *modernen* Poesie zum Ausdruck, eben „weil diese die eigentliche Kunst der zur Gestalt werdenden Weltbetrachtung“ sei.⁴⁶

Man kann daher den Humor, wie sehr auf der einen Seite eine gesunde Reaction und ein Lebensdrang der Freiheit sich in ihm Luft schafft, doch zugleich als ein Symptom der Krankhaftigkeit des modernen Lebens ansehen, als ein Product derjenigen modernen Sehnsucht und Wehmuth, welche August Wilhelm Schlegel als das Muttermaal aller Poesie der Neueren bezeichnet. Die romantische Schule, die den Humor wie die Ironie als ein so absichtliches Kunst- und Lebensprinzip sich ausbildete, hat denn auch den krankhaften Sinn davon genug hervorgekehrt, und ist ihm besonders in den spätern Schicksalen von einigen ihrer Mitglieder entschieden verfallen.⁴⁷

Den Weg des Komischen in die Kunst des 19. Jahrhunderts hinein verfolgt Mundt dabei von Shakespeare und Cervantes über Swift und Sterne bis hin zu Theodor Gottlieb Hippel, dem „ersten großen Humoristen der

43 Ebd., S. 139.

44 Arnold Ruge. *Neue Vorschule der Aesthetik. Das Komische mit einem komischen Anhang*. Halle: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, 1837. S. 254.

45 Mundt: *Aesthetik* (wie Anm. 6). S. 138.

46 Ebd., S. 137.

47 Ebd., S. 139.

Deutschen“, der dem Humor „ein entschieden philosophisches Element“⁴⁸ zugeschrieben gehabt habe. Das ist so weit nicht von der Humorkonzeption Hegels entfernt, der sich seinerseits in verschiedenen Zusammenhängen zum Komischen und zur Komödie geäußert hat, ohne eine geschlossene Theorie zum Wesen und zur Wirkung des Komischen vorgelegt zu haben⁴⁹; am eingehendsten der Fall ist dies noch in der *Phänomenologie des Geistes*, den *Vorlesungen über die Ästhetik*, die mit einem Blick auf die Komödie enden, sowie in dem Aufsatz *Über die wissenschaftliche Behandlung des Naturrechts* aus dem Jahr 1802. In den *Vorlesungen* hatte Hegel, der seinerseits die Ironie als ästhetisches Prinzip absoluter Subjektivität aus dem „Kreis des Komischen“⁵⁰ ausgeschlossen hatte, den Unterschied zwischen dem Lächerlichen und dem „eigentlich Komischen“⁵¹ stark gemacht: Lächerlich könne „jeder Kontrast des Wesentlichen und seiner Erscheinung, des Zwecks und der Mittel werden, ein Widerspruch, durch den sich die Erscheinung in sich selber aufhebt und der Zweck in seiner Realisation sich selbst um sein Ziel bringt. Für das Komische müssen wir noch eine tiefere Forderung machen.“⁵²

Das ist die Stelle, an der auch bei Hegel der Humor ins Spiel kommt – und zwar ebenfalls als übergreifende Kategorie, die verschiedene Inhalte in sich einzuschließen in der Lage sei. Der Humor zeichnet sich für Hegel – ich greife hier auf Niklas Hebings profunde Studie zu *Hegels Ästhetik des Komischen* (2015) zurück – „zunächst ebenso wie die alte Komödie dadurch aus, die überkommenen Stoffe wie Masken behandeln und diese auch nur

48 Ebd., S. 141.

49 Zu Hegels Theorie des Komischen siehe Helmut Schneider. „Hegels Theorie der Komik und die Auflösung der schönen Kunst“. *Jahrbuch der Hegelforschung* 1 (1995): S. 81-110; Stephan Kraft. *Zum Ende der Komödie. Eine Theoriegeschichte des Happyends*. Göttingen: Wallstein, 2011. S. 262-314; grundlegend vor allem: Niklas Hebing. *Hegels Ästhetik des Komischen*. Hamburg: Meiner, 2015.

50 Hebing. *Hegels Ästhetik des Komischen* (wie Anm. 49). S. 40. Hegel, so Hebing, konzeptualisiere das Komische als „Gegenentwurf zur abstrakt-subjektiven Ironie“; von der „Willkürfreiheit ihrer Negativität“ hebe er das Komische begrifflich ab (ebd., S. 44).

51 Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik*. Auf der Grundlage der *Werke* von 1832-1845 neu edierte Ausgabe. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Bd. III. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986. S. 527.

52 Ebd.

kurzzeitig aufnehmen und wieder ablegen zu können.⁵³ Weitergehend hebe der Humor sich aber im

Punkt der stofflichen Unendlichkeit von der Komödie ab, indem er alle Inhalte in sich einbezieht, und zwar historische künstlerische Stile und Gehalte, tagespolitische Stoffe, religiöse Motive, theologische Fragen und sogar Grundsätze und Deduktionen der zeitgenössischen Philosophie samt der Kritik an ihr genauso wie belanglos wirkende Alltagsbegebenheiten.⁵⁴

Dabei unterscheidet Hegel dem Wesen nach zwischen dem Humor als Habitus, d. h. einem ‚Haben‘, und dem Komischen als Attribut eines Gegenstandes, dessen Bestimmung wiederum die ‚dispositio‘ des Humors voraussetzt. Im Humor verwirklicht sich somit das Komische, kommt gleichsam zu sich. Für Hegel ist dabei der Witz (im übergreifenden Sinne des geistreichen Esprits und zugleich des geistreichen Scherzes) Garant der formalen Einheit der humoristischen Dichtung, er spielt also eine entscheidende Rolle in seiner Humorkonzeption als gewissermaßen „produktionsästhetisches Prinzip“⁵⁵. Der Humor verbindet Heterogenes und entbindet im Sinne Jean Pauls aus der „schweren Materie das leichte Feuer des Geistes“⁵⁶.

Mundt knüpft nicht allein hier an Hegel an (wenn auch uneingestandenerweise). Auch die Hochschätzung Hippels teilt er mit Hegel, der in seiner 1828 in den *Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik* erschienenen Hamann-Rezension Hippel als Repräsentanten des objektiven Humors und damit einer Ausdrucksform des Komischen gefeiert hat, die sich über die Sprunghaftigkeit der subjektiven Natur (und damit des subjektiven Humors) erhebt und es vermag, die „witzigen Einfälle“ des subjektiven Humors zusammenzubinden.⁵⁷ „Der ‚wohl ohne Widerspruch [...] vorzüglichste Deutsche Humoriste‘ lasse den ‚objectiven Humor‘ zur ‚geistreichen Form, zum Talent eines Auszeichnens von höchst individuellen Gestalten, von den feinsten und tiefsten Empfindungen und philosophisch gedachten Gedanken und

53 Hebing. Hegels Ästhetik des Komischen (wie Anm. 49). S. 300.

54 Ebd. S. 301.

55 Ebd., S. 312.

56 Jean Paul. *Vorschule der Aesthetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit*. Neueste vermehrte Auflage. Wien: Catharina Gräffer und Herter, 1815. S. 221 (§ 49).

57 Vgl. Hebing. Hegels Ästhetik des Komischen (wie Anm. 49). S. 354.

originellen Charakteren, Situationen und Schicksalen‘ erblühen.“⁵⁸ Dieser im Werk Hippels begegnende objektive Humor sei versöhnend; er fasse die Extreme zusammen und im objektiven Humor findet die Weltzugewandtheit der Kunst ihren vollendeten Ausdruck und wird für sich ‚lebendig‘. Niklas Hebing fasst diesen Gedanken Hegels folgendermaßen zusammen:

Wenn Kunst wieder poetisch wird, ist es eine entscheidende Voraussetzung für sie, den wahren Geist des Lebens geatmet zu haben; um selber lebendig werden zu können, muss sie sich in ein inniges Verhältnis zur vorgefundenen sittlichen Wirklichkeit setzen und dieselbe mit ihrem innersten subjektiven Wesen in Versöhnung bringen. Das Künstlersubjekt versenkt sich in die gegenständliche Welt, erfährt darin sein Anderes, bringt sich zur vorübergehenden Entfremdung, um gesättigt von dieser Erfahrung zu sich, und als ein anderer zu sich, zurückzukehren. Es hat sich dazu herangebildet, dieses Andere als sein eigenes Anderes zu nehmen und in der Identifikation mit ihm sich und ihm einen gemeinsamen wesentlichen Ausdruck zu schenken. In dieser Identität – das ist die Kernbestimmung – ist die tragische Polarität von Ich und Welt, ihr entfremdetes Verhältnis, aufgehoben [...]. Im Humor [...] hat der Geist seine Entzweiung zur heiteren Vermittlung mit seinem Gegensatze zusammengeschlossen, er ist zu einer welthaltigen Kunst in dem Sinne geworden, dass er die sittliche Welt in ihrem ganzen Reichtum in die Breite seiner Gedankenwelt überträgt und darin geistreich poetisiert.⁵⁹

Mundt widerspricht dieser Einschätzung nicht, im Gegenteil; allerdings bietet er in der *Asthetik* eine über Hegel hinausgehende, aus der ästhetischen Theorie heraus begründete Legitimation für den gerade in der letzten Phase des Vormärz zu beobachtenden Rückgriff politisch orientierter Autoren auf die komisierenden Formen des Lachtheaters als Instrument im politischen Kampf zu einer „Komödirung staatlicher Zustände“⁶⁰. Als gebranntes Kind⁶¹ belässt er es andererseits bei allein vagen Andeutungen zum politischen Charakter des Komischen, hält sich im Übrigen auch erst gar nicht weiter auf mit einer an dieser Stelle eigentlich zu erwartenden Diskussion

58 Ebd., S. 355.

59 Ebd., S. 356f.

60 Hermann Hettner. *Das moderne Drama. Ästhetische Untersuchungen*. Braunschweig: Vieweg und Sohn, 1852. S. 162.

61 Mundts Habilitation und damit seine Berufung ins Professorenamt war 1835 durch kritische Bemerkungen zur Zensur in seinem Roman *Madonna* gescheitert.

der Wirkungsweise des Komischen, wie sie in seiner Zeit in Inkongruenz- oder Kontrasttheorien Niederschlag gefunden hat (Beattie, Kant, Schiller, Hegel, Schopenhauer u. v. a.), oder der Unterscheidung zwischen Humor als habituellem Ausdruck der Weltbegegnung und Humor als „planvoll veranstaltete[r], ästhetisch herbeigeführte[r]“ Inszenierung menschlicher Welterfahrungen im Lachtheater.⁶²

Humor als „umgekehrt Erhabenes“

Hegel hatte seine spezielle Humorkonzeption aus der Auseinandersetzung mit dem Werk Jean Pauls heraus entwickelt, was sich in dem obigen Zitat zum Witz bereits angedeutet hat.⁶³ Für Jean Paul ist der „sinnlich angeschauete[] unendliche[] Unverstand[]“⁶⁴ des Lächerlichen „der Erbfeind des Erhabenen“⁶⁵, der Humor selbst „das umgekehrt Erhabene“⁶⁶. Das Komische treibe mit dem „Kleinen des Unverstandes sein poetisches Spiel und macht heiter und frey.“⁶⁷ Das ist eine Idee, an der sich auch Mundt hatte orientieren können. Der Humor, schreibt er so in der *Aesthetik*, könne „die Gegensätze, welche die Ironie“ hervorrufe,

nicht in dieser Trennung bestehen lassen, sondern es ist eben sein Wesen sie sogleich zu verallgemeinern und in dem reinen Aether seiner lachenden Weltansicht aufzulösen. Der Humor gewinnt hierin zugleich einen idealisierenden Character, er idealisirt überhaupt jeden materiellen Stoff, den er berührt, indem er ihn mit der höchsten Weltordnung, wie sie gedacht werden kann, in Beziehung setzt. In dieser ihn sicher stellenden Beziehung zum Unendlichen, von welcher der Humor trunken scheint, bewegt er sich im Endlichen mit dieser großen Heiterkeit, Muthwillen und selbst Ausgelassenheit. Man

62 Volker Klotz. *Bürgerliches Lachtheater. Komödie – Posse – Schwank – Operette*. München: dtv, 1980. S. 11.

63 Der von Hegel in den *Vorlesungen zur Ästhetik* entfaltete Humorbegriff entspricht, zumindest was die Idee des subjektiven Humors angeht, weitgehend demjenigen Jean Pauls. Siehe dazu Kraft. Zum Ende der Komödie (wie Anm. 49). S. 311f.

64 Jean Paul. *Vorschule der Aesthetik* (wie Anm. 56). S. 126 (§ 28).

65 Ebd., S. 112 (§ 26).

66 Ebd., S. 142 und passim (§ 32).

67 Ebd., S. 128 (§ 29).

muß daher mit Jean Paul übereinstimmen, wenn er (in seiner „Vorschule zur Aesthetik“) den Humor „das umgekehrte Erhabene“ nennt, und dies umgekehrte Erhabene besteht in nichts Anderem, als in dem mit allem Endlichen spielenden Geistesübermuth einer Gesinnung, die sich tief im Unendlichen heimisch zu machen und zu sichern strebt.⁶⁸

In Mundts ästhetischer Theorie fungiert das Jean Paulsche Verständnis des Humors als eine Art Gegenanker zu den auf die Tragödie bezogenen Theorien des Erhabenen, auf die er im zweiten Teil seiner *Aesthetik* ausführlich zu sprechen kommt. Hier heißt es, im Erhabenen erscheine „das Schöne ebenso sehr als aufgehoben und negirt, als es zugleich durch einen Kampf der Ueberwindung wiedergewonnen, und dadurch in jenen Schein der Hoheit und Größe getreten ist, welche die wahre Form des Erhabenen bildet.“⁶⁹ Mundt verneint dabei die strikte Trennung zwischen Tragischem und Komischem, argumentiert vielmehr mit der Engführung von Gegensätzen, Mischungen und Gleichzeitigkeiten der Form (auch das findet einmal mehr ein Vorbild bei Hegel).⁷⁰ „Die tragische und komische Darstellung“ verhielten sich „keineswegs als ausschließliche Tonarten gegen einander“, vielmehr könne das eine ins andere „hinüberspielen“ und sich „in einem und demselben Kunstwerk ganz ideengemäß vermischen.“⁷¹

Wie wir aus dem Tragischen das Erhabene gefunden haben, so wird sich uns auch in dem Erhabenen ein innerer Uebergang zu dem *Komischen* darstellen [...]. Die komische Schönheit der Darstellung hat es mit der den tragischen Lebenszuständen geradezu entgegengesetzten Situation zu thun, und wenn das Tragische in dem Kampf gegen die wirkliche Beschränkung des Daseins erscheint, so beruht dagegen das Komische auf derjenigen Verwickelung und Beschränkung, in welcher sich das Wesentliche des Daseins, die wahren, rechten und ewigen Formen der Existenz, gegen eine bloß scheinbare Verneinung, die auch eine Bejahung sein kann, behaupten. Der Zweck der komischen Darstellung ist dann der, diesen falschen Schein, der Alles in Verwirrung gesetzt hat, so in seiner Nichtigkeit herauszukehren, daß daraus die wahre Befriedigung der sittlichen Interessen und der persönlichen Freiheit erwächst. Das

68 Mundt. Aesthetik (wie Anm. 6). S. 136f.

69 Ebd., S. 295.

70 Hegel hat sich bereits früh mit der modernen Form der Komödie als einer Mischform zwischen Tragischem und Komischem auseinandergesetzt. Vgl. Hebing. Hegels Ästhetik des Komischen (wie Anm. 49). S. 179.

71 Mundt. Aesthetik (wie Anm. 6). S. 301.

Komische ist also ebenfalls nicht, wie das Erhabene, das Schöne an sich, sondern das Komische ist diejenige Schönheit, welche es ebenso sehr mit dem Uebermaaß des Endlichen und Gemeinen zu thun hat, wie das Erhabene mit dem Uebermaaß des Unendlichen und Ungemeinen, aus welchem Uebermaaß beide das Maaß der Schönheit herzustellen haben.⁷²

Mundt argumentiert hier einmal mehr aus der Kenntnis nicht zuletzt der ästhetischen Theorie Schillers heraus, der das Erhabene als ein Prinzip des moralischen Widerstands konzipiert und erklärt hatte, der Mensch erfahre sich in der Konfrontation mit dem Erhabenen in seiner Freiheit.⁷³ Bezogen ist dies auf den Wirkungseffekt der Katharsis; ausgelöst durch eine Erschütterung schafft sie die Heiterkeit (Erleichterung) des beruhigten Gemütssturms. Von hier aus legitimiert Schiller die Tragödie: als Möglichkeit zur Befreiung des Menschen aus der sinnlichen Welt, der das künstliche Unglück des Pathetischen im Sinne einer „Inokulation“ zur Vorbereitung auf künftiges Unglück zweckdienlich ist.⁷⁴

Von verschiedenen Seiten und einem jeweils verschiedenen Ausgangspunkt kommen Schillers Affektenlehre und Mundts Humorkonzeption im Ziel der Freiheit zusammen: in der Vorstellung von der ‚Heiterkeit‘ einer Kunst, die durch das Erhabene und durch das Komische als ‚umgekehrt Erhabenes‘ den Weg hin zu ihr bereitet. Zugleich findet hier die für die gesamte *Asthetik* leitende Polemik Mundts gegen die Hegelsche Philosophie einen nicht ganz so geheimen Fluchtpunkt, zumal der Schiller-Leser Hegel in seinen *Vorlesungen* ausgerechnet an Schillers *Wallenstein* das Ausbleiben einer zur Utopie verwirklichter Humanität leitenden Katharsis kritisiert hatte – dies weil er in Schillers Drama allein das sinnlose Zerstörungswerk der Geschichte zum Ausdruck gebracht fand („Wenn das Stück endigt, so ist alles aus, das Reich des Nichts, des Todes hat den Sieg behalten; es endigt nicht als eine Theodizee. [...] Leben gegen Leben; aber es steht nur

72 Ebd., S. 298f.

73 Einen guten Forschungsüberblick zu Schillers Schrift bietet Carsten Zelles Artikel „Vom Erhabenen (1793) / Über das Pathetische (1801)“. *Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Matthias Luserke-Jaqui unter Mitarbeit von Grit Dommes. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2005. S. 398-406.

74 Friedrich Schiller. „Ueber das Erhabene“. *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Hg. Liselotte Blumenthal und Benno von Wiese. Bd. 21: *Philosophische Schriften*. Zweiter Teil, unter Mitwirkung von Helmut Koopmann. Hg. Benno von Wiese. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1963. S. 38-54, hier S. 51.

Tod gegen Leben auf, und unglaublich! abscheulich! der Tod siegt über das Leben! Dies ist nicht tragisch, sondern entsetzlich!“⁷⁵).

Schlussbemerkung

Zwar steht Mundt mit seiner Hegel-Kritik im ‚Bündnis‘ mit Schiller und Jean Paul in den 1840er Jahren keineswegs allein, auch wenn sich die Abfertigung des ‚philosophischen‘ Zeitgeistes als *unreifer* Modeerscheinung in Komödien wie *Die Mondzügler* von Heinrich Hoffmann (1843; überarbeitet und mit einem Prolog versehen 1847) und *Das Centrum der Speculation* (1840) von Karl Rosenkranz in erster Linie gegen die (unterstellte) politische Impotenz von Links- und Rechtshegelianismus im vormärzlichen Deutschland als solcher richtet.⁷⁶ Dennoch stieß er mit seiner Ästhetik auf scharfe Kritik bei den Zeitgenossen. Karl August Varnhagen von Ense beispielsweise schließt seine Besprechung in den *Blättern für literarische Unterhaltung* mit dem vernichtenden Resümee:

Kann es für erlaubt gehalten werden, über Künste zu schreiben, wenn der Autor in jedem einzelnen über sie ausgesprochenen Worte den offenbarsten Beweis gibt, daß seine Unkunde derselben bis zur Ahnungslosigkeit ihrer

75 Georg Wilhelm Friedrich Hegel. „[Über Wallenstein]“. Ders.: *Werke*, auf der Grundlage der *Werke* von 1832-1845 neu edierte Ausgabe. Redaktion: Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 1: *Frühe Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986. S. 618-620.

76 Quelle der Verlachkomik sind im ersten Fall die nicht zuletzt durch ihren Jargon lächerlichen, in Schellingianer und Hegelianer zerfallenen Denkerschulen einer „Traumstadt“, die sich in fruchtlosen philosophischen ‚Schaukämpfen‘ an ihrer eigenen Intellektualität berauschen, weltfremd wie sie sind aber dem erstbesten Betrüger auf den sprichwörtlichen Leim gehen. Links- und Rechtshegelianer wiederum stehen im Mittelpunkt des Stückes *Das Centrum der Speculation*, das mit der Kritik an der sich in fruchtlosen Debatten und endlosen Richtungskämpfen erschöpfenden philosophischen ‚Streitkultur‘ von anderer Seite den Hebel an der Bedeutung der Hegelschen Geschichtsphilosophie in den politischen Auseinandersetzungen der Zeit ansetzt. Vgl. dazu Norbert Otto Eke. „Politische Dramaturgien des Komischen. Satire im Vormärz (mit Blick auf das Drama)“. *Georg Weerth und die Satire im Vormärz*. Hg. Michael Vogt unter Mitwirkung von Bernd Füllner und Fritz Wahrenburg. Bielefeld: Aisthesis, 2007. S. 13-36.

ganz äußerlichen und elementaren Verhältnisse geht? Diesem Buche eine auf Belege gestützte Anzeige zu widmen, war nothwendig, denn es bezeichnet ein Maximum, einen Gipfel der unbeschreiblichen Verirrungen, zu welchen eine gewisse Art der Bildung führt. Über diesen Gipfel ist in derselben Richtung kein weiteres Hinausschreiten möglich und Umkehr nothwendig.⁷⁷

Wie Hans Düvel herausgearbeitet hat, ist es zumal „der von Mundt hypostasierte paradigmatische Charakter des Ästhetischen für das Politische“⁷⁸, der auf Ablehnung stieß. Er habe „in den Augen revolutionär gesonnener Leser gerade die Schärfe und Entschiedenheit der politischen Forderungen“⁷⁹ abgeschwächt. Mundt fand sich mit dem ästhetisierenden politischen Engagement der Ästhetik damit zwischen allen Stühlen wieder: „zwischen der Skylla der Verachtung durch die Parteigänger der ‚Bewegung‘ und der Charibdis der Verurteilung durch die Vertreter der Reaktion.“⁸⁰ Dem Stellenwerk der Mundtschen *Aesthetik* im ‚Konzert‘ der vormärzlichen Positions- und Definitionskämpfe auf dem Terrain des Kunstschönen wird das im Rückblick betrachtet nur bedingt gerecht.

77 *Blätter für literarische Unterhaltung*, 1845, Nr. 289, S. 1157-1159 u. Nr. 290, S. 1161-1163, hier S. 1163.

78 Düvel. Nachwort (wie Anm. 18). S. 398.

79 Ebd.

80 Ebd.

Francesca Iannelli (Rom)

Freiheitsbedürfnis, Disharmonie und Rebellion im Vormärz

Kontaminationen von Leben, Ästhetik und Politik
beim jungen Friedrich Theodor Vischer

Der ästhetische Kompromiss des jungen Vischer im Vormärz

Von Himmel fordert er die schönsten Sterne,
Und von der Erde jede höchste Lust,
Und alle Näh' und alle Ferne
Befriedigt nicht die tiefbewegte Brust.

Faust I, 304-307

Von 1830 bis 1841 befinden wir uns in einer Epoche der Unsicherheit, die zwischen Altem und Neuem schwankt, erwartungsvoll in der Schweben ist: Wir sind mitten im Vormärz.¹ Der Kritiker und Publizist Theodor Mundt verglich diese brüchige Zeit mit der Wechselhaftigkeit des Aprils, wo jedes Wetter möglich ist: „So gleicht unsere Zeit dem April, dem Zwischenmonat zwischen Frost und Blüte, zwischen Lachen und Weinen, zwischen Bestand und Unbestand, zwischen Nichts und Etwas.“² Die Zeit der großen Systeme, die auf den soliden Bausteinen des Kritizismus und des Idealismus beruhte, ist vorbei, und die Zeit der Philosophie der Dekonstruktion und des

1 Einen reichhaltigen Überblick über die zahlreichen Facetten der Periode vgl. *Vormärz-Handbuch*. Hg. Norbert Otto Eke. Bielefeld: Aisthesis, 2020. Zur Kontinuität/Diskontinuität zwischen Aufklärung, Romantik und Vormärz siehe Alexandra Böhm. „*Abbildungen des wirklichen Lebens* oder *Hirngeburten?* Kontinuität und Wandel der Karikatur in Aufklärung und Vormärz“ sowie Wolfgang Bunzel. „Zurück in die Zukunft. Die Junghegelianer in ihrem Verhältnis zur Aufklärung“. *Der nahe Spiegel. Vormärz und Aufklärung*. Hgg. Wolfgang Bunzel, Norbert Otto Eke und Florian Vaßen. Bielefeld: Aisthesis, 2008.

2 Zit. nach Helmut Koopmann. *Das junge Deutschland*. Stuttgart: Metzler, 1970. S. 97. Dazu András Gedö. „Philosophie zwischen den Zeiten. Auseinandersetzungen um den Philosophiebegriff im Vormärz“. *Der Streit um die Romantik*. Hg. Walter Jaeschke. Hamburg: Meiner, 1999. S. 1-22.

Verdachts ist noch nicht gekommen. Das Leben schwebt in einem Zwischen-Stadium, hin- und hergerissen zwischen ‚nicht mehr‘ und ‚noch nicht‘. Unerwartet stirbt 1831 Hegel, der einflussreichste Philosoph seiner Zeit (damals wurde fälschlicherweise Cholera als Todesursache diagnostiziert³), 1832 folgte ihm ein künstlerisches Genie wie Goethe nach: ein Stern nach dem anderen der deutschen ästhetisch-philosophischen Konstellation, die in den Jahrzehnten zuvor unangefochten geleuchtet hatten, erlischt, und die neuen Sterne (wie Marx, Darwin, Nietzsche, Freud, um nur die bekanntesten zu nennen) sind am europäischen Himmel noch nicht zu sehen. Sie sollten in der Zukunft wegweisend werden und weit über die europäischen Grenzen hinaus leuchten.

In dieser unsicheren, wechselhaften Zeit verbringt ein junger, eklektischer, lebhafter Intellektueller seine Jugend: Friedrich Theodor Vischer, Philosoph, Ästhetologe, Literaturkritiker, politischer Aktivist, Tierschützer.⁴ Vischer ist all das, aber immer nur auf seine Weise, mit ausgeprägt ironischen und zynischen Zügen, die unausbleiblich von einer schwäbischen Direktheit begleitet und untermauert sind. Das ist zum Teil der Grund, weshalb diese widersprüchliche Figur so schwer zu fassen und in die deutsche Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts einzugliedern ist. Dementsprechend lückenhaft ist bedauerlicherweise die Vischer-Forschung.⁵ Aber es steht zu hoffen, dass die Zukunft daran etwas ändern wird, denn es bleibt noch vieles zu entdecken und zu schreiben. Aufgrund von Umständen, die nur in seinem Charakter oder seiner Biographie zu sehen sind, aber auch wegen seiner radikalen Kehrtwendungen (zum Beispiel der psychologistischen in seiner Reifezeit) ist Vischer ein bezeichnendes Beispiel für die Desorientierung und die Widersprüche im Vormärz⁶: einer Epoche, die von großen Frustrationen

3 Terry Pinkard. *Hegel: A Biography*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. S. 659.

4 Hans Werner Ingensiep. „Friedrich Theodor Vischer – auch ein bürgerlicher Tierschützer“. *Friedrich Theodor Vischer. Leben – Werk – Wirkung*. Hgg. Barbara Pott-hast und Alexander Reck. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2011. S. 79-98.

5 Zu der Schwierigkeit, Vischer in die Geschichte der Germanistik einzuordnen, siehe Philip Ajouri. „Vischer als Literaturhistoriker und Literaturkritiker“. *Friedrich Theodor Vischer. Leben – Werk – Wirkung* (wie Anm. 4). S. 99-118, hier S. 100.

6 Über Vischer als beispielhaftes „Porträt der Epoche“ vgl. *Friedrich Theodor Vischer 1807-1887*. Marbacher Magazin, Sonderheft 44. Hgg. Heinz Schlaffer und Dirk Mende. Marbach: Deutsche Schillergesellschaft, 1987. S. 1.

verdunkelt und ebenso großen Begeisterungsschüben erschüttert war. Auch das charakteristische, zweideutige Profil Vischers wird von diesem starken Licht und den bedrohlichen Schatten seiner Epoche erhellt und verdunkelt. Sohn eines Archidiakons, wollte er in seiner Jugend Künstler werden⁷, aber der frühzeitige Tod des Vaters während einer Typhus-Epidemie stürzte die Familie in Armut und zwang ihn, die theologische Laufbahn einzuschlagen. In einem an seinen Freund Ernst Rapp gerichteten Brief vom 6. Januar 1837 erzählt er, dass er als Kind „ein Maler oder ein Hanswurst“⁸ werden wollte, während er im Frühsommer 1838 an David Friedrich Strauß schreibt, dass ihm „das reine Reiben der Metaphysik“ absolut nicht liege⁹ und dass die glücklichsten Momente seines Lebens nicht die „des Denkens“, sondern die „der Phantasie“ seien. Die aufmüpfige Rolle des Hanswursts – einer Figur, die laut Vischer aus dem deutschen Volkstheater nicht wegzudenken ist, aber von Gottsched aus dem gehobenen Theater verbannt wurde – ist tatsächlich ein fester Bestandteil seines polemischen Gemüts. In der Habilitationsschrift *Über das Erhabene und Komische* (1837) wird dieser Hanswurst als das „ruchlos heitere Subjekt, das über alles lacht“¹⁰, gefeiert. Er ist die zentrale Achse im Karussell der Existenz, die im absoluten Schwindel, der vom Komischen verursacht wird und alles mitzureißen scheint, immer stillsteht. Das lässt sich später gut an seinem erfolgreichen Roman *Auch Einer. Eine Reisebekanntschaft* von 1879 nachvollziehen.

Der junge Vischer ist melancholisch, frustriert, überempfindlich, pessimistisch und all das ständig im Übermaß. Er würde sich gern ausschließlich der Kunst und der Dichtung widmen, aber seine Ausbildung zwingt ihn auf andere Wege als auf die Bühne oder in die Ateliers. Das Theologiestudium am Tübinger Stift – zwischen Selbstmordgedanken und Versuchen, Trost in der Dichtung zu finden, – und die Vikariatsprüfung waren daher

7 Friedrich Theodor Vischer. „Mein Lebensgang“. *Die Gegenwart*, November und Dezember 1874; wiederabg. in Friedrich Theodor Vischer. *Kritische Gänge*. Hg. Robert Vischer. Bd. 6, zweite vermehrte Auflage. München: Meyer & Jessen, 1922, S. 439-536, hier S. 441.

8 Ernst Rapp (1806-1879) war ein Tübinger Stiffler, seit 1835 Pfarrer in Enslingen. Siehe *Briefwechsel zwischen Strauß und Vischer*. Erster Band: 1836-1851. Hg. Adolf Rapp. Stuttgart: Klett, 1952, hier Bd. I. S. 287.

9 Ebd., Bd. I. S. 60.

10 Friedrich Theodor Vischer. *Über das Erhabene und Komische*. Einleitung von Willy Oelmüller. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967, daraus zit. *Über das Erhabene und Komische*, hier S. 180.

ein schmerzliches Opfer, das er seiner Mutter Christiane Regine brachte und zwar vor allem, um der Familie aus den Schwierigkeiten zu helfen.¹¹ Die Ästhetik, diese neue Disziplin, die ungefähr ein Jahrhundert zuvor von Alexander Gottlieb Baumgarten so benannt worden war, scheint den besten Kompromiss zwischen unverwirklichten Existenzträumen und der rauen Wirklichkeit darzustellen. Als er jedoch im Februar 1837 von der Universität Tübingen seine Ernennung zum außerordentlichen Professor für Ästhetik und Literaturgeschichte erhält, wodurch seine Existenz in feste Bahnen gelenkt wird, fühlt er sich, kaum dreißigjährig, in einen eisernen Käfig der Abstraktion verdammt, in dem ihm nur ein halbes, klaustrophobisches Leben möglich erscheint. Aus den an den Freund Rapp, an Mörrike und Strauß gerichteten Briefen jener Jahre lassen sich wichtige Hinweise auf eine tiefe Frustration entnehmen. Vischer ist sich bewusst, eine „versteckte Natur“¹² in sich zu haben und über eine künstlerische Empfindungsgabe und eine poetische Berufung zu verfügen, die nicht zum Ausdruck kommen könnten, wenn seine akademische Laufbahn ihn auf die reine Theorie festnagelte. Die Philosophie der Kunst, die ästhetische Reflexion über Dichtung und Kunst könnten ihm nie völlig die Freude ersetzen, die ihm aus der Kunst und der Dichtung unmittelbar erwachse.¹³ „Ich bin ein Zwitter zwischen Philosophie und Poesie“¹⁴, schreibt er mit Emphase an Strauß und erklärt, dass seine Philosophie sich aus dem Leben, der Kunst und dem direkten Kontakt mit der Wirklichkeit speise: „Meine Philosophie ist nichts als ein Vogelmagaz, der Sand, nämlich Stoff, zum Vermahlen haben will.“¹⁵

Tübingen hätte in keiner Weise diese geistige Nahrung für seine Einbildungskraft bieten können. Daraus entsteht die unstillbare Sehnsucht, die ihn sein Leben lang auf Reisen treibt, bis er achtzigjährig auf einer Reise nach Venedig, wo er sich noch einmal an den ewigen Quellen der Schönheit laben will, den Tod findet. Die bevorzugten Ziele seines Wanderlebens

11 Vischer. *Mein Lebensgang* (wie Anm. 7), S. 442. *Friedrich Theodor Vischer. Gedenkblätter zur Jahrhundertfeier seines Geburtstags. Mit einem Verzeichnis seiner Schriften, mit bisher noch nicht veröffentlichten Reisebriefen aus dem Jahr 1833.* Hg. Ottomar Keindl. Prag: Gustav Neugebauer, 1907. S. 6.

12 Briefwechsel zwischen Strauß und Vischer (wie Anm. 8) hier Bd. I. S. 63.

13 Ebd., Bd. I. S. 63. Ähnliche Überlegungen auch im Brief vom 5. Januar 1839: „es ist nicht meine Natur; diese geht auf Form und Darstellung, nicht auf bloßen Begriff“ (Ebd., Bd. I. S. 76.)

14 Ebd., Bd. I. S. 60.

15 Ebd.

auf der Suche nach seinem authentischen, unausgedrückten Selbst sind die Orte, an denen das Klassische bewahrt ist: allen voran Griechenland, das die Illusion erweckt, den Kontakt mit der verlorenen Antike wiederherstellen zu können, und dann Italien mit seinen Kunstwerken aus allen Epochen, die auf die berühmtesten Kunststädte verteilt sind, sich aber auch in den verlassenen Gegenden befinden, wo Vischer von einer Reise zur anderen, von der ersten (1839-40) bis zur letzten (1887) seine ästhetische Begabung als Augenmensch entfaltet, die ihn dazu bringen wird, seinen Sohn Robert zur Entwicklung seiner Theorie der Einfühlung¹⁶ zu veranlassen. Die Reisen sind zwar kurze, glänzende Unterbrechungen mit aufbauender therapeutischer Wirkung (nicht etwa bloße Palliativmittel, wie Strauß dachte¹⁷), aber sie konnten für einen rebellischen, unbefriedigten Intellektuellen wie Vischer, dem es die Umstände nicht erlaubten, ganz zu sich selbst zu finden, nicht ausreichen, besonders nicht in seiner Jugend. Sein Freiheitsbedürfnis war unersättlich, und er war ständig auf der Suche nach Trost und Orientierung in einer orientierungslosen Zeit. Vischer hoffte, dies nicht nur in der Kunstschönheit in fernen Ländern zu finden, sondern vor allem in der Literatur, der Dichtung und der Philosophie. Der erste Teil des Goethe'schen *Faust* und Hegels Philosophie sollten daher in der zerrissenen, stürmischen Vormärzzeit zum Rettungsanker für ihn werden. Vischer wird sich von diesen Reisebegleitern nie gänzlich befreien, sie werden mehr oder weniger ausdrücklich sein ganzes Leben an seiner Seite sein, wenn er sich auf die Suche nach einem (unmöglichen) Gleichgewicht zwischen den beiden Seelen in seiner gespaltenen Brust macht: der systematischen (mit offensichtlichen Anklängen an Hegel) und der zerrissenen (die klar auf den *Faust* anspielt). Wir wollen, von der ersten ausgehend, beide analysieren.

16 Über die Griechenlandreise siehe Francesca Iannelli. *Friedrich Theodor Vischer und Italien*. Frankfurt a. M.: Lang, 2016. S. 76-77.

17 Briefwechsel zwischen Strauß und Vischer (wie Anm. 8), Bd. I. S. 105. Für eine weitere Kontextualisierung vgl. Francesca Iannelli. „Die kontroverse Freundschaft zwischen David Friedrich Strauß und Friedrich Theodor Vischer“. *David Friedrich Strauß als Schriftsteller – Werk und Wirkung*. Hgg. Volker Henning Drecolll und Barbara Potthast. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2018. S. 339-376.

Vischer und Hegel oder vom systematischen Geist,
der nach Harmonie strebt, ohne sie zu finden

IDEALIST

Die Phantasie in meinem Sinn
Ist diesmal gar zu herrisch
Fürwahr, wenn ich das alles bin,
So bin ich heute närrisch

Faust I, 4347-4350

Wenn man verstehen will, welche Bedeutung Hegel für den jungen Vischer hatte, muss man bedenken, dass der Philosoph für seine treuesten Schüler der Berliner Jahre weit mehr als eine Autorität darstellte, der höchste Achtung und Verehrung gebührte, er war vielmehr ein Held im Geiste, der den Westen theoretisch in eine neue Ära geführt hatte.¹⁸ Es ist deshalb nicht weiter verwunderlich, wenn Friedrich Förster in der Begräbnisrede für Hegel mystische Töne anschlägt: Als „Helfer, Erretter und Befreier“ hatte er seinen Schülern drei Schutzgeister geschenkt: „Freiheit, Freude, Frieden“¹⁹. Auch Vischer, der im Gegensatz zu seinem Freund Strauß Hegel nie persönlich kennengelernt hatte²⁰, pflegte zu Beginn der dreißiger Jahre den Kult des Philosophen²¹, an dessen Gedanken er sich im Stift²² angenähert hatte, in jenem für ihn unheimlichen Ort, an dem er seine künstlerische Berufung geopfert hatte. In Süddeutschland fand Hegels Philosophie zwar keine offizielle Anerkennung, aber auf Vischer und seine jungen Freunde übte sie eine magnetische Anziehungskraft aus und war die erste Bresche in der grauen Festung des orthodoxen Luthertums, das im Stift und auch im Allgemeinen im akademischen Ambiente Tübingens herrschte. Hegel bot einen Sinnhorizont

18 Vgl. Pinkard. Hegel (wie Anm. 3). S. 660.

19 *Hegel in Berichten seiner Zeitgenossen*. Hg. Friedrich Nicolin. Hamburg: Meiner, 1970. S. 478.

20 Der junge Strauß war einer der letzten, die Hegel begegnet sind. Er lernte ihn wenige Tage vor seinem plötzlichen Tod kennen. Zu den näheren Zusammenhängen vgl. Iannelli. Die kontroverse Freundschaft (wie Anm. 17).

21 Vgl. Iannelli, Francesca. „In den Grenzen des Schönen: Friedrich Theodor Vischers frühe Rezeption der Hegelschen *Ästhetik*.“ *Friedrich Theodor Vischer. Leben – Werk – Wirkung* (wie Anm. 4). S. 249-259, hier S. 249f.

22 David Friedrich Strauß. *Christian Märklin: Ein Lebens- und Charakterbild aus der Gegenwart*. Mannheim: Bassermann, 1851. S. 53.

für das Negative, den er – persönlich und geschichtlich – für unabdingbar hielt, um den historisch-phänomenologischen Weg in die Freiheit fortzusetzen. Ebenso fühlte sich der junge Vischer von den Gedanken über das reine Nichts in der *Wissenschaft der Logik* angezogen, wie er es in dem autobiographischen Essay *Mein Lebensgang* bezeugt: „Das war mir eine große Botschaft, denn das Brüten über dem Nichts hatte sich stets wieder eingestellt; ich dachte immer: das wird dein Mann sein, der wird dir Licht bringen.“²³ Die dunkle Nachtseite der Hegelschen Philosophie, die erst in den letzten Jahrzehnten wieder ausdrücklich aufgewertet wurde²⁴, berührte den jungen Vischer sofort, noch bevor er hinlänglich mit Hegels Werken vertraut war, in deren Studium er sich erst in seinem Vikariatsjahr in Horrheim bei Maulbronn mit Hingabe stürzte: „Ich predigte, katechierte, reichte das Abendmahl, taufte, traute. [...] Mein Morgenstudium war, wenn ich die Enten und Hühner aus dem Fenster gefüttert hatte, Hegel und immer Hegel, der Abend aber wurde den Musen geweiht.“²⁵ In der sogenannten idealistischen Phase seines Denkens (1836-1857) lässt Vischer sich jedoch zunehmend von dem Strudel der Dialektik erfassen, statt das dunkle, unbewusste Potenzial, das latent in Hegels Philosophie steckte, frei zu lassen, wie es besser in die Zeit gepasst hätte. Er bleibt gefangen in dem Versuch des „Besserverstehens“ und „Besserphilosophierens“ als der Meister und wird dadurch in eine theoretisch-existenzielle Krise gestürzt, was zum offiziellen Bruch mit dem Idealismus und zur Flucht in neu entstehende Disziplinen führt. In den dreißiger Jahren – also im Vormärz – war die von Hegel hinterlassene Leere noch allzu spürbar und lähmend. Es war noch nicht der Moment einer forschen Auseinandersetzung ohne Unterlegenheitsgefühle mit dem Hegelschen Denken gekommen. Tatsächlich machte sich unter den Anhängern Hegels nach dessen plötzlichem Tod eine düstere, melancholische Stimmung der Trauer breit, ein apokalyptisches „Endschaftsgefühl“, von dem dann 1932 Ewald Volhard

23 Vischer. *Mein Lebensgang* (wie Anm. 7). S. 454.

24 Stefania Achella. „The Dark Side of Thought: The Body, the Unconscious and Madness in Hegel’s Philosophy.“ *The Owl’s Flight. Hegel’s Legacy in Contemporary Philosophy*. Hgg. Stefania Achella, Francesca Iannelli et al. Berlin/Boston, de Gruyter (erscheint 2021). Glenn Alexander Mageem. „The Dark Side of Subjective Spirit.“ *Essays on Hegel’s Philosophy of Subjective Spirit*.“ Hg. David S. Stern. Albany: SUNY Press 2013. S. 55-69. Jon Mills. *The Unconscious Abyss. Hegel’s Anticipation of Psychoanalysis*. New York: SUNY Press, 2002.

25 Vischer. *Mein Lebensgang* (wie Anm. 7). S. 457.

berichtet.²⁶ Was blieb anderes zu tun, als das theoretische Erbe des Meisters zu überliefern? Damit erreichte man allerdings leicht das gegenteilige Resultat. Hegels lebendige Gedanken *in fieri* zu ordnen und zu überdenken, um sie an die Nachwelt weiterzugeben, hieß unvermeidlich, sie zu verraten und zu verändern. So geschah es, dass Hegels Reflexionen, die er in den zahlreichen Berliner Vorlesungen vorwiegend mündlich vorgetragen hatte, in den dreißiger und vierziger Jahren auf Veranlassung des *Vereins von Freunden des Verewigten* in ein gut ausgewogenes System gezwängt wurden, wobei sich die Schüler als Herausgeber oft hegelianischer als Hegel selbst erwiesen, vor allem aber fanatischer in der Dreiteilung des Gedankens, was sich besonders in der von Heinrich Gustav Hotho besorgten Ausgabe der *Vorlesungen über Ästhetik* (Berlin, Duncker & Humblot, 3 Bd., 1. Auflage 1835-1838, 2. Auflage 1842) zeigt. Hotho sperrte nämlich die Philosophie der Kunst, die Hegel seinen Hörern in den Berliner Vorlesungen des Wintersemesters 1820-21, der Sommersemester 1823 und 1826 sowie des Wintersemesters 1828-29 auf diskontinuierliche, rhapsodische Weise dargeboten hatte, in ein starres Gerüst, und das war sicher hinderlich für die Zukunft seiner Ästhetik, die mit der so umstrittenen These vom Ende der Kunst als apokalyptisches Todesurteil ohne Hoffnung auf eine zukünftige Aufgabe des Kunstwerks belastet war.²⁷ Vor diesem Hintergrund unternimmt Vischer in den 1830er Jahren den ungeheuren Versuch der Verbesserung der Hegelschen Philosophie der Kunst. Er führt einen intensiven persönlichen Dialog mit dem Hegelschen Erbe, der immer in ihm bohren wird. Es ist der Beginn einer Reflexion, die einerseits fruchtbar, andererseits nie völlig befriedigend sein sollte und ihm noch in seiner Reife als vergangenheitsverhaftet erscheinen wird. Er zweifelte daran, dass er fähig wäre, erneuernde, fruchtbare Paradigmen für die Zukunft zu schaffen. Tatsächlich fehlte es ihm an Weitblick und Mut, um die Negativität und die Disharmonie – die geheimen Antriebskräfte des Systems – völlig neu zu denken. Er erkannte zwar ihr Potenzial und unterlag ihrer Anziehungskraft, aber er bezog sie immer mit einer gewissen Scheu in seine persönliche Philosophie ein. Nichtsdestoweniger sollte er indirekt einen Beitrag zur ästhetologischen Forschung des 20. Jahrhunderts leisten, sei es, indem er den Sohn Robert – mit dem Essay *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag*

26 Ewald Volhard. *Zwischen Hegel und Nietzsche. Der Ästhetiker Friedrich Theodor Vischer*. Frankfurt a. M.: Klostermann, 1932. S. 31.

27 *Das Ende der Kunst als Anfang freier Kunst*. Hgg. Klaus Vieweg, Francesca Iannelli und Federico Vercellone. München: Fink, 2015.

zur *Ästhetik* von 1873 – zur Definition eines überzeugenden Paradigmas anregte, das bis heute als *Einfühlung* gültig ist, sei es, indem er mit dem Symbol-Aufsatz von 1887 die Ikonologie Aby Warburgs und dessen Definition der Bildsymbolik und der Pathosformeln beeinflusste.²⁸

Vischer lehnt mit Sicherheit eine statische und klassische Vision der Schönheit ab, sieht vielmehr diese als innerlich von der Disharmonie belebt, aber er löst sich nicht vom ästhetischen Horizont des Schönen, das für ihn eine „harmonische Einheit“ darstellt.²⁹ In seiner Habilitationsschrift *Über das Erhabene und das Komische* heißt es:

Das Schöne erschien zunächst als einfache Position. Dann trat darin die Negation ein, indem zuerst sein sinnliches Moment im Erhabenen negiert wurde. Das Komische drehte die Sache um und negierte diese erste Negation. Wir haben also eine Negation der Negation. *Duplex negatio affirmat*; aus der doppelten Vereinigung springt wieder das bejahende Wesen, das Schöne, hervor.³⁰

Von einem wissenschaftlich philosophischen Standpunkt³¹ aus gesehen erscheint das Reich des Schönen also als ein Reich, wo die Konflikte gelöst sind, wo Sinne und Geist Frieden finden. Während seiner ganzen idealistischen Phase beharrt Vischer auf der Auffassung der Ästhetik als Metaphysik des Schönen, die innerlich nach einer an Hegel erinnernden Dialektik gegliedert ist. Dem Hässlichen bleibt kaum theoretischer Raum, da es nicht als autonomes Moment oder philosophische Kategorie anerkannt wird.³² Anders sollte es sich mit der Disharmonie im Bereich der Essayistik und der Poetik verhalten. Wenn Vischer, wie wir schon hervorgehoben haben, als *Ästhetologe der Priester der Schönheit war, war er stattdessen ein Spezialist*

28 Zu Warburgs Lektüre von Vischers Aufsatz über *Das Symbol* siehe Matthew Rampley. „Zur Vischer-Rezeption bei Warburg.“ Friedrich Theodor Vischer. Leben – Werk – Wirkung (wie Anm. 4). Zur gegenseitigen Beeinflussung von Vischer Vater und Vischer Sohn siehe Iannelli, Francesca. Friedrich Theodor Vischer und Italien (wie Anm. 16). S. 231.

29 Vischer. Über das Erhabene und Komische (wie Anm. 10). S. 69.

30 Ebd., S. 211.

31 Ebd., S. 70.

32 Da an dieser Stelle eine ausführlichere Behandlung des Hässlichen nicht möglich ist, verweise ich auf Francesca Iannelli. Das Siegel der Moderne (wie Anm. 36). S. 277-289.

*des Unschönen*³³ in seiner Funktion als Kulturkritiker, und ich möchte hinzufügen – als Theoretiker des *Faust I*. In dieser Rolle lässt er dem anderen, dem zerrissenen Geist, der seine gespaltene Seele bewohnt, freien Lauf. Wir werden dies im Folgenden analysieren, wenn wir Vischers Besessenheit von Goethes Dichtung unter die Lupe nehmen. Es ist nämlich eben diese *Faust-Manie* Vischers, die es uns erlaubt, eine Klammer über die „Faustkehr“ zu öffnen, die bedeutsame ästhetisch-politische Nachwirkungen hatte. Sie fand nach Hegels Tod statt und macht eine kurze Gegenüberstellung der *Faust-Deutung* Hegels mit der der Hegelianer möglich.

Mit Ausnahme der bedeutenden Beiträge von Annemarie Gethmann-Siefert und Barbara Stemmrich-Köhler³⁴ und des Buches von Rüdiger Scholz *Goethes Faust in der wissenschaftlichen Interpretationen von Schelling und Hegel bis heute* (Schäuble, Berlin 1993) ist Hegels Auseinandersetzung mit Goethes *Faust*, besonders so wie sie sich aus den Nachschriften der Berliner Vorlesungen über die Philosophie der Kunst rekonstruieren lässt, kaum erforscht. Gethmann-Siefert und Stemmrich-Köhler haben 1983 in ihrem Aufsatz *Faust: Die ‚absolute philosophische Tragödie‘ – und die ‚gesellschaftliche Artigkeit‘ des West-Östlichen Divan*, die gravierenden Änderungen untersucht, die der Hegel-Schüler Heinrich Gustav Hotho bei der Erstellung der Druckfassung von Hegels Berliner Ästhetikvorlesungen in deren Textbestand vornahm. So heißt es in der dritten Vorlesung über die Philosophie der Kunst vom Sommersemester 1826, Goethe, als Dichter des *Divans*, habe aufgrund der ästhetisch-kulturellen Resonanzen einer Weltliteratur, die sich dem Globalen öffnet und sich aus der Enge einer nationalen Perspektive erhebt, poetisch „das Höchste geleistet“³⁵. Diese Konzeption wurde jedoch vom Herausgeber Hotho für die interessierte Nachwelt dahingehend geändert, dass Hegel den *Faust* zum Gipfel von Goethes Schaffens erklärt.

Nach dem plötzlichen Tod Hegels im Jahr 1831 richtete sich die Aufmerksamkeit der Hegelianer zunehmend auf Goethes *Faust*, dessen zweiter

33 Friedrich Theodor Vischer 1807-1887 (wie Anm. 6). S. 3

34 Annemarie Gethmann-Siefert und Barbara Stemmrich-Köhler: „Faust: Die ‚absolute philosophische Tragödie‘ – und die ‚gesellschaftliche Artigkeit‘ des West-Östlichen Divans“. *Hegel-Studien* 18 (1983): S. 23-64.

35 Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Philosophie der Kunst oder Ästhetik nach Hegel. Im Sommer 1826*. Hg. Annemarie Gethmann-Siefert und Bernadette Collenberg-Plotnikov unter Mitwirkung von Francesca Iannelli und Karsten Berr. München: Fink, 2004. S. 197.

Teil 1832 publiziert wurde. Dieses vordringliche, bei Hegel selbst nicht nachweisbare Interesse für den *Faust* ist charakteristisch für alle Hegelianer und reicht von Karl Friedrich Göschels *Über Goethes Faust und dessen Fortsetzung* (Leipzig, 1824) über Hermann Friedrich Wilhelm Hinrichs *Vorlesungen über Goethes Faust* (Halle, 1825) und Karl Rosenkranz' *Geistlich Nachspiel zur Tragödie Faust bis zur Kritik und Erläuterung des Göthe'schen Faust*, die Christian Hermann Weisse 1837 veröffentlichte. Vischer selbst spielt schon in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts für den Hegelianismus eine relevante Rolle in der Geschichte der *Faust*-Rezeption, wie er im Aufsatz *Die Litteratur über Goethes Faust* (1839) beweist. Für diese radikale Umgewichtung sind die Vorlesungen über Goethe maßgeblich, die ab dem Wintersemester 1828/29 von Heinrich Gustav Hotho in Berlin gehalten wurden. Im Wintersemester 1832/33 hielt Hotho nämlich seine dritte Vorlesung mit dem Titel „Über Goethe als Dichter“³⁶, von der wir gerade durch den jungen Vischer erfahren, der sich auf seiner Magisterreise in Berlin befand. Die Begegnung mit Hotho sollte für Vischers Zukunft entscheidend werden, da er durch ihn dazu angeregt wurde, sich mit Goethes Dichtung und insbesondere mit dem *Faust* auseinanderzusetzen. Die Hegelschüler und die an ihnen orientierten literarischen Kritiken weichen jedoch insgesamt von der von Goethe bis Hegel vertretenen kosmopolitischen Bedeutung der Künste ab, und zwar zugunsten einer Stabilisierung der eigenen Kultur aus deutscher Quelle.³⁷ In der Rezeption der *Faust*-Dichtung und ihrer Gewichtung lassen sich daher nicht allein literaturwissenschaftlich interessante Deutungsdifferenzen erkennen, sondern zugleich tiefergehende kulturpolitische Differenzen der gesellschaftlichen Bedeutung und der inhaltlichen Ausrichtung der Künste. Aber widmen wir uns nun Vischers Begegnung mit der Hegel-Schule in Berlin und seiner leidenschaftlichen Auseinandersetzung mit Goethes *Faust I*.

36 Siehe die *Mitschrift* F. Th. Vischers *Ueber Göthe als Dichter. Vorlesung von Pr. Hotho 1832/33* publiziert im Anhang meines Buches: *Das Siegel der Moderne. Hegels Bestimmung des Hässlichen in den Vorlesungen zur Ästhetik und die Rezeption bei den Hegelianern*. München: Fink, 2007. S. 324-350.

37 Dazu Annemarie Gethmann-Siefert. „Friedrich Theodor Vischer – Der große Repetent deutscher Nation für alles Schöne und Gute, Rechte und Wahre“. *„O Fürstin der Heimath! Glückliches Stutgard“*. *Politik, Kultur und Gesellschaft im deutschen Südwesten um 1800*. Hgg. Christoph Jamme u. a. Stuttgart: Klett-Cotta, 1988. S. 329-349.

Vischer und *Faust* oder über den zerrissenen Geist,
der die Spaltung zulässt und sie nicht fürchtet

Habe nun, ach! Philosophie,
Juristerei und Medizin,
Und leider auch Theologie
Durchaus studiert, mit heißem Bemühn.
Da steh' ich nun, ich armer Tor,
Und bin so klug als wie zuvor!

Faust I, 354-359

Auf der legendären Magisterreise, die der 25-Jährige 1832 unternimmt, beginnt die lebenslange Auseinandersetzung mit dem *Faust*. Als er sich später an die in Göttingen verbrachte Zeit erinnerte, die er in blinder Hingabe der Philosophie, besonders Hegel, und dem rätselhaften Verhältnis von Freiheit und Notwendigkeit gewidmet hatte, sollte Vischer erklären: „Goethe war mir in der Zwischenzeit näher getreten und doch eigentlich noch fremd geblieben. Der Hauptgrund davon lag natürlich in meiner Jugend, ich war noch lange nicht reif für ihn.“³⁸ Seine ganze intellektuelle Energie war auf die Enträtselung des Universums gerichtet: „[E]s gab für mich nichts außer Philosophie.“³⁹ In Berlin jedoch, dann auch in Dresden, wird er, statt eine angemessene Lösung auf seine unlösbaren philosophischen Fragen zu suchen, von Hotho und später von Tieck dazu angeregt, einen anderen Weg einzuschlagen, der ihn zu seinem „Liebling“ führen sollte, nämlich zu Goethe und seiner faszinierendsten Figur, dem Faust.⁴⁰

Vischer trägt in sein Notizheft ein, dass er ihm früher oder später eine Vorlesung widmen muss, und so kommt es zwei Jahre später an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen dazu, dass er als Privatdozent ein Thema auswählt, das für die Hörer ebenso mitreißend wie für die akademische Welt noch kaum erforscht ist: den *Faust I*. Schon 1833 schreibt der junge Vischer *Christian Schmerz und seine Heilung*, eine Kontrafaktur des *Faust*, und im Sommersemester 1834 ist der offizielle Beginn dieser Auseinandersetzung, die nicht nur intellektuell und theoretisch, sondern leidenschaftlich

38 Vischer. Mein Lebensgang (wie Anm. 7). S. 459.

39 Ebd., S. 459.

40 Ebd., S. 460.

und persönlich ist, und zwar so sehr, dass sie nie als „abgeschlossen“⁴¹ gelten konnte, weil der junge und aufgewühlte Vischer in Faust als dem „Helden des Zweifels“⁴² seine eigene Verzweiflung wiedererkennt. Goethes Werk bleibt daher nicht einfach ein Meisterwerk, sondern es wird auch ein Trostbuch.⁴³ Der akademische Einstieg Vischers konnte nicht vielversprechender ausfallen und enthüllte im Kern schon das reife Profil des späteren extravaganteren, einflussreichen Intellektuellen. Ottomar Keindl bemerkt dazu: „Was ein guter Hahn werden will, kräht bei Zeiten.“⁴⁴ Eine ganze Vorlesung einem einzigen Werk eines zeitgenössischen Autors zu widmen und damit einen unerschrockenen Beitrag zur Erforschung eines noch im Entstehen befindlichen Sektors zu leisten, nämlich der neueren deutschen Literatur – das Programm des jungen Dozenten beweist Mut. Es gab kaum akademische Vorlesungen, die Goethe, geschweige denn dem *Faust* gewidmet waren.⁴⁵ Aber wie sich dem Manuskript der ersten Vorlesung entnehmen lässt, fand das Werk zwar großen Anklang beim Publikum, war aber noch keiner ausreichenden kritischen Analyse unterzogen worden: „Man will zwar dem Dichter alle Ehre lassen in der Konversation, aber den Einlaß in die Hallen der Wissenschaft nur dem gestatten, der erst durch einen Apparat von philologischer u[nd] antiquarischer Gelehrsamkeit verständlich wird.“⁴⁶

41 Er hielt 1834 in Tübingen seine erste Vorlesung über den *Faust*, die er dann 1836, 1838, 1841, 1843, 1844, 1848, 1849, 1850, 1852 und 1854 wiederholte. Weitere Vorlesungen werden folgen: an der Universität Zürich im Wintersemester 1856-57, 1858, 1860, 1861-62, 1863, 1864-65, 1866 und an der Königlich Württembergischen Polytechnischen Schule Stuttgart 1871-72, 1874-75, 1878-79, 1884, 1884-85, 1885. Insgesamt hielt Vischer nicht weniger als 24 Vorlesungszyklen und er hatte einen 25. angekündigt für das Wintersemester 1887-88, den er nach der Rückkehr von seiner wiederholten Italienreise halten wollte, Rückkehr, die nie stattgefunden hat.

42 Md 787a, 205. Bl. 36 v (Universitätsbibliothek Tübingen).

43 Fritz Martini. „Friedrich Theodor Vischers Faust“. *Literatur und Theater im Wilhelminischen Zeitalter*. Hgg. Otto Karl und Helmut Schanze. Tübingen: Niemeyer, 1978. S. 78-106, hier S. 79-80.

44 Vischer. Gedenkblätter (wie Anm. 11). S. 8.

45 Vischer hatte jedoch bedeutende Anregungen erhalten und große Meister getroffen. Außer Hothos Goethe-Vorlesungen in Berlin konnte er in Dresden bei einer Abendgesellschaft Ludwig Tieck hören, der den *Faust* vorlas. Fritz Schlawe. *Friedrich Theodor Vischer*. Stuttgart: Metzler, 1959. S. 71.

46 Md 787a, 205. Bl. 1v, rechte Spalte (Universitätsbibliothek Tübingen).

Vischer war sich also durchaus bewusst, dass er ein lebendiges, aber noch unzureichend erforschtes und nicht mit Sekundärliteratur gewappnetes Werk in die akademische Welt einführte, und allein das kann als revolutionäre Geste gelten. Wenn nämlich aus unserer heutigen Sicht über Goethes *Faust* und dessen zweihundertjährige Rezeption längst alles gesagt zu sein scheint⁴⁷, dann war Vischer nur zwei Jahre nach Goethes Tod ein Pionier auf diesem Gebiet. Auch wenn sich die Veröffentlichungen in wenigen Jahrzehnten vervielfachen sollten, kann Vischer noch 1839 in seinem Aufsatz *Die Litteratur über Goethes Faust* von der Dunkelheit des Meisterwerks sprechen, das, in der Illusion, man könne seinen geheimnisvollen Kern ergründen, zu zahlreichen „Commentaren“⁴⁸ anregt. Die *Faust*-Literatur wurde schnell nahezu unüberschaubar, wie der Hegelianer Karl Rosenkranz in seiner Biographie *Goethe und seine Werke* schon im Jahr 1847 feststellte. Es sollten aber noch einige Jahrzehnte verstreichen, bevor Goethe nach 1870/71 zum Nationaldichter aufstieg.⁴⁹ Vischer war jedoch der Ansicht, man solle einen Dichter und sein Werk nicht in einem „Schwalle gelehrter Notizen“⁵⁰ ertränken, wie einige Kritiker es taten und immer noch tun. Denn der *Faust* verlange Innigkeit, da Goethe „uns in sein eigenes Herz, wie in die Brust eines Freundes blicken läßt“⁵¹, der *Faust* fordere vom Leser eine existenzielle Anteilnahme, weil sein Gegenstand über den Autor hinausreicht: „hier stehet geschrieben, was mich wie dich in unseren dunkelsten Stunden ergriffen u[nd] erschüttert hat“.⁵²

Vischer zeigt sich daher unzufrieden mit dem Versuch einiger Philosophen der Hegelschule – insbesondere mit Karl Rosenkranz –, Goethes *Faust* zu „hegelianisieren“ anstatt ihn als literarisches Kunstwerk zu betrachten und zu genießen.⁵³ Auch Christian Hermann Weisse und Wilhelm Ernst von Weber erscheinen ihm in ihrer Suche nach der Entsprechung

47 Siehe z. B. die wertvolle und umfassende Studie von Rüdiger Scholz. *Die Geschichte der Faust-Forschung: Weltanschauung, Wissenschaft und Goethes Drama*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2011.

48 Friedrich Theodor Vischer. *Die Litteratur über Goethes Faust* [1839]. *Kritische Gänge*. Bd. 2. Tübingen: Fuess, 1844. S. 49.

49 Alexander Reck. *Friedrich Theodor Vischer. Parodien auf Goethes Faust*. Heidelberg: Winter, 2007. S. 146.

50 Md 787a, 205. Bl. 1 r., rechte Spalte (Universitätsbibliothek Tübingen).

51 Md 787a, 205. Bl. 28 r. (Universitätsbibliothek Tübingen).

52 Md 787a, 205. Bl. 28 r. (Universitätsbibliothek Tübingen).

53 Reck. Friedrich Theodor Vischer (wie Anm. 49). S. 86.

zum Hegel'schen Weltgeist im *Faust* dogmatisch. Vischer sieht in der Gestalt des Faust mit ihrem unstillbaren Wissensdrang dagegen eine Ikone der dissonanten Moderne, während er Goethe in seiner Habilitationsschrift *Über das Erhabene und das Komische* als den modernen Dichter schlechthin⁵⁴ bezeichnet, der den *Faust I* aus seiner abgründigen Tiefe heraus geschaffen hat und uns damit in den „dunkelen u[nd] finsternen Grund, der in jeder Menschenseele ist“⁵⁵, blicken lässt. Der *Faust I* wird also vom Inhalt her als „ein Absolutes“ beurteilt. Nur in diesem Werk habe Goethe gewagt, den geheimsten Teil seiner Seele und die rätselhaftesten Orte des Universums zu erforschen.⁵⁶ Was bedeutet der Faust also, wenn nicht ein Ziel des menschlichen Wesens? Der Mensch bestehe in seiner Gesamtheit immer aus Faust und Mephisto, den beiden ewig im Kampf liegenden Geistern, dem irdischen und dem himmlischen, dem idealen und dem realen Selbst⁵⁷, und dieser Kontrast sei etwas notgedrungen Unharmonisches und „Häßliches“⁵⁸.

Vischers leidenschaftliche Auseinandersetzung mit Goethe ist natürlich nicht nur literarisch, sondern auch und vor allem persönlich, wie sich aus einem Brief an den Freund Rapp vom September 1836 schließen lässt, in dem Vischer in „Goethes Heimat“, das heißt im Realistischen, seine eigene Bestimmung sieht.⁵⁹ Schon der spätere Herausgeber der *Ästhetik*, Heinrich Gustav Hotho, hatte 1832 in seiner Berliner Vorlesung *Über Goethe als Dichter* die große existenzielle und ästhetische Revolution unterstrichen, die von der Italienreise ausgelöst worden war, und hatte in Goethe den Realisten erkannt, den er dem Idealisten Schiller gegenüberstellte.⁶⁰ Diese Interpretation geht eindeutig aus der ersten *Faust*-Vorlesung von 1834 hervor, in der Vischer seinen Studenten erklärt, dass die Dichtung nie in eine körperlose Abstraktion ableiten darf. Die poetischen Gestalten müssten lebendige,

54 Vischer. *Über das Erhabene* (wie Anm. 10). S. 136.

55 Md 787a, 205. Bl. 33 v. (Universitätsbibliothek Tübingen).

56 Md 787a, 205. Bl. 11 r, rechte Spalte (Universitätsbibliothek Tübingen).

57 Vischer. *Die Litteratur über Goethes Faust* (wie Anm. 48). S. 208.

58 Md 787a, 205. Bl. 32 v, linke Spalte (Universitätsbibliothek Tübingen).

59 Brief an Ernst Rapp, 21. 9. 1836 zitiert nach Schlawe: Friedrich Theodor Vischer (wie Anm. 45). S. 97.

60 „Ihm gab das Leben seine Gestalten. Besonders günstig sein Aufenthalt in Italien. Was er hier sieht, giebt ihm jetzt den Anstoß, Produktion, wie früher Shakespeare. Großer Einfluß der italienischen Reise. Die Kunstform im allgemeinsten Sinn ist es, die er dort lernt.“ *Ueber Göthe als Dichter. Vorlesung von Pr. Hotho 1832/33*. Iannelli. *Das Siegel der Moderne* (wie Anm. 36). S. 336.

atmende "Individualitäten"⁶¹ sein. Also nicht bloße, leblose Allegorien, wie diejenigen, die der alte Goethe – reaktionär und konservativ – im *Faust II* schuf, den Vischer in höchstem Maß kritisiert und in den beiden Fassungen seiner *Faust*-Parodie von 1862 und 1886⁶² „besserdichten“ und im *Faust*-Buch von 1875⁶³ „besserverstehen“ will.

Über die unmögliche politische Synthese hinaus:
poetische Ersatzlösungen und Reisen zur ewigen Quelle des Schönen

Es irrt der Mensch, solange er strebt
Faust I, 317

Wenn die Ästhetik, besonders die bis 1857 betriebene idealistische, der Illusion nachhängt, jede Form von Disharmonie und Kausalität im System zu beherrschen, zielt die kritisch-literarische Tätigkeit Vischers auf das Akzeptieren der Dissonanz, des Hässlichen und des Widerspruchs im Namen des Goethe'schen Realismus. Die Politik erscheint vor allem an der Schwelle der politischen Bewegungen der 1848er Jahre als der Bereich, in dem eine Synthese von systematischem und zerrissenem Geist möglich ist, sie gelingt ihr allerdings nicht. Es ist zwar sicher richtig, was Strauß Vischer vorwirft, nämlich dass die Politik *tout court* nicht dessen Natur entspricht⁶⁴, andererseits stimmt es aber auch, dass Vischer seit seiner Jugend keine strenge Trennung zwischen Ästhetik, Literaturkritik, Politik und Leben vollzieht, im Gegenteil, sie sind für ihn so ineinander verflochten, dass er es für jedermanns Pflicht hält, sich aktiv in der Politik zu engagieren. Im Übrigen war er nicht der einzige der Blaubeurer Geniepromotion, der sich zur Aktion berufen fühlte und, wenn auch nur kurzzeitig, an den republikanischen Traum glaubte, wie Strauß selbst es in seiner Biographie des Freundes Märklin festhält:

Wer, die alten gelesen, sich an den Zeiten eines Perikles und Scipio begeistert hat, wäre ganz ohne Schwäche für jenes Wort? Es elektrisierte selbst

61 Md 787a, 205. Bl. 19 r (Universitätsbibliothek Tübingen).

62 Für einen größeren Zusammenhang von Vischers *Faust*. *Der Tragödie dritter Teil* siehe Reck. Friedrich Theodor Vischer (wie Anm. 49). S. 85-155.

63 Zu „Besserdichten“ und „Besserverstehen“ bei Vischer siehe Ajouri. Vischer als Literaturhistoriker (wie Anm. 5). S. 110-111.

64 Briefwechsel zwischen Strauß und Vischer (wie Anm. 8). Bd. I. S. 223.

denjenigen, einen Augenblick, der, wie Märklin und sein Biograph [Strauß] an die Möglichkeit dieser Staatsform unter uns nie ernstlich dachte.⁶⁵

Schon in dem Manuskript zur ersten *Faust*-Vorlesung von 1834 ist Vischer sich völlig im Klaren darüber, dass er in einer Epoche lebt, die es leid ist, sich der politischen, religiösen und wissenschaftlichen Autorität zu unterwerfen. Er drückt es mit einem „körnigen Sprichwort“ aus, dass seine Zeitgenossen „keine Katze mehr im Sacke kaufen mögen“⁶⁶, das heißt, sie nehmen nichts mehr hin, was nicht kritisch durchleuchtet worden wäre, auf welchem Gebiet auch immer, sei es politisch, religiös oder wissenschaftlich. Die einzige anerkannte Autorität ist die des Geistes.⁶⁷ Hierin besteht offensichtlich das kostbarste Erbe, das er von Hegels Philosophie übernommen hat, es ist jenes Prinzip des Nordens, von dem Hegel spricht, das der Weltgeist im Protestantismus umsetzt und das Vischer mit Emphase „das“ moderne Prinzip nennt, nicht eines unter vielen, nicht das Bestreben einer spezifischen Epoche, sondern das Bestreben jeder Epoche. Sowohl im wissenschaftlichen Bereich wie auch im Leben wird für den jungen Vischer die Freiheit das Prinzip schlechthin. Vischers Verdienst und Originalität besteht nun darin, dass er gerade im *Faust* dieses Prinzip des Protestantismus ausmacht. Ernst Bloch wird ein Jahrhundert später in seinem Aufsatz *Das Faustmotiv der Phänomenologie des Geistes*⁶⁸ Anklänge an Hegel und Goethe, bzw. Faustmotive in der *Phänomenologie des Geistes* aufdecken. Dagegen liest der junge Vischer Goethe durch die Brille Hegels, um zu der Schlussfolgerung zu gelangen, dass das rebellische Prinzip, das dem Faust innewohnt, eine „protestantische Idee“⁶⁹ ist und dass nur ein Deutscher so eine Tragödie schreiben konnte, weil Deutschland die Wiege der modernen Philosophie ist. Man kann also den *Faust* nicht auf angemessene Weise verstehen, wenn man den deutschen philosophischen Geist nicht durchdrungen hat.⁷⁰

1848 erblickt Vischer am Horizont die einmalige Gelegenheit, eine höhere Synthese zwischen dem systematischen und dem zerrissenen Geist, die ihn plagten, zu finden. Tatsächlich blühten neue Hoffnungen und damit

65 Strauß. Christian Märklin (wie Anm. 22). S. 170.

66 Md 787a, 205. Bl. 4 r (Universitätsbibliothek Tübingen).

67 Md 787a, 205. Bl. 3 r (Universitätsbibliothek Tübingen).

68 Ernst Bloch. „Das Faustmotiv der Phänomenologie des Geistes“. *Hegel-Studien*, 1961, I: S. 155-171.

69 Md 787a, 205. Bl. 36 r (Universitätsbibliothek Tübingen).

70 Md 787a, 205. Bl. 39 r (Universitätsbibliothek Tübingen).

das Vorgefühl einer notwendigen Revolution auf, und zwar einer Revolution nicht nur der Ideen, sondern vor allem der Wirklichkeit, mit einer Übertragung der Dialektik auf die Zeitgeschichte, damit die Philosophie Praxis würde. Das Ergebnis sollte allerdings eine Katastrophe sein. Vischer stürzte sich mit großer Begeisterung⁷¹ in das 48er Abenteuer, ohne irgendetwas Konkretes zu erreichen⁷², obwohl er eifrig an der Arbeit des Paulskirchen-Parlaments teilnahm. Jansen schreibt: „Er vertrat das Ideal des Parlaments als Ort der diskursiven Suche nach rationalen Kompromissen und träumte von einer einheitlichen demokratischen und großdeutschen Fraktion.“⁷³ In einem Brief vom 24. Februar 1849 vergleicht Strauß seinen Freund ironisch mit einem Menschen, der Herausragendes auf dem Gebiet der Malerei leisten kann, sich aber damit begnügt, einen kleinen Part in einem Stück zu spielen, das nicht seine Sache ist. So kommt es, dass er die sechste Geige oder das Triangel in einem großen Orchester spielt und dabei nie so viel Aufmerksamkeit erhält, wie wenn er sich dem widmen würde, wofür er wirklich geschaffen ist. Tatsächlich bezeichnet Vischer das Jahr 1848 als jenes „Marterjahr“⁷⁴, das, mit Unterbrechungen, drei Phasen seiner öffentlichen politischen Arbeit eingeläutet hat (nämlich 1848-1851; 1859-1864; 1870-72)⁷⁵, die bei ihm nach und nach auf jedem Gebiet extreme, unversöhnliche Haltungen bewirken: ästhetisch, politisch, existenziell. Es wurde nämlich erst im Nachmärz absolut klar, dass das starre hegelsche System einer angemessenen Interpretation der schnell gewandelten Zeiten nicht genügte, dass die Politik „durch relativ blinde Kräfte betrieben“⁷⁶ wird und dass die Geschichte vom Chaos beherrscht war. 1850 sollte er daher notieren: „nicht auf organischem, sondern nur auf chaotischem Wege kann es anders werden.“⁷⁷

Wenn Vischer also noch 1847 schreiben konnte, dass nur in der Republik – durch einen offenbaren Kurzschluss zwischen Ästhetik und Politik – die

71 Vischer. *Mein Lebensgang* (wie Anm. 7). S. 488.

72 Friedrich Theodor Vischer 1807-1887 (wie Anm. 6). S. 76.

73 Christian Jansen. „Vischers politische Haltung und sein politisches Engagement zwischen Revolution und Reichsgründung. Friedrich Theodor Vischer. Leben – Werk – Wirkung (wie Anm. 4). S. 37-56, hier S. 39.

74 Vischer. *Mein Lebensgang* (wie Anm. 7). S. 488.

75 Siehe Jansen (siehe Anm. 73).

76 Briefwechsel zwischen Strauß und Vischer (wie Anm. 8). Bd. I. S. 221.

77 Friedrich Theodor Vischer. „Meine Haltung in der deutschen Frage. Friedrich Theodor Vischer. *Kritische Gänge*. Bd. 3. Hg. Robert Vischer. München: Meyer & Jessen, 1920. S. 64-94, hier S. 94.

schöne Menschheit möglich sei⁷⁸, wird der Kampf um die Freiheit und die Volkssouveränität zunehmend dem höheren Ziel der nationalen Einigung geopfert. Die revolutionäre, republikanische Treue von der Schwelle des Vormärz geht in eine liberale, konservative Haltung über. Der Idealismus wird schrittweise aufgegeben, auch wenn Hegel niemals gänzlich aus Vischers Horizont verschwinden sollte⁷⁹, während der *Faust*, so wie der Traum von Italien von den dreißiger Jahren bis zu seinem Tod an ihrem Platz in der ästhetisch-existenziellen Konstellation leuchten werden. Vischers Interesse für die *Faust*-Dichtung sollte weitere 50 Jahre andauern. Es spiegelte sich in der monumentalen Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen (1848-1857), in der berühmten, unter einem Pseudonym publizierten, parodistischen Fortsetzung *Faust. Der Tragödie Dritter Theil. Treu im Geiste des zweiten Theils des goetheschen Faust gedichtet von Deutobold Symbolizetti Allegorowitzsch Myststifzinsky* (1862) und in den Texten aus seinen letzten Lebensjahren, wie *Goethes Faust* (1875) und *Zur Verteidigung meiner Schrift: Goethes Faust* (1882). Man kann daher mit Mandelkow feststellen, dass Vischer „die alles überragende Autorität in Sachen *Faust* im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts“⁸⁰ wurde, obwohl er gleichzeitig aus politischen Gründen ein fanatischer Gegner des *Faust II* war, da Goethe seiner Ansicht nach die politischen Erfordernisse seiner Zeit nicht verstanden hatte. In seinem Aufsatz *Zum zweiten Theile von Goethes Faust* von 1861 stellt Vischer sich Faust als demokratischen Volksführer und Helden des Bauernkriegs im 16. Jahrhundert vor, der einen von Kirche und Macht freien Rechtsstaat anstrebt, als einen revolutionären Nationalhelden – durchaus nicht im Sinne Hegels.

Die Freiheit, die sich im Vormärz in der politischen Aktion verwirklichen sollte, findet im Nachmärz ihre Ersatzformen, einerseits in einer radikalen und respektlosen *Faust II*-Kritik, andererseits in einem ästhetischen Genuss des *Bel Paese*, der an Besessenheit grenzt. Die tröstliche Utopie Italien wird von Vischer seit der ersten Vorlesung 1834 Stück für Stück aufgebaut und zwar in inniger geistiger Übereinstimmung mit dem Menschen und Dichter Goethe, der gespalten ist in eine doppelte Natur: nordisch, hypochondrisch, melancholisch auf der einen Seite und mediterran, befriedigt und

78 Friedrich Theodor Vischer. *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*. Bd. 2,1. Reutlingen u. a.: Mäcken, 1847. S. 287.

79 Vischer. *Mein Lebensgang* (wie Anm. 7). S. 473.

80 Karl Robert Mandelkow. *Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers*, Bd. 1 (1773-1918). München: Beck, 1980. S. 98.

vom griechischen Element des Südens berauscht auf der anderen.⁸¹ Den Ort, an dem eine Befreiung von der Bürde des Lebens möglich sein könnte, die im *Faust* die künstlerische Metamorphose und die Sublimierung des Existenzschmerzes bewirkt hatte, stellte Vischer sich wie das Italien Goethes vor⁸², deshalb sieht er im *Bel Paese* seine geistige Heimat, für die er seit jeher bestimmt war.

Es sollten noch fünf Jahre nach der ersten *Faust*-Vorlesung von 1834 vergehen, bevor Vischer sich endlich seinen anarchisch-mediterranen Traum (teilweise) erfüllen konnte. Er deutet es in einem Brief vom 21. September 1836 an seinen Freund Rapp an, nachdem er die ersten zwei *Faust*-Vorlesungszyklen mit Erfolg abgeschlossen hatte: „Ja, ich möchte die Bücher an die Wand werfen, ein paar Jahre nichts als zeichnen, nach Italien gehen.“⁸³ Ungefähr 50 Jahre später treffen wir ihn wieder, achtzigjährig, unermüdlich, auf der Reise in seine Lieblingsstadt Venedig und mit dem Plan im Herzen, dass er nach seiner Rückkehr im Wintersemester 1887-88 noch einmal eine Vorlesung über den *Faust* halten will. Diese Beharrlichkeit könnte viele gelehrte Erklärungen finden, aber – das erläutert uns Schlawe – sie hat ihren latenten Ursprung in dem Umstand, dass Vischer sich selbst in diesem unsteten, von Goethe besungenen *Faust* sah, während Italien, wie uns scheint, den besten Hintergrund für die Vorstellung abgab, wie er jenseits der persönlichen, philosophischen und politischen Frustrationen hätte sein wollen.

81 Md 787a, 205. Bl. 17 r (Universitätsbibliothek Tübingen).

82 Md 787a, 205. Bl. 17 r (Universitätsbibliothek Tübingen).

83 Brief an Ernst Rapp, 21. 9. 1836 zitiert nach Schlawe, Friedrich Theodor Vischer (wie Anm. 46), S. 97.

Marta Famula (Paderborn)

Von der auf den Kopf gestellten Schönheit oder die Verneinung der Negation im Hässlichen

Zur dialektischen Funktion des Erhabenen und des Hässlichen
bei Christian Hermann Weiße

Der heute beinahe vergessene Philosoph Christian Hermann Weiße legte 1830 ein umfangreiches Werk zur Ästhetik vor mit dem Titel *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit*. Hier knüpft er an die Philosophie Hegels an, weist jedoch zugleich über diese hinaus und entwickelt eine dezidiert eigene Positionen hinsichtlich des Denkens über das Schöne. Es war bereits seine zweite Schrift zur Philosophie Hegels, eine erste und weitaus kürzere Abhandlung war ein Jahr zuvor unter dem Titel *Ueber den gegenwärtigen Standpunkt der philosophischen Wissenschaft. In besonderer Beziehung auf das System Hegels* erschienen, in der bereits zentrale gedankliche Vorarbeiten zu seiner Auseinandersetzung mit der Philosophie seines Lehrers nachvollziehbar werden. Seine Schrift zur Ästhetik geht indessen noch einen Schritt weiter, sie vereint die philosophische Methode Hegels mit Weißes eigens entwickelten und so zuvor noch nicht dagewesenen Gedanken zur Idee der Schönheit, die sich vor allem in ihrem Umgang mit dem Hässlichen auszeichnen.¹ Bereits fünf Jahre vor dem Erscheinen von

¹ Von besonderer Bedeutung für die Ästhetik des Vormärz ist Weißes „Inaugurierung einer ästhetischen Theorie des Häßlichen“ (Oesterle), die seit den 1970er und 1980er Jahren in der Forschung kaum mehr beachtet wurde. Siehe hier weiterführend: Günter Oesterle. „Entwurf einer Monographie des ästhetisch Häßlichen. Die Geschichte einer ästhetischen Kategorie von Friedrich Schlegels *Studium*-Aufsatz bis zu Karl Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen* als Suche nach dem Ursprung der Moderne“. *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaft Bd. 8. Zur Modernität der Romantik*. Hg. Dieter Bänsch. Stuttgart: Metzler, 1977. S. 217-297, hier S. 259. Vgl. auch: Holger Funk. *Ästhetik des Häßlichen. Beiträge zum Verständnis negativer Ausdrucksformen im 19. Jahrhundert. Mit einem Geleitwort von Horst Denker*. Berlin: Agora, 1983. S. 203-223 sowie Werner Jung. *Schöner Schein der Häßlichkeit oder Häßlichkeit des schönen Scheins. Ästhetik und Geschichtsphilosophie im 19. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.: Athenäum, 1987 (= Monographien zur philosophischen Forschung 244). S. 128f.

Hegels *Vorlesungen zur Ästhetik* (1835-1837) stellt Weiße hier erste Weichen für einen Diskurs innerhalb der Ästhetik, der für die kritische Reaktion auf Hegels Neuausrichtung der Kunstphilosophie nach dem Idealismus Kants prägend werden sollte.² Entscheidend für seine Auseinandersetzung mit der Idee der Schönheit ist sein Anliegen, den Begriff des Schönen als dialektische Einheit von Besonderem und Allgemeinem, von Idee und Erscheinung zu sehen. Darin nimmt er vorweg, was mehrere Ästhetiker in der Nachfolge Hegels, etwa Arnold Ruge in der *Neuen Vorschule der Ästhetik* (1837), Johann Karl Friedrich Rosenkranz in der *Ästhetik des Häßlichen* (1853) und Friedrich Theodor Vischer in *Über das Erhabene und Komische* (1837) nach dem Erscheinen von Hegels Vorlesungen zur Ästhetik ausführen werden. Alle diese Arbeiten weisen als zentrales Charakteristikum die Öffnung des Kunstschönen für die historische Realität auf und folgen darin letztlich Hegel, dessen Rolle hierbei kaum zu überschätzen ist. So hatte Werner Jung bereits 1987 gezeigt, dass die Ästhetik im späten 19. Jahrhundert nur in ständiger Auseinandersetzung mit Hegel und Hegel'schen Theoremen zu formulieren ist – deren Negation inbegriffen.³ Während in der Ästhetik des Rationalismus, im Empirismus und noch bei Kant die Geltung der (Geschmacks-) Urteile über das Schöne bzw. die schöne Form durch eine Erweiterung der Theorie der Erkenntnis begründet wurde, bestimmt Hegel die Kunst als Moment der geschichtlichen Kultur und entwickelt ihre Grundlegung in einer Theorie des Erkennens und des Handelns.⁴

Weißes Beitrag ist in dieser Hinsicht – so die These – insofern von besonderem Interesse, als er sich ausdrücklich und umfassend auf Hegels System bezieht, dabei jedoch dessen Ästhetik noch nicht kennt und damit in der Lage ist, der Dialektik Hegels folgend einen eigenen Akzent innerhalb der

2 Neben Hegel, dem Weiße in seinem Werk ausgiebig Reverenz erweist, hat die frühere Forschung immer wieder den Einfluss Schellings auf Weißes Denken herausgestellt (vgl. etwa Funk. *Ästhetik des Häßlichen* [wie Anm. 1]. S. 211). Wenn im Rahmen dieser Arbeit auf weitere Philosophen verwiesen wird, dann soll dies in erster Linie der Darstellung von Weißes philosophischem Horizont dienen, diesen Zusammenhängen im Einzelnen nachgehen zu wollen, würde indessen den Rahmen der Untersuchung überschreiten.

3 Jung. *Schöner Schein* (wie Anm. 1). S. 124.

4 Vgl. Annemarie Gethmann-Siefert/Bernadette Collenberg-Plotnikov. „Georg Wilhelm Friedrich Hegel“. *Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*. Hgg. Monika Betzler und Julian Nida-Rümelin. Stuttgart: Körner, 2012. S. 413-428, hier: S. 415.

Ästhetik zu setzen. Weiße unterscheidet sich mit seinen Überlegungen dabei insoweit von Hegel, als er einerseits die zeitgenössische Literatur durchaus ernst zu nehmen vermag, andererseits – im Zuge seiner eigenen Argumentationslogik – dem Hässlichen einen Platz einräumt und somit in zweierlei Hinsicht der historischen Realität Reverenz erweist: indem er diese als Teil seiner Ästhetik verhandelt und zugleich den Weg für eine Produktionsästhetik frei macht.

Damit ist sein Beitrag zum später durch Hegel bestimmten Paradigmenwechsel innerhalb der Ästhetik vor allem deshalb bemerkenswert, weil er aus einer eigenen inneren Logik und der Auseinandersetzung mit der Realität heraus entsteht, anders als dies bei Ästhetikern wie Arnold Ruge oder Friedrich Theodor Vischer der Fall ist, die viel mehr in Auseinandersetzung mit der Ästhetik Hegels dachten. Noch bevor Begriffe wie Immanenz, Realität oder Unmittelbarkeit⁵ zu gängigen Gegenständen der Ästhetik werden konnten, entwickelt Weiße ein System, in dem er der Realität und dem Hässlichen einen Platz einräumt. So stellt sein Werk ein Zeugnis der Anfänge dieser Entwicklung dar, die bereits wenige Jahre später fester Bestandteil der Ästhetiken wurde. Dies blieb jedoch nicht ohne Folgen für die Rezeption seines eigenen Werkes, in der nur selten Weißes eigene Argumentation eine Rolle spielte, der Fokus vielmehr auf die Ergebnisse gerichtet war, die bei den Nachfolgern in der Regel konsequenter und stringenter ausgeführt worden waren. Nichtsdestotrotz stellt gerade dieses frühe umfassende Werk Weißes ein interessantes Dokument des Beginns eines Paradigmenwechsels im Nachdenken über das Schöne im Vormärz dar, dessen Tragweite sich bei Erscheinen von Weißes Abhandlung noch nicht abzeichnete.

Der folgende Beitrag möchte diese initialen Weichenstellungen in ihrer Bedeutung für die Entwicklung der Ästhetik beleuchten, wobei besonderes Augenmerk auf dem Moment der Gleichzeitigkeit liegen soll, die das Potential des Neuen, bisher so noch nicht Gedachten, mit den Denkweisen der Goethezeit versöhnen soll. Und nicht zuletzt könnte die Betrachtung dieses frühen Entwicklungsstadiums auf dem Weg zu einer modernen Ästhetik auch Aufschluss geben über das Verhältnis der beiden konträren literarischen Tendenzen des politischen und des restaurativen Schreibens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

5 Vgl. hierzu den Beitrag von Hauke Kuhlmann in diesem Band.

Wissenschaft von der Idee der Schönheit

Hegels Geschichtsphilosophie mit der stufenweisen Entfaltung des absoluten Geistes dient Weiße als Grundstruktur, um den Begriff des Schönen dialektisch zu differenzieren und – letztlich über Hegel hinausreichend – dem Wesen des Schönen nicht nur als Idee, sondern auch als Erscheinung beizukommen. Vor allem Hegels *Wissenschaft der Logik* stellt Weiße nicht nur an den Anfang seiner Untersuchung⁶, er gestaltet sein gesamtes Unternehmen als *Wissenschaft von der Idee der Schönheit* geradezu im Sinne eines Analogons zu Hegels Werk. Zugleich deutet der Begriff der „Idee“ auf den metaphysischen Ausgangspunkt seines Denkens hin, der erst in seiner Differenzierung im Sinne der Wissenschaft seinem Gegenteil, der Erscheinung, zugeführt wird. Weiße entwickelt also mithilfe von Hegels Methode, der „Selbstenwicklung“, nach der sich die Idee „zum Begriffe der besonderen Gegenstände gestaltet“⁷, den Begriff des Schönen, in dem sowohl historische Realität als auch Spuren der Produktionsästhetik berücksichtigt werden – was später wiederholt von den Junghegelianern aufgegriffen wird. So beginnt seine Abhandlung mit dem Festlegen der Koordinaten von Idee und

6 So setzt bereits seine Einleitung mit folgender Reminiszenz an: „Der philosophische Standpunct, von welchem aus die Aesthetik als selbständige und in sich abgerundete Wissenschaft zu begründen ist, ist ein geschichtlich zwar noch nicht gegebener, aber ein solcher, zu welchem die neuesten und gebildetsten Gestaltungen der philosophischen Wissenschaft mit Nothwendigkeit hinführen müssen. Unter diesen Gestalten betrachten wir als die letzte und höchste diejenige, welche in dem System und der Schule *Hegels's* enthalten ist, und deren wichtigstes und bedeutendstes Glied die *Wissenschaft der Logik* ausmacht.“ Christian Hermann Weiße. *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit*. Bd. I u. II. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1830. Hildesheim: Olms, 1966. S. 3.

7 Die entsprechende Stelle in der „Vorrede“ lautet: „Die philosophische Erkenntniß unterscheidet sich allein dadurch von aller andern Erkenntniß, daß sie in jedem einzelnen Gegenstände die allgemeine Wesenheit oder Idee alles Erkennens und Seins wahrnimmt. Dieß aber kann auf keine andere Weise, als so geschehen, daß in ihr jene Idee durch innere Selbstenwicklung sich zum Begriffe der besonderen Gegenstände gestaltet. Was aber ist diese Selbstenwicklung anders, als die *Methode* des Erkennens, – eine Gesetzmäßigkeit desselben, die nicht in jedem Erkennenden eine andere, sondern, so gewiß die Idee als solche sich selbst gleich, nothwendig in allen eine und dieselbe sein muß?“ Weiße. *System der Ästhetik* (wie Anm. 6). S. XII.

dialektischer Selbstentwicklung hin zum Begriff, wenn er in der Einleitung die Schönheit und die Wahrheit als Grundkonstanten der Ästhetik aufführt:

Die Aesthetik ist, wie als zugestanden von allen, welche der philosophischen Bildung neuerer Zeit nicht fremd sind, vorausgesetzt werden kann: die *Wissenschaft von der Idee der Schönheit*. Durch den besonderen Standpunct, der §1 für diese Wissenschaft gefordert ward, bekommt diese Definition derselben die nähere Bedeutung, daß die Schönheit durch sie als *Idee* ausgesprochen wird, in dem streng dialektisch-speculativen Sinne, welchen die Wissenschaft der Logik dem Begriffe der Idee beigelegt hat. Als logische oder metaphysische Wesenheit ist die Idee die *unter der Gestalt der Ewigkeit und Nothwendigkeit erkannte Form alles wahrhaft Seienden*; um daher den Begriff der Schönheit, was ihre Aufgabe ist, als einen wahrhaft seienden darzustellen, muß die Aesthetik ihn als unter der Form der Idee seiend aufzeigen.⁸

Die ‚Idee‘ versteht Weiße als „unter der Gestalt der Ewigkeit und Nothwendigkeit erkannte Form alles wahrhaft Seienden“ und damit die tiefste und umfassendste aller Formen (andere wären etwa Zahl oder Maß, also überindividuell verbindliche Größen), unter denen die Wissenschaft der Logik die Wirklichkeit begreift.⁹ Damit steht für ihn ‚Idee‘ stets im Zusammenhang mit und in Relation zur Wahrheit. Für die *Idee der Schönheit* wird innerhalb des Gesamtsystems der Philosophie die *Idee der Wahrheit* immer schon vorausgesetzt. Die Bedeutung dieses Umstands ist in zweifacher Hinsicht aufschlussreich und nicht zu unterschätzen. Einerseits vollzieht Weiße hier die vielleicht radikalste Abwendung von Hegel, indem er die Reihenfolge der Hegelschen Stufenlehre des absoluten Geistes in ihrer Systematik zwar beibehält, diese jedoch umkehrt¹⁰ und dabei die Ästhetik gegenüber der Philosophie nachhaltig aufwertet.¹¹ Stand für Hegel die Philosophie am Ende der Entwicklung und hatte dabei Ästhetik und Theologie zur Voraussetzung, setzt sie Weiße an den Anfang der Stufenlehre und begreift Wahrheit als Voraussetzung für die Schönheit, aus der wiederum die Gottheit folge:¹²

8 Weiße. System der Ästhetik (wie Anm. 6). S. 5.

9 Ebd., S. 8. Zu diesen Zusammenhängen generell auch: Jung. Schöner Schein (wie Anm. 1). S. 125f.

10 Vgl. Jung. Schöner Schein (wie Anm. 1). S. 126f.

11 Diesen Gedanken hatte bereits Schelling in seiner Schrift *System des transzendentalen Idealismus* (1800) ausgeführt.

12 Diese Neuordnung der Stufenabfolge mit dem Primat des Schönen und Religiösen ließe sich kritisch auch als Rückfall hinter Hegels aufgeklärte Position

In der Ordnung, in welcher, gemäß der Organisation des Gesamtsystemes der Philosophie, die einzelnen philosophischen Wissenschaften und deren Gegenstände, welche die Ideen sind, auf einander folgen, steht die Idee der Schönheit in der Mitte zwischen zwei andern Ideen: der Idee der *Wahrheit* und der Idee der *Gottheit*. Mit beiden gemeinschaftlich macht sie den Begriff und die Idee des *absoluten Geistes* aus, welcher sich zu dem *subjectiven* und dem *objectiven* Geiste als drittes, vermittelndes und aufnehmendes Glied genau eben so verhält, wie in dem Ganzen der Begriff des Geistes überhaupt zu dem Logisch-Metaphysischen und zu der Natur.¹³ Innerhalb des absoluten Geistes aber hat die Schönheit zu ihrer Voraussetzung die *Wahrheit*, und bildet den dialektischen Gegensatz zu dieser; sie selbst aber geht, mit der Wahrheit zugleich, in die Idee der *Gottheit* ein, welche die höhere Einheit und die Vermittlung beider ist, so wie überhaupt die höchste vermittelnde und aufnehmende Einheit alles Seienden: daher denn auch die Wissenschaft von dieser Idee, die speculative Theologie, welcher, rückwärts gerechnet, die Ästhetik zunächst steht, die Spitze und den Schlußstein des gesammten Gebäudes aller philosophischen Wissenschaften ausmacht.¹⁴

Damit sind an dieser frühen Stelle in Weißes Werk die Vorzeichen gesetzt für das innovative Potential seiner Ästhetik sowie deren Ausrichtung: die Relation zur Wahrheit und zur Gottheit und damit einerseits die Einbindung des Nicht-Schönen – d. i. des Hässlichen – in die Auseinandersetzung mit dem Schönen, andererseits die ethische Ausrichtung seines Begriffs des Schönen, die ihm in der Forschung immer wieder als relativierender Umgang mit dem Hässlichen angekreidet wurde.¹⁵

Und so folgt die Selbstentwicklung der Idee des Schönen zum Begriff, also die dialektische Auseinandersetzung Weißes mit dem Schönen, dieser

lesen, worauf Holger Funk hinwies, doch lässt sich hinter der hier lapidar ethisch gelesenen Haltung Weißes ein Phänomen erkennen, das wiederum der Zuwendung zur historischen Realität dient, nämlich die Beobachtung Weißes, die Philosophie hätte sich der Welt notwendig entfremdet, während die Religion ihr befreundet sei und dabei einmal mehr die Bedeutung Schellings für sein Denken zum Ausdruck bringt. Vgl. Funk. *Ästhetik des Häßlichen* (wie Anm. 1). S. 209f.

13 Vgl. hierzu auch Schellings Ausführungen zur Natur in seiner Schrift *Von der Weltseele* (1798).

14 Weißes. *System der Ästhetik* (wie Anm. 6). S. 15.

15 Vgl. etwa Francesca Iannelli. *Das Siegel der Moderne. Hegels Bestimmung des Hässlichen in den Vorlesungen zur Ästhetik und die Rezeption bei den Hegelianern*. München: Fink, 2007. S. 228.

Ausrichtung des absoluten Geistes vom Wahren hin zum Göttlichen. Der Wissenschaft von der Wahrheit, also der ersten, abstrakten Stufe, oder der „subjectiv oder innerlich bleibende[n] Gestalt des absoluten Geistes“¹⁶, folgt auf der zweiten, konkreten Stufe der Ästhetik dessen objektive Reflexion, um schließlich auf der dritten Stufe, im Rahmen der spekulativen Theologie, beide miteinander zu vereinen. Dieses System überträgt Weiße nun auf den Prozess der ästhetischen Wissenschaft selbst und stellt dabei explizit den Hiatus zwischen Subjektivität und Objektivität oder dem Allgemeinen und dem Besonderen als Motor heraus. So heißt es weiter über die Ästhetik:

Ihr erster oder *allgemeiner* Theil enthält die subjective *Begrifflehre* von der Schönheit, d. h. die speculative Erklärung des Begriffs der Schönheit in seinem unmittelbaren und noch nicht durch sich selbst gestalteten Dasein, welches die *Phantasie* ist, und der andern Begriffe, welche theils als Unterarten und Gegensätze innerhalb desselben, theils als seine Steigerungen und weitern Bestimmungen gelten. Den zweiten oder *besonderen* Theil bildet die *Lehre von der Kunst*, welche eben das äußerliche und objective Dasein ist, in welches sich jene Begriffe verkörpern, dergestalt, daß diese vollständig darin gegenwärtig sind, aber dialektisch aufgehoben, und einem todten, d. h. für sich begrifflosen Stoffe eingebildet. Der dritte Theil endlich, welcher, wie jene beiden unter der Kategorie der Allgemeinheit und der Besonderheit, so unter der Kategorie der *Einzelheit* steht, und den man schlechthin die *Lehre vom Genius* nennen kann, enthält diejenigen Begriffe, welche die wahre oder ideale, zugleich subjective und objektive Substanz und Wirklichkeit der Idee der Schönheit ausmachen: welches auf der ersten subjectiven oder innerlichen Stufe, Gemüth, Talent und Genius, auf der zweiten, objectiven oder äußerlichen, Naturschönheit und Schönheit der Sitte, auf der dritten, oder im engsten Sinne dieses Wortes idealen, die Liebe ist.¹⁷

Damit schafft Weiße in der Einleitung seines Werkes ein eigenes System der Ästhetik, das die Hegel'sche Dialektik gleichermaßen bedient und überbietet, und dabei die Notwendigkeit für die Auseinandersetzung mit dem Konkreten für das Erfassen der Idee der Schönheit als ethische Größe (Liebe) zeigt oder – anders gesagt: Er bindet das Hässliche erstmals in die Ästhetik ein mit dem klaren Ziel, es zu überwinden.

16 Weiße. System der Ästhetik (wie Anm. 6). S. 20.

17 Ebd., S. 42f. Zur Identität von Idealität und Realität vgl. auch Schellings *System des transzendentalen Idealismus* (1800); zur Bedeutung der Liebe vgl. J. G. Fichtes Werk *Anweisung zum seligen Leben* (1806).

Begriff der Schönheit

Über die dialektische Differenzierung des Schönen kommt Weiße schließlich zu einer in sich widersprüchlichen Position: Weiße wendet die dialektische Aufteilung vom Subjektiven, Objektiven und Idealen auf den *Begriff der Schönheit* als solchen an, wobei die erste Stufe der Entwicklung die *Schönheit als subjektiver Begriff* ist, also das Allgemeine, mit dem die aufgehobene Wahrheit gemeint und dessen unmittelbare Gestalt die Phantasie ist¹⁸, die zweite Stufe die *Schönheit als Gegenstand oder das Schöne* betitelt wird, womit weitestgehend eine unteilbare Einheit, ein Mikrokosmos gedacht wird, und schließlich auf der dritten Stufe beide in der *Schönheit als Eigenschaft* überwunden werden, womit die Schönheit als Attribut endlicher Dinge gedacht wird.¹⁹ Daraus ergibt sich die in sich widersprüchliche Verbindung von Phantasie und Objekt und damit von Erscheinung und Form, die Weiße zur Annahme eines Maßverhältnisses, eines Kanons, führt:

Das Element der Schönheit ist mithin die innere Unendlichkeit alles Seienden, die in den Dingen, die endliche heißen, nicht vertigt [sic!], sondern nur aufgehoben und hinter den begrenzenden Bestimmungen des Verstandes verborgen ist; welche Unendlichkeit eben durch die Maaßverhältnisse der Schönheit, und allein durch sie, zur Erscheinung kommt; weil nur die Macht der Phantasie es vermag, den Zauber zu lösen, der in der gemeinen Erscheinung das Unendliche unter das Endliche gebunden hält.²⁰

Und aus diesem zu sich selbst im Widerspruch stehenden Begriff der Schönheit leitet Weiße nun die entscheidende Trias von Erhabenem, Hässlichem und Komischem²¹ ab, die ähnlich wie Hegels Trias von Sein, Nichts und

18 Weiße. System der Ästhetik (wie Anm. 6). S. 64.

19 Diese dialektische Methode wird indessen auch auf der Ebene der drei Bücher der Abhandlung fortgesetzt, deren erster und für die vorliegende Untersuchung relevante Teil *Die subjective (allgemeine) Begriffslehre der Aesthetik*, also die Auseinandersetzung mit dem Begriff, ist, gefolgt im zweiten Buch von der Darstellung zur konkreten Form der Künste (*Die Lehre von der Kunst*) und abschließend im dritten Buch zur Kunst als Lebensform (*Die Lehre vom Genius*).

20 Weiße. System der Ästhetik (wie Anm. 6). S. 130f.

21 Diese für Weißes Argumentation so zentrale Trias könnte einen Bezug zur Aristotelischen Rhetorik aufweisen. Diese Vermutung liegt insofern nahe, als Weiße 1829, also ein Jahr vor der Entstehung des Systems der Ästhetik, als Übersetzer

Werden den Kern des Unternehmens markiert, das Schöne dialektisch zu entfalten. Damit kommt die Wissenschaft von der Idee der Schönheit in ihr entscheidendes Stadium; Weiße entwickelt diese dialektische Wendung wie folgt:

Allein eben dieser Kanon ist zugleich in allen verschiedenen Erscheinungen sich selbst gleich und auf sich selbst sich beziehend, und er weist darum in jedem Einzelnen über dieses Einzelne hinaus, und nach der übrigen Welt der Schönheit und des absoluten Geistes hin. Dieser Unterschied zwischen der Allgemeinheit des Schönen und seiner unendlichen Einzelheit muß sich innerhalb der Phantasie und der durch sie gesetzten Schönheit selbst als Gegensatz und Widerspruch äußern, und es gehen hieraus die Begriffe der *Erhabenheit*, der *Hässlichkeit*, und des *Komischen* hervor.²²

Damit hat Weiße der Ästhetik als ideell geistiger Disziplin den Weg geöffnet für die reziproke Verbindung von Kunst und Realität, wobei dem Hässlichen eine Doppelfunktion zukommt, einerseits Teil der Realität und damit des unendlich Einzelnen, andererseits die negative Größe innerhalb eines logischen Gedankensystems zu sein. Beide sind jedoch bedingt durch die ebenfalls doppelgesichtig verstandene dialektische Verbindungskette zur Idee des Schönen: die Begriffe der Erhabenheit, der Hässlichkeit und des Komischen.

In der Forschung wurden, wie bereits angedeutet, vor allem Weißes Begriff der Hässlichkeit und dessen innovatives Potential diskutiert²³, während seine Abhandlungen zum Erhabenen und zum Komischen weniger Beachtung fanden: die Erhabenheit als ein zu Genüge erforschter Gegenstand des Idealismus, das Komische als ein Konzept, das Jean Paul in der *Vorschule der Ästhetik* ausführlich dargestellt hatte. Um die innere Logik der drei Begriffe in ihrer Bedeutung und Funktion für die Argumentation Weißes erfassen zu können, scheint es jedoch vonnöten der dialektischen Struktur in seiner Theorie zu folgen und alle drei Stufen vorzustellen, wobei vor allem die Übergänge, jener von der Erhabenheit zur Hässlichkeit sowie jener von der Hässlichkeit zum Komischen beachtet werden sollen.

dreier Werke Aristoteles' in Erscheinung getreten ist, *Physik* (die bis heute in der Übersetzung Weißes gelesen wird), *Von der Seele* und *Von der Welt*. Eine Untersuchung zu diesem Zusammenhang steht freilich aus.

22 Weiße. System der Ästhetik (wie Anm. 6). S. 137.

23 Vgl. Oesterle. Entwurf (wie Anm. 1), Jung. Schöner Schein (wie Anm. 1) und Funk. Ästhetik des Häßlichen (wie Anm. 1).

Von der Erhabenheit zur Hässlichkeit

Die erste und einfache Stufe des Widerspruchs zwischen der ‚Allgemeinheit des Schönen‘ und seiner ‚unendlichen Einzelheit‘ fasst Weiße als ‚Erhabenheit‘, wobei die ‚unendliche Einzelheit‘ das ‚Konkrete‘ meint und damit das ‚Nicht-Schöne‘ impliziert, das so in den ästhetischen Diskurs überhaupt erst eingefügt wird. Dieses ist, ganz dem dialektischen Sinne verpflichtet, in erster Linie als ein zu überwindender Widerspruch zu begreifen, in dem die ‚unendliche Einzelheit‘ die ‚Allgemeinheit des Schönen‘ verhindert. Zugleich dient dieser Widerspruch jedoch als Motor der Entwicklung über das Einzelne hinaus nach der ‚übrigen Welt der Schönheit‘ und dem absoluten Geist hin.

Dieser Begriff des Erhabenen, der in Relation zum Hässlichen steht, fügt sich indessen vordergründig in die idealistische Tradition, wie sie Kant und mit ihm Schiller geprägt haben. Entscheidend bei beiden ist die Subjektivität, denn sowohl in Kants *Kritik der Urteilskraft* als auch in Schillers *Vom Erhabenen* bringt das Erhabene als subjektiver Blick auf die Natur den Eindruck von deren Hässlichkeit mit sich. Aus der Warte eines erhabenen Ich erweise sich die Natur stets als hässlich, weil – nicht mehr bedingt durch ihre Erhabenheit – Angst einflößend. Auf Kants *Kritik der Urteilskraft* rekurrend, formuliert Carsten Zelle:

Kant entdeckt in der konventionellen Redeweise von der ‚erhabenen‘ Natur eine Verwechslung („Subreption“), d. h. eine metonymische Vertauschung von Ursache und Wirkung, insofern nämlich Erhabenheit kein Prädikat unermesslicher, kolossaler oder gewaltiger Phänomene ist (diese sind vielmehr roh, ungestalt, fürchterlich oder „gräßlich“), sondern eines der Vernunft, die unser Gemüt angesichts jener Erscheinungen „sich fühlbar machen kann“.²⁴

24 Carsten Zelle. „Vom Erhabenen (1793) / Über das Pathetische (1801)“. *Schiller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Sonderausgabe. Hg. Matthias Luserke-Jaqui. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2011. S. 398-406, hier S. 400. In diesem Sinne ist es überraschend, dass seit den ersten Rezipienten Weißes diese beiden Stufen stets unabhängig voneinander betrachtet wurden. Während Weißes Ausfühungen zur Erhabenheit weniger geschätzt wurden, stand das Innovationspotential seiner Gedanken zur Hässlichkeit stets im Zentrum der Wertschätzung. So schrieb bereits Arnold Ruge: „Ch. H. Weiße [...] hat diesen reichen und ästhetisch unendlich wichtigen Begriff zuerst mit wahrhaft überraschendem Tiefblick erkannt und entwickelt, und zwar viel besser und ergiebiger, als den der

Innerhalb dieser Logik ist grundsätzlich auch Weißes Position zu verorten, wenn er die Erhabenheit dem Subjektiven und Allgemeinen zuordnet, während er die Hässlichkeit dem „unmittelbaren Dasein der Schönheit als Totalität ihrer Momente“²⁵ zuschreibt. Doch bleibt bei Weißer die Subjektivität als Teil der dialektischen Entfaltung des Geistes etwas Funktionales. Sie ist nicht an persönliches Erleben gebunden, sondern Teil des Versuchs, die innere Widersprüchlichkeit im Begriff des Schönen zu erfassen, wobei sie als treibende Kraft für die Selbstentwicklung des absoluten Geistes fungiert. Weißer legt den Fokus zuerst auf das Verhältnis von Erhabenheit und Schönheit, das er als bislang stets unreflektiert in einer diffusen Konstellation angenommen begreift, und hebt ein dynamisches Verhältnis beider Begriffe zueinander hervor: als „speculativeres und lebendigeres als das Verhältniß verschiedener Arten einer Gattung; und eben diese speculative Lebendigkeit ist es, welche es der bloß verständig reflectierenden Betrachtung so schwer macht, beide voneinander zu unterscheiden, und dabei doch das Band des Begriffs, das sie verknüpft, nicht zu verlieren.“²⁶ Erhabenheit wird als

ein – nur noch nicht zu hinreichender Klarheit durchgebildetes – Bewußtsein ausgesprochen, von der Nothwendigkeit, den Begriff der Schönheit, um ihn aus der Abstraction, mit der er in seiner ersten Allgemeinheit aufgefaßt werden mußte, in die concrete Wirklichkeit hineinführen zu können, zuvor *dialektisch aufzuheben*; damit er aus dieser seiner Negativität, oder aus der Auflösung in seine Elemente und Bestandtheile, jene seine Wirklichkeit selbstthätig zu erzeugen in Stand gesetzt werde.²⁷

Damit werden die Verhältnisse innerhalb der Dialektik der Schönheit noch einmal deutlich: Aufgrund der Unvollkommenheit des Konkreten gilt die ständige Tendenz zu dessen Überwindung hin zur eigentlichen Schönheit – des absoluten Geistes –, wobei für diesen richtungsweisenden inneren Widerspruch das hinderliche Konkrete von unerlässlicher Bedeutung ist, um die dialektische Entwicklung hin zum Absoluten zu realisieren. Damit

Erhabenheit.“ Arnold Ruge. *Neue Vorschule der Ästhetik. Das Komische mit einem komischen Anhang*. Nachdruck der Ausg. Halle a. d. S., 1837. Hildesheim, New York: Olms, 1975. S. 88. Vgl. hierzu auch Iannelli. Das Siegel (wie Anm. 15). S. 234.

25 Weißer. System der Ästhetik (wie Anm. 6). S. 173.

26 Ebd., S. 141f.

27 Ebd., S. 141.

ergibt sich ein Bild der Unvollkommenheit der Erscheinungswelt, das hin zu deren Überwindung in der absoluten Schönheit führt:

Weil jene Totalität der Erscheinungswelt, welcher die Erhabenheit eigentlich als Attribut angehört, nie vollständig verwirklicht werden kann: so ist der Begriff der Erhabenheit überhaupt das Hinaustreiben der Phantasie über ihre eigene Sphäre, d. h. über die Sphäre der Schönheit, zu Begriffen, die jenseits dieser Sphäre liegen.²⁸

Jener unvollkommene Zustand der Schönheit indessen, in dem „nichts Vermittlung“, sondern alles „unmittelbar gegenwärtiges Dasein“ an ihr ist, in den irrationale Verhältnisse der Schönheit wie Anmut, Reiz, Grazie und Würde eintreten, jedoch keine eigentliche Schönheit, und den die wahre Schönheit – der absolute Geist – zu überwinden hat, jener Zustand wäre die dialektisch notwendige und zu überwindende Negation des Schönen, also das Hässliche.

Die wahre Schönheit aber, nämlich die erhabene, zeigt sich auf der Einheit dieser beiden Extreme zu beruhen: des hinter ihr Zurückliegenden oder des Endlichen und des vor ihr Liegenden oder des Göttlichen. Sie ist also wesentlich Vermittlerin zwischen diesen beiden und selbst durch beide vermittelt. Wiefern sie nun aber ihren ersten Begriff, dem zufolge Nichts Vermittlung, sondern Alles unmittelbar gegenwärtiges Dasein an ihr sein soll, dennoch festhalten will: so versinkt sie unaufhaltsam in das Gegentheil ihrer selbst, in die *Häßlichkeit*.²⁹

Die Hässlichkeit fasst Weiße mithin als den „absoluten Widerspruch“³⁰, der jedoch als temporär zu denken ist und nur besteht, „so lange dieser als ein daseiender und gegebener, und noch nicht als ein durch die Thätigkeit, deren Foderung in ihm gegeben ist, sich selbst gesetzt und verwirklicht und zur Idee seiner selbst erhoben habender gefaßt wird.“³¹ Diese Erhebung, die Überwindung der Hässlichkeit, soll indessen nicht als „Beiseitesetzung“, sondern als „Enthüllung und Lösung dieses Widerspruchs“ gedacht werden. Entscheidend ist hierbei, dass das ‚Konkrete‘ und ‚Hässliche‘ sowohl als gedanklicher

28 Ebd., S. 163.

29 Ebd., S. 163f.

30 Ebd., S. 173.

31 Ebd., S. 173.

Gegensatz zum Schönen als auch als empirisches Phänomen in den Prozess der Entwicklung eingebunden wird. Denn nur so, durch „Anerkennung, Bekämpfung und Überwältigung der Häßlichkeit“, kann theoretisch wie praktisch die ideale Schönheit zustande kommen.³² Die Häßlichkeit muss also in ihrer Existenz erst anerkannt werden, um bekämpft und überwältigt werden zu können, und nur so, auf dem Weg dieser Anerkennung der Häßlichkeit, kann wiederum sowohl theoretisch wie praktisch der Widerspruch aufgehoben und die Idee der Schönheit angestrebt werden.

Damit entwickelt Weiße innerhalb dieser strikten dialektischen Logik die Relevanz des Häßlichen für das Denken vom Schönen und nimmt es als essenziellen Bestandteil der Ästhetik auf. Damit leitet er auf geradezu unpräzise Weise, weil schlicht aus der Konsequenz seines Denkens heraus und beinahe unbeabsichtigt, einen entscheidenden Paradigmenwechsel innerhalb der Ästhetik ein, der zu einem zentralen Indiz für die Moderne avancieren wird und der in Hegels Fortgang des absoluten Geistes so nicht vorgesehen ist, weshalb sich zahlreiche Junghegelianer an Weißes Leistung orientieren. Auf diese Relevanz Weißes für die Entwicklung der Ästhetik machte etwa Werner Jung aufmerksam:

Wenn wir die frühen kritischen Arbeiten Fr. Schlegels, die unter geschichtsphilosophischen Prämissen an das Problem der Häßlichkeit anlässlich des Kontrasts von antiker (natürlicher) und moderner (künstlicher) Kultur herangehen, außer acht lassen, auch weil sie nur einen geringen Einfluß auf die Entwicklung der philosophischen Ästhetik ausgeübt haben und zusätzlich durch das Hegelsche Verdikt, daß den Frühromantikern jede philosophische Bildung abgehe, belastet worden sind, dann ist Weiße im Grunde der erste philosophische Ästhetiker in der Tradition des Deutschen Idealismus, der ausführlicher das Problem der ästhetischen Häßlichkeit behandelt. Weiße selbst verweist namentlich nur pauschal auf Solger als auf einen Vorgänger, der an einigen wenigen Stellen im „Erwin“ und in den „Vorlesungen über Ästhetik“ die Häßlichkeit „flüchtig berührt“. Während die Häßlichkeit in Hegels Ästhetik eigentlich einen ästhetischen Grenzbegriff darstellt, über den Hegel nicht weiter nachdenkt, gehört für Weiße die Häßlichkeit unbedingt nicht nur mit in die Ästhetik, sondern sogar mit in den Begriff der Schönheit hinein.³³

32 Ebd., S. 173.

33 Jung, *Schöner Schein* (wie Anm. 1), S. 128. Während Oesterle ausführlich die geistesgeschichtliche Genese des Häßlichen bei Weiße rekapituliert und dabei

Trotz ihrer dialektisch begründeten Notwendigkeit darf nicht vergessen werden, dass die Hässlichkeit in Weißes ‚System‘ eine Zwischenstufe der Selbstentwicklung des Geistes hin zu Gott darstellt, weshalb die in ihr angelegte Überwindungsintention einen ethisch-religiösen Charakter aufweist. So wird die Form der „auf den Kopf gestellten Schönheit“ als „Unwahrheit und Lüge“ sowie als „Unseligkeit und Verdammniß“³⁴ verurteilt, wobei Weiße selbst auf den Kontext der „in der neuern Philosophie mehrfach aufgestellten Definition des *Bösen*, welche dieses nicht schlechthin als das Nichtgute, sondern als das abgefallene, verkehrte und auf den Kopf gestellte Gute bezeichnet“³⁵, und damit auf die Philosophie Schellings verweist.

Doch bleibt die „Wahrheit dieser Begriffe“ nicht auf die metaphysische Dimension beschränkt, entscheidend ist vielmehr, dass zugleich ihre „concrete und zeitliche“ Relevanz berücksichtigt wird. In Weißes Konzept ist die Hässlichkeit – ähnlich der subjektiven Schönheit – als eine konstante Größe zu denken, die sich gleichsam wie „Gespenster“ zu allen Zeiten der Menschheitsgeschichte im „Zeitlich-Wirklichen“³⁶ konkretisiert und damit eine explizit empirische Relevanz hat. Es ist also nicht nur die Hässlichkeit als gedankliche Größe, die innerhalb der Dialektik zu überwinden ist, auch die Hässlichkeit in der empirischen Realität erfordert im Zuge der Selbstentfaltung des absoluten Geistes eigens Überwindung. An dieser Stelle wird einmal mehr deutlich, wie subtil, beinahe rein auf metaphysischer Ebene argumentierend, die für das 19. Jahrhundert derart entscheidende Dimension der Empirie eingebunden wird, um – einmal benannt – sofort wieder in die Abstraktion der Theorie abzuheben. Es scheint jedoch just diese Subtilität zu sein, die bezeichnend für das Werk Weißes ist, die ihrem eigenen Vorstoß nicht zu trauen scheint und obwohl sie Aspekte der nicht idealen Realität ausspricht, immer zugleich das Ideal als Lösung auf den Plan ruft.

explizit auf die Bedeutung Solgers eingeht (vgl. Oesterle. Entwurf [wie Anm. 1], S. 259ff.), stellt Jung die Eigenständigkeit dieses gedanklichen Schritts Weißes heraus.

34 Weiße. System der Ästhetik (wie Anm. 6). S. 179.

35 Ebd., S. 179.

36 Ebd., S. 189.

Das Potential des Komischen

Zugleich jedoch ist das Hässliche nicht nur auf der Ebene der Realität zu beheben, sondern innerhalb der Selbstentwicklung der Idee der Schönheit selbst und zwar im Komischen. Hier sollen die in sich widersprüchliche Erhabenheit sowie die Hässlichkeit, also die Phantasie und das Gespensterhafte, im Komischen überwunden werden. Seine bisherigen Ausführungen zusammenfassend, fährt Weiße im zuvor angesprochenen, metaphorisch gefärbten Ton fort:

Die Häßlichkeit, obgleich sie schon ihrem Begriffe nach das sich Aufhebende und Verschwindende ist, und nur durch eine auch außerhalb der ästhetischen Idee waltende Macht, dergleichen die Macht des Bösen ist, zu einer festeren Wirklichkeit erhoben werden kann, muß sich jedoch, um als Moment in die Idee einzutreten, als dieses Verschwindende und an sich Richtige ausdrücklich darstellen. Dies nun geschieht in der *Komik*; in welcher die *endliche Subjectivität* als die Macht auftritt, der die Phantasie, die in der Häßlichkeit mit ihr in Eins zusammenging, verfallen ist. Die Gespensterwelt, eben so wie die Paradieseswelt der Phantasie, erscheint deshalb in dem Begriffe der Komik als *untergegangen*; nämlich als durch den allgemeinen Fluß des endlichen zeitlichen Daseins in ihre Elemente aufgelöst, die als solche selbst endliche und nichtige sind. Das Unendliche oder Absolute aber, welches ihre Substanz ausmacht, ist entflohen in ein Jenseits; welches sich jedoch bei näherer Betrachtung als das schlechthin Nahe und Diesseitige zeigt für dieselbe endliche Subjectivität, die ja nur ihm die Macht verdanken konnte, jene unmittelbare, und eben wegen ihrer Unmittelbarkeit sich selbst entfremdete geistige Substanz, die Schönheit und die Häßlichkeit der reinen Phantasiethätigkeit – aufzulösen und zu verflüchtigen.³⁷

Im Zuge dieser Überwindung tritt explizit die Literatur gegen das Hässliche in der Realität an, denn hier, in der komischen Literatur, kann das Hässliche verlacht werden: „Was in der geschichtlichen Wirklichkeit nothwendig zum Häßlichen und Bösen ward, das verwandelt die Dichtung des Komikers in ein Lächerliches, indem sie es als ein unwirkliches darstellt.“³⁸ In der komischen Dichtung sieht Weiße mithin die Möglichkeit, sich gleichermaßen mit der Realität auseinanderzusetzen und diese durch die Distanz des

37 Ebd., S. 207.

38 Ebd., S. 233.

Komischen zu überwinden. Im Akt dieser Verspottung der Wirklichkeit durch die komische Literatur findet so gesehen eine Abstraktion des potentiell Hässlichen auf eine allgemeine Sphäre statt, und so ist es Weiße möglich, über den Umweg des Komischen, gewissermaßen durch die Hintertür, die Möglichkeit des Erhabenen wieder anzudeuten, wenn er – auf große Komiker der Weltliteratur verweisend – ausführt:

Der wahre Humor bewährt sich daher nur dadurch als solcher, daß er – wie wir auch bei allen wahrhaft großen humoristischen Dichtern, Shakespeare, Cervantes, Sterne, Jean Paul u. A. dieß antreffen, – hinter der von ihm verspotteten oder vernichteten Endlichkeit allenthalben schon den einfachen Gedanken oder gleichsam den Keim des von ihm angestrebten unendlich erhabenen Ideales erblickt; eine Wahrnehmung, die ihn mit der verspotteten Welt ausöhnt, und alle von ihm angeschauten oder geschaffenen Erscheinungen eben in ihrer äußersten Kleinheit und Zerspaltenheit zu unendlich lieblichen und werthvollen macht, ungeachtet zwischen dem einfachen Inhalte ihrer Naivität und dem eigentlichen Gegenstände der humoristischen Sehnsucht ein ganzes, von geistigem Gehalt entblößtes Weltall in der Mitte liegend erkannt wird.³⁹

In diesen Gedanken scheint ein interessanter Vorzeichenwechsel innerhalb der Argumentation Weißes eingeflochten zu sein, denn es sind explizit die literarischen Werke selbst, die durch die ihnen immanente Komik in der Lage sind, Erhabenheit zu erschaffen, eine Größe, die zuvor unabhängig von konkreten literarischen Werken als philosophischer Begriff verhandelt worden war. Zugleich macht der Verweis auf Jean Paul zwei weitere Aspekte deutlich, einerseits reiht er ihn in den Kreis der „wahrhaft großen humoristischen Dichter“ ein, andererseits weist er die eigene Zeit ex negativo als eine aus, die des Komischen überhaupt bedarf, und so auf die in ihr vorhandene Hässlichkeit verweist, die durch das Komische zu überwinden ist.

Damit nimmt er in seiner Betrachtung des Hässlichen im ‚Zeitlich-Wirklichen‘ auch seine eigene „kranke Zeit“⁴⁰ nicht aus, sondern denkt auch diese im Sinne der dialektischen Entwicklung hin zur göttlichen Wahrheit begriffen und bindet hier die zeitgenössische Literatur ein, die er als der aktuellen Zeit angemessen anerkennt. Weiße erhebt die Literatur solcherart weit über die feindselige Sichtweise Hegels hinaus und misst ihr eine entscheidende Bedeutung hinsichtlich der seiner Zeit angemessenen Suche nach göttlicher

39 Ebd., S. 249.

40 Hier wie auch im Folgenden: Jung, *Schöner Schein* (wie Anm. 1). S. 130.

Wahrheit bei, wobei das ‚erhabene Ideal‘ freilich ein seiner Zeit angemessenes Gesicht zu erhalten habe.

Das moderne Ideal Weiße ist konsequenterweise das Kunstideal selbst, was wiederum bedeutet, dass die Kunst der Moderne nicht (wie bei Hegel) das Ende der Kunst ist, sondern deren höchste Form, das Ideal, das angesichts der modernen Zeit als Kunstform sich herausbildet. Weiße erkennt mithin als Konsequenz aus der dialektisch entwickelten Selbstentfaltung der Idee von der Schönheit die Freiheit und zugleich die Bedeutung der Literatur, in der er kein ausführendes Mittel, sondern eigenständiges Gestaltungspotential der Realität sehen will. So schließt das erste Buch seines dreiteiligen Werkes mit folgender Passage:

Geschichtlich aber wird durch das Auftreten des modernen Ideals die Kunst *befreit*, d. h. in Stand gesetzt, nach allen Seiten und Richtungen hin, und ohne andere als die in ihrem eigenen Begriffe liegenden Beschränkungen, die Schönheit zu verfolgen und die Welt in dem Lichte der Schönheit zu verklären. So daß also offenbar der Name eines *Zeitalters der Kunst* wesentlich gleichbedeutend ist einem Zeitalter des vollendeten Selbstbewußtseins oder einem philosophischen; indem die Schönheit eben durch Kraft jenes philosophischen Selbstbewußtseins das ihr eigenthümlich zugehörige Gebiet in Besitz nimmt; und entgegenstehend innerhalb der weltgeschichtlichen Perioden des höhern Geisteslebens den *mythischen* Zeitaltern, in denen die Schönheit noch ein Innerliches und Subjectives, der, (wesentlich nur durch diese Innerlichkeit sich rein erhaltende) speculative und selbstbewußte Gedanke hingegen ein Aeußerliches, Bild und Symbol geworden war.⁴¹

Damit wird die kranke hässliche Gegenwart zugleich zur Ermöglichung einer modernen Kunst, die erst existiert, wenn die klassische und die romantische Kunst, die ihre Ideale in der vergangenen Realität haben, nicht mehr existiert.⁴² Am Ende der dialektisch durchgeführten *Subjectiven (allgemeinen) Begriffslehre der Ästhetik* steht so die Befreiung der Kunst und deren Aufwertung hin zu einem Weg, um mit den in ihr selbst liegenden Mitteln die Schönheit zu verfolgen. Damit wird der literarische Vorgang selbst als eine Antwort lesbar auf die Realität, die notwendigerweise als Teil der dialektischen Entwicklung einbezogen, jedoch überwunden werden muss. Der Kunst kommt damit nicht nur eine entscheidende Rolle im Umgang mit der

41 Weiße. System der Ästhetik (wie Anm. 6). S. 320.

42 Jung. Schöner Schein (wie Anm. 1). S. 132.

krisenbehafteten Realität zu, sie findet sich angesichts solcherart veränderter Parameter selbst in der Lage, die eigenen ästhetischen Maßstäbe zu setzen und scheint so – rein aus der dialektischen Logik heraus entwickelt – den Beginn einer modernen Ästhetik einzuläuten.⁴³

43 Zu überlegen wäre abschließend, ob in dieser versöhnenden Funktion der Kunst, die das Hässliche zum zentralen und zu überwindenden Kern hat, nicht die Texte diverser Vertreter der restaurativen Literatur des Vormärz, allen voran Adalbert Stifter zu verorten wären und ob hier nicht eine Brücke zwischen den unterschiedlichen Literaturen des Vormärz denkbar wäre.

Agnes Hoffmann (Basel)

„Mögen die Schauer, die in den Erzählungen wehen,
die Leser immerhin ergreifen“

Die Fantastik der 1840er Jahre und der Horror der Restauration
(Luise Mühlbach, Annette von Droste-Hülshoff, August Lewald)

Die literarische Fantastik ist ein Stiefkind des Vormärz. Zwar stand das Übernatürliche in Form von Gespenster- und Schauerliteratur beim deutschen Lesepublikum im selben Zeitraum hoch im Kurs¹, und nicht wenige, auch namhafte Autor*innen schrieben Werke, die sich dem Spektrum der Fantastik zuordnen lassen, wie dieser Beitrag im Folgenden zeigen wird. Aber die Begeisterung für fantastische Texte hatte im Allgemeinen einen zweifelhaften Ruf. Dies karikiert z. B. ein literaturkritischer Artikel im *Morgenblatt für gebildete Stände* von 1845: Er zeichnet eine Dame aus der Oberschicht, die sich von einem Freund heimlich mit den neuesten Bänden eines Gespensterromans aus der Leihbibliothek versorgen lässt, um sie im Verborgenen in ihrem Boudoir zu verschlingen; peinlich darum bemüht, dass ihre Leidenschaft nicht an die Öffentlichkeit dringt.² Den Verfasser*innen fantastischer Literatur erging es kaum besser – man unterstellte ihnen wahlweise eine billige Anbiederung an das Publikum oder eine nicht zeitgemäße Orientierung an der romantischen Fantastik. Als August Lewald 1840 eine zweibändige Sammlung mit Schauer geschichten unter dem Titel *Mörder*

1 Friedrich Sengle. *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur zwischen Restauration und Revolution, 1815-1848*. 3 Bde., Bd. II: *Die Formenwelt*. Stuttgart: Metzler, 1972. S. 937. In Sengles Studie wird die Literatur des Vormärz dem historisch weiteren Epochenbegriff ‚Biedermeier‘ untergeordnet; entsprechend ist er nicht an ihrer Abgrenzung als intellektuell und ästhetisch eigenständiger Epoche – etwa im Hinblick auf Diskursdynamiken, Schreibformen und Publikationsformate – interessiert, die diesem Beitrag die Einordnung fantastischer Texte aus den 1840er Jahren unter den Begriff ‚Vormärz‘ erlaubt. Zum Problem der Epochenabgrenzung allgemein siehe zuletzt Norbert Otto Eke. „Vormärz – Prolegomenon einer Epochenendarstellung“. *Vormärz-Handbuch*. Hg. Norbert Otto Eke. Bielefeld: Aisthesis, 2020. S. 9-20, bes. S. 13-16.

2 A. v. Sternberg. „Gruppen aus der Gesellschaft“. *Morgenblatt für gebildete Leser* 39:126 (27. Mai 1845): S. 502f.; Verweis bei Sengle. *Biedermeierzeit* (wie Anm. 1).

und *Gesperster* veröffentlichte, nahm er im Vorwort solche Ressentiments vorweg: „Man wird mir sagen, ich wolle einer vergangenen Epoche in die Hände arbeiten, ich gemahne an Spieß³, ich wähle absichtlich einen solchen Titel, um den Leihbibliotheken in die Hände zu arbeiten, u. s. w.“⁴

Literaturkritik und theoretische Ästhetik der Epoche trugen entschieden zu dieser Abwertung bei. Fantastische Texte wurden – z. B. unter Bezug auf die literarische Romantik – als Gegenbild einer politisch progressiven, auf die „Wahrheit und Wirklichkeit“⁵ der gesellschaftlichen Verhältnisse verpflichteten zeitgenössischen Literatur angeführt.⁶ Der moderne Zeitgeist hat dagegen, wie Friedrich Theodor Vischer in seinem *Entwurf einer neuen Ästhetik* 1843 bündig erklärt, ein durch und durch prosaisches Naturell: „Die Phantasmen, die Mythen sind [...] zu Ende. [...] Die Welt ist entgöttert, die Natur entgeistert, die Geschichte von Wundern entleert.“⁷

Ein Blick auf die fantastische Produktion der Zeit straft diese Marginalisierung Lügen. Ausgehend von drei Beispielen aus den 1840er Jahren – Luise Mühlbachs Erzählung *Das fluchbeladene Haar* (1845), Annette von Droste-Hülshoffs Novelle *Die Judenbuche* (1842) und August Lewalds Erzählung *Das Gespenst um Mittag* (1840) – möchte mein Beitrag den

3 Christian Heinrich Spieß (1755-1799), deutscher Dramatiker und erfolgreicher Autor von Trivilliteratur.

4 August Lewald. *Mörder und Gespenster*. 2 Bde. Stuttgart: J. Scheible, 1840. Bd. 1. S. IV.

5 Ludolf Wienbarg. *Ästhetische Feldzüge. Dem jungen Deutschland gewidmet*. Hamburg: Hoffmann & Campe, 1834. S. 299.

6 Bei Wienbarg wird die Literatur der vorangehenden Epoche, die in „einer von der Welt abgeschiedenen Sphäre, weich und warm gebettet in einer verzauberten idealen Welt“ (ebd.) entstanden sei, den jungdeutschen Texten gegenübergestellt, die „mitten im Strom der Welt“ (ebd.) an der Gegenwart teilhätten. In Literaturkritiken findet sich besonders in Bezug auf die Fantastik der Spätromantik der Topos der „Zerrissenheit“ und „Phantasterei“; exemplarisch etwa bei Joseph von Eichendorff. „Zur Geschichte der neuern romantischen Poesie in Deutschland“. Zuerst in: *Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland* 17 (1846), S. 273 ff. Zitiert nach: *Philosophie und Literatur im Vormärz. Der Streit um die Romantik (1820-1854). Quellenband*. Hg. Werner Jaeschke. Hamburg: Meiner, 1995 (= Philosophisch-literarische Streitsachen, 4,1). S. 326-354, hier S. 349.

7 Friedrich Theodor Vischer. „Entwurf einer neuen Ästhetik“. Friedrich Theodor Vischer. *Kritische Gänge*. Bd. 2. Tübingen: Ludwig Friedrich Fues, 1844. S. 343-398, hier S. 371.

vitalen Zusammenhang herausarbeiten, den fantastische Texte im Vormärz zu poetologischen und zeitkritischen Fragen der Epoche unterhielten. Alle drei Werke erschienen in Magazinen und Sammelbänden, die sich in erster Linie an ein Lesepublikum aus dem mittleren und höheren Bürgertum richteten, das sich seinerseits über handelnde Figuren und Erzählinstanzen in den Texten repräsentiert fühlen konnte. Ihm oblag es – so die These – den ästhetischen Reiz von Schauerromantik und Horror zu genießen, oder die Texte außerdem als Angebote einer kritischen Auseinandersetzung mit Diskurs- und Machtverhältnissen ihrer Zeit zu begreifen.

Während es zwischen den drei Werken auf der Plotebene keine Berührungspunkte gibt, überschneiden sie sich strukturell, insofern sie die pragmatisch-realistische Schilderung sozialer Verhältnisse mit archaischen Narrationen von rachedurstigen Untoten, schicksalhafter Vergeltung und Bestrafung aus dem Jenseits kombinieren. Dies als bloße Stilzutat im Sinne eines ‚phantastischen Tons‘⁸ abzutun, den die Texte bedienen, oder einen „Dualismus von Irrationalität und Realismus“⁹ an der Grenze zum Komischen zu vermuten, greift eindeutig zu kurz. Die folgenden Überlegungen werden zeigen, dass über die ästhetischen Mittel der Fantastik vielmehr eine Perspektive auf die Zeitumstände angeboten wird, die nicht anders als kritisch genannt werden kann. Gespenster, Revenants und Rachegeister werden als Ausgeburten ganz realweltlicher Missstände der Restaurationsepoche bestimmt, innerhalb derer sie für Gerechtigkeit oder zumindest für die Sichtbarmachung von Unrecht sorgen. Um es pointiert zu sagen: Der Verdacht liegt nah, dass es bei Lewald, Droste-Hülshoff und Mühlbach *aufgrund* von ungerechter Güterverteilung, Klassengegensätzen und sozialer Ungleichheit in der modernen Gesellschaft spukt. Ob diese Deutung trägt und was dies über den diskursiven Ort der Fantastik im Vormärz aussagt, soll im Folgenden unter Bezug auf die Texte sowie zeitgenössische Debatten um das Gespensterhafte in Kunst und Gesellschaft überprüft werden.

8 Sengle. Biedermeierzeit (wie Anm. 1). S. 943-951.

9 So Monika Ritzer. „Das Wunderbare nur scheinbar ist und bloßes Spiel? Realisationen des Phantastischen in der Literatur des 19. Jahrhunderts“. *Die magische Schreibmaschine: Aufsätze zur Tradition des Phantastischen in der Literatur*. Hgg. Elmar Schenckel et al. Frankfurt a. M.: Veuvvert, 2018. S. 139-172, hier S. 153.

Prolog: Sittliches Schaudern bei Vischer, Auerbach und Mundt

Zu den zentralen Themen der literaturwissenschaftlichen Fantastikforschung gehört die besondere Beziehung von Fantastik zur gesellschaftlichen Ordnung. Denn fantastische Texte des 19. Jahrhunderts wurden spätestens seit Todorov primär als Produkte des bürgerlichen Zeitalters begriffen, dessen Phantasmagorien, Ängste und Begehren in ihnen mit dem Einbrechen des Übernatürlichen an die Oberfläche der gewohnten Welt dringen.¹⁰ Dies gilt erst recht für Gespenstertexte, in denen diese Welt von Wesen heimgesucht wird, deren Existenz ihren Grundprinzipien – den Kategorien von Zeit und Raum, der Endlichkeit des irdischen Lebens und der physischen Finalität des Todes – widerspricht, und die zugleich, oft gewaltsam, auf diese Verhältnisse einwirken. Brittnacher sieht in der Gespensterfantastik daher einen Spiegel der fragilen Konstitution moderner Lebensbedingungen: „Es geht um die Angst vor einem Leben, auf dem der Schatten des Todes liegt, um die Hostilität der Welt und um die verlorengegangene metaphysische Ordnung.“¹¹

10 Das Verhältnis von Fantastik zur bürgerlichen Gesellschaft wurde dabei im Nachgang zu Tzvetan Todorovs einflussreicher Einführung in die Fantastik von 1970 ganz unterschiedlich bestimmt; neben Todorovs Deutung als Sublimation gegenüber kulturellen Ängsten und der Triebökonomie des Bürgertums (in: Ders. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Editions du Seuil, 1970) etwa als Subversion (vgl. Rosemary Jackson. *Fantasy. The Literature of Subversion*. London/New York: Routledge, 1981), Affirmation (u. a. Lars Gustafsson. „Über das Phantastische in der Literatur.“ In: Lars Gustafsson. *Utopien. Essays*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985. S. 9-25), als Beitrag zur Erinnerungskultur (vgl. Renate Lachmann. *Erzählte Phantastik. Zur Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002), als Ausdruck bürgerlicher Ideologie (u. a. José B. Monléon. *A Specter is Haunting Europe. A Sociohistorical Approach to the Fantastic*. Princeton: University Press, 1990) oder als generelle Diskurskritik (Markus May. „Die Wiederkehr der Dinge. Fantastik als Diskurskritik“. *Phantastik und Gesellschaftskritik im deutschen, niederländischen und nordischen Kulturraum / Fantastique et approches critiques de la société. Espaces germanique, néerlandophone et nordique*. Hgg. Marie-Thérèse Mourey, Evelyne Jacquelin. Heidelberg: Winter, 2018 [= Beihefte zum Euphorion, 104]. S. 27-44.) u. a. m.

11 Hans Richard Brittnacher. *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994. S. 50f. Nach Todorov gehören Gespenstererscheinungen im Rahmen seiner ontologischen Skalierung nicht mehr dem Fantastischen,

Auch die im Folgenden untersuchten Werke zeigen Existenzen, auf denen der „Schatten des Todes“ lastet, und die Texte sind nicht zimperlich in der Beschreibung von Angstreaktionen und Horror. Gespenster und übernatürliche Erscheinungen werden dabei, wie schon angedeutet, in ihrem intrinsischen Zusammenhang mit den gesellschaftlichen Verhältnissen selbst dargestellt. Lebensangst und eine als lebensfeindlich erfahrene Welt sind insofern nicht etwas, was erst durch das Übernatürliche in die geschilderten Lebensumstände einbricht, sondern sie bestimmen diese Konstitution von vornherein wesentlich. Diese doppelte Perspektive ist für die weiteren Überlegungen entscheidend. Als Motiv ist die kausale Verknüpfung von gespenstischen Interventionen aus dem Jenseits mit irdischen Missständen wie Ungerechtigkeit und Armut natürlich aus klassischen Gespenstersagen bekannt¹², doch vergelten sie dort entweder individuelles Fehlverhalten, oder stellen dort, wo systemische Strukturen in den Blick rücken, nicht deren Existenz zur Disposition, wie es in den Beispielen des Vormärz der Fall ist. Die Texte unterscheiden sich darin auch von der romantischen Fantastik, die zwar soziale Konflikte kennt¹³, aber strukturelle Dispositionen wie Klassenunterschiede oder diskursive Marginalisierung eher unterhalb der Beschreibungsebene thematisiert.

Interessanterweise wird dagegen zeitgleich mit der Entstehung der untersuchten Texte die Frage nach der sittlichen Dimension des Wunderbaren und, als einer seiner Unterformen, des Gespenstisch-Unheimlichen in der theoretischen Ästhetik diskutiert.¹⁴ Dies, obwohl man alles Übernatürliche

sondern dem Bereich des Unheimlichen zu, vgl. Todorov. *Introduction* (wie Anm. 10), S. 29. Zu einer Kritik an Todorovs Klassifikation siehe Robert Stockhammer: „Zur Theorie der Gespenster oder die Un-Logik der Literatur“. *Der (Schauer)roman. Diskurszusammenhänge, Funktionen, Formen*. Hg. Mario Grizelj. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010. S. 13-42, hier S. 17f.

- 12 Dazu gehören z. B. die Heimsuchung hartherziger Adliger durch Weiße Frauen, Poltergeister o. ä. und umgekehrt das Auftauchen von Schutzgeistern bei der armen Bevölkerung; vgl. etwa die Belohnung eines fleißigen Jungen, dem aufgrund seines sozialen Standes ansonsten alle Aufstiegschancen verwehrt sind im Grimm'schen Märchen *Der Geist im Glas*.
- 13 Z. B. in E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Das Majorat*. Dazu: Alain Muzelle. „La critique sociale dans Le Majorat (Das Majorat)“. In: Mourey, Jacquelin. *Phantastik und Gesellschaftskritik* (wie Anm. 10), S. 15-26.
- 14 Auch hier erweist sich die Todorov'sche kategorische Abgrenzung der Fantastik gegen das Wunderbare und Unheimliche als wenig hilfreich; vgl. oben, Anm. 11.

aus dem Gegenstandsbereich der zeitgenössischen Literatur eigentlich ausschließt – vor allem das „Märchenhafte“ sei, wie Berthold Auerbach 1846 in seinem Programm einer deutschen Volksliteratur schreibt, „zum irrenden Schatten geworden, der keine rechte Heimat mehr hat und aus dem lebendigen Zusammenhang gerissen ist.“¹⁵ Doch wie es sich für heimatlose Untote gehört, spukt die Frage nach dem modernen Ort des Wunderbaren und Übernatürlichen weiter durch den Diskurs. Im Rahmen der modernen Literatur bleibt beides zwar bei Autoren wie Vischer, Auerbach oder Theodor Mundt weitgehend ausgeschlossen, doch ihre historische und systematische Bedeutung wird im Rahmen anthropologischer Begründungsmodelle wieder in die Moderne eingeführt. Das Wunderbare hat bei ihnen eine klare Funktion in Bezug auf den Menschen und seine Orientierung auch in der modernen Welt: Grundsätzlich zeigt sich für alle drei Autoren in wunderbaren Phänomenen eine Überschreitung von Naturgesetzen im Hinblick auf bislang Ungesehenes, Unerwartetes und scheinbar Unmögliches. In früheren Zeiten halfen Wunder- und Märchenerzählungen dabei, unbegreifliche Naturzusammenhänge sinnlich zu erfassen und zu „anthropomorphisieren“¹⁶, z. B. indem Wetterkatastrophen auf das Eingreifen von göttlichen oder gigantischen Wesen zurückgeführt und damit in ihrem un-menschlichen Bezug auf die Menschenwelt verständlich wurde.¹⁷ Mundt schreibt dem Wunderbaren in seiner Ästhetik. Die Idee der Schönheit und des Kunstwerks im Lichte unserer Zeit (1845) dabei eine grundsätzlich idealistische Dimension zu. Denn wenn im Fall der Literatur und Kunst z. B. „unerhörte Wesen, Gespenster, Kobolde und Hexen“¹⁸ das Wirken höherer Mächte im Rahmen der Menschenwelt veranschaulichen, so demonstrieren sie die „Verwirklichung des sittlich und geistig Rechten“¹⁹ bzw. dessen Überlegenheit gegen und über die Grenzen der Naturgesetze hinaus.

15 Berthold Auerbach. *Schrift und Volk. Grundzüge der volksthümlichen Literatur. Angeschlossen an eine Charakteristik J. P. Hebels*. Leipzig: Brockhaus, 1846. S. 100. Ein zeitgenössischer Ausnahmefall für eine sinnvolle Adaption märchenhafter Schreibweisen ist für Auerbach die Dichtung Hebels, wo er dies begrenzt sinnvoll findet.

16 Theodor Mundt. *Asthetik. Die Idee der Schönheit und des Kunstwerks im Lichte unserer Zeit*. Berlin: M. Simion, 1845. S. 254.

17 Vgl. Auerbach. *Schrift und Volk* (wie Anm. 15). S. 109.

18 Mundt. *Asthetik*. (wie Anm. 16). S. 251.

19 Ebd. Mundts Beispiel für einen gelungenen literarischen Einsatz wunderbarer Elemente, denen durch den Bezug auf eine übergeordnete Sinndimension

Hierin fällt dem Wunderbaren selbst in der entgötterten Moderne ein Rest Bedeutung zu. Dies stellt auch Vischer in seiner Habilitationsschrift *Über das Erhabene und Komische* (1837) dar, wo er wie Mundt die kognitiv unmögliche und sittlich-vernünftige Doppelnatur des Wunderbaren ins Zentrum stellt und dies mit Überlegungen zu seiner ästhetischen Wirkung verbindet.²⁰ Sein zentrales Beispiel sind Gespenstererscheinungen, die er als exemplarisch ‚wunderbare‘ Überschreitungen von Naturgesetzen bestimmt:

Im Wunderbaren dagegen wird eine unendliche Macht vorgestellt, welche physisch wirkt, aber doch zugleich nicht physisch. Denn sie wirkt in der Natur, und doch gegen die Natur, tritt als Natur auf, und ist doch mehr, als Natur. Ein Gespenst z. B. ist ein Wesen aus einer unbekanntem Welt mit einem Körper, vermöge dessen es uns erscheinen kann. Dieser Körper hat aber diejenigen Eigenschaften, die eben den Körper zum Körper machen, Schwere, Tastbarkeit u. s. w. nicht. Es ist also ein Körper, der kein Körper ist. [...] Dieser Widerspruch, so leicht er von dem Verstande durchschaut wird, ist, wenn er als Bild vor die Phantasie tritt, von ungeheurer Wirkung.²¹

Vischers Problematisierung der wirklich/unrealistischen Zwitternatur übernatürlicher Wesen mag wie ein sophistisches Scheingefecht anmuten, erlaubt ihm aber ein kunstkritisches Argument, das mit heutigen Theorien der Fantastik durchaus mithalten kann: Der ästhetische Reiz übernatürlicher Ereignisse in der Kunst speise sich aus genau dieser Logik ihrer Un/Natur – als Phänomene beschäftigen sie die Einbildungskraft, gleichwie schwerlich sie sich ins „reguläre Realitätssystem“²² ihrer Rezipient*innen integrieren lassen. Jedoch ist Vischer nicht, wie heutige Theorien, an den ontologischen

„innere[] Bedeutung“ (ebd., 256) zufällt, ist Shakespeare, wohingegen er für „anderweitige Spukbilder“ und „Geistererzählungen“ (ebd., 257) seiner eigenen Zeit kein gutes Wort übrig hat.

- 20 Offenbar beziehen sich beide Autoren auf Solgers Überlegungen zum Wunderbaren in dessen *Vorlesungen zur Ästhetik* (ed. posth.1829), die Vischer in seinem Text als Quelle nennt. Im Gegensatz zu Hegel, der auf das Wunderbare nur in Bezug auf die indische Mystik eingeht, unternimmt Solger den Versuch, eine überhistorische Funktion des Wunderbaren zu bestimmen. Vgl. Karl Wilhelm Ferdinand Solger. *Vorlesungen zur Ästhetik*. Hg. und eingeleitet Giovanna Pinna. Hamburg: Meiner, 2017 (= Philosophische Bibliothek, 698). S. 122f.
- 21 Friedrich Theodor Vischer. *Über das Erhabene und Komische. Ein Beitrag zur Philosophie des Schönen*. Stuttgart: Imle und Krauß, 1837. S. 67.
- 22 Uwe Durst. *Theorie der fantastischen Literatur*. Tübingen: Francke, 2001. S. 89ff.

oder semiotischen Herausforderungen interessiert, die sich in diesem ‚Bruch‘ oder ‚Riss‘ im Gewohnten zeigen²³, sondern ihm ist, wie Mundt, letztlich vor allem die Bestimmung einer vernünftigen und sittlichen Funktion des Übernatürlichen ein Anliegen:

Das Wunderbare geht am Leichtesten in's Furchtbare über. [...] Das Gespenst hat einen Körper, mit dem es uns mißhandeln, der aber von dem unsrigen nicht verwundet werden kann, weil es ebensolche wieder kein Körper ist. Dies ist schauerhaft; das Wunderbare als ein Zerstörendes ist das Schauerhafte. In der Kunst ist es besonders mit Erfolg angewandt worden, um die sittliche Ordnung gegen die Willkür des Subjects zu retten. Der Geist des Ermordeten steigt hervor und schüttelt seine blutigen Locken; die Marmorstatue tritt mit schwerem Schritte in das Haus des Lebendigen und schleudert den Frevler, den die menschliche Gerechtigkeit nicht erreichen konnte, den Rachegeistern entgegen.²⁴

Vischer zitiert hier frei aus dem Motivrepertoire der Schauerromantik, um seine Ausführungen zu illustrieren. Das Unheimliche von Gespenstererscheinungen mache sie in der Kunst erst recht zu Sinnbildern für die Überlegenheit der „sittlichen Ordnung“, in deren Namen ihr Handeln erklärbar wird, über die Naturgesetze. Weder der ästhetische Reiz des Übernatürlichen noch sein „Erfolg“ bei der Vermittlung des Wahren, Guten und Schönen genügen jedoch für Vischer, Mundt und andere, es als angemessenen Gegenstand der zeitgenössischen Literatur zu nobilitieren.²⁵ Das Wunderbare als ästhetische Kategorie wird hingegen so umstandslos einer vernünftig-sittlichen Zweckbestimmung untergeordnet, dass der Merkmalsreichtum, den z. B. die Poetik

23 Vgl. die ‚hésitation‘ (dt. ‚Unentschlossenheit‘) über die Kategorisierung übernatürlicher Ereignisse, die für Todorov zentral ist; Louis Vax beschreibt das Erscheinen des Fantastischen im Text als ‚Einbruch‘ bzw. ‚irruption‘ (*L'art et la littérature fantastique*. Paris: Presses universitaires, 1960. S. 5); auch bei Roger Caillois ist immer wieder von einem ‚Bruch‘/‚rupture‘ die Rede (z. B. in: *Au coeur du fantastique*. Paris: Gallimard, 1965. S. 161).

24 Vischer. Über das Erhabene und Komische (wie Anm. 21). S. 67f.

25 In sehr engen Grenzen erkennen die Autoren wunderbare Elemente auch bei einzelnen zeitgenössischen Autoren an; so Auerbach in Bezug auf J. P. Hebel, Vischer, vereinzelt in Mörikes Dichtung. Für Vischer bildet dagegen das Humoreske und Komische ein modernes Pendant zur reflexiven Überschreitung des Realen durch das Wunderbare in älterer Literatur.

der Aufklärung und der Romantik in sie eingetragen hatten²⁶, in weite Ferne gerückt scheint.

Dennoch gelingt dem ästhetischen Diskurs über die anthropologische Begründung des Fantastischen ein interessanter Brückenschlag, indem sie den ‚primitiven‘ Märchenglauben früherer Zeiten als gleichursprünglich mit dem Orientierungsbedürfnis aufgeklärter Menschen in der modernen Welt bestimmen: Zwar braucht es im Industriezeitalter keine übernatürlichen Erzählungen mehr, um abstrakte Wirkungszusammenhänge wie z. B. die Mechanik einer Dampfmaschine als wunderbare Ereignisse in den menschlichen Erfahrungshorizont einzurücken.²⁷ Aber die ‚entgötterte‘ Moderne hat ihre eigenen blinden Flecken, die den Texten zufolge beispielsweise im Verhältnis von zweiter zu erster Natur (Mundt) und von Individuen zur „sittlichen Ordnung“ (Vischer) liegen. Als Instrumente der Erschließung komplexer Daseinsbedingungen haben das Wunderbare und Fantastische demnach auch in der Moderne nicht ausgedient. Die folgenden Textanalysen werden zu fragen haben, ob oder in welcher Weise die einzelnen Werke solche Anforderungen umsetzen.

Revolutionäre Heimsuchung in Luise Mühlbachs „Das fluchbeladene Haar“

Luise Mühlbachs Erzählung erschien zwischen 1844 und 1846 gleich dreimal – als mehrteilige Journalpublikation in der *Allgemeinen Moden-Zeitung* aus Leipzig (1844) und im *Münchner Morgenblatt* (1845) sowie 1848 in einer Textsammlung Mühlbachs.²⁸ Über die Rezeption ist bis auf einen abschätzigen Kurzkommentar zum Erstabdruck (in der *Zeitung für die elegante Welt*, 1844) nichts bekannt, aber die schiere Tatsache, dass der Text bis

26 Vgl. Karlheinz Barck. (Art.) „Wunderbar“. Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Hgg. Karlheinz Barck, Friedrich Wolfzettel et al. Bd. 6. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2005. S. 730-774, bes. S. 748-761. Zu konkreten Beispielen s. auch Nicola Gess. *Staunen. Eine Poetik*. Göttingen: Wallstein, 2019 (= Kleine Schriften zur literarischen Ästhetik und Hermeneutik, 11). S. 45-86.

27 So ein Beispiel Auerbachs für die Funktionsverschiebung des Wunderbaren in der Moderne. Vgl. Auerbach. *Schrift und Volk* (wie Anm. 15). S. 102f.

28 Luise Mühlbach. *Federzeichnungen auf der Reise. Novellen und Bilder*. Berlin: Mylius'sche Buchhandlung, 1846. S. 255-290.

1877 noch in zwei weiteren Journalen publiziert wurde²⁹, lässt davon ausgehen, dass die Verleger davon ausgehen konnten, mit Mühlbachs Text ein Publikum anzulocken. Dies wundert kaum angesichts einer Erzählung, die mehr als genug Spektakel bietet: einen schauerromantischen Plot inklusive blutiger Horrorzenen und einem klassischen Gothic Castle, und dies vor einem historischen Panorama, das sich von einem Sklavenaufstand in den Westindischen Kolonien über die Französische Revolution bis in die Gegenwart des mittleren 19. Jahrhunderts erstreckt. Formal setzt *Das fluchbeladene Haar* auf größtmögliche Unmittelbarkeit – in der Binnenerzählung werden die übernatürlichen Ereignisse großteils szenisch geschildert, inklusive melodramatischer Stimmungszutaten (knarrend aufgehende Türen, flackernde Lichter u. a.); aus der Perspektive der Rahmenerzählung kommentiert eine Erzählerfigur das Geschehen, ordnet es historisch ein und verbindet es mit der Jetztzeit. Für die Journalversion wurde noch eine zweite Rahmenerzählung hinzugefügt, die das Erzählte mit einer Diskussion zum Genre der Gespenstergeschichte verbindet – eine strukturelle Disposition, die sich als Erzählverfahren in vielen fantastischen Texten des Realismus findet, die wenig später ab der Jahrhundertmitte ihre Erfolge feierten.³⁰

Vorab eine kurze Darstellung der Erzählhandlung. Mit dem Titel des Textes ist auch sein Leitmotiv benannt: Durch die Ahnenreihe eines englischen Adligen geistert ein Fluch, dessen Geschichte im Rahmen einer kleinen Runde erzählt wird, die sich anlässlich der Hochzeit des Adligen, Lord Henry Clarke, am Rand der Feierlichkeiten vor einer Reihe von Portraits der Frauen der Familie zusammengefunden hat. Die Urszene des Fluchs ereignete sich demnach mehrere Generationen vor Lord Clarks Heirat auf einer britischen Plantage in St. Domingo, wo die niederträchtige Tochter des Besitzers, Cordelia, ihr ganz diesseitiges Unwesen trieb, indem sie die afrikanischen Versklavten grausam misshandelte und eine von ihnen, nachdem diese sich an einem versuchten Aufstand beteiligt hat³¹, zusammen mit

29 *Bilderwelt. Monatsblätter zur Veranschaulichung bemerkenswerther Gegenden und Ereignisse, wie zur Belehrung, Unterhaltung und Erheiterung* (1851) sowie im *Duxer Wochenblatt. Organ für Gemeinde-, Bezirks- und montanistische Interessen* (1877). In der Forschung blieb die Erzählung bisher gänzlich unberücksichtigt.

30 Zum Zusammenhang mit der Fantastik des Realismus siehe ausführlicher weiter unten im Text.

31 Die Erzählung bezieht sich hier auf kein bekanntes historisches Ereignis; es wird berichtet, dass die Versklavten für die Idee der universellen Gleichheit aller

ihrer kleinen Tochter mit sadistischer Freude brutal zu Tode foltert. Eine Haarsträhne des Opfers ist die Tatwaffe dieses Mordes – Cordelia nimmt sie als Trophäe mit, als sie nach dem Vorfall nach England übersiedelt, wo sich inmitten des alten Europa der Fluch entfalten wird, den die ermordete Frau kurz vor ihrem Tod über sie gesprochen hat: „[A]lso wie Du jetzt mit einer Haarflechte Mutter und Kind getötet, so sey jedes Haar auf Deinem Haupt verwünscht und auf dem Deiner Kinder und Kindeskinde, so bringe Euer eigenes Haar Euch allen Fluch und Unglück.“³²

Cordelias Xenophobie wird in der Erzählung von Beginn an sozialpsychologisch begründet – sie hat selbst eine schwarze Mutter, wobei die genaueren Umstände dieser Verbindung nur errahnt werden können; offenbar ist sie als Tochter des Farmers sozial anerkannt, aber muss aufgrund ihres dunkleren Hauttons (dem „verwünschte[n], bejammerte[n] Zeichen ihrer Abkunft“ (47) damit rechnen, sich nicht innerhalb der weißen Oberschicht verheiraten zu können: „Sie war eine Mestize, und um deßwillen konnte Cordelia nimmer hoffen, Gemahlin irgend eines reichen Plantagenbesitzers zu werden, denn die Mestizen waren verachtet und wurden geflohen“ (48). Die Erzählung macht explizit, dass in dieser eigenen Bedrohung durch soziale Verachtung und Statusverlust auch ihr Hass gegenüber den schwarzen Versklavten wurzelt, denen sie „um deßwillen [...] ewige Feindschaft geschworen“ (48) habe. Ihre hassvolle Natur verleiht Cordelia geradezu übernatürliche, teuflische oder dämonische Züge – wenn sie andere Menschen misshandelt, leuchten ihre Augen „in unheimlichem Feuer“ (48); der Text betont den Hass als ihr ureigenes Naturell (55) und vergleicht ihre Freude über die eigene Grausamkeit mit der von „Dämonen der Unterwelt“ (59).

Der eigentliche fantastische Horror beginnt allerdings erst danach, im alten Europa. Cordelia heiratet einen englischen Adligen, der durch einen Zufall von ihren unmenschlichen Schandtaten in den Kolonien erfährt.

Menschen kämpfen, was den Aufstand in die Nähe der französischen Revolution bzw. vor allem die Revolution im französischen Teil der Insel, Saint Dominique/Häiti von 1791 rückt, die tatsächlich ein Verbot der Sklaverei per Verfassung erreichte. Der Chronologie des Textes zufolge ist dies jedoch mindestens zwei Generationen von den Ereignissen entfernt, die demnach um 1750 stattgefunden haben müssten, zudem auf einer von Briten gehaltenen Farm im spanischen Teil St. Domingo. Es handelt sich also um einen sehr ungefähren fiktionalen Rekurs auf die realen Zeitverhältnisse.

32 Luise Mühlbach. „Das verfluchte Haar“. *Münchener Morgenblatt*, 6:11 (5. Februar 1845) – 6:18 (1. März 1845), S. 51. Alle weiteren Seitenzahlen im Fließtext.

Als er sich in der Folge von ihr distanziert und eine Affäre beginnt, begeht Cordelia einen weiteren heimtückischen Mord an seiner Geliebten – wie der Fluch es will³³, bildet dabei eine blonde Haarlocke das *corpus delicti*, über das sie die Liebschaft entdeckt. Dem zweiten Mord folgt diesmal eine gerechte Bestrafung – der Geist der Toten aus San Domingo erscheint und erdrosselt sie mithilfe der ihr geraubten schwarzen Strähne. Der Fluch hängt auch in nachfolgenden Generationen über der Familie. Immer sind Haare im Spiel – die Großmutter des Lord Henry, die in Paris für ihr langes blondes Haar stadtbekannt war, versucht beispielsweise, während der *Terreur* den Adelsprozessen zu entgehen und als Fischersfrau verkleidet aus dem Land zu fliegen. Noch in Paris gerät sie in eine marodierende Gruppe von Revolutionär*innen, doch die Perücke, die sie zu ihrer Kostümierung trägt, gibt ihr blondes Haar frei, für das sie in der Stadt berühmt ist – d.h. das Erkennungszeichen ihrer adligen Identität. Sie und ihr Mann werden direkt eingekerkert und am folgenden Tag guillotiniert. Bei allen Todesfällen, von denen die Erzählung episodisch berichtet, erscheint jeweils das Gespenst der Cordelia im Familiensitz – kein Rachegespenst, sondern eher eine unheimliche Untote, die keinen Frieden findet, solange der Fluch in ihrer Familie weiterwirkt. Dies tut er bis in die Erzählgegenwart hinein: Vor den Augen der Zuhörenden fallen von der Rückseite des Portraits der Cordelia die dort angebrachten schwarzen Haarsträhnen herab, die als unheilvolles Zeichen auf die überhistorische Präsenz des Fluchs verweisen; die Ahnfrau selbst erscheint, und als die Anwesenden sich im Hauptsaal der Feier einfinden, ist Lord Henry soeben dabei, seine Braut zu erstechen, nachdem er entdeckt hat, dass es sich bei ihrer vermeintlichen Haarpracht um eine Perücke handelt. Anschließend stößt er sich selbst die Tatwaffe ins Herz.

Zur Profilierung des gesellschaftlichen Orts der übernatürlichen Ereignisse ist noch einmal die Frage nach der strukturellen Motivation des Fluchs zu stellen. „Wir sterben alle am Haar“ (72) erklärt Lord Henry zwischen dem Mord an der Braut und seinem Suizid, „[w]ie es die Ahnfrau gewollt [...]. Siehst Du, Dein Blut ist emporgespritzt, ein neues Opfer, mein Kind.“ (ebd.). Worauf bezieht sich die Feststellung, Cordelia habe genau dies gewollt; welchem Zweck sollte hier über Generationen ein Familienmitglied nach dem anderen geopfert worden sein? Im Kurs der Erzählung legen verschiedene

33 Erste Hinweise auf die Affäre erhält sie durch eine Traumerscheinung der ermordeten Sklavin, die ihr später auch den Weg zu dem Schloss weist, wo sie beide in flagranti ertappt und ihre Nebenbuhlerin tötet.

Elemente nah, ein intergenerationelles Schuld- und Strafphantasma zu vermuten, als dessen Kehrseite sich der Fluch im Geschlecht der Clarks über Generationen tradiert hat. Der ursprüngliche Fluch bestraft Cordelias Grausamkeit, mit der sie sich an den Versklavten schuldig gemacht hat, als sie ihrerseits deren Freiheitsstreben bestrafen wollte. Der Exzess der Gewalt rührt dabei, wie die Erzählung weiß, im Kern aus ihrer eigenen unsicheren gesellschaftlichen Position her – dass sie sich selbst für ihre schwarze Mutter ‚verwünscht‘, lässt sich als Vorlage für die Verwünschung ihrer eigenen Nachfahren durch die misshandelte schwarze Sklavin (und Mutter) lesen; beides wurzelt in der feudalen Ordnung einer Sklavenhaltergesellschaft und den Machtverhältnissen und Ängsten, die diese erzeugt. Die Konstellation wiederholt sich zwei Generationen später im revolutionären Paris, wo einem weiteren Familienmitglied eine Bestrafung bzw. Verhaftung durch den dritten Stand droht, wobei die Pariser Lady Clarke versucht, durch Camouflage an den dritten Stand der Neuordnung der gesellschaftlichen Ordnung zu entkommen; auch hier greift der Fluch ein, um ein Individuum in seine Schranken zu weisen, das seinen Platz in der Gesellschaft auf dem Rücken des dritten Standes durchzusetzen versucht. In den nachfolgenden Generationen bringt die Wahrung der gesellschaftlichen Stellung der Familie Clarke zwar keine so dramatischen Rettungsversuche mehr mit sich – was historisch in den Generationen nach 1789 angesichts eines in Europa deutlichen Machtverlusts des Adels auch wenig Sinn ergäbe. Doch soziale Verantwortung bleibt ein blinder Fleck der Familie Clarke. Die Angst vor dem Fluch prägt offenbar nach wie vor die Partnerwahl³⁴ und damit die Fortsetzung der Linie, und seine fantastisch-phantasmatische Macht wird am Ende der Erzählung noch einmal ins Bild gesetzt, als Lord Henry mit „wahnsinnigem Lächeln“ (72) seine persönliche Unschuld gegenüber einem Minuten zuvor begangenen Femizid beteuert, nur um gleich darauf die schicksalhafte Strafe zu empfangen, als er die schwarzen Haarflechten wie hoffmanneske

34 Der Vater von Lord Henry heiratete aus Furcht vor dem Fluch eine kahlköpfige Frau, die starb, als sie gegen seinen Willen ein Haarwuchsmittel ausprobierte (das sich als vergiftete Salbe entpuppte). Und auch in seiner eigenen Beziehung scheint die Frisur seiner Partnerin – bzw. die Tatsache, dass sie volles Eigenhaar hat, für ihn offensichtlich ein existentielles Thema gespielt zu haben, wie die Ereignisse auf der Hochzeitsfeier zeigen. Beide Male steht für die Männer bei der Wahl scheinbar die größtmögliche Differenz zum vermeintlichen Opferschema des Fluchs in der vorangehenden Generation im Vordergrund.

„Schlangen“ mit „blitzenden Augen“ (72) als drohende Bestrafung auf sich zukriechen sieht. Mit dem melodramatischen Ausruf „Ich bin unschuldig, ich habe Euch nicht gemordet, Ihr Neger! Ich habe auch meine Braut nicht gemordet! Die Haarflechten haben's getan [...]! Ihr sollt mich nicht würgen! Ihr nicht, ich selbst, ich selbst!“ (72) rückt er den begangenen Mord und seine (Selbst-)Bestrafung in einen übergenerationellen Schuldzusammenhang mit den Taten, die sich hundert Jahre entfernt auf der Plantage ereigneten und für die er dennoch – darauf lässt die starke Abwehr schließen – als Abkömmling des Adelsgeschlechts eine vage Verantwortung empfindet.

Der Fluch und die Gespensterphänomene lassen sich nicht anders als von den sozialen und gesellschaftlichen Verhältnissen her verstehen, die in der Erzählung geschildert werden. Mit ihnen wird nicht einfach ein individuelles Fehlverhalten gerächt, sondern sie werden als Manifestationen systemischer Verhältnisse bzw. der soziopolitischen Umbrüche zwischen Absolutismus, Revolution und Restauration dargestellt. Die beiden Rachegeister und der Geist der Ahnfrau erscheinen vor allem dort, wo der Adel mit Macht das Festhalten an alten Verhältnissen durchsetzen will – dies trifft im übertragenen Sinn auch noch auf die nachfolgenden Generationen zu, wo die männlichen Abkömmlinge der Familie offenbar regelmäßig versuchen, ihre Partnerinnen aus Sorge vor dem Fluch daran zu hindern, ihre Haartracht modisch (durch Haarwuchsmittel oder eine Perücke) zu verändern und damit durch ihren Konservatismus erneut den Fluch auf die Familie ziehen.

Mühlbachs Erzählung mag teilweise übertrieben konstruiert und melodramatisch erscheinen, doch liefert sie ein anschauliches Beispiel für den kritischen bzw. ideologischen³⁵ Einsatz fantastischer Mittel. Tatsächlich lassen sich die übernatürlichen Ereignisse dabei als Manifestationen der sittlichen Ordnung im Sinne Vischers deuten, insofern durch sie individuelle Hybris geahndet bzw. die fehlende Verantwortung gegenüber dem sozialen Gemeinwesen eingefordert wird. Deutlich wird, dass für Mühlbach dabei das „sittlich und geistig Rechte“ (Mundt) eindeutig nicht mit der real existierenden gesellschaftlichen Ordnung zusammenfällt: In ihrem Text von 1845

35 In der Fantastik-Theorie haben v. a. Rosemary Jackson und José Monléon auf die ideologische Dimension hingewiesen, die sich fantastischen Texten grundsätzlich zuschreiben lässt, wenn man sie als Beschreibung oder Kritik gesellschaftlicher Verhältnisse im Sinne einer letztlich politischen Perspektivierung versteht. Vgl. Monléon. *A Spectre is Haunting Europe* (wie Anm. 10). S. 14f. Jackson. *Fantasy* (wie Anm. 11). S. 36-56.

besteht das Unrecht vielmehr im Wunsch, die feudalistischen Verhältnisse zu restituieren und den Fortbestand der Familie strukturkonservativ, ohne Anpassung an die Anforderungen einer neuen Zeit, sichern zu wollen.

Exkurs: Gesellschaft, Erzählung und Geheimnis

Für die Journalversion wurde *Das fluchbeladene Haar* mit einer zweiten Rahmenerzählung versehen, die das Geschehen, mutmaßlich vor allem die deftigen Gewaltszenen, als Fiktion auf Distanz rückt, wobei zugleich der Wirklichkeitsbezug von Schauergeschichten und ihre affektive Wirkung thematisiert werden. Denn Gegenstand des äußeren Rahmens ist eine in einem Kreis von Freund*innen aufgeworfene Frage, ob Geistergeschichten in der Moderne noch in der Lage sind, jemanden zu ängstigen. Der im Nachgang zur Binnenerzählung einsetzenden Stille folgt ein Sublimierungsversuch: „Vom ästhetischen Standpunkt ist diese Erzählung abscheulich, aber als Spukgeschichte hat sie ihre Wirkung getan“ (72) bemerkt einer der Anwesenden; die Erzählerin selbst entgegnet, man möge das Grauen nicht allzu ernst nehmen – „Es war ein Scherz, weiter nichts – nehmen Sie ihn als solchen auf –“ (72) Vergleichbare Strategien wurden als typisches Merkmal der realistischen Fantastik ab der Jahrhundertmitte z. B. bei Storm oder Fontane beschrieben. Mattala da Mazza spricht in diesem Zusammenhang von einer Domestizierung des Unheimlichen: Es werde „heimgeholt, verhäuslicht, im Alltag naher Vertrauter angesiedelt und zugleich gezähmt“³⁶ – beispielsweise durch Zeitkolorit und Gesprächssituationen, mit denen sich z. B. Leser*innen der Journale, in denen die Geschichten zirkulierten, identifizieren konnten. Dies muss nicht zu einer Relativierung und Bagatellisierung der übernatürlichen Ereignisse führen,³⁷ etwa indem das Übernatürliche in den Bereich des Volksaberglaubens verschoben wurde.³⁸ Am Beispiel Mühlbachs

36 Ethel Mathala da Mazza. „Spuk als Gerücht. Theodor Storms Volkskunde“. *Wirklichkeit und Wahrnehmung. Neue Perspektiven auf Theodor Storm*. Hgg. Elisabeth Strowick, Ulrike Vedder. Bern u. a.: Lang, 2013 (= *Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik*, Bd. 27). S. 107-129, hier S. 122.

37 Christian Begemann. „Realismus und Fantastik“. *Die Wirklichkeit des Realismus*. Hgg. Veronika Thanner, Joseph Vogl und Dorothea Walzer. Paderborn: Fink, 2018. S. 97-114, hier S. 98.

38 Vgl. am Beispiel von Theodor Storm: Mathala da Mazza. Spuk als Gerücht (wie Anm. 36). S. 114-117.

wird deutlich, dass die rahmende Einordnung letztlich weder das Unheimliche der geschilderten Ereignisse noch ihre affektive Wirkung auf ihre Zuhörer*innen desambiguiert, vielmehr bleibt das Fantastische als Teil des Gesellschaftlichen ein lebendiger Beweis von dessen irrationalen und phantasmatischen Anteilen.³⁹

Dass diese im Vormärz auch und gerade jenseits der literarischen Fantastik in unterschiedlichen Diskursfeldern zum Gegenstand wurden, ist bekannt: Nicht nur hatten Spiritismus, Okkultismus, tierischer Magnetismus etc. starke Konjunktur. Sondern in vielen zeitgenössischen Theorien der Gesellschaft und ihrer Institutionen – v. a. Religion, Ökonomie und Politik – standen neu die imaginären Anteile der zivilisatorischen Fundamente menschlichen Zusammenlebens im Zentrum.⁴⁰ Daraus resultieren begriffliche Neujustierungen, die nicht selten die Aufnahme buchstäblich fantastischer Elemente in die Beschreibung der Verhältnisse notwendig machten, im Großen (der Theoriebildung) genau wie in einfachen Beschreibungen der Verhältnisse. Das revolutionäre Geschehen im Juli 1830 lässt sich, folgt man Karl Marx,

39 Wie nah Mühlbach mit ihrer Erzählung gesellschaftlichen Themen der Zeit kam, stand Leser*innen der Journalfassung im *Münchener Morgenblatt* theoretisch unmittelbar vor Augen: Einzelne Episoden des Textes teilen sich den Seitenspiegel mit Annoncen des Blattes, die in erster Linie die Anzeige von Hochzeiten und Verstorbenen sowie Werbung für Kolonialprodukte umfassen, vgl. Mühlbach. *Das fluchbeladene Haar*. (wie Anm. 32). S. 65.

40 Vgl. die zentrale Stellung von phantasmatischem Begehren und Projektion in Marx' Theorie des Kapitals und der Ware oder in Feuerbachs Religionskritik; die Idee des Imaginären taucht zeitgleich in diversen Kontexten auf, z. B. auch im Zusammenhang der politischen Repräsentation (exemplarisch bei Carl Ferdinand Julius Fröbel [Pseudonym: Ch. Junius]. „Kritik des Begriffes der politischen Repräsentation“. In: Ch. Junius. *Neue Politik*. 2. Bde. Mannheim: J.P. Grohe. Bd. 2. S. 139-159) oder des Geldes (siehe Gustav Julius. *Bankwesen. Ein neues Gespenst in Deutschland*. Leipzig: Otto Wiegand, 1846. In seiner Studie zur Fantastik des Realismus sieht Gregor Reichelt ebenfalls einen grundlegenden Zusammenhang zwischen der Fantastik um/nach 1850 und zeitgenössischen Theorien des gesellschaftlichen Imaginären, vor allem bei Marx und Feuerbach. In seinen Analysen ordnet er die historischen Begriffe unter eine allgemeine Theorie des Imaginären (u. a. unter Bezug auf Castoriadis' Begriff) unter, so dass die historische Dimension theoretisch im Schatten der übergeordneten Begriffsbildung steht und unterbelichtet bleibt. Siehe Gregor Reichelt. *Fantastik im Realismus. Literarische und gesellschaftliche Einbildungskraft bei Keller, Storm und Fontane*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2001.

beispielsweise am treffendsten in die Erzählung einer fantastischen Metamorphose fassen: „Einen Augenblick schien die alte Ordnung der Dinge auf den Kopf gestellt zu sein, ja, die Dinge fingen an, sich in Menschen zu verwandeln.“⁴¹ Dies ist eine Dimension des Fantastischen, die sich nicht mit den *ästhetischen Kategorien* des Wunderbaren oder Unheimlichen erschließen lässt, wie sie bei Vischer oder Mundt bestimmt sind: Wenn Marx über die Verdinglichung der Menschen im Industriekapitalismus spricht oder z. B. der Ökonom Gustav Julius in seinem Werk *Bankwesen. Ein neues Gespenst in Deutschland* (1846) die Kapitalbildung im Bankverkehr als „etwas Schauder-erregendes“ beschreibt, da eine unbegrenzte Wertschöpfung *über* Zinsen und Kredite ein fantastisch „immer neue Kapitalien mit Insektenfruchtbarkeit gebährendes Kapital“⁴² befürchten lässt, so ist das Entscheidende an *diesem* Übernatürlichen keinesfalls seine Verweisfunktion im Hinblick auf die Macht einer sittlichen Ordnung, sondern das Übernatürliche dient hier figurativ dem Verstehen gesellschaftlicher Prozesse und ihrer Eigenlogik; statt idealer Prinzipien macht es vielmehr Strukturen zugänglich, die in Gesellschaften immanent wirksam sind, ohne dabei moralisch oder sittlich begründet zu sein.

Es ist mithin kein Zufall, dass im selben Zeitraum nicht nur der soziale Roman als Gattung aufblühte, sondern zugleich die Kombination von Milieuschilderung und schauerromantischen Elementen ihre größten Erfolge feierte. Die *Blätter für literarische Unterhaltung* listen 1845 in ihrer ersten Ausgabe gleich elf deutschsprachige Neuerscheinungen auf, deren Titel versprechen, die „Geheimnisse“ europäischer Städte von Paris und London bis Hamburg und Altenburg zu schildern, darunter die Übersetzung von Eugène Sues internationalem Bestseller *Les Mystères de Paris* (1842-43).⁴³ ‚Geheimnisvoll‘ sind die dargestellten Verhältnisse nicht, weil sie auf geistvolle Weise verrätelt sind – wie es z. B. die junghegelianische Deutung des Romans unterstellt hat, die Marx in *Die heilige Familie* (1845) scharfsinnig

41 Karl Marx an Arnold Ruge, März 1843. Zitiert nach „Briefe aus den Deutsch-Französischen Jahrbüchern“. Karl Marx, Friedrich Engels. *Werke*. Berlin: Dietz, 1976. S. 334-346, hier S. 341. Zuerst in: *Deutsch-Französische Jahrbücher*, Erste Doppellieferung, Februar 1844.

42 Julius. *Bankwesen* (wie Anm. 4). S. 74; vgl. auch die Ausführungen zur gespensterhaften Natur des Geldes in: Anonym. „Das Geld“. *Blätter der Zukunft* 1:1 (1845). S. 3-6.

43 *Blätter für literarische Unterhaltung* 1:1 (1845). S. 1.

dekonstruiert –,⁴⁴ sondern weil sie versprechen, die unter der „glänzenden Oberfläche“ der Gesellschaft verborgenen „Gebrechen der socialen Einrichtungen“⁴⁵ gewissermaßen induktiv *über die* „grauenvollen Bodensätze von Elend, Verbrechen, Verwilderung“⁴⁶ ansichtig zu machen.⁴⁷

Auch die literarische Fantastik des Vormärz hat zur Entdeckung und Erforschung solcher Geheimnisse etwas beizutragen. Dies gilt nicht nur für eindeutig dem Genre zugehörige Texte wie Mühlbachs Erzählungen; etwa zeigt sich an einem Paradebeispiel literarischer Gesellschaftsschilderungen, Droste-Hülshoffs Novelle *Die Judenbuche* (1843), wie innerhalb von Texten, die umstandslos dem Realismus zugerechnet werden⁴⁸, die Integration fantastisch-übernatürlicher Elemente eine neuartige Perspektive auf die im Gemeinwesen inkarnierten Denkweisen und Institutionen und ihrer „Gebrechen“ erlaubt. Schauplatz des Textes ist ein vom industriellen und kulturellen Fortschritt des 18. Jahrhunderts – die Handlung spielt zwischen 1750 und 1788 – mehr oder weniger abgeschnittenes Dorf in Westfalen, in dem sich Armut und geringer Bildungsstand konstant halten, und wo sich Traditionen, Moralvorstellungen und Rechtsbegriffe weitgehend autochthon entwickelt haben. Die sozialen Verhältnisse im Dorf B. werden aus der Perspektive einer auktorialen Erzählinstanz beobachtet, die das Geschehen

44 Karl Marx und Friedrich Engels. *Die heilige Familie, oder: Kritik der kritischen Kritik*. In: Marx/Engels Werke (wie Anm. 41) Bd. 2. Berlin: Dietz, 1957 [1845].

45 Blätter für literarische Unterhaltung (wie Anm. 43), S. 3.

46 Ebd.

47 Dass sich die Mysterienromane in der Perspektivierung der Verhältnisse, vor allem in der Erzeugung von Ambiguität durch die Schilderung systemischer und zugleich nicht vernunftgemäß-rationaler Strukturen, auch mit Strategien fantastischer Literatur vergleichen lassen, hat Roger Bozzetto am Beispiel von Sues *Mystères de Paris* gezeigt. Roger Bozzetto. „Eugène Sue ou le fantastique d'un romantique“. *Europe* 643:4 (1982). S. 101-110. Zu Marx' Blindheit gegenüber dieser Handhabung der erzählerischen Perspektive bei Sue, die sich gerade nicht als falsche Totalisierung, sondern als fantastisch-imaginäre Freisetzung des Blicks zu erkennen gibt, vgl. Pierre Macherey. *A quoi pense la littérature? Exercices de philosophie littéraire*. Paris: Presses universitaires de France, 1990. S. 224.

48 Vgl. Hartmut Lauffhütte. „Annette von Droste-Hülshoffs Novelle ‚Die Judenbuche‘ als Werk des Realismus“. *Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier*. Hg. Michael Titzmann. Berlin/New York: de Gruyter, 2011 (= *Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur*). S. 285-304.

bis in die Figurenperspektiven hinein mitverfolgt und sich abgesehen von allgemeinen Erläuterungen und Randbemerkungen dabei weitgehend mit Urteilen zurückhält; augenscheinlich motiviert von einem quasi-ethnologischen Interesse, diesen Mikrokosmos vormoderner Lebensweisen in seiner systemischen Logik zugänglich zu machen. Aus dieser Warte werden die Ereignisse im Dorf geschildert, zu denen u. a. sog. Holz- und Jagdfrevel, zwei Morde und eine Selbsttötung gehören, sowie die Auseinandersetzung mit staatlichen Institutionen wie dem Gericht und der Polizei.

Am Rande des Geschehens ereignet sich eine Reihe von übernatürlichen Ereignissen. Die Hauptfigur Friedrich Mergel erlebt als Kind, wie sein Vater in einer stürmischen Nacht mit blau angelaufenem Gesicht tot im Wald geborgen wird, nachdem seine Mutter ihm zuvor erklärt hat, der alkoholabhängige Vater werde „fest“⁴⁹ vom Teufel gehalten. Später geht die Erzählung um, dass der Verstorbene als „Gespenst des Brederholzes“ (9) nachts Betrunkenen, Hirtenjungen und Holzarbeitern erscheine. Und noch Jahre später behaupten zwei Knechte in einer schicksalhaften Nacht – in der sich ein Mord ereignet, dessen Friedrich verdächtigt wird –, sie seien vom untoten Geist des alten Mergel im Wald verfolgt worden. Der Gespensterspuk ist dabei eingelassen in einen Kontext, in dem Gottesfurcht und Aberglaube das Weltbild bestimmen – und so hat auch ein unheimlicher Onkel von Friedrich das Gesicht eines „feurigen Mannes“ (11), dessen roter Rock „wie Feuerflammen“ (ebd.) um ihn lodert, und sein vermutlich unehelicher Sohn Johannes Niemand ist ein mindestens so unheimlicher Doppelgänger Friedrichs: Sein wortkarges, verschlossenes und mageres „verkümmertes Spiegelbild“ (14), das im sozialen Gefüge noch viel weniger einen Platz hat als er. Nicht zu vergessen die titelgebende „Judenbuche“ im Wald, in die nach dem Mord an einem Mitglied der jüdischen Gemeinde ein Fluch über dessen Mörder eingeritzt wird.

Im Rahmen der geschilderten Dorfwirklichkeit scheint das Übernatürliche somit vollständig kongruent mit dem Aberglauben, der diese regiert, und in dieser Hinsicht eigentlich kein fantastischer ‚Riss‘ oder ‚Einbruch‘ in eine wunderlose Welt – aber auch nicht in einem erkennbaren Sinn märchenhaft. Anders als Mühlbachs Erzählung bietet die Novelle keine ohne

49 Annette von Droste-Hülshoff. *Die Judenbuche. Ein Sittengemälde aus dem gebirgigten Westphalen. Historisch-kritische Ausgabe in 14 Bde.* Tübingen: Max Niemeyer, 1978-1985. Band V,1: Prosa, Text. 1978. S. 7. Alle weiteren Seitenangaben im Fließtext.

Weiteres zugängliche Sinndimension der übernatürlichen Ereignisse an; das gespenstische Erscheinen von Friedrichs Vater ist mit keiner konkreten Botschaft oder Konsequenz verbunden, und am Ende bleibt unklar, ob sich der Fluch der Judenbuche erfüllt hat oder nicht. Dennoch verhelfen auch in diesem Text gerade die fantastischen Elemente dazu, etwas von der gesellschaftlichen Ordnung und den „Gebrechen“ ihrer Institutionen anschaulich zu machen.

Diese liegen, wie Droste-Hülshoffs „Sittengemälde“ von Beginn an klarstellt, unter anderem in der Unzulänglichkeit der zeitgenössischen Rechtsinstitutionen die gesellschaftlichen Verhältnisse in der Peripherie Westfalens von staatlicher Seite durch angemessene Gesetzgebung und Rechtsprechung zu regulieren:

Unter höchst einfachen und häufig unzulänglichen Gesetzen waren die Begriffe der Einwohner von Recht und Unrecht einigermaßen in Verwirrung gerathen, oder vielmehr, es hatte sich neben dem gesetzlichen ein zweites Recht gebildet, ein Recht der öffentlichen Meinung, der Gewohnheit und der durch Vernachlässigung entstandenen Verjährung. (3)

Statt verbindlicher Rechtsnormen bilden „Überzeugung“ (ebd.) und „inne[s] Rechtsgefühl“ (ebd.) im Westfalen des 18. Jahrhunderts – d. i. vor der Durchsetzung des preußischen Landrechts (1794) bzw. des *Code Napoléon* (1807) – demnach die eigentlichen Maßstäbe sittlichen Handelns; die Novelle wirbt für Sympathie für diese in Tradition und Gewohnheit wurzelnde Selbstregulierung der inneren Ordnung der Gesellschaft⁵⁰, rückt jedoch im Verlauf des Geschehens die daraus resultierende „Verwirrung“ immer stärker ins erzählerische Zentrum. Zwei Morde, die beide einen Verdacht auf Friedrich Mergel werfen, lassen sich aufgrund fehlender Indizien nicht auf objektiver Rechtsgrundlage aufklären, führen aber – zumindest vorübergehend – zu einer Anklage Friedrichs, zu dessen Flucht und am Ende mutmaßlich zu seinem Suizid; ob dieser aus echtem Schuldgefühl oder aufgrund des Drucks äußerer Schuldzuweisung geschieht, oder ob sich

50 Entsprechend wird in der Einleitung das Rechtsgefühl aufgewertet: „Es ist schwer, jene Zeit unparteiisch ins Auge zu fassen [...]. Denn wer nach seiner Ueberzeugung handelt, und sey sie noch so mangelhaft, kann nie ganz zu Grunde gehen, wogegen nichts seelentödtender wirkt, als gegen das innere Rechtsgefühl das äußere Recht in Anspruch nehmen.“ Droste-Hülshoff. Die Judenbuche (wie Anm. 49). S. 4.

gar sein Doppelgänger Johannes aufgrund des einen oder anderen erhängt hat, bleibt ungewiss.⁵¹ Die Gründe für diesen Selbstmord eines zentralen Charakters, bzw. die Frage, ob er am Ende durch einen Fluch sterben musste oder aufgrund des Unvermögens der gesellschaftlichen Institutionen (des Rechts und der Dorfgemeinschaft), die darin versagt haben, den Verdächtigten auf der Basis verbindlicher Normen als Schuldigen oder Unschuldigen (d. h. durch Bestrafung oder Entlastung von Verdacht) in die symbolische Ordnung zu integrieren, bleiben ein irritierendes ‚Geheimnis‘ innerhalb des Sozialpanoramas.

Über die erzählerische Perspektivierung sorgt die Novelle hier und auch an anderen Stellen gleichsam dafür, dass im geschilderten Sittengemälde weiße Stellen auf der Leinwand bleiben: Sinnzusammenhänge werden nicht final vereindeutigt, eine fantastische Kausalität wird als Deutungsperspektive auf den Tod des alten Mergel und mindestens einen Mordfall nicht ausgeschlossen, und zugleich fehlen verlässliche externe Instanzen, welche einen alternativen narrativen Ordnungszusammenhang stiften könnten. Mit der Schilderung sozialer Verhältnisse, in denen Verelendung und Kriminalität an der Tagesordnung sind, und deren rechtliche Regulierung durch die zentralisierten preußischen Rechtsinstitutionen und ihren Beamtenapparat eher verhindert als gefördert wird, begibt sich die Novelle dabei auf die Höhe der zeitgenössischen Sozial- und Rechtskritik des mittleren 19. Jahrhunderts. In ihnen wurde zeitgleich die Bedeutung des Gewohnheitsrechts als juristischer Bezugsgröße⁵², das Fehlen adäquater Instrumente für den angemessenen Umgang mit sog. Holzfreveldelikten, die vor allem vom armen Teil der Bevölkerung verübt wurden⁵³, oder auch die Frage der Anwendbarkeit von statistischen Methoden der Wahrscheinlichkeitsrechnung im Kriminalrecht,

51 Die Identifikation des Leichnams erfolgt zuletzt über eine Narbe, derzufolge es sich, entgegen der Annahme, um Friedrichs Doppelgänger Johannes handelte. Zu möglichen Deutungsvarianten dieser Identifikation siehe *Herausforderungen der Literaturwissenschaft: Droste-Hülshoffs ‚Judenbuche‘*. Hgg. Ulrich Gaier und Sabine Gross. Stuttgart: Metzler, 2018 (= *Abhandlungen zur Literaturwissenschaft*). S. 32-34.

52 Georg Friedrich Pluchta. *Das Gewohnheitsrecht*. 2 Bde. Erlangen: Palm'sche Verlagsbuchhandlung, 1837.

53 Karl Marx. *Debatten über das Holzgesetz. Von einem Rheinländer*. Marx, Engels. Werke (wie Anm. 41). Bd. 1. Berlin: Dietz, 1976. S. 109-147. Zuerst in: *Rheinische Zeitung*, 298-307. (1842)

die, statistisch gesehen, eher zu einer Falschbeurteilung ‚unwahrscheinlicher‘⁵⁴ Fälle wie jenem Friedrich Mergels führen würden⁵⁵, diskutiert.

Gespentische Solidarität in August Lewalds *Das Gespenst um Mittag*

Abschließend soll noch einmal die diskurskritische Funktion des Fantastischen ins Zentrum gerückt werden, die in Lewalds Erzählung *Das Gespenst um Mittag* explizit an das Medium des Literarischen zurückgebunden wird. Sie spielt, als direktes Gegenstück einer Dorfgeschichte, im urbanen Milieu des zeitgenössischen Wiens. Die Schilderung von Lokalitäten, gesellschaftlichen Anlässen und sozialen Typen wechseln sich ab wie in einem unterhaltenden Bilderalbum der Zeit; die Wiedergabe von dialogischen Situationen, das Einspielen von Klatsch und Tratsch aus der Wiener Gesellschaft und der Einschluss einer kompletten Journalanekdote tragen zu dem kolloquialen Gesprächston bei. Ähnlich wie bei Droste-Hülshoff scheint die erzählerische Perspektive frei über dem Geschehen zu schweben; informierte und mitunter spöttische Kommentare über die lokalen Gegebenheiten sowie das erzählerische ‚Hineinzoomen‘ in unterschiedliche soziale Situationen und Gespräche weisen sie als auktoriale Erzählinstanz aus; über eine wiederkehrende direkte Adressierung des Lesepublikums (cf. „Wir sehen den Salon

54 Die Notwendigkeit, eine ‚unwahrscheinliche‘ Lösung des Kriminalfalls um den ermordeten Juden nicht auszuschließen, die Friedrich entlasten würde, kommentiert in der Novelle der mit dem Fall betraute Amtsrichter in einem Schreiben an die Gerichtsbeamten mit dem Ausspruch „Le vrai n'est pas toujours vraisemblable“ (Die Judenbuche, wie Anm. 41, S. 34). Das Zitat (das sich in leichter Abwandlung in Boileaus *L'art poétique* [1674] findet) greift Topoi der poetologischen Diskussion um Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Aufklärung auf: Auch bei Autoren wie Bodmer und Breitinger ist das Wahrscheinliche zwar Grenzbegriff der verstandesgeleiteten Imagination, wird aber z. B. im Fall des Wunderbaren in der Dichtung gewollt überschritten – um die Erkenntnis auf Neues und Mögliches hin zu öffnen.

55 So bei C. H. Schnufe. „Über die Anwendung der Wahrscheinlichkeitsrechnung auf Gegenstände des bürgerlichen Lebens, und insbesondere auf die Bestimmung der Wahrscheinlichkeit in Entscheidungen in Criminal- und Civilprozessen nach der Stimmenmehrheit.“ *Archiv des Criminalrechts. Neue Folge*. Hgg. Ernst Ferdinand Klein und Gallus Aloys Kleinschrod. Halle: Hemmerde & Schwetschke, 1841. S. 41-67.

und die anstoßenden Gemächer in gewohnter Weise beleuchtet⁵⁶⁾ wird das Lesepublikum unmittelbar als Zuschauer*in des gesellschaftlichen Panoramas adressiert.

Nicht alles im zeitgenössischen Wien ist allerdings so heiter, wie der angeschlagene Ton es vermuten lässt. Von Beginn an rückt der Text soziale Tragödien in den Blick, die ihren Ursprung vorwiegend in der gesellschaftlichen Benachteiligung von Frauen und ihrer ökonomischen und sozialen Machtlosigkeit haben. Die beiden Hauptfiguren werden zu Beginn eingeführt: Victorine ist eine junge Frau im gerade heiratsfähigen Alter, sie begleitet eine ältere Dame, die Baronin von G., die sich schnell als Kupplerin zwischen Victorine und einem anwesenden Dritten, einem betagten Mann aus höheren bürgerlichen Kreisen, entpuppt. Die Zwangsheirat oder Zweck-Ehe aus ökonomischen Gründen bildet das Kernmotiv der Erzählung. Als sicheres Ticket in die höhere Gesellschaft bzw. Absicherung gegen den sozialen Abstieg war dieser Weg für die Baronin vorgezeichnet, die mit siebzehn Jahren einen alternden Adligen geheiratet hatte, um ihre gesellschaftliche Stellung zu halten, genau wie für Victoire und eine Reihe von weiteren jungen Frauen. „Solche Erscheinungen sind nicht selten unter den höheren Ständen“ (151), erklärt die Erzählinstanz, ebenso wenig das aktuelle Schicksal der Baronin, die als Witwe von der Sorge getrieben ist, den „glänzenden Schein“ des Adelsstatus durch das Veranstellen von Soirées und Bällen irgendwie zu halten, „diese verwünschte, gleißende Außenseite, welche die Menge täuscht und blendet und den inneren Wurmfraß den Augen der Welt entzieht.“ (153) Ein unglückliches Leben, das vollständig auf Bestätigung durch andere angewiesen ist, notfalls auf Liebhaber und Bewunderer von suspektem Ruf, die im Haus der Baronin inzwischen ein- und ausgehen – oder eben auf das symbolische Kapital ihrer Nichte Victorine, die sie zu sich geholt hat, damit sie ihren ‚Marktwert‘ in der Gesellschaft sichert. Die Erzählung beschreibt diese Lebensumstände als tragisch und strukturell motiviert: „Welche traurige Existenz! Wer, der sie näher kennt, möchte sie beneiden! Und doch ist das Leben vieler Vornehmen, das wir aus der Ferne anstaunen, nicht anders als das eben hier geschilderte.“ (152f.)

Traurig ist vor allem auch die Existenz der Nichte, die bei den Abendgesellschaften der Baronin vorgeführt wird, wo „das unglückliche Wesen wie zur Schau prunkend dasitzen mußte am Spieltisch neben der kokettierenden

56 August Lewald. *Das Gespenst um Mittag*. In: Mörder und Gespenster (wie Anm. 4). Bd. 2. S. 145-180, hier S. 155. Alle weiteren Angaben im Fließtext.

Tante“, umgeben von „kalten Seelen“, die zu nichts anderem als „schaale[r] Bewunderung“ ihrer „Schönheit und Talente“ fähig sind. Die Szene mutet von Ferne an wie eine Anspielung auf E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann* (1816) – nur dass die begehrte Frau in diesem Fall das Lebewesen ist und die seelenlosen (Un-)Wesen ihr soziales Umfeld, und sie nicht als Eigentum eines fanatischen Wissenschaftlers vorgeführt wird, sondern von ihrer eigenen Tante, die, wie die sozialpsychologische Erklärung herausgestellt hat, in erster Linie gesellschaftliche Zwänge zu diesem Verhalten führen, das letztlich ihre eigene gesellschaftliche Marginalisierung reproduziert.

Der Verknüpfungsversuch zu Beginn der Erzählung bildet die Urszene für die weitere Entwicklung der Handlung. Er wird sich noch mehrfach und in verschiedenen Konstellationen wiederholen, vor allem aber ruft die Verhandlung, in der ohne ausdrückliche Zustimmung der jungen Frau über ihr Schicksal bestimmt wird, das fantastische Eingreifen übernatürlicher Mächte auf den Plan. Diese sind von Beginn an Teil der erzählten Welt: Bereits in der Eingangsszene meint Victorine, in Sichtweite des Restaurantischen ein Gespenst zu sehen, und es stellt sich heraus, dass sie regelmäßig Visionen hat. Der Brautwerber will nicht ausschließen, dass es Dinge gibt, „von denen sich unsere Philosophie nichts träumen lässt“ (149); zu einem späteren Zeitpunkt wird er sogar eine Exorzistin anheuern, um Victorine von den Heimsuchungen zu befreien, die im Lauf der Erzählung häufiger werden und drohen, die Heirat zu verhindern. Grundsätzlich sind Spiritismus und Okkultismus in Lewalds Wien omnipräsent; bei Abendgesellschaften sind Gerüchte über Geistererscheinungen ein beliebtes Thema, und mit den Geistertheorien Justinus Kerners ist man ebenso vertraut, wie man sie als Aberglauben verachtet.⁵⁷ Besonders eine Erscheinung wird über den Kurs der Erzählung zum Stadtgespräch: ein Gespenst, das in Gestalt eines jungen Mädchens in verschiedenen Haushalten zur Mittagszeit erscheint. Man berichtet, dass es vor allem arme Familien besuche, die es „vielmehr seltsam stärke, als erschrecke“ (158):

57 Justinus Kerner (1786-1862) war ein deutscher Mediziner, der sich im Rahmen seiner naturwissenschaftlichen Forschungen besonders Themen des Somnambulismus und Spiritismus zuwandte. Seine Fallstudie der „Seherin von Prevorst“ erweckte internationales Aufsehen und auch das Interesse vieler Literat*innen der Zeit, die mit Kerner persönlich verkehrten (u. a. Tieck, Arnim, Mörike). Erwähnung in *Das Gespenst um Mittag* auf S. 158f.

Gewöhnlich kam sie zur Mittagsstunde in die kleinen Wohnungen armer Bürger und setzte sich dort nieder, um Zeuge ihres ärmlichen Mahles zu seyn. War der erste Schreck überwunden, so blickten die Leute mit einer seltsamen Mischung von Befangenheit und Vertrauen auf die Erscheinung. Es lag eine Milde, ein Wohlwollen in ihr. (161)

Seine Solidarität mit dem niederen Bürgertum gilt besonders jungen Mädchen an der Schwelle zum Erwachsensein, die es nicht aus dem Blick lässt und teilweise bei ihren täglichen Erledigungen begleitet. Spätestens als die Erzählung berichtet, dass zur selben Zeit regelrechte Kupplerbanden den Heiratsmarkt Wiens unter ihrer Kontrolle haben, ist die weitere Plotentwicklung relativ absehbar: Das mittägliche Gespenst erscheint, um potenzielle Opfer unfreiwilliger Verheiratungen zu warnen, „als ob es die Schritte der Bedrohten hüten und bewahren, als ob es anzudeuten wünsche, daß man auch in ärmlicher Beschränkung glücklich seyn könnte“ (162). Victorine, in deren Fall offenbar Gefahr in Verzug ist, wird durch den Geist sogar körperlich verletzt, gekniffen und getriezt (158). Am Ende weigert sie sich, die Ehe mit dem Grafen S. einzugehen und findet ihr Glück in der soliden Partnerschaft mit einem Offizier. Die Herkunft des ungewöhnlichen Gespensts, das die junge Frauen Wiens, überspitzt gesagt, vor der Verdinglichung ihres Geschlechts im Tausch für gesellschaftlichen Aufstieg warnte, bleibt bis zum Ende der Erzählung ein Rätsel. Aufgeklärt wird alles durch die Veröffentlichung einer ‚wahren Begebenheit‘ durch einen jungen Literaten in einem ausländischen Journal, das irgendwann auch Victorine in die Hände fällt. Die psychologischen Ermittlungen eines Wiener Kriminalrichters hatten demnach Licht in einen rätselhaften Todesfall gebracht, der sich kurz vor dem Auftauchen des Mittagsgespenstes ereignete: Ein „verrufenes Weib“ (175), das sich als Kupplerin betätigte, war angeklagt worden, nachdem eine junge Frau in ihrem Beisein verstorben war – Tod den Nachforschungen zufolge nicht auf körperliche Gewalteinwirkung zurückging, sondern sie in dem Moment, wo sie gegen ihren Willen an einen älteren Mann verheiratet werden sollte, vor „Elend und Schmerz“ (179) über ihre ausweglose Lage verstarb.

Noch expliziter als die anderen untersuchten Texte spielt Lewald damit der Literatur seiner Zeit einen aufklärerischen Auftrag zu: Sie ist nicht nur das Medium, über das sich gesellschaftliche Verhältnisse beschreiben lassen, sondern indem es diese Beschreibungen erneut in den Diskurs einspeist, kann es innerhalb dieser Verhältnisse wirksam werden – und, wie es das Ende

von *Das Gespenst um Mittag* im Gegensatz zu Droste-Hülshoffs *Judenbuche* in Aussicht stellt, womöglich sogar ganz unumwunden Licht in gesellschaftliche ‚Geheimnisse‘ bringen. In allen drei Beispielen kam dem Fantastischen dabei die entscheidende Funktion zu, gesellschaftliche Verhältnisse und die in ihnen wirksamen Strukturen zur Anschauung zu bringen; die sozialen Missstände, die aus ihnen resultieren genau wie die transhistorischen Wiederholungszwänge, zu denen sie tendieren. Anders als z. B. die Programme der Jungdeutschen es forderten, geht in den untersuchten Texten damit kein Aufruf zur politischen Aktion einher; zugleich stehen die Perspektivierungen, die sie vornehmen und die Kritik, die sie ermöglichen, zeitgenössischen Theorien der Gesellschaft nah, die ebenfalls neue Aufmerksamkeit für die ‚Geheimnisse‘ sozialer Verhältnisse forderten und daraus den Reform- (oder Revolutions-)bedarf staatlicher und gesellschaftlicher Institutionen ableiten. Erzählerisch arbeiten die Texte dabei, wie sich gezeigt hat, auf unterschiedliche Weise mit der direkten Adressierung eines Lesepublikums, das sich über die gewählten Erzählinstanzen oder Figuren in der Rahmenhandlung repräsentiert finden und auf unterhaltsame oder unbequeme Fragen nach den inkommensurablen Aspekten der erzählten Welt einlassen konnte. Ästhetischer Schauer oder die ambivalente Angst-Lust des Fantastischen werden so zum Mittel von Neuperspektivierung und Kritik. Dies deutet auch August Lewald in seinem bereits zitierten Vorwort zu *Mörder und Gespenster* an:

Mögen die Schauer, die in den Erzählungen wehen, die Leser immerhin ergreifen; öffnen sich doch auch Aussichten darin, die den Blick nach oben ziehen, in Regionen des Friedens und der Liebe.⁵⁸

Dem Lesepublikum fantastischer Texte oblag es demnach, den ästhetischen Reiz zu genießen, welchen die fantastischen Darstellungen bereithielten, oder sich – vorbei an Eingriffen der Zensur – vor dem Hintergrund einer von soziopolitischen und ökonomischen Spannungen geprägten Gegenwart durch die Texte in andere, (un-)mögliche Welten führen zu lassen, in denen Unrecht vergolten und Gerechtigkeit notfalls mit gespenstischer Gewalt durchgesetzt wird.

58 Lewald. *Mörder und Gespenster*. Bd. 1 (Wie Anm. 4), S. VI.

Christoph Jürgensen (Bamberg)

Dienerin Poesie?

Zum poesiologischen Profil von Rückerts Zeitgedichten

In der Vormärz-Forschung spielt die Beschäftigung mit Rückert keine Rolle, bezeichnend ist daher, dass er im kürzlich erschienenen Handbuch zur Epoche kaum vorkommt. So sucht man seinen Namen im Inhaltsverzeichnis des voluminösen Überblickswerks vergebens; anders als etwa unvermeidbare Protagonisten wie Georg Büchner oder Georg Herwegh und weniger erwartbare wie Charles Sealsfield oder Johann Nepomuk Nestroy wird er im Kapitel ‚Autoren – Autorinnen – Gruppen‘ nicht aufgeführt. Über das Register lassen sich dann zumindest einzelne Spuren finden, die beispielsweise zu einem Hinweis auf seine „Übertragungen indischer Liebeslyrik“¹ und zu einer Erwähnung seines Beitrags zur „religiös interessierte[n] Großepik“² führen. Aber das sind einzelne, cursorische Nennungen, zu den exemplarischen oder prägenden Akteuren der Epoche wird er offenkundig nicht gerechnet.

Diese Einordnung von Rückert als Randfigur der literarischen und literaturbezogenen Prozesse während der Zeit des Vormärz hat gute Gründe. Als literarhistoriographische Darstellung einer Epoche muss das Handbuch ja sozusagen naturgemäß nach dominanten Regularitäten suchen, d. h. nach repräsentativen Textmengen und feldcharakteristischen Handlungsweisen des in Rede stehenden Teil-Zeitraums der Literaturgeschichte.³ Und wenn wir nach dem Typischen einer Epoche fragen oder, andersherum gewendet, Epochen über das Typische rekonstruieren, dann können wir wohl gut auf Rückert verzichten, eher noch als auf Sealsfield oder Nestroy. Denn typisch

1 Gustav Frank: [Art.] „Bildende Kunst – Text und Bild“. *Vormärz-Handbuch*. Hg. Norbert Otto Eke im Auftrag des Forum Vormärz Forschung. Bielefeld: Aisthesis, 2020. S. 337-347, hier S. 345.

2 Stefan Elit: [Art.] „Versepek“. Eke: *Vormärz-Handbuch* (wie Anm. 1). S. 611-619, hier S. 612.

3 Ich folge hier der Epochendefinition von Michael Titzmann: „Probleme des Epochenbegriffs in der Literaturgeschichtsschreibung“. *Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß*. Hgg. Karl Richter und Jörg Schönert. Stuttgart: Metzler 1983. S. 98-131.

ist an Rückert wenig, nicht für den Vormärz und letztlich nicht einmal für seine eigene Werkbiographie, weil namentlich seine Lyrik generisch in alle Richtungen wuchert und ästhetisch bzw. thematisch an allem interessiert ist und sich mit allem beschäftigt. Zunehmend versifiziert er mehr oder minder unterschiedslos alle Lebensbereiche, eine Art Vorläufer von Rainald Goetz, wenn man so will, der das „einfache wahre Abschreiben der Welt“⁴ betrieb, nur im Gegensatz zu seinem Nachfahren eben in Versen, mit der Pointierung von Ulrich Fülleborn gesagt: „Alles, was dieser Autor wahrnimmt und was ihm begegnet, ist ihm zuvörderst eine Wirklichkeit und als solches wert, ins Gedicht einzugehen, und zwar in einer äußersten Indifferenz: Großes und Kleines, Exzeptionelles und Alltägliches steht gleich-gültig, d.h. nicht in eine hierarchische Ordnung gebracht, nebeneinander.“⁵ Diese produktions-ästhetische Haltung betrifft seinen Alltag, wie den Tod zweier Kinder, die zu den Kindertotenliedern führen (fünf davon durch die Vertonungen Mahlers berühmt, aber der lyrisch maßlose Rückert hat mehr als 300 davon verfasst) ebenso wie die gesamte Kulturgeschichte, anschaulich besonders in seinem Lehrgedicht *Die Weisheit des Brahmanen*, über dessen Entstehung er gleichsam aus der Werkstatt berichtet:

Möchte endlich eine schöpferische Begeisterung hineinfahren und das Chaos zur Welt, zu einem Ganzen machen. [...] Ich habe einige Mappen voll zum Durchblättern; aber abschreiben, auch nur aussuchen kann ich nichts, sondern nur immer Neues schreiben. Es muß alles hinein, was ich eben lese: vor 8 Wochen Spinoza, vor 14 Tagen Astronomie, jetzt Grimm's überschwinglich gehaltreiche Deutsche Mythologie, alles unter der nachlässig vorgehaltenen Brahmanenmaske ... Bruchstücke zu den berühmten Bruchstücken, in welche Bruchstücke mein Leben vollends aufgehen zu wollen scheint, in Brüche und Stücke, wie alles Leben.⁶

4 Rainald Goetz: „Subito“. Rainald Goetz. *Hirn*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986. S. 9-21, hier S. 19.

5 Ulrich Fülleborn: „Friedrich Rückert: geschichtlicher Ort – geschichtliche Bedeutung“. *Friedrich Rückert. Dichter und Sprachgelehrter in Erlangen. Referate des 9. Interdisziplinären Kolloquiums des Zentralinstituts*. Hgg. Wolf Dietrich Fischer und Rainer Gömmel. Neustadt an der Aisch: Degener, 1990. S. 211-223, hier S. 219.

6 Friedrich Rückert: *Die Weisheit des Brahmanen. Ein Lehrgedicht in Bruchstücken*. Hg. und bearbeitet von Rudolf Kreutner und Hans Wollschläger. Bd. 2. Göttingen: Wallstein, 1998. S. 620.

Geht unser Interesse jedoch über das Typische oder Repräsentative hinaus und nimmt auch allgemein Formen der Gleichzeitigkeit in den Blick, dann erscheint Rückert vielleicht sogar gerade als ein prädestiniertes Untersuchungsobjekt, insofern er als ein literarisch äußerst aktiver Zeitgenosse den gesamten Zeitraum begleitet, den wir sinnvoll als Vormärz erfassen können. Besonders gilt dies für die mittlerweile weitgehend konsensfähige Epochen-schwelle im Jahr 1815: Mehr oder minder synchron mit dem – natürlich erst ex post definierten – Epochenbeginn debütiert Rückert durchaus erfolgreich im literarischen Feld, mit dem Band *Deutsche Gedichte*, 1814 erschienen und auch im folgenden Jahr noch breit rezensiert.⁷ Die Literaturgeschichte erinnerte diesen Band lange (und teils bis heute) als typischen Beitrag zur Befreiungskriegslyrik, meist nach seinem prominentesten Teil geführt als *Geharnischte Sonette*.⁸ Sinnvoller platziert als in diesem (literatur)politischen Kontext scheint er mir allerdings im ästhetischen Diskurs zu sein, insofern er ausgeht von der Frage nach Formen und Funktionen des Kunstschönen, nach dem Verhältnis von Autonomie und Heteronomie, und dergestalt weniger auf das politische und mehr auf das literarische Feld abzielt. Diesen Perspektivwechsel werde ich im Folgenden erläutern, indem ich zunächst knapp die gängige Funktionalisierung der Literatur im Zeichen der Befreiungskriege rekonstruiere, damit sich vor dieser Folie dann das spezifische poesiologische Profil der Zeitgedichte Rückerts abzeichnen kann. Sichtbar werden soll dabei sein Beitrag zur Ästhetik seiner Zeit, der vielleicht nicht im engen Sinne ‚vormärzlich‘ ist, aber in seinem Schwellencharakter doch dem ‚Zeitgeist‘ entspricht.

Der Anfang vom Ende der Kunstperiode

Als Rückert in den (Feder)Krieg gegen Napoleon eingreift, wird der ästhetische Feldzug gegen den Usurpator schon fast ein Jahrzehnt lang engagiert geführt. Im engen Sinne beginnt diese Phase des Literaturbellizismus mit

7 Siehe hierzu den editorischen Apparat in: *Friedrich Rückert: Zeitgedichte und andere Texte der Jahre 1813 bis 1816. Zweiter Band*. Bearbeitet und herausgegeben von Claudia Wiener und Rudolf Kreutner. Göttingen: Wallstein, 2009. S. 781-1026, hier S. 1001ff.

8 Siehe hierzu Christoph Jürgensen: *Federkrieger – Autorschaft im Zeichen der Befreiungskriege*. Stuttgart: Metzler, 2018. S. 76-103.

dem Jahr 1806, mit (historisch gesehen) der preußischen Niederlage in der Doppelschlacht von Jena und Auerstädt und (literarhistorisch gesehen) mit Texten wie Achim von Arnims nach dem Muster ‚Fliegender Blätter‘ organisierte Sammlung *Kriegslieder*.⁹ Arndt wiederum dekretiert im ersten Teil seiner geschichtsphilosophischen Studie *Geist der Zeit* dann sogar die allgemeine Gültigkeit beanspruchende poetologische Maxime: „Nur der Tapfere darf die Schönheit besitzen“¹⁰. Damit ist „im Grunde schon das Ende der Kunstperiode“ eingeläutet worden, „das Ende des Glaubens an die erziehende, bildende, weltverwandelnde Kraft der Kunst, den die vorausgehenden Jahrzehnte zu begründen versucht hatten.“¹¹

Während Arnims literaturbellizistischer Vorstoß weitgehend ergebnislos verpuffte, ebenso wie kurz darauf übriges Kleists großgedachtes Projekt *Germania*¹², sorgte Arnnds auf das große Ganze zielender historischer Entwurf in der Gelehrtenrepublik für einiges Aufsehen, zum einen sicher wegen seines ideologischen Gehalts, zum anderen aber auch wegen der führenden Rolle, die er den Autoren innerhalb des prognostizierten bzw. erwünschten Prozesses in Richtung auf ein emphatisch vereinigt deutsches Volk zusprach.¹³ In der Folge gewann der in Arnnds Sinne agierende literaturpolitische Widerstand tatsächlich schnell viele Bündnisgenossen, und so gerät das literarische Feld in den frühen 1810er Jahren gleichsam in den Ausnahmezustand. Einerseits bildet es sich ja spätestens seit den literaturrevolutionären Popstars des Sturm und Drang im Zeichen der Autonomie

9 Zum Phänomen ‚Krieg‘ bei Arnim siehe umfassend: Claudia Nitschke: *Utopie und Krieg bei Ludwig Achim von Arnim*. Tübingen: Niemeyer, 2004. Siehe dort auch den Forschungsüberblick zum politischen bzw. ‚kriegerischen‘ Arnim, S. 4f.

10 Ernst Moritz Arndt: *Geist der Zeit*. Erster Theil. *Arndts Werke. Auswahl in zwölf Teilen*, hg. mit Einleitungen und Anmerkungen versehen August Leffson und Wilhelm Steffens. Sechster Teil, hg. u. mit Anmerkungen versehen Wilhelm Steffens. Berlin u. a.: Bong, [1912]. S. 203.

11 Gerhard Schulz: *Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration. Zweiter Teil: Das Zeitalter der Napoleonischen Kriege und der Restauration 1806-1830* (= Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Begründet von Helmut de Boor und Richard Newald. Siebenter Band). München: Beck, 1989. S. 31f.

12 Siehe hierzu etwa Gesa von Essen: „Kleist anno 1809: Der politische Schriftsteller“. *Kleist – ein moderner Aufklärer?* Hgg. Marie Haller-Neumann und Dieter Rehwinkel. Göttingen: Wallstein, 2005. S. 101-132.

13 Zu Arndt siehe ausführlich Jürgensen: Federkrieger (wie Anm. 8). S. 182-207.

überhaupt erst aus und etabliert eigene Ordnungsregeln, denen sich die Teilnehmer am Spiel ‚Literatur‘ unterwerfen müssen, wenn sie vom Aushandlungsprozess nicht ausgeschlossen werden wollen. Zudem suchen die Protagonisten dieser Auseinandersetzung um die wirklich wahre Literatur nun nicht mehr in der Realhistorie, sondern stattdessen in „Märchen und Gedichten“¹⁴ nach den wahren Weltgeschichten, damit vor einem geheimen Wort das ganze verkehrte Wesen fortfliegen möge, um Novalis zu beleihen.

Andererseits unterwerfen die Autoren sich mehr oder minder plötzlich bereitwillig erneut externen Zwängen, namentlich einem politischen Diskurs, der doch gerade zu überwinden war. Denn sicher, kein Autor der Zeit ist ausschließlich antinapoleonischer Federkrieger. Selbst der notorische Bellizist Arndt schreibt nicht ausschließlich gegen Napoleon an, sondern findet Zeit für andere Sujets. „Wandelt ihr, liebe Sterne am Himmel, / Heraus so licht und hehr? / Ich weiß zwei schönere Sterne, / Die brennen mein Herz so sehr“¹⁵. So klingt es etwa süßlich aus dem „Sternengruß“ von 1813. Kaum ein Autor jedoch entzieht sich vollständig der Drift des Feldes weg von der Autonomie und hin zur Heteronomie, weder der waldselige Eichendorff noch der ritterliche de la Motte Fouqué. Ausgerechnet der gerade noch ironiefixierte Schlegel mahnt in einem programmatisch *An die Dichter* betitelten Gedicht, das die von Karl von Hardenberg unter dem Pseudonym ‚Rostorf‘ herausgegebene Anthologie *Dichter-Garten* (1807) einleitet, „Buhlt nicht länger mit eitlen Wortgeklinge“, und fordert von den Autoren: „Unedle laßt in Hochmut sich aufblähen / Sich um den eignen Geist bewundernd drehen, / Beseligt, daß so Einzig ihm gelinge“¹⁶.

Die Autoren der Zeit folgten dieser poesiologischen Handlungsanweisung nach einer solchen Form von ästhetischer Tapferkeit oder tapferer Ästhetik also vielfach, d. h. sie nahmen in verschiedenen Handlungsrollen am Kampf gegen Napoleon teil, sei es sozusagen auf eigene Rechnung nur mit der Feder agierend, sei es als offiziell für den Kriegsdienst angeworbene

14 So heißt es bekanntlich in Novalis' programmatischem Gedicht „Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren“. Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Bd. 1: *Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe*. Hg. Richard Samuel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978. S. 395.

15 Ernst Moritz Arndt: *Werke, Teil 1: Gedichte*. Berlin u. a.: Bong, 1912. S. 137.

16 Friedrich Schlegel: „An die Dichter“. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Abt. I: Kritische Neuausgabe. Bd. 5: *Dichtungen*. Hg. Hans Eichner. Paderborn u. a.: Schöningh, 1962. S. 297.

Literaturpolitiker eingesetzt oder buchstäblich im Feld stehend. Entsprechend produzieren sie auch eine Vielzahl von dezidiert anlassbezogenen Texten, sprich: Gelegenheitslyrik.¹⁷ Es handelt sich um einen Umstand, der sich zunächst als heteronomer Sündenfall identifizieren lässt, sodass es erscheinen mag, als wäre das vergleichsweise neue Konzept der Autonomie noch nicht resistent genug, um den Forderungen oder Versuchungen literaturferner Felder widerstehen zu können. Aus inszenierungslogischer bzw. inszenierungspraxeologischer Sicht betrachtet, ist die anlassbezogene Dichtung gegen Napoleon allerdings gerade ein Ausdruck der Entwicklung des Feldes hin zur Autonomie, insofern die zunehmende Konkurrenz zu Positionierungs- und Visibilisierungshandlungen zwingt – und Kriege bieten naturgemäß große Mengen der raren Ressource Aufmerksamkeit. Sie provozieren gewissermaßen Positionsnahmen im doppelten Sinne, politische wie literaturpolitische gleichermaßen.

Ein ästhetischer Reflex und kein politisches Fanal: Die *Geharnischten Sonette*

Rückert ist also spät dran, aber er nimmt auch mehrfach Anlauf. Ein erster Versuch zur Einreihung in diese Phalanx im Jahr 1809 gerät noch zur bellizistischen Fehlzündung. Motiviert von Fichtes Reden, Schleiermachers Predigten und Arndts Pamphleten eilte der 21-jährige Student im Frühjahr 1809 Richtung Wien, um sich auf die Seite der Österreicher zu schlagen. Doch schon in Dresden erhielt er die Nachricht von der Einnahme Wiens am 13. Mai und kehrte daher unverrichteter Dinge in das heimatliche Bayern zurück. Danach arbeitet er sich langsam ‚werkwärts‘, um Rainald Goetz zu beleihen¹⁸, aber bei Ausbruch der Kampfhandlungen hat sich noch kein poesiologisches Programm aus einer Vielzahl von Ansätzen durchgesetzt, und einen erneuten Anlauf zur handgreiflichen Tapferkeit will er eh nicht

17 Zur Begriffsbestimmung siehe Wulf Segebrecht. [Art.]: „Gelegenheitsgedicht“. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hgg. Klaus Weimar u. a. Bd. 1. Berlin/New York: de Gruyter, 1997. S. 688-691.

18 So benennt Rainald Goetz in offenkundigem Rekurs auf Rolf Dieter Brinkmann eine Phase der Neuausrichtung seines Schreibprojekts. Siehe Rainald Goetz. *elfter september 2010. Bilder eines Jahrzehnts*. Berlin. Suhrkamp, 2010. Klappentext.

nehmen, er will als Autor am Feldrand bleiben und von der Leitformel ‚Wort und Tat‘ nur die eine Seite aktualisieren, wie er in einem Brief an seinen Freund Stockmar gesteht:

Ich sage mir oft, daß das Dichten mein einziges Handeln ist, und nicht das Handeln; und doch kann ich mirs nicht abwehren, daß manchmal ein in meine Verslossenheit brechendes Waffengeräusch mich unter meinen Papierschnitzeln aufstört. Ich wollt', ich könnte die Poesie von meinem Halse abschütteln, die schwerer d[arauf] hängt als ein Weib und zehen Kinder; so stünde ich morgen unter den [preus]sischen Freiwilligen. Aber daraus wird nichts, wenn nicht alle mei[ne] Entwürfe vorher verbrennen. Ich lege hier einen Kriegsruf gegen die [...] bey, der als scharmutzierender Vortrab für künftigt zu bildende Truppen gut genug ist.¹⁹

Ein gutes Jahr nach diesem Brief ist es dann endlich soweit, die ‚Texttruppe‘ erscheint unter dem Namen *Deutsche Gedichte*, während der Feldzug gegen Napoleon (von seinem Aufflammen 1815 abgesehen) beendet und ihr mobilisierungsstrategisches Ziel damit eigentlich verloren ist. Eine externe Funktion können Sie dementsprechend nicht mehr erfüllen, können also nicht emotionalisierend auf die Adressaten einwirken. Die interne Funktion hingegen können sie hell aufblenden, ihr Hauptzweck ist es folglich, auf die literaturspezifischen Positionen Einfluss zu nehmen.²⁰ Wie also ist die Legierung aus externen und internen Bezügen in den *Deutschen Gedichten* gearbeitet, wie beziehen sie sich auf den (militär-)politischen Diskurs, wie auf die feldinternen Prozesse und Konstellationen? Ich werde mich bei der Beantwortung dieser Frage auf die erste Abteilung der *Geharnischten Sonette* konzentrieren, weil sie der wirkungsgeschichtlich bedeutendste Teil der Sammlung sind.²¹

19 Friedrich Rückert an Christian Stockmar, Ebern, 8.3.1813. *Friedrich Rückert: Briefe*. Hg. Rüdiger Rückert. Band 1. Schweinfurt: Rückert-Gesellschaft, 1977. S. 28.

20 Zu dieser Unterscheidung siehe Rüdiger Zymner. *Funktionen der Lyrik*. Münster: Mentis, 2013. S. 112. Siehe ferner Reinold Schmücker: „Funktionen der Kunst“. *Wozu Kunst? Die Frage nach ihren Funktionen*. Hgg. Bernd Kleimann und Reinold Schmücker. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001. S. 11-33.

21 Den 24 *geharnischten Sonetten* gehen *Zwölf kriegerische Spott und Ehrenlieder* voraus, und es schließen *Noch vier Kriegslieder* an sie an sowie *Geharnischte*

Die 24 Sonette sind gleichsam unter ein poesiologisches Vorzeichen gestellt, mittels dessen Rückert an den bellizistischen Diskurs anknüpft, genauer: Gleich im Auftaktsonett bekennt sich Rückert programmatisch zum allseits geforderten (und oben skizzierten) Autorschaftsmodell. Grundsätzlich sei jeder Mann, fordert der Text bzw. seine Sprechinstanz, die wir mit Rückert in eins setzen dürfen, zur Erfüllung der patriotischen Pflicht aufgerufen, und zwar jeder an seiner ihm durch Fähigkeiten bestimmten Stelle. Der Schriftsteller müsse folglich mit dem Geist bzw. mit Worten kämpfen, seinen genuinen ‚Waffen‘:

Der Mann ist wacker, der sein Pfund benutzend,
 Zum Dienst des Vaterlands kehrt seine Kräfte:
 Nun denn, mein Geist, geh auch an deine Geschäfte,
 Den Arm mir den dir eignen Waffen putzend.
 Wie kühne Krieger jetzt, mit Glutblick trutzend,
 In Reihn sich stellend, heben ihre Schäfte;
 So stell auch Krieger, zwar nur nachgeäffte,
 Geharnischter Sonette ein Paar Dutzend.²²

Als leitendes Argument für die bereitwillige Abkehr von autonomieästhetischen Positionen dient augenscheinlich das Prinzip der Prädestiniertheit. Wie kardinal diese Wendung gegen die Selbstsucht für die *geharnischten Sonette* ist, artikuliert sich vor allem dadurch, dass Rückert ihn in gleich mehreren Variationen wiederholt. Im dritten Sonett beispielsweise wird Schmieden, Bauern, Jägern und Fischern die Nutzlosigkeit ihrer Tätigkeit vorgeworfen, weil sie allesamt nur dem Feind dienten („Was schmiedst du Schmied? – „Wir schmieden Ketten, Ketten!“ / „Ach, in die Ketten seid ihr selbst geschlagen.“²³ usf.). Und vor allem wendet sich das fünfte Sonett aus dieser Stoßrichtung an die Mitglieder der Gelehrtenrepublik, es sei daher vollständig wiedergegeben:

Sonette. Zweite Abtheilung mit 20 weiteren Texten, die im Gegensatz zur ersten Abteilung aber keinen narrativen Zusammenhang aufweisen, sondern eher additiv nebeneinanderstehen. Meine folgende Darstellung folgt den argumentativen Linien meiner Ausführungen zu Rückerts Literaturpolitik in Jürgensen. Federkrieger (wie Anm. 8). S. 76-103.

22 Friedrich Rückert. [Sonett] 1. Friedrich Rückert. *Zeitgedichte und andere Texte der Jahre 1813-1816*. Bearbeitet von Claudia Wiener und Rudolf Kreutner. Göttingen. Wallstein, 2009. S. 43.

23 Friedrich Rückert. [Sonett] 3, ebd., S. 44.

Ihr, ernsthaft tummelnd eure Steckenpferde,
 Ihr, streitend in der Spiegelfechter Trosse,
 Ihr, zielend mit nie treffendem Geschosse,
 Ihr, Streiche führend mit papiernem Schwerte!

Und ihr, die ihr euch von der sichern Erde
 Auf eurer Musen fabelhaftem Rosse
 Gen Himmel spornt, ihr treibt die ärgste Posse,
 Ihr seid die rüdigsten der ganzen Heerde.

Werft von euch eurer Thorheit bunte Wappen,
 Womit ihr prunkt, und greift zu wahren Waffen,
 Statt eurer Steckenpferde zäumet Rappen;

Setzt Helme auf statt eurer Narrenkappen,
 Seid wahre Männer statt der Götter Affen,
 Und, wenn ihr nicht könnt Ritter sein, seid Knappen!²⁴

Die beiden Quartette klagen zunächst klar vernehmlich bzw. anaphorisch-eindringlich Wissenschaftler oder Philosophen (erstes Quartett) und dann, noch einmal polemischer, Schriftsteller (zweites Quartett) der nutzlosen Papiergefechte bzw. der Realitätsflucht an. Die Terzette schwenken dann von dieser Anklage über zu der Aufforderung, statt in Scheingefechte in den ‚echten‘ Kampf zu ziehen, oder mit der antithetischen Gegenüberstellung des Sonettes gesprochen, nicht Steckenpferde, sondern ‚echte‘ Pferde zu reiten (erstes Terzett). Der letzte Vers des zweiten Terzets bietet dann die bündige Sentenz, derzufolge jeder dasjenige im Kampf leisten solle, was ihm aufgrund seiner Dispositionen möglich sei. Auf Rückert selbst bezogen: Zum Kriegsdienst eignet er sich zwar nicht, sehr wohl aber zum Federkrieg.

Und Rückert wird übrigens zumindest vordergründig an dieser heteronomen Position festhalten, zu wichtig ist sie als positionierungsstrategisches Diskurssignal, um auf sie verzichten zu können. So überschreibt er noch die Fortsetzung seiner Federkriegslyrik, *Kranz der Zeit*, mit einem unmissverständlich *Dienerin Poesie* betitelten Gedicht, in dem es heißt:

24 Friedrich Rückert. [Sonett] 5, ebd., S. 45.

Ich, die bin frey nach aller Welt Berichten,
 Nichts über mich erkennend, das mich zwingt,
 Ward hier im wunderbaren Lauf der Dinge
 Zur Magd, und schäme dessen mich mit nichten.

[...]

Politik heißt, die ich zur Herrin wähle,
 Für die ich will durch Markt und Straßen laufen,
 Bestellend alles, was sie mir befiehlt;²⁵

Aber von diesem generischen Sequel zunächst zurück zu Rückerts Debüt: Mit den solcherart heteronomieästhetisch eingeleiteten Sonetten demonstriert Rückert im Anschluss, dass er alle patriotischen Topoi kennt, die sich im Diskurs zwischen Politikern, Militärs und Gelehrten seit 1806 herausgebildet hatten, und dass er sie alle literarisieren will. Daher propagiert er ‚Freiheit‘ als höchsten Wert, den es „gilts zu erkaufen, mit Blut“²⁶, ruft zudem die gängigen mythologischen wie historischen Ahnen an, so „der Väter Geister“, die „schauen aus den Nischen / Walhallas drein, und werden Beyfall rufen / Dem braven Spieler, und dem schlechten zischen“²⁷, oder Friedrich den Großen, dessen Geist nun „steigt empor aus seines Grabes Maale“, um zu fragen, „Wer weckt mich heut und will mir Rach’ erstreiten?“²⁸ Ebenso diskurstypisch ist die Verurteilung der Rheinbundstaaten, die empört gefragt werden „Wollt ihr Bruderblut verspritzen?“²⁹ Und es fehlt nicht einmal die Parole ‚Sieg oder Tod‘, die laut durch den bellizistischen Diskurs der Zeit klingt und eine so unheilvolle ‚Karriere‘ vor sich haben sollte, bis in die dunkle Zeit des Faschismus hinein: „Kein Krieger fragen soll nach seinem Lohne, / Noch heimgehn, eh der Krieg, der nimmersatte, / ihn selbst entläßt mit einer blut’gen Krone, / Daß man ihn heile, oder ihn bestatte.“³⁰ Zum großen Finale wird dann als unüberbietbare Legitimation der heilige Krieg ausgerufen, und zwar rollenlyrisch von Gott selbst, der daran erinnert, wie er die Mauern von Jericho einstürzen ließ und nun mit Blitzen vergleichbar eingreifen will: „Ich

25 Friedrich Rückert. Dienerin Poesie, ebd., S. 112.

26 Friedrich Rückert. [Sonett] 4, ebd., S. 44

27 Friedrich Rückert. [Sonett] 12, ebd., S. 48.

28 Friedrich Rückert. [Sonett] 13, ebd., S. 49.

29 Friedrich Rückert. [Sonett] 16, ebd., S. 50.

30 Friedrich Rückert. [Sonett] 23, ebd., S. 54.

will aus meine Wolken so sie schleudern, / Daß fällt, was soll, und ihr sollt Frieden haben.“³¹

Es ist also thematisch bzw. topisch und persuasiv alles da, was von den Federkriegern der Zeit erwartet wird, alle diskursiven Allgemeinplätze werden sozusagen betreten. Aber, wie oben angedeutet, Rückert erreicht diese Plätze ja erst, als auf ihnen keine Adressaten mehr anzutreffen sind, als niemand mehr literarisch mobilisiert werden muss. In dieser Hinsicht präsentiert sich Rückert also gewissermaßen als Stimmenimitator, die externe Funktion seiner Gedichte ist nur schwach ausgebildet, oder noch stärker, in Sicht auf den politischen Zeitgeist müssen sie letztlich funktionslos bleiben.

Außerordentlich stark ist hingegen die interne Funktion seiner Gedichte, ihre ästhetische Faktur, ja sie aktualisieren geradezu alle Funktionen in Sicht auf das System ‚Lyrik‘. Funktionsgeschichtlich gelingen und zugleich resonanzpragmatisch einträglich sein kann dies vor allem durch die Beteiligung am generischen Sub-System ‚Sonett‘. Denn mit dem Sonett wählte Rückert – sei es feldstrategisch bewusst kalkulierend oder nicht – diejenige lyrische Form, die seit Ende des 18. Jahrhunderts zum prädestinierten ‚Ort‘ aufgestiegen war, auf dem poetologische wie literaturbetriebliche Kämpfe ausagiert wurden.³²

Im Anschluss an Schlegel³³ ist für Rückerts Gattungsbezug zweierlei besonders bedeutsam: Zum einen ist das Votum dafür folgenreich, dass ästhetische bzw. romantische Genialität sich ausnahmsweise einmal nicht in formal innovativen Strukturen zeigen soll, d. h. in einer Transzendierung der vorgängigen Muster, sondern im Gegenteil die literarische Meisterschaft darin liege, die „innere Architektonik und Symmetrie“³⁴ des Sonetts streng zu befolgen: „Daß das Sonett in seiner Concentration demnach einen Gipfel der Reim- und Verskunst darbiete, ist bey sonstigen irrigen Annahmen

31 Friedrich Rückert. [Sonett] 24, ebd., S. 54.

32 Siehe hierzu Thomas Borgstedt: *Topik des Sonetts: Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*. Tübingen: Niemeyer, 2009.

33 Ein Brief Rückerts an Schubart legt nahe, dass er formkünstlerisch nicht nur den Vorgaben der Schlegelschen Vorlesung folgt, sondern auch Petrarkas Sonette als Muster im Blick hat. Diese habe er nämlich „zum Theil dreimal übersetzt“. Friedrich Rückert an Friedrich Schubart, Ebern, 2.2.1815. Rückert. Briefe I (wie Anm. 19). S. 66.

34 Heinrich Welti: *Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung, mit einer Einleitung über Heimat, Entstehung und Wesen der Sonettform*. Leipzig: Veit & Comp., 1884. S. 220.

doch die beständige Tradition darüber gewesen, weswegen man es auch als ein Bravourstück angesehen, worin sich der Virtuose zeigen könne.³⁵ Zum anderen ist die ebenfalls von Schlegel initiierte Öffnung des Sonetts für philosophische oder didaktische Gehalte zu beachten, die alle ‚unbestimmt ‚fließende‘ oder gar ‚strömende‘ Bewegung sonstiger Lyrik zugunsten einer „vollständige[n] und organisch artikuliert[e] Form“³⁶ eindämmt und letztlich eine Art epigrammatischer Zuspitzung mit sich bringt. Damit verliert das Sonett seine Volkstümlichkeit und wird deutlich exklusiver, d. h. bildungsbürgerlicher adressiert. In Sicht auf die Funktionsgeschichte der Kriegsliteratur können wir hier also eine Art *roll back* erkennen, weg von einer maximal breiten und die Grenzen der Gelehrtenrepublik überschreitenden Programmatik, die die Lyrik der Befreiungskriege charakterisiert, und zurück zu einer standesgebundenen Ästhetik, wie sie Gleim mit seinen *Preußischen Kriegsliedern in den Feldzügen 1756 und 1757 von einem Grenadier* anlässlich des Siebenjährigen Krieges zur Darstellung brachte.³⁷

Folgerichtig ist von dieser literarhistorisch aufgeladenen Poetik des Sonetts aus, dass Rückert die Schlegel'schen Vorgaben geradezu mustergültig erfüllt und sich Formspielereien nur innerhalb der genannten Grenzen erlaubt. So sind die *Geharnischten Sonette* fast durchgängig im fünfhebigen Jambus getaktet, sie weisen Quartette wie Terzette umschlingende Reime auf, die nahezu in allen Fällen klingend sind, und schließlich sind die Sonette argumentationslogisch zweigeteilt. In einer paradoxen Bewegung fordert nun gerade diese Formstrenge die sprachlichen Fähigkeiten des Autors heraus, oder andersherum argumentiert, sie bietet eine günstige Gelegenheit dafür, seine sprachlichen Fähigkeiten zu demonstrieren, mittels derer die drohende Monotonie verhindert wird. Mit einigen Stilproben sei angedeutet, wie Rückert eine einschläfernde, mechanische Gleichförmigkeit seiner Sonette vermeidet: Beispielsweise wählt er „einen beliebten Ausweg“ aus der Sackgasse ständiger Reimwiederholungen, „indem er im Reim altertümliche

35 August Wilhelm Schlegel: „Vorlesung über das Sonett“. *Das deutsche Sonett. Dichtungen. Gattungspoetik. Dokumente*. Ausgewählt und hg. Jörg-Ulrich Fechner. München: Fink, 1969. S. 342-352, hier S. 344.

36 Ebd., S. 351.

37 Zur Kriegsliteratur während des Siebenjährigen Krieges siehe Christoph Deupmann: „Der Siebenjährige Krieg in der deutschsprachigen Lyrik“. *Geschichtsliteratur. Ein Kompendium. Bd. II: Historische Aspekte*. Hgg. Heinrich Detering und Peer Trilcke, unter Mitarbeit von Hinrich Ahrend, Alena Diedrich, Christoph Jürgensen. Göttingen: Wallstein, 2013. S. 547-573.

Formen verwendet, in denen die Endungen noch nicht so stark abgeschwächt erscheinen³⁸, wie „ausgestreckt – aufgeschreckt – angestecket“ in Sonett 8 oder „fanget – banget – hanget – pranget“ in Sonett 26. Über ihre ‚reine‘ Funktion als Reimvariationen hinaus bieten diese Formen den Vorteil, gegenüber ihren neuhochdeutschen Nachfolgern ‚stärker‘ zu sein, d. h. in unserem Kontext ‚männlicher‘ und ‚kriegerischer‘, wie es zu den Reimpaaren ‚Geharnischter‘ Sonette passt. In diesem Sinne lässt sich mit Theodor Fröberg konstatieren, dass Rückerts Reime trotz der ‚weiblichen‘ Versausgänge kraftvoll und keineswegs ermüdend seien, weil er dort, „wo es ihm besonders um Kraft und Wucht des Ausdrucks zu tun ist, wie namentlich in den häufigen Aufrufen der Terzette,“ der Ermüdung dadurch vorbeuge, „daß er im Reim Wörter mit klangvolleren und markigeren Endungen anbringt“³⁹; dieses Urteil mag nicht mehr dem neuesten Stand der Lyrikologie entsprechen, ist diskurshistorisch aber aufschlussreich. Als Belege für diese ‚Markigkeit‘ in den Terzetten führt Fröberg unter anderem die Reimpaare an: Ader – Geschwader – Hader (Nr. 1), Blätter – Retter (Nr. 6), Splitter – Eisenritter – Flitter (Nr. 22) und Mauern – dauern – Schauern – Trauern (Nr. 24).⁴⁰

Für Lebendigkeit sorgen über diese metrischen und rhythmischen Charakteristika hinaus eine Vielzahl von originellen Neologismen: Es leuchten „Gluthbuchstaben“ durch Sonett 3, in Nr. 19 zieht der Rhein seine „Flutenbahnen“ und wird der „Knechtschaftsdulter“ zum Kampf aufgerufen, während in Nr. 20 die Freiheit im „Maiensonnenscheine“ lustwandeln geht, Russia sich im achten Sonett der zweiten Abteilung an die „Schneebrust“ klopft und die vor dem russischen Winter fliehenden Franzosen in Nr. 10 die „Hungerbläue“ im Gesicht haben. Analog zu diesen Substantiv-Erfindungen finden sich eine Vielzahl von Verbneubildungen („wegzuspotten“ in Sonett 11 oder „entschirrtet“ sein in Nr. 41), sowie neuartig komponierte Adjektive bzw. adjektivierte Partizipien (so kann bei Rückert etwas „altergrau“, „staubgebückt“ oder „nachtenstamm“ sein) und bündig-anschauliche Partizipialbildungen: In Sonett 19 erklingt es „siegjauchzend“, gleich im folgenden Sonett hat der Nordwind das „Gewölk zurück vom Horizont geschoben“,

38 Heinz Vierengel: „Die ‚Geharnischten Sonette‘ von Friedrich Rückert“. *Rückert-Studien I*. Hg. Helmut Prang. Schweinfurt: Rückert-Gesellschaft, 1964. S. 7-43, hier S. 29. Siehe hier auch eine beispielreiche Analyse der Formaspekte sowie der Sprache, S. 27-37.

39 Theodor Fröberg: *Beiträge zur Geschichte und Charakteristik des Deutschen Sonetts im XIX Jahrhundert*. St. Petersburg: Eggers & ko., 1904. S. 19.

40 Ebd.

und in Nr. 23 sollen empörte Schwerter erst gesenkt werden, wenn sie „vom Feind „zerschroten.“⁴¹

Alles in allem entsteht aus dem Zusammenspiel von Formstrenge und Sprachfreiheit ein neuer Sonett-Ton, ja ein spezifischer Rückert-Sound, der die ursprüngliche ‚Weichheit‘ der Gattung ‚härtet‘ – eben ‚geharnischte‘ Sonette. Diese Form ist nun aber, noch einmal im Rekurs auf Schlegel gesagt, kein „Bett des Prokrustes, nach dessen Maße der Gedanken verstümmelt oder genenkt werden müße.“⁴² Diesen Vorwurf könnten nur unverständige Kritiker äußern, die keinen Begriff davon haben, „wie die Form vielmehr Werkzeug, Organ für den Dichter ist, und gleich bei der ersten Empfängniß eines Gedichtes, Gehalt und Form wie Seele und Leib unzertrennlich sind.“⁴³ Vorbildlich im Sinne dieser Leib-Seele-Metaphorik also verhalten sich auch Rückerts Sonette, d. h. er löst nicht nur die formalen Forderungen ein, sondern auch diejenige danach, dem Leib sozusagen Leben einzuhauchen – indem er in kriegerischer Form einen kriegerischen Inhalt artikuliert. Und er tut dies, wie von Schlegel gefordert, in strenger Zweiteilung der Sonette, und zwar in einen ersten Teil, der von den Quartteten gebildet wird und einen Gedanken äußert, und einen zweiten, die Terzette umfassenden Teil, der „den Fortgang des Gedankens“ einer Pointe zuführt, die „die Bedeutung des Ganzen in eine enigmatische Sentenz am Schluß zusammenfaßt.“⁴⁴

Mit Blick auf das Funktionsmodell Zymners zusammengefasst: Im Rekurs auf die Gattung ‚Sonett‘ übernehmen die *Geharnischten Sonette* Rückerts erstens eine Traditionsbildungsfunktion, insofern die formalen Charakteristika der Gattung bei ihm aufgegriffen und den Zeitverhältnissen angepasst sind. Im Zuge dieser transformatorischen Verfahren erfüllen sie zweitens eine Innovationsfunktion, und da Rückert diese innovative Transformation nicht einfach vollzieht, sondern ausdrücklich ihren Sinn verhandelt, etwa in Sonett 1 und 5, lässt sich drittens die bereitwillige Übernahme der Reflektionsfunktion konstatieren. Viertens schließlich kann im Fall der Rückert’schen Sonette auch von einer Form überlieferungsfunktionaler Lyrik gesprochen werden, da sie das aufgerufene Gattungsmuster nicht verspotten oder negieren, sondern in der Aktualisierung eher affirmativ erinnern.

41 Siehe zu weiteren Beispielen Vierengel. Die „*Geharnischten Sonette*“ (wie Anm. 38). S. 36.

42 Schlegel. Vorlesung über das Sonett (wie Anm. 35). S. 344.

43 Ebd., S. 345.

44 Ebd., S. 352.

Ästhetisches re-modeling zum „Kranz der Zeit“

In die Tornister der Soldaten fanden die Deutschen Gedichte nicht mehr – und hätten das angesichts ihrer auf Virtuosität orientierten Faktur wohl auch bei einem früheren Erscheinen wohl kaum –, auf die Schreibtische der Kollegen aber durchaus. Bezeichnend an der wohlwollenden Rezeption der Sonette ist dabei, dass die rezensierenden Autoren sich kaum für ihre politische Signatur interessieren und stattdessen ihr ästhetisches Profil aufblenden, Rückerts Positionierungshandlung wurde also verstanden und akzeptiert. Voß etwa lieferte eine bündige Präsentation des Bandes im *Morgenblatt für gebildete Stände* und feiert Rückert dort als den „regelrechten Form Meister“⁴⁵. Und Fouqué platzierte in seinen *Musen* eine Rezension unter dem Titel *Ueber den Dichter Freimund Reimar und das deutsche Sonnett*, in der er den Band als Produkt einer ästhetischen und nicht einer politischen Praxis behandelt und den Bezug zur Formtradition dabei prominent setzt. Genauer: Zur Profilierung der spezifischen künstlerischen Leistung Rückerts erzählt Fouqué zunächst eine Formgeschichte des Sonetts in der Nusschale, der es um den Unterschied zwischen italienischem und deutschem Sonett zu tun ist. Dieser Unterschied resultiere aus dem jeweiligen Nationalcharakter, weshalb das neuere ‚romanisierende‘ Sonett Schlegel’scher Provenienz geradezu naturgemäß von einer ungelösten Spannung bestimmt sei.⁴⁶

Diese Spannung also werde bei Rückert „vollkommen befriedigend gelöst“.⁴⁷ Denn der Autor, versteht der Interpret den Autor besser als er selbst, habe seine Sonette wohl nur wegen ihres „kriegerisch anregenden Inhalt[s]“ mit dem Attribut ‚geharnischt‘ ausgestattet, ihm hingegen scheine es aber noch bezeichnender für die Form zu sein, weil die „epigrammatische Spitze“ in diesen Sonetten als „Tod und Leben bringende Waffe eines heiligen Gottesurtheils“⁴⁸ erscheine. „Da haben wir es denn, was wir eigentlich

45 [Johann Heinrich Voß]: „Deutsche Gedichte von Freimund Raimar“. *Literaturblatt zum Morgenblatt für gebildete Stände*. 8. Jahrgang (1814). Uebersicht der neuesten Literatur, Nr. 15, S. 60.

46 Friedrich Baron de la Motte Fouqué: „Ueber den Dichter Freimund Reimar und das deutsche Sonnett“. *Die Musen*. Hgg. Friedrich Baron de la Motte Fouqué und Wilhelm Neumann. Jahrgang 1814. Drittes und letztes Stück. Berlin: Hitzig, 1814. S. 452-456, hier S. 453.

47 Ebd., S. 454.

48 Ebd.

vom deutschen Sonett ahnend begehrten, schlagende, witzige Kraft, großmächtige Gediegenheit zusammengedrängter Bilder und Gedanken, ja ein beinahe dramatisch entzündetes Leben.“⁴⁹ Rückert wird hier gewissermaßen zur Avantgarde einer nationalen Sonettform erklärt, die über den Bezug auf die zeitgenössischen Umstände hinaus Schule machen sollte: „Bis jetzt hat uns Freimund Reimar das Sonett in voller Schlachtrüstung vorgeführt, aber auch im leichten Turnirharnisch wird es sich bei Tanz und Fest liebeftend und preisend, ja scherzend bewegen können.“⁵⁰

Rückert selbst wiederum markiert die auf das literarische Feld ausgerichtete Kalibrierung seiner Sonette dadurch, dass er mit der Fertigstellung für den Druck bereits damit beginnt, die Texte zu überarbeiten, die Zusammenstellung neu zu konfigurieren, Sonette zu ergänzen. In wünschenswerter Klarheit artikuliert sich in diesem re-modeling seiner Poesiologie, wie sehr sie auf den ästhetischen Diskurs bezogen ist, der gelungene Formgebungen durch Anerkennung belohnt und überhaupt eine stete Höherentwicklung der poetischen Verfahren fordert, und wie wenig auf den politischen oder historischen Prozess, der sich längst in eine andere Richtung entwickelt hat. Seinen Formwillen betont etwa ein Brief vom 28. Oktober 1814 an Johann Heinrich Voß, der zunächst die Rezensionen kommentiert und etwa angesichts einiger Invektiven in den *Deutschen Blättern* gleichermaßen empört wie selbstinterpretierend ausruft: „Künstlerische Besonnenheit traut mir der Herr durchaus nicht zu, den Formzwang hält er für Formlosigkeit; [...]“⁵¹ Voß selbst hingegen, zürnt Rückert weiter, hätte das „Amt eines Censors [...] strenger verwalte[n]“ sollen, anstatt ihn derart mit Beifall zu berauschen, dass er nach Hause lief, nichts mehr prüfte und „über Hals und Kopf [zusammenschrieb], was mir unter die Hände kam; Sie nehmens, packens zusammen, und lassens drucken!“⁵² Gegenüber Fouqué schließlich wirft sich Rückert vor, zu schnell und handwerklich sorglos gehandelt und den Band zu schnell in Richtung Öffentlichkeit geschickt zu haben: „Es ist gar so übereilig mit der Zusammenstoppelung des Bändchens hergegangen, daß ich gleich acht Tage, nachdem Voß es mit nach Heidelberg genommen hatte, ich es gerne

49 Ebd.

50 Ebd., S. 455.

51 Friedrich Rückert an Heinrich Voß, Ebern, 28.10.1814. Rückert. Briefe 1 (wie Anm. 19). S. 49.

52 Ebd.

zurückgewünscht hätte, um es nochmals zu sichten.⁵³ Um diese Haltung durch den Kontrast noch deutlicher hervortreten zu lassen: Als Achim von Arnim angesichts des Todes der vielbesungenen, als Opferheldin fungierenden Königin Luise eine Trauerkantate anstimmt, bekennt er eingangs gleich ein, die Kantate sei „in wenigen Stunden durch die ehrenvolle Aufforderung des Königl. Kammermusikus Herrn Schneider entstanden; die Aufführung drängte, es konnte wegen dieser Eile so wenig erschöpfend sein, daß es sehr bald von mehreren Gedichten übertroffen worden; [...]. Ruhige Zeiten werden tausend bessere Lieder hervorbringen“⁵⁴ gesteht Arnim daher, ohne ein Geständnis zu machen. Denn Arnim ging es diskurstypisch eben nicht um Ästhetik, sondern um Ethik, nicht um ästhetische Distanz, sondern um emotionale Unmittelbarkeit – diese diskursleitende Opposition invertiert Rückert offenkundig.

Dieses ästhetische Re-modeling nahm allerdings deutlich mehr Zeit ein, als Rückert geplant und gehofft hatte, zumal mit Cotta schnell ein Verlag gefunden war, der die Publikation übernehmen wollte. Es gibt wohl viele Gründe, warum der geplante Band noch langsamer Gestalt annahm als sein Vorgänger, eingerechnet werden müssen sicher die wechselhaften Zeitläufe, vor allem die Enttäuschung über die sich durchsetzende Restauration, und das Bewusstsein, auch mit der neu-modellierten Konzeption eh aus der Zeit gefallen zu sein. So vermutete er etwa Ende September 1815 gegenüber Cotta, „daß es Ihnen selbst einerley ist, ob das Buch etwas früher oder später gedruckt wird; [...],“⁵⁵ ein dreiviertel Jahr später und kaum weiter mit der Arbeit ahnte er längst, dass es ein „Kranz zu Unzeit“⁵⁶ werden müsse, und gegenüber Fouqué betreibt er dann die Selbstmystifikation eines interesselosen Dichtertums: „Ich komme immer mehr darauf zurück, in der Poesie die eigene Freude höher anzuschlagen, als den Beifall der Leute, die so selten wissen, was sie eigentlich mit der Poesie anfangen sollen.“

53 Friedrich Rückert an Friedrich de la Motte-Fouqué, Ebern, 24.10.1814. Rückert: Briefe 1 (wie Anm. 19). S. 45.

54 Achim von Arnim: „Nachtfeier nach der Einholung der hohen Leiche Ihrer Majestät der Königin“. Achim von Arnim: *Sämtliche Werke*. Bd. 22: *Gedichte, Teil I*. Bern: Lang, 1970, S. 321-346, hier S. 322.

55 Friedrich Rückert an Johann Friedrich Cotta, Ebern, 25.9.1815. Rückert: Briefe 1 (wie Anm. 19). S. 46.

56 Friedrich Rückert an Friedrich de la Motte Fouqué, 14.5.1816. Rückert: Briefe 1 (wie Anm. 19). S. 88.

Rückblickend lässt sich konstatieren, dass diese autonomieästhetische Kehrtwendung auch in psychologischer Hinsicht, sozusagen als Misserfolgsprophylaxe, sinnvoll war. Als im Jahr 1817 endlich *Friedrich Rückert's Kranz der Zeit. Zweiter Band* in der Cotta'schen Buchhandlung erschien, wurde er von der Öffentlichkeit kaum wahrgenommen. Noch schlechter als dem zweiten erging es schließlich einem dritten Teil, der ebenfalls 1817 mittels *Sechs Ernte-Lieder* im *Morgenblatt* angekündigt wurde, ausdrücklich benannt als Gedichte *Aus dem 3ten Theil des Kranzes der Zeit*; ein veritabler ‚Kranz der Zeit‘ für die Phase der Restauration konnten diese Verse nicht sein. Aus diesem Abseits des Feldes sollte Rückert im weiteren Verlauf seiner Werkbiographie nur noch selten, um im Bild zu bleiben, einen Schritt Richtung Zentrum machen, eher schlängelte sein Weg den Feldrand entlang.

Ob Rückert also zum Vormärz zu rechnen ist, sei es zumindest zu seinen Anfängen oder mit seinem Gesamtwerk? Kurz, im Jahr 1837 und damit deutlich, bevor sich Begriff und Konzept des Vormärz etablieren können, macht ausgerechnet ein anderer Unzeitgemäßer ein ganz anderes literarhistorisches Eingliederungsangebot. In seiner literarhistorischen Studie *Über die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie* reklamiert Eichendorff, dem im Gegensatz zu Rückert im Vormärz-Handbuch übrigens ein Artikel gewidmet ist, den Schweinfurter Dichter für die Romantik, d. h. er interpretiert dessen Werk aus Sicht ‚seiner‘ Romantik, in einem Dreigestirn mit Immermann und Chamisso: Mit diesen drei Autoren, erläutert Eichendorff, „sind [wir] endlich an den äußersten Grenzen der Romantik angelangt, wo sie kaum sich selbst mehr wiedererkennt.“⁵⁷ Genauer, Immermann wie Rückert gehörten zu den „Flüchtlingen der Romantik“⁵⁸. Ausdrücklich als ‚romantisch‘ erscheinen ihm im ‚Fall Rückert‘ die *Geharnischten Sonette*, mit denen der „männliche Ernst und Liebeszorn Friedrich Schlegels [...] noch einmal auf[leuchte]“⁵⁹, und Eichendorff belegt dies ausgerechnet an dem oben zitierten Sonett: „Was schmiedst du, Schmied? Wir schmieden Ketten, Ketten.“⁶⁰ (etc.) Überhaupt könne man feststellen: „Ja, er hat insbesondere eine Richtung der Romantik, die Meisterschaft in der Form, bis zur

57 Joseph von Eichendorff: *Über die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie*. Leipzig: Liebeskind, 1847, S. 260.

58 Ebd., S. 262.

59 Ebd.

60 Ebd., S. 262f.

äußersten Vollendung ausgeführt.“⁶¹ Von der Romantik Eichendorff'scher Provenienz allerdings trenne ihn sein Zugang zur Religion, oder sein fehlender ‚echter‘ Zugang, seine Frömmigkeit sei nämlich nicht im starken Sinne innerlich, sondern „bleibt ein *ästhetisches* Gefühl, das meist in der schönen Form aufgeht, und daher, weil ein solches Gefühl einem ernsten Gemüt nimmermehr genügen kann, häufig durch einen Anhauch von Ironie sich selber paralyisiert“⁶². Kein ‚klassischer‘ Romantiker also, folgert Eichendorff, aber doch der romantischen Nachbewegung zuzuordnen.

In der fachwissenschaftlichen Romantik-Forschung allerdings hat sich diese literaturhistorische Eingemeindung nicht durchsetzen können, im *Handbuch Romantik* von Helmut Schanze beispielsweise sucht man vergeblich nach Rückert, auch oder gerade in der Rubrik ‚Romantische Lebensläufe‘. Ist der Komplex ‚Rückert und die Romantik‘ also eher Teil des Problems, als Teil der Lösung? Mir scheint das (mindestens) doppelt Gleichzeitige und Unzeitgemäße Rückerts durchaus eine wichtige explorative Dimension für die Literaturgeschichtsschreibung zu haben. Genauer gesagt: Insofern Rückert offenkundig in die *Zeit* des Vormärz wie in diejenige der Romantik ‚gehört‘, aber zu beiden (sich im Strukturwandel überlagernden) *Epochen* nicht dazu gehört, sollte er vielleicht stärker als Realisation eines Autorschafts-Typus gewürdigt werden, der gleichsam als Lackmустest für Epochenkonstruktionen fungieren kann – Kleist und Jean Paul etwa sind strukturell verwandte, freilich prominentere Vertreter dieses Typus. Aber das sind andere Geschichten, die hier nicht zu erzählen sind.

61 Ebd., S. 263.

62 Ebd., S. 265; Hervorhebung im Original.

Felix Knode (Göttingen)

Idee und Realität

Zum Verhältnis von ästhetischer Theorie und Ästhetik bei Heinrich Heines *Reise von München nach Genua*, *Ideen*. Das Buch *Le Grand* und *Die romantische Schule*

Lieber Leser! wir wollen uns hier ein für allemal verständigen. Ich preise nie die That, sondern nur den menschlichen Geist, die That ist nur dessen Gewand, und die Geschichte ist nichts anders als die alte Garderobe des menschlichen Geistes.¹

Die anthropologische Differenzierung zwischen dem Inneren und dem Äußeren als Korrelation von Geistigem sowie Seelischem mit dem Körperlichen sowie Sinnlichen ist eine evidente Thematik der deutschsprachigen Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts.² Diese Unterscheidung bricht mit dem Jahrhundertwechsel nicht ab, sondern wechselt ihr Vorzeichen. Die Dichotomie von Innerem und Äußeren wird bei Heinrich Heine in Gestalt der Gegenüberstellung von Idee und Realität aufgegriffen und politisch akzentuiert weitergeführt. In seinen *Reisebildern* kreist diese Kontrastierung um die Frage nach der Verwirklichung von Ideen mit politischer Brisanz und humanem Wert. Die literarische Form der Reisebeschreibung nimmt für die

1 Heinrich Heine. „Reise von München nach Genua [1828]“. Heinrich Heine. *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. 15 Bände. Düsseldorf Ausgabe. Hg. Manfred Windfuhr. Band 7/1: *Reisebilder III/IV*. Bearbeitet von Alfred Opitz. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1986. S. 11-80, hier S. 68.

2 Albrecht Koschorke setzt für die Literatur des 18. Jahrhunderts das Innere und das Äußere als Relationsbegriffe. Diese Relation stehe in der Funktion, das Innere gegenüber dem Äußeren aufzuwerten. Vgl. Albrecht Koschorke. *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München: Fink, 1999. Helmut Pfothenhauer sieht die Problemstellung einer Differenzierung des Menschen in eine innere und äußere Daseinsphäre im 18. Jahrhundert als eines der wesentlichsten Themen nichtfiktionaler und fiktionaler Texte an. Die Dichotomie führe zu der Frage nach Reziprozitätsverhältnissen dieser beiden Sphären, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ausführlich diskutiert werden. Vgl. Helmut Pfothenhauer. *Literarische Anthropologie. Selbstbiographien und ihre Geschichte – am Leitfaden des Leibes*. Stuttgart: Metzler, 1987.

Thematisierung dieser Gegenüberstellung eine besondere Funktion ein, dies wird bei den Erzählwerken der *Reise von München nach Genua* und der *Ideen. Das Buch Le Grand* näher beleuchtet. Zugrunde gelegt wird die Annahme, dass eine politische Idee als ein humanes Ideal etwas Inneres darstellt, da eine solche Idee dem Geist des Menschen entspringt. Auch hier steht das Wechselverhältnis von Idee und Realität im Fokus, indem die Frage ins Zentrum gestellt wird, inwieweit eine Idee als Produkt des Geistes eine gestaltende Funktion für die sinnlich wahrnehmbare Wirklichkeit einnehmen kann. Das Einstiegszitat zeigt, dass der Schwerpunkt auf dem Geistigen liegt und die denkmöglichen Ideen des Menschen das Entscheidende sind. Die Menge der Ideen wird auf die zeitgenössischen Humanitätsideale der Französischen Revolution beschränkt: Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit. Diese politischen Ideen sind in ihrer reinen Form im menschlichen Leben im engeren Sinne nicht realisierbar. Dennoch können sie eine wirklichkeitsgestaltende Funktion einnehmen, indem der Mensch versucht, sich der Verwirklichung dieser Ideen soweit wie möglich anzunähern. Dieses Bestreben ist eine Sinnkonstitution des Menschen und diese Ideen sind für diejenigen, die sie teilen und in ihr eine Chance für ein besseres Leben sehen, eine intrinsische Motivation, das Innere in das Äußere zu projizieren.

In Heines *Reisebildern* wird diese Übertragung mit dem Begriff der Emanzipation benannt. Bereits die narrativen Sprechsituationen dieser Erzählwerke zeigen an, dass die Gestaltung von menschlicher Lebenswirklichkeit im thematischen Zentrum steht. Olaf Hildebrand hat daher die *Reisebilder* ausführlich auf ihren politischen Gehalt unter besonderer Berücksichtigung von Aspekten des Sensualismus³ untersucht. Emanzipation ist unumstritten ein politischer Begriff, bei Heines *Reisebildern* tritt er aber zusätzlich als ästhetisches Konzept auf. Emanzipation wird in den Erzählwerken der *Reise von München nach Genua* und *Ideen. Das Buch Le Grand* als ästhetisches Programm untersucht, das seine theoretische Ausformulierung in der *Romantischen Schule* findet.

3 Vgl. Olaf Hildebrand. *Emanzipation und Versöhnung. Aspekte des Sensualismus im Werk Heinrich Heines unter besonderer Berücksichtigung der ‚Reisebilder‘*. Tübingen: Niemeyer, 2001.

Zum Begriff der Emanzipation⁴

Sei es, daß Diogenes jedem Herrn seinen Sklaven als den eigentlichen Meister zuordnet; sei es, daß die Priester als Knechte Gottes die Oberherrschaft in dieser Welt für sich beanspruchten oder Herrschaft indirekt zu kontrollieren suchten; sei es, daß, seit Diderot und Hegel, im Zuge der Zeit die wahre Herrschaft den Knechten selber zuwächst, weil sie durch ihre Arbeit und Reflexion den Herrn in ihre Abhängigkeit und um seine Funktion bringen. Damit wird vorerst die gegenseitige Anerkennung erzwungen und schließlich die Auflösung aller personalen Abhängigkeiten in gesellschaftliche Funktionsbestimmungen denkmöglich gemacht. Erst seit der Aufklärung entsteht die Herausforderung der so bezeichneten Emanzipation, die Herrschaft von Menschen über Menschen grundsätzlich zu beseitigen erheischt.⁵

Im 18. Jahrhundert beginnt nach Reinhart Koselleck die Denkmöglichkeit der Emanzipation. Er versteht darunter die Abschaffung von „Herrschaft von Menschen über Menschen“.⁶ Die „Herausforderung“ der Emanzipation liegt nach Koselleck darin, dass Herrschafts- und Diskriminierungsverhältnisse beseitigt werden.⁷ Mit dem politischen Begriff der Emanzipation wird das humanitäre Ziel ausgedrückt, ein Gleichheitsverhältnis zwischen den Menschen zu etablieren. Emanzipation versteht sich in diesem Kontext als Auflösung von zwischenmenschlichen Hierarchien und die Beseitigung von menschlicher Herrschaft über Menschen. Koselleck verweist darauf, dass dieser Prozess auf eine „gegenseitige Anerkennung“ angewiesen ist.⁸ Laut Koselleck herrschte bis zum 18. Jahrhundert die Ansicht vor, dass geknechtete Personen auf ihre Obrigkeit angewiesen seien. Die unterworfenen Personen seien bis zum 18. Jahrhundert nicht als ‚ganze Menschen‘ betrachtet und ihre Unterdrückung als notwendige Führung begründet worden.⁹ Kosellecks Ausführungen treffen sich mit Anthropologien des ‚ganzen

4 Für die Anregung mich mit dem Begriff der Emanzipation zu beschäftigen, danke ich Florian Kappeler.

5 Reinhart Koselleck. *Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006, S. 182-202, hier S. 183.

6 Vgl. ebd.

7 Vgl. ebd.

8 Vgl. ebd.

9 Vgl. ebd., S. 182f.

Menschen, die im 18. Jahrhundert in verschiedensten Facetten ausgeführt werden.¹⁰ Nur der ‚emanzipierte Mensch‘ scheint die Möglichkeit zu haben, ein ‚ganzer Mensch‘ zu sein. Eine solche Person muss frei von „personalen Abhängigkeiten“ sein.¹¹ Dieser Wandel überführt personenspezifische Dependenzverhältnisse „in gesellschaftliche Funktionsbestimmungen“. ¹² Bei Koselleck fällt das Aufkommen des politischen Begriffs der Emanzipation mit einem gesamtgesellschaftlichen Ordnungswechsel zusammen, der die Überwindung des feudalen Systems beschreibt.

Erst seit der Aufklärung wird das ehemals nur auf freie Bürger oder Herren beschränkte Vorrecht, Herrschaft über Menschen ausüben zu sollen, zum allgemeinen Recht: daß Herrschaft nur noch Selbstherrschaft der mündigen Menschen (erst der Männer, dann auch der Frauen) über sich selbst sein könne. Aus einem früher nur moralphilosophisch lesbaren Satz der Selbstbeherrschung wird ein politisches Postulat, daß nämlich innere Freiheit nur Bestand haben könne, wenn sie auch äußerlich sich verwirkliche.¹³

Laut Koselleck entsteht die sozialpolitische Semantik des Begriffs der Emanzipation durch die Veränderung der Selbstbeherrschung von einer moralphilosophischen zu einer wirklichkeitsgestaltenden Vorstellung. Erst wenn der einzelne Mensch die Herrschaft über sein eigenes ‚Selbst‘ hat, ist er in der Lage, sich über sein Inneres bewusst zu werden. Diese Bewusstwerdung ist Voraussetzung für ein sinnkonstitutives Streben des Menschen, das als Selbstverwirklichung beschrieben werden kann. Die Möglichkeit der Entfaltung des eigenen Inneren ist im ausgehenden 18. Jahrhundert ein entscheidender Punkt von anthropologischen Auffassungen des ‚ganzen Menschen‘, denn sie wird als Freiheit verstanden.¹⁴ Sich über sein eigenes Inneres bewusst zu werden, führt dazu, dass jeder einzelne Mensch eine „innere Freiheit“ in sich

10 Vgl. den umfangreichen Sammelband: *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*. Hg. Hans-Jürgen Schings. Stuttgart: Metzler, 1994.

11 Vgl. Koselleck. Begriffsgeschichten (wie Anm. 5). S. 183f.

12 Vgl. ebd., S. 183.

13 Ebd., S. 184.

14 Vgl. Felix Knode. „Freiheit als Kern der Idylle. Daseinszustände im Vergleich in Johann Heinrich Voß' *Die Leibeigenschaft*“. *Gutes Leben auf dem Land. Imaginationen und Projektionen*. Hgg. Werner Nell und Marc Weiland. Bielefeld: transcript, 2020, S. 255-269.

selbst entdeckt.¹⁵ Diese kann jedoch ausschließlich unter der Bedingung der gesellschaftlichen Anerkennung eine wirklichkeitsgestaltende Funktion haben. Setzt man Selbstbeherrschung als politischen Begriff, dann lenkt dies die Aufmerksamkeit auf die notwendige gesellschaftliche Anerkennung, dass jeder Mensch ein Inneres hat, das für seine Einzigartigkeit und Einmaligkeit bürgt. Jede Person ‚herrscht‘ über das eigene ‚Selbst‘. Doch diese Herrschaft über das eigene ‚Selbst‘ bleibt auch bei gesellschaftlicher Anerkennung in den Grenzen der Innerlichkeit der einzelnen Person gefangen, wenn es für sie keine Möglichkeiten der konkreten Wirklichkeitswerdung gibt. Wenn jedem Menschen ein ‚Selbst‘ zugesprochen wird und er die Herrschaft über dieses ‚Selbst‘ anerkennend erhält, dann ändert sich nur dann tatsächlich etwas, wenn diese Selbstbeherrschung auch in die menschliche Lebenswirklichkeit projiziert und so Realisierungsmöglichkeiten von Selbstentfaltung erzeugt und etabliert werden. Dieser Prozess setzt voraus, dass alle Menschen nebeneinander stehen und somit nicht mehr zwischen einer ‚Wertigkeit im Dasein‘, sondern zwischen gesellschaftlichen Funktionen differenziert wird. Folglich ist Emanzipation bei Koselleck ein politischer Begriff, der einen grundsätzlichen Wandel im Menschenbild und sozialen Gefüge sprachlich abbildet. Emanzipation geht für Koselleck über das Ziel der Gleichstellung aller Menschen hinaus. Sie ist für ihn die Motivation, die alltäglich erlebbare Lebenswirklichkeit zu gestalten.

Die Gleichberechtigung aller Menschen auf diesem Erdball ist mehr als eine theoretische Vorgabe oder eine utopische Zielbestimmung: Sie ist das Minimum, das aus dem überkommenen Emanzipationsbegriff gewahrt werden muß, um politisch rational handlungsfähig bleiben zu können. Das aber setzt voraus, daß es einen geschichtlichen Erfahrungswandel geben kann, der auch wirksam wird, indem er aus der Not eine Tugend zu machen weiß.¹⁶

Gleichberechtigung ist für Koselleck weder „eine theoretische Vorgabe“ noch „eine utopische Zielsetzung“, sondern „das Minimum“ einer sozialen und politischen Semantik des Emanzipationsbegriffs. Die Bedeutung von Emanzipation lässt sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht auf dieses Minimum reduzieren, sondern erscheint gerade bei Heine als ein politischer Kampfbegriff, der neben der Befreiung von unterdrückten und

15 Vgl. Koselleck. Begriffsgeschichten (wie Anm. 5). S. 184.

16 Ebd., S. 202.

diskriminierten Gruppen aus einem Zustand der Abhängigkeit und hegemonialen Machtstrukturen auch eine individuelle Ebene aufweist. Die Emanzipation des eigenen ‚Selbst‘ ist eine Loslösung aus Dependenzverhältnissen, die innerlich auf den Menschen einwirken. Monika Schrader vertritt die Position, dass Heine eine „Deutung des Selbst als Einheit von Denken und Fühlen und Leben und Idee“ entwerfe.¹⁷ Heine sehe im ‚Selbst‘ „die Auflösung eines christlich geprägten Geist-Materie-Dualismus“.¹⁸ In den Schriften *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* und in *Die romantische Schule* verstehe Heine das menschliche Selbstbewusstsein als eine Verkörperung einer pantheistisch geprägten Gottesvorstellung.¹⁹ Anknüpfend an Schraders Überlegungen ist in den Texten Heines eine dichotomische Wirklichkeitsauffassung von Realität und Idee als Fortführung der spätaufklärerischen Relation von Äußerem und Innerem zu beobachten. Allerdings stehen sich bei Heine mit dem Inneren und Äußeren nicht zwei Erkenntnisbereiche gegenüber, sondern in der Gestalt von Idee und Realität wird danach gefragt, warum es zwischen einer ideellen Erlebniswelt und einer handlungsbasierten Realität eine vehemente Diskrepanz gibt. Einzig in der Erlebniswelt der Ideen ist eine zwischenmenschliche Ordnung möglich, die alle Menschen gleichberechtigt ansieht. Deshalb wird in Heines *Reise von München nach Genua* das Innere in Form des Geistigen und Ideellen aufgewertet. Die Ideen sind das Erhabene des menschlichen Daseins. Sein Handeln in einer empirisch erfahrbaren Wirklichkeit wird diesen Ideen niemals vollkommen gerecht werden. Diese Kluft zwischen Idee und Realität evoziert ein Leiden an der Wirklichkeit, aber im gleichen Moment auch einen Genuss an der Geisteskraft des Menschen.²⁰ Diese Kombination von Leiden und Genuss wird am Beginn des sechsten Kapitels der *Reise von*

17 Vgl. Monika Schrader. *Figuren des „Selbst“ in der Literatur der Moderne von Friedrich Hölderlin bis Botho Strauß*. Hildesheim: Olms, 2016. S. 83-95, hier S. 91.

18 Vgl. ebd., S. 89.

19 Vgl. ebd., S. 90. Vgl. auch: Annemarie Post-Martens: „Heines ‚Himmelreich auf Erden““. *„Die Emanzipation des Volkes war die große Aufgabe unseres Lebens.“ Beiträge zur Heinrich-Heine-Forschung anlässlich seines zweihundertsten Geburtstags 1997*. Hgg. Wolfgang Beutin, Thomas Bütow, Johann Dvorák, Ludwig Fischer. Hamburg: von Bockel, 2000, S. 137-150.

20 Vgl. Gerhard Wagner: „Heines Modernität. Aspekte seiner Positionierung in der ästhetischen Kultur des 19. Jahrhunderts“. *„Die Emanzipation des Volkes war die große Aufgabe unseres Lebens.“* (wie Anm. 19), S. 287-299, hier S. 297ff.

München nach Genua ausgedrückt: „Ich fühle den süßen Schmerz der Existenz, ich fühle alle Freuden und Qualen der Welt, ich leide für das Heil des ganzen Menschengeschlechts, ich büße dessen Sünden, aber ich genieße sie auch.“²¹

Nach Schrader thematisiere Heines „poetische[s] Verfahren“ der Kombinatorik von Gegensätzen den „Widerspruch zwischen Innen und Außen, Traum und Wirklichkeit“.²² Das ‚Selbst‘ erlebe sich in einer Diskrepanz zu einer äußeren Realität und greife das „Problem von Welt- und Selbstbestimmung“ auf.²³ Diese Perspektive auf das ‚Selbst‘ des Menschen sensibilisiert in Heines *Reisebildern Reise von München nach Genua* und *Ideen. Das Buch Le Grand* den Blick für die innere Erlebniswelt der erzählenden Instanzen dieser Erzählwerke. Die Diskrepanz zwischen ‚Selbst‘ und Lebenswirklichkeit geht bei der *Reise von München nach Genua* mit einer Besinnung auf das Innere einher. So beginnt dieses Reisebild mit der Rechtfertigung, dass die Erzählinstanz „der höflichste Mensch von der Welt“ sei, weil sie darauf gleich erklärt, wie sehr ihn der soziale Umgang mit „unerträgliche[n] Schlingeln“ nervt und er von diesen innerlich zutiefst gelangweilt wird.²⁴ Es folgt im zweiten und dritten Kapitel das Gespräch des erzählenden Ichs mit der Figur des „Berliner Philister[s]“.²⁵ Dieser soziale Umgang ist dadurch geprägt, dass das erzählende Ich für diesen Menschen eine gewisse Verachtung verspürt, da er ihn aufgrund seiner Charaktereigenschaften geringschätzt. Er pflegt einen freundlichen Umgang mit diesem Mann, weil es „die Lebensklugheit gebietet“, solche Menschen nicht zu vergraulen.²⁶ Letztlich ist dieses Ich aber gelangweilt und die geschilderte Jahreszeit des Winters korreliert mit der implizierten Empfindung der Lähmung des eigenen Lebens. Es ist im Inneren erstarrt, und erst mit dem Anbeginn des Frühlings wird sich diese Ich-Erstarrung lösen und das Ich wird seinen Wunsch nachkommen und

21 Heine. *Reise von München nach Genua* (wie Anm. 1). S. 15. Alfred Opitz verweist auf „die Identifikation des Dichters mit Christus“. Alfred Opitz. „Erläuterungen zu: Heinrich Heine: *Reise von München nach Genua* [1828]“. Heinrich Heine. *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. 15 Bände. Düsseldorfer Ausgabe*. Hg. Manfred Windfuhr. Band 7/2: *Reisebilder III/IV*. Bearbeitet von Alfred Opitz. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1986. S. 821-932, hier S. 839.

22 Vgl. ebd., S. 84-86.

23 Vgl. ebd., S. 85.

24 Heine. *Reise von München nach Genua* (wie Anm. 1). S. 15.

25 Vgl. ebd., S. 19

26 Vgl. ebd., S. 15.

die Reise nach Italien antreten. Diese Reisebeschreibung beginnt mit einer Darstellung eines Rückzugs ins Innere und einer Unterdrückung des eigenen ‚Selbst‘. Diese Unterdrückung artikuliert sich in diesem Text durch die entworfene Stimmung des Unmuts. Von Beginn an macht die Erzählinstanz deutlich, dass sie sich mit dem Berliner als Gesprächspartner nicht wohlfühlt und drückt ein allgemeines Unbehagen mit ihrer derzeitigen Situation aus.²⁷

Heines ‚Reise von München nach Genua‘

In diesem Erzählwerk tritt eine Sprechinstanz auf, die autodiegetisch über ihre Reise von München nach Genua berichtet. Zu Beginn dieses Reiseberichts tritt sie wie folgt auf:

Ich bin der höflichste Mensch von der Welt. Ich thue mir was darauf zu gute, niemals grob gewesen zu seyn auf dieser Erde, wo es so viele unerträgliche Schlingel giebt, die sich zu einem hinsetzen und ihre Leiden erzählen oder gar ihre Verse deklamiren; mit wahrhaft christlicher Geduld habe ich immer solche Misere ruhig angehört, ohne nur durch eine Miene zu verrathen, wie sehr sich meine Seele ennuyrte.²⁸

Die Selbstzuschreibung, „der höflichste Mensch von der Welt“ zu sein, ist wichtig, da sie direkt kontrastiert wird. Die Sprechinstanz verdeutlicht, dass sie ein netter und zuvorkommender Mensch sei und sich sehr gut betrage, wenn sie mit Erzählungen von „Leiden“ oder mit „Verse[n]“ konfrontiert werde. Dagegen führt sie im weiteren Verlauf an, was sie eigentlich nicht mit einer guten Miene ignorieren kann und in welchen Situationen sie die ihr zugedachte Rolle eigentlich nicht erfüllen möchte. Allerdings schildert sie, dass es eine „Lebensklugheit“ sei, selbst in diesen Situationen höflich zu bleiben und die Erwartungshaltungen zu erfüllen.

27 Opitz weist in seinen Erläuterungen darauf hin, dass in diesen ersten vier Kapiteln Heines unzufriedener und bedrückender Zustand in München am Ende des Jahres 1827 und zu Beginn des Jahres 1828 zum Ausdruck komme und in diesen Anfangskapiteln persönliche Querverweise gegen August von Platen und Hans Ferdinand Maßmann enthalten seien. Vgl. Opitz, Erläuterungen (wie Anm. 21), S. 825-830.

28 Heine, Reise von München nach Genua (wie Anm. 1), S. 15.

Aber auch die Lebensklugheit gebietet uns höflich zu seyn, und nicht verdrießlich zu schweigen, oder gar Verdrießliches zu erwiedern, wenn irgend ein schwammiger Kommerzienrath oder dürrer Käsekrämer sich zu uns setzt, und ein allgemein europäisches Gespräch anfängt mit den Worten: „Es ist heute eine schöne Witterung.“ Man kann nicht wissen, wie man mit einem solchen Philister wieder zusammentrifft, und er kann es uns dann bitter eintränken, daß wir nicht höflich geantwortet: „Die Witterung ist sehr schön.“ Es kann sich sogar fügen, lieber Leser, daß du zu Cassel an der Table d'Hôte neben besagtem Philister zu sitzen kömmt, und zwar an seine linke Seite, und er ist just der Mann, der die Schüssel mit braunen Karpfen vor sich stehen hat und lustig austheilt; – hat er nun eine alte Pique auf dich, dann reicht er die Teller immer rechts herum, so daß auch nicht das kleinste Schwanzstückchen für dich übrig bleibt. Denn ach! du bist just der Dreyzehnte bey Tisch, welches immer bedenklich ist, wenn man links, neben dem Trancheur sitzt, und die Teller rechts herumgereicht werden. Und keine Karpfen bekommen, ist ein großes Uebel; nächst dem Verlust der Nazionalkokarde vielleicht das größte. Der Philister, der dir dieses Uebel bereitet, verhöhnt dich noch obendrein, und offerirt dir die Lorbeeren, die in der braunen Sauce liegen geblieben; – ach! was helfen einem alle Lorbeeren, wenn keine Karpfen dabey sind! – und der Philister blinzelt dann mit den Aeuglein, und kichert und lispelt: Es ist heute eine schöne Witterung.²⁹

Das erste Kapitel beginnt mit dieser humoristisch geprägten Schilderung. Doch der Humor täuscht nicht darüber hinweg, dass Personen wie „ein schwammiger Kommerzienrath oder dürrer Käsekrämer“, die im Weiteren „Philister“ genannt werden, radikal kritisiert werden.³⁰ Sie werden kritisiert, weil sie wegen Belanglosigkeiten und kleinerer persönlicher Kränkungen die Existenz anderer zugrunde gehen lassen. Daher sei es „Lebensklugheit“, auch die belanglosesten und substanzlosesten Gespräche mit diesen Personen höflich zu führen, da man „nicht wissen [kann]“, wie man mit einem solchen Philister wieder zusammentrifft, und er kann es uns dann bitter eintränken [...].³¹ Aus diesem Grund ist, wenn ein Philister so etwas Bedeutungsleeres

29 Ebd.

30 Ebd. Ingo Müller versteht den Einsatz von Humor bei Heine „vorrangig als komische[n] Protest gegen die bestehenden Wirklichkeitsverhältnisse“. Vgl. Ingo Müller: *Maskenspiel und Seelensprache. Zur Ästhetik von Heinrich Heines „Buch der Lieder“ und Robert Schumanns Heine-Vertonungen*. Band 1. Baden-Baden: Rombach Wissenschaft, 2020, S. 232f.

31 Ebd.

wie „Es ist heute eine schöne Witterung“ äußert, darauf zu erwidern: „Die Witterung ist sehr schön.“³² Die vom Philister gestellte Erwartung ist zu erfüllen, wobei der kommunikative Akt des Sprechens als soziales Miteinander und Informationsaustausch hier keine Bedeutung hat, sondern zu einer Höflichkeitsfloskel wird, die eine gewisse Überlegenheit des Philisters ausdrückt, da sich die angesprochene Person der mit der Anrede implizit geforderten Erwartung beugen muss. Es geht der Sprechinstanz um die Beschreibung, dass sie hier keine Entscheidungsfreiheit hat. Auch wenn ihr Inneres sich gegen ein solches Gespräch mit einem Philister sträubt, muss die äußerliche Rolle erfüllt werden. Die *Reise von München nach Genua* beginnt mit einer Schilderung von Ungleichheit und sozialer Hierarchisierung, die humoristisch dargestellt ist. Es wird ein Sinnbild einer existenziellen Dependenz des sprechenden Ichs von Philistern beschrieben. Wenn dreizehn Menschen an einem runden Tisch sitzen und der Philister ist derjenige, der das Essen rechtsherum reicht, dann kommt bei dem dreizehnten Platz nichts mehr an. Die „Lebensklugheit“ besteht darin, zu Philistern nett zu sein, weil der Fall eintreffen könnte, dass man von ihnen existenziell abhängig wird. Der Text beginnt daher genau mit dem Gegenteil von einem emanzipierten Ich – nämlich mit einem dependenten Ich, das sich seiner Abhängigkeit bewusst ist.

Die Sprechinstanz schildert den Philister als Person, die sich ihrer Machtstellung durchaus bewusst ist, denn der Philister „verhöhnt“ und „blinzelt dann mit den Aeuglein und kichert und lispelt: Es ist heute eine schöne Witterung.“³³ Hinter dem Begriff ‚Philister‘ verbirgt sich ein Menschentyp, der engstirnig und in einem sehr eingeschränkten Horizont lebt. Solche Menschen stehen in der Kritik, da sie nicht verstehen, wie jemand sich nicht innerhalb ihres Denkspektrums bewegen kann. Das politisch Brisante ist, dass diese Philister in der gegenwärtigen Lebenswirklichkeit der Sprechinstanz eine hegemoniale Position haben und somit Macht besitzen, insofern Macht als ungleich verteiltes Kraftverhältnis innerhalb eines sozialen Gefüges verstanden wird. So ist es auch ein Philister, der die Sprechinstanz zur Reise von München nach Genua bewegt. Das Erzählwerk schildert nach den allgemeinen Überlegungen des ersten Kapitels ein Gespräch zwischen einem Berliner Philister und der Sprechinstanz, das in München und Umgebung stattfindet.

32 Ebd.

33 Ebd.

Dann aber „kam der Tag, wo alles ganz anders wurde“. ³⁴ Das erzählende Ich schaut in Richtung der Alpen und „daher [mochte mein Blick] wohl etwas sehnsüchtig flimmern, als ich, in Verzweigung über das unabsehbare Philistergespräch, nach den schönen Tyroler Bergen hinaussah und tief seufzte“. ³⁵ Das sprechende Ich ist von der Anwesenheit und den Gesprächen mit dem Berliner Philister auf eine innerlich intensive Art und Weise entfremdet, dass es sich fortwünscht. Es entsteht ein inneres Aufbegehren, die Welt zu erkunden und zu erleben und nicht in einer als öde empfundenen Alltagswelt zu versauern. Dieser Tumult im Inneren wird mit einer idyllischen Szene eingeleitet und schlägt mit der Darstellung von Innerlichkeit durch Naturerlebnisse eine signifikante Brücke zu idyllischen Naturerfahrungen des ausgehenden 18. Jahrhunderts. ³⁶ Die entscheidende Motivation des Auf- und Ausbruchs ist das Bestreben, die eigenen Erlebniswünsche nicht zu vertagen.

Mein Berliner Philister nahm aber eben diesen Blick und Seufzer als neue Gesprächsfäden auf, und seufzte mit: „Ach ja, ich möchte auch jetzt in Constantinopel seyn! Ach! Constantinopel zu sehen, war immer der einzige Wunsch meines Lebens, und jetzt sind die Russen gewiß schon eingezogen, ach, in Constantinopel! Haben Sie Petersburg gesehen?“ Ich verneinte dieses und bat, mir davon zu erzählen. Aber nicht er selbst, sondern sein Herr Schwager, der Kammergerichts-rath, war vorigen Sommer da gewesen, und es soll eine ganz euzige Stadt seyn. ³⁷

Der Berliner Philister ist ein Mensch, der sich seinen einzigen Wunsch im Leben, insofern seine Aussage denn ehrlich ist, nicht erfüllt hat. Er hat die Sehnsucht seines Lebens, die Stadt Konstantinopel mit eigenen Augen zu erblicken und zu erleben, dort zu sein, nicht verwirklicht. Aus diesem Grund ist er ein Philister, denn er hat niemals den Ausstieg und den Ausbruch aus gewöhnten und gesellschaftlich gewollten und vorgesehenen Bahnen gewagt. Dies wird dadurch untermauert, dass er auch Petersburg nicht gesehen hat, sondern nur auf seinen Schwager verweist, der laut seiner Aussage dort war. Als dritte Stadt wird noch Kopenhagen angeführt, die der Philister

34 Ebd., S. 24.

35 Ebd., S. 25.

36 Vgl. zur Idyllik des 18. Jahrhunderts ausführlich: Felix Knode. *Idyllen des Innerlichen? Imaginationen der Suffizienz in der Idyllik des 18. Jahrhunderts: Das Spätwerk Friedrich Heinrich Jacobis*. Bielefeld: transcript, in Vorbereitung.

37 Heinrich Heine. *Reise von München nach Genua* (wie Anm. 1). hier S. 25.

selbst besucht hat und der Sprechinstanz empfiehlt, diese Stadt selbst einmal zu bereisen.³⁸ Doch die Sprechinstanz hat andere Pläne.

„Dieses“ erwiderte ich, „wird vor der Hand noch nicht Statt finden, ich will jetzt eine andere Reise antreten, die ich schon diesen Frühling projektirt, ich reise nemlich nach Italien.“

Als der Mann dieses Wort hörte, sprang er plötzlich vom Stuhle auf, drehte sich dreymal auf einem Fuße herum, und trillerte: Tirily! Tirily! Tirily!

Das gab mir den letzten Sporn. Morgen reise ich, beschloß ich auf der Stelle. Ich will nicht länger zögern, ich will so bald als möglich das Land sehen, das den trockensten Philister so sehr in Extase bringen kann, daß er bey dessen Erwähnung plötzlich wie eine Wachtel schlägt. Während ich zu Hause meinen Koffer packte, klang mir der Ton jenes Tirilys noch immer in den Ohren, und mein Bruder, Maximilian Heine, der mich den andern Tag bis Tyrol begleitete, konnte nicht begreifen, warum ich auf dem ganzen Wege kein vernünftiges Wort sprach und beständig tirilirte.³⁹

Es folgt darauf mit dem Beginn des sechsten Kapitels eine prominente Stelle dieses Erzählwerks Heines, die, verkleidet in einer Naturbeschreibung, eine veranschaulichende Beschreibung der verfallenden, feudalen Gesellschaftsordnung zum Thema hat.

Und nicht bloß mit den Menschen, auch mit den Pflanzen fühle ich, ihre tausend grünen Zungen erzählen mir allerliebste Geschichten, sie wissen, daß ich nicht menschenstolz bin, und mit den niedrigsten Wiesenblümchen eben so gern spreche, wie mit den höchsten Tannen. Ach, ich weiß ja, wie es mit solchen Tannen beschaffen ist! Aus der Tiefe des Thals schießen sie himmelhoch empor, überragen fast die kühnsten Felsenberge – Aber wie lange dauert diese Herrlichkeit? Höchstens ein paar lumpige Jahrhunderte, dann krachen sie altersmüd zusammen und verfaulen auf dem Boden. Des Nachts kommen dann die hämischen Käutzlein aus ihren Felsenspalten hervorgehuscht, und verhöhnen sie noch obendrein: Seht, Ihr starken Tannen, Ihr glaubtet Euch mit den Bergen messen zu können, jetzt liegt Ihr gebrochen da unten, und die Berge stehen noch immer unerschüttert.⁴⁰

38 Vgl. ebd., S. 25.

39 Ebd., S. 25f.

40 Ebd., S. 26.

Diese sinnbildliche Betrachtung der Natur stellt das reisende Ich am Beginn ihrer Reise dar und beschreibt damit eine Daseinsempfindung, die im Kontrast zu ihrem bisherigen Lebensgefühl steht. Der Aufbruch erscheint als existenzielle Selbstvergewisserung, bei der das Ich die ‚Herrschaft‘ über sein Inneres erlangt. In der sozialen Interaktion mit dem Philister unterdrückte das erzählende Ich sein eigenes Inneres, weil er den Philister nicht beleidigen wollte. Der Beginn der Reise bricht diese soziale Interaktion ab und befreit das sprechende Ich aus der als beklemmend und verstellt empfundenen Situation. Der Antritt der *Reise von München nach Genua* steht unter dem Vorzeichen, die Ketten einer sozialen Dependenz zu lösen. Die Sprechinstanz verdeutlicht diesen Prozess des Losreisens und der Selbstemanzipation, indem es als Ausrufe schreibt „Tirily! Tirily! ich lebe!“⁴¹ Mit den Ausrufen „Tirily“ nimmt die Sprechinstanz hier direkt Bezug auf das am Vortag geführte Gespräch mit dem Berliner Philister, bei der er das Land Italien, das hinter den Alpen liegt, erwähnte und der Philister darauf „so sehr in Extase“ geriet, dass die Sprechinstanz beschloss, am nächsten Tag direkt diese Reise zu beginnen.⁴² Die Sprechinstanz macht nun genau das, wozu sich der Philister nie aufraffen konnte, er geht seinem persönlichen Wunsch nach.

Die vom erzählenden Ich dargestellte Lebendigkeitsempfindung erscheint als Fühlbarkeit, ein ‚ganzer Mensch‘ zu sein. Das bedeutet, dass sich dieses Ich in seinen Entscheidungen nicht ausschließlich nach äußeren Begebenheiten richtet, sondern autark aus dem Inneren heraus Entscheidungen treffen kann: Der plötzliche Start der Reise veranschaulicht dies. Das narrative Ich wandert mit seinem Bruder bis nach Tyrol, und zusammen mit dieser Bewegung des Wanderns beginnt dieses Ich, Überlegungen aus einer geschichtsphilosophischen Perspektive zur menschlichen Lebenswirklichkeit und die sie prägende gesellschaftliche Ordnung zu formulieren. Diese Betrachtungsweise tritt in dem feudalkritischen Sinnbild des Waldes hervor, denn die Tannen sind hier Symbole der aristokratischen Obrigkeit, die sich über alle anderen Menschen stellen. Während sich die Alpen als der Zeit entthobene sowie unerschütterliche Berge behaupten, brechen die Tannen nach „ein paar lumpige[n] Jahrhunderte[n] [...] altersmüd zusammen und verfaulen auf dem Boden“.⁴³ Mit diesem Bild des Waldes wird eine politische Momentaufnahme gezeichnet, die sich selbst im Augenblick eines

41 Vgl. ebd.

42 Vgl. ebd.

43 Vgl. ebd.

gesamtgesellschaftlichen Umbruchs versteht, bei dem der Feudalismus abgelöst wird. In dieser historischen Situation des Wandels ist die „große Aufgabe“ der Emanzipation zu bewerkstelligen.

Es hat wirklich den Anschein, als ob jetzt mehr geistige Interessen verfochten würden als materielle, und als ob die Welthistorie nicht mehr eine Räubergeschichte, sondern eine Geistergeschichte seyn solle. Der Haupthebel, den ehrgeizige und habsüchtige Fürsten zu ihren Privat Zwecken sonst so wirksam in Bewegung zu setzen wußten, nemlich die Nazionalität mit ihrer Eitelkeit und ihrem Haß, ist jetzt morsch und abgenutzt; täglich verschwinden mehr und mehr die thörigten Nazionalvorurtheile, alle schroffen Besonderheiten gehen unter in der Allgemeinheit der europäischen Civilisation, es gibt jetzt in Europa keine Nationen mehr, sondern nur Partheyen, und es ist ein wundersamer Anblick, wie diese, trotz der mannigfaltigsten Farben sich sehr gut erkennen, und trotz der vielen Sprachverschiedenheiten sich sehr gut verstehen.⁴⁴

Die Erzählinstanz ist ein Befürworter eines europäischen Kosmopolitismus, der die eng gezogenen Grenzen von Nationen aufhebt und die Zeit, in der Krieg zum Ruhm und für die Habgier einzelner Obrigkeitspersonen geführt wurde, vorbei ist. Dieser grundsätzliche Umschwung hin zu einer ‚neuen‘ Qualität von Zivilisation befindet sich im Prozess des Entstehens. Die *Reise von München nach Genua* versucht als Reisebild, die Prozesshaftigkeit der menschlichen Geschichte nachzuzeichnen. So wie sich die narrative Instanz mit dem Aufbruch sukzessiv seinem ersuchten Ziel nähert, so schreitet die Geschichte des Menschen voran und bewerkstelligt Aufgaben, über die spätere Generationen vielleicht schmunzeln und lächeln werden, die zum historisch gegenwärtigen Zeitpunkt des Erzählens aber bedeutende Errungenschaften darstellen.⁴⁵

Was ist aber diese große Aufgabe unserer Zeit?

Es ist die Emanzipation. Nicht bloß die der Irländer, Griechen, Frankfurter Juden, westindischen Schwarzen und dergleichen gedrückten Volkes, sondern es ist die Emanzipation der ganzen Welt, absonderlich Europas, das mündig geworden ist, und sich jetzt losreißt von dem eisernen Gängelbande der Bevorrechteten, der Aristokratie. Mögen immerhin einige philosophische

44 Ebd., S. 68f.

45 Vgl. ebd., S. 69f.

Renegaten der Freyheit die feinsten Kettenschlüsse schmieden, um uns zu beweisen, daß Millionen Menschen geschaffen sind als Lastthiere einiger tausend privilegirter Ritter; sie werden uns dennoch nicht davon überzeugen können, so lange sie uns, wie Voltaire sagt, nicht nachweisen, daß jene mit Sätmeln auf dem Rücken und diese mit Sporen an den Füßen zur Welt gekommen sind.⁴⁶

Elemente einer Ästhetik des Emanzipatorischen

Für das sprechende Ich ist die Ablösung des „Feudalsystem[s]“ gleichzusetzen mit der Etablierung eines emanzipierten Gesellschaftssystems, bei dem „die lachende Ungleichheitslehre des Aristokratismus“ durch ein „ernstes Gleichheitssystem“ ersetzt wird.⁴⁷ Emanzipation ist der historische Prozess, der geschehen muss, um ‚die Ideen der Freiheit und Gleichheit‘ zu realisieren. Dies korrespondiert mit Heines Reisebild *Ideen. Das Buch Le Grand*, das 1827 veröffentlicht wurde. Bei Heines *Reise von München nach Genua* steht die literarische Form des Reiseberichts in der Funktion, die geschichtliche Bewegung der Menschheit abzubilden. Es wird betont, dass das erzählende Ich sich aus bekannten und fest gefügten Strukturen löst und sich aufrafft, die lang ersehnte Reise nach Italien zu machen. Die persönliche Bewegung des erzählenden Ichs, das seinem ersehnten Reiseziel Schritt für Schritt näherkommt, verschränkt sich mit der entworfenen Auffassung der Menschheitsgeschichte. So wie sich das einzelne Ich bewegt, so schreitet auch die ganze Menschheit im geschichtlichen Prozess ‚nach vorne hin zu einer veredelten Zivilisation‘. Es wird in diesem Zuge eine Perspektive auf die menschliche Geschichte entworfen, die sie als teleologisches Sublimationsgeschehen erscheinen lässt und damit eine Gegenposition zu einer rousseauistisch geprägten Geschichtsvorstellung als moralisches Depravationsgeschehen eröffnet.⁴⁸ Das Prozesshafte des geschichtlichen Voranschreitens wird in

46 Ebd.

47 Ebd., S. 70.

48 An dieser Stelle wird die Auffassung hinterfragt, dass die Geschichtsauffassungen bei Heine von einem „individualgeschichtlichem Pessimismus und gattungsgeschichtlichem Optimismus“ geprägt seien. Diese Dichotomie scheint bei den beiden Reisebildern *Reise von München nach Genua* und *Ideen. Das Buch Le Grand* nicht zuzutreffen, da sie sich im Motiv des Reisens als Sinnbild des Voranschreitens auf individueller wie gesamt menschlicher Ebene auflöst. Vgl.

Heines *Ideen* abgebildet, indem „die Darstellung ständig in Gegensatzpaaren fortschreitet“.⁴⁹ Einzelne historische Ereignisse bekommen dadurch einzig in einer konkreten Situation eine entscheidende historische Bedeutung zugesprochen. Diese Betonung von spezifischen Momenten entwirft eine Perspektive auf das menschliche Leben, das beständig Schwellenerlebnisse durchläuft.⁵⁰ Im achten Kapitel der *Ideen* thematisiert die Sprechinstanz, dass sie Napoleon mit eigenen Augen gesehen hat.

Aber wie ward mir erst, als ich ihn selber sah, mit hochbegnadigten, eignen Augen, ihn selber, Hosiannah! den Kaiser.

Es war eben in der Allee des Hofgartens zu Düsseldorf. Als ich mich durch das gaffende Volk drängte, dachte ich an die Taten und Schlachten, die mir Monsieur Le Grand vorgetrommelt hatte, mein Herz schlug den Generalmarsch – und dennoch dachte ich zu gleicher Zeit an die Polizeyverordnung, daß man bei fünf Taler Strafe nicht mitten durch die Allee reiten dürfe. Und der Kaiser mit seinem Gefolge ritt mitten durch die Allee, die schauernden Bäume beugten sich vorwärts, wo er vorbeikam, die Sonnenstrahlen zitterten furchtsam neugierig durch das grüne Laub, und am blauen Himmel oben schwamm sichtbar ein goldner Stern. Der Kaiser trug seine scheinlose grüne Uniform und das kleine, welthistorische Hütchen. Er ritt ein weißes Rößlein, und das ging so ruhig stolz, so sicher, so ausgezeichnet – wär ich damals Kronprinz von Preußen gewesen, ich hätte dieses Rößlein benedict. Nachlässig, fast hängend, saß der Kaiser, die eine Hand hielt hoch den Zaum, die andere klopfte gutmütig den Hals des Pferdchens – Es war eine sonnigmarmorne Hand, eine mächtige Hand, eine von den beiden Händen, die das vielköpfige Ungeheuer der Anarchie gebändigt und den Völkerzweykampf geordnet hatten – und sie klopfte gutmütig den Hals des Pferdes.⁵¹

Gerhard Höhn. *Heine Handbuch. Zeit, Person, Werk*. Stuttgart: Metzler, 2004. S. 234ff.

49 Vgl. Dierk Möller. „Nachwort“. *Heinrich Heine: Ideen. Das Buch Le Grand*. Hg. Dierk Möller. Stuttgart: Reclam, 1972. S. 83-107, hier S. 87.

50 Vgl. ebd.

51 Heinrich Heine. „Ideen. Das Buch Le Grand [1827]“. Heinrich Heine. *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. 15 Bände. Düsseldorf Ausgabe. Hg. Manfred Windfuhr. Band 6: *Briefe aus Berlin, Über Polen, Reisebilder I/II*. Bearbeitet von Jost Hermand. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1973. S. 169-222, hier S. 193f.

Napoleons Beschreibung trägt deutliche Züge einer Vergöttlichung. Die Schilderung hat allerdings nicht die historische Person Napoleon im Blick, sondern es geht im Sinne des Titels um *Ideen*. Der Kaiser steht hier in seiner Reinheit, die mit dem weißen Pferd und die ihn treffenden Sonnenstrahlen ausgedrückt werden, für die ideellen Ideale der Französischen Revolution von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit. Die Apotheose des Kaisers ist nicht die Vergöttlichung einer Person, sondern steht für die ‚Sakralisierung dieser Ideen‘. Dies wird besonders deutlich, wenn man die beiden *Reisebilder* zusammen betrachtet, denn in der *Reise von München nach Genua* heißt es:

Ich bitte Dich, lieber Leser, halte mich nicht für einen unbedingten Bonapartisten; meine Huldigungen gilt nicht den Handlungen, sondern nur dem Genius des Mannes. Unbedingt liebe ich ihn nur bis zum achtzehnten Brumaire – da verrieth er die Freyheit. Und er that es nicht aus Nothwendigkeit, sondern aus geheimer Vorliebe für Aristokratismus. Napoleon Bonaparte war ein Aristokrat, ein adeliger Feind der bürgerlichen Gleichheit, und es war ein kolossales Mißverständniß, daß die europäische Aristokratie, repräsentirt von England, ihn so todfeindlich bekriegte, denn wenn er auch in dem Personal dieser Aristokratie einige Veränderungen vorzunehmen beabsichtigte, so hätte er doch den größten Theil derselben und ihr eigentliches Prinzip erhalten, er würde diese Aristokratie regenerirt haben, statt daß sie jetzt darnieder liegt durch Alterschwäche [sic], Blutverlust und Ermüdung von ihrem letzten, gewiß letzten Sieg.⁵²

Im Zusammenhang der beiden *Reisebilder* wird deutlich, dass es nicht die körperliche Person Napoleon ist, die von der Sprechinstanz der *Ideen* als Kaiser bewundert wird. Es sind die Ideen, für die die Figur des Kaisers steht. Der Mensch Napoleon hingegen ist für die Sprechinstanz der *Reise von München nach Genua* in dem Moment, in dem er sich selbst zum alleinigen Herrscher durch einen Staatsstreich macht, ein Verräter der ideellen Ideale der Französischen Revolution. Mit dieser Bemächtigung bleibt er nämlich dem „Prinzip“ der Aristokratie treu, bei dem sich einige wenige Menschen über den Rest stellen und diese beherrschen.⁵³ Der historische Mensch Napoleon ist daher für das sprechende Ich „ein adeliger Feind der bürgerlichen Gleichheit“.⁵⁴

52 Heinrich Heine. *Reise von München nach Genua* (wie Anm. 1). S. 68.

53 Ebd.

54 Ebd.

Napoleon gestaltet mit seinem Staatsstreich eine Wirklichkeit, in der die Ideale der Französischen Revolution nicht in die Realität umgesetzt werden, sondern das Ungleichheitsprinzip der Aristokratie beibehält. Er hat nicht die grundsätzliche Ordnung verändert, sondern nur die hierarchisch höher gestellten Personen ausgetauscht.

In den *Reisebildern* wird in der literarischen Form des Reiseberichts dargestellt, dass jeder Aufbruch ins Unbekannte eine Herausforderung ist und einen gewissen Mut und Ansporn benötigt.⁵⁵ Diese Abnabelung ist unweigerlich notwendig, wenn sich der Mensch gedanklich weiterentwickeln möchte. Die *Reisebilder* führen dies jeweils subjektgebunden an einem erzählenden Ich vor. Die vom jeweiligen Ich durchlaufende Entwicklung parallelisiert mit der Menschheitsgeschichte, die ebenfalls in eine ‚neue Ordnung‘ aufbricht, die ‚alle Menschen als ganze Menschen‘ betrachtet. Die reisenden Ichs der beiden thematisierten *Reisebilder* versinnbildlichen den historischen Entwicklungsprozess hin zu einer ‚emanzipierten Gesellschaft‘, bei der die Ideen der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit ein Stück mehr realisiert sind als in der feudalen Gesellschaft. Die literarische Ästhetik der *Reisebilder* ist neben der Betonung des sinnlichen Erlebens dadurch geprägt, dass die sinnlichen Erlebnisse als Elemente einer ‚neuen Lebenswirklichkeit‘ gesetzt werden, die sich das sprechende Ich durch das Reisen selbst schafft. Aus diesem Grund kommt in der *Reise von München nach Genua* der Beschreibung des Ist-Zustands vor der Abreise beim erzählenden Ich so viel Bedeutung zu. Diese Schilderung ist notwendig, um die selbst gesetzte Veränderung dieses Ichs zu beschreiben. Diese persönliche Loslösung, Setzung einer neuen Lebenswirklichkeit und Erweiterung der Erlebnis- und Erfahrungswelt sind Elemente einer politischen Ästhetik des Emanzipatorischen.

Dies verdeutlicht sich in Heines ästhetiktheoretischen Schriften, die in dem Werk *Die romantische Schule* zusammengestellt sind. Im VI. Kapitel des dritten Buchs dieses Werks wird eine Geschichte von Kaiser Otto dem III. erzählt, der das Grab Karls des Großen besucht und den Gebeinen seine Verehrung darbringt, indem er sich um das Aussehen der Leiche kümmert. Die untertänige Ehrerbietung und der Adelskult erscheinen dabei als Relikte

55 Olaf Hildebrand betont die „allgemein anerkannte[] These von der ‚politischen Umfunktionierung“ der italienischen Reisebeschreibung bei Heinrich Heine (Olaf Hildebrand, *Emanzipation und Versöhnung* [wie Anm. 3]. S. 143ff.). Vgl. auch die dort bei Hildebrand aufgeführten Beiträge.

einer vergangenen Zeit, und deswegen heißt es, dass Otto nicht alt werden und keine Nachkommen haben wird.

Als nach langen Jahren Kaiser Otto III. an das Grab kam, wo Carls Gebeine bestattet ruhten, trat er mit zwey Bischöfen und dem Grafen von Laumel [...] in die Höhle ein. Die Leiche lag nicht wie andere Tote; sondern saß aufrecht wie ein Lebender auf einem Stuhl. Auf dem Haupte war eine Goldkrone, den Scepter hielt er in den Händen, die mit Handschuhen bekleidet waren, die Nägel der Finger hatten aber das Leder durchbohrt und waren herausgewachsen. Das Gewölbe war aus Marmor und Kalk sehr dauerhaft gemauert. Um hinein zu gelangen, mußte eine Oeffnung gebrochen werden; sobald man hineingelangt war, spürte man einen heftigen Geruch. Alle beugten sogleich die Knie, und erwiesen dem Todten Ehrerbietung. Kaiser Otto legte ihm ein weißes Gewand an, beschnitt ihm die Nägel, und ließ alles Mangelhafte ausbessern. Von den Gliedern war nichts verfault, außer von der Nasenspitze fehlte etwas; Otto ließ sie von Gold wiederherstellen. Zuletzt nahm er aus Carls Munde einen Zahn, ließ das Gewölbe wieder zumauern und ging von dannen. – Nachts drauf soll ihm im Traume Carl erschienen seyn und verkündigt haben: daß Otto nicht alt werden, und keinen Erben hinterlassen werde.⁵⁶

In dieser Szene wird neben der rückwärtsgewandten Orientierung und Poetisierung des Mittelalters durch die literarische Romantik⁵⁷, die *Aristokratie als ideenloser Körperkult* verworfen. Vor dem Hintergrund der *Reisebilder* wird deutlich, dass die Orientierung am Mittelalter, der *ein Stück geklaut wird, um an ihr festzuhalten*, ein Festhalten an einer vergangenen Zeit darstellt und damit auf persönlicher und gesamt menschlicher Ebene Stagnation beschreibt. Die Szene ist dadurch geprägt, dass Karl der Große und sein Tod etwas Vergangenes sind, das auch als solches behandelt werden sollte. Zur Zeit Karls des Großen lag in der Etablierung einer feudalen Ordnung ein

56 Heinrich Heine. *Die romantische Schule*. Heinrich Heine. *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. 15 Bände. Düsseldorf Ausgabe. Hg. Manfred Windfuhr. Band 8/1: *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland, Die romantische Schule*. Bearbeitet von Manfred Windfuhr. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1979. S. 239f.

57 Vgl. für Elemente von Heines Kritik an der literarischen Romantik: Helga Weidmann. „Nachwort“. *Heinrich Heine: Die romantische Schule*. Hg. Helga Weidmann. Stuttgart: Reclam, 2002. S. 427-435. Vgl. auch die dort aufgeführten Literaturhinweise von Bernd Kortländer (ebd., S. 423-425).

möglicher Fortschritt der Menschheitsgeschichte.⁵⁸ Das beständige Festhalten an dieser Ordnung bekommt im Verlauf der Menschheitsgeschichte jedoch lächerliche Züge, die an dem verehrenden Körperkult Kaiser Ottos um die Leiche Karls des Großen veranschaulicht wird. Das Betreten des Grabes erscheint bereits als Störung der Totenruhe Karls, denn „[d]as Gewölbe war aus Marmor und Kalk sehr dauerhaft gemauert“ und es „mußte eine Öffnung gebrochen werden“.⁵⁹ Die Tatsache, dass Otto beim Eintritt in das Grab von klerikalischen Personen begleitet wird, gibt dieser Szene eine kirchen- und religionskritische Tendenz, denn der Klerus sollte ja eigentlich die Ruhe im Tod respektieren und für den Verstorbenen einen ewigen Frieden in einem jenseitigen Dasein garantieren.

Dies ist aber nicht der Fall, denn der Klerus ist dabei, als der Kaiser Otto sich um die Leiche Karls kümmert, wobei der ehrerbietende Körperkult Ottos eindeutig lächerliche Züge aufweist. Diese Lächerlichkeit ruft die Betonung der verwesenden Gebeine als etwas Sakrales hervor. Die Leiche wird von Otto „wie ein Lebender“ behandelt, was über die Tatsache hinwegtäuscht, dass Karl der Große tot ist.⁶⁰ So sitzt er „aufrecht wie ein Lebender“ und Otto schneidet ihm die Fingernägel, legt ihm ein weißes Gewand an und ersetzt ihm sogar die weggefallene Nasenspitze mit Gold.⁶¹ Die Leiche Karls des Großen ist ein Sinnbild für einen in sich verwesenden Aristokratismus, und Otto veranschaulicht mit seinem lächerlichen Kult um den Toten die Ideenlosigkeit dieses Systems. Die Verehrung des toten Körpers ist lächerlich, da Otto damit an etwas festhält, das zu einer bestimmten historischen Zeit eine Bedeutung hatte, die jedoch vorbei ist. Karl der Große kann ihm keine ‚neuen‘ Impulse für die Gegenwart und Zukunft mehr geben, auch wenn er einen Zahn von ihm mitnimmt. Er erhält von einer Leiche nicht die Antworten auf die Herausforderungen seiner Zeit. Daher erscheint ihm gerade der sakralisierte Karl „im Traume“ und „verkündigt[,] daß Otto nicht alt werden und keinen Erben hinterlassen wird.“⁶² Ein Gegenbild zu diesem

58 In der *Reise von München nach Genua* heißt es, dass „das Feudalsystem [...] vielleicht notwendig, oder notwendige Bedingung zu den Fortschritten der Civilisation“ war. (Heinrich Heine. *Reise von München nach Genua* [wie Anm. 1]. S. 70).

59 Vgl. Heine. *Die romantische Schule* (wie Anm. 56). S. 239.

60 Vgl. ebd.

61 Vgl. ebd., S. 239f.

62 Vgl. ebd., S. 240.

lächerlich gezeichneten Körperkult ist die Apotheose des Kaisers Napoleon, wobei hier wie erläutert nicht eine historische Person, sondern Ideen im Zentrum der Vergöttlichung stehen. Es ist ein entscheidendes Element von Heines Ästhetik des Emanzipatorischen, dass die Sakralisierung von Ideen Züge des Erhabenen aufweist. Ideen sind ihrer Beschaffenheit nach nicht an eine Person und ihre Körperlichkeit gebunden. Sie überdauern die Zeit, ohne dem leiblichen Zerfall zu unterliegen.

Die romantische Schule ist neben ihrer ästhetiktheoretischen Ansätze auch eine politische Schrift und zeigt die Verbindung von Ästhetik und politischem Engagement an. Diese Schrift Heines sensibilisiert dafür, dass in seinen *Reisebildern* eine Ästhetik des Emanzipatorischen entworfen wird. Das ästhetische Motto des Reisebilds der *Ideen*. *Das Buch Le Grand* lautet „Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas, Madame!“⁶³ Es ist nur ein Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen und dieser Schritt beschreibt die Kluft zwischen Idee und Realität. Nachdem im achten Kapitel des Reiseberichts der *Ideen* der Kaiser als Sinnbild für die Ideale der Französischen Revolution sakralisiert wurde, beginnt das direkt folgende Kapitel neun mit dem Satz „Der Kaiser ist todt.“⁶⁴ Das Erhabene sind die Ideen des Menschen als Effekte des Innerlichen und nicht seine körperliche Gestalt als bloße Äußerlichkeit. Die Szene mit Kaiser Otto in der *Romantischen Schule* verdeutlicht dies. Die Betonung des Körperlichen ist gleichbedeutend mit einer geistigen Ideenlosigkeit, die diesen Menschen eine innerliche Leere zuschreibt. Aus dieser Perspektive wird deutlich, dass die Obrigkeitskritik in Heines *Reisebildern* und in der *Romantischen Schule* radikal ist, denn es wird der Obrigkeit abgesprochen, ‚ganze Menschen‘ zu sein. Diese Menschen sind es, denen eine Innerlichkeit fehlt und die aus dieser inneren Leere heraus an dem Bestehendem und Alten festhalten. Diese Auffassung von Innerlichkeit und ihrer Entfaltung schreibt sich in den anthropologischen Diskussionszusammenhang von Inneren und Äußerem und dem ‚ganzen Menschen‘ ein und führt ihn in radikal politischer Wendung fort. Die in Heines Texten zum Ausdruck gebrachten Ideen zur Emanzipation haben in der Gegenwart des 21. Jahrhunderts nicht an Aktualität verloren, vielmehr lässt es nachdenklich werden, welche Fortschritte in den fast 200 Jahren seit dem Erscheinen der Texte Heines tatsächlich realisiert wurden.

63 Heinrich Heine. *Ideen*. *Das Buch Le Grand* (wie Anm. 51). S. 200.

64 Ebd., S. 195.

Cornelia Blasberg (Münster)

„Verwandlung der Welt“

Annette von Droste-Hülshoffs ungeschriebene Poetik

Annette von Droste-Hülshoff hat neben ihren zu Lebzeiten erschienenen literarischen Hauptwerken – den *Gedichten der Annette Elisabeth v... D... H...* (bei Aschendorff 1838) und den *Gedichten von Annette Freiin von Droste-Hülshof* (1844 bei Cotta) – keine explizit poetologischen Schriften hinterlassen. Dieser Befund überrascht bei einer Autorin, deren Gedichte und Prosatexte, wie die Forschung inzwischen weiß¹, in hohem Maße selbstreflexiv sind. Eine mögliche Begründung dafür, dass diese konzeptionelle Energie nicht in eine individuelle Poetik mündete, kann sich auf kulturhistorische und biographische Argumente stützen. Auf der einen Seite ist zu vermuten, dass die Ära der romantischen Systempoetiken in den 1830er Jahren vorbei war und die vormärzliche Literaturkritik im Hinblick auf Verbreitungsgrad, mediale Präsenz, Reaktionsgeschwindigkeit und Umfang derart zugenommen hatte, dass sie als das marktgängigere, flexiblere und unterhaltsamere Instrument der Standortbestimmung von Werken und Autor*innen gelten konnte. Dass Gültigkeit und Autorität von Poetiken geschwächt wurden, lag nicht nur am schnellen Veralten literarischer Positionierungen, sondern auch daran, dass Einzelstimmen angesichts der Produktivität des literarischen Marktes und der Literaturkritik zunehmend in die Defensive gerieten. Auf der anderen Seite muss bedacht werden, dass Annette von Droste-Hülshoff gezwungen war, sich dem Verhaltenscode ihrer aristokratischen, politisch konservativen und Frauen gegenüber besonders restriktiven Verwandtschaft anzupassen und als Autorin größte Zurückhaltung gegenüber dem bürgerlichen Literaturbetrieb zu üben. Deshalb erschien ihre erste Veröffentlichung halbanonym, die Verhandlungen mit Verlegern und Zeitschriften, das Festlegen der Honorare besorgten bürgerliche Männer wie Christoph Bernhard Schlüter und Levin Schücking. Sich auf dem Literaturmarkt mit programmatischen Schriften oder literaturkritischen Zeitschriftenbeiträgen

¹ Eine aktuelle Übersicht zur Forschungslage findet sich in Cornelia Blasberg, Jochen Grywatsch (Hg.) *Annette von Droste-Hülshoff. Handbuch*. Berlin, Boston: de Gruyter, 2018. Aus Gründen der Ökonomie verweise ich im Folgenden vorwiegend auf das Handbuch.

zu positionieren, wäre für Annette von Droste-Hülshoff undenkbar gewesen. Dem Verbot zum Trotz ließ sie sich allerdings nicht davon abhalten, alle verfügbaren Journale zu lesen² und sich akribisch in Diskurs und Regularien zeitgemäßer Kritik einzuarbeiten. Daraus folgten verschiedene Strategien der Camouflage und des Versteckspiels, um die gewonnenen Fertigkeiten insgeheim und in gleichsam unverdächtigen Medien zu erproben: Poetologische Reflexionen liegen subkutan in Gedichten verborgen, die oberflächlich gelesen von der westfälischen Landschaft oder einer fragilen weiblichen Identität handeln, Spurenelemente verbotener Literaturkritik finden sich in den Briefen an Schücking und Elise Rüdiger.³ Zu diesen Beobachtungen gesellen sich indes weitere. Wenn sich die Autorin nämlich, selten genug, in Briefen und Gedichten explizit über Poesie äußert, dann überrascht sie mit denkbar schlichten und dem eigenen Modernitätsanspruch kaum angemessenen Formulierungen. In einem Brief an Christoph Bernhard Schlüter wird verkündet, das „Charakteristische und *Originelle*“ habe in der Literatur einen „ehrvollen Platz neben dem *Idealen*“⁴, gelobt werden „einfache Klarheit der Darstellung“ und „ernste reine Tendenz“⁵ und sie selbst wolle, heißt es im Brief an Elise Rüdiger, „keinem anderm [sic] Führer als der ewig wahren Natur durch die Windungen des Menschenherzen folgen“.⁶

Das sind Ungereimtheiten, die ich in diesem Beitrag zu erklären versuche. Sowohl die erste Beobachtung, dass Droste poetologische Äußerungen versteckt, als auch die zweite, dass die bestens und aktuell informierte Autorin mitunter zu solch anachronistisch anmutenden Formeln wie den oben zitierten greift, möchte ich vor dem Hintergrund ihrer kritischen Zeitgenossenschaft diskutieren. Meine Hypothese ist, dass das Spannungsfeld in Drostes Texten kontextuellen Spannungsfeldern korreliert und zu ihnen in ein Abbild- und Reflexionsverhältnis tritt. So, nämlich kontextbezogen und als Verhältnisbestimmung gesehen, erscheinen mir Drostes Verlautbarungen über das Dichten nicht weniger politisch als die ihrer vormärzlichen

2 Annette von Droste-Hülshoff. *Historisch-Kritische Ausgabe. Werke, Briefwechsel, [Addenda]*. 14 Bde. in 28. Hg. Winfried Woesler. Tübingen: Niemeyer 1978-2000. Ich zitiere aus dieser Ausgabe (HKA) mit Angabe von Band- und Seitenzahl; hier entsprechend HKA IX. S. 997f., HKA X. S. 689.

3 Dazu Cornelia Blasberg. „Korrespondenzen“. *Droste-Handbuch* (wie Anm. 1), S. 89-97.

4 Brief an Christoph Bernhard Schlüter vom 27. März 1835. HKA VIII. S. 166.

5 Brief an Elise Rüdiger vom 4. oder 11. Dezember 1842, HKA IX. S. 392.

6 Brief an Elise Rüdiger vom 24. Juli 1843, HKA X. S. 89 (Originalschreibweise).

Kolleg*innen. Ein solches Vorgehen erfordert einen nochmaligen Blick in die Geschichte des 19. Jahrhunderts, und zwar unter besonderer Berücksichtigung jener ungeheuren, für das Jahrhundert charakteristischen Veränderungsdynamik, die Jürgen Osterhammel im Titel seiner Studie *Die Verwandlung der Welt* zum Ausdruck bringt. Einige der Fragen, die mich während der Suche nach Annette von Droste-Hülshoffs ‚ungeschriebener Poetik‘ in ihren Texten und Briefen beschäftigen werden, richten sich auf die besonderen, von der Autorin selbst analysierten Modernisierungserfahrungen in Westfalen.

Ästhetik im Zeichen der (Schriftsteller-) Ethik

Welche Herausforderung gerade Drostes Texte, die deklarative Aussagen zum Dichten versprechen, für ihre Interpret*innen bereithalten, kann man am Gedicht mit dem geradezu programmatisch wirkenden Titel *Poesie*⁷ verdeutlichen. Verhandelt wird ein „Räthselspiel[!]“ (V. 1) zwischen „ich“ und „du“, eingeläutet durch die schwierige Frage: „Wer die zarte lichte Fey / Die sich drei Kleinoden gleiche / und ein Strahl doch selber sey?“ (V. 2-4). Überraschend schnell erfolgt nicht nur die Antwort: „das ist Poesie!“ (V. 8), sondern auch deren Begründung in Form einer traditionellen „Edelsteinallegorese“.⁸ Die Steine weisen Poesie als kostbare Himmelsgabe aus, deren heilende Kraft durch Unglauben gefährdet wird. Von den sechs Strophen des Gedichtes scheinen die ersten fünf einer „Physiko-Poetik“ das Wort zu reden, die Dichtung als „[h]eilig, moralisch und gesund“ bestimmt.⁹ Das sind Aussagen, die man weder in einem romantischen noch in einem vormärzlichen Gedicht erwarten würde und die für Drostes Werk um 1841 zumindest ungewöhnlich sind. Die letzte Strophe springt denn auch unvermittelt in einen anderen Bildbereich und vergleicht Poesie mit einem „Pokale / Aus venedischem Kristall“ (V. 43f.), in den Gift geträufelt, der also zum Schierlingsbecher wird und, dem Sterbenden aus der Hand

7 HKA I. S. 141-142.

8 Tilman Venzl, Yvonne Zimmermann. „Poesie“. Droste-Handbuch (wie Anm. 1), S. 324.

9 Vgl. ebd., S. 325. Hier mit Bezug auf Sandra Pott. *Poetiken. Poetologische Lyrik, Poetik und Ästhetik von Novalis bis Rilke*. Berlin, New York: de Gruyter, 2004. S. 251-252.

gleitend, am Boden zerschellt. Am typographischen Ende des Gedichtes wird durch diese radikale Wendung die Anfangsfrage neu gestellt und zum Startschuss für alternative kreative ‚Lösungen‘; das Rätselspiel verlängert sich ins Unendliche, jedenfalls bis weit über den Textrand hinaus. Das dekonstruktive Potential und der performative Überschuss von Drostes Gedicht lassen sich allenfalls dann mit dessen abstrakt, spröde und konventionell wirkenden Aussagen vermitteln, wenn man ein unauflösbares Spannungsfeld zwischen antagonistischen Lesarten annimmt. Es gleicht einer *double bind*-Situation mit ihren zwei absolut konträren Imperativen: Auf inhaltlicher Ebene werden die Leser*innen in den Nah- und Vertrauensraum einer sich rasch selbst beantwortenden Interpretationsaufgabe gezogen, auf formaler Ebene werden sie daraus verstoßen.

Angesichts solcher Widersprüche lässt sich eine komplexe poetologische Argumentation einzelner Gedichte aufspüren, aber keine Poetik im herkömmlichen Sinn abstrahieren. Um vor diesem Problem nicht vollends zu kapitulieren, hat die bisherige Forschung zu einem Trick gegriffen und den Fokus der Betrachtung von der Dichtung auf den Dichter verschoben. Wenn entsprechend von Drostes „Dichtergedichten“ und ihrer „Autorpoetik“¹⁰ die Rede ist, dann werden Aussagen über Dichter schlankweg als Aussagen zur Poetik interpretiert. Einem solchen Kurzschluss muss widersprochen werden, wenn er auch durch eine richtige Beobachtung in Gang gesetzt wird: Weit anschaulicher, als sie über Poesie an sich reflektieren, setzen sich nämlich viele Texte mit Dichterfiguren auseinander, auch wenn sie nicht alle wie *An die Schriftstellerinnen in Frankreich und Deutschland*¹¹ bereits im Titel auf dieses Thema hinweisen. So geht es beispielsweise im „Haidebild“ *Die Vogelhütte*¹² um einen Dichter, dessen Verse im Salon gelesen und kritisiert werden, während er selbst, vom Regen aufgehoben, in seinem provisorischen Unterstand erst unwillig, dann immer enthusiastischer ausharrt und dort, mitten in der Natur, einen kreativen Rausch erlebt. Gedichte wie

10 Tilman Venzl, Yvonne Zimmermann. „Poetologie“. *Droste-Handbuch* (wie Anm. 1). S. 592-597. Der Terminus „Dichtergedicht“ stammt von Matthias Meyer. „Die ‚Dichtergedichte‘ der Annette von Droste-Hülshoff. Probleme einer Identitätsbildung.“ *Europäische Literaturen im Mittelalter, Mélanges en l'honneur de Wolfgang Spiewok à l'occasion des son 65ème anniversaire*. Hg. Danielle Buschinger. Greifswald: Reineke, 1994. S. 297-319.

11 HKA I. S. 17-19.

12 HKA I. S. 39-42.

*Der zu früh geborene Dichter*¹³ und *Dichters Naturgefühl*¹⁴ inszenieren einen kritisch-ironischen Außenblick auf Dichter, die ohne innere Begabung „ihre werthe Zeit“ verträdeln¹⁵ oder einer romantisch-eklektischen Attitüde zum Opfer fallen. Poetische Funken schlagen die Gedichte, in denen Dichter als Figuren auftreten, aus der Reibung zwischen dem dargestellten Versagen und der Formvollendung des darstellenden Gedichtes, und nicht selten wird die Form ihrerseits durch Ironie noch einmal gebrochen. Das gilt gleichermaßen für die witzig-pointierten Evokationen jener literarischen „Cirkel“¹⁶ und Kränzchen, in denen das Vorlesen und Debattieren von Gedichten z. B. mit einer chinesischen Teezeremonie – „Ting, tang, tong“ – das steigt und sinket / Welch Gesäusel, welches Zischen!¹⁷ – verglichen wird, die alle Beteiligten so einullt, dass sie das tatsächliche Massaker am Text (das „Schneiden“ der „Messer“, das am Boden liegende, stöhnende Opfer „mit geschlitztem Bauche“¹⁸) überhaupt nicht bemerken. Auch in *Gastrecht*¹⁹ wird die kontingente Gewalt der Kritik in Gestalt übler Nachrede zum Thema.

Und hier und dort ein Nadelstich
 Und schärfer dann ein Messerschnitt
 Und dann die Sonde säuberlich
 In des Geschiednen Schwächen glitt.²⁰

In all diesen Fällen fällt ein extrem spöttischer Blick auf die literarischen Zirkel („Die Damen sahn wie Musen fast / sogar die Hunde geistreich aus“²¹), deren literarischer Sachverstand so fragwürdig erscheint, dass man sich über ein Lob eigentlich so wenig freuen dürfte wie über einen Tadel grämen. Während implizite Kreativitätsszenarien wie in *Im Moose*, *Der Hünenstein*, *Die Mergelgrube*, *Die rechte Stunde* ein einsames, in die Natur und in sich selbst versunkenes Ich zur Grundlage haben, treten explizite Dichterfiguren in Drostes Lyrik selten allein auf: Wenn sie nicht in Literaturkränzchen

13 HKA I. S. 127-129.

14 HKA I. S. 181-183.

15 „Der zu früh geborene Dichter“, HKA I. S. 128.

16 „Der Theetisch“, HKA I. S. 184.

17 „Der Theetisch“, HKA I. S. 185.

18 Ebd.

19 HKA I. S. 356-359.

20 HKA I. S. 357, V. 45-48.

21 HKA I. S. 356.

agieren, haben sie Beobachter zur Seite oder werden zumindest durch eine distanzierte, zumeist ironisch gefärbte Perspektive wahrgenommen. Statt ‚romantischer‘ Innensicht überwiegt in allen Versen, die dichtende Protagonisten darstellen, die ‚vormärzliche‘ Außensicht auf eine Spezies, die offenbar ohne solch wechselseitige Konstituierung durch Beobachter oder Kritiker nicht zu denken ist. Auf dieser Basis öffnen Drostes „Dichter“-Gedichte den Blick in ein faszinierendes Spiegelkabinett. Zeigt sich in einer Perspektive die absolute Verschiedenheit antagonistischer Gruppen, die Beobachter als ‚Täter‘ und die ‚Dichter‘ als Opfer der Messer wetzenden ‚Kritiker‘, so lehrt eine andere, dass Geltungsdrang und Eitelkeit auf beiden Seiten zu finden sind und die lyrische Kritik an der Kritik nicht minder vernichtend operiert wie diese selbst.

Aus diesen Überlegungen folgt: Verlangt man den Dichterfiguren in Drostes Texten keine Antworten auf die Frage nach ihrer Poetik ab, dann kann man sie völlig neu sehen und die überraschende Entdeckung machen, dass diese ‚Dichter‘ keine figürlichen Äquivalente poetischer Ideale sind, sondern als persönlich und politisch für ihr Werk verantwortliche und zur Rechenschaft zu ziehende Autoren, als ‚Menschen‘ mit Tugenden und Lastern auftreten. In dieser Hinsicht gleichen die ‚Dichter‘ ihren Beobachtern in so hohem Maße, dass man schlussfolgern könnte, Drostes Gedichte würden die Poeten (wie Marx Hegels Philosophie) vom Kopf auf die Füße stellen. Das hieße, dass die Gedichte in kunstvoller Spannung zu ihrer romantikkaffinen Formreflexion inhaltlich einen Paradigmenwechsel hin zum vormärzlichen Verständnis von Kunst und Poetik vollziehen. In diesem Rahmen steht die Verlagerung der Aufmerksamkeit auf den ‚realen‘ Schriftsteller auch für eine neue Sicht auf Kunst generell – als eine, die unter bestimmten sozialen und politischen Umständen von konkreten Menschen gemacht wird. Stellt man Drostes Gedichte in ihre zeitgenössischen Kontexte, lässt sich über den konkreten Fall hinaus als Grundtendenz aller vormärzlichen Absatzbewegungen von der „Kunstperiode“ vermuten, dass Literatur in eins mit der Literaturkritik ihren systemimmanenten, abstrakten, im Sinne der romantischen progressiven Universalpoesie potenziert poetischen Charakter verliert und im Figurenduo von Dichter und Kritiker in das Spannungsfeld realer ökonomischer und (markt)politischer Auseinandersetzungen gestellt wird.

Diese Tendenz wird durch Drostes Briefe an Levin Schücking und Elise Rüdiger verstärkt. Hier finden sich scharfe Invektiven gegen den „Schriftsteller ums liebe Brod“, der nicht nur „Sklave der öffentlichen Meinung, sondern sogar der Mode [ist], die nach Belieben reich macht oder verhungern

läßt“.²² Ein Schriftsteller, der sich, um Geld zu verdienen, an den Kapriolen der Mode zu orientieren versucht, arbeitet in Drostes Augen auf einen kurzfristigen „Effect“²³ hin: der eigentlich konservativ-spätromantische Levin Schücking zum Beispiel, der im Band seiner *Gedichte*²⁴ plötzlich „Völkerfreiheit! Preßfreiheit! also alle die bis zum Ekel gehörten Themen der neueren Schreyer“ reproduziere²⁵, oder der „fromme[]“ Wilhelm Junkmann, den sie, kaum dass er in Bonn sein Glück als freier Schriftsteller versucht, wegen seiner neuen politischen Ansichten in die Hände von Demagogen gefallen glaubt – „Großer Gott!“, lautet der Kommentar im Brief an Elise Rüdiger, „daß alle Dichter doch so wandelbar sind! Daß man auf NICHTS bey ihnen bauen kann!“²⁶ Im Zeichen des Bruchs mit Levin Schücking, der Drostes Vertrauen missbrauchte, indem er Hülshoff’sche Familieninterna in seinem Roman *Die Ritterbürtigen* verarbeitete („natürlich je *crasser* und unwahrscheinlicher desto mehr Hoffnung auf litterarischen Erfolg!“²⁷), vertieft sich diese Klage: „O Gott wie weit kann Schriftsteller-Eitelkeit, und die Sucht *Effect* in der Welt zu machen führen!“²⁸ Expliziter als die Gedichte sprechen Drostes Briefe aus, dass es, wenn Literatur in Rede steht, immer auch um die Menschen geht, die sie machen, die Akteure auf dem literarischen Markt, deren Eitelkeit und Ruhmsucht, übermäßigen Ehrgeiz²⁹ und Opportunismus Droste scharfzünftig protokolliert. Über Freiligrath, den sie durch Schückings Vermittlung kannte und dessen Gedichte sie schätzte, heißt es im Brief vom Juli 1839 an die Schwester Jenny von Laßberg:

Ich freue mich, ihn nicht gesehn zu haben, er muß ein *completer* Esel seyn – so ein Ladenschwengel braucht wahrhaftig nicht zu thun, als ob unser Kränzchen ihm die Schweine hüten müste! – sein schneller und gigantischer Ruhm hat ihn ganz rapplicht gemacht.³⁰

22 Brief an Wilhelm Junkmann vom 17. November 1839, HKA IX. S. 85.

23 Brief an Elise Rüdiger vom 24. Juli 1843, HKA X. S. 89.

24 Levin Schücking, *Gedichte*. Stuttgart, Tübingen: Cotta, 1846.

25 Brief an Elise Rüdiger vom 30. Januar 1846, HKA X. S. 352.

26 Ebd.

27 Brief an Christoph Bernhard Schlüter vom 15. April 1846, HKA X. S. 369.

28 Ebd.

29 Wie im Fall der Louise von Bornstedt, vgl. Brief an Jenny von Laßberg vom 7. Juli 1839. S. 46.

30 Ebd.

Aufschlussreich sind die Weiterführungen dieser Gedanken. Vier Jahre später hatten sich die Verhältnisse nämlich radikal verändert: Während Freiligraths Stern sank, stieg Drostes empor. Ihr Gedicht *An die Weltverbesserer* war mehrfach abgedruckt worden³¹, verschiedene Gedichte und *Die Judenbuche* waren in Cottas *Morgenblatt* erschienen und gelobt worden, die Planungen für den neuen Gedichtband fortgeschritten, und außerdem machte das *Abendblatt* Droste lukrative Angebote. Vor dem Hintergrund der Freiligrath-Schelke verwundert es nicht, dass sie diesen Erfolg im Brief vom 24. Juli 1843 an Elise Rüdiger äußerst skeptisch kommentierte: „Vor zwanzig Jahren würde er [...] mir den Kopf verrückt haben, jetzt sehe ich schon *en perspective* den Augenblick, wo man sich meine Beyträge verbitten oder auf den geringsten Preis herab drücken würde“.³² Grundlegend dafür ist die bittere Einsicht, dass der literarische Markt, dem raschen Trendwechsel zuliebe, mal des Einen, mal des Andren Karriere befördert und den Gerühmten, der die „Tendenz“ des Augenblicks zufällig getroffen hat, sofort fallen lässt, wenn Anderes opportun zu sein scheint. „Sie glauben nicht wies mich ärgert, Freiligrath schon so häufig als ‚ephemere Glanzerscheinung‘, ‚Seifenblase die geplatzt ist‘ *et cet* bezeichnen zu hören, und doch kommen diese Stimmen von allen Winden“.³³ Freiligrath dient ihr allerdings nicht nur als Beispiel dafür, dass Ruhm dückelhaft und überheblich, eben „rapplicht“ machen kann, sondern zugleich dafür, dass Schriftsteller den Konkurrenzdruck des Marktes (gleichsam proto-darwinistisch) untereinander weitergeben:

[...] wenn ich dann sehe, wie Einer kaum den Kopf über dem Wasser hat, daß schon ein Anderer hinter ihm einen Zoll höher aufduckt und ihn niederdrückt, – wie *Heine* schon ganz verschollen, *Freiligrath* und *Gutzkow* veraltet sind – kurz, die Celebritäten sich einander auffressen und neu generieren wie Blattläuse [...].³⁴

Um es noch einmal zu pointieren: In ihren Gedichten und Briefen zeichnet Annette von Droste-Hülshoff ein (vor dem Hintergrund ihrer Biographie verblüffend) sozialkritisches Bild des Schriftstellers, dessen Charakter durch den vom Markt geförderten Machtkampf auf eine harte Probe gestellt wird – eine Probe, die kaum zu bestehen ist und an der zu scheitern durch

31 Brief an Levin Schücking vom 5. Mai 1842, HKA X. S. 295.

32 Brief an Elise Rüdiger vom 24. Juli 1843, HKA X. S. 89.

33 Ebd.

34 Ebd.

Effekthascherei, Dünkel und Opportunismus übertüncht wird. Aus diesem dramatischen Lagebericht kann kein anderer Schluss gezogen werden, als dass die Dichtung, die unter solchen Umständen entsteht, den alten ideellen Forderungen an sie nicht mehr gewachsen ist, obwohl diese traditionellen Maximen noch in allen Köpfen herumspuken. Eine Poetik zu schreiben hieße, so gesehen, einer Idealität das Wort zu reden, die es nicht mehr geben darf, weil das Nachdenken an einem anderen Punkt ansetzen muss: an den Schriftsteller*innen selbst und den Produktionsbedingungen für Literatur. Gerade weil Drostes Überlegungen den radikalen Schritt, den ‚Dichter‘ vom Kopf auf die Füße zu stellen, unverhohlen vollziehen, gibt es zu denken, dass die Forschung so lange am Narrativ der weltabgewandten Aristokratin festhielt. Auf diese Weise konnte übersehen werden, dass Droste sich selbst nicht weniger in den *circulus vitiosus* von Markt – Kritik – Publikum – Schriftsteller verstrickt sah als die von ihr kritisierten Autor*innen und dass sie die Frage, wie gute Literatur unter diesen Umständen zu schreiben sei, mit einem hohen ethischen Anspruch an die eigene Person beantwortete: „so steht mein Entschluß fester als je, nie auf den *Effect* zu arbeiten, keiner beliebten Manier, keinem anderm Führer als der ewig wahren Natur durch die Windungen des Menschenherzen zu folgen“.³⁵ Reaktiviert werden damit folglich keine poetologischen Postulate aus dem 18. Jahrhundert, sondern formuliert wird ein ethisches Credo. Denn wenn man das Negativbild opportunistischer Wandelbarkeit in Rechnung stellt, wird „das entschlossene Opfer der Gegenwart“³⁶ als literaturpolitische Widerstandsformel erkennbar, die vom Dichter (als Menschen!) Standfestigkeit, Bescheidenheit und die Einsicht fordert, dass „die Aufgabe selbst des harmlosesten Schriftstellers so sehr an Verantwortlichkeit zugenommen hat“.³⁷ Genauso wenig sollte die Aussage „vorerst kann ich, wie jeder Schriftsteller (wenigstens *sollte*) nur schreiben was ich, wenn auch unter andern Verhältnissen, und in andern Formen gesehn“³⁸ im Sinne eines schlichten Mimesis-Postulats missverstanden werden. Vor dem Hintergrund der Kritik an der Diktatur literarischer Moden gelesen, wird hier nicht einer ästhetischen, sondern einer ethischen Selbstverpflichtung auf Wahrhaftigkeit das Wort geredet. Wobei keineswegs behauptet werden soll, es gebe keine Verbindung zwischen Ethik und

35 Ebd.

36 Ebd.

37 Brief an Melchior von Diepenbrock von Mai 1843, HKA X. S. 285.

38 Brief an Christoph Bernhard Schlüter vom 28. April 1840, HKA IX. S. 99.

Ästhetik – dass beide Positionen hier dichotom wirken mögen, ist der nachdrücklichen Akzentuierung einer neuen Sichtweise auf Drostes literaturkritische Äußerungen geschuldet.³⁹

So ist als Zwischenergebnis festzuhalten, dass Annette von Droste-Hülshoffs Reflexionen über den zeitgenössischen Literaturmarkt zu einer ungewöhnlichen Verzweigung ihrer im weitesten Sinn poetologischen Argumentation führen: Was sie ästhetisch tut, schreibt sie – metapoetisch – in ihre literarischen Texte ein, die auf diese Weise sehr unterschiedlich (je nach Professionalität der Rezipierenden) gelesen werden können. Genau an der Stelle allerdings, wo man die begriffliche Explizierung und Verallgemeinerung dieser Verfahren erwarten würde, präsentiert sie ethische Ansprüche an die zeitgenössischen Schriftsteller*innen. Statt dass daraus eine radikale, politische Neudefinition von Literatur folgen würde, entsteht einmal durch diese Verzweigung, zum andern durch die Möglichkeit, die neuen ethischen Aussagen als konventionell ästhetische misszuverstehen, der Eindruck einer grundlegenden Ambivalenz. Meiner Hypothese zufolge bedarf es eines Blicks in den politischen Kontext von Drostes Texten, um die Tiefenstrukturen hinter diesen Widersprüchen aufzudecken.

39 Die Verbindung zwischen Ästhetik und Ethik erhellt das ursprünglich aus der Rhetorik stammende Konzept der „Angemessenheit“, das bereits in der Antike gleichermaßen die Qualitäten von Redestil und sozialem Verhalten beschreibt, also einen „Wertbereich zwischen Ethik und Ästhetik (vgl. dazu Bernhard Asmuth. „Angemessenheit“. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. Gert Ueding. Tübingen: Niemeyer, 1992. Bd I. Sp. 597-604) in den Blick nimmt. Bei Aristoteles, differenzierter noch in den späteren Dreistillehren, wurde der Charakter des Redners im Namen des Ethos (der Glaubwürdigkeit) als *konstant* begriffen (vgl. „Daß alle Dichter doch so wandelbar sind.“), während der Variationsspielraum der Redegestaltung (Pathos, Überzeugungskraft) durch die jeweilige Anpassung an *situative* Veränderungen entsteht. ‚Gut‘ ist das Stilprinzip ebenso mit Rücksicht auf die ethische Bewusstheit des Redners wie hinsichtlich der ästhetischen Elastizität in der Reaktion auf die unterschiedlichsten Produktions- und Rezeptionsumstände. Man weiß, dass die Lektüre antiker Schriften in Drostes (literarischer) Sozialisation eine bedeutende Rolle spielte, und ebenso ist anzunehmen, dass sie die Umdeutung der „Angemessenheit“ zu Natürlichkeit und Wahrhaftigkeit aus den für sie maßgeblichen Poetiken des 18. Jahrhunderts kannte.

Defensive Modernisierung und Rückständigkeitswahrnehmung

Einen ersten Einblick in die Wirkung zeitgenössischer Literaturpolitik auf Drostes Werk gewinnt man, wenn man sich mit der Veröffentlichungsgeschichte des bei Cotta 1844 erschienenen Bandes *Gedichte von Annette Frein von Droste-Hülshof* beschäftigt. Nach langen Überlegungen zu Bandarchitektur und Gedichtfolge hatte sich Droste für die Anfangsposition der poetologischen Gedichte *Mein Beruf*, *Meine Todten* und *Katherine Schücking* entschieden. Alle drei vertreten das ästhetisch-ethische Konzept der Angemessenheit. „Nicht fröhnen mag ich kurzem Ruhme“ heißt es in *Mein Beruf*⁴⁰, das Moment zeitloser dichterischer Verantwortung hebt *Meine Todten* hervor („Ein ernstes Wagen heb' ich an, / So tret' ich denn zu euch hinan, / Ihr meine stillen strengen Todten“⁴¹), und *Katherine Schücking* gipfelt in der Demutsgeste des lyrischen Ichs gegenüber einer Toten, die als ethisches Vorbild dienen kann: „Wie zehnfach größer du als deine Lieder“.⁴² Dass die Ausgabe von 1844 letztlich durch die *Zeitbilder* eröffnet und damit in explizite Konkurrenz zu Herwegh, Freiligrath und anderen Zeitdichtern gestellt wurde, ist auf Levin Schückings Regie zurückzuführen. Schaut man sich die Gedichte näher an, die unter dem wie ein Werbebanner fungierenden Titel versammelt sind, so fällt auf, dass sie zwar allesamt Aktualitätssignale aussenden, trendgemäße Erwartungshorizonte aufrufen, diese dann aber im jeweiligen Verlauf kassieren. Viel wichtiger als die „Schriftstellerinnen in Deutschland und Frankreich“ ist im gleichnamigen Gedicht⁴³ ein Ich, das über deren Status und Autorität nachdenkt; in *Die Stadt und der Dom. Eine Carricatur des Heiligsten*⁴⁴ wird die nationale Großtat des Dombaus als Blasphemie gebrandmarkt, das Gedicht *An die Weltverbesserer*⁴⁵ ist so ironisch und metareflexiv, dass man partout keine politische Stellungnahme erkennen kann. Tendenziell ist es so, dass im Kontext von Drostes Blickwendung hin zum Schriftsteller eine weibliche Stimme als Gegeninstanz zu den viril-martialischen Kampfesrufen der Herweghs, Freiligraths etc. installiert wird, doch kann man sich fragen, ob die subkutanen Gesten der

40 HKA I. S. 97-99, hier V. 62.

41 HKA I. 100-101, hier V. 7-10.

42 HKA I. 102-103, hier V. 40.

43 HKA I. S. 17-19.

44 HKA I. S. 7-10.

45 HKA I. S. 24 25.

Selbstbefragung und die lyrische Inszenierung performativer Widersprüche allein auf das Konto ‚weiblicher‘ Marginalität gehen. So träumt z. B. im Zeitgedicht *Die Verbannten* ein Ich die Begegnung mit den Figuren der Kindesliebe, der Gattentreue und einer „Königin, / Pilgernd für ihres Volkes Sünden“.⁴⁶ Dadurch, dass diese träumerisch-kreative Situation („Mein äußeres Auge sank, / Mein innres ward erschlossen“⁴⁷) im Imperfekt überliefert wird, gibt sich das Ich als gespaltenes zu erkennen. Dabei hat das erlebende im reflektierenden Ich nicht nur einen nachträglichen, bestätigenden Aufschreiber zur Seite, sondern einen (Literatur-)Kritiker, einen Antagonisten. Wo nämlich der Träumer Gestalten sieht, markiert sie der Kritiker als Allegorien, und zwar als solche, die auf eine etwas plumpe, geradezu anachronistisch wirkende Weise zustande kommen. Daraus folgt, dass der Gedichtstext auf mindestens zwei Ebenen gelesen werden kann: Das erlebende Ich erstellt ein ‚Zeitbild‘ mit den Tugenden der Kindesliebe, Gatten- und Glaubens-treue, die es in seiner schnöden Gegenwart für verloren erachtet. Das reflektierende Ich formuliert diesen Gegenentwurf zur aktuellen Gesellschaft so, dass der in ihm verborgene Anachronismus formal zutage tritt. Während das erlebende Ich in einen hellstichtigen Zustand zu treten meint, führt das reflektierende Ich das Allegorisieren auf ein Schwinden rationaler Vermögen zurück und kontextualisiert es durch Metaphern der Spätzeit – „Der Tag war schon gesunken“.⁴⁸ Das temporale und argumentative Spannungsfeld, das *Die Verbannten* aus diesem Selbstwiderspruch entwickelt, lässt sich mit dem Begriff der „Rückständigkeitswahrnehmung“⁴⁹ fassen.

Der Begriff stammt aus Jürgen Osterhammels Studie über das 19. Jahrhundert *Die Verwandlung der Welt*. Aus der weltgeschichtlichen Makroperspektive fällt neues Licht auf die zahlreichen Ungleichzeitigkeiten im Modernisierungsprozess, auf die „multiple modernities“⁵⁰ von Gesellschaften, die plötzlich nach rationalen Standards ‚gemacht‘ statt wie früher als unbewegliche, ständisch gegliederte Entitäten angesehen wurden. Osterhammels Studie setzt eigene Akzente: Sie beschreibt die tatsächlichen Revolutionen (in Europa 1789, 1830, 1848), betont aber die Revolutionierung „politischer

46 HKA I. S. 11-14, hier V. 110.

47 HKA I. S. 11, V. 9-10.

48 HKA I. S. 11, V. 1.

49 Jürgen Osterhammel. *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. München: C. H. Beck, 2009. S. 895-898.

50 Ebd., S. 1281.

Erwartungen *und* Ängste⁵¹ als völlig neue Mentalität sowie radikale Umstrukturierung politischen Denkens. So wird sichtbar, welche globalen Veränderungsdynamiken Europa und, auf kleinstem Raum, ‚Deutschland‘ durchzogen und wodurch sie gebremst und umgelenkt wurden; welche Rolle Adel⁵² und Religion⁵³ weiterhin spielten, und das nicht nur im Zusammenhang mit hochkomplexen ‚Widerstands‘-Formen wie z. B. der „Selbststärkung durch defensive Modernisierung“.⁵⁴ Osterhammels Definition zufolge wird die in diesem Zusammenhang entstehende Rückständigkeitswahrnehmung durch eine radikal neue Kultur des Vergleichens möglich, die wiederum zur Voraussetzung hat, dass man genügend Informationen über andere sozialpolitische Systeme hat und das eigene für prinzipiell veränderbar hält. Das heißt: Man misst das eigene System an einem anderen, dessen Modernitätstauglichkeit objektiv *anerkannt*, dessen Modernität subjektiv aber *abgelehnt* wird, und versucht das Überleben des eigenen (als rückständig erkannten) Systems durch vorsichtige Übernahme einiger Reformelemente zu sichern.⁵⁵ Meine Hypothese lautet, dass das form-inhaltliche Spannungsfeld in Drostes Dichtung und poetologischen Selbstäußerungen Ausdruck einer defensiven Modernisierung und einer ambivalent bewerteten Rückständigkeitswahrnehmung ist. Für die Hypothese spricht, dass sie mit der scharfen Beobachtungsgabe, der Intellektualität und dem Verantwortungsbewusstsein der Autorin zu vereinbaren ist. Denn wer Rückständigkeit *wahrnimmt*, muss nicht rückständig *sein*; er muss weder politisch-ästhetisch konservative Positionen gegen Modernisierung vertreten noch ein resignatives Epigonentum kultivieren. Da Rückständigkeit eine Relationskategorie ist, muss derjenige, der sie bewusst und möglicherweise kritisch wahrnimmt, nicht nur ein Auge für die beiden Extrempole, sondern auch für die defensive Praxis des Lavierens zwischen ihnen haben, und er/sie muss in der Lage sein, eine unvoreingenommene, eben nicht parteiliche Diagnose zu stellen. Dass Annette von

51 Ebd., S. 849.

52 Ebd., S. 1064-69, 1102.

53 Ebd., S. 1239.

54 Ebd., S. 897.

55 Ebd., S. 895f.: Keine dieser Wahrnehmungen war schärfer als die des Versagens im Krieg. 1806, das Jahr der großen preußischen Niederlage gegen Napoleon, zeigte Teilen der preußischen Machtelite, dass die alte Ordnung um ihrer Überlebenschancen willen einer Erneuerung unterzogen werden müsse. (S. 896: „Niemals zuvor in der Geschichte waren so wenige Gesellschaften als maßstäblich für so viele andere betrachtet worden.“)

Droste-Hülshoff sich nur im Medium (und Versteck) der Lyrik z. B. gegen adlige Jagdprivilegien ihrer eigenen Kaste aussprach, wie es die Schilderung der Fuchshatz aus Natur- und Tierperspektive in *Die Jagd*⁵⁶ zeigt, dass sie nur hier ihre Verwandten im „Fegefeuer des westphälischen Adels“⁵⁷ schmornen lassen konnte, in den Briefen an eben diese Verwandtschaft aber Konsens mit deren politischen Positionen anklingen ließ, macht deutlich, dass sie, in der Doppelrolle als loyales Familienmitglied und moderne, verantwortungsvolle Schriftstellerin gefangen, Rückständigkeit nicht nur als abstraktes Paradigma, sondern als leibhaftiges Problem persönlicher Identität und existenzieller sozialer Zugehörigkeit wahrnehmen musste.

Kommentare zur politischen Lage in Westfalen findet man in Drostes Briefen, von wenigen früheren Einsprengseln abgesehen, erst ab 1837. Zu dieser Zeit flammte ein Konflikt auf, der zeigte, dass die großen politischen und administrativen Veränderungen, die das ehemalige Fürstbistum Münster durch Mediatisierung und Säkularisierung 1802/03, durch die französische Besatzung 1806/07 bis 1813 und die Eingliederung als Provinz in den preußischen Verwaltungsstaat erlebt hatte, von der Bevölkerung abgelehnt wurden. Es handelte sich um den Mischehenstreit, in dem der Kölner Erzbischof Clemens August von Droste-Vischering gegen den Beschluss der preußischen Verwaltung darauf bestand, dass Kinder aus Mischehen⁵⁸ eine katholische Erziehung genießen sollten, und sich ein Sturm der Entrüstung im Rheinland und in Westfalen erhob, als der Erzbischof daraufhin seines Amtes enthoben und interniert wurde.⁵⁹ Jedes Tanzvergnügen, schrieb Droste am 7. Dezember 1837 an ihre Stieftante Sophie von Haxthausen, habe der (katholische) Adel in diesem Winter aus Solidarität abgesagt,

da hier Jedermann mit dem Erzbischof verwandt oder sehr bekannt ist“, auch sei „die Herrenwelt selten zusammen, sondern bald der Eine bald der Andre dort, und die noch nicht da waren haben es gröstenheils noch vor, so daß vielleicht fast oder gar Keiner zurück bleiben wird; überhaupt kann ihm die Zeit

56 HKA I. S. 36-38.

57 HKA I. S. 234-237.

58 Die natürlich seit der Versetzung vieler (evangelischer) preußischer Verwaltungsbeamte ins katholische Rheinland und Westfalen immer häufiger wurden; die preußische Gesetzgebung sah vor, dass Kinder aus Mischehen die Religion des Vaters übernahmen.

59 Vgl. dazu Thomas Küster. „Historischer Kontext“. *Droste-Handbuch* (wie Anm. 1). S. 41-51.

nicht lang werden, da man auch vom Rhein und vom Sauerlande so fleißig zu ihm geht [...]; es ist eine wahre Adelswanderung.⁶⁰

Am 30. Dezember 1837 bat sie die kranke Tante, sich durch die „Geschichte mit dem Erzbischof“ nicht über Gebühr aufzuregen,

glaub nur, wir ärgern uns auch genug darüber, aber jetzt, wo das Recht auf unsrer Seite immer offener hervortritt, und selbst protestantische Zeitungen dies anerkennen, können wir schon ruhiger erwarten, was der liebe Gott verhängt.⁶¹

Im Brief an die Mutter vom 11. Februar 1838 fällt ein anderer Blick auf den Sachverhalt; die Mutter könne sich vorstellen, heißt es, „daß in Hinnenburg Feuer im Dache ist, [...] sie haben kaum einen anderen Gedanken und Sophie schreibt mir ganze Briefe davon, wie der beste Theolog und Politiker.“⁶² Wenn Droste von „unsrer“ (gerechten) Sache spricht, bezeugt sie ihre fraglose Solidarität mit dem katholischen Standpunkt und bezieht politisch Stellung gegen das säkulare Staatsverständnis der preußischen Bürokraten. Im Umkreis dieser Bekundungen finden sich jedoch auch das witzige Bild der Adelswallfahrt nach Minden und das Amusement über die eifernde, bigotte Tante, also Signale ironischer Distanzierung. „[Ü]brigens zeigt sich jetzt, was ich so gewiß wuste“, fährt der Brief an die Mutter fort,

daß der Erzbischof sich alle seine Umgebungen zu Feinden gemacht, die Cölnner sind, trotz ihrer Frömmigkeit, so froh ihn los zu seyn, daß sich auch keine Maus regt, und sogar sein Domkapitel Klagen gegen ihn eingereicht hat, was freylich schändlich genug, aber doch kein Beweis seiner Unverträglichkeit ist.⁶³

Hier zeigen sich ähnliche Argumentationsfiguren wie in Drostes Beobachtung der zeitgenössischen Schriftsteller*innen: Diagnostiziert wird nicht nur ein ernstes Problem in der Sache (Literaturmarkt, Missachtung der

60 Brief an Sophie von Haxthausen vom 7. Dezember 1837, HKA VIII. S. 271.

61 Brief an Sophie von Haxthausen vom 30. Dezember 1837, HKA VIII. S. 275.

62 Brief an Therese von Droste-Hülshoff vom 11. Februar 1838, HKA VIII. S. 294.
Gemeint ist Stieftante Sophie von Haxthausen, mit der sie sich selber über die Ereignisse ausgetauscht hatte.

63 Brief an Therese von Droste-Hülshoff vom 11. Februar 1838, HKA VIII. S. 294.

westfälischen Tradition durch die preußische Regierung), sondern zugleich das Problem eines opportunistischen, egoistischen, ethisch unangemessenen Verhaltens von Menschen. Gemessen an den objektiven Herausforderungen der Modernisierung wirkt eine Reaktion nicht rückständig, weil sie durch eine konservative Haltung begründet, sondern weil sie von Parteilichkeit, Dünkel und Missgunst getragen wird. Ironisch vermerkt wird denn auch das schmähliche Verebben der großen Erregung bis 1840:

der Erzbischof sitzt in Münster, hypochonder und muthlos, und eigentlich der ganzen Welt zum Aerger, außer den Preußen, gegen die man die ganze Sache so viel als möglich zu berühren vermeidet – wer hätte das vor zwey Jahren gedacht!⁶⁴

Hat man den Blick einmal für Drostes dialektische und ironische politische Analysen geschärft („ich mache übrigens keine Ansprüche darauf, hiervon das Mindeste zu verstehen, doch *interessiert* mich die Sache selbst natürlich sehr“⁶⁵), entdeckt man in ihren Briefen immer mehr davon: Dazu gehören Aussagen über den Bruder Werner, der im Zuge der Agrarreformen „Ökonomie“ anfängt und „dazu taugt wie der Esel zum Lautenschlagen“⁶⁶; über das Stellengerangel in Berlin⁶⁷, über scheinbar fromme Familien auf dem Land, „wo Eltern und Kinder“ einander „halb todt schlagen“⁶⁸, über die

64 Brief an August von Haxthausen vom 29. August 1840, HKA IX. S. 126.

65 Brief an August von Haxthausen vom 29. August 1840, HKA IX. S. 127.

66 Brief an Sophie von Haxthausen vom 6. September 1837, HKA VIII, S. 237. Drostes Kritik an ihrem Bruder Werner war durchaus hart. Sie fand ihn talentlos, verurteilte seinen Hang zum Geldausgeben und hielt seine politischen Ambitionen für rein theatral. Ohne Ansehen der Person, aber mit einem generell kritischen Blick auf die Klagen des westfälischen Adels über seine schwache Position im öffentlichen Leben urteilt Hans Joachim Behr sehr ähnlich: „Die Provinz Westfalen und das Land Lippe 1813-1933“. *Westfälische Geschichte. Das 19. und 20. Jahrhundert. Politik und Kultur*. Hg. Wilhelm Kohl. Düsseldorf: Schwann, 1983. S. 45-164. Behr macht großen „Qualifikationsrückstand und eigene Unfähigkeit“ als Grund für die Politikunfähigkeit des westfälischen Adels aus. „Bei vielen von ihnen reiche das Wissen nicht einmal für ein Offiziersexamen.“ „Durch ‚Hunde, Pferde, Tabakspfeifen‘ lasse sich keine führende Position im Staat erwerben“, der „Intelligenz, Fleiß, Examensnachweise“ verlange (S. 66).

67 Brief an Amalie Hassenpflug von Anfang August 1839, HKA IX. S. 49.

68 Brief an Wilhelm Junkmann vom 17. November 1839, HKA IX. S. 88.

„beschränkte Stellung der gelehrten Institute in unserer Provinz“⁶⁹, über die verschiedenen Landtage, die der Bruder Werner besucht⁷⁰, darüber, dass „Bürger und Bauernstand“ empört sind, weil die Adligen „auf den letzten Landtagen, Nichts als ihre Jagdgeschichten haben zur Sprache kommen lassen, weder Schulen, Pfarreyen, noch Sonstiges“.⁷¹ Dabei fällt auf, dass gerade die Herkunft aus einem westfälischen Adelsgeschlecht, die man allzu häufig für die Weltabgewandtheit und den vermeintlichen Konservatismus der Autorin verantwortlich gemacht hat, die Bedingung der Möglichkeit ihres besonderen politischen Profils ist. Denn keine andere Bevölkerungsgruppe war so alternativlos wie der katholische Adel des Münsterlandes dem alten Reichsgedanken, der Ständeordnung und der Idee geistlicher Territorialherrschaft verpflichtet, also jenen Prinzipien, die im Verhältnis zu Napoleons autokratischem Bürgerstaatsgedanken und zum preußischen Reformstaat als absolut rückständig gelten mussten. Stellt man in Rechnung, dass ausgerechnet die adelslastigen katholischen Fürstbistümer nach 1803 zum Schauplatz rascher Herrschafts- und Sprachwechsel, territorialer Auflösung und Grenzverschiebung und – nach 1813 – völliger Veränderung der Gesellschaftsstruktur durch Säkularisierung und Rationalisierung der Verwaltung wurden, dann findet man geradezu ideale Bedingungen der Möglichkeit von Rückständigkeitswahrnehmung. Erstens als Projektion der Siegermacht, der die hinzugewonnenen katholischen Kleinstprovinzen wie ein Anachronismus im ‚modernen‘ Flächenstaat Preußen erschienen, zweitens im Bewusstsein jener Westfalen, die am Maßstab ihres Widerstrebens den eigenen Abstand zur spezifisch preußischen (ironischerweise auch defensiven) ‚Modernität‘ errechnen konnten und die z. B. auf den Landtagen das Spiel nach eigenen Regeln (Jagdprivilegien) mitspielten. Wer Drostes Briefe im Hinblick auf ihre Darstellung politischer und sozialer Gegebenheiten erforscht, erkennt ihre eigene (selbst-)kritische Rückständigkeitswahrnehmung an verschiedenen Signalen. Dazu zählen Distanzmarkierung durch Ironie, Kontrastierung von Problemsituation und unangemessener menschlicher Reaktion sowie durchgängige Theatralisierung sozialer Schilderungen im Stil einer ‚Comédie humaine‘.

69 Brief an Christoph Bernhard Schlüter vom 23. März 1841, HKA IX. S. 211.

70 Brief an Therese von Droste-Hülshoff vom 17. April 1841, HKA IX. S. 221; vgl. HKA X. S. 202: „Wernern stehen die Haare zu Berge vor Wichtigkeit“.

71 Brief an August von Haxthausen vom 2. August 1844, HKA X. S. 202.

Ausgehend von diesen Beobachtungen ist anzunehmen, dass ein weiteres wichtiges Merkmal von Annette von Droste-Hülshoffs ungeschriebener Poetik ein dem Schreibprozess inhärenter Beobachtungsmodus nach dem Modell der Rückständigkeitswahrnehmung ist, Selbstverdacht eingeschlossen. Prominente Ausdrucksform einer Selbstbeobachtung, die immer durch eine Verdopplung von Perspektiven begründet ist und in diesem speziellen Fall durch Rückständigkeitswahrnehmung geprägt ist, ist die für Drostes Schreiben konstitutive Ironie. Diese hat, so meine These, stets zwei Referenzfelder, die allerdings eng zusammenhängen: ein ästhetisches und ein politisch-historisches. Literarisch geht es in Drostes ungeschriebener Poetik um eine Positionierung zwischen der als zeitgemäß anerkannten, ästhetisch aber abgelehnten Moderne des Vormärz und der thematisch (Natur, fragiles Ich, Traum) in Erinnerung gerufenen (als rückständig erkannten) Poetik der Romantik. Indikator der defensiven Modernisierung ist die Verzweigung der poetischen Argumentation in die Praxis der (ursprünglich romantischen) ästhetischen Selbstreflexion auf der einen Seite, die vormärzlich inspirierte Kritik am Verhalten der zeitgenössischen Schriftsteller*innen, die allesamt dem Anspruch der ‚Angemessenheit‘ nicht genügen, auf der anderen. Unter politisch-historischem Aspekt verdienen Drostes „Westphalen“-Schriften wie *Die Judenbuche*, das Erzählfragment *Bei uns zu Lande auf dem Lande* und die *Westphälischen Schilderungen aus einer westphälischen Feder* besondere Aufmerksamkeit, weil sie den westfälischen Raum vor 1802/03 thematisieren, also in die längst entschwundene Vergangenheit der alten Fürstbistümer abtauchen. Nicht in allen Texten sind die Ironiesignale so stark wie in *Bei uns zu Lande*. Sie betreffen vor allem die rahmende Archivfiktion, der zufolge der alte Verwalter, nicht zufrieden mit den eigenen Formulierungsfähigkeiten, sein sentimentales Anliegen am besten durch die Wiedergabe eines aufgefundenen Manuskripts aus vorrevolutionärer Zeit ausgedrückt sieht. Die Distanz, die auf diese Weise textintern genommen wird, verstärkt sich übrigens durch den Rückständigkeitsverdacht, den Droste, nachdem die Arbeit an der Erzählung unterbrochen wurde, gegenüber der zu Beginn gewählten, an Washington Irving orientierten und zunehmend als anachronistisch empfundenen Erzählform hegte.⁷² In der *Judenbuche* fehlen vergleichbare Ironiesignale möglicherweise deshalb, weil man die gesamte Anlage des Textes als einen Einspruch gegen die regionalpolitische

72 Brief an Levin Schücking vom 7. Februar 1844, HKA X. S. 164.

Vereinnahmung der überlieferten Geschichte durch den erkonservativen Onkel August von Haxthausen sehen kann.⁷³

Ein schönes Beispiel dafür, dass der Literaturmarkt selber gut an Rückständigkeiten verdiente, ist das Buchprojekt des *Malerischen [!] und romantischen [!] Westphalen*, das Levin Schücking Anfang der 1840er Jahre von Ferdinand Freiligrath übernahm und zu dem Droste anonym Texte aus ihrem „Westphalen“-Ensemble beisteuerte.⁷⁴ So erscheint es konsequent, dass ausgerechnet dieses Projekt im Zentrum von Drostes zu Lebzeiten natürlich unveröffentlichtem Lustspiel *Perdu! oder Dichter, Verleger, und Blaustrümpfe*⁷⁵ steht, eine Literatursatire im Stil von Grabbes *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* von 1827. Gerade weil dieses Stück den innerliterarischen Beobachtungsmodus derart offensiv ausstellt, schließt sich mit ihm der Kreis meiner Argumentation. Thematisiert werden Verkaufschancen für Lyrik, ein lavierender Verleger und das Konkurrenzverhalten der allesamt ins Lächerliche überzeichneten Schriftsteller*innen, deren menschliche Perfidien und skurrile Selbstinszenierungen im Mittelpunkt stehen. Zu ihnen gehört auch „Anna von Thielen“ – als Einzige hochbegabt, aufgrund ihres „aristokratischen Habitus“⁷⁶ ein Fremdkörper im Geschehen, ein ironisches „Spiegelbild“ der Autorin. Sie lässt ihre Gedichte durch den Rezensenten Seybold anbieten und zieht sofort zurück, als der Verleger „kleine Abänderungen“⁷⁷ zugunsten des Publikumsgeschmacks von ihr fordert. So ‚angemessen‘ diese Geste angesichts des würdelosen Geschachers um Literatur wirkt, so problematisch ist sie als Ausdruck des Verzichts auf moderne Autorschaft, zu der eben auch ein souveränes Umgehen mit dem mitunter würdelosen Markt gehört. Mit „Anna von Thielen“, der Ikone der Rückständigkeitswahrnehmung, nimmt Annette von Droste-Hülshoffs ungeschriebene Poetik (selbstironisch) Gestalt an und tritt zumindest in der Fiktion auf die Bühne des vormärzlichen literarischen Marktes.

73 Vgl. dazu Lars Kortén. „Die Judenbuche. Ein Sittengemälde aus dem gebirgigten Westphalen“. Droste-Handbuch (wie Anm. 1). S. 505-529.

74 Vgl. dazu Esther Kilchmann. „Das Westfalen-Projekt“. Droste-Handbuch (wie Anm. 1). S. 490-497.

75 HKA VI. S. 3-60.

76 Vgl. dazu Cornelia Blasberg. „Das literarische Feld im frühen 19. Jahrhundert“. Droste-Handbuch (wie Anm. 1). S. 63.

77 HKA VI. S. 58.

Irene Husser (Münster)

Ästhetik des Niederen zwischen Goethezeit und Realismus Literatur und Pauperismus bei Georg Büchner und Annette von Droste-Hülshoff gelesen mit Erich Auerbach

Für die Literatur der 1830er und 1840er Jahre lässt sich über ästhetische und ideologische Frontverläufe hinweg nicht nur ein verstärktes Interesse an Figuren niederer sozialer Herkunft und ihrer Lebenswirklichkeit beobachten, auch zeigt sich in der Gestaltung dieser Figuren als Angelpunkt der poetischen Aufmerksamkeit eine Umwertung der ästhetischen Werte. Traditionell bildeten die unteren Gesellschaftsschichten das Personal der Komödie und Satire und waren Zielscheibe des (Ver-)Lachens; in der ‚ernsten‘ Literatur (Tragödie, Epos, Roman) waren Figuren niederen Standes vor allem als Nebenfiguren anzutreffen oder wurden zum Gegenstand romantisierender Verklärung und zur Projektionsfläche eines unverdorbenen, ‚natürlichen‘ Lebenszusammenhangs stilisiert. Nun richtet die politische Lyrik Heinrich Heines, Georg Weerths, Wilhelm Weitlings u. a. den Blick auf die desolote soziale Lage der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Zuge der Industrialisierung und Verstädterung entstehenden Arbeiterklasse; Georg Büchner bildet in *Woyzeck* die von Unterdrückung und Ausbeutung bestimmte Lebenswirklichkeit der *working poor* ab; Annette von Droste-Hülshoff zeichnet in *Die Judenbuche* ein Bild des Pauperismus im ländlichen Westfalen; Jeremias Gotthelfs Bauernprosa schildert in düsteren Bildern die „Schatt- und nicht die Sonnenseite“¹ des Bauernlebens; Franz Grillparzer erzählt in *Der arme Spielmann* die Lebensgeschichte eines verarmten Musikers und gesellschaftlichen Außenseiters; die soziale Thematik findet bei Franz Dingelstedt, Ernst Willkomm, Louise Otto u. a. Eingang in den Roman und befördert die Entstehung der Gattung der Sozialreportage (z. B. Bettine von Arnims *Dies Buch gehört dem König*, Wilhelm Wolfs *Das Elend und der Aufruhr in Schlesien*) – um nur einige Beispiele zu nennen.

1 Jeremias Gotthelf. *Der Bauernspiegel oder die Geschichte des Jeremias Gotthelf von ihm selbst geschrieben*. Erlenbach-Zürich/Stuttgart: Rentsch, 1965. S. 7.

In der Forschung ist wiederholt zur Diskussion gestellt worden, wie neu und ästhetisch subversiv die Zuwendung zu Phänomenen des Niederen in der nachromantischen Literaturperiode ist. Schließlich stellt bereits die Aufhebung der Ständeklausel im bürgerlichen Trauerspiel den Versuch dar, von der hohen Literatur bis dato ausgeschlossene, unterprivilegierte Figuren (klein-)bürgerlicher Herkunft „tragikfähig bzw. tragödientauglich zu machen“.² Demnach ließe sich die Öffnung der ersten Literatur für nicht-bürgerliche Protagonist*innen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts einem ästhetischen Modernisierungsprozess zurechnen, der das Ordnungs- und Wertesystem der barock-neuzeitlichen Regelpoetiken erfasst und eine Demokratisierung des literarischen Personals herbeiführt. So fragt Cornelia Blasberg im Hinblick auf Georg Büchners *Woyzeck* und *Lenz* sowie Annette von Droste-Hülshoffs *Die Judenbuche*, ob

sich die Gestaltung der (allesamt historisch verbürgten) Figuren [Woyzeck, Lenz, Friedrich Mergel] im Geiste einer aus dem 18. Jahrhundert stammenden und damit idealistischen ‚Ethik und Ästhetik des Mitleids‘ verdankt [...], oder ob die stellvertretend von Lenz geäußerte Forderung, der Künstler müsse sich in das Leben des Geringsten versetzen, Kunst selber radikal verändert [...].³

Unbestritten ist, dass sich Darstellungen des Pauperismus in den 1830er und 1840er Jahren in bestehende literarische Traditionen einschreiben. So sind in der Forschung die Mitleidsästhetik des 18. Jahrhunderts⁴ oder auch der romantische Antikapitalismus⁵ als Bezugspunkte (früh-)realistischer Schreibweisen am Ende der Kunstperiode geltend gemacht worden. Zugleich aber avanciert die Ästhetik des Niederen zu einem Schauplatz der Aushandlung der Doxa des literarischen Feldes und der kritischen Auseinandersetzung mit klassisch-romantischen Literaturprogrammen. Über ästhetische Lager hinweg lässt sich für die Literatur der Restaurationszeit ein

2 Franziska Schößler. *Einführung in die Dramentheorie*. 2. Auflage. Stuttgart: Metzler, 2017. S. 32.

3 Cornelia Blasberg. „Vor dem Realismus? Themen und Schreibverfahren in Annette von Droste-Hülshoffs literarischen Texten“. *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 59/1 (2019): S. 23-41, hier S. 36.

4 Vgl. Hans-Jürgen Schings. *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*. München: Beck, 1980.

5 Vgl. Patrick Eiden-Offe. *Die Poesie der Klasse. Romantischer Antikapitalismus und die Erfindung des Proletariats*. Berlin: Matthes & Seitz, 2017.

Bewusstsein über das Ende der Kunstperiode bei gleichzeitiger Anerkennung der „kulturellen Breiten- und Tiefenwirkung“⁶ des romantischen und klassischen Literaturverständnisses ausmachen. Die Literaturgeschichtsschreibung hat sich schwer getan mit der oft als ‚konturlos‘⁷ wahrgenommenen Epoche zwischen Goethezeit und Realismus⁸, die sich durch das Neben- und Gegeneinander von unterschiedlichen Diskursformationen⁹, Poetiken und Stilen auszeichnet. Um diese „Gleichzeitigkeit des Ungleichartigen“¹⁰ einzuholen, schlägt Jörg Schönert gegen das historiographische Prinzip des Staffellaufs vor, Epochen in den Kategorien von Konstitution, Dominanz und Reduktion zu denken. Demnach handelt es sich bei Epochenformationen nicht um *creationes ex nihilo*, die dann genauso plötzlich wieder verschwinden; vielmehr entstehen und vergehen diese in der Auseinandersetzung mit konkurrierenden Epochenkonzepten – Schönert spricht in diesem Zusammenhang von Literatursystemen – und weisen damit sowohl eine Konstitutions- als auch Reduktionsphase auf, in denen sich noch keine klaren Konturen herausgebildet haben. Der Eindruck der ‚Konturlosigkeit‘ des literarischen Feldes der 1830er und 1840er Jahre ergibt sich bei Schönert aus dem Fehlen eines dominanten Literatursystems: Ab 1830 befindet sich die Literatur der Klassik und Romantik in der Reduktionsphase, während sich gleichzeitig die Entstehung des Poetischen Realismus abzeichnet. Sowohl die ‚werte- und stilkonservative‘ Literatur als auch die politisch-engagierte Literatur (Vormärz, Junges

6 Wolfgang Bunzel, Peter Stein und Florian Vaßen. „Romantik‘ und ‚Vormärz‘ als rivalisierende Diskursformationen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“. *Romantik und Vormärz. Zur Archäologie literarischer Kommunikation in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Hg. Dies. Bielefeld: Aisthesis, 2003. S. 9-46, hier S. 26.

7 Vgl. Manfred Engel. „Vormärz, Frührealismus, Biedermeierzeit, Restaurationszeit? Komparatistische Konturierungsversuche einer konturlosen Epoche“. *Oxford German Studies* 40 (2001): S. 210-220.

8 Vgl. *Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier*. Hg. Michael Titzmann. Tübingen: Niemeyer, 2002 (Reprint Berlin/Boston: de Gruyter, 2011).

9 Vgl. Bunzel/Stein/Vaßen. „Romantik‘ und ‚Vormärz‘ als rivalisierende Diskursformationen (wie Anm. 6).

10 Jörg Schönert. „1815-1848: Konturlose Epoche oder Zeitraum mit Konturen aus drei Epochen?“ *Droste-Jahrbuch* 11 (2015-2016): S. 27-40, hier S. 31.

Deutschland)¹¹ partizipieren in unterschiedlichem Maße sowohl an dem Literatursystem der Klassik und Romantik als auch an dem Literatursystem des Poetischen Realismus, ohne dass eines der literarischen Teilsysteme einen hegemonialen Anspruch erheben kann.

Die Ästhetik des Niederen erweist sich für die Literaturhistoriografie dieser ‚Zwischenzeit‘ als besonders erhellend, insofern die genannten literaturgeschichtlichen Entwicklungen und Mechanismen hier in verdichteter Form zutage treten. Zum einen steht das Interesse für die Lebenswirklichkeit unterer Gesellschaftsschichten im Zeichen der Verabschiedung des idealistischen Literaturbegriffs romantisch-klassischer Prägung und der Institutionalisierung realistischer Schreibweisen, zum anderen lässt sich in der Darstellung unterer Gesellschaftsschichten exemplarisch nachvollziehen, dass der Abschied von der Klassik und Romantik in den Teilbereichen des literarischen Feldes unterschiedlich ausfällt. Während die werte- und stilkonservative Literatur um eine produktive Auseinandersetzung mit dem klassisch-romantischen Erbe bemüht ist, deklamieren Vertreter*innen der engagierten Literatur den Bruch mit der Autonomieästhetik und den idealistischen Grundzügen der Kunstperiode. Wenn etwa in Franz Grillparzers *Der arme Spielmann* das Interesse für „die „Biographien der unberühmten Menschen“ damit begründet wird, dass in dem ‚einfachen Volk‘ „als Embryo die Julien, die Didos und die Medeen“¹² liegen, so steht die Zuwendung zum Niederen hier im Zeichen einer – „anthropologischen“¹³ – Aktualisierung der am Vorbild der antiken Literatur orientierten Klassik – die Figur des im gesellschaftlichen Abseits stehenden, allerdings ganz und gar unbegabten Künstlers weist aber auch postromantische Züge auf. Demgegenüber entwickeln sozial engagierte Autor*innen einen operativen Literaturbegriff, wobei auch hier unterschiedliche Gewichtungen in der Frage, wie und durch wen die Veränderung des Status quo herbeizuführen ist, zutage treten: Während

11 Schönert spricht von der werte- und stilkonservativen Literatur, um die negativen Konnotationen des Biedermeier-Begriffs zu vermeiden, greift auf der anderen Seite aber auf den nicht weniger problematischen Begriff der Tendenzliteratur zurück, von der an dieser Stelle neutral als engagierter Literatur die Rede sein soll.

12 Franz Grillparzer. „Der arme Spielmann“. *Franz Grillparzer. Sämtliche Werke. 3. Band. Satiren – Fabeln – Erzählungen und Prosafragmente – Studien und Aufsätze*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964. S. 146-186, hier S. 148.

13 Ebd., S. 150.

Ernst Dronkes Darstellung der sozialen Schief lagen auf die Korrektur der Verhältnisse ‚von oben‘¹⁴ hinwirkt, verpflichtet sich die frühe Prosa von Jeremias Gotthelf auf die Erziehung der durch ihre Armut ‚moralisch verwahrlosten‘ Landbevölkerung und weist damit Bezüge zum Literatursystem der Aufklärung¹⁵ auf.

In diesem Beitrag möchte ich mich auf zwei Texte beschränken, an denen die Parameter einer Ästhetik des Niederen eruiert werden sollen: Georg Büchners *Woyzeck* (entstanden 1836/37) und Annette von Droste-Hülshoffs *Die Judenbuche* (1842). Bei Büchner und Droste-Hülshoff handelt es sich um Literaturschaffende, die traditionell unterschiedlichen Polen des literarischen Feldes – der sozialkritisch-engagierten und der sogenannten ‚Biedermeier‘-Literatur – zugeordnet werden, deren Werk sich allerdings gleichsam durch eine literaturhistorische Uneindeutigkeit auszeichnet. Wie von der Forschung zunehmend herausgestellt worden ist, weist Büchners und Droste-Hülshoffs Schaffen eine die epochalen Grenzziehungen überschreitende Modernität auf: Büchners „Abgesang auf die Illusionen des Idealismus mit seinem Glauben an die Geschichte, das historische Subjekt, die Vernunft und den Fortschritt“¹⁶ steht diametral zum Selbstverständnis der Vormärz-Literatur, durch Agitation und Intervention die Veränderung der Gesellschaft herbeizuführen, weshalb in dem Autor immer wieder „mentalitätsgeschichtlich, aber auch in der Prägnanz seiner sprachlichen Bilder ein Vorläufer der Moderne“¹⁷ gesehen wird. Gleichfalls haben neuere Forschungsansätze gegen das Klischee der konservativen Heimatdichterin für Droste-Hülshoffs Werk

Charakteristika einer Modernität [herausgearbeitet], wie sie dann vor allem mit der Klassischen Moderne in Verbindung stehen, [...] Selbstreflexivität,

14 Zum miserabilistischen Grundzug von Dronkes Prosa vgl. Eiden-Offe. Die Poesie der Klasse (wie Anm. 5). S. 163-205.

15 Vgl. Schönert. 1815-1848 (wie Anm. 10). S. 34.

16 Norbert Otto Eke. *Einführung in die Literatur des Vormärz*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005. S. 82.

17 Michael Hofmann. „Rezeption und Wirkung: Naturalismus bis Weimarer Republik“. *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hgg. Roland Borgards, Harald Neumeyer. Stuttgart: Metzler, 2009. S. 327-332, hier S. 327. Vgl. dazu auch *Georg Büchner und die Moderne. Texte, Analysen, Kommentar*. Hg. Dietmar Goltschnigg. Band 1-3. Berlin: Erich Schmidt, 2001-2004.

Identitäts- und Sprachkrise, Avantgardismus in der Form, Subjektivierung, Psychologisierung, Relativierung, Differenzierung.¹⁸

Die Ko-Lektüre der beiden Texte vermag also zum einen ästhetische „Nähe- und Distanzverhältnisse“¹⁹ zwischen zwei Literaturschaffenden zutage zu fördern, die in der Forschung selten zusammengebracht werden, und so einen Raum für die Neuverhandlung der traditionellen literaturgeschichtlichen Klassifikationen ihres Werks zu schaffen; zum anderen regt der Blick auf das ‚unzeitgemäße‘ Autorenduo zu einer Neubewertung des literaturhistorischen Orts und des Modernitätscharakters der Literatur zwischen Goethezeit und Realismus an. Dahingehend werden im Weiteren *Woyzeck* und *Die Judenbuche* im Hinblick auf unterschiedliche Merkmale, die eine Ästhetik des Niederen begründen, untersucht. Dieser Merkmalskatalog soll auf der Grundlage von Erich Auerbachs Studie *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946) erstellt werden. Auerbachs Darlegungen zur Geschichte des Realismus in der abendländischen Literatur liefern dem Erkenntnisinteresse dieses Beitrags konzeptuelle Impulse und sollen der literaturhistorischen Verortung der Ästhetik des Niederen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch mehr Schärfe verleihen.

18 Jochen Grywatsch. „Produktive Leerstellen. Anmerkungen zur Aktualität des dichterischen Werks der Annette von Droste-Hülshoff und zur Veränderlichkeit seiner Wertschätzung.“ *„Zu früh, zu früh geboren ...“: Die Modernität der Annette von Droste-Hülshoff*. Hg. Monika Salmen und Winfried Woesler. Düsseldorf: Grupello, 2008. S. 18-35, hier S. 19. Vgl. zur Modernität von Droste-Hülshoffs Werk auch Cornelia Blasberg. „Literatur im Kontext“. *Annette von Droste-Hülshoff Handbuch*. Hg. Cornelia Blasberg und Jochen Grywatsch. Berlin/Boston: de Gruyter, 2018. S. 51-59; Heinrich Detering. „Modernität“. *Annette von Droste-Hülshoff Handbuch*. Hg. Cornelia Blasberg und Jochen Grywatsch. Berlin/Boston: de Gruyter, 2018. S. 560-571; Claudia Liebrand. *Kreative Refakturen. Annette von Droste-Hülshoffs Texte*. Freiburg/Br. u. a.: Rombach, 2008.

19 Daniel Ehrmann. „Eigenzeiten des Biedermeier. Zum Problem literaturgeschichtlicher Modernisierungserzählungen mit Blick auf Droste und Stifter“. *Droste-Jahrbuch* 11 (2015-2016): S. 67-87, hier S. 82.

Erich Auerbachs Konzept der niederen Mimesis

Erich Auerbachs Opus Magnum *Mimesis* stellt den Versuch dar, die Geschichte der abendländischen Literatur von Homer zu Virginia Wolf neu als eine Geschichte der „Behandlung von realistischen Gegenständen“²⁰ zu denken, wobei er unter realistischen Gegenständen die Wirklichkeit der mittleren und unteren Gesellschaftsschichten versteht. Auerbach geht es nicht darum, eine lückenlose, systematische Geschichte des Realismus alias eine Geschichte der Ästhetik des Niederen zu schreiben, sondern in der selektiven Besprechung von Autor*innen und Texten aus unterschiedlichen Epochen realistische Tendenzen und Strömungen in der abendländischen Literatur in ihrer Mannigfaltigkeit zu beleuchten. Demnach wird die abendländische Literatur maßgeblich von zwei antagonistischen Traditionslinien bestimmt: der antiken, dem rhetorischen Regelkatalog verpflichteten Literatur und der Christo-Mimesis. Auerbach macht geltend, dass realistische Tendenzen und Strömungen immer wieder aus der Abwehr der antiken Stil- und *decorum*-Lehre und ihrer klassizistisch-idealistischen Neuauflagen entstanden sind. Den „erste[n] Einbruch in die klassische Theorie“ stelle dabei die christliche Passionsgeschichte dar: „es ist die Geschichte Christi, mit ihrer rücksichtslosen Mischung von alltäglich Wirklichem und höchster, erhabenster Tragik, die die antike Stilregel überwältigte“.²¹ In der Passio macht Auerbach die „Gründungsszene einer spezifisch nachantiken Literatur“ aus, die ihre „moderne[n] Ausläufer im Realismus der Erniedrigten und Beleidigten“²² findet. Was den in der Tradition der Christo-Mimesis stehenden Realismus von den Darstellungen des Niederen und Alltäglichen in der antiken Literatur unterscheidet, ist sein tragischer Impetus. Wie Friedrich Balke herausstellt, erschöpft sich Auerbachs Mimesis-Konzept nicht in der bloßen Hinwendung zum Alltag; erst in der *ersten* Nachahmung der Wirklichkeit der Durchschnittsmenschen wird „dem Alltag eine Stimme und ein Gesicht [verliehen], ohne die er entweder schlicht ignoriert oder allenfalls Gelächter auslösen würde“.²³

20 Erich Auerbach. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. 4. Auflage. Bern: Francke, 1967. S. 517.

21 Ebd. S. 516.

22 Friedrich Balke. *Mimesis zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2018. S. 66.

23 Friedrich Balke. „Mimesis und Figura. Erich Auerbachs niederer Materialismus“. *Mimesis und Figura. Mit einer Neuauflage des „Figura“-Aufsatzes von Erich*

Neben der neutestamentarischen Passionsgeschichte identifiziert Auerbach einen zweiten Einbruch der Mimesis in die abendländische Literatur: die „Revolution“ gegen die klassische Lehre von den Höhenlagen im 19. Jahrhundert, die von Stendhal und Balzac ausgeht und den Weg für den „modernen Realismus [bahnt], der sich seither in immer reicheren Formen entfaltet hat, entsprechend der ständig sich verändernden und verbreiternden Wirklichkeit unseres Lebens“.²⁴ Auerbach macht für das Mittelalter und die Renaissance eine bedeutsame Tradition des Realismus geltend, die erst im 16. und im 17. Jahrhundert von klassizistischen, an der antiken Literatur orientierten Poetiken verdrängt wird – wenn auch damit realistische Impulse nicht gänzlich aus der abendländischen Literatur verschwinden. Zu nennen seien der Sittenroman und die *comédie larmoyante* des 18. Jahrhunderts sowie die Literatur des Sturm und Drang und die Vorromantik, die – so radikal er auch zu denken ist – den Einbruch der Mimesis in die französische Literatur im 19. Jahrhundert vorbereiteten. Wenn Auerbach diese Vorläufer des französischen Realismus in den Blick nimmt, geht es nicht darum, kausale Verbindungen aufzuzeigen oder eine lineare Fortschrittsgeschichte zu erzählen – der Begriff des Einbruchs zeugt ja gerade vom Gegenteil; vielmehr wird damit die abendländische Literaturgeschichte als eine Geschichte der Diskontinuitäten und widerstrebenden Tendenzen wiedergegeben. Auerbach verfolgt nach, in welcher Form realistische Impulse in der abendländischen Literatur zutage treten, und ergründet, warum wieder nicht zu ihrer vollen Entfaltung gelangen konnten.

Auerbachs Ausführungen stellen immer wieder die Defizienzen realistischer Darstellungsweisen vor dem zweiten Einbruch der Mimesis heraus, weil sie das Idealbild einer sich in kritischer Zeitgenossenschaft übenden, einem anti-autoritären Impuls folgenden Literatur im Blick haben; Balke weist dementsprechend darauf hin, dass Mimesis für Auerbach eine „eminent politische Kategorie“²⁵ bezeichnet. Von diesen normativen Implikationen, die ihren Ursprung im und ihre Berechtigung durch den Entstehungszeitraum des Buches im Istanbul Exil während des Zweiten Weltkrieges haben, soll in den folgenden Darlegungen abgesehen werden. Allerdings vermag Auerbachs Ansatz Differenzen zwischen den unterschiedlichen

Auerbach. Hgg. Friedrich Balke und Hanna Engelmeier. 2. Auflage. Paderborn: Fink, 2018. S. 13-88, hier S. 23.

24 Auerbach. *Mimesis* (wie Anm. 20). S. 515.

25 Balke. *Mimesis und Figura* (wie Anm. 23). S. 54.

Ästhetiken des Niederen in der abendländischen Literatur herauszuarbeiten und in Beziehung zu kulturellen, politischen und epistemischen Konstellationen zu setzen. So macht er für den zweiten Einbruch der Mimesis eine Möglichkeitsbedingung in der zeitgenössischen Wissenskultur aus und bestimmt den Historismus zur „ästhetische[n] Grundlage des modernen Realismus“.²⁶ Unter dem Einfluss des Empirismus und Positivismus vollzieht sich im 19. Jahrhundert ein Paradigmenwechsel von einer spekulativen Geschichtsphilosophie zu einer Geschichtswissenschaft, die sich auf zeitlich und thematisch begrenzte Phänomene jeglicher Art fokussiert und diese in ihrem „historischen *Eigen-Sinn* und *Eigenwert*“²⁷ wiedergibt. Für Auerbach bereitet die historicistische Überzeugung,

dass das Bedeutende des Geschehens nicht in abstrakten und allgemeinen Erkenntnissen ergreifbar ist, und dass man das Material dafür nicht nur auf den Höhen der Gesellschaft und in den Haupt- und Staatsaktionen suchen darf, sondern auch in der Kunst, der Wirtschaft, der materiellen und geistigen Kultur, in den Tiefen des Alltags und des Volkes,²⁸

den Boden für einen Realismus, der den Alltag in seiner Bedingtheit von zeitgeschichtlichen Umständen, in seiner „innergeschichtlichen Verstrickung“²⁹, wahrnimmt und diesem so einen Sinn im gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang zugesteht. Für Auerbach erreicht das Interesse am Niederen also erst dort eine Modernität, wo diesem nicht nur eine Dignität zuteilwird, sondern wo es auch zum historisch-wissenschaftlichen Erkenntnismedium avanciert. Was Auerbachs Studie für die folgenden Überlegungen daher so fruchtbar macht, ist die multiple Kontextualisierung der Ästhetik des Niederen, wonach der mimetische Impetus dem Zusammenspiel von anti-idealisiertem Bestreben und sozialen, kulturellen und politischen Rahmenbedingungen entspringt.

Oben wurde bereits herausgestellt, dass die Ästhetik des Niederen am Ende der Kunstperiode in einem Klima der Infragestellung idealistischer

26 Auerbach. *Mimesis* (wie Anm. 20). S. 412.

27 Erhard Wiersing. *Geschichte des historischen Denkens. Zugleich eine Einführung in die Theorie der Geschichte*. Paderborn: Schöningh, 2007. S. 372.

28 Auerbach. *Mimesis* (wie Anm. 20). S. 412.

29 Erich Auerbach. „Figura“. *Mimesis und Figura. Mit einer Neuausgabe des „Figura“-Aufsatzes von Erich Auerbach*. Hgg. Friedrich Balke, Hanna Engelmeier. 2. Auflage. Paderborn: Fink 2018. S. 121-188, hier S. 182.

Wertungskategorien (schön/hässlich, hoch/niedrig, edel/gemein) und Konzepte (Freiheit, Autonomie, Erhabenheit, Geist) entsteht. Allerdings ist allein mit dem Verweis auf diesen anti-idealistischen Impuls der Eigengesetzlichkeit der Literatur des Pauperismus nicht beizukommen, wie ein Blick auf literaturwissenschaftliche Studien zeigt, die die Traditionslinien zwischen der nachromantischen Ästhetik des Niederen und literarischen Strömungen des 18. Jahrhunderts in den Blick nehmen. So identifiziert Hans-Jürgen Schings in Büchners Abwehr der „alten *decorum*- und Stillehre im neuen idealistischen Gewande“³⁰ den Gipfelpunkt einer Poetik des Mitleids, die ihre Vorläufer bei Lessing und im Sturm und Drang, namentlich bei Lenz, findet. Auch Hans-Günther Schwarz sieht zwischen Lenzens und Büchners Werk eine „frappierende Übereinstimmung in Form und Thematik“ und erklärt diese zu Gewährsmännern der realistischen „Grundhaltung der Moderne“.³¹ Was bei der Betrachtung dieser durchaus aufschlussreichen literaturhistorischen Kontinuitäten immer wieder unter den Tisch fällt, sind die Differenzen in der realistisch-ernsten Behandlung der niederen Gegenstände. Nach Schings besteht der entscheidende Unterschied zwischen dem „Realismus des Mitleids“ bei Büchner und seinen „Vorgänger[n]“ in Büchners – nicht weiter spezifizierten – „postrevolutionären Enttäuschung“³²; Schwarz blendet mögliche Bruchlinien zwischen Büchner und Lenz vollständig aus.

Will man also der Besonderheit der Ästhetik des Niederen zwischen Goethezeit und Realismus gerecht werden, ist mit Auerbach der Blick für politische, kultur- und wissensgeschichtliche Kontexte des 19. Jahrhunderts zu öffnen. So bringt Nicolas Pethes die sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vollziehende „Umstellung auch des literarischen Codes von ‚spektakulär‘ und ‚besonders‘ auf ‚alltäglich‘ und ‚normal‘“ mit der Sammlung, Archivierung und seriellen Veröffentlichung von juristischen und medizinischen Fallgeschichten in Verbindung, die vom „Leben der Geringsten“³³ handeln. Bereits Michel Foucault hatte – wie Pethes herausstellt – in seinem Schaffen

30 Schings. Der mitleidigste Mensch (wie Anm. 4). S. 75.

31 Hans-Günther Schwarz. „Büchner und Lenz. Paradigmen des Realismus im modernen Drama“. *Momentum dramaticum. Festschrift für Eckehard Catholy*. Hgg. Linda Dietrick und David G. John. Waterloo: University of Waterloo Press, 1990. S. 195-208, hier S. 207.

32 Schings. Der mitleidigste Mensch (wie Anm. 4). S. 79.

33 Nicolas Pethes. *Literarische Fallgeschichten. Zur Poetik einer epistemischen Schreibweise*. Konstanz: Konstanz University Press, 2016. S. 134f.

den Blick auf die „ruhmlosen Archive[]“³⁴ gerichtet, in denen die Lebensgeschichten von Menschen gesammelt wurden, die „mit keiner der etablierten und anerkannten Größen begabt gewesen seien – Größen der Geburt, des Vermögens, der Heiligkeit, des Heldentums oder des Genies“.³⁵ Bei diesen Namenlosen handelte es sich in aller Regel um sozial auffällig gewordene Personen, deren kriminelle oder moralische Vergehen seit dem 17. Jahrhundert im Zuge der Ausbildung des absolutistischen Verwaltungssystems³⁶ registriert wurden. Foucault sieht die Entstehung einer zunehmend an der sozialen Wirklichkeit orientierten Literatur maßgeblich an diese administrative Erfassung des Lebens der unteren Gesellschaftsschichten geknüpft, weshalb Kriminal- und andere Fallgeschichten einen signifikanten Stellenwert in der Institutionalisierung realistischer Schreibweisen einnehmen. Es ist von daher kein Zufall, dass auch die beiden hier in Rede stehenden Texte Verbrechen, genauer gesagt Tötungsdelikte, zum Gegenstand haben und auf wahren Kriminalfällen beruhen.

Man sieht also, dass die „Diskursivierung des Alltäglichen“³⁷ und Niederen in der Literatur des 19. Jahrhunderts zum einen das Ergebnis der Verabschiedung eines idealistischen Literaturbegriffs und des Bemühens um eine neue literarische Programmatik darstellt, das sich zum anderen auf zeitgenössische Wissenskulturen und -praktiken stützen kann. Im literarischen Feld der Restaurationszeit bildet sich in der kritischen Auseinandersetzung mit klassisch-romantischen Kunstprogrammen eine allgemeine „Bereitschaft [aus], vermehrt empirische Erfahrungen zuzulassen und zu suchen“³⁸, die die

34 Michel Foucault. *Überwachen und Strafe. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976. S. 236.

35 Michel Foucault. *Das Leben der infamen Menschen*. Berlin: Merve, 2001. S. 15.

36 Vgl. ebd. S. 35f: „All diese Dinge, die das Gewöhnliche, das unwichtige Detail, das Dunkle, die ruhmlosen Tage, das gemeine Leben ausmachen, können und dürfen gesagt – besser noch geschrieben werden. Sie sind beschreibbar und abschreibbar geworden, in dem Maße, in dem sie von den Mechanismen einer politischen Macht durchquert werden. [...] Dass in der Ordnung aller Tage so etwas wie ein Geheimnis zu heben sein könnte, dass das Unwesentliche bedeutsam sein könnte, das blieb ausgeschlossen bis zu dem Tage, als der weiße Blick der Macht über jenen winzigen Turbulenzen aufging.“

37 Ebd. S. 29.

38 Gustav Frank. „Auf dem Weg zum Realismus“. *Realismus. Epochen – Autoren – Werke*. Hg. Christian Begemann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007. S. 27-44, hier S. 31.

Literatur auch für soziale Realitäten öffnet. Neu entstehende Fachdisziplinen (Soziologie, Psychologie, Ethnologie, Geschichtswissenschaft) und die medial organisierte Popularisierung dieses Fachwissens liefern der Literatur stoffliche und methodische Impulse bei der Erschließung von Wirklichkeit, wobei sich Literatur nicht einfach in bestehende Wissenshorizonte einschreibt, sondern an der Hervorbringung eines neuen kulturellen Wissens von Mensch und Gesellschaft partizipiert.³⁹ In der Besprechung von *Woyzeck* und *Die Judenbuche* wird dementsprechend immer wieder auf Wissenskontexte zurückzukommen sein, in denen sich die Texte rezeptiv-produktiv bewegen.

Erich Auerbach hat zentrale Merkmale der Ästhetik des Niederen herausgearbeitet, von denen drei für die Analyse der in Rede stehenden Texte in Betracht gezogen werden sollen: Nach Auerbach führt die Einlassung auf die niedere Wirklichkeit 1) zu einem „Neuerwachen des unmittelbar Sinnlichen“⁴⁰, das 2) einen „Effekt des Auseinandertretens von Form und Stoff bzw. der Überwältigung der Form durch den Stoff“⁴¹ zeitigt und unter dessen Eindruck 3) das Verhältnis von Individuum und Geschichte neu bestimmt wird. Obschon diese Merkmale den mimetischen Impuls per se definieren, erfahren diese doch – so ist im Folgenden darzulegen – epochenspezifische Ausformungen. Doch zunächst seien einige Worte zu den einzelnen Punkten gesagt: Als Urszene des Einbruchs des Sinnlichen in die abendländische Literatur lässt sich nach Auerbach die neutestamentarische Passionsgeschichte ausmachen. Dem leidenden, gemarterten und gedemütigten Körper eines niederen Menschen (einfachen Zimmermannssohns) war in diesem Maße bis dato noch keine ästhetische Aufmerksamkeit zuteilgeworden. Die Evangelien schildern die Kreuzigung und den gewaltsamen Tod von Jesus in einer Anschaulichkeit, die vor allem die visuellen Künste immer wieder zu drastischen Bearbeitungen des Gegenstandes (man denke da etwa an die Gemälde von Matthias Grünewald oder Hans Holbein) angeregt hat. Balke spricht mit Blick auf diese sinnlich-kreatürliche Komponente

39 Vgl. Birgit Neumann. „Kulturelles Wissen und Literatur“. *Kulturelles Wissen und Intertextualität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien zur Kontextualisierung von Literatur*. Hgg. Marion Gymnich, Birgit Neumann und Ansgar Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2006. S. 29-51.

40 Auerbach. *Mimesis* (wie Anm. 20). S. 93.

41 Balke. *Mimesis und Figura* (wie Anm. 23). S. 43.

der Mimesis von Auerbachs niederem Materialismus⁴², dem allerdings destruktive Züge eigneten. So zeigt Auerbach in der Analyse einer Passage von Ammians *Res gestae* auf, wie die dargestellte brutale Wirklichkeit (ein Volksaufstand) die Form des Geschichtswerks affiziert und schließlich sprengt,

mehr und mehr über die stilistische Absicht Herr wird, und den nach zurückhaltender Vornehmheit strebenden Stil zwingt, sich dem Inhalt anzupassen, so dass sich Wortwahl und Syntax, von der düsteren Realistik des Inhalts und dem unrealistisch-vornehmen Stilwillen in widerspruchsvoller Weise bedrängt, zu verändern und unharmonisch, überlastet und grell zu werden beginnen [...].⁴³

Kennzeichen der Mimesis für Auerbach ist nun aber, dass der Exzess der Materie nicht in der Deutungslosigkeit verharret, also um seiner selbst willen vonstattengeht, sondern einen „höheren Sinn“⁴⁴ entfaltet und zum Signum eines religiösen bzw. im modernen Realismus historischen Geschehens wird. Bereits für die Geschichten des Alten Testaments hat Auerbach eine „Vieldeutigkeit und Deutungsbedürftigkeit“ sowie einen „weltgeschichtlichen Anspruch“⁴⁵ des Dargestellten nachgewiesen. Im Neuen Testament kommt die Erhöhung des Niederen nun durch einen „Interpretationswillen[]“ zustande, der darauf abzielt, „die im Alten Testament auftretenden Personen und Ereignisse als Figuren oder Realprophetien der Heilsgeschichte des Neuen zu deuten“⁴⁶, wohingegen im Realismus säkularer Prägung die „Einbettung der beliebig alltäglichen Personen und Ereignisse in den Gesamtverlauf der zeitgenössischen Geschichte“⁴⁷ erfolgt. Die Ästhetik des Niederen ist also eng an die Vorstellung von geschichtlichen Kräften geknüpft, die sich in der Lebenswirklichkeit der mittleren und unteren Gesellschaftsschichten manifestieren und in der realistischen Darstellung zum Ausdruck gebracht werden.

Im Folgenden möchte ich darlegen, dass diese Merkmale der Mimesis – niederer Materialismus, Sprengung der Form, Geschichtlichkeit – in

42 Vgl. ebd. Den Begriff des niederen Materialismus entlehnt Balke Georges Bataille.

43 Auerbach. Mimesis (wie Anm. 20). S. 59.

44 Balke. Mimesis und Figura (wie Anm. 23). S. 16.

45 Ebd. S. 26.

46 Auerbach. Figura (wie Anm. 29). S. 141.

47 Auerbach. Mimesis (wie Anm. 20). S. 458.

den Texten von Büchner und Droste-Hülshoff zum Tragen kommen, jedoch unter den zeitgeschichtlichen Bedingungen eine Aktualisierung und bei den beiden Autor*innen jeweils unterschiedliche Ausprägungen erfahren.

Georg Büchners *Woyzeck*

Büchners Texte besitzen, so Hartmut Rosshoff, „als gestaltete Kunstwerke, so historisch sie auch sind, für den späteren Leser zunächst ja einen sinnlich präsenten Charakter“⁴⁸, weshalb ihnen, besonders *Woyzeck* und *Lenz*, eine „mimetische[] Eigentümlichkeit“⁴⁹ eignet. Diese Sinnlichkeit und Plastizität der Darstellung verdankt sich nicht zuletzt der eindringlichen Exposition des Körpers der Figuren, in diesem Fall allen voran Woyzecks. Woyzecks Körper befindet sich dauerhaft in einem neurasthenisch-überspannten Zustand und zieht so immer wieder die Aufmerksamkeit auf sich: Woyzeck „kracht mit den Fingern“ (H4,8/27⁵⁰), zittert und schwindelt (vgl. H3,1/20), „erstickt“ (H4,11/29), hat einen „klein[en], hart hüpfend[en], ungleich[en]“ Puls, „starr[e], gespannt[e], zuweilen hüpfend[e]“ Gesichtsmuskeln und eine „aufgerichtet gespannt[e]“ (H2,7/18) Haltung; er oszilliert zwischen den Extremzuständen der Hitze und Kälte; die in Folge der Mangelernährung lichter werdenden Haare sowie die „kreidebleich[e]“ (H2,7/18) Gesichtsfarbe verleihen dem Protagonisten ein kränkliches, ausgezehrttes Aussehen. Diese extensive Thematisierung einer dysfunktionalen, ja hässlichen Körperlichkeit lässt die klassische Ausrichtung der Kunst auf das Schöne und Erhabene endgültig hinter sich, übersteigt aber auch die romantische Erkundung der seelischen Abgründe des Menschen: „Büchners Pathographie des Individuums nimmt als ihren Gegenstand, zum wohl ersten Mal in der deutschen Literatur, dessen *Körper*.“⁵¹

48 Hartmut Rosshoff. „Körpersprache‘ bei Büchner“. *GBJ* 2 (1982): S. 157-169, hier S. 157.

49 Ebd. S. 160.

50 *Woyzeck* wird im Folgenden unter Angabe der Handschrift und Seitenzahl nach der historisch-kritischen Marburger Ausgabe zitiert. Georg Büchner. *Woyzeck. Marburger Ausgabe. Band 7.2*. Hg. Burghard Dedner. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005.

51 Gerd Gemünden. *Die hermeneutische Wende. Disziplin und Sprachlosigkeit nach 1800*. New York: Lang, 1990. S. 160.

Die Ausdruckskraft der dramatischen Darstellung ist aber auch das Ergebnis einer sinnlichen Ausgestaltung von Woyzecks Halluzinationen. Büchner lässt dem Protagonisten Raum für die anschauliche Ausbreitung seiner optischen und akustischen Wahrnehmungen und vermag so ein Bild von der alptraumhaften Welt zu entwerfen, in der sich Woyzeck bewegt. Das Drama zeigt nicht nur den Protagonisten, wie er von Halluzinationen (auf dem Boden wachsende Schwämme), apokalyptischen Visionen sowie paranoiden Wahnvorstellungen heimgesucht wird und einer unheimlichen Stimmenkulisse ausgesetzt ist, sondern bringt auch die Desorientierung und Überforderung Woyzecks angesichts der Inkohärenz und Unbestimmbarkeit dieser Erscheinungen zum Ausdruck: „Was soll das werden?“ (H4,2/23), fragt er und äußert später seine Unfähigkeit, aus den diffusen Visionen einen Sinn zu ziehen: „Wer das lesen könnt.“ (H4,8/27) In diesem hermeneutischen Scheitern lässt sich eine gegenromantische Positionierung des Dramas ausmachen. Woyzecks Wahn ist nicht mehr Chiffre eines anderen (etwa künstlerischen) Bewusstseinszustandes oder Ort einer transzendenten Wahrheit, sondern entzieht sich in der Proliferation von – für den Protagonisten realen und deshalb ja so leidvoll erfahrenen – sinnlichen Eindrücken einer (allegorischen) Deutung. Die Materialität des Wahnsinns tritt auch in der dramatischen Engführung von psychischem Leiden und der körperlichen Verfassung des Protagonisten zutage. Harald Neumeyer hat dargelegt, dass das ernährungsphysiologische Experiment des Doktors, im Zuge dessen Woyzeck eine 90-tägige Erbsendiät verordnet wird, nicht nur darauf abzielt, die Veränderungen des Stoffwechsels zu erforschen, sondern auch die Auswirkungen von Nahrungsmitteln auf die Psyche zu untersuchen.⁵² Der geistig verwirrte Zustand des Protagonisten ist damit also das Produkt eines experimentell herbeigeführten desolaten körperlichen Zustandes: „Die experimentelle Wissenschaft also evoziert den Wahnsinn, den sie sich zu klassifizieren wie zu erforschen anschickt [...]“⁵³

Woyzecks Körper entfaltet eine Exuberanz, deren soziale Unangemessenheit ihm von unterschiedlichen Seiten vorgehalten und die zur Legitimationsgrundlage seiner sozialen Stigmatisierung wird. Der Hauptmann wirft Woyzeck vor, er habe ein uneheliches Kind und deshalb „keine Moral“

52 Harald Neumeyer. „Hat er schon seine Erbsen gegessen?‘ Georg Büchners *Woyzeck* und das Ernährungsexperiment im 19. Jahrhundert“. *DVjs* 83 (2009): S. 218-245, hier S. 235f.

53 Ebd. S. 238.

(H4,5/25), und brandmarkt sein Sexual- und Privatleben als inkompatibel mit sozialen Normvorstellungen; der Doktor zürnt mit Woyzeck, weil dieser seine Notdurft außerhalb des dafür vorgesehenen wissenschaftlichen Rahmens verrichtet, und hält ihm die idealistische Idee der unbedingten Willensfreiheit entgegen: „Woyzeck, der Mensch ist frei, in dem Menschen verklärt sich die Individualität zur Freiheit.“ (H4,8/27) Augenfällig ist, dass Woyzeck sich gegen dieses „Beschämungstheater[]“⁵⁴, das auf die Stigmatisierung seines Körpers als maßlos, trieb- und sündhaft zielt, mit einem materialistischen Argument zur Wehr zu setzen versucht:

Sehn Sie, wir gemeinen Leut, das hat keine Tugend, es kommt einem nur so die Natur, [...]. (H4,5/25)

Aber Herr Doctor, wenn einem die Natur kommt. [...] Sehn sie Herr Doctor, manchmal hat man so n'en Character, so n'e Structur. – Aber mit der Natur ist's was anders, sehn sie mit der Natur (er kracht mit den Fingern) das ist so was, wie soll ich doch sagen, z. B. [...]. (H4,8/27)

In den Interaktionen zwischen Woyzeck und dem Hauptmann bzw. Doktor setzt Büchner die zeitgenössischen wissenschaftlichen Debatten um den historischen Kriminalfall in Szene, in denen die Frage nach dem Verhältnis von Seele/Vernunft und Körper/Natur zur Verhandlung stand. Dominierend in der Anthropologie und Psychiatrie des frühen 19. Jahrhunderts – und auch maßgebend in der Urteilsfindung im Fall Woyzeck – war die Ansicht, dass „der Mensch als Vernunftwesen Affect und Leidenschaft beherrschen kann und soll“.⁵⁵ Dahingegen wendete sich die liberal-materialistische Psychiatrie gegen die Vorstellung einer vom Körper unabhängigen Vernunft-Seele und stellte in ihren radikalen Ausformungen das Konzept der Willensfreiheit gänzlich in Abrede.⁵⁶ Im dramatischen Arrangement, in dem Woyzecks psychische Pathologien in Verbindung zu seinem desolaten physischen Zustand gesetzt werden, lässt sich nicht nur Büchners Nähe zu der materialistischen Psychiatrie erkennen, vielmehr wird der Körper-Geist-Antagonismus in dem

54 Helmuth Lethen. *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994. S. 24.

55 Adolph Henke. *Lehrbuch der gerichtlichen Medicin. Zum Behuf akademischer Vorlesungen und zum Gebrauch für gerichtliche Ärzte und Rechtsgelehrte*. Zit. nach Georg Büchner. *Woyzeck. Erläuterungen und Dokumente*. Hg. Burghard Dedner. Stuttgart: Reclam, 2000. S. 168.

56 Vgl. ebd. S. 169f.

Stück gänzlich infrage gestellt. Woyzeck bringt gegenüber dem Doktor und dem Hauptmann die Erfahrung der Unkontrollierbarkeit seiner körperlichen Funktionen und Bedürfnisse (Urinieren, Sexualität) zum Ausdruck, womit aber keineswegs eine Naturalisierung, geschweige denn Stilisierung des Körpers zum Gegenbegriff von Kultur und Gesellschaft erfolgt. Schließlich ist die Erfahrung, dass sich der Körper nicht unterdrücken und disziplinieren lässt, selbst Effekt von sozialen Kontroll-, Normierungs- und Disziplinierungspraktiken: Wo es keine Einschränkung und Begrenzung gibt, gibt es auch keine Übertretung. Woyzecks triebhafter Körper wird also nicht nur von den religiösen⁵⁷, militärischen und wissenschaftlichen Disziplinarmächten sanktioniert, sondern – frei nach Foucault – von diesen überhaupt erst hervorgebracht. Insofern kann die ‚innere Natur‘ in dem Stück auch nicht im sensualistischen Sinne zum Ort eines Widerstands gegen die Macht werden, weil der unkontrollierbare begehrende Körper, der Exzess des Sinnlichen, selbst einen Machteffekt bezeichnet.

Auerbachs These von der Neuentdeckung des Sinnlich-Körperlichen in der realistischen Literatur des 19. Jahrhunderts kann also mit Blick auf Büchners Drama historisch spezifiziert werden: Der Einbruch der niederen Mimesis geht einher mit der Hervorbringung eines medizinisch und moralisch pathologisierten, sozial devianten Körpers, dessen materieller Überschuss von der Literatur absorbiert wird. Dabei interessiert sich Büchners Text auch für die Machtmechanismen, deren „Spielball“⁵⁸ und Produkt Woyzecks dysfunktionaler Körper ist, und entwirft in der Durchleuchtung der militärischen und wissenschaftlichen Machtausübung das Bild einer Gesellschaft, für die Foucault später den Begriff der Disziplinargesellschaft prägen sollte. Die Schnittpunkte zwischen Büchners und Foucaults Arbeiten in der Gegenstandswahl⁵⁹ sowie in der kritischen Betrachtung der gesellschaftlichen Machtprozeduren

57 Vgl. dazu auch Alfons Glück. „Herrschende Ideen‘. Die Rolle der Ideologie, Indoktrination und Desorientierung in Georg Büchners *Woyzeck*“. *GBJ* 4 (1985): S. 52-138.

58 Franziska Schößler. „Exkurs: Soziales Drama“. *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hgg. Roland Borgards und Harald Neumeyer. Stuttgart: Metzler, 2009. S. 118-123, hier S. 118.

59 Tatsächlich ist der Umstand, dass Foucault 1973 mit *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère ...* einen Sammelband über den Prozess gegen einen Mörder aus dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts veröffentlicht hatte, in der Büchner-Forschung bisher kaum auf Resonanz gestoßen.

sind in der Forschung immer wieder zum Thema gemacht worden⁶⁰, eine systematische Untersuchung der Verbindungen zwischen Büchners Anatomie der Macht und Foucaults machttheoretischen Analysen zur Genealogie der Disziplinargesellschaft im ausgehenden 18. und 19. Jahrhundert steht aber noch aus. Dabei kommt die dramatische Figuration eines Netzwerks aus Überwachungs- und Normierungspraktiken Foucaults Diagnose der Entstehung eines neuen Typus von Macht entgegen, der sich nicht nur auf die Ausübung von Zwangsmaßnahmen und die Zurschaustellung von Gewalt stützt, sondern die Verinnerlichung der Zwänge vorantreibt und „enge Korrespondenzen zwischen einer ‚inneren‘ Ordnung der Subjekte und der ‚äußeren‘ Ordnung ihrer Lebensbedingungen herstellt“.⁶¹ Merkmal der modernen Disziplinarmacht nach Foucault ist ihre unsinnliche, da depersonalisierte und dezentrale Erscheinungsform. Während sich die vormoderne absolutistische Herrschaft in öffentlich-theatralen Hinrichtungen und Bestrafungsritualen in Szene setzt, wirkt die moderne Disziplinarmacht horizontal-unsichtbar „von innen als ein System der wechselseitigen Kontrolle und der Selbstdisziplin“.⁶² Dementsprechend hat auch Neumeyer für die beiden zentralen Machtinstanzen des Dramas, den Hauptmann und den Doktor, aufgezeigt, dass diese im doppelten Sinne des Begriffs als *Subjekte* der Macht – als Agenten und *sub-iecta*, Unterworfenen – angelegt sind und nicht nur „permanent den unter einer ‚fixen Idee‘ leidenden Woyzeck umkreisen“, sondern auch „selbst von einer ‚fixen Idee‘ [der Tugend bzw. Wissenschaft, I. H.] gezeichnet [sind], nach der sie agieren und sich selbst wie die anderen wahrnehmen“.⁶³ Diese Allgegenwart der Macht zeigt sich auch in dem Szenario der „fortlaufenden Beobachtung“⁶⁴ und Über-

60 Vgl. z. B. Pethes. Literarische Fallgeschichten (wie Anm. 33); Harald Neumeyer. „Woyzeck“. *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hgg. Roland Borgards und Harald Neumeyer. Stuttgart: Metzler, 2009. S. 90-118; Theresa Maria Guntermann. *Arbeit – Leben – Sprache. Eine diskursanalytische Untersuchung zu Texten Georg Büchners im Anschluss an Michel Foucault*. Essen: Die Blaue Eule, 2000. Zu nennen wären hier auch die Beiträge zu „Biopolitik“ (Armin Schäfer), „Militär und Polizei“ (Eva Horn) und „Individuum als ‚Fall‘ in Recht und Naturwissenschaft“ (Nicolas Pethes) im *Büchner-Handbuch*.

61 Klaus-Michael Bogdal. „Überwachen und Strafen“. *Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hgg. Clemens Kammler, Rolf Parr und Ulrich Johannes Schneider. Stuttgart: Metzler, 2014. S. 68-80, hier 74.

62 Ebd.

63 Neumeyer. „Woyzeck“ (wie Anm. 60). S. 113.

64 Neumeyer. „Hat er schon seine Erbsen gegessen?“ (wie Anm. 52). S. 242.

wachung, das das Drama entwirft und das alle Figuren umspannt: Margrethe beobachtet Marie, wie sie den Tambourmajor beobachtet, von dem sie ebenfalls in den Blick genommen wird; Woyzeck beobachtet Marie und den Tambourmajor beim Tanzen; ebenso nimmt der Hauptmann die Interaktion des Tambourmajors mit Marie zur Kenntnis und zieht Woyzeck damit auf; der Doktor beobachtet Woyzeck beim Urinieren; der Hauptmann und Doktor befinden sich in einem Modus der Selbstbeobachtung. Weil die Disziplinarmacht von jedermann ausgeübt wird, entzieht sie sich der Lokalisierbarkeit und Sichtbarkeit und vermag in ihrer Allgegenwart zu einem Bedrohungsszenario heranzuwachsen, wie es Woyzeck in seinen Wahnvorstellungen erlebt. Diese kreisen um die Anwesenheit einer unbestimmbaren Instanz (Woyzeck spricht von Stimmen, einem ‚Es‘, Freimaurern), die ihn heimsucht und auf ihn einwirkt. Büchner bezieht sich bei der Gestaltung der Halluzinationen auf die gutachterlichen Darstellungen der Krankheitssymptome des historischen Woyzeck, im dramatischen Arrangement werden diese aber darüber hinaus als sinnliche Manifestationen der dezentralisierten Machtstrukturen lesbar.

Es zeigt sich also, dass die sinnlich-realistische Qualität des Textes nicht nur die historische Produktion des monströsen, disziplinierten (Soldaten-)Körpers reflektiert, sondern im Sinne Auerbachs auch eine politische Dimension aufweist: Büchners Drama erzeugt Sichtbarkeiten, bebildert subtile, sich der unmittelbaren Wahrnehmung entziehende Machtrelationen und legt so eine Anatomie der historischen Machtverhältnisse vor, die sich paradigmatisch im Schicksal einer niederen Figur verdichten. Dabei kann gerade Woyzeck zum Angelpunkt einer Auseinandersetzung mit der modernen Disziplinargesellschaft werden, weil er das Wirken der Macht als Soldat im institutionellen Innen, als Pauper im sozialen Abseits zu spüren bekommt. Weil Woyzeck also im Innen und Außen der Gesellschaft agiert, wird er zum Gegenstand sowohl sozialer Normierungs- als auch Ausschließungsmechanismen, wobei der Text immer wieder den Blick auf den idealistischen Subjekt- und Freiheitsdiskurs richtet und diesen kritisch beleuchtet. Die Idee des autonomen, sich in der Befreiung von gesellschaftlichen Zwängen und im Heraustritt aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit konstituierenden Subjekts stößt in der Figur des Paupers an ihre Grenzen. Aus dem Konflikt zwischen Ich und Gesellschaft bezieht Woyzeck keinen Selbstwert, in der Kollision mit gesellschaftlichen Normen und Wertvorstellungen entdeckt er nicht seinen Freiheitsdrang und erfährt sich auch nicht als authentisches Individuum; ganz im Gegenteil nimmt sich der Protagonist in seiner Devianz als Repräsentant einer Gesellschaftsschicht wahr:

Wir arme Leute. Sehn sie, Herr Hauptmann, Geld, Geld. Wer kein Geld hat. Da setzt einmal einer seinesgleichen auf die Moral in die Welt. Man hat auch sein Fleisch und Blut. Unsereins ist doch einmal unseelig in der und der anderen Welt, ich glaub' wenn wir in Himmel kämen, so müßten wir donnern helfen. [...] Sehn Sie wir gemeinen Leut, das hat keine Tugend, es kommt einem nur so die Natur, [...]. (H4,5/25)

Der Hauptmann versucht Woyzeck für seine Verstöße gegen die Moralkonventionen als Individuum zur Verantwortung zu ziehen; dieser kann sich auf diesen individualistischen Diskurs allerdings nicht einlassen und weist die moralischen Grundsätze des Hauptmanns als Standesprivileg zurück, weil sein Alltag von der Zugehörigkeit zu einer sozio-ökonomischen Schicht und der Determination, die diese Zugehörigkeit mit sich bringt, geprägt und diktiert wird: Woyzeck hetzt von Tätigkeit zu Tätigkeit, muss ständig ‚fort‘ und ‚hinaus‘, um sich und seiner Familie das Überleben zu sichern. Diese „bedrückende Unbehaustheit“⁶⁵ und Hektik weisen ex negativo auf die Bedingungen des bürgerlichen Autonomieideals hin: Was es zur Konstitution des Subjekts als freies aufgeklärtes Individuum braucht, ist eine zeitliche und räumliche Distanz zur Gesellschaft, die Muße und den privaten Raum, die Möglichkeiten der Selbstbegegnung und Selbstwahrnehmung als unverwechselbares, einzigartiges Ich bieten – Möglichkeiten, die Woyzeck eben nicht zur Verfügung stehen. Unter dem nackten Zwang der Ökonomie kann sich Woyzeck die Illusion der Freiheit – Illusion, denn die sozial privilegierten Figuren sind ja ebenfalls in den Kreislauf von Selbst- und Fremddisziplinierung eingespannt – nicht leisten.

Die Figur des Woyzeck ist bei Büchner als Prüfstein bürgerlicher Ideologien und Medium der Neuverhandlung des Verhältnisses von Subjekt, Gesellschaft und Ökonomie angelegt. Woyzecks armutsbedingtes Schicksal hat im Sinne von Auerbachs Bestimmung der niederen Mimesis „einen spezifischen Ort in der Geschichte“⁶⁶, der durch den dialektalen Sprachgebrauch und andere Referenzen auf die zeitgenössische Wirklichkeit (Forschung des

65 Christian Neuhuber. *Georg Büchner. Das literarische Werk*. Berlin: Erich Schmidt, 2009. S. 170.

66 Peter Schnyder. „Ökonomie“. *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hgg. Roland Borgards und Harald Neumeyer. Stuttgart: Metzler, 2009. S. 182-186, hier S. 185.

Doktors, militärischer Alltag, Volkskultur⁶⁷ usw.) konstruiert wird. Das Leiden des Protagonisten ist – trotz der religiösen Intertexte – „nicht als ahistorische Universalie“⁶⁸ zu verstehen, zeugen doch die religiösen Bezüge von der transzendenten Unerlösbarkeit des irdischen Martyriums. Und es ist genau diese gesellschaftlich-historische Dimension des Textes, die ihn inkompatibel mit der konventionellen Dramatik und zum „Diskursbegründer“⁶⁹ des sozialen Dramas macht. Das soziale Drama zeichnet sich nach Peter Szondi durch die „Darstellung jener ökonomisch-politischen Zustände, unter deren Diktat das individuelle Leben geraten ist“⁷⁰, aus; es konstituiert sich im Spannungsfeld von Besonderem und Allgemeinem, welches sich sowohl auf die Handlungsgestaltung als auch auf die Figurenkonzeption auswirkt: „Die dramatis personae vertreten Tausende von Menschen, die unter denselben Verhältnissen leben, ihre Situation vertritt eine durch die ökonomischen Faktoren bedingte Gleichförmigkeit.“⁷¹ Szondi stellt die „Möglichkeit einer Handlung“⁷² im sozialen Drama infrage, weil die Figuren aufgrund ihrer repräsentativ-demonstrativen Funktion immer schon ein Stück weit entindividualisiert sind und in dieser „dinghaften Gegenständlichkeit“, „Gleichförmigkeit und Zeitlosigkeit ihres Daseins“⁷³ kein Konfliktpotential bergen. Im Anschluss an Szondi hat Franziska Schößler die Merkmale des sozialen Dramas in *Woyzeck* herausgearbeitet: Milieuschilderungen, sprachlich ohnmächtige Figuren, Polymythie, die Dispersion des Raums und Vervielfältigung der Zeitsequenzen und -qualitäten sowie die Suggestion einer reinen, erinnerungslosen Gegenwart⁷⁴ sprengen die Kategorie der dramatischen, dialogisch hervorgebrachten, linear-progressiv voranschreitenden Handlung.

Mit Auerbach/Balke lässt sich für Büchners Text jedoch nicht nur die ‚Überwältigung‘ der klassischen Dramatik durch den niederen Stoff

67 Vgl. Tim Weber. *Der ethnographische Blick. Büchners Woyzeck und das Volkslied*. Bielefeld: Aisthesis, 2018.

68 Schnyder. Ökonomie (wie Anm. 66). S. 185.

69 Schößler. Exkurs: Soziales Drama (wie Anm. 58). S. 118.

70 Peter Szondi. *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1965. S. 63.

71 Ebd. S. 64.

72 Ebd. S. 69.

73 Ebd. S. 65.

74 Vgl. Franziska Schößler. *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel*. 3. Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2011. S. 64-68; Schößler. Exkurs: Soziales Drama (wie Anm. 57).

nachweisen. Gattungshistorisch stellt das Eindringen des sozio-ökonomischen Gegenstandes in die Dramatik des 19. Jahrhunderts ferner einen Bruch mit der Tradition der Tragödie und des bürgerlichen Trauerspiels dar. Während der*die klassische Held*in der Tragödie den metaphysischen oder säkularen Schicksalsmächten trotzt und in diesem aussichtslosen, dennoch heroischen Kampf tragische Größe erlangt, gibt es in *Woyzeck* „kein selbstbestimmtes Handeln, keine prinzipielle Entscheidungsfreiheit, keine tragische ‚Fallhöhe‘ des Titelhelden, denn er ist bereits am Boden“.⁷⁵ Ein Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft kann sich bei Büchner überhaupt nicht entfalten, weil es kein Außen der Macht gibt – ja selbst der Feminizid, den man nicht ohne Zynismus als einzigen Akt scheinbar selbstständigen Handelns lesen könnte, stellt eine Verlängerung der systemischen Gewalt, der *Woyzeck* ausgesetzt ist, „einen Betriebsunfall innerhalb des Disziplinarsystems“⁷⁶, dar. Büchners Stück schreibt sich mit dem Fokus auf gesellschaftlich unterprivilegierte und ästhetisch-kulturell unterrepräsentierte soziale Gruppen gleichfalls in die Tradition des bürgerlichen Trauerspiels ein, unterzieht dieses in der Figur des Hauptmanns abermals einer kritischen Revision. Der Hauptmann tritt als Vertreter eines bürgerlichen Tugend- und Mitleidsethos auf, das in dem Drama als Ideologie vorgeführt wird, die dem Bürgertum als Distinktionsmittel gegenüber der Unterschicht dient und dessen symbolische und ökonomische Herrschaft sichert.⁷⁷ Die literarische Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit des Pauperismus destabilisiert Genrekonventionen, indem sie dazu zwingt, das Verhältnis von Subjekt und bürgerlicher Gesellschaft aus der subalternen Perspektive zu denken. Aus diesem Blickwinkel erscheint diese Gesellschaft als ein Disziplinierungs- und Ausschließungszusammenhang, dessen historische Tragweite unter Bezugnahme auf Foucaults Machtanalysen aufgezeigt werden konnte.

Annette von Droste-Hülshoffs *Die Judenbuche*

Wie Büchners *Woyzeck* zeichnet sich auch Annette von Droste-Hülshoffs Erzählung *Die Judenbuche* durch eine eindringliche Darstellung von Armut und von dem, was Armut mit Körpern macht, aus. Friedrich Mergel, dessen

75 Neuhuber. Georg Büchner (wie Anm. 65). S. 164.

76 Neumeyer. „Woyzeck“ (wie Anm. 60). S. 109.

77 Vgl. Schößler. Einführung in das bürgerliche Trauerspiel (wie Anm. 74). S. 65f.

Nachname bereits auf sein von Entbehrung geprägtes, ‚ausgemergeltes‘ körperliches Erscheinungsbild verweist, tritt als zwölfjähriger „schmutzige[r] Junge[.]“ (J,9)⁷⁸, „zerlumpt, sonneverbrannt und mit dem Ausdruck der Vernachlässigung“ (J,11), in die Dienste seines Onkels. Auch wenn er als junger Mann soziales Ansehen im Dorf erreicht, spiegelt sein ökonomischer nicht seinen sozialen Status wider: „So gewöhnte man sich daran, ihn bald geputzt und fröhlich als anerkannten Dorfelegant an der Spitze des jungen Volks zu sehen, bald wieder als zerlumpten Hirten [...]“ (J,11) Nach dem Tod des Vaters muss Friedrichs Mutter Margreth aus finanzieller Not „das letzte Stück Ackerland einem Gläubiger zur Nutznießung überlassen“ (J,15), lebt vom Betteln, geliehenem Geld, das sie nicht zurückzahlen kann, und zuletzt karitativen Zuwendungen der Gutsherrschaft. Diese finanziellen Umstände schlagen sich in ihrer mentalen und physischen Konstitution nieder: Sie wird als „kränkliche Wittwe“ (J,15) charakterisiert, hat „eingefallene[] Wangen“ (J,15) und verfällt zunehmend in einen „Zustand der Verkommenheit“ (J,26) und schließlich „Geistesdumpfheit“. (J,37) Eine ebenso dürtige Gestalt gibt Friedrichs mutmaßlicher Vetter/(Halb-)Bruder und „verkümmertes Spiegelbild“ (J,14) Johannes Niemand ab: Dieser ist „dünn und lang wie eine Hopfenstange, aber zerlumpt und scheu“ (J,22), wird von Friedrich schikaniert und körperlich malträtiert. Die fast drei Jahrzehnte umfassende türkische Gefangenschaft lässt Friedrich/Johannes endgültig zu einer „armselige[n] Figur“ werden „mit schiefem Hals, gekrümmtem Rücken, [...] gebrochen und kraftlos“ und einem Gesicht, das „den verzogenen Ausdruck langen Leidens“ (J, 36) trägt. Ein besonderes Augenmerk des Textes liegt außerdem auf toten Körpern, deren (Verwesungs-)Zustand minutiös festgehalten wird: Die Leiche von Friedrichs Vater sieht „blau und fürchterlich“ (J,8) aus; den Förster Brandis findet man mit einer Axt, die in seinem Schädel „eingeklammert“ (J,24) ist; die Leiche von Johannes/Friedrich wird in einem Verwesungsstadium gefunden, in dem sie einen an zerfallene Pilze erinnernden, „unerträglichen Geruch“ (J,41) von sich gibt.⁷⁹

78 *Die Judenbuche* wird im Folgenden als ‚J‘ abgekürzt und unter Angabe der Seitenzahl nach der historisch-kritischen Ausgabe zitiert. Annette von Droste-Hülshoff. „Die Judenbuche. Ein Sittengemälde aus dem gebirgigten Westphalen“. *Annette von Droste-Hülshoff. Historisch-kritische Ausgabe. Band 5.1. Prosa*. Hg. Winfried Woesler. Tübingen: Niemeyer, 1978. S. 1-42.

79 Vgl. dazu auch Ernst Ribbat. „Stimmen und Schriften. Zum Sprachbewusstsein in den ‚Haidebildern‘ und in der ‚Judenbuche‘“. *Dialoge mit der Droste*.

Wie bei Büchner erfährt auch Droste-Hülshoffs niederer Materialismus im Sinne Auerbachs eine ‚Einbettung‘ in übergeordnete Zusammenhänge und erfüllt eine Verweiskfunktion: Die Omnipräsenz versehrter und entstellter Körper zeugt von dem Scheitern eines sozialen Gefüges, das in der Novelle einer genauen Betrachtung unterzogen wird. Die Armutsschilderungen ordnen sich in eine breit angelegte Milieustudie ein, in der neben sozio-ökonomischen und familiären Lebensumständen Friedrich Mergels auch geographische und kulturelle Eigenheiten des Dorfes B., in dem Friedrich Mergel aufwächst, zum Thema gemacht werden. In der Forschung ist auf den Einfluss und die Nähe von Droste-Hülshoffs *Die Judenbuche* zu Friedrich Schillers Kriminalerzählung *Verbrecher aus Infamie* (1786) hingewiesen worden.⁸⁰ Hier wie dort steht die Beleuchtung der Biographie und Lebensumstände des Protagonisten im Zeichen der von der aufklärerischen Rechtsphilosophie angestoßenen Individualisierung des Verbrechers⁸¹; Droste-Hülshoff geht es – wie zuvor schon Schiller und auch Büchner⁸² – darum, die sozial- und lebensgeschichtlichen Hintergründe des mutmaßlichen Mörders Friedrich Mergel nachzuzeichnen, und wie bei Schiller und Büchner wird auch in der *Judenbuche* ein Nexus zwischen Kriminalität bzw. allgemein Amoralität und Ökonomie in Rechnung gestellt. Der Alkoholismus und die Gewalttätigkeit von Friedrichs Vater ebenso wie die vom Text angedeuteten sittenwidrigen, im Armutsmilieu verankerten Familienverhältnisse⁸³

Kolloquium zum 200. Geburtstag von Annette von Droste-Hülshoff. Hg. Ernst Ribbat. Paderborn: Schöningh, 1998. S. 231-247, hier S. 243-245.

- 80 Vgl. z. B. Thomas Wortmann. „Kapitalverbrechen und familiäre Vergehen. Zur Struktur der Verdopplung in Droste-Hülshoffs ‚Judenbuche‘“. *Redigierte Tradition. Literaturhistorische Positionierungen Annette von Droste-Hülshoffs.* Hgg. Claudia Liebrand, Irmtraud Hnilica und Thomas Wortmann. Paderborn: Schöningh, 2010. S. 315-337, hier S. 328f.
- 81 Vgl. dazu Steffen Martus. *Aufklärung. Das deutsche 18. Jahrhundert – ein Epochenbild.* Berlin: Rowohlt, 2015. S. 784f.
- 82 Stefanie Stockhorst macht in der Zeichnung eines Milieus, in dem die Kriminalität fest verwurzelt und alltäglich ist, ein realistisches Verfahren aus, das sich auch in den Kriminalnovellen von Raabe und Fontane findet. Vgl. Stefanie Stockhorst. „Zwischen Mimesis und magischem Realismus: Dimensionen der Wirklichkeitsdarstellung in Kriminalnovellen von Droste-Hülshoff, Fontane und Raabe“. *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* (2002): S. 50-81.
- 83 Vgl. dazu z. B. Wortmann. Kapitalverbrechen und familiäre Vergehen (wie Anm. 80); Esther Kilchmann. *Verwerfungen in der Einheit. Geschichten von*

(Simons außereheliche Vaterschaft von Johannes Niemand; Margreths verstorbene, wohl außerehelich gezeugte Schwester; die inzestuöse Verbindung von Simon und Margreth) weisen auf eine ‚Verwirrung‘⁸⁴ des moralischen Sinns im Mikrokosmos der Familie hin, die eine Entsprechung im dörflich-westfälischen Makrokosmos findet:

Unter höchst einfachen und häufig unzulänglichen Gesetzen waren die Begriffe der Einwohner von Recht und Unrecht einigermaßen in Verwirrung gerathen, oder vielmehr, es hatte sich neben dem gesetzlichen ein zweites Recht gebildet, ein Recht der öffentlichen Meinung, der Gewohnheit und der durch Vernachlässigung entstandenen Verjährung. (J,3)

Kriminalität, allen voran Holzfrevel, ist in dem Dorf B. „vom halbwüchsigem Knaben bis zum siebzijährigen Ortsvorsteher, der als erfahrener Leitbock den Zug mit gleich stolzem Bewusstseyn anführte, als er seinen Sitz in der Gerichtsstube einnahm“ (J,4), alters- und standesübergreifend tief verwurzelt, nicht zuletzt auch weil die niedere Gerichtsbarkeit zwar „nach ihrer in den *meisten* Fällen [Hervorhebung I. H.] redlichen Einsicht“ (J,3) Urteile verhängt, jedoch nicht den Willen (man denke an die personellen Interferenzen), die Kompetenz und Durchsetzungsfähigkeit aufbringt, um das geltende Recht konsequent durchzusetzen: „der Untergebene that, was ihm ausführbar und mit einem etwas weiten Gewissen verträglich schien, und nur dem Verlierenden fiel es zuweilen ein, in alten staubigten Urkunden nachzuschlagen“. (J,3)

Diese ausführlichen Schilderungen der familiären Verhältnisse und des dörflich-ländlichen Milieus werden bei Droste-Hülshoff verschränkt mit geographischen Ausführungen:

Das Ländchen, dem es angehörte, war damals einer jener abgeschlossenen Erdwinkel ohne Fabriken und Handel, ohne Heerstraßen, wo noch ein fremdes Gesicht Aufsehen erregte, [...]. Das Dorf B. galt für die hochmüthigste, schlaueste und kühnste Gemeinde des ganzen Fürstenthums. Seine Lage inmitten tiefer und stolzer Waldeinsamkeit mochte schon früh den angeborenen Starrsinn der Gemüter nähren; die Nähe eines Flusses, der in die See mündete

Nation und Familie um 1840. Heinrich Heine, Annette von Droste-Hülshoff, Jeremias Gotthelf, Georg Gottfried Gervinus, Friedrich Schlegel. München: Fink, 2009; Liebrand: Kreative Refakturen (wie Anm. 18). S. 203-208.

84 Zur Verwirrung als Organisationsprinzip des Textes siehe Wortmann. Kapitalverbrechen und familiäre Vergehen (wie Anm. 80).

und bedeckte Fahrzeuge trug, groß genug, um Schiffbauholz bequem und sicher außer Land zu führen, trug sehr dazu bei, die natürliche Kühnheit der Holzfrevler ermuthigen, und der Umstand, daß Alles umher von Förstern wimmelte, konnte hier nur aufregend wirken, da bei den häufig vorkommenden Scharmützeln der Vortheil meist auf Seiten der Bauern blieb. (J.3f.)

Die Rückführung der kriminellen Disposition der Dorfgemeinschaft auf geographisch-sozialgeschichtliche Gegebenheiten, und zwar die Abgeschiedenheit des Landstriches, hat ihren Ort in Droste-Hülshoffs lebenslanger, an zeitgenössische Wissensfelder der Erd- und Volkskunde anknüpfender Beschäftigung mit ihrer Herkunftsregion Westfalen, deren „Herzstück“⁸⁵ das unvollendet gebliebene ‚Westfalen-Projekt‘ bezeichnet, dem auch die vorliegende Erzählung zuzurechnen ist. So weisen die Darlegungen zum „Charakter der Eingebornen“⁸⁶ des Paderborner Landes in *Westphälische Schilderungen aus einer westphälischen Feder* (1844) deutliche – z. T. bis in den Wortlaut reichende – Bezüge zur geographisch-sozialgeschichtlich fundierten Charakterisierung der Dorfgemeinschaft in *Die Judenbuche* auf: Dort heißt es, der „Paderbörner Wildling“ habe ein „ungestümes Temperament“ und „mit der Muttermilch eingesogene[] Ansichten vom eigenen Rechte“, die er gegen die geltenden Forst- und Jagdgesetze durchsetzt; Armut und „[g]roße Noth“ beförderten diesen quasi angeborenen Hang zur Kriminalität und trieben zu „großen Anstrengungen, aber nur bis das dringendste Bedürfnis gestillt ist“.⁸⁷ Diese Charakterzüge der Paderborner*innen seien dabei weniger geologisch denn topographisch bedingt, weniger „dem gewöhnlichen Einflusse der Natur auf ihre Zöglinge“⁸⁸ geschuldet denn der Abgeschiedenheit der Gegend und dem damit einhergehenden Fehlen von Handelsbeziehungen und Kontakt zu Fremden.

Dahingehend wird in *Die Judenbuche* ein in den familiär-ökonomischen Verhältnissen und sozial-geographischen Gegebenheiten gegründetes, moralisch verwahrlostes Umfeld skizziert, in dem Friedrichs charakterliche

85 Ester Kilchmann. „Das Westfalen-Projekt“. *Annette von Droste-Hülshoff Handbuch*. Hgg. Cornelia Blasberg und Jochen Grywatsch. Berlin/Boston: de Gruyter, 2018. S. 490-497, hier S. 497.

86 Annette von Droste-Hülshoff: „Westphälische Schilderungen aus einer westphälischen Feder“. *Historisch-kritische Ausgabe. Prosa*. Band 5.1. Hg. Winfried Woesler. Tübingen: Niemeyer, 1978. S. 43-74, hier S. 52.

87 Ebd. S. 55-57.

88 Ebd. S. 52.

Veranlagung, sein „ungebändigte[r] Ehrgeiz[] und Hang[] zum Großthun“ (J,14), kriminelles Potential entfaltet. Ein Vergleich der Texte *Woyzeck* und *Die Judenbuche* lässt Schnittpunkte, aber eben auch Differenzen in Büchners und Droste-Hülshoffs Behandlung des Pauperismus sichtbar werden: Beide Texte konstruieren einen Nexus zwischen Ökonomie und Moral, der bei Büchner zu einer Kritik herrschender Moralvorstellungen und ihrer Demaskierung als Ideologie führt. Armut erscheint in dem Drama nicht als kriminologischer Faktor, der auf eine individuelle Disposition trifft, sondern ist als geschichtlicher Determinationszusammenhang gezeichnet, der die Hauptfigur in unterschiedliche Abhängigkeitsverhältnisse zwingt und deren Handeln bestimmt. In *Die Judenbuche* dahingegen erfährt der Pauperismus eine ahistorische Behandlung, insofern er nicht an konkrete Herrschaftsverhältnisse zurückgebunden wird. Die Handlung findet zwar in einem durch Orts- und Zeitangaben historisch präzisierten Milieu statt, dennoch stellt sich der Eindruck der Zeitlosigkeit ein, was nicht zuletzt auf die geographische und ethnologische Perspektive des Textes zurückzuführen ist. Die Disziplin der Ethnologie formiert sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – zu einer Zeit also, als Industrialisierung und Modernisierung immer mehr in ländliche Gebiete vordringen und traditionelle Lebensformen zerstören – als „Rettungs“-Ethnographie“. ⁸⁹ Auf die zeitgeschichtlichen Krisenerscheinungen reagiert sie mit der „Erfindung einer ‚Vormoderne‘“ ⁹⁰ als Sehnsuchtsort, in dem ein ursprünglicher, von der Geschichte untangierter Zusammenhang zwischen Natur, Gesellschaft und Mensch vorherrscht. Auch in *Die Judenbuche* wird mit dem 18. Jahrhundert eine verschwundene Zeit aufgerufen, allerdings macht die Erzählinstanz gegen restaurative Implikationen zeitgenössischer volkskundlicher Projekte geltend, diese ‚Vorzeit‘ „unparteiisch“ (J,3), weder idealisierend noch missbilligend, wiedergeben zu wollen, und führt dabei die untergegangene Kulturlandschaft gerade in ihrer problematischen Ahistorizität als Anti-Idylle vor Augen:

Eine schöne, lange Zeit war verflossen, acht-und-zwanzig Jahre, fast die Hälfte eines Menschenlebens; der Gutsherr war sehr alt und grau geworden, sein gutmüthiger Gehülfe Kapp längst begraben. Menschen, Thiere und Pflanzen waren entstanden, gereift, vergangen, nur Schloß B. sah immer gleich grau und

89 Marcus Twellmann. „Zur geohistorischen Imagination des ‚Biedermeier‘“. *Droste-Jahrbuch* 9 (2011/2012): S. 71-97, hier S. 92.

90 Ebd. S. 96.

vornehm auf die Hütten herab, die wie alte hektische Leute immer fallen zu wollen schienen und immer standen. (J,35)

Nicht nur die Assoziation der mit der Literatur der Moderne vertrauten Leserin mit Franz Kafkas *Das Schloss* verleiht diesen Ausführungen den Eindruck des Unheimlich-Bedrohlichen. In dem Vergleich der Hütten und ihrer Bewohner*innen mit alten, hektischen und sich kaum auf den Beinen haltenden Menschen wird ein eindringliches Bild der bedrückenden sozio-ökonomischen Lage der Dorfbevölkerung vermittelt, der Zeichnung der über Naturzyklen erhabenen und den Niederungen des Volkslebens entrückten Herrschaft wohnt eine beunruhigende Zeitlosigkeit inne. Das soziale Gefälle und die damit einhergehende sozio-ökonomische Lage der Landbevölkerung werden in dem Bild des Schlosses nicht historisch eingeordnet, aber als zeitlose Zustände skandalisiert.

Droste-Hülshoffs Dekonstruktion einer ethnologischen Perspektive und der Romantisierung der ‚vormodernen‘ Vergangenheit geht jedoch nicht einher mit einer vorbehaltlosen Bejahung der Moderne und ihrer Errungenschaften. Die Moderne wird als Modell der Geschichtsschreibung gleichermaßen infrage gestellt, wie sich an der zentralen zeitlichen Unstimmigkeit des Textes zeigt: Die Erzählung datiert den Tod von Johannes/Friedrich auf den Herbst 1788, was rechnerisch nicht aufgeht. Johannes/Friedrich kehrt am 24. Dezember 1788 in sein Heimatdorf zurück, richtet sich bei einer Witwe ein und verdient seinen Unterhalt mit Holzarbeiten und Botengängen, bis er sich im folgenden Jahr, also im September 1789, mutmaßlich erhängt. Möchte man der Autorin keinen Rechenfehler unterstellen, so muss man davon ausgehen, dass hier vorsätzlich ‚die Uhr zurückgedreht‘ worden ist. Das Jahr der Französischen Revolution ist in das kulturelle europäische Gedächtnis als Bruch mit der alten ständischen Ordnung und Eintritt Europas in die Moderne, das Zeitalter des Fortschritts und der Rationalität, eingegangen. Hätte die richtige Datierung des Novellenendes dieser Idee der Zeitenwende Rechnung getragen, werden mit der Zurücksetzung der Uhr die Narrative und Errungenschaften der Moderne, die das Jahr 1789 symbolisch repräsentiert, in Bezug zur vorrevolutionären Gesellschaft gesetzt und auf ihre Durchschlagskraft befragt. Diese Engführung lässt vor allem historische Kontinuitäten und Analogien⁹¹ – so etwa die Armut als soziale

91 Vgl. z. B. Betty Nance Weber. „Droste’s ‚Judenbuche‘. Westphalia in International Context“. *The Germanic Review* 50 (1975): S. 203-212.

Krisenerscheinung des 18. Jahrhunderts und der 1840er Jahre – hervortreten: „In der Phase des Pauperismus kam es deshalb insbesondere im ostwestfälisch-lippischen Raum vermehrt zu Holzdiebstählen und Zollhinterziehungen (Schmuggel).“⁹² Unweigerlich fühlt man sich bei der Rede von den ‚zerlumpten‘ Erscheinungsbildern, vom „Lumpenmoises“ (J,34), „Lumpenpack“ (J,19) und „Lumpenhund“ (J,28) an Marx’ Begriff des Lumpenproletariats erinnert. Darauf Bezug nehmend blendet die novellistische Perspektive allerdings die historischen Ursachen der Entstehung des Lumpenproletariats (Industrialisierung, Entstehung der Lohnarbeit, preußische Reformen) zugunsten der Thematisierung der Armut als zeitlich überdauerndes, aus der vorrevolutionären Gesellschaft ‚mitgeschlepptes‘ Problem aus, an dem die Heilsversprechungen der Moderne gemessen werden, und fügt sich damit in die allgemeine Skepsis der Autorin gegen den geschichtsphilosophischen Fortschrittsoptimismus ihrer Zeitgenoss*innen ein.

Droste-Hülshoffs literarische Behandlung des Pauperismus legt eine Enthistorisierungsstrategie an den Tag, die im Zeichen der Gegenwartskritik steht. Dabei erscheint Armut in der *Judenbuche* vor allem als Problem, weil sie in der Wechselwirkung mit anderen Faktoren Menschen in die Kriminalität treibt und dadurch gesellschaftlich destabilisierend wirkt. Für Schillers, Büchners und Droste-Hülshoffs kriminalliterarische Produktionen lässt sich – wenn auch mit unterschiedlichen Gewichtungen – ein Konnex von Armut und Kriminalität feststellen, der zum Ausgangspunkt der Auseinandersetzung mit dem Rechtssystem, der Gesellschaft oder der Moderne wird. Lässt sich in Schillers Erzählung und Büchners Drama eine implizite politische Agenda ausmachen, hier die Modernisierung, genauer gesagt Humanisierung der Rechtsprechung, dort die soziale Umgestaltung der Gesellschaft, so entzieht sich *Die Judenbuche* einer eindeutigen politischen Positionierung, was nicht nur auf das Verfahren der Entzeitlichung zurückzuführen ist, sondern auch mit einer Poetik der Leerstellen in Zusammenhang steht. Denn Unsicherheit herrscht in der Erzählung nicht nur im Hinblick auf die Familienverhältnisse, sondern auch auf die Täterschaft Friedrichs. In der Forschung ist immer wieder herausgestellt worden, dass der Text dazu mehrere Lesarten anbietet, wer Aaron erschlagen hat und um wen es sich bei dem

92 Thomas Küster. „Historischer Kontext“. *Annette von Droste-Hülshoff Handbuch*. Hgg. Cornelia Blasberg und Jochen Grywatsch. Berlin/Boston: de Gruyter, 2018. S. 41-51, hier S. 49. Vgl. dazu auch Herbert Kraft: *Annette von Droste-Hülshoff*. 2. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1996. S. 96f.

Selbstmörder handelt.⁹³ Die Verweigerung einer vollständigen Aufklärung des Geschehens wird forciert durch einen „auf ‚Dunkelheit‘ abzielende[n]“⁹⁴, „perspektivistische[n] Erzählstil“⁹⁵, der nicht auktorial angelegt ist, sondern zwischen Nullfokalisierung und externer Fokalisierung oszilliert und das dargestellte Geschehen so „von vornherein in einer relativierten, beschränkten und gebrochenen Form“⁹⁶ vermittelt. Dieses offene Erzählen steht nicht mehr im Dienst einer schauerromantischen Dramaturgie und Spannungserzeugung, ebenso wenig stellen die Widersprüche und Leerstellen ein Stilmittel romantischer Ironie dar, sondern können als Ausdruck eines „Misstrauen[s] in die Funktion von Sprache, die nicht mehr ausreicht, eine adäquate Beschreibung der Wirklichkeit zu leisten“⁹⁷, gelesen werden. Überhaupt lässt sich für den Text eine realistische Reformulierung romantischer Topoi und Verfahren geltend machen: Die „Waldeinsamkeit“ (J,4) wird zur grotesken Szenerie eines nächtlichen Holzfrevels, an dem das halbe Dorf beteiligt ist; das Doppelgänger-Motiv erfährt in der Figur des Johannes Niemand eine soziale Profilierung: Johannes, der sein „soziales Nichts schon im Namen mit sich“⁹⁸ führt, ist als verdrängtes Alter Ego von Friedrich Mergel angelegt, seinerseits „Prototyp[] des Kleinbürgers und Unternehmers“⁹⁹ mit Aufstiegswillen, der allerdings seinem sozialen Schicksal nicht zu entkommen vermag.

Angesichts der erzählerischen Strategie der Verunsicherung stellt sich die Frage, warum das kriminalliterarische Skript der Milieuschilderung aufgerufen wird, Friedrich aufgrund seiner sozialen Herkunft als prädestiniert für eine kriminelle Laufbahn erscheint, wenn er den Mord möglicherweise

93 Eine ganze Monographie widmet Norbert Mecklenburg der Revision der traditionellen Lesarten der Novelle. Vgl. Norbert Mecklenburg. *Der Fall Judenbuche. Revision eines Fehlurteils*. Bielefeld: Aisthesis, 2008.

94 Lars Korten. „Die Judenbuche“. *Annette von Droste-Hülshoff Handbuch*. Hgg. Cornelia Blasberg und Jochen Grywatsch. Berlin/Boston: de Gruyter, 2018. S. 505-529, hier S. 523.

95 Grywatsch. Produktive Leerstellen (wie Anm. 18). S. 33.

96 Ebd.

97 Ebd.

98 Uta Treder. „Was eine Jahreszahl anrichten kann. Wann starb Niemand/Mergel: 1788 oder 1789?“ *Droste-Jahrbuch* 8 (2009/2010): S. 49-61, hier S. 56. Vgl. dazu auch Larry D. Wells. „Annette von Droste-Hülshoff’s Johannes Niemand: Much Ado About Nobody“. *The Germanic Review* 52 (1977): S. 109-121.

99 Korten. Die Judenbuche (wie Anm. 94). S. 521.

doch nicht begangen hat. Auch der Vorspruch, der zur Zurückhaltung bei der moralischen Verurteilung unterprivilegierter Menschen anhält, „macht natürlich nur Sinn, wenn Friedrich den Juden erschlagen hat“¹⁰⁰ – es sei denn, nicht nur der kriminelle Akt, sondern noch etwas anderes steht hier zur Disposition. Im Kontext der unsicheren Täterschaft liest sich die Mahnung, einem „arm verkümmert Seyn“ (J,3) vorurteilsfrei und mit Nachsicht zu begegnen, auch als kritische Auseinandersetzung mit Genrekonventionen. Die Verknüpfung von Milieu und Kriminalität, wie sie von der Kriminalliteratur ergründet wird und auch im Alltagswissen anzutreffen ist, wird zumindest in ihrer Notwendigkeit und Schicksalhaftigkeit in Zweifel gezogen und als Voreingenommenheit der „Glückliche[n], geboren und gehegt/ Im lichten Raum, von frommer Hand gepflegt“ (J, 3), adressiert. Zudem erfährt die Problematik des Pauperismus durch die Möglichkeit der Unschuld des Protagonisten eine narrative Entkopplung und dadurch zusätzliche Verschärfung: Wenn Armut nicht einmal im kriminalsoziologischen Narrativ semantisch aufgehoben werden kann, bleibt sie als irreduzibles, auf nichts verweisendes Faktum und gesellschaftliche Herausforderung bestehen.

Resümee und Ausblick

Dem Interesse dieses Beitrags an der Ästhetik des Niederen in der Literatur der 1830er und 1840er Jahre liegt das Interesse an einer literaturhistorisch ambivalenten, sich als Schwellenzeit wahrnehmenden Epoche zugrunde. Die Ästhetik des Niederen ist dabei als Umschlagplatz der Verwerfungen des klassisch-romantischen Literatursystems und der Institutionalisierung realistischer, an zeitgenössischen Wissenskulturen partizipierender Schreibweisen in dieser ‚Zwischenzeit‘ geltend gemacht worden. In der Literatur des Pauperismus wird die Orientierung an gesellschaftlichen Wirklichkeiten vor allem über körperbezogene Narrative und Darstellungsweisen etabliert, wobei dieser niedere Materialismus in Verbindung mit der sozio-ökonomischen Thematik zum Medium der Reflexion und Kritik der Gegenwart avanciert. Und genau in der Beschaffenheit dieser Kritik zeigen sich Bruchlinien zwischen den unterschiedlichen literarischen Strömungen und Positionen der 1830er und 1840er Jahre. Georg Büchners *Woyzeck* stellt nicht nur eine Abrechnung

100 Winfried Woesler. „Der Vorspruch der *Judenbuche*“. *Droste-Jahrbuch* 8 (2009/2010): S. 105-114, hier S. 108.

mit dem klassisch-idealistischen Subjekt- und Freiheitsbegriff dar, sondern liefert auch eine Analyse der bestehenden Gesellschaftsordnung und ihrer Machtapparaturen. Demgegenüber trägt Annette von Droste-Hülshoffs Gegenwartskritik gewissermaßen abstraktere Züge, orientiert sie sich doch eher an historischen Kontinuitäten bzw. konzipiert – mitunter problematisiert, wenn man sich die Schilderungen der Armut und Kriminalität vor Augen führt – Geschichte als Kontinuum und stellt so die Moderne als Fortschrittsnarrativ infrage. Was also die beiden Texte verbindet, ist ihre Kritik an den Entwicklungen der Gegenwart: Ihre Modernität gründet in der Kritik an der Moderne. Hatte die deutsche Klassik auf die ‚Prosa der Verhältnisse‘ (Hegel) mit der Entwicklung eines idealistischen Kunstprogramms, die Romantik mit dem Entwurf einer Neuen Mythologie reagiert, so lässt sich die dargestellte niedere Wirklichkeit in ihrer Persistenz in *Woyzeck* und *Die Judenbuche* nicht mehr in einen (säkularen) heilsgeschichtlichen Sinnhorizont einschreiben und tritt als Zumutung zutage, die Form- und Gattungsgrenzen herausfordert. Büchners niedere Mimesis sprengt die Form der Tragödie und des bürgerlichen Trauerspiels und bringt ein neues dramatisches Genre – das soziale Drama – hervor. Droste-Hülshoffs Schilderungen des pauperistischen Milieus transgredieren das Genre der volkskundlichen, zur idealisierenden Verklärung der Vergangenheit neigenden Heimatliteratur, während die Poetik der Leerstellen die epistemologischen Grenzen der Kriminalgeschichte auslotet.

Gleichermaßen hat die Ko-Lektüre von Büchners Drama und Droste-Hülshoffs Erzählung gezeigt, dass beide Texte gerade in ihren Differenzen dieselbe Problematik umkreisen, der ich mich in diesem Beitrag zu nähern versucht habe und die es noch weiter auszuschöpfen gilt: Im Zuge der Neubestimmung der Literatur am Ende der Kunstperiode werden über feldinterne Frontverläufe hinweg neue Sichtbarkeiten und Sinnlichkeiten erschlossen, die die Literatur auf eine Stellungnahme zu der sozialen Wirklichkeit verpflichten. In der Literaturgeschichtsschreibung wird traditionell eine klare Grenze zwischen der politischen Vormärz- und der apolitischen Biedermeier-Literatur gezogen. Vor dem Hintergrund von Auerbachs politischer Profilierung der Mimesis oder auch Jacques Rancières Bestimmung des Politischen als Aufteilung des Sinnlichen¹⁰¹ wäre diese Grenzziehung zur

101 Vgl. Jacques Rancière. *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. 2. Auflage. Berlin: b_books, 2008. Auf die Nähe von Auerbach und Rancière hat bereits Maria Muhle hingewiesen. Vgl. Maria Muhle.

Disposition zu stellen. Die Auseinandersetzung mit der Darstellung sozialer Wirklichkeiten im Kontext einer Ästhetik des Niederen vermag die von der Literaturwissenschaft zunehmend eingeforderte Neuausmessung der Literatur zwischen Goethezeit und Realismus unter einem neuen Blickwinkel weiter voranzutreiben.

„*Mimesis* und *Aisthesis*. Realismus und Geschichte bei Auerbach und Rancière“. *Die Wirklichkeit des Realismus*. Hgg. Veronika Thanner, Joseph Vogl und Dorothea Walzer. Paderborn: Fink, 2018. S. 27-40.

Elisa Garrett (Bayreuth)

Zur Affinität des Sehens

Neue Tendenzen einer visuellen Ästhetik
in Adalbert Stifters *Haidedorf*

Zum Ende des 18. Jahrhunderts setzt in der Literatur- und Kunstproduktion eine neue, visuell motivierte Tendenz ein: Die Affinität des Sehens.¹ Diese Entwicklung hängt nicht zuletzt mit der Erfindung der Fotografie zusammen, die im 19. Jahrhundert maßgeblich die literarische Erfassung von Wirklichkeit prägt.² Es folgt ein innovatives Kunst- und Schreibverständnis, das auf die ästhetische Aufwertung des Sehens zurückgeht. Erfährt der visuelle Prozess Relevanz, wird die Poesie um eine optische Dimension erweitert. Dies führt zu deskriptiven Passagen, die imaginierte ‚Bilder‘ der erzählten Welt bieten.³ Optische (Bild-)Effekte sind insbesondere bei Adalbert Stifter zugegen – und spiegeln seine Tätigkeit als Maler und Schriftsteller. Stifters literarisches Vorgehen ist eng an sein malerisches Werk gebunden; es vereint den Blick des doppelbegabten Künstlers in zweierlei Perspektiven.⁴ Dies lässt eine gehobene Geltung des Sehens vermuten. Stifter kombiniert seinen realistischen Anspruch mit wissenschaftlichen Kenntnissen und liefert zugleich ein ästhetisches Konzept der

-
- 1 Vgl. Sabina Becker und Barbara Korte. „Visuelle Evidenz? Zum Reflex der Fotografie in Literatur und Film: Einführende Überlegungen“. *Visuelle Evidenz. Photographie im Reflex von Literatur und Film* (= *linguae & litterae* 5). Hgg. Sabina Becker und Barbara Korte. Berlin: de Gruyter, 2011. S. 1-21, hier S. 6.
 - 2 Vgl. Becker und Korte. *Visuelle Evidenz* (wie Anm. 1). S. 10.
 - 3 Vgl. Gabriele Rippl. *Beschreibungs-Kunst: zur intermedialen Poetik angloamerikanischer Ikontexte (1880-2000)*. München: Fink, 2005. S. 35.
 - 4 Vgl. hierzu auch *Geborgenheit und Gefährdung in der epischen und malerischen Welt Adalbert Stifters* (Deutsche Chronik 55). Hgg. Jattie Enklaar und Hans Ester. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006; *Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk*. Hg. Hartmut Laufhütte. Tübingen: Niemeyer, 1996; Peter-André Bloch. „Adalbert Stifter: Landschaftsmaler in Wort und Bild – Eine Skizze“. *Funktion von Natur und Landschaft in der österreichischen Literatur*. Hg. Régine Battiston-Zuliani. Bern: Lang, 2004. S. 3-27.

Naturschilderung.⁵ Um dieses Phänomen zu ergründen, liegt eine Untersuchung der Novelle *Das Haidedorf* nahe, die als dritte Erzählung im ersten Band der gesammelten *Studien* (1844) erschien.⁶ Da die Buchfassung von der früheren Journalfassung (1840) abweicht, ist ein vergleichender Blick angezeit.⁷ Ferner ist das bildkünstlerische Schaffen des Schriftstellers zu beachten, das den Detailrealismus in Form von Studien, Gemälden und Zeichnungen vorgibt.⁸ In der Synopse der beiden Textvarianten soll die visuelle Ästhetik, speziell die Affinität des Sehens, neu konturiert und erarbeitet werden.⁹ Ergänzend wird eine Analyse der gemalten *Felsstudie* (1840) vorgenommen¹⁰, die stilistische Parallelen zum Erzähltext hat. *Das Haidedorf* öffnet nicht nur die Sicht auf akribisch erfasste Naturphänomene und -bilder, sondern formt überdies eine Allegorie auf die Dichtung. Dichtung und (bildende) Kunst treten so in ein striktes Verhältnis: Während der Protagonist und Poet als Repräsentant für die Dichtung fungiert, nutzt der Text typische Strategien des bildenden Künstlers. In der Journalfassung tritt das „Motiv der Berufung zum Propheten und Dichter“¹¹ markanter hervor. Zur „Heimat der Poesie“¹² wird schließlich die schwäbische Heide, obschon ihr die Figur für einen längeren Aufenthalt im Orient fernbleibt. Diese Alteritätserfahrung verändert das figurale Befinden und somit auch das Verhältnis zur Landschaft. Die Novelle entwirft ein ästhetisches Paradigma, das die

-
- 5 Vgl. Elisabeth Strowick. *Gespenster des Realismus: Zur literarischen Wahrnehmung von Wirklichkeit*. München: Fink, 2019. S. 64.
 - 6 Adalbert Stifter. „Das Haidedorf“. *Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe. Studien, Journalfassungen*. Hgg. Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald. Bd. 1,1. Stuttgart: Kohlhammer, 1978. S. 161-190.
 - 7 Adalbert Stifter. „Das Haidedorf“. *Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe. Studien, Buchfassungen*. Hgg. Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald. Bd. 1,4. Stuttgart: Kohlhammer, 1980. S. 173-207.
 - 8 Vgl. hierzu auch Lothar Schultes. „Adalbert Stifter als Zeichner und Maler“. *Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereins*. Bd. 152. Linz: Gesellschaft für Landeskunde, 2007. S. 237-300.
 - 9 Im Folgenden wird für den Verweis auf die Journalfassung die Sigle „H1“ verwendet; die Studienfassung wird mit der Sigle „H2“ gekennzeichnet.
 - 10 Adalbert Stifter. *Felsstudie*. Öl auf Papier. 17,4 × 32,6 cm, um 1840.
 - 11 Eva Eßlinger. „Studien: Das Haidedorf“. *Stifter-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Hgg. Christian Begemann und Davide Giuriato. Stuttgart: Metzler, 2017. S. 23-26, hier S. 23.
 - 12 Eßlinger. *Haidedorf* (wie Anm. 11). S. 26.

optische Wirkung der Handlung auf verschiedenen Ebenen darstellt. Dieser Beitrag soll die prägnanten Tendenzen der visuellen Ästhetik aufspüren, an Stifters Beispielen dokumentieren und synoptisch zusammenführen.

Landschaftsregister der Heide

Wie der Werktitel dirigiert, nimmt der Landschaftstypus der Heide eine besondere Stellung für die Erzählung ein. Seit dem Vormärz steigt die „Hinwendung zur gegenständlichen Realität“¹³ konstant und findet große Bedeutung in literarischen Texten – so auch die Beschreibung der Umwelt. Stifters *Haidedorf* lebt von regionalen Details, sodass sich mitunter die Frage stellt, ob das zentrale Subjekt nicht vielmehr die Heide selbst ist.¹⁴ Zu Beginn gibt die Novelle jedoch eine Erklärung: „Im eigentlichen Sinne des Wortes ist es nicht eine Haide, wohin ich den lieben Leser und Zuhörer führen will, sondern weit von hier ein traurig liebliches Fleckchen Landes“ (H1, 163). Die Heide meint also eher eine abstrakte Idee, eine imaginäre Vorstellung, die ihrem typischen Aussehen entspricht. In der Studienfassung ist die lokale Verortung „hier“ durch die Passage „weit von unserer Stadt“ (H2, 175) ersetzt, wodurch einerseits ein gemeinsamer Standpunkt hervortritt, doch andererseits eine Distanz zum Geschehen erzeugt wird. Die Landschaft gleicht einer Heide, weil „seit unvordenklichen Zeiten nur kurzes Gras darauf wuchs, und dünne stehend, die Schwarzföhre, an deren Stämmen hie und da Wollflöckchen hingen“ (H1, 163). Der optische Eindruck vollführt die Gegend als unbebautes, wildes Land. In der Buchfassung heißt es hingegen: „hie und da ein Stamm Haideföhre, oder die Krüppelbirke, an deren Rinde zuweilen ein Wollflöckchen hing“ (H2, 175). Dieser Ausdruck ist weitaus negativer besetzt; er markiert die Unfruchtbarkeit der Region und benennt die Kieferngewächse gezielt als Produkt des Heidelands. Die Birke wiederum tritt in der Journalfassung ebenfalls auf: „Ferner war noch da die Wacholderstaude, und sehr selten die Birke – im Weitern aber kein andrer

13 Katharina Grätz. „Realistische Realien. Zur Zeichenfunktion des Gegenständlichen bei Adalbert Stifter“. *Entsagung und Routines: Aporien des Spätrealismus und Verfahren der frühen Moderne* (= *linguae & litterae* 23). Hg. Moritz Baßler. Berlin/Boston: de Gruyter, 2013. S. 115-129, hier S. 115.

14 Vgl. Eßlinger. *Haidedorf* (wie Anm. 11). S. 25.

Schmuck; man müßte nur die fernen Berge hierher rechnen, die ein wunderschönes blaues Band um das mattfärbige Gelände zogen.“ (H1, 163)

Dieses Zitat offenbart eine Art Gemäldestruktur. Das Landschaftsbild wird von Bäumen und Bergen gerahmt, die einen visuellen Farbkontrast bieten. Darüber hinaus unterscheidet der Text zwischen Realität und Gedankenbild; die Sequenzen sind durch ein Semikolon getrennt und erfahren eine syntaktische Grenze. Das ‚blaue Band‘ illustriert die Optik des fernen Gebirges, indem es den Höhenzug als textiles Gewebe umschreibt. Dadurch erlangt er eine ‚säumende‘ Funktion für die Landschaft und positioniert sich entsprechend als Bildrand. Textile Metaphern sind für Stifter nicht selten und finden im *Haidedorf* häufig Gebrauch. Entgegen dem üblichen Einsatz als ‚Hülle‘ oder ‚Verhüllung‘ (man denke zum Beispiel an Kleidung) dienen sie primär als haptische „Bildfläche“¹⁵ für Naturphänomene, Lichtspiele und Reflexionen. Kira Jürjens äußert in diesem Zusammenhang, dass Stoffe als „Repräsentanten der gegenständlichen Welt“ betrachtet werden können, die Visualität „grundsätzlich ermöglichen“¹⁶ und somit eine wichtige Funktion für die optische Wirkung des Textes übernehmen. Textile Metaphern bedingen zum einen die Optik physikalischer Vorgänge, zum anderen markieren sie Grenzen und versehen komplexe Details – wie den Gebirgszug – mit einer neuen Kontur. Dahingehend wird auch ein Fluss, das „flinke Wasserlein“, als „dünner Seidenfaden“ beschrieben, der die „graue Fläche“ durchzieht und die Landschaft in separate Sequenzen aufteilt (H1, 184). Die Novelle arrangiert eine klare Struktur des Bildraums, die das Sichtfeld auf einen fassbaren Ausschnitt beschränkt. Sie ordnet ihn kategorisch an und versieht das Gebiet mit bewährten Faktoren. Der Protagonist eröffnet einen zeitlosen Blick auf die Heimat und Heide, die einem Landschaftsregister gleicht.

Mikrokosmos: Archive des Sichtbaren

Neben der perspektivischen Weitsicht liefert der Text konzentrierte Beobachtungen kompakter Szenen: „Auch der Wacholder drängte sich dichter an diesem Orte, sich breit machend in vielzweigiger Abstammung und

15 Kira Jürjens. „Lichtspiele. Textile Bildflächen in *Der Hochwald* und *Die Mappe meines Urgroßvaters*“. *Fleck, Glanz, Finsternis. Zur Poetik der Oberfläche bei Adalbert Stifter*. Hgg. Marianne Schuller und Thomas Gann. München: Fink, 2017. S. 77-97, hier S. 77.

16 Jürjens. Lichtspiele (wie Anm. 15). S. 78.

Sippschaft, nebst manch schönblumiger Distel“ (H1, 276). Weiterhin sind es die Pflanzen der Heide, welche die Gegend bevölkern und das Landschaftsbildnis gestalten. Die Vegetation erscheint als soziale Gemeinschaft; sie bietet zugleich einen Schutzraum für die Figur, die sie durchwandert. Ist die Natur in größten Zügen beschrieben, folgt die Hinwendung zum Detail. Wie bekannt, orientiert sich Stifter an den typischen Gewächsen der Heide, der Wacholder wird um charakteristische „Haideblümchen“ ergänzt:

Dann waren die wundersamen Haideblümchen, glutfärbig oder himmelblau brennend zwischen dem sonnigen Gras des Gesteines, oder jene unzählbaren kleinen, zwischen dem Wacholder, die ein weißes Schnäbelchen aufsperrten mit einem gelben Zünglein darinnen, auch manche Erdbeere war hie und da, selbst zwey Himbeersträuche, und sogar zwischen den Steinen sprossend eine lange Haselruth. (H1, 165)

Das Zitat birgt eine große Auswahl an Farben und visuellen Metaphern. Sie repräsentieren die (optische) Vielfalt der Heide und bezeugen deren ästhetische Wirkung. Farbadjektive erstellen Kontraste, die in semantischer Prägung bestärkt sind („himmelblau brennend“). So scheint die Kargheit der Landschaft negiert. Doppelte Präpositionen („zwischen“) sowie das lokale Adverb („darinnen“) bewirken einen dynamischen Sog nach innen und unterstützen den fokussierenden Blick auf Details. Überdies erhalten die Pflanzen erneut symbolischen Einfluss, indem sie animalisch („Schnäbelchen“/„Zünglein“) verformt sind und eine belebte Gesellschaft mimen. In der Studienfassung ist die Passage mit einem Gedankenstrich unterteilt, der das Heidekraut klar von den Beerengewächsen trennt. Die syntaktische Separation der Pflanzenfamilien ordnet sie verschiedenen Kategorien zu – ein Mikrokosmos entsteht. Dieses Konzept erinnert stark an das Klassifikationsprinzip, dessen Beginn Michel Foucault im 17. und 18. Jahrhundert ansetzt: Man bemüht sich um eine (wissenschaftliche) Übersicht der vorhandenen Kenntnisse in einem sogenannten *Tableau*, das seine Inhalte nach Differenzen sortiert.¹⁷ Im frühen 19. Jahrhundert, zur Entstehungszeit der Novelle, folgt schließlich die Einrichtung von Archiven.¹⁸ Das Archiv

17 Vgl. Michel Foucault. „Die Ordnung der Dinge“. *Die Hauptwerke. Mit einem Nachwort von Axel Honneth und Martin Saar*. 4. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2016. S. 7-469, hier S. 176.

18 Vgl. Foucault. *Ordnung der Dinge* (wie Anm. 17). S. 177.

meint die „Praktik des selektiven Sammelns“¹⁹ von Wissen, das auch Stifter an den sichtbaren Komponenten der Heide vornimmt. Klassischerweise ist die Flora einer Region an eine spezielle Fauna gebunden. Die zahlreichen Insekten und Vögel charakterisieren den Protagonisten, indem sie seinen Umgang mit der belebten Natur schildern.²⁰ So führt die Erzählung aus:

[...] da war einer seiner Günstlinge, ein schnarrender purpurflügeliger Springer, der dutzendweise vor ihm aufflog, und sich wieder hinsetzte, wenn er eben seine Gebiete durchkreiste – da waren dessen unzählbare Vettern, die größeren und kleineren Heuschrecken, in mißfarbiges Grün gekleidete Heiducken, aber lustig und rastlos zirpend und schleifend, daß an Sonnentagen ein zitterndes Gesänge längs der ganzen Haide war. – Dann die Schnecken mit und ohne Häuser, braune und gestreifte, gewölbte und platte, und zogen silberne Straßen über das Haidegras oder seinen Filzhut, auf den er sie gern setzte – dann die Fliegen aller Sorten, summende, singende, piepende, blaue, grüne, glasflügelige – dann die Hummel, die schläfrig vorbeystönte – die Schmetterlinge, besonders ein kleiner mit himmelblauen Flügeln, auf der Kehrseite silbergrau mit gar anmuthigen Äuglein, dann noch ein kleinerer mit Flügeln, wie eitel Abendröthe – dann endlich war noch da die Ammer, und sang an vielen Stellen; die Goldammer, das Rothkehlchen, die Haidelerche, daß von ihr oft der ganze Himmel voll Kirchenmusik hing, der Distelfink, die Grasmücke, der Kibitz, und andere und wieder andere [...]. (H1, 165f.)

Das Zitat stellt eine auffallend breite Akustik zur Schau. Farben vermischen sich mit Tönen und fördern eine synästhetische Wahrnehmung von Natur und Tierwelt. Die Vielfalt an Klängen weckt vorrangig positive Assoziationen, obschon auch negative Aspekte („mißfarbiges Grün“) auftreten. Im Archiv vereinen sich Gliederfüßler, Fluginsekten, Schalenweichtiere und Nacktschnecken sowie verschiedene Singvögel. Sie illustrieren die Heide als facettenreiches Biotop diverser Lebewesen und Tierarten. Auch sie tragen zur geordneten Struktur („silberne Straßen“) des Bildraums bei und versehen die Gegend mit akustisch-symbolischer Wirkung („Himmel voll Kirchenmusik“). Die Heide wird zu einer spirituellen Erfahrung erhoben, die sich

19 Uwe Wirth. „Archiv“. *Grundbegriffe der Medientheorie*. Hgg. Alexander Roesler und Bernd Stiegler. München: Fink, 2005. S. 17-27, hier S. 19.

20 Vgl. Roland Borgards. „Problemfelder: Tiere“. *Stifter-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Hgg. Christian Begemann und Davide Giuriato. Stuttgart: Metzler, 2017. S. 326-329, hier S. 326.

doppelt sensorisch äußert. Ein Unterschied beider Fassungen besteht darin, dass die Hummel der Buchversion nicht „vorbeytönte“ (H1, 166), sondern „vorbeiläutete“ (H2, 178). Während ‚Tönen‘ lediglich die Wiedergabe eines Geräuschs beschreibt, erzielt ‚Läuten‘ eine engere Verbindung zum symptomatischen Glockenklang. Zudem markiert das Insekt eine Flugbahn, die wesentlich visuell erfolgt, hier jedoch akustisch gestützt wird. In Kombination erstellen sie ein kompaktes Gefüge und Bildwerk, das Visualität als Bestandteil eines synästhetischen Paradigmas hervorhebt.

Elisabeth Strowick erkennt eine weitere Besonderheit der obigen Textstelle: Sie definiert ihren prägnanten Abschluss „und andere und wieder andere“ als eine „Formel für die Unendlichkeit der Reihenbildung, den strukturell unendlichen Fortgang/Verlauf der Beschreibung“²¹ der Heide. Beobachtung und Beschreibung hängen demnach stets miteinander zusammen und sind nicht voneinander trennbar. Die Heide ließe sich bis ins kleinste Detail erklären und Stifter liefert den kategorischen Ansatz. Die Reihenbildung obliegt einem gezielten Detailrealismus, der eine „genaue Repräsentation der gegenständlichen Realität“²² bewirkt. Der Mikrokosmos entfaltet sich weiter und erstellt eine spezifische Ordnung des Kleinen, sofern es visuell fassbar oder akustisch wahrnehmbar ist. Im 19. Jahrhundert verschärft sich die „deskriptionsästhetische Exaktheit“ immens und plädiert bisweilen – vor allem bei Stifter – für einen Aufschwung der „szientifischen Beschreibungsprosa“ und präzisen Erläuterung.²³ An der Begrifflichkeit ist bereits ablesbar, dass die Beschreibung einen wissenschaftlichen Anspruch vertritt. Er besteht in der dezidierten Beobachtung der phänotypischen Merkmale: Farbspektren, diverse Größen und Formen (unterschiedliche Schneckenhäuser), Verhalten. Im *Haidedorf* werden morphologische Merkmale genutzt, um Insekten- und Pflanzenfamilien in biologische Klassifikationssysteme einzuordnen.²⁴ Dieser Eindruck – das „Stammbuchblattartige“²⁵ – ist nicht nur in Stifters Texten vertreten, sondern auch in seinen Gemälden und Zeichnungen. Es

21 Strowick. Gespenster des Realismus (wie Anm. 5). S. 64.

22 Grätz. Realistische Realien (wie Anm. 13). S. 117.

23 Robert Matthias Erdbeer: „Deskriptionspoetik. Humboldts *Kosmos*, die verfahrensanalytische Methode und der wissenschaftsgeschichtliche Diskurs“. »fülle der combination« *Literaturforschung und Wissenschaftsgeschichte*. Hgg. Bernhard J. Dotzler und Sigrid Weigel. München: Fink, 2005. S. 239-266, hier S. 240.

24 Vgl. Strowick. Gespenster des Realismus (wie Anm. 5). S. 64.

25 Fritz Novotny. *Adalbert Stifter als Maler*. 3., erweiterte Auflage mit 100 Bildern und 10 Farbtafeln. Wien: Anton Schroll, 1941. S. 10.

positioniert sich folglich als typisches Merkmal des österreichischen Malers und Schriftstellers.

Felsformationen in Text und Bild

Neben Insekten und Pflanzen hat die Heide noch weitere Spezialitäten zu bieten: Das üppig vorhandene „graue Gestein“ gilt als „Mitbesitzer der Haide“ und verkörpert die Schutzfunktion für die Landschaft (H1, 163). Der Fels, majestätisch, wird vom Protagonisten beschlagnahmt, indem er sich aus der „am Gipfel überhängenden Platte“ ein „Obdach und sogar eine Rednerbühne“ errichtet (H1, 164). Insofern vereint er sich mit dem Gestein, um über die Heimat und Heide zu herrschen. Der Fels ermöglicht einen Rundumblick und erleichtert somit die Sicht der Figur. Felsen, Gestein und Bergformationen nehmen in Stifters Werken eine charakteristische Stellung ein. Sie sind in den Novellen genauso vertreten wie im bildkünstlerischen Œuvre und etablieren sich zu einem Grundmotiv.²⁶ Zu nennen wäre beispielsweise die *Felsstudie* von 1840 mit demselben Erscheinungsjahr wie die erste Version des *Haidedorfs*. Der Titel, identisch zur Buchfassung in den gesammelten *Studien*, ist ebenfalls sehr prägnant und verweist auf die systematische Strategie der Beschreibung – sei es in schriftlicher oder bildlicher Form.

Das Gemälde gibt eine seitliche Ansicht auf einen rechts abfallenden Felsen, der sporadisch von Gras und Moos bedeckt ist. Oberhalb befindet sich eine leichte Waldecke mit vereinzelt Bäumen und wildem Gestrüch. Die helle Koloration in einer Mischung aus Grau-, Gelb- und verschiedenen Grüntönen lässt darauf schließen, dass die Gesteinsformation von der Sonne beschienen wird. Im Gegensatz zu diversen anderen Werken Stifters sind Himmel und Luft nicht realistisch-bläulich gefärbt²⁷, sondern schlicht im weißen Farbton gehalten. Der pastose Farbauftrag spricht jedoch für eine bewusste Variation. Der Felsen ist in separate Partien unterteilt, die dessen

26 Vgl. Novotny. Adalbert Stifter als Maler (wie Anm. 25). S. 47.

27 Siehe: Adalbert Stifter. *Ansicht auf Oberplan*. Öl auf Leinwand. 35 x 45 cm, um 1823; *Blick auf Wiener Vorstadthäuser*. Öl auf Holz. 33,7 x 41 cm, um 1839; *Wolkenstudie*. Öl auf Papier. 17,4 x 32,6 cm, um 1840. Auffällig ist die häufige Betonung visueller Aktivitäten: Blicken, Sehen und Betrachten dienen als zentraler Impuls für die Perspektivierung und Bildgebung.

Massivität unterstreichen. Weiterhin setzt am linksgelegenen Bildrand ein Berghang ein, der ebenfalls nach rechts abfällt; er versiegt – wie der Fels – in der unteren Ecke des rechten Bildrands. So erzeugt das Gemälde Dynamik und leitet den Blick des Betrachters diagonal durch den Bildraum. Obschon die Landschaft eher abstürzt, gibt es eine Tendenz nach oben: Sie wird durch den ausgeprägten Baumstamm bestärkt, der im oberen rechten Drittel emporsteigt. Das Motiv scheint dadurch erhaben und präsentiert eine Form von natürlicher Autorität. Sie gleicht der Aura der Felspartie auf der Heide.

Lokal betrachtet sind ebenfalls Korrespondenzen denkbar: Aufgrund der ähnlichen Malweise einer Felsstudie aus dem Höllental – *Felsstudie (Hirschensprung)* – von 1840 vermutet der Kunsthistoriker Fritz Novotny, dass die obig beschriebene Darstellung ebenfalls das Höllental abbildet.²⁸ Im *Haidedorf* wiederum wird die Felsformation als „Roßberg“ bezeichnet (H1, 164). Der real existierende Roßberg befindet sich nördlich von der Gemeinde Breitnau, in erreichbarer Nähe zum schluchtartigen Höllental im Südschwarzwald.²⁹ „Hier“ (H1, 164) beziehungsweise „[a]uf dem Hügel des Roßberges“ (H2, 176) errichtet sich der Protagonist seine Stätte, später benannt als „Königssitze“ (H1, 167) und „ehemalige[s] Schlosse“ (H1, 179):

Unter dem überhängendem Blocke bildete er nach und nach durch manche Zuthat, und durch mühevolleres Weghämmern mit spitzigen Steinen einen Sitz [...] auch ein und das andere Fach wurde vorgefunden oder hergerichtet, oder andere bequeme Winkel und Stellen, wohin er seinen leinernen Haidesack legte, und sein Brot und die unzähligen Haideschätze, die er oft hieher zusammenrug. (H1, 164)

Das Zitat bezeugt ein inniges Verhältnis zur Heimat und Landschaft, die sich als Lebensraum jedoch so gestaltet, dass sich der Mensch ihr erst anpassen muss.³⁰ Dennoch bietet sie einen großen Fundus an Kostbarkeiten, der erneut das Sammelsurium und Archivwesen spiegelt. Die Figur modelliert

28 Vgl. Novotny. Adalbert Stifter als Maler (wie Anm. 25). S. 88.

29 Vgl. Andreas Haasis-Berner, Johannes Lauber und Ute Seidel. „Barocke Schanzen im Schwarzwald. Die Verteidigungsanlagen auf den Schwarzwaldhöhen. Zwischen Höllental und Tal der Wilden Gutach.“ *Denkmalpflege in Baden-Württemberg* 39,1 (2010): S. 26-30, hier S. 29.

30 Vgl. Hartmut Laufhütte. „Harmoniemetaphern gegen das Chaos – Naturkonzepte und ihre Funktionalisierung bei Adalbert Stifter und Gottfried Keller“. *Geborgenheit und Gefährdung in der epischen und malerischen Welt Adalbert*

sich ihren eigenen Thron, begleitet von einer lose skizzierten Sozialstruktur: „Gesellschaft war im Übermasse [sic!] da, vorerst die vielen großen Blöcke, die seine Burg bildeten, ihm alle bekannt, jeder anders nach Farbe und Gesichtsbildung“ (H1, 164). Figur und Gestein wirken äquivalent; zum einen markiert der Fels die Behausung, zum anderen bekommt er ein menschliches Antlitz. Erneut spielt die Optik eine zentrale Rolle. Sie dient der Differenzierung durch äußere Attribute und weist wie die Flora und Fauna diverse Farbspektren auf – so sind die Felstrümmer „noch bunter und farbenfeueriger“ als ihre großen Geschwister (H1, 164). Mit dem hochgelegenen Sitz auf dem Thron verändert sich der Blick auf die Heide. Insofern wird das Gestein zu einem wichtigen Indikator des perspektivischen Sehens.³¹ Die Umgebung entfaltet sich aus verschiedenen Blickwinkeln neu und erlangt ein originelles, an den Protagonisten gebundenes Landschaftsprofil mit majestätischem Anspruch.

Augen-Blicke und „point of view“

Vornehmlich dient die Felsformation als Aussichtsplattform. Die Figur sitzt „hoch oben auf der Platte oder der Rednerbühne“ und lässt den Blick über die Landschaft schweifen; dabei ist sie stets „freundlich und mild“ und reflektiert die Strahlkraft der Heide (H1, 167):

[...] so weit das Auge sehen konnte, so weit ging die Phantasie mit, oder noch weiter, und überspann die ganze Fernsicht mit einem Fadennetze von Gedanken und Einbildungen, und je länger er saß, desto dichter kamen sie, so, daß er oft am Ende selbst ohnmächtig unter dem Netze steckte. (H1, 167)

Stifters (Deutsche Chronik 55). Hgg. Jattie Enklaar und Hans Ester. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006. S. 107-120, hier S. 113f.

- 31 Nietzsche äußert hierzu: „Es giebt *nur* ein perspektivisches Sehen, *nur* ein perspektivisches ‚Erkennen‘; und *je mehr* Affekte wir über eine Sache zu Worte kommen lassen, *je mehr* Augen, verschiedene Augen wir uns für dieselbe Sache einzusetzen wissen, um so vollständiger wird unser ‚Begriff‘ dieser Sache, unsre ‚Objektivität‘ sein.“ – dasselbe gilt für die Sicht auf die Heide. Friedrich Nietzsche. „Zur Genealogie der Moral“. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Bd. 5. Hgg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. 9. Aufl. München: dtv, 2007. S. 245-412, hier S. 365.

Die Fantasie des Betrachters fusioniert mit der Realität. Sie wird genutzt, um das emotionale Empfinden visuell darzustellen. Das Abbild meint nicht die tatsächliche Optik der Heide, sondern die innere Wahrnehmungsperspektive. Visualität erschließt sich in doppelter Hinsicht: als Bestandteil der diegetischen Welt – Landschaftsbeschreibung – und als Auszug ihrer mentalen Erfassung. Auffällig ist, dass das Auge direkt benannt ist. Das Sehorgan wird von der Imagination begleitet und erfährt so eine relevante Funktion; es bestärkt den optischen Effekt irrealer Einbildungskraft. Ferner kommt erneut die textile Metapher zum Einsatz, die hier jedoch stark als ‚Hülle‘ hervortritt und dem Denkprozess eine Bildfläche gibt. Diese verdichtet sich zunehmend und versiegt schließlich in der Bewusstlosigkeit. Der Transfer zwischen faktischem und spekulativem Sehen wirkt unausgewogen und missgünstig. Im Schlaf findet dieser Zustand sein Optimum: Die Figur „entschlief auf der offenen Fläche, und ließ über sich einen bunten Teppich der Träume weben“ (H1, 168). Die textile Verdichtung verzerrt das vegetative Bildnis und lässt die Heide entschwinden. Dasselbe gilt für die Landschaft, nachdem sie der Protagonist verließ. Obzwar die Umhüllung aus glasiger Atmosphäre, klarem Wetter und Glanz besteht, schließt sie die Gegend visuell ein: „jeder [Tag] spannte denselben glänzenden Himmelsbogen über die Haide, und funkelte nieder auf die Fenster und das altergraute Dach des Hauses“ (H1, 175). Die Heide scheint weniger fern als vorher, bleibt aber in sich geschlossen. Sie wird direkt an das (ehemalige) Wohnhaus des Protagonisten geknüpft.

Weiterhin formt der Himmel eine „blanke, hochgelb schimmernde Kuppel“ über das Dorf und versieht es mit architektonischer Geltung (H1, 183). Es verharrt unter dem „verschlossenen Demantgewölbe des Himmels“ und betont damit Zeitlosigkeit und Massivität (H1, 184). In der Studienfassung hingegen fällt der Demant/Diamant-Zusatz weg; das Firmament wird lediglich als „Gewölbe“ beschrieben (H2, 203). Zusätzlich verliert es dadurch an Glanz. Die Metapher spiegelt die Wahrnehmung des Betrachters. Stifter sondiert „die Möglichkeitsbedingungen des erkennenden Sehens selbst“³² und lotet indes diverse Visualitätsmuster aus. Das Wetter verändert die Sicht in die Ferne, der eigene Standpunkt die Perspektive. Jana Schuster analysiert den Einsatz von Licht und Schatten, dabei stellt sie folgende These auf: „Die unstete Lichtregie der Atmosphäre verzeitlicht den Raum des Sehens,

32 Jana Schuster. „Lichtschleier‘. Zu Stifters Ästhetik der Atmosphäre“. *Fleck, Glanz, Finsternis. Zur Poetik der Oberfläche bei Adalbert Stifter*. Hgg. Marianne Schuller und Thomas Gann. München: Fink, 2017. S. 35-60, hier S. 35.

hebt die sichtbaren Dinge in den unsteten und ungewissen Modus aufscheinender Phänomene“ – das Licht irritiert „den Status des beobachtenden Subjekts“³³ und beeinflusst insoweit dessen Betrachtung. Während der Sehprozess eine Eigendynamik bildet, erhält der erzählte Raum seine visuelle Struktur. „Sehen, Erkennen und Wissen treten auseinander, und genau aus dieser Erkenntnisproblematik schöpfen Stifters frühe Novellen ein eigenes dramatisches Potential“³⁴ – wie das berühmte *Haidedorf*. Überdies folgt der Text realistischen Mustern, wenn er das visuelle Empfinden beschreibt:

Bäume waren aber gerade hier weit und breit keine, weßhalb eben die Aussicht weit schöner war, als an anderen Puncten, vorzüglich gegen Süden, wo das ferne Moorland, so ungesund für seine Bewohner, so schön für das entfernte Auge, blauduftig hinaus schwamm in allen Abstufungen der Ferne. (H1, 164)

Das Zitat teilt die Aussicht in verschiedene Schichten auf. Die Landschaft wird weitgehend von der hinteren Fläche bestimmt, sodass eine spezielle Struktur entsteht. Sie führt den Betrachter langsam hinein und endet beim konturlosen Moor. Der Sehsinn ist an die Rezeptionsästhetik gebunden und nimmt sich die ‚Schönheit‘ zum Zielpunkt. Im Fokus liegt der sogenannte Effekt der Verblauung, bekannt aus der Malerei des 19. Jahrhunderts: Die Farben verlieren an Intensität und bestärken den Eindruck von Ferne und Kühle.³⁵ Das Farbadjektiv („blauduftig“) betont indessen den Vorteil der literarischen Variante: Es verleiht dem Bildnis Synästhesie und hebt den sinnlichen Eindruck. Zusätzlich beruft sich der Text auf die Akkommodation des Auges; das Sehorgan passt sich der veränderten Distanz an und modifiziert den Blick je nach optischem Nah- und Fernpunkt.³⁶ Später wird diese Sicht erneut aufgegriffen: „Sein Auge ging über die fernen Dunststreifen des Moores, und noch weiter hinaus, als müsse dort draußen Etwas seyn, was ihm fehle“ (H1, 169). Hier ist die Perspektive an ein bestimmtes Gefühl,

33 Ebd., S. 36.

34 Ebd.

35 Vgl. Phil Miller: „Emanzipation einer Gattung: Die deutsche Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert“. *Akademische Strenge und künstlerische Freiheit. Die Gemälde des 19. Jahrhunderts in der Kunstsammlung der Universität Göttingen*. Hgg. Christian Scholl und Anne-Katrin Sors. Göttingen: Universitätsverlag, 2013. S. 177-240, hier S. 214.

36 Vertiefend zur Akkommodation des Auges siehe: Antonio Bergua. *Das menschliche Auge in Zahlen*. Berlin: Springer, 2017. S. 160.

eine Sehnsucht, gebunden, die schließlich zum Verlassen der Heide führt. Verschwimmt der Blick in der Ferne, variiert auch die innere Kognition. Wahrnehmung und Erkennen stehen in einem unmittelbaren Wechselverhältnis und fokussieren das Moor abermals nach der Rückkehr:

[...] wimmelnd von glänzenden Wolken, schossen an verschiedenen Stellen majestätische Ströme des Lichtes, und aus einander fahrende Straßen am Himmelszelte bildend, schnitten sie von der gedehnten Haide blendend goldene Bilder heraus, während das ferne Moor in einem schwachen milchichten Höhenrauche verschwamm. (H1, 183)

Das Moor etabliert sich zu einem zentralen Motiv. Über ihm bilden sich klare Strukturen, die den Bildraum in separate Sequenzen gliedern. Der Sehprozess meint zum einen den optischen Apparat des Auges (biologisches Sehen) und zum anderen dessen emotionale Kategorisierung (ästhetisches Sehen). Michael Wild stellt die Beobachtung auf, dass das Sehen bei Stifter häufig dazu dient, „sich eines Eindrucks zu vergewissern“³⁷ und diesen als real zu bestätigen. Dieses Anliegen – sei es zur Kontrolle von optischen Vorgängen oder Naturphänomenen – hängt wie gehabt mit der Affinität der visuellen Kultur zusammen, die sich bereits im 19. Jahrhundert ankündigt.³⁸ Der chronologische Augenblick wird um den biologischen Augen-Blick ergänzt.

Visualität als (perspektivisches) Paradigma

Sofern der Augen-Blick relevant wird, stellt sich die Frage der Perspektive. Je nach Standpunkt verändert sich die Sicht auf den beschriebenen Gegenstand. Neben der initiierten Sicht der Figur thematisiert die Novelle zugleich das Nicht-Sehen; wie beispielsweise bei der Beschreibung der „Einbeeren, die er nur schonte, weil sie so glänzend schwarz waren, so schwarz, wie gar nichts auf der ganzen Haide, seine Augen ausgenommen, die er freylich nicht sehen konnte“ (H1, 165). Obschon der Text die Färbung der Augen benennt, ist sie für ihren Besitzer nicht fassbar – ausgenommen, er würde einen Spiegel zur Hand nehmen. Dennoch steht fest, dass die Erzählung das Paradoxon

37 Michael Wild. *Wiederholung und Variation im Werk Adalbert Stifters*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001. S. 27.

38 Vgl. Rippl. *Beschreibungs-Kunst* (wie Anm. 3). S. 185.

der eigenen Unsichtbarkeit – den blinden Fleck – beansprucht. Er markiert die Position des Betrachters und hebt die Funktion des Erzählers hervor, der die Optik erst kommuniziert. Ergänzend heißt es vor der Klassifikation der Insekten und Vögel:

Fast sollte man von der belebten Gesellschaft nun gar nicht mehr reden, [...] ich will von den tausend und tausend goldenen, rubinenen, smaragdnen Thierchen und Würmchen gar nichts sagen, die auf Stein, Gras und Halm kletterten, rannten und arbeiteten, weil er von Gold, Rubinen und Smaragden noch nichts sah, außer was der Himmel und die Haide zuweilen zeigte; – aber von Anderem muß gesprochen werden [...]. (H1, 165)

Auch diese Passage betont die Leerstellen des eigenen Sehens, obschon die Heide zahlreiche Inhalte bietet, die jedoch für die Figur unentdeckt bleiben. Die zahlreichen Farben der Tierwelt sind *ex negativo* beschrieben und akzentuieren in doppelter Ausführung ihren Wertfaktor. Einmal als Farbadjektiv, einmal als metaphorischer Schmuck- oder Edelstein bezeugt das Gebiet einen hohen visuellen Gehalt mit semantischer Qualität. Der Philosoph Hubert Damisch verknüpft den „blinden Fleck der visuellen Episteme“³⁹ vorrangig mit der Perspektive. Diese diene „nicht nur der Ordnung des Sichtfeldes nach räumlichen Kategorien, sondern ebenso der Subordination unter die Instanz des Blickes“ – nicht das Auge an sich, sondern der „reglementierte Blick“⁴⁰ mit Einfluss von umweltbedingten Faktoren prägt das menschliche Sehen und Handeln. Visualität gilt insofern als perspektivisches Dispositiv, das die Ordnung von Raum und Subjekt strukturiert.⁴¹ Der Text formuliert den Blick der Figur, zugleich nennt er ihre „pechschwarzen Augen, voll Liebe und Kühnheit“ (H1, 166). Er definiert zweierlei Positionen und Perspektiven.

39 Lorenz Aggermann zitiert nach Hubert Damisch. „Taube Augen. Das Konzept der Heterotopie vor dem Hintergrund des acoustic turn“. *Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik*. Hgg. Nadja Elia-Borer et al. Bielefeld: transcript, 2013. S. 211-226, hier S. 217.

40 Aggermann. Taube Augen (wie Anm. 39). S. 217.

41 Zur Erklärung: „Dispositive sind Anordnungen unterschiedlicher Art, die Regeln, wie die Menschen innerhalb einer Kultur etwas wahrnehmen, die Sichtbarkeit erzeugen, ohne selbst sichtbar zu sein.“ Knut Hickethier. *Einführung in die Medienwissenschaft*. 2. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2010. S. 187.

Überdies sind nicht nur die Sehorgane des Protagonisten präsent; sie stehen im Kontrast zu den „hellen blauen Augen“ der Schwester, nach der er nach seiner Rückkehr „mit Auge und Mund“ fragt (H1, 178). Das Auge diktiert zum einen das Sehen, zum anderen bestärkt es Mimik und Gestik. Der Blick bekommt eine signifikante Bedeutung: „das Auge seltsam blickend, als schaue es nach Innen“ (H1, 180). Er erweckt eine Perspektive ins innere Selbst. Mit der Reise zum Orient haben sich die Augen des Protagonisten („einst die ehrlichen, offenherzigen, ewig beweglichen Augen des Haidebuben“) verändert; sie sind „noch glänzender geworden, und fast noch viel größer, aber ruhig und ernst, selbst streng, wenn er auf etwas tief dachte“ (H1, 180). Das Sehorgan spiegelt das menschliche Denken und somit die Introspektion der Figur. Diese und weitere Augen-Szenen fehlen in der Studienfassung gänzlich, sie treten lediglich metaphorisch in den „stillen Augen der Geschichte“ auf, die wiederum ein historisches Prinzip meinen und nicht die reale Pupille (H2, 200). Dem biologischen Sehsinn kommt demnach eine geringere Relevanz für die Geschichte zu als dem ästhetischen Sehsinn. Weiterhin wird die Berufung zur Dichtkunst verschleiert – kennzeichnet die Journalfassung den Protagonisten noch deutlich als Propheten und Dichter, wird dieser Aspekt in der zweiten Version bewusst kaschiert.⁴² Diese beiden Faktoren ließen sich miteinander verbinden: Der Dichter benötigt den Sehsinn als Impuls für sein (Kunst-)Werk. Bleibt die Berufung hingegen unklar, verliert der ästhetische Sehprozess an Bedeutung und gewinnt im Rückschluss Geltung für den Poeten. Im Vergleich beider Fassungen wird die enge Korrespondenz von Visualität und Dichtkunst besonders deutlich und positioniert sich indes als zentrales Motiv. Schließlich wird das Auge zum Abschluss der Handlung als temporales Indiz genutzt, indem sich zu Tagesbeginn „die Augen aller Menschen öffneten“ und als Sinnbild für die Hoffnung der Ortschaft fungieren (H1, 190/H2, 206f.). Die allgemeine Optik des Protagonisten hängt – typisch für Stifter – speziell mit dem Wetter zusammen:

Die Sonne sah ihn an, und lockte auf die schlummernden Wangen eine Röthe, so schön und so gesund, wie an gezeitigten Äpfeln, oder so reif und so kräftig, wie an der Lichtseite vollkörniger Haselnüsse, und wenn sie endlich gar die hellen großen Tropfen auf seine Stirne gezogen hatte, dann erbarmte es sie des Knaben, und sie weckte ihn mit einem heißen Kusse. (H1, 168)

42 Vgl. Eßlinger. Haidedorf (wie Anm. 11). S. 23.

Dies geschieht vor dem Verlassen der Heimat. Das Sonnenlicht ordnet das Antlitz neu an und versieht es mit rötlicher Färbung. Zieht der Protagonist einsam fort, dient die Sonne als Moment der Verbindung: Sie „schaute in zwey treuherzige, zuversichtliche, aber rothgeweinte Augen“ und spiegelt sich „in den Fenstern“ des Hauses sowie in der „Sense des Vaters“ (H1, 174). Das Sonnenlicht reflektiert den menschlichen Anblick und scheint zudem selbst einem Sehprozess („Die Sonne sah ihn an“/„schaute“) zu entstammen. Dennoch steht die Figur grundsätzlich im Mittelpunkt: Sie hat „einen ganzen Ocean der heilsamsten Luft um sich, und eine, Farbe und Gesundheit reifende Lichtfülle über sich“ (H1, 167). Erneut ist das beschriebene Abbild in Schichten geteilt; es erinnert an ein Gemälde und positioniert das Motiv im Zentrum. Farbtöne und Metaphern („Ocean“) illustrieren die Optik und tragen zur ästhetischen Wirkung der Szene bei. Zudem gilt der Einsatz von Farben und diversen Nuancen als zeitlicher Faktor und spiegelt den Ablauf der Handlung, so beispielsweise in der Pointierung der Jahreszeit: „die Haide wurde weiß und wurde grün“ (H1, 175). Prinzipiell lässt sich feststellen, dass Stifters Novelle auf eine enge Verknüpfung von Sehsinn, Visualität und weiteren Sinnesmodalitäten abzielt. Zu nennen sind sowohl die akustische Dimension als auch olfaktorische Elemente, die den äußeren Eindruck von Natur und Landschaft gestalten. In ihrer Kombination entsteht ein ästhetisches Muster, das die visuelle Struktur maßgeblich prägt. Sehen und Gesehenwerden – Visualität in Aktion – finden im Augenmotiv ihren Höchstwert. Das Auge ist stets an den perspektivischen Standpunkt gebunden und öffnet verschiedene Blickformate. Daraus ergibt sich folgende These: Die Affinität des Sehens bezeugt Visualität als synästhetisches und perspektivisches Paradigma, das zwar Sichtbarkeit darlegt, doch begründete Leerstellen aufweist. Diese werden mit neuen Modalitäten gefüllt, welche die optische Wahrnehmung übersteigen. Stifters Novelle ist hierbei nur ein Beispiel von vielen – weiterhin zu betrachten wären etwa die narrativen Schriften Franz Grillparzers (*Das Kloster bei Sendomir*, *Der arme Spielmann*), Erzählungen Friedrich Hebbels (*Der Rubin*, *Barbier Zitterlein*) sowie ausgewählte Gedichtzyklen Louise Astons (*Wilde Rosen*, *Freischärler-Reminiscenzen*).⁴³ Aus dieser Vielfalt ergibt sich, dass der oftmals betonte Sehsinn im Vormärz stark an die Rezeptionsästhetik gebunden ist: Er konzentriert sich auf den

43 Vgl. auch: Ulrich Breuer. „Farbe im Reflex: Natur/Lyrik im 19. Jahrhundert“. *Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur*. Hgg. Steffen Martus et al. Bern: Lang, 2005. S. 141-164.

gedanklichen Eindruck und dessen Zusammenspiel mit der Optik. Die subjektiv-poetische Wahrnehmung ergänzt den biologischen Sehsinn um ein ästhetisches Sichtfeld, wodurch die Motivik des Auges und dessen reale Funktion erweitert wird. So ermöglicht das Merkmal des Visuellen einen neuen Blick auf die erzählte Welt, die sowohl objektiv als auch subjektiv vorgeprägt ist – und im Vormärz zunehmend an Bedeutung gewinnt.

Thomas Giese (Düsseldorf)

Der Heilige Rock zu Trier und die Schlesischen Weber

In den *Hallischen Jahrbüchern* schreibt Arnold Ruge 1838, während es früher die Poesie gewesen sei, die „in Schiller und Göthe dem Geist seinen Ausdruck“ gab, habe sich „das geniale Interesse“¹ für einige Zeit in die Philosophie zurückgezogen; aktuell seien die Menschen erneut auf der Suche nach einer Ausdrucksform, diesmal vermittelt der Malerei – „und man sage nicht, daß diese stumme Bilderwelt nicht deutlich genug die Bewegung der Zeit ausdrückte“², bekräftigt er wenige Jahre später. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts schossen Kunstvereine wie Pilze aus dem Boden. Diese kauften Werke an, verlosteten sie unter ihren Mitgliedern, brachten Reproduktionen in hoher Auflage in Umlauf.³ Der *Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen* mit Sitz in Düsseldorf hatte in seinen Statuten zudem verankert, einen Teil der Mitgliedsbeiträge für die Förderung von Kunst in der Öffentlichkeit bereitzustellen.⁴ Damit war neben Adel und Geldadel auch die Mittelschicht zum selbstbewussten Auftraggeber und Akteur im öffentlichen Raum geworden. Das Themenspektrum differenzierte sich. „Das Neue äußerte sich sowohl im Porträt, in der Landschafts- wie in der Historienmalerei. Am klarsten wurde sein Ausdruck im Genrebild.“⁵ Und da die Lithographien, die Kupfer- und Stahlstiche oft in Schaufenstern aushingen, erreichten diese Bildwelten auch die „unteren Classen“. Ein kollektives

1 Arnold Ruge. „Die Düsseldorfer Malerakademie“. *Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst*. Nr. 8 (9.1.1838). S. 63. Ich danke Margaret A. Rose und Stephen Reader für die kritische Durchsicht meiner Arbeit.

2 Arnold Ruge. *Sämmtliche Werke*. 3. Bd. *Ueber die gegenwärtige Poesie, Kunst und Literatur*. Mannheim: J.P. Grohe, ²1847. S. 196.

3 Artikel „Kunstliteratur“. *Kunstblatt*-Beilage des *Morgenblatts für gebildete Leser* (ursprünglich: *Morgenblatt für gebildete Stände*) Nr. 22. (17.3.1840). S. 85.

4 In Art. 1 heißt es da: „Der Zweck des Vereins ist [...] dahin zu wirken, daß die Kunst vorzugsweise dem Schmucke des öffentlichen Lebens sich widme und so Gelegenheit erhalte, die würdigsten Denkmale ihres Strebens der Zukunft zu überliefern.“ Vgl. „Statut des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen. 1829.“ *Kunstblatt* Nr. 35. (30.4.1829). S. 137.

5 Wolfgang Hütt. *Die Düsseldorfer Malerschule 1819-1869*. Leipzig: VEB E. A. Seemann, 1964. S. 47. Es gibt mehrere Versionen (nicht Auflagen) des Werks: Ebd., 1984; Ebd.: E. A. Seemann, Kunstverlagsgesellschaft mbH, 1995.

Bildgedächtnis jenseits klerikaler Kirchenkunst entstand. „Bendemann's Judenbilder sprechen ein tieferntes Wort hinein in die Tagesdebatten über Emancipation des unglücklichen Volkes“⁶, konstatiert Hermann Püttmann bereits 1839. Fünf Jahre später merkt Friedrich Engels in der frühsozialistischen britischen *New Moral World* an, das Gemälde *Die schlesischen Weber*, das in mehreren Städten in Sonderausstellungen gezeigt wurde, „has made a more effectual Socialist agitation than a hundred pamphlets might have done.“⁷ Für die weitgehend analphabetische Bevölkerung hatten Bilder eine wichtige Funktion. Zudem konnte vermittels der „stumme[n] Bilderwelt“ aufgrund des Zensurverdikts nicht Druck- und Sagbares in die Öffentlichkeit getragen werden. Nach dem Scheitern der Revolutionen von 1848/49 waren viele der Werke in entpolitisierender Weise uminterpretiert, Zeitbezüge geleugnet oder entstellt wiedergegeben worden. Lilian Landes hat 2007 in ihrer Dissertation, die im Folgejahr unter dem Titel *Carl Wilhelm Hübner (1814-1879): Genre und Zeitgeschichte im deutschen Vormärz* in Buchfassung erschien, die zahlreichen Interpretationen des Weberbildes und Sichtweisen auf Genremalerei zusammengetragen, darunter viel sich Widersprechendes, das sich bis heute in der Kunstgeschichte fortschreibt.

Landes vertritt die These, im Vormärz habe es keine kontinuierliche Entwicklung oppositioneller Kunst gegeben. Vielmehr hätten sich „die bildenden Künste im Schoß der Akademien auf der einen und die Tagespolitik auf der anderen Seite zuvor weitestgehend berührungslos entwickelt“, so dass „Genre und Zeitgeschichte [...] unvermittelt aufeinander[trafen]“⁸. Hübners Gemälde schreibt sie eine Schlüsselrolle zu, das als „eine Ikone für die untragbaren Zustände im Weberhandwerk des Vormärz“⁹ Eingang in die

6 Hermann Püttmann. *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre Leistungen seit der Errichtung des Kunstvereins im Jahre 1829. Ein Beitrag zur modernen Kunstgeschichte*. Leipzig: Otto Wigand, 1839. S. 44.

7 Friedrich Engels. „Rapid Progress of Communism in Germany I.“ *New Moral World* (London) Nr. 25. (13.12.1844). (Zugriff: 25.10.2019) <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1844/11/09.htm>.

8 Lilian Landes. *Carl Wilhelm Hübner (1814-1879): Genre und Zeitgeschichte im deutschen Vormärz*. München: Deutscher Kunst Verlag, 2008. S.11. Vgl. zudem Lilian Landes. „Volkslyrik, Kunstkritik, Feuilletonroman und Genremalerei“. *Literaturbetrieb und Verlagswesen im Vormärz* (Forum Vormärzforschung Jahrbuch 2010). Hg. Christian Liedtke. Bielefeld: Aisthesis, 2011. S. 91-102.

9 Landes. *Carl Wilhelm* (wie Anm. 8). S. 11, 14. Vgl. Landes. *Volkslyrik* (wie Anm. 8). S. 92 u. 94. Rolf Andree interpretiert das Werk als ein nur „vordergründig

Geschichtsbücher gefunden habe. Während Landes überzeugt ist, derartige „sozialthematischen“ Genrebilder seien „aus dem Moment geboren [und] entbehrten jeder ästhetischen Zielsetzung“¹⁰, werde ich in einer exemplarischen Fallstudie nachweisen, dass Hübners Weberbild sehr wohl in einer langjährigen ästhetischen Tradition steht, und zwar in jener der sozialkritischen Historienmalerei. Ich werde im Folgenden untersuchen, inwieweit Carl Friedrich Lessings Methode, die Ikonographie der Heiligenmalerei aufzugreifen und diese in seinen Historienbildern ironisch zu brechen, sich auch in diesem Werk findet. Im Jahr, als Hübner das Weberbild fertigte, fand zugleich die Wallfahrt zum Heiligen Rock nach Trier statt. Werden uns im Weberbild die skandalösen Produktionsverhältnisse vor Augen geführt, unter denen heilige und unheilige Röcke anno 1844 produziert wurden? Ist womöglich die Parodie auf die Kunst der „Nazarener“, die in dem Bild zuweilen gesehen wird, mit einer inhaltlichen Aussage verknüpft?

Ins Zentrum meiner Untersuchung stelle ich die Bildbetrachtung. Einzelne Bildaspekte setzte ich dabei in Beziehung zu zeitgenössischen Rezensionen und ästhetischen Reflexionen, insbesondere zu jenen in Hermann Püttmanns 1839 erschienener Schrift *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre Leistungen seit der Errichtung des Kunstvereins im Jahre 1829. Ein Beitrag zur modernen Kunstgeschichte*. Vorangestellt habe ich Zitate aus zeitgenössischen Reflexionen zur Ästhetik, um den Düsseldorfer Vormärzkontext, in dem das Bild entstand, auszuleuchten.

„Goethe und Lessing kamen wieder, wie es recht war, an die Reihe.“

Fanny Lewalds *Reisetagebuch* von 1848 gewährt uns eine zensurfreie Sicht auf die Düsseldorfer Kunstszene. Dass im Januar 1849 eine Zeitung dieses ungekürzt abdruckte, ist ein Indiz, dass die Redaktion zu der Zeit noch an ein Gelingen – sogar der preußische König hatte eine Verfassung versprochen! – der demokratisch-bürgerlichen Revolution glaubte. Unmittelbar

sich sozialkritisch gebende[s] Bild, voller kryptischer Anspielungen“. Vgl. *Die Düsseldorfer Malerschule*. Hg. Wend von Kalnein. Mainz: Philipp von Zabern, 1979. S. 345. Friedrich Rothe hingegen wollte hier „die Zwangsläufigkeit der Revolution“ dargestellt sehen (zit. n. Hütt. *Düsseldorfer Malerschule* 1984 [wie Anm. 5]. S. 195).

10 Landes. Volkslyrik (wie Anm. 8). S. 84

nach dem Ausbruch der Februarrevolution war die Schriftstellerin von Oldenburg nach Paris aufgebrochen, legte am 3. März jedoch in Düsseldorf einen Zwischenstopp ein, da die Nachricht kam, die Eisenbahnverbindung bei Valenciennes sei unterbrochen. „Neben den großen Ereignissen, der gewaltigen Bewegung in Paris, haben die hiesigen stillen Künstlerateliers etwas Unheimliches und Fremdes“¹¹, notiert sie. „Man begreift, daß dieß gerade der Ort war, an dem die Jacobi's, die Stollberge, die Spallizin sich so sanft mit ihrem mystischen Pietismus in's bläuliche, nebelverschwommene Jenseits hinübergeschwächt haben.“¹² Ein tiefer Riss durchziehe die Künstlerschaft:

Die hiesigen Maler, wie sie sich in kirchliche und weltliche theilen, bilden auch in der Politik zwei Parteien. Die Frommen und die Romantiker halten es mit dem Bestehenden; Lessing, Hübner, Scheuern und viele Andere sind ergriffen vom Geiste des Jahrhunderts und voll freudiger Hoffnung auf eine freie Zukunft. Sie hatten sich bei den Petitionen betheiliget, waren bei den Versammlungen der Liberalen thätig und vor Allen forderte der männliche Lessing zu frischem Fortschritt auf [...].¹³

Die Schriftstellerin positioniert sich klar gegen die „transcendentale christliche Kunst“, nimmt Partei für Carl Hübner, weil der „die bildliche Darstellung der herrschenden Übelstände“ gewagt habe. In einer *Ausstellung zum Besten der nothleidenden Schlesier* sah sie Hübners neues Gemälde *Die Auspfändung*: „Mir gefällt es weniger als die vortrefflichen schlesischen Weber, deren ruhige Einfachheit tiefer und entschiedener wirkt.“¹⁴ Ihr Bericht endet mit den Zeilen: „Hübner will nach Paris gehen, um Volkserhebung, Volksbewegung ‚mit Augen zu schauen‘ und sich die Seele daran zu erweitern.“¹⁵ Von einer Parisreise Hübners ist nichts bekannt. Es gibt von ihm lediglich eine indirekte Briefäußerung zur Revolution. Am 2. April 1848 lässt er einen Bekannten in Königsberg wissen, die Kisten mit seinen Gemälden „laufen in diesen unruhigen Tagen in Berlin ein und hätten eine günstige Barrikade abgegeben. Ich hatte mich schon getröstet auf indirekte Weise etwas beigetragen zu haben.“¹⁶ Was auffällt:

11 Fanny Lewald. „Der März der französischen Republik“. *Morgenblatt für gebildete Leser* Nr. 2 (2.1.1849). S. 6.

12 Ebd., Nr. 1 (1.1.1849). S. 3.

13 Ebd., Nr. 2 (2.1.1849). S. 7.

14 Ebd.

15 Ebd.

16 Landes. Carl Wilhelm (wie Anm. 8). S. 444. Vgl. Christina Frohn. „Löblich wird ein tolles Streben, Wenn es kurz ist und mit Sinn“ – *Karneval in Köln, Düsseldorf*

Lewald erwähnt weder die Trennung in protestantische und katholische Maler noch die in Produzenten von Historien- und Genrebildern, zwei Konfliktlinien, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Kunstwissenschaft verstärkt in den Fokus gestellt werden. Sie registriert stattdessen eine Spaltung „in kirchliche und weltliche“, wobei die Künstler analog dazu auch „in der Politik zwei Parteien“ bilden. Zudem fällt auf, dass sie Carl Hübner und Carl Friedrich Lessing (1808-1880) in einem Atemzug nennt.¹⁷

Der bis 1853 in Düsseldorf lebende und praktizierende Armenarzt Wilhelm Müller – im Vormärz ein Verfechter von (Verbal-)Radikalismus – wechselte nach 1848 mehr und mehr ins national-liberale Lager und ging nach Köln. Unter dem Pseudonym Wolfgang Müller von Königswinter hatte er ab 1840 Poesie, Prosa und kenntnisreiche Kunstkritiken veröffentlicht. In seiner Schrift *Düsseldorfer Künstler aus den letzten fünfundzwanzig Jahren* (1854) erinnert er an die Jahre vor 1830: „Ein Leben der Gegenwart gab es nicht, man wendete sich drum am liebsten in eine unklare Vergangenheit [...]“¹⁸ Die Pariser Julirevolution habe dann in der Kunstszene am Rhein ein – wenn auch schwaches – Echo gefunden:

Man wollte keine hohlen Abstractionen mehr, man forderte contracte Darstellungen von Fleisch und Bein. Die Aesthetik wurde eine andre. Tiek und seine Schule mußten das Anathem hören. Goethe und Lessing kamen wieder, wie es recht war, an die Reihe.¹⁹

und Aachen 1823-1914. Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde vorgelegt der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn. Bonn 1999. S. 335.

- 17 Friedrich Engels hatte vier Jahre zuvor in einem in der *New Moral World* erschienen Artikel ebenfalls beide Künstler erwähnt, Lessing als „the first history painter of this country“ kategorisiert. Vgl. Engels. *Rapid Progress* (wie Anm. 7).
- 18 Wolfgang Müller von Königswinter. *Düsseldorfer Künstler aus den letzten fünfundzwanzig Jahren*. Leipzig: Weigel, 1854. S. 2. Müller spielt hier auf die Romantik/Schlegel an. Vgl. Günter Oesterle. „Friedrich Schlegel in Paris oder die romantische Gegenrevolution“. *Les Romantiques allemands et la Révolution française. Die deutsche Romantik und die französische Revolution*. Hg. Gonthier-Louis Fink. Strassburg: Coll. Recherches Germaniques n° 3, 1989, S. 163-179. (Zugriff: 18.7.2020) http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/schlegel_fr/oesterle_revolution.pdf.
- 19 Müller. *Düsseldorfer Künstler* (wie Anm. 18). S. 8.

Eine neue Generation Historienmaler rund um Carl Friedrich Lessing, einem Großneffen des Dichters der Aufklärung, war in jenen Jahren selbstbewusst aufgetreten. Diese wollten

frisch und keck in Ereignisse greifen, die zu dem Leben in unserer Zeit in einer bestimmten Beziehung stehen. Sie nehmen sich Stoffe und Perioden, wo wirkliche Geschichtsschreibung der Völker und nicht allein der Fürsten, wie im Mittelalter, existierte.²⁰

Das Besondere: „Sie lassen sich von Gedanken inspirieren, deren Lösung auch noch in unsre Tage hinüberspielt“ und „wenden sich in lebendigen Schilderungen den Kämpfen neuer Zeiten zu [...]“²¹ Die Gegenwart hat für sie Priorität. „Das junge Deutschland“ habe wichtige Impulse gegeben. „Die Kämpfer der Hallischen Jahrbücher folgten mit ihren scharfen und blanken Schwertern. An die Stelle des frommen Glaubens trat die zweifelnde Forschung.“²² Eine Frage will ich hier bewusst im Raum stehen lassen: Waren die als Aquarell oder Öl auf Leinwand gesellschaftspolitische Themen ins Bild setzenden Genreskizzen und Genrebilder ein Ersatz für die in Journalen versprochenen metaphorischen? Karl Gutzkow hatte am 1. Januar 1838 in der ersten Ausgabe seines *Telegraph für Deutschland* angekündigt, dass sein Journal „interessante Zeitbilder“ enthalten und „kritische Berichte und Genreskizzen [...] sogar noch zahlreicher“²³ liefern werde. In der *Rheinischen Zeitung für Politik, Handel und Gewerbe* (im Folgenden: *Rheinische Zeitung*) kündigte Karl Marx am 25. Oktober 1842 in *Debatten über das Holzdiebstahlgesetz* an: „[G]eben wir unserm Leser einige Genrebilder, in

20 Ebd., S. 89.

21 Ebd., S. 89f.

22 Ebd., S. 7f. Friedrich von Uechtritz hingegen hatte in „Blicke in das Düsseldorfer Kunst- und Künstlerleben“ (Düsseldorf 1839-1840, 2 Bde.) die Düsseldorfer Künstlerschaft als völlig unpolitisch dargestellt, wodurch sich das Bild als „eines beschränkten, ungebildeten philiströsen Daseins“ verfestigte. Uechtritz habe mit seiner bewusst falschen Darstellung beabsichtigt, den in die Schusslinie geratenen Lessing „von irgendeiner auführerischen Teilnahme an der aktuellen Politik freizusprechen.“ Vgl. Martina Sitt. *Duell an der Wand: Carl Friedrich Lessing, die Hussiten-Gemälde*, Düsseldorf: Parerga, 2000. S. 51.

23 [Karl Gutzkow]. „Nachricht“. *Telegraph für Deutschland*, Nr. 1 (1.1.1838). Titelseite.

denen der Geist und, wir möchten mehr noch sagen, das physische Naturell des Landtags sich mannigfach abspiegeln wird.“²⁴

Ist es nur Zufall, dass mit dem Weberbild eine gesellschaftspolitische Themen ins Bild setzende Malerei just im Jahr nach dem Ende der *Rheinischen Zeitung* ihren Aufschwung nahm?²⁵ Ab 1843 hatten die preußischen Behörden auch bei Bildwerken die Zügel wieder straffer angezogen, weshalb „die meisten Künstler wegen Vorzensur, Nachzensur oder Selbstzensur ihre politischen Meinungen oft nur verhüllt“²⁶ darstellen konnten. Da Texte aber noch restriktiveren Zensurbestimmungen unterlagen, erlebte die „stumme Bilderwelt“, wie Ruge sie nannte, dennoch einen enormen Bedeutungszuwachs. Bestes Indiz hierfür sind die obrigkeitsstaatlichen Eingriffe. So schickte z. B. der preußische Innenminister zwei Abmahnungen an den Düsseldorfer Regierungspräsidenten. Der Vorwurf: Die von Künstlern produzierten satirischen *Düsseldorfer Monatshefte* würden „nicht nur gelesen, sondern die ganzseitigen Lithographien hingen auch in Schaufenstern aus. Dadurch würde ‚auf die Masse des Volkes ein sehr verderblicher Einfluß‘ ausgeübt.“²⁷ Die zweite Abmahnung traf Anfang 1848 ein. Sie wurde nicht weiter verfolgt, da kurz darauf auch in Berlin Barrikadenkämpfe ausbrachen.

Reflexionen über Ästhetik aus einer dezidiert oppositionellen Sicht lassen sich in Püttmanns Schrift von 1839 finden, bei der erstmals der Name „Düsseldorfer Malerschule“ in einem Buchtitel auftaucht. Passagenweise

24 [Karl Marx]. „Debatten über das Holzdiebstahlgesetz“. *Rheinische Zeitung* Nr. 298. Thema war „das Gesetz über Jagd-, Forst- und Feldfrevel“.

25 Das Thema „Waldfrevel“ sei „durch Marx in seiner Artikelfolge über das Holzdiebstahlgesetz in der ‚Rheinischen Zeitung‘ angeregt, von der politischen Behandlung in der Presse über die poetische Formung in der Literatur an die bildende Kunst“ gekommen und habe „in Gestalt der unzähligen Gemälde armer Reisigsammler einen Niederschlag“ gefunden. Vgl. Hütt. *Düsseldorfer Malerschule* 1964 (wie Anm. 5). S. 93.

26 Margaret A. Rose. „Scherz, Satire, Parodie und tiefere Bedeutung in der Kunst der Düsseldorfer Malerschule um 1850“. *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819-1918*. Bd. 1. Hg. Bettina Baumgärtel. Peterberg: Michael Imhof, 2011. S. 301. Selbst Karnevalssatiren wurden da zum Politikum. Vgl. Frohn. Löblich ein tolles Streben (wie Anm. 16). S. 272ff.

27 Thomas Giese. „Es ist zwar nur ein Guerillakrieg‘. Der Dichter und die Frühstuncker des Vormärz“. *Die Jahre kommen und vergehn. 10 Jahre Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf*. Hgg. Holger Ehlert, Simone Kroschel, Andreas Meske und Silke Meyer. Düsseldorf: Grupello, 1998. S. 82.

ist diese nur schwer verdaulich, z. B. wenn Püttmann den „gewaltige[n] Geist des freien Gedankens“ beschwört, „scharfe Autorfedern“ in „blutige Revolutionstinte“ tunkt, wobei „Malerpinsel von den Haaren der geschornen Menschheit“ als „Hilfskorps“²⁸ ihren Dienst tun sollen. In Anspielung auf Heines Fabel vom tumben Tanz- und Politbären *Atta Troll* verhöhnte Friedrich Engels den Autor als „Bärenmajor Püttmann“, der „die Uniform des Charakters und die Schärpe der Gesinnung“ angelegt habe, und „umgürtet mit dem Krötenspieß des Tyrannenhasses“ Propaganda treibe „mit möglichst wenigen Produktionskosten.“²⁹ Da es sich jedoch um eine authentische Quelle handelt, werde ich mich öfters auf diese beziehen. Püttmann räumt der von Müller erwähnten „zweifelnde[n] Forschung“ hohen Stellenwert ein: „Der Zweifel ist der Antagonist des Glaubens“³⁰, jedoch sei er „ein kalter Geselle ohne erzeugende Kraft, aber voll Licht und Klarheit“, wobei es aktuell, 1839, darum gehe, dass man „den Mist bei Seite schafft, damit man auf ebne Erde sich lagern kann [...]“³¹ Programmatisch heißt es im ersten Kapitel unter dem Titel: „Tendenz der Kunst. Uebersicht der Kunstgeschichte. Einfluß des Zeitgeistes“:

Er [der Zweifel] vernichtete Alles, theoretisch wenigstens die Unfehlbarkeit des Papstes und die Rechtlichkeit der Monarchie, die Anciennitäten und die Schürzenämter, den Puder und die Ordenszeichen ohne Verdienst, die Bastille [...], die Pedanten und das neue Testament, den Teufel und die Herren der Welt – theoretisch wenigstens.³²

28 Püttmann. Düsseldorf Malerschule (wie Anm. 6). S. 26.

29 Friedrich Engels zit. n. Marx/Engels. *Über Kunst und Literatur*. Bd. II. Hg. Manfred Kliem. Berlin: Dietz, 1968, S. 171f.

30 Püttmann. Düsseldorf Malerschule (wie Anm. 6). S. 26.

31 Ebd., S. 26f.

32 Ebd., S. 27. In Fanny Lewalds Bericht spielt der Zweifel ebenfalls eine herausragende Rolle. *Morgenblatt für gebildete Leser*. Nr. 8 (9.1.1849). S. 31. Auch in „Deutschland. Ein Wintermärchen“ (1844) wird der Zweifel als Zeitphänomen benannt: „Es blühte in der Vergangenheit/ So manche schöne Erscheinung/ Des Glaubens und der Gemüthlichkeit;/ Jetzt herrscht nur Zweifel, Verneinung.“ Vgl. Heinrich Heine. *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Hg. Manfred Windfuhr. Bd. 4: *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum. Deutschland. Ein Wintermärchen*. Bearbeitet von Winfried Woesler. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1985. S. 150.

Püttmann knüpft an die Ideen der Aufklärung an, zitiert ausführlich die *Laokoon*-Schrift, in der Gotthold Ephraim Lessing erklärt, er werde ausschließlich Werke, „in welchen sich der Künstler wirklich als Künstler [hatte] zeigen können“, als Kunstwerke anerkennen. Denn: „Alles Andere, woran sich zu merkliche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen zeigen, verdient diesen Namen nicht [...]“³³ Entsprechend merkt er zu einem „Votivbild“ Wilhelm Schadows, „für das Kloster der barmherzigen Schwestern in Coblenz bestimmt“³⁴, und einem „altkatholische[n] Bild im mittelalterlichen Genre“ an, für Gläubige seien derartige Andachtsbilder sicherlich recht nützlich, „[w]ie aber der Director einer modernen Malerschule vor seinen kunstreichen Schülern mit einer solchen Reliquie bestehen kann, das ist für uns ein dunkles Räthsel.“³⁵ Das Verhältnis zur Historie sei durch das Auftreten der neuen Malergeneration ebenfalls ein anderes geworden: Es „verwandeln sich die früheren trocknen Handbücher der Geschichte in belebte Culturgeschichten. Man will Thatsachen und keine Zahlen, man will die Gründe der Thatsachen kennen und ihre Folgen; man combinirt und commentirt [...]“³⁶ Und „die aufgeklärten Zeitgenossen“ hätten den verkrusteten Vorurteilen und faulen Institutionen den Kampf angesagt.³⁷ Akademische Dogmen erscheinen mehr und mehr als überholt, tradierte kunsthistorische Kategorien werden in Frage gestellt:

Daß in der Kunst ein neues Element entstanden, beweist schon die Verlegenheit, gewisse Bilder zu benennen. Die Aesthetiker vom alten *régime* verabscheuen es, Darstellungen des Gemüthslebens, ohne chronologische Anhaltspunkte, mit dem ehrwürdigen Namen Historie zu bezeichnen, wogegen es die junge Schule unrecht findet, Werke, deren Tendenz in das höchste Gebiet des Seelenlebens reicht, mit dem flachen Namen Genre zu verunehren.³⁸

Püttmann räumt ein, bei vielen Werken sei „der Uebergang in die Historie so unmerklich, daß wir beim besten Willen die Grenze nicht finden konnten

33 Zit. n. Püttmann. Düsseldorf Malerschule (wie Anm. 6). S. 113. Vgl. Gotthold Ephraim Lessing. *Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*. Berlin: Christian Friedrich Voß und Sohn, 1788. S. 102-105.

34 Püttmann. Düsseldorf Malerschule (wie Anm. 6). S. 108.

35 Ebd., S. 112ff.

36 Ebd., S. 28.

37 Ebd., S. III.

38 Ebd., S. 33.

[...].“³⁹ Den Status quo sieht er von „der Auferstehung des Zweifels“ bestimmt: „[N]och leben wir ohne Zweck und Ziel, von hohen Mauern umgeben, von alten Gespenstern gezwickt, von neuen Irrthümern besudelt.“ Das sei „nun einmal so im Reiche des Zweifels“; seine Zwischenbilanz:

Nur etwas haben wir erreicht, oder hoffen es zu erreichen: der Mensch ist oder wird allmählig in seine Rechte eingesetzt, und man erniedrigt ihn weder zum Thiere, noch erhebt ihn zum Gotte. Man hat die Glorienscheine von den Menschenhäuptern abgezogen, und die Lumpen der Bettler sind malerische Gegenstände geworden.⁴⁰

Der Heilige Rock und der Rohstoff

1840, also im Jahr nach dem Erscheinen von Püttmanns Schrift, hatte Friedrich Wilhelm IV. den Thron bestiegen. „Seine Ideen sind die des Romantikers, der mit seiner Zeit zerfallen ist.“ Seiner Vorstellung nach soll die Gesellschaft „prachtvoll hierarchisch geordnet sein: dienende, fröhliche Bauern, biedere Bürger, frommer Klerus, treuer Adel, der Fürst im Kreise seiner Vasallen.“⁴¹ Gegenüber einem Freund empört sich der preußische Monarch: „Die schnöde Judenclique“ wolle das „Zusammensudeln aller Stände“; sein Ziel hingegen sei, die „Veredelung und freies Übereinanderstellen der Stände, die allein ein deutsches Volk bilden [...]“.⁴² Dies macht ihn zum Wahlverwandten der „Nazarener“, die gleichfalls das Mittelalter als eine traute Harmonie von Thron und Altar und frommen Untertanen idealisierten und es in ihren Bildern als eine Art ‚Goldenes Zeitalter‘ verklärten.⁴³ „Jetzt will man mit dem schlechtesten Kleister / Ein neues Mittelalter baun, / Mit frommem Qualm die freien Geister / Betrügen um ihr Selbstvertraun“⁴⁴, heißt es in einem

39 Ebd., S. 146.

40 Ebd., S. 27.

41 Golo Mann. *Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1974 (Original: Büchergilde Gutenberg, 1958). S. 142-148, hier S. 146.

42 Zit. n. ebd.

43 Püttmann. *Düsseldorfer Malerschule* (wie Anm. 6), S. 20. Thomas Giese. ‚Gegen ‚Münchener Tendenzen‘. Immermanns Kunstartikel in *L'Europe littéraire* von 1833 als Politikum. *Das Politische und die Politik im Vormärz* (Jahrbuch 2015 Forum Vormärz Forschung). Hgg. Norbert Otto Eke und Bernd Füllner. Bielefeld: Aisthesis, 2016. S. 227-251, hier S. 227.

44 Zit. n. Landes. Carl Wilhelm (wie Anm. 8). S. 405.

Gedicht des Breslauer Theodor Opitz, abgedruckt im Dezember 1842 in der *Rheinischen Zeitung*. Die staatsbürgerliche Gleichstellung des jüdischen Teils der Bevölkerung wurde in der Rheinprovinz nun demonstrativ auf die Tagesordnung gesetzt. In Aachen, Bonn, Düsseldorf, Köln, Saarbrücken und Trier initiierten Bürger und Bürgerinnen Petitionskampagnen, so dass die „Gleichstellung 1843 beim siebten Rheinischen Provinziallandtag eines der Schwerpunktthemen bildete.“⁴⁵ Als die Abgeordneten sich mehrheitlich für die Gleichstellung aussprachen, verhinderte der König die Umsetzung des Beschlusses durch sein Veto. Im Berliner Kultusministerium war zu diesem Zeitpunkt bereits eine Abteilung für katholische Angelegenheiten eingerichtet worden, nicht zuletzt, um den Konflikt, den der Vater des Königs 1837 mit der Inhaftierung des Kölner Erzbischofs hatte eskalieren lassen, nun endgültig beizulegen.

Die Wallfahrt zum Heiligen Rock wurde zur Machtdemonstration einer wieder aufgelegten ‚Heiligen Allianz‘. Sie war eine „vom Klerus vorzüglich organisierte, keineswegs spontan-freiwillige Massenbewegung“.⁴⁶ Treibende Kraft war der Trierer Erzbischof Arnoldi, der bereits im Herbst 1842 mit Metternich die Aktivierung des Trierer Reliquienkults beraten hatte. Arnoldi „politische[s] Kalkül: die konservative Gemeinsamkeit mit dem Staat gerade jetzt zu unterstreichen [...]“⁴⁷ Preußische Beamte befürchteten zwar, „daß die ‚unkontrollierte Bewegung‘ der ‚niedereren Volksmassen‘ die Staatssicherheit gefährden könne“, was Arnoldi mit dem Hinweis auf „das gemeinsame Interesse an der sozialen und politischen Stabilität“ zu beschwichtigen suchte. In seinem Brief an Berlin betont er: „Die heilige Autorität der Kirche ist das große Bollwerk für den Thron des Fürsten.“⁴⁸

45 Thomas Giese. „Die Amerikabilder Emanuel Leutzes im Kontext von Bildern, Versen und Texten der Zeit“. *Deutschland und die USA im Vor- und Nachmärz. Politik – Literatur – Wissenschaft*. Hgg. Birgit Bublies-Godau und Anne Meyer-Eisenhut (Jahrbuch Forum Vormärz Forschung 2017, Bd. 23), Bielefeld: Aisthesis, 2016. S. 182-185, hier S. 183. Vgl. Marina Sassenberg. „Aus zweitausend Jahren. Jüdische Geschichte im Rheinland“. *Wegweiser durch das jüdische Rheinland*. Hgg. Ludger Heid und Julius H. Schoeps. Berlin: Nicolai, 1992. S. 9-19.

46 Hans-Ulrich Wehler. *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*. Bd. 2. München: C. H. Beck, 1987. S. 473f. Vgl. Landes. Carl Wilhelm (wie Anm. 8). S. 405, Fn. 323.

47 Wehler. *Gesellschaftsgeschichte* (wie Anm. 46). S. 473f.

48 Ebd., S. 474. Die preuß. Regierung untersagte schließlich jegliche verbale Angriffe auf die Wallfahrt. Vgl. Landes. Carl Wilhelm (wie Anm. 8). S. 405.

Ästhetische Auseinandersetzung und politischer Kampf sind im Vormärz nur schwer voneinander abzugrenzen. Bereits in den 1830er Jahren hatten Bendemanns Gemälde, wie bereits in der Einleitung zitiert, „ein tiefenstes Wort hinein in die Tagesdebatten über Emancipation“ gesprochen, Lessings *Hussitenpredigt* wurde 1836/37 zum viel diskutierten Ereignis, sein *Huß auf dem Costnitzer Concil* provozierte sechs Jahre später einen immer weiter eskalierenden Konflikt. Ein Hus, der selbstbewusst der Obrigkeit die Stirn bietet, hatte unweigerlich zu einem Clash der Kulturen führen müssen. Auf der einen Seite das vom König favorisierte romantisch verklärte Ideal eines Ständestaats mit fröhlichen Bauern, biederem Bürgern, frommem Klerus, auf der anderen Seite die Ideen der Aufklärung, repräsentiert durch jene sich rund um Lessing sammelnden Maler, welche die Kämpfe der neueren Zeit zum Thema machten. Einen ersten Höhepunkt erreichte der Konflikt, als Lessing das *Hus*-Bildnis 1842 in der Berliner Akademieausstellung präsentierte. In einer in der *Rheinischen Zeitung* erschienenen Rezension wurde die Auseinandersetzung mit Hus und den Hussiten gelobt: „Und wieviel bedeutsamer ist dieser Stoff für die Gegenwart, welche unter anderen Formen denselben Kampf der Geistesfreiheit gegen die Kirche noch einmal kämpft und zum Abschluß bringt [...]“⁴⁹ Nach Ausstellungseröffnung schwärmte zunächst „Alles für dies Bild“.⁵⁰ Zwei verspätet aus Belgien eingetroffene Historien Gemälde wurden dann in jenem Saal platziert, in dem auch das *Hus*-Bild hing, schließlich aber „auf Befehl des Königs noch besonders in der Rotunde des Museums aufgestellt“⁵¹, was unter der Rubrik „Neues aus Berlin“ im *Kunstblatt* mit den Worten kommentiert wurde: „Und wirklich trägt diese neue Aufstellung nicht wenig dazu bei, um die großartige historische Fülle und Energie“, die in diesen Historienbildern zu finden sei, „vollständig auffassen zu können.“ Feuilletonisten verstanden den Wink von oben. Und nun wurden dem belgischen Importprodukt wahre Lobeshymnen dargebracht: „Hier allein, so hieß es, sey wahre Malerei, wahre Kunst.“⁵² Noch 1857 geriet

49 „Bericht über die Berliner Akademieausstellung.“ *Rheinische Zeitung*. 1.11.1842. Vgl. Hütt. Düsseldorf Malerschule 1964 (wie Anm. 5). S. 54. Bevor Karl Marx in die Redaktion eintrat, waren in dem Blatt Verriße von zeitgenössischer Malerei und insbesondere der Düsseldorfer Schule erschienen. Vgl. *Rheinische Zeitung* Nr. 132 (12.5.1842). Nr. 210 (29.7.1842).

50 F[rantz]. K[ugler]. „Neues aus Berlin“. *Kunstblatt* No. 6 (19.1.1843). S. 21.

51 Ebd. Vgl. Sitt. Duell an der Wand (wie Anm. 22). S. 20.

52 Ebd. Gottfried Schadow, Direktor der Berliner Akademie, lobte zwar „die Harmonie der Farben und die Herzhaftigkeit der Pinselführung“ der belgischen

ein offensichtlich monarchistisch und national gesonnener Kunstkritiker ins Schwärmen. In den belgischen Gemälden seien in einem „geschichtlichen Styl [...]“ großartige Momente von hohem nationalen Interesse“ ins Bild gesetzt.⁵³ Das Bild von Édouard de Bièfves (*Le Compromis des nobles en 1566*) stellt eine flandrische Adelsversammlung dar, Louis Gallaits Bild (*L'Abdication de Charles Quint en faveur de son fils Philippe II à Bruxelles le 25 octobre 1555*) den Thronverzicht Karls V. zugunsten dessen Sohns Philipp, der mit dem Segen des Klerus und im Beisein des ins Bild gesetzten vielköpfigen Hofstaats samt Gästen vollzogen wird. Beide Werke zeichnen sich durch opulenten Farbauftrag und gigantisches Format aus (482 × 680 cm und 485 × 683 cm).⁵⁴ Lessings aufbegehrender Jan Hus bildete sowohl in Kolorit wie in inhaltlicher Ausrichtung einen fundamentalen Gegensatz zu den ‚Belgiern‘.

Der Bilderstreit fand in Frankfurt seine Fortsetzung. Als die Administration des dortigen Städel-Instituts den Ankauf des *Hus*-Bildnisses beschloss, trat der Leiter des Instituts Philipp Veit, ein glühender Parteigänger der „Nazarener“, der nicht in die Ankaufentscheidung einbezogen worden war, zurück. Die Debatte über Veits Nachfolge – Lessing wurde mehrfach ins Gespräch gebracht – ist in den Printmedien bis ins Jahr 1844 hinein nachzuverfolgen.⁵⁵ Im April 1844 sorgte dann Hübners Weberbild, das in

Bilder, kritisierte aber „gewisse Wirkungen, die unter der Benennung ‚Effekt‘ begriffen werden“. Zit. nach Sitt. Duell an der Wand (wie Anm. 22), S. 20. Harriet Beecher Stowe ließen die Bilder offensichtlich ebenfalls kalt, sie begeisterte sich aber für Lessings Hus-Bild, das sie 1853 im Städel Institut sah; es sei „one of the few things I have seen in painting which have had power deeply to affect me.“ Ebd. S. 17.

53 Zit. nach Ingrid Jenderko-Sichelschmidt. „Die Düsseldorfer Historienmalerei 1826 bis 1860“. Kalnein. Düsseldorfer Malerschule (wie Anm. 9), S. 104.

54 Sitt. Duell an der Wand (wie Anm 22), S. 19-22.

55 „[W]iederum sieht es daselbst aus, wie an der Tafel eines Friedenskongresses, und die Gesandten der streitenden Mächte sitzen zu Rath und Entscheidung [...]“ Vgl. „Aus dem gegenwärtigen Kunstleben am Rhein und in den Niederlanden“ *Kunstblatt* Nr. 99 (13.12.1842), S. 393, 397. Philipp Veit habe „seine Demission eingereicht“, was „mit der von der Administration des Instituts vollführten Acquisition des großen Gemäldes von Lessing [...] in Verbindung“ gebracht werde. Vgl. Rubrik „Deutschland“ *Düsseldorfer Zeitung (DZ)* Nr. 36 (5. 2.1843). Zum Ankauf des Gemäldes für 8000 Taler durch das Frankfurter Städel Institut. *DZ* Nr. 40 (9.2.1843). Lessing werde erneut als Nachfolger Veits ins Gespräch gebracht. *DZ*

der *Ausstellung zum Vortheil der unglücklichen verarmten Gebirgsbewohner in Schlesien*⁵⁶ erstmals in Düsseldorf der Öffentlichkeit präsentiert wurde, bereits für neuen Gesprächsstoff.



Abb. 2: *Huf auf dem Costnitzer Concil.* (heutige Bezeichnung: *Johann Hus zu Konstanz*). 1842, Öl auf Leinwand, 308 x 455 cm, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt. [Abbildungsnachweis: Carl Friedrich Lessing: *Romantiker und Rebell*. Hg. Martina Sitt. Ausstellungskatalog, Düsseldorf: Donat, 2000, S. 75].

Nr. 95 (5.4.1843). Es habe „sich immer noch kein Direktor für dieß Kunstinstitut, so wie ihn die Administration haben will, gefunden“. Vgl. „Korrespondenz-Nachrichten/Neubauten. – Neue Kunstwerke. – Theater.“ *Morgenblatt für gebildete Stände* (20.11.1843). S. 1108. „Lessing wird nun von Neuem genannt.“ *Morgenblatt für gebildete Leser* Nr. 23 (26.1.1844). S. 91f. Siehe *Morgenblatt für gebildete Leser* Nr. 23 (26.1.1844). S. 91f. „Ueber die jetzige Historienmalerei in Belgien und Deutschland.“ *Kunstblatt* Nr. 69 (27.8.1844). S. 292.

56 *DZ* Nr. 91 (31.3.1844) Beilage.

Mittelalter gegen Aufklärung

Es erscheint notwendig, diesen, auf ästhetischem Terrain ausgetragenen, Konflikt näher zu beleuchten. Die fast sämtlich katholischen oder zum Katholizismus konvertierten „Nazarener“ wurden, ähnlich wie jene zwei Maler aus dem mehrheitlich katholischen Belgien, vom protestantisch-preußischen Königshaus geradezu hofiert. Friedrich Wilhelm IV. gelang es zudem, den Katholiken (und gebürtigen Düsseldorfer) Peter Cornelius, das Aushängeschild der „Nazarener“ nördlich der Alpen, vom Münchener Hof abzuwerben. Die Mitglieder des *Lukasbundes*, auch *St. Lukas-Brüderschaft* genannt, waren zu Beginn des 19. Jahrhunderts von Römern als „Nazareni“ verspottet worden (der Mittelscheitel wird im Italienischen als „a la nazarena“ bezeichnet), bis die Verhöhnerten schließlich unter dem selbstgewählten Label „Nazarener“ ihre Weltkarriere starteten. Das Anliegen dieses *Lukasbundes* ging weit über ein rein ästhetisches hinaus:

Die von der *St. Lukas-Brüderschaft* verfochtene Kunstauffassung hatte eine definitiv politisch-ideologische Komponente, indem sie ein „Element der Selbstaufgabe, das in der vollkommenen Integration von Selbst und Gemeinschaft bzw. von Selbst und Staat wurzelte“, enthielt.⁵⁷

Lessings Kunst war dieser Auffassung diametral entgegengesetzt. Auf die geistige Verwandtschaft des Malers mit seinem Großonkel ist oft verwiesen worden. So wie Gotthold Ephraim Lessing mit seinem Drama *Nathan der Weise* weder für das Judentum noch das Christentum oder den Islam Partei ergreifen wollte, so will auch Carl Friedrich Lessing mit seinen Hussitenbildern „weder für die eine noch die andere Partei etwas getan haben“, wie er im März 1843 versichert. Ihm sei öfter, schreibt er in diesem Brief, der Vorwurf gemacht worden,

daß ich dieses Bild aus Haß gegen die katholische Kirche gemalt habe. Da irrt man sich aber gewaltig, ich müßte nichts von der Geschichte wissen, dann könnte mir wohl etwas derart in den Sinn kommen. Ich habe vielleicht eine größere Achtung vor Ihrer Kirche als viele, die sich zu ihr bekennen.⁵⁸

⁵⁷ Zit. n. Giese. Münchener Tendenzen (wie Anm. 43). S. 249, S. 231.

⁵⁸ Brief vom 2.3.1843 an Arnold Kestner in Frankfurt. Zit. n. *Carl Friedrich Lessing: Romantiker und Rebell*. Hg. Martina Sitt. Ausstellungskatalog, Düsseldorf: Donat, 2000, S. 17. Die geistige Verwandtschaft mit dem Großonkel wurde oft

Die Hussitenkriege sind für ihn nicht Glaubenssache, sondern Faktum. Päpste und „Ketzer“ nehmen unter seinem Pinsel Gestalt an – doch nicht als religiöse, sondern als historische Gestalten. Der Kunsthistoriker Michael Lüthy macht darauf aufmerksam, dass es „eine Konstante der Historienmalerei seit der Antike“ sei, die Dialektik der Geschichte als Opposition zweier Parteien darzustellen. Für Historienmalerei sei zudem unabdingbar, „daß sich die ästhetische Erfahrung des Bildes mit der Vermittlung von Wissen, Erinnerung oder Ideen verbindet“. Diese ziele, so Lüthy, „auf eine besondere Wahrnehmung des Gegenstandes, der zugleich ‚erkannt‘ und in einer bestimmten Weise ‚gesehen‘ werden soll.“⁵⁹ Von diesem Schema weicht Lessings Historienmalerei deutlich ab. Ein Dualismus von Gut und Böse findet sich in seinen Werken kaum. Zudem ist sein Bezugspunkt nicht das geschichtliche Ereignis, sondern das Bild, das sich Gegenwartskünstler von dieser Vergangenheit machen und mit ihren Gemälden propagieren. Also nicht das geschichtliche Ereignis selbst, sondern das Vor-Bild bzw. das künstlerische Umfeld – bei Lessing sind dies die „Nazarener“ – soll zugleich ‚erkannt‘ und ‚gesehen‘ werden.

Lessings Bilder stellen zuweilen das Vor-Bild fundamental in Frage. Ein prägnantes Beispiel ist die *Hussitenpredigt*. 1831 hatte Wilhelm Schadow von seiner Romreise Overbecks Zeichnung *Die Johannespredigt* (heute: Sammlung der Düsseldorfer Akademie) mitgebracht, die, durch Stiche tausendfach reproduziert, sehr populär wurde. Friedrich Overbeck war Mitbegründer des Lukasbundes und residierte im ehemaligen Kloster Sant’Isidoro in Rom. Die Verwandtschaft der *Hussitenpredigt* „zu Overbecks Zeichnung der Johannespredigt [...], die sich in einigen Figuren ganz deutlich äußert, ist auffällig.“⁶⁰ Lessing zieht das volle Register christlicher Ikonographie. Doch

betont. So z. B. von Carl Immermann 1833 in *L’Europe littéraire*: „un certain air de famille apparaît à travers les poésies de l’oncle et dans les tableaux du neveu.“ Zit. n. Giese. Münchener Tendenzen (wie Anm. 43). S. 237. Fast gleichlautend formuliert es Müller 1854. Vgl. Müller. Düsseldorfer Künstler (wie Anm. 18). S. 133f.

59 Michael Lüthy. *„Sehen‘ contra ‚Erkennen‘. Die Erschießung Kaiser Maximilians und Die Eisenbahn von Edouard Manet*. Erstveröffentlichung: Hamburg 2004. (Zugriff: 13.5.2020) <https://michaelluethy.de/scripts/edouard-manet-die-erschuessung-kaiser-maximilians-die-eisenbahn>.

60 Vera Leuschner. „Der Landschafts- und Historienmaler Carl Friedrich Lessing (1808-80)“. Kalnein. *Düsseldorfer Malerschule* (wie Anm. 9). S. 91 u. 96, Fn. 34. Lessing hatte zudem auf die Ikonographie der „Verklärung“, Darstellungen der

die eigentliche Provokation liegt hier in der Differenz zum unmittelbaren nazarenischen Vorbild: In Overbecks Zeichnung gruppiert sich eine fromme Schar – insbesondere Frauen und Kinder – um Johannes, die andächtig seinen Worten lauschen, in Lessings *Hussitenpredigt* sind es „nicht weniger als neunzehn fast lebensgroße[] Figuren“, die sich auf der monumentalen Leinwand versammeln, wobei „alle diese Einzelnen nicht als gemeine Gattungsgestalten, sondern als höchst kräftige, individualisirte Charaktere erscheinen“⁶¹, wie der Kunsthistoriker Karl Schnaase 1836 betont. „Kein anderer Künstler unserer Zeit hat jemals eine ähnliche Kraft der Individualisierung an den Tag gelegt“, resümiert W. Müller 1854.⁶²

Das Wesentliche bei Malern im Umfeld von Lessing ist die Verankerung in der Gegenwart. Püttmann hatte bei Eduard Bendemann hervorgehoben, dass dieser Maler „seine Blicke von dem Standpunkte der Gegenwart aus in die Tage der Vorzeit“ wende, wobei „die riesigen Gebilde der Vergangenheit“ auf seiner Leinwand Gestalt annehmen, „um ihre Aehnlichkeit oder Unähnlichkeit mit der Gegenwart zu zeigen.“⁶³ Lessing hingegen knüpft nicht an biblische Geschichten an, sondern setzt Ereignisse ins Bild, die bisher als nicht ‚bildwürdig‘ erachtet wurden, und diese Gegen-Bilder stellen sich in großem Format den von „Nazarenern“ produzierten Bildern, welche ein harmonisches Mittelalter feiern, entgegen. Lessing zeigt Geschichte (wie auch Gegenwart) als eine von Kämpfen und Interessenkonflikten geprägte. In der *Hussitenpredigt* sind – darauf machte Karl Schnaase aufmerksam – „alle Abstufungen des Gefühls, das der Moment gibt, von der rohen Demüthigung des stumpfen, blutgierigen Fanatikers bis zur weichen, sehnsüchtigen Andacht des edlen, begeisterten Jünglings, mit höchster Lebenswahrheit und individueller Kraft dar[ge]stellt.“⁶⁴ Statt des von Lüthy beobachteten Dualismus zeichnen sich Lessings Historienbilder durch eine, so Püttmann, „Vereinigung verschiedenartiger Charaktere und selbst Antithesen“ aus, welche „mit wunderbarem Geschick zur Hervorhebung der Hauptidee

Bergpredigt, der Transfiguration Raffaels und weiterer Vor-Bilder zurückgegriffen. Vgl. ebd., S. 91. Hütt. Düsseldorf Malerschule 1995 (wie Anm. 5). S. 72.

61 K[arl]. S[schnaase]. Kunst-Blatt Nr. 79 (4.10.1836). S. 326.

62 Müller. Düsseldorf Künstler (wie Anm. 18). S. 131.

63 Püttmann. Die Düsseldorf Malerschule. (wie Anm. 6). S. 43. Vgl. Giese. Amerikabilder (wie Anm. 45). S. 182.

64 K[arl]. S[schnaase]. Kunst-Blatt Nr. 79 (4.10.1836). S. 326.

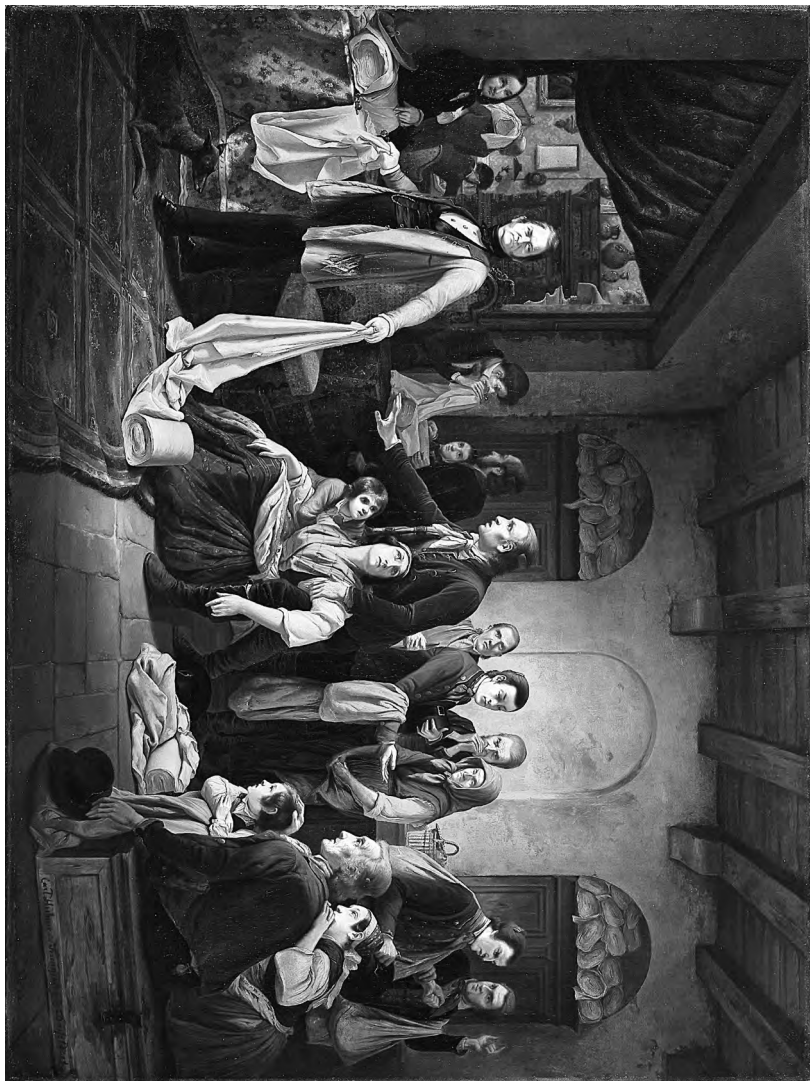


Abb. 3: Carl Wilhelm Hübner (1814-1879), *Die schlesischen Weber*, 1844, Replik, Öl auf Leinwand, 77,5 x 104,5 cm.

(Original: 119 x 158 cm Rheinisches Landesmuseum, Bonn). Museum Kunstpalast, Düsseldorf. [Abbildungsnachweis: Wolfgang Hütt. Die Düsseldorfer Malerschule. Leipzig: VEB E.A. Seemannbuch- und Kunstverlag 1984, S. 223].

angewandt“⁶⁵ wird. Dahinter steht ein Menschen- und Gesellschaftsbild, das in diametraler Weise der von Friedrich Wilhelm IV. und den „Nazarenern“ propagierten „vollkommenen Integration von Selbst und Gemeinschaft bzw. von Selbst und Staat“ entgegengesetzt ist.

Die schlesischen Weber und die ungenähten heiligen und unheiligen Röcke

Das Gemälde macht auf uns heute einen fast peinlichen Eindruck. Die Figuren wirken gestellt und überaus steif. Die Assoziation ‚Oberammergauer Passionsspiele‘ drängte sich mir förmlich auf. Hübners Personendarstellungen „haftet fast immer etwas Gestelltes und Posenhaftes an“⁶⁶, urteilte z. B. 1964 der Kunsthistoriker Wolfgang Hütt; Friedrich Engels habe die künstlerische Leistung des Malers schlicht überschätzt. Das Weberbild stehe, so erläutert der aktuelle Katalog des Düsseldorfer Museum Kunstpalast, „in seiner feiner-malerischen Ausführung und sentimentalen Stimmung ganz in der Tradition der nazarenisch geprägten Schule Schadows.“⁶⁷ Damit hebt es sich deutlich von Hübners Genrebildern, deren Stil ein Zeitgenosse als „frisch und energisch“⁶⁸ beschrieb, ab.

Am 28. November 1844 war ein „Nachtrag“ zum Bericht über die Kunstausstellungen in Köln und Düsseldorf im *Kunstblatt* erschienen. Der mit dem Kürzel „e. f.“ zeichnende Autor bespricht in diesem ein Gemälde von Begas, Hübners Weberbild und weitere Werke, die alle verspätet zur Ausstellung eingetroffen waren. Er selbst habe diese Nachzügler nicht in Augenschein

65 Püttmann. *Düsseldorfer Malerschule* (wie Anm. 6). S. 34.

66 Hütt. *Düsseldorfer Malerschule* 1964 (wie Anm. 5). S. 102.

67 Bestandskatalog *Museum Kunstpalast Düsseldorf*, S. 142. Im Besitz des Museum Kunstpalast befindet sich eine Replik von *Die schlesischen Weber* (Abb. 3).

68 Artikel „Die Düsseldorfer Kunstschule“ in *Kunstblatt* Nr. 75. (18.9.1845), S. 314. Hübner produzierte die für das Genrefach üblichen Alltagsszenen und Landschaften. Das *Verzeichniß der Kunstwerke auf der Ausstellung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen* im Jahr 1843 erwähnt unter „Hübner, Carl, aus Königsberg i. Pr.“ u. a. „Der versperrte Brunnen“ (S. 4, Nr. 37). Unter den vierundreißig Gemälden, die auf der Generalversammlung des Vereins am 3.8.1844 verlost wurden, ist unter Nr. 6 Carl Hübners „Der neue Lehrbursche“ verzeichnet. Vgl. „Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen. Generalversammlung am 3. August“. Annoncenteil in *DZ*, Nr. 216 (5.8.1844).

nehmen können, erläutert der Autor, er beziehe sich deshalb auf die in der *Kölnischen Zeitung* erschienene Rezension, wobei er die Gelegenheit nutzt, sich scharf von den Positionen des Kollegen abzugrenzen. Drei Wochen zuvor hatte „e. f.“ u. a. Christian Köhlers, ebenfalls 1844 in Düsseldorf entstandenes, Gemälde *Hagar in der Wüste* geradezu emphatisch besprochen. Das Gemälde zeichne sich „durch Tiefe und ergreifende Wahrheit des Ausdrucks, namentlich in dem Rettung suchenden Antlitz der Mutter, durch Einfachheit und Würde der Darstellung und jeder Bewegung“ aus. In diesem Werk stimme alles „mit der höhern religiös-poetischen Auffassung des Bildes überein [...]“.⁶⁹ Was der *Kunstblatt*-Autor „e. f.“ in seinem „Nachtrag“ dann über das Begas-Bild *Christus mit den Mühseligen und Beladenen* schreibt, wirft ein Schlaglicht auf den Streit um das religiöse Bild und dessen Deutung im Vormärz. Der „Berichterstatter“ der *Kölnischen Zeitung*, so heißt es da, nenne „die [Bild-]Idee socialistisch und folglich zeitgemäß, da sie das Streben unserer Epoche nach Aufhebung des schroffen Ständeunterschiedes versinnlicht.“ In diesem Punkt widerspricht „e. f.“ vehement: „Verstehen wir den Gedanken des Bildes recht, so ist es der seit dem Bestehen des Christenthums zeitgemäße, daß alle Leidende in Christus einen Tröster finden.“ Die „Socialistik“ – so nennt „e. f.“ den Sozialismus – lege „einen größern Nachdruck auf die gleichmäßige Vertheilung der Leiden und Lasten“, anstatt diese „nach der Idee des Bildes“ geduldig „zu tragen, ohne zu murren und zu ermatten.“ Es folgt die Besprechung des Weberbildes. Letzteres veranschauliche „das Proletariat und den Luxus, und trägt damit den Preis des vorzüglichen Lobes des oben genannten Berichterstatters davon“⁷⁰, leitet „e. f.“ die Besprechung mit unterschwelligem Spott ein. Es folgt die – wieder aus der *Kölnischen Zeitung* übernommene – ausführliche Rezension, wobei sich „e. f.“ jeglichen

69 e. f. „Die Kunstausstellung in Köln und Düsseldorf (Schluß)“. *Kunstblatt* Nr. 89 (5.11.1844). S. 369f. „Hagar und Ismael“ war ein sehr beliebtes Motiv. Von Köhlers Gemälde wurde noch im gleichen Jahr ein 39 x 34 cm großer Stahlstich gefertigt. Martina Sitt erwähnt eine „Verstoßung der Hagar“ aus dem Jahr 1833, die „einen runden oberen Abschluß als gängige Rahmungsvariante“ aufweist. Vgl. Sitt. Duell an der Wand (wie Anm. 22). S. 91. 1837 verlorste der Kunstverein unter Nr. 46 eine Hagar, gemalt von Götting. Vgl. „Kunst-Verein“ *DZ*, Nr. 218 (13.8.1837) Beilage. 1843 wird im *Verzeichniß der Kunstwerke auf der Ausstellung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen* auf S. 4, unter Nr. 28 eine „Hagar und Ismael“ von Maria Hancke aufgeführt.

70 e. f. „Nachtrag zu dem Bericht über die Kölner Ausstellung“. *Kunstblatt*. Nr. 96 (28.11.1844). S. 401.

weiteren Kommentars enthält. Dem Autor geht es hier offensichtlich nicht um Ästhetik und auch nicht um eine Glaubenssache, sondern um die Frage, wie Gesellschaft in Zukunft organisiert werden und welche Funktion Religion in ihr haben soll. Da die Darstellung der Zusammensinkenden im Weberbild ganz offensichtlich ein Bildzitat der Hagar aus Köhlers Gemälde ist, liegt die Vermutung nahe, dass mit dem Bildzitat auch eine inhaltliche Anspielung verbunden ist, die noch näher zu untersuchen ist.



Abb. 4: *Hagar und Ismael*, Stahlstich (39 x 34 cm) von Jacob Felsing nach dem Gemälde von Christian Köhler; beide 1844.



Abb. 5: Detail aus *Die schlesischen Weber* (Abb. 3).

Wenige Monate nach Fertigstellung des Weberbildes hatte sich der Aufstand in Schlesien ereignet, was in Folge viele Autoren dazu verleitet hat, das Bild prophetisch zu deuten. Der Rezensent der *Kölnischen Zeitung* schrieb, zwei Männer würden „mit erhobener Hand und grimmig geballter Faust uns schon das Herannahen der inzwischen eingetretenen Zerstörungsszenen vor die Seele [rufen].“⁷¹ Auch der Kunsthistoriker Gottfried Kinkel deutete die Szene in der *Augsburger Allgemeinen Zeitung* prophetisch:

71 Zit. n. e. f., „Nachtrag ...“ *Kunstblatt* Nr. 96 (28.11.1844). S. 402.

Hier sehen wir noch die Gewitterschwüle vor dem Ausbruch. Wir stehen im Waarenhaus eines schlesischen Großhändlers, der mit einem Commis beschäftigt ist die Tuchstücke zu untersuchen welche ihm von den Webern gebracht werden. [...] Weber berathen ob sie für den doch allzu niedrigen Preis losschlagen sollen oder nicht; nach der Thür zurück aber wenden sich ein paar Bursche, auf deren Angesichtern schon die Rache geschrieben steht.⁷²

Meines Wissens ist Friedrich Engels der einzige unter den zeitgenössischen Rezensenten, der beschreibt, was in jener Szene tatsächlich zu sehen ist: Zwei Männer, das zurückgewiesene Leinen auf dem Rücken, „are just leaving the room one of whom is clenching his fist in rage, whilst the other, putting his hand on his neighbour’s arm, points up towards heaven, as if saying: be quiet, there is a judge to punish him.“⁷³ Eine im Hintergrund links unterhalb des Rundbogens isoliert stehende Person habe ich in keiner Rezension beschrieben oder auch nur erwähnt gefunden. Während alle anderen in dem Gemälde kleine Gruppen bilden, steht dieser ganz isoliert. Er hält seine Hände – fast wie zum Gebet gefaltet – um den Stecken, auf den er sich zu stützen scheint. Grimmig schaut er nach oben, als hadere er mit Gott. Es scheint, als könne er im nächsten Moment explodieren und seiner Wut freien Lauf lassen. Alle Fluchtlinien der Deckenbalken wie auch die der schweren steinernen Bodenplatten laufen auf seine den Stecken umfassenden Hände zu.

Dass dieser Zornige nirgendwo erwähnt wird, muss nicht heißen, dass er nicht wahrgenommen wurde. In jenen Jahren war es üblich, dass sich Schriftsteller von Gemälden und umgekehrt Maler von Erzählungen und Gedichten inspirieren ließen. Es scheint, als sei der Zornige in Ernst Willkommens Erzählung *Der Lohnweber*, die 1845 in Püttmanns *Bürgerbuch* erschien, zum Leben erwacht: „Er nahm seinen Stecken, hieb mit diesem erst gegen die Thür und dann mit immer wachsender Kraft gegen die Fensterladen, daß die Oelfarbe absprang [...]“⁷⁴ Dem plötzlich hinter ihm auftauchenden Fabrikanten erklärt der Weber seinen Wutanfall: „Sie wissen wahrscheinlich nicht, was es heißt mit leerem Magen stundenlang in der Zugluft stehen und unnütz die Zeit verlieren müssen, die uns Mittellosen so kostbar ist.“ Der „Fabrikant“

72 Gottfried Kinkel. „Die Kunstausstellung von Köln 1844. (Beschluß)“. *AZ*, Nr. 273 (29.9.1844), Beilage. S. 2180f.

73 Engels. *Rapid Progress* (wie Anm. 7). Vgl. Landes. Carl Wilhelm (wie Anm. 8). S. 112, 196.

74 Ernst Willkomm. „Der Lohnweber“. *Deutsches Bürgerbuch für 1845*. Hg. Hermann Püttmann. Darmstadt: Leske, 1845. S. 223-265, hier: 237.

höhnt, sich über die tiefe Frömmigkeit der Weber lustig machend: „Ich habe die Kälte nicht gemacht, ich kann sie auch nicht abschaffen. Hadert mit dem, der sie sendet, oder steckt Eure elenden Glieder in wärmere Kleider.“⁷⁵

Im Jahr nach Entstehung der *schlesischen Weber* malte Carl Hübner eine Wirtshauszene, die – wenn auch versteckt – auf die Wallfahrt zum Heiligen Rock Bezug nimmt. Dieses Bild reiht sich ein in andere satirische Bilder der Zeit. Die sonst so scharfe Unterscheidung von ‚U‘ und ‚E‘ ist hier für einige Zeit ausgesetzt. Düsseldorfer Künstler, deren Werke bereits im Louvre zu sehen waren oder nach Übersee gingen, produzierten zugleich für den Karneval und für satirische Blätter, wobei sich die humorvolle Genremalerei aus der Parodie älterer Kunstwerke entwickelte wie der moderne realistische Roman aus Cervantes’ Parodie der Ritterromane. Margaret A. Rose erläutert: „Hier wird zugleich das Poetische ins Alltägliche transferiert und das Alltägliche und das Komische als Stoffe der modernen Malerei legitimiert.“⁷⁶ Die Düsseldorfer Buch- und Kunsthandlung Buddeus, die im September 1844 eine „meisterhafte Lithographie“⁷⁷ von Hübners Weberbild ankündigte, ließ in der Karnevalssession 1844/1845 die von zwei Bonner Professoren verfasste Schrift *Der Heilige Rock zu Trier und die zwanzig andern Heiligen ungenähten Röcke* in einer zweiten Auflage mit *Nachträgen* erscheinen, deren Inhalt, juristische Texte parodierend, in einer Zeitungsannonce wie folgt angegeben wird: „Zu §. 1. Der heil. *ungenähte* Rock zu Trier ist *genäht*. Zu §. 9. Zu §. 16. Zu §. 17. Auch der *andere* heilige ungenähte Rock zu Trier ist in Rom für *ächt* erklärt worden.“ Es folgt: „§. 18 a. Die heil. ungen. Röcke auf dem Monte dell’Alvernia, zu Mantua, Mallorca, (Rom?) und Halle. Zu § 21.“⁷⁸ Die Staatsmacht ließ während jenes Karnevals eine auf die Heilig-Rock-Wallfahrt anspielende Lithographie inklusive Druckplatte und Druckexemplare, die in einer „Bude“ angeboten wurden, eiligst konfiszieren, „um keine Veranlassung zum Ärgerniß in confessioneller Hinsicht zu geben.“⁷⁹ Carl Hübners Wirtshauszene gibt allerdings einige Rätsel auf: Sie

75 Ebd., S. 238.

76 Rose. Scherz, Satire, Parodie (wie Anm. 26). S. 300f. Zu dem Thema auch: Margaret A. Rose. *Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit*. Bielefeld: Aisthesis, 2006.

77 Rubrik „Inland/Düsseldorf“. *DZ* Nr. 263 (21.9.1844).

78 *DZ* Nr. 29 (Beilage; 29.1.1845). In Bonn kam es ebenfalls zum Eklat. Vgl. Frohn. Löblich ist ein tolles Streben (wie Anm. 16). S. 318f.

79 Ebd., S. 290. Vgl. Annoncenseite. *DZ* Nr. 31 (31.1.1845). Vgl. *DZ* Nr. 34 (3.2.1845). Ein Bild von Lorenz Clasen, dem späteren Herausgeber der satirischen

findet, wie Lilian Landes hervorhebt, „in keiner der zeitgenössischen Tages- oder Kunstzeitungen Erwähnung, scheint nie Teil einer Ausstellung gewesen zu sein.“⁸⁰ Im Werkverzeichnis wird das Bild als *Drei Männer in einer Wirtsstube* oder *Die drei Temperamente* aufgeführt. Landes will in diesem ein Programmbild „zur Frage nach der Berechtigung dogmatischen Glaubens“⁸¹ sehen. Es könnte sich aber auch schlicht um ein für ein Wirtshaus vorgesehenes Bild handeln. Carl Hübners Kollege Adolf Schrödter hatte z. B. 1834 ein Wirtshauschild für eine Gastwirtschaft in Oberwesel gemalt.⁸² Das in *Drei Männer in einer Wirtsstube* zentral, unmittelbar über dem mittleren Biertrinker angebrachte Schild scheint wie eine direkte Aufforderung an Kneipengäste:

Es ist nicht möglich aufzuschreiben
Wir wollen gute Freunde
bleiben
Meine Herren u. Gäste ich bitte
Euch
Seit so gut u. zahlt gleich.

Dargestellt sind drei Männer, die friedlich, doch voneinander abgewandt, an einem Kneipentisch sitzen. Der linke Herr, offensichtlich ein Anhänger gutbürgerlicher Küche, sieht – ich folge hier Lilian Landes’ Beschreibung – „zufrieden-abwesenden Blicks durch das emporgehaltene Weinglas hindurch“, der mittlere „leert durstig einen steinernen Bierkrug“, der dritte ist „mit der Niederschrift seiner Gedanken beschäftigt“, neben sich das „kaum angerührte Glas Wasser“⁸³, an der Wand über ihm ein gerahmtes Souvenirbildchen von der Wallfahrt zum Heiligen Rock.

Hübner könnte zu dem Bild durch eine Meldung aus Mainz, abgedruckt am 24. Dezember 1844 in der *Düsseldorfer Zeitung*, inspiriert worden sein. In dieser wird von „eine[r] zuchtpolizeiliche[n] Verhandlung in Sachen des heil. Rocks zu Trier“ berichtet. Zur Zeit der Wallfahrt hätten in Bingen ein

Düsseldorfer Monatshefte, das die Heilig-Rock-Wallfahrt aufgriff, führte ab Mai zu einem intensiven Schlagabtausch der *Düsseldorfer* mit der *Elberfelder Zeitung*. Vgl. Landes. Carl Wilhelm (wie Anm. 8). S. 106f., 404.

80 Landes. Carl Wilhelm (wie Anm. 8). S. 125ff.

81 Ebd., S. 402-407, hier S. 402. Vgl. ebd.

82 Vgl. Kalnein. Die Düsseldorfer Malerschule (wie Anm. 9). S. 480f.

83 Landes. Carl Wilhelm (wie Anm. 8). S. 126.

Bäcker und ein Metzger beim Glas Wein gesessen „und unterhielten sich anfangs ganz ruhig und ohne Leidenschaft über die Religion“, bis der eine zu spötteln begann. Dieser wiederum fühlte sich von einigen, durch seine Bemerkungen Aufgebracht im Gasträum beleidigt und zog vor Gericht. Die Klage sei abgewiesen worden, denn „der Kläger habe das religiöse Gefühl eines Andern verletzt und schon dadurch die Zurechtweisung verdient, ganz abgesehen von der Bedeutung des heil. Rocks an sich.“ Der Gerichtspräsident habe den Kläger zudem ermahnt, „hinfüro seine Ansichten über die Religion für sich zu behalten und derartige öffentliche Diskussionen zu vermeiden.“⁸⁴ In einer im Vormonat im gleichen Blatt erschienenen Meldung aus München werden Hübner und das Weberbild sogar namentlich erwähnt. Da heißt es, der bayrische König habe „die Noth der Armen unter den Biertrinkern erkannt und läßt in allen Staatsbrauhäusern das Bier wohlfeiler abgeben, als es der Tarif verlangt: – Hoch, dreimal hoch lebe der König!“ Angefügt sind die Bedenken:

Aber die Brauer, dieselben bürgerlichen und adeligen Brauer, die unser allgemeiner Bierdurst aus kleinen Leuten zu Männern von Gewicht gemacht hat, so daß [...] ihre Söhne dem Fabrikantenfäntchen auf dem Hübnerschen Weberbilde gleichen: – was werden denn diese Brauer thun? That is the question!⁸⁵

Hübners Gemälde mag also tatsächlich in einer Bier- oder Weinstube als Mahnung, seine Zeche zu bezahlen und sich nicht über religiöse Dinge zu streiten, gegangen haben. Der Asket mit dem kaum angerührten Glas Wasser unter dem Wallfahrtssouvenir könnte auf einen Insiderwitz anspielen – vielleicht auf jenes Bonmot, das einst Karl Immermann in die Welt setzte? Als 1836 bei der *Kunstvereins*-Ausstellung Lessings *Hussitenpredigt* neben einem Altarbild von Wilhelm Schadow hing, hatte Immermann in kleinem Kreis gescherzt: „Es sei ganz natürlich, daß die Hussiten lebhafter wären, als Schadows Katholische Kirchenengel. Jene Ketzer hätten guten Wein im Kelche und die armen Rechtgläubigen müßten sich mit trockenem Brode begnügen [...]“⁸⁶

84 Rubrik „Deutschland“, „Mainz, vom 19. Dezbr.“ *DZ* Nr. 357 (24.12.1844).

85 *DZ* Nr. 307 (4.11.1844).

86 Karl Leberecht Immermann. „Zwischen Poesie und Wirklichkeit“. Tagebücher 1831-1840. Hg. Uwe Hasubek. München: Winkler, 1984, S. 312f. Tagebucheintrag vom 10.8.1836. Vgl. Giese. Münchener Tendenzen (wie Anm. 43). S. 251, Fn. 78.

Als viertes „Temperament“ und als Kontrast zu den still Zechenden und dem asketischen Wassertrinker lässt sich die Predigerfigur aus der *Hussitenpredigt* – „mit der einen Hand weit in die Luft greifend, mit der andern den Kelch, das Symbol des ganzen Aufstands, haltend“⁸⁷ – denken. Diese war sozusagen zu einer Ikone geworden. Bei der Verlosung von Zeichnungen, Kupferstichen, Radierungen „zum Besten der nothleidenden Weber und Spinner in Schlesien durch die Düsseldorfer Künstler“ am 30. April 1844 war auch eine Reproduktion der *Hussitenpredigt* an einen Gewinner gegangen.⁸⁸

„[W]ährend die Lebendigen und Fühlenden [...] hoffnungslos verzweifeln“

Im Weberbild ist auf den ersten Blick kein Bezug zum Religiösen erkennbar. Lediglich durch das Bildzitat des *Hagar und Ismael*-Motivs⁸⁹ und die feinmalerische Ausführung nazarenischer Machart ist auf ästhetischer Ebene ein Hinweis auf religiöse Bildkunst vorhanden. Im Wallfahrtsjahr kann diese demonstrative Ausklammerung des Religiösen nicht anders als Provokation empfunden und verstanden worden sein, zumal „der unerschütterliche christliche Glaube der Weber Schlesiens [...] in Zeitung, Lyrik und Roman“⁹⁰ immer wieder Erwähnung fand. Ist das Gemälde also ein Appell? Im Sinne von: Schaut Euch die aktuellen Produktionsbedingungen in der Textilbranche an, tut was gegen die brutale Ausbeutung, anstatt vor einem Stück Stoff auf die Knie zu fallen? In einem zu Neujahr 1845 erschienenen *Fliegenden Blatt* heißt es, Menschen würden verleitet, „die Gefühle, die Ehrfurcht, die wir Gott schuldig sind, einem Kleidungsstücke zuzuwenden, einem Werke, das Menschenhände gemacht haben.“ Und weiter heißt es da: „Tausende der Wallfahrer darben sich das Geld ab für die Reise und für das Opfer, das sie dem heiligen Rock d. h. der Geistlichkeit spenden, sie bringen es mit Verlusten zusammen, oder erbetteln es, um nach der Rückkehr zu hungern, zu darben [...]“⁹¹ Der katholische Verfasser dieses *Fliegenden Blatts* präsentiert

87 Müller. *Düsseldorfer Künstler* (wie Anm. 18). S. 128f.

88 Los Nr. 1759 an Herrn O. B. G. Laves. Vgl. *DZ* Nr. 121 (Beilage, 1.5.1844).

89 Vgl. Fußnote Nr. 69.

90 Landes. Carl Wilhelm (wie Anm. 8). S. 192.

91 Hermann Hinrichs. *Trier – Ronge – Schneidemühl in staats- und bundesrechtlicher Hinsicht: ein fliegendes Blatt vom Professor Hinrichs zu Neujahr 1845*. Halle: Schwetschke und Sohn, 1845. S. 3.

am Ende als Lösung des Problems die „Idee einer von Rom unabhängigen, freien deutsch-nationalen Kirche“⁹², eine Idee, die auch Johannes Ronge, der bis zu seiner Suspendierung im Jahr 1843 Kaplan im schlesischen Grottkau war, vertrat. Ronge hatte im Herbst 1844 mit seinem offenen, an den Trierer Erzbischof Arnoldi adressierten Brief für Schlagzeilen gesorgt. Im Weberbild hingegen wird Stoff nur als Stoff präsentiert, das Religiöse bleibt ganz außen vor. Mit seiner demonstrativen Verankerung im Diesseits stellt sich das Bild in eine lange Düsseldorfer Tradition. Dem Akademieleiter Schadow war bereits zwei Jahrzehnte zuvor vorgehalten worden, am Rhein eine Schule gegründet zu haben, „welche, weit ab vom katholisch-christlichen Geiste, dem sinnlichen Heidenthume huldige.“ In dieser Rezension der Berliner Akademieausstellung von 1832 war beklagt worden, dass die Düsseldorfer Schule „die christlichen Darstellungen so ganz aufgegeben hat, daß kein Jesus, keine Mutter Gottes aus Düsseldorf gekommen“ seien. „Nur aus dem alten Testamente einige Bilder, und auch hier sind die Motive nur bald religiös.“⁹³ Kritik an Götzenverehrung findet sich bereits 1830 in Lessings *Trauern dem Königspaar*. Dort fällt unser Blick neben anderen steinernen Götzenbildern auf das Steinbild einer heiligen Jungfrau, das „rechts im Vordergrund fromm die Hände faltet [...], während die Lebendigen und Fühlenden zu seinen Füßen hoffnungslos verzweifeln.“⁹⁴ In Wilhelm Heines *Gefängniskirche* (1837) ist die Ausklammerung des Religiösen bis aufs Äußerste ausgereizt. Es gibt „kein Kreuz, kein tröstendes Heiligenbild, keine mildernde Kerze“, lediglich ein einziges christliches Symbol – und dieses auch nur im Anschnitt, wie die Kunsthistorikerin Hanna Gagel betont:

Von einer Heiligenfigur an der Säule sind lediglich Sockel und Fuß gezeigt, nur durch diese wird man eigentlich an einen Kirchenraum erinnert. Der Raum ist kahl, Putz fällt an der Fensterleibung herab und Bodenfliesen sind zerbrochen.⁹⁵

92 Ebd., S. 20.

93 *Morgenblatt für gebildete Stände*. Nr. 299 (14.12.1832). S. 1196. Vgl. Giese. Gegen Münchener Tendenzen (wie Anm. 43). S. 234.

94 Friedrich von Uechtritz. *Blicke in das Düsseldorfer Kunst- und Künstlerleben*. 2 Bde. Düsseldorf, 1839/40. Bd. 1. S. 327.

95 Hanna Gagel. „Die Düsseldorfer Malerschule in der politischen Situation des Vormärz und 1848“. Kalnein. Die Düsseldorfer Malerschule (wie Anm. 9). S. 71f.

In Lessings *Huß auf dem Costnitzer Concil* erblicken wir rechts neben dem steinernen Rundbogen das Steinbild einer Heiligenfigur oder eines Apostels, jedoch wie im *Trauernden Königspaar* ebenfalls an den rechten Rand gedrängt. Eine weitere Parallele: Die Vorhalle, in der die Weber das fertige Textil abliefern, ist ähnlich karg wie der Innenraum der *Gefängniskirche*. Der Steinboden scheint sogar fast identisch und weist große Ähnlichkeit mit dem in *Das Trauernde Königspaar* und Lessings *Hus*-Bild von 1842 auf. Wählte Hübner bewusst diese Ausstattung, um sein Werk so in die Traditionslinie der Vorgängerbilder einzureihen?

Für Gotthold Ephraim Lessing ist der Bildraum ein Raum, in dem „es keine Fenster ins Jenseits“⁹⁶ gibt. Demonstrativ erscheint auch die Vorhalle, in der die Weber das von ihnen gefertigte Leinen prüfen lassen, fensterlos. Die bildparallele Rückwand wird lediglich durch drei Rundbögen strukturiert, wobei der mittlere wie zugemauert scheint. In einem Rundbogen erwarteten die Menschen damals ein Altarbild, sozusagen ein sich zum Jenseits hin öffnendes Fenster, wo Engelein vom Himmel schweben, eine Jungfrau Maria aus der Höhe grüßt oder der Erlöser erscheint.

Nicht nur Kirchgängern, auch dem Vernissagepublikum war der Rundbogen vertraut. Seit den 1830er Jahren war er in der Düsseldorfer Malerei ein gängiges Format. Die Kunsthistorikerin Martina Sitt erläutert: „Zum einen wurde er bei Ölskizzen eingesetzt, die als Modelle für größere Wandarbeiten genutzt wurden, zum anderen kam er im Kontext der Motive der religiösen Historie häufig vor.“⁹⁷ Julius Hübner, ein Schüler Schadows, der nicht verwandt ist mit Carl Hübner, hatte 1836 z. B. für den rechten Seitenaltar der einstigen kurfürstlichen Hofkirche St. Andreas in der Düsseldorfer Altstadt ein oben mit einem Rundbogen abschließendes Altarbild – *Christus an der Geißelsäule* – gefertigt. Püttmann schätzt es jedoch als „nur höchst mittelmäßig“⁹⁸ ein und des Malers Altarbildmadonnen seien „junge, artige Frauen, in deren Blicken Zufriedenheit und Glück der Ehe leuchten [...]“⁹⁹ Mit anderen Worten: in Altarbildern schuf das Bürgertum sich sein eigenes Ebenbild. Wollte Carl Hübner bewusst ein Gegenstück zu den Werken seines Namensvetters schaffen? Statt artige Frauen, in deren Augen Zufriedenheit

96 Monika Fick. *Lessing-Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Metzler, ³2010. S. 276.

97 Sitt. Duell an der Wand (wie Anm. 22). S.91.

98 Püttmann. *Düsseldorfer Malerschule* (wie Anm. 6). S. 124.

99 Ebd., S. 119.

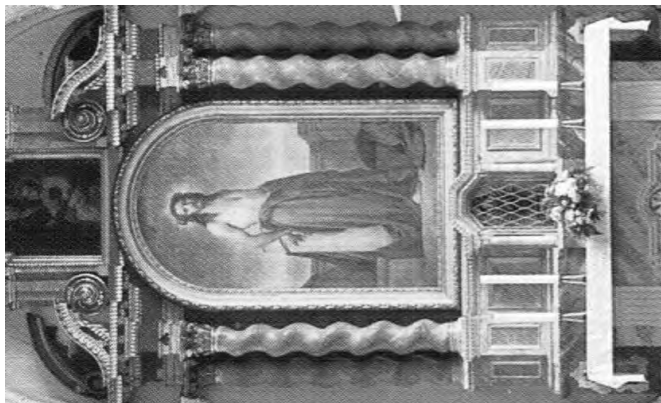


Abb. 6: Julius Hübner (1806-1882),
Christus an der Geißelsäule, 1836,
Altarbild St. Andreas, Düsseldorf.
Foto: Jans-Josef Harbecke; © Domini-
kanerkloster Düsseldorf.

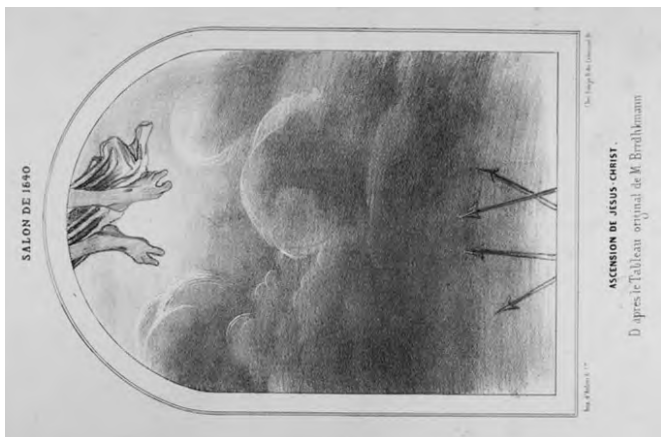


Abb. 7: Honoré Daumier. *Ascension de
Jésus Christ, d'après le Tableau original de
M. Brühlmann*. Lithographie
(14,5 x 21 cm) La Caricature, 26.4.1840.



Abb. 8: Ausschnitt mit rlerer Rund-
bogen aus *Die schlesischen Weber*
(Abb. 3).

und Eheglück leuchtet, provozierend eine ohnmächtig niedersinkende Proletarierin in den Mittelpunkt stellen?

Anfang der 1840er Jahre war der Rundbogen bereits über die Grenzen hinaus zum Symbol, ja fast schon zum Synonym für „nazarenische“ Bildkunst geworden. Der Pariser „Salon“, der zu jener Zeit fast jährlich im Louvre zeitgenössische Kunst präsentierte, wurde von Reproduktionen „nazarenischer“ Werke förmlich geflutet. Margaret A. Rose weist auf zwei Lithographien von Honoré Daumier hin, welche die inflationäre Zunahme dieser Frömmelkunst karikieren. Die Lithographie *Ascension de Jésus Christ, d'Après le Tableau original de M. Brudbkmann* ist „als ein Altarbild ironisch dargestellt und in *Le Charivari* am 1. April 1841 ausdrücklich als eine Parodie auf die Nachfolger des Nazareners Friedrich Overbeck beschrieben [...]“.¹⁰⁰ Über die Lithographie ist in Versalien „SALON DE 1840“ gesetzt. Dieses Rundbogenbild besteht fast ausschließlich aus Wolken. Von unten ragen ein paar Lanzenspitzen römischer Soldaten ins Bild, im oberen Rund sind gerade noch die Füße und ein Gewandfetzen des in den Himmel entschwebenden Heilands erkennbar. Hatten die satirischen Daumierkarikaturen Carl Hübner als Inspirationsquelle gedient? Sicherlich werden manche beim Anblick des leeren Rundbogens an diese Daumierkarikaturen gedacht haben, da sie auch in Düsseldorf bekannt waren, vielleicht erinnerten sie sich auch an die Kontroverse über die Altarbilder von J. Hübner.

Das Weberbild hinterlässt mehr Fragen als Antworten. Der Herr, der so kühl das gewebte Tuch zurückweist, wird von Rezensenten uneinheitlich als „schlesischer Großhändler[]“ (Gottfried Kinkel), „Geschäftsführer des Fabrikherrn“ (anonym, *Kölnische Zeitung*), „manufacturer“ (Friedrich Engels) bezeichnet.¹⁰¹ Sicher ist nur, dass er ein Bildzitat der Herrscherpose des Sonnenkönigs Ludwig XIV. ist, so wie ihn Hyacinthe Rigaud 1701 ins Bild setzte. Alle, bis auf denjenigen, der die niedersinkende Frau auffängt und zugleich mit einer Geste dem ‚Sonnenkönig‘ zu verstehen gibt, dass so

100 Margaret A. Rose. „Der Kunstkritiker als ‚Flaneur‘. Heines Betrachtungen über die bildende Kunst in Lutezia.“ *Zu Heinrich Heines Spätwerk „Lutezia“: Kunstcharakter und europäischer Kontext*. Hg. Arnold Pistiak. Berlin: Akademie, 2007. S. 117-148, hier S. 128.

101 „schlesischer Großhändler“. *AZ*, Nr. 273 (29.9.1844), S. 2180f. „Geschäftsführer des Fabrikherrn“, zit. nach „Nachtrag zu dem Bericht über die Kölner Ausstellung“. *Kunstblatt*. Nr. 96 (28.11.1844), S. 401. „manufacturer“. Engels. *Rapid Progress* (wie Anm. 7).

mit Menschen nicht umgegangen werden darf, wirken wie erstarrt, wie ein ‚lebendes Bild‘ oder eben eine Szene aus Oberammergau.

Eine eindeutige ‚Bildaussage‘ scheint es nicht zu geben. Sie wird zumindest von keiner Person und keiner Gruppe repräsentiert, nicht von dem die Faust Ballenden und auch nicht von jenem, der auf den Himmel verweist. Ein definitives Bildzentrum fehlt ebenfalls: Die Fluchtlinien bündeln sich in einem anderen Punkt als die Mehrzahl der Blicke der Dargestellten, wobei weder Fluchtlinien noch Blicke sich im Bildmittelpunkt treffen: Eine bewusste Irritation. Das Bild nimmt uns also weder das Denken noch das Handeln ab.

Schlussbetrachtung

Hermann Püttmann stellt 1839 eine weitgehende Auflösung akademischer Dogmen und Gattungsgrenzen fest, während zeitgleich „die aufgeklärte[n] Zeitgenossen“ sich dafür einsetzen, das Leben „zu lösen von der dicken Kruste der Vorurtheile und dem Bodensatze fauler Institutionen.“¹⁰² Das Scheitern der Revolutionen von 1848/1849 bewirkte einen Bruch. Auch ästhetisch. Die Gattungsgrenzen wurden wieder hochgezogen, der Landschafts- wie der Genremalerei nun zwar ein höherer Rang zugestanden, doch akademisches Schubladendenken und die Hierarchie als solche wurden wieder zementiert. Heilige, Könige, Kaiser wanderten nach wie vor aus den Ateliers der königlich-preußischen Akademie direkt an Europas Fürsten- und Königshöfe, „Nazarener“ freuten sich über Hochkonjunktur, Biedermeierliches und Genrebilder gingen weiter über den Ladentisch, Belletristik ebenfalls. Romane und Romantisches waren wieder gefragt statt Paulskirche und Politik. „Die Demokraten sind todt geschossen, im Auslande, oder versimpelt“¹⁰³, lautet Georg Weerths bitteres Fazit im April 1851.

102 Püttmann. *Düsseldorfer Malerschule* (wie Anm. 6). S. III. Vgl. auch ebd., S. 33, 146.

103 Zit. nach Heinrich Heine. *Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse*. Hg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris. Berlin/Paris: Akademie/Éditions du CNRS, 1970ff. Bd. 26, Brief Nr. 894. S. 287.

„Demokratische Kunst made in Düsseldorf“, wurde in Transportkisten verpackt und nach Übersee verschifft. Eine Replik des Weberbildes hing ab 1849 in der ständigen Sammlung der Düsseldorf Gallery am Broadway. Carl Hübner bemühte sich „um die Bildung von Verkaufsstrukturen für die Düsseldorfer Künstlerschaft in Nordamerika“, seine Werke wurden dort „zum Verkaufsschlager“, seine Reise durch die Vereinigten Staaten 1875 „zu einem wahren Triumphzug.“¹⁰⁴ Die konfliktreiche Kunstgeschichte des Düsseldorfer Vormärz blieb diesseits des Atlantiks ein halbes Jahrhundert ein heißes Eisen, an das sich nur wenige wagten. Erst 1902 erschien ein 385 Seiten starkes, reich bebildertes und bald zum Standardwerk avanciertes Opus in Großformat, Titel: *Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst, insbesondere im XIX. Jahrhundert*. Friedrich Schaarschmidt hat mit diesem im Auftrag des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen entstandenen Opus Kunstgeschichte zu einer teleologisch hin zum Nationalen sich entwickelnden Geschichte umgeschrieben. Dem einstigen Akademieleiter und Mitbegründer des Vereins, Wilhelm Schadow, sowie dessen Nachfolger Eduard Bendemann will Schaarschmidt nur noch einen Status als Vorläufer zugestehen. Deren Kunst denunziert er als „Mischung von Melancholie und Süßlichkeit, die [...] in dem jüdischen Ursprung Beider ihre physiologische Erklärung finden mag [...]“.¹⁰⁵ Neben antisemitischen Ausfällen gibt es auch Anklänge an „Blut- und Boden“-Ästhetik.¹⁰⁶ Carl Hübner wird erwähnt, vor allem aber

104 Landes. Carl Wilhelm (wie Anm. 8). S. 19, 69, 329-341. „Few more powerful expressions than these paintings have reached us yet from Europe, of the sentiment of hatred to oppression that is arousing there“, hieß es 1849 über Hübners Bilder. Vgl. „Gallery of the Düsseldorf Artists“. *Bulletin of the American Art-Union*, Vol. 2, Nr. 3 (Juni 1849). S. 8-17, hier: 11. „He is a painter of acknowledged talent and his painting of the Poacher’s Death und Silesian Weavers (both in the gallery), are believed to have done much toward removal of some of the oppressions which have for years past, weighed upon that unhappy country.“ J. W. E. „The School of Art at Dusseldorf“ *Bulletin of the American Art-Union* Nr. 1 (April 1850), S. 7. (Zugriff: 13.7.2020) <http://www.jstor.org/stable/20646718>

105 Friedrich Schaarschmidt. *Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst, insbesondere im XIX. Jahrhundert*. Hg. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. Düsseldorf: Verl. des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen, 1902. S. 79.

106 Bei Otto Heichert sei das zu finden, „was man [...] als den Erdgeruch für ein jedes Kunstwerk fordert und als höchste Errungenschaft preist“, konstatiert

als Beleg, „daß Kunst und Tendenz sich nicht vertragen“, und „daß trotz aller freiheitlichen Redensarten zwischen wirklichen Künstlern und unzufriedenen Proletariern“ eben doch „eine Wesensverschiedenheit besteht, die sich weder weglegnen noch überbrücken läßt.“¹⁰⁷ Dieses Opus magnum schreibt die Hetze Friedrich Wilhelms IV. gegen die „schnöde Judenclique“ fort. Es ist kein Produkt der Aufklärung, sondern der Gegenaufklärung. Indem Landes ungeprüft die von Schaarschmidt behauptete „Notwendigkeit einer getrennten Betrachtung von Rezeption der Düsseldorfer Historien- und Genremalerei“¹⁰⁸ übernimmt, bleiben die Bezüge des Weberbildes zur Ästhetik Lessing'scher Historienmalerei außerhalb ihres Fokus.

Das Weberbild knüpft, so konnte ich in meiner Untersuchung deutlich machen, an eine Ästhetik an, wie sie Lessing 1766 in seiner *Laokoon*-Schrift formulierte: Allem, „an dem sich zu merkliche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen zeigen“, die Anerkennung als Kunstwerk zu verweigern. In dem Werk zeigt sich ein verändertes Realismuskonzept. Realismus hatte sich 1837 noch, so z. B. in Wilhelm Heines *Die Gefängniskirche*, auf ein genaues Abbilden dessen, was sich auf der Netzhaut abzeichnet, beschränkt. Lediglich durch geschickte Wahl des Bildausschnitts bleiben in diesem Gemälde sämtliche Märtyrer- und Heiligenbilder außen vor, so dass unser Blick ausschließlich auf die eingesperrten Delinquenten fällt. Das Weberbild geht weit darüber hinaus. Es ist hier gerade der Widerspruch zwischen der ins Bild gesetzten Diesseitigkeit und der Bezugnahme auf Elemente religiöser Bildkunst, welche auf ästhetischer Ebene eine Spannung erzeugt, die sich affirmativer Interpretation verweigert. Betrachtende werden mit einer „Vereinigung verschiedenartiger Charaktere und selbst Antithesen“ konfrontiert, die „mit wunderbarem Geschick zur Hervorhebung der Hauptidee angewandt“ wird, wie es Püttmann bereits 1839 bei den Werken Lessings und Bendemanns konstatierte. Christliche Ikonographie und Zitate aus religiöser Bildkunst hatten schon in Carl Friedrich Lessings *Hussitenpredigt* nicht im Dienst einer Sakralisierung des Dargestellten gestanden, vielmehr im Gegenteil jegliche religiöse Aura und alle religiösen Posen fundamental in Frage gestellt. (1844 war dieses Thema nicht nur durch die Heilig-Rock-Wallfahrt, sondern auch

Schaarschmidt. Vgl. ebd., S. 372. Heichert wurde im Ersten Weltkrieg als Kriegsmaler eingesetzt, malte 1914 den Oberbefehlshaber Ost Paul von Hindenburg.

107 Ebd., S. 172.

108 Landes. Carl Wilhelm (wie Anm. 8). S. 26.

durch das Auftreten des sich auf das Urchristentum berufenden Kommunisten Wilhelm Weitling hochaktuell.) Indem sich das Weberbild auf klerikale Bildkunst bzw. auf Gemälde, die durch die in Schaufenstern aushängenden Stiche allgemein bekannt waren, bezieht, knüpft es an kollektive Bildwelten an. Es hatte eine weitaus größere Popularität in Vor- und Nachmärz erreicht als z. B. das Gemälde *Die Gefängniskirche*, das lediglich auf naturalistische Weise ein Geschehen reproduzierte.

Im Vormärzforschungsjahrbuch 2017 hatte ich auf Analogien der Ästhetik im Werk des Lessing-Schülers Emanuel Leutze zu der Gottfried Kellers hingewiesen. Bei beiden lassen sich durch den Widerspruch von Symbolik und dinglicher Wirklichkeit „miteinander in Konflikt stehende Deutungsperspektiven“¹⁰⁹ finden. In Kellers Novelle *Romeo und Julia auf dem Dorfe* sei der Tanzort „Paradiesgärtlein“, so konstatiert Thomas Gann, eine Art Parallelwelt, die „[m]it diversen Artefakten christlich religiöser Motivik ausgestattet“ sei, wobei das Interieur als „gänzlich verwittert“, „ursprünglich vergoldet“, nun aber als „verwaschen“ beschrieben wird. „Die ausführlichen Beschreibungen ästhetischer Merkmale von Opazität und Abnutzung“ ließen sich zugleich lesen „als Problematisierung des Status von – in diesem Fall: biblischen – Symboldiskursen in einem [...] unklar gewordenen Raum der Zeichen.“¹¹⁰

Analoges lässt sich im Weberbild finden: Die Dargestellten befinden sich in einem merkwürdigen Zwischenreich zwischen Abbild und Zeichen: die Weberin mit Kind ist zugleich ein Bildzitat des „Hagar und Ismael“-Motivs, der sie Auffangende erinnert an Pietá-Darstellungen und auch der zum Himmel weisende junge Weber war dem Ausstellungspublikum 1844 bereits vertraut: viele hatten ihn in genau jener zum Himmel weisenden Haltung bereits zuvor – dort mit Schäferhut – in Jakob Beckers Genregemälde *Der vom Blitz erschlagene Schäfer* gesehen bzw. in einem der Stichreproduktionen von diesem Gemälde. Das Weberbild scheint vor unserem geistigen Auge eine ähnliche Parallelwelt zu entfalten wie jene, die Gottfried Keller im „Paradiesgärtlein“ spielen lässt. Diese Ästhetik gälte es hinsichtlich des von Margaret A. Rose eingebrachten Konzeptes von Interbildlichkeit weiter zu untersuchen.

109 Giese. Amerikabilder (wie Anm. 45). S. 205.

110 Thomas Gann. „Im Paradiesgärtlein. Anarchie und ‚Heimatlosigkeit‘ in Gottfried Kellers ‚Romeo und Julia auf dem Dorfe‘“. *Anarchismus im Vor- und Nachmärz* (Jahrbuch 2016 Forum Vormärz Forschung). Hgg. Detlev Kopp und Sandra Markewitz. Bielefeld: Aisthesis, 2017. S. 205-232, hier S. 226.

Olaf Briese (Berlin)

Sturm-und-Drang? Schauerromantik? Sozialdrama?

Sigismund Wieses „Die Bettler“ (1837) und die Sphären
des Hässlichen

Lebensspuren

Grabbe, Büchner oder Heiner Müller: Ja, ja, ich bin nackt von Mutterleibe gekommen, nackt werd' ich wieder dahin fahren. – Der Mensch wird zum Unglück geboren, wie die Vögel zu fliegen – Der Teufel reitet durch die Luft und schneid't den Bettlern Grimassen – Die Herrn-Menschen wollen nichts mit uns Knechts-Menschen zu schaffen haben; es sei auf's Höchste, daß sie uns ihre Schmutzarbeiten zutheilen – Wenn Keiner hehlte, welch ein Fluch ihm im Blute rast; wenn Schein und Heuchelei ganz von der Welt verschwänden: gleich würd' es um sie gethan sein, und ersticken müßte dieses wüste Unthier Lust, in ekel Fäulniß der ganze Erdenbau verwesen, die alte Urnacht wäre wieder da! – So wünscht' ich, die Sündfluth käme daher, und Alles stickte in dem Cloack! – Wir bettelten uns in Särge und speisten mit den Würmern – Verachtung dem Gesetz! das uns Unglückliche nicht berücksichtigt? Wir leiden Gewalt, da uns das Gesetz in den Bezirken seiner Wirksamkeit nicht zu placiren weiß, da es uns sich gegenüberstellt und an die Willkür und Barmherzigkeit der Menschen verweist, die tyrannisch sind, launisch und felsenhart. Gewalt um Gewalt! Schützt uns kein Gesetz, müssen wir uns selbst Gesetz sein und das wollen wir auch!

Diese Kurzauszüge stammen aus Sigismund Wieses Einakter *Die Bettler*. Er ist ein ‚Vergessener‘, aber einige Lebenswege lassen sich rekonstruieren. Die ausführlichste Information erhält man wohl aus einem Lexikonbeitrag in Herrmann Wagens *Staats- und Gesellschafts-Lexikon* aus dem Jahr 1866: Geboren 1800 in Kulm als Sohn eines Postmeisters, besuchte er das Joachimthalsche Gymnasium in Berlin, studierte dann an der Berliner Universität Natur- und Bergbauwissenschaften. Er arbeitete kurzzeitig im Hüttenwesen (Verwaltung), dann als freier Schriftsteller in Döberitz und Fahrland bei Potsdam; er starb während einer Besuchsreise in Genthin am 1. April 1864. Sein Nachlass sei an seinen Neffen Sigismund Wiese in Berlin

übergangen und verloren.¹ Ein Nachruf aus den *Blättern für literarische Unterhaltung* hatte zwei Jahre zuvor weitere Informationen gegeben, hatte u. a. als Geburtsdatum den 27. Dezember 1800 benannt und erwähnt, dass es Wiese gelungen war, Ludwig Tieck zum Gönner zu gewinnen, er jedoch nie Erfolg errungen hatte: „Das Publikum beachtete ihn nicht, die Kritik schwieg meist über ihn“.² Ein neuerer, sehr kurz gehaltener Eintrag im „Kosch“ erwähnt als Nachlassort die „Staatsbibliothek zu Berlin“. Aber es finden sich dort lediglich einige Briefe an Tieck, die bereits 1864 veröffentlicht worden sind, sowie ein unveröffentlichtes Schreiben an Alexander v. Humboldt aus dem Jahr 1857. Darin erwähnt Wiese seine missliche finanzielle Lage und dass einst Kultusminister Eichhorn und Tieck für ihn beim König um eine lebenslange Pension von 300 Talern jährlich nachgesucht hätten. Nun bitte er Humboldt, sich nochmals für ihn zu verwenden.³

Recherchiert man weiter, stößt man auf das Bild eines Außenseiters, eines Sonderlings: „Es war ein Mann mit früh ergrautem Haar, eckig, scheu, sonderbar in Erscheinung und Wesen; schwerfällig und jäh in Rede und Ansicht. [...] Auf dem Lande bei Potsdam, in Magdeburg, zuletzt in Genthin lebte er in tiefer Einsamkeit, ein Prophet und eine Stimme in der Wüste, deren Niemand achtete“.⁴ Als Sonderling hat sich Wiese offenbar auch selbst angesehen und literarisch charakterisiert, und zwar in seinem Einakter *Dichtertliebe* (1839) – als weltfremden, lebensuntüchtigen Künstler, als Jemanden mit „Angst in der Welt“, der nur „im neuen Reich“ künstlerischer Ideale eine

1 Vgl.: [Anonym]. „Wiese (Sigismund)“. *Neues Conversations-Lexikon. Staats- und Gesellschafts-Lexikon*. Hg. Hermann Wagener. Bd. 22. Berlin: F. Heinicke, 1866. S. 225.

2 [Autorenchiffre] 11. „Vergessene Dichter“. *Blätter für literarische Unterhaltung*. Nr. 29, 14. Juli 1864, S. 537. Ein Lexikonbeitrag, möglicherweise von Hermann Marggraff, erwähnte, dass Wiese an der Universität Erlangen den Doktorgrad erlangte: (H.M.). „Wiese (Sigismund)“. *Allgemeines Theater-Lexikon [...]*. Hgg. R. Blum, K. Herloßsohn und H. Marggraff. Neue Ausgabe. Bd. 7. Altenburg und Leipzig: Expedition des Theater-Lexikons, 1846. S. 221f., hier: S. 221.

3 Vgl.: *Sigismund Wiese an Alexander v. Humboldt, Genthin, 4. März 1857*. Staatsbibliothek zu Berlin. Handschriftenabteilung. Nachlass Darmstaedter. Sig. 2 m 1830.

4 Rudolph Koepke an Karl v. Holtei, in: *Briefe an Ludwig Tieck. Ausgewählt und herausgegeben von Karl von Holtei. Vierter Band*. Breslau: Eduard Trewendt, 1864. S. 299 (dort S. 300ff. fünf Briefe Wieses an Tieck aus den Jahren 1828/29). Koepke gibt an, Wiese habe kurzzeitig im Berliner Oberbergamt gearbeitet (ebd.).

Erfüllung finden könne.⁵ In diesem Porträt, das unschwer als Selbstporträt zu erkennen ist, figurierte er als „Gustav Lenz“. Das ist eine Anverwandlung an den bekannten geisteskranken, 1792 verstorbenen Dichter – aber mehr noch: auch ein Bekenntnis zum literarischen Sturm und Drang. So hat man einige Lebensspuren, aber im Grunde nur wenige. Schon 1843 fragte Karl Gutzkow, ob Wiese ein „Verschollener“ oder „Verstummter“ sei. Ein kurzer Nachruf aus dem Jahr 1864 subsummierte ihn unter „Vergessene Dichter“⁶.

Werkumriss

Wiese galt in den 1830er Jahren als dichterisch vielversprechend. Er war in der literarischen Öffentlichkeit durchaus präsent, und seine Hauptpublikationen der Jahre 1835-1840 erschienen beim renommierten Verlag Brockhaus in Leipzig – drei Romane, zwei Dramensammlungen mit jeweils drei Stücken sowie ein umfangreiches Einzeldrama. Zwar wurden diese Stücke, trotz Wieses Bemühungen um Fürsprache durch Tieck, nicht aufgeführt. Aber das wäre angesichts des damaligen Theaterbetriebs auch kaum zu erwarten gewesen. Außerdem trat er gelegentlich in verschiedenen Organen als Lyriker hervor, und aus dem Nachlass wurde eine Novelle veröffentlicht.⁷

Um das literarische und soziale Profil von Wieses Schaffen näher zu erschließen, sollen hier seine Romane und Dramen, die bis zum Jahr 1840 erschienen, kurz vorgestellt werden. Seine drei Romane *Theodor* (1833), *Herrmann* (1834) und *Friedrich* (1836) haben bei allen Unterschieden eines gemeinsam – im Mittelpunkt stehen die Wandlung und Läuterung eines männlichen Helden. Der Erstling *Theodor* scheint der konventionellste und schwächste: Salondebatten, Reflexionsprosa, literarische Durchschnittsware. Es sind die Bekenntnisse eines idealistisch ins Leben gestarteten Jünglings, der nun, als halb romantisch, halb jungdeutsch ‚Zerrissener‘, an der

5 Sigismund Wiese. „Dichterliebe. Drama in einem Act“. *Jahrbücher für Drama, Dramaturgie und Theater* 2 (1839): S. 171-178, hier: S. 171.

6 K[arl] G[utzkow]. „Verschollene oder Verstumte?“. *Telegraph für Deutschland*. Nr. 96, Juni 1843. S. 383f.; [Autorenchiffre] 11. „Vergessene Dichter“ (wie Anm. 2).

7 Vgl. Sigismund Wiese. „Julian und Celinde“. *Berliner Revue. Social-politische Wochenschrift* Bd. 44 (1866). 1. Quartal: S. 1-7, 33-43, 65-69, 100-104, 133-140, 165-173, 197-204.

Welt verzweifelt. Er kommt in die Sphäre der verderbten Politik und Verwaltung, passt sich an Oberflächen an und wird zum Zyniker. Schließlich wird er von einem Pfarrer religiös-christlich bekehrt, lässt sein sündhaftes Leben hinter sich und führt ein ‚idealisches‘ Leben auf neuer Basis – eines Fundamentalchristentums nicht der Kirchlichkeit, sondern der Innerlichkeit (ohne seiner politischen Verantwortung zu entsagen). Der Nachfolgeroman *Herrmann* ist handlungsreicher angelegt. Der Held, ein Grafensohn, stemmt sich idealisch-geistig (aber religionsfern) gegen die Welt. Nach einer gescheiterten Liebesbeziehung wird er leitender Minister eines adligen Kleinstaats. Durch den Tod der von ihm vernachlässigten Mutter erkennt er, wie sehr er sich dem ‚natürlichen‘ Leben entfernt habe, und er stürzt sich ins sinnliche Leben. In seiner frühen Sterbestunde bekennt er sich, nunmehr geläutert, zum christlichen Glauben. *Friedrich* wirkt als der ambitionierteste der Romane. Als Rahmenhandlung dient eine „Faust“-Konstellation, eine teuflisch-himmliche Wette. Im Binnenscript stiftet Reichsgraf Friedrich eine Auswanderergesellschaft, übersiedelt auf drei Schiffen mit Passagieren nach Nordamerika und gründet dort eine Kleinkolonie. Er hat hehre Ideale, entwickelt aber tyrannische Züge. Er verzettelt sich des Ruhmes wegen in einen sinnlosen Krieg gegen feindliche Indianer, lässt zwei kritische Getreue bewusst in diesem Krieg sterben und verbannt weitere Widersacher. Diese planen nunmehr eine Kolonie auf Basis wahrer Freiheit und wahren Christentums und stürmen die Siedlung des Tyrannen. Friedrich bekennt sich sterbend reumütig zum Christentum. Die Mächte der Hölle – hier schließt sich die Rahmenhandlung – sind besiegt. Ein kurzes Fazit: Es handelt sich letztlich um christliche Bekehrungsromane. In ihnen werden zweifellos Zeitfragen thematisiert. Aber wer hier literarisches Zeit- und Ortskolorit erwartet, wird enttäuscht werden.

Von dieser belletristischen Dutzendware heben sich Wieses Dramen deutlich ab. Die von ihm präferierte gedanklich-dialogische Zuspitzung kommt hier viel stärker zur Geltung. Mehr noch: Wiese wird innovativ. Statt behäbiger biedermeierlicher Reflexionsprosa entwickelt er in den besten Momenten eine jungdeutsch angelegte dynamische Mixtur aus verknappter Sturm-und-Drang-Rhetorik und dramatisierender Schauerromantik, oftmals (aber nicht durchgehend) durchsetzt mit christlichen Bekehrungsmotiven. *Die Wilden und die Ansiedler* – das erste Stück innerhalb der Dramenpublikation *Drei Trauerspiele* (1835) – thematisiert die koloniale Eroberung Nordamerikas und den brutalen Kampf britischer Eroberer gegen die Ureinwohner. Der Oberbefehlshaber der Truppen erweist sich als macht- und gewinnsüchtig,

umflort von der Demagogie einer zivilisierenden und christianisierenden Mission. Die finale Grausamkeit: Der letzte Indianerfürst und seine Schwester wollen sich auf der Begräbnisstätte ihrer Ahnen den Freitod geben, werden jedoch dort ermordet. *Die Märtyrer* spielt zur Zeit des römischen Kaisers Valerian. Es handelt von christlichen Märtyrern, die durch ihr Beispiel andere Akteure der römischen Oberschicht zum Religionswechsel bewegen (die dann ebenfalls mit Gotteszuversicht in den Tod gehen). *Clothar und Sulamith* hingegen spielt in jüngster Vergangenheit, zur Zeit der antisemitischen sog. Hep-Hep-Krawalle 1819 – vor allem in süddeutschen Städten. Bei diesen Tumulten werden zwei Väter angesehener Familien eines Orts getötet – einer jüdischen und einer christlichen. Im Zuge der staatlich angesetzten Untersuchung vermag es die Jüdin Sulamith, den Hass zwischen den Familien zu lindern. Es beginnt eine Liebesbeziehung zwischen den Kindern der getöteten Väter – Sulamith und Clothar. Sie will konvertieren, um ihn zu heiraten. Deshalb wird sie von ihren beiden Brüdern vergiftet; am Sarg aber lehnt sich einer dieser Brüder gegen den anderen wegen der Untat auf und wird von jenem ermordet. Der Doppelmörder wird schließlich einem Gericht übergeben.

Die Freunde – in der nächsten Dramensammlung aus dem Jahr 1836 – ist angesiedelt in der Spätphase der Napoleonischen Kriege. Zwei eng befreundete Offiziere – ein deutscher und ein französischer – geraten in die Mühlen des plötzlichen militärischen Seitenwechsels Preußens gegen Frankreich. Nach einem sehr wechselhaften intrigenreichen Geschehen stirbt am Ende einer an der Leiche des anderen. *Paulus* hingegen weist wenig Dramatisches auf, es ist ein mehr oder weniger monologisierendes Bekehrungsdrama. *Beethoven* schließlich zeigt (mit Anklängen an Goethes *Tasso*) einen weltverachtenden „Zerrissenen“, der sich nur in der Sphäre der Kunst in Freiheit wähnen kann. Im Verlauf der Handlung – der einzige Mehrakter Wieses, in dem es keine Toten, Freitoten oder Hingerichteten gibt – stellt sich heraus, dass dieses ‚idealische‘ Streben mit christlichen Grundsätzen mehr als nur äußerlich vereinbar ist, und der Künstler Beethoven verwandelt sich in einen der irdischen Sphäre geistig-christlich ‚Entsagenden‘.

Im Jahr 1840 erfolgte eine separate Dramenpublikation, das bislang umfangreichste Drama Wieses: *Don Juan*. Der Held, ein sinnlicher Freigeist und Byron'scher Übermensch, ist ganz dem Leben hingegeben. Er ist kein bloßer Lüstling, sondern ringt mit dem Problem von Fleisch und Geist, von Diesseits und Jenseits. Welthass und Weltliebe wechseln einander ab, und wenn Welthass und Selbsthass die Oberhand zu gewinnen scheinen, holt ihn

eine neue Liebe zurück ins Leben. Am Ende scheint Don Juan durch wirkliche Liebe versöhnt, wird aber bei der Hochzeitszeremonie von einer ehemaligen Geliebten vergiftet. Verglichen mit anderen Stücken Wieses, fällt Eines hier auf: Christliche Bekehrungsmotive sind hier nebenrangig. Das ist umso bemerkenswerter, als danach die Phase von Wieses ‚geistlichen‘ Dramen einsetzt.

Gerade mit seinem dramatischen ‚Frühwerk‘ – also dem bis 1840 – hatte er sich, wie erwähnt, im literarischen Feld einen gewissen Namen gemacht, und seine Produktionen wurden kontinuierlich rezensiert. Hervorzuheben wären hier vor allem die Würdigungen seiner dramatischen Vorlagen durch Karl Gutzkow, so etwa 1835 im *Phönix*: „achtbares Talent“, „Sprache ist rapid und edel“, „Wie wohl thut es, einmal ein Buch von Grund der Seele für die Öffentlichkeit empfehlen zu können!“⁸ Hermann Marggraff stellte ihn 1837 in eine Reihe mit Platen und Grabbe, ein anderer Rezensent im selben Jahr mit Immermann, Grabbe, Gutzkow und Mosen. Ein Lexikonbeitrag lobt 1838 die Gemeinsamkeiten der Dramen Grabbes, Büchners, Dullers, Willkomm's, Gutzkows, Üchtritz', Hauchs und Wieses – nämlich die „allen Bedingungen eines schönen Kunstwerks widerstreitenden Richtungen“; Marggraff hob 1843 nochmals hervor, dass Wiese in eine Reihe mit Platen, Grabbe, Rapp, Duller, Rogge, Willkomm, Büchner und Hauch gehöre.⁹ Die Urteile zu Wiese fielen dann aber aufgrund seiner ‚geistlichen‘ Dramen ab Mitte der vierziger Jahre deutlich kritischer aus, mitunter geradezu vernichtend. Wenn an sein Frühwerk erinnert wurde, dann erschien es, im Zeitalter des ‚Realismus‘, ebenfalls in deutlich ungünstigem Licht: „Haschen nach

8 [Karl Gutzkow]. „Drei Trauerspiele. Von S. Wiese“. *Phönix. Frühlingszeitung für Deutschland*. Nr. 150, 27. Juni 1835. S. 600.

9 Vgl.: Hermann Marggraff. „Physiognomie der deutschen Literatur in den Jahren 1835 und 1836“. *Deutsches Taschenbuch auf das Jahr 1837*. Hg. Karl Büchner. Berlin: Duncker und Humblot, o.J. S. 147-209, hier: S. 191f.; [Anonym]. „Jahrbücher für Drama, Dramaturgie und Theater“. *Zeitung für die elegante Welt*. Nr. 185, 22. September 1837. S. 737-739, hier: S. 738; [Autorenschiffre] 79. „Deutsche Dramatische Literatur“. *Conversations-Lexikon der Gegenwart. In vier Bänden. Erster Band*. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1838. S. 964-975, hier: S. 973; Hermann Marggraff. „Das deutsche moderne Drama, vom national-politischen und socialen Standpunkte aus betrachtet. Zweiter Artikel“. *Deutsche Monatschrift für Litteratur und öffentliches Leben* 2 (1843), Bd. 2: S. 216-240, hier: S. 221.

Seltsamkeiten“, „zu wenig Handlung“, „das Gräßliche zu überhäuft und zu übertrieben ist, so daß es am Ende Widerwillen erweckt“. ¹⁰

Man hat es – um hier ein kurzes Fazit zu geben – mit einem Autor zu tun, der Elemente des Sturm und Drang, der Schauerromantik und der Schicksalstragödie sowie jungdeutscher Aufbruchsdramatik vor christlichem (allerdings nicht ausdrücklich kirchlichem) Hintergrund miteinander verquickt und sich in jedem Fall – so sahen es auch engagierte Zeitgenossen – deutlich aus der Masse biedermeierlicher Historien- oder Unterhaltungsdramatik heraushebt. Wieses Einakter *Die Bettler* bleibt dennoch ein Solitär, ein einzigartiges Stück – einzigartig für sein Schaffen, in seiner Drastik einzigartig auch im literarischen Feld seiner Zeit.

„Die Bettler“

Wieses Einakter erschien im ersten Band der 1837/39 in zwei Bänden erschienenen *Jahrbücher für Drama, Dramaturgie und Theater*, herausgegeben von Ernst Willkomm und Alexander Fischer. ¹¹ Die beiden ‚jungdeutschen‘ Herausgeber verstanden ihr Jahrbuch als nationales Sammlungsprojekt, und briefliche Aufrufe zur Mitarbeit ergingen an ca. 50 zeitgenössische Autoren. Erklärtes Ziel war es, nicht nur auf einen Aufschwung des Dramas als literarische Form hinzuwirken, sondern auf eine grundlegende Umgestaltung der von kommerziellen oder höfischen Interessen geprägten Theaterlandschaft. In dem Zusammenhang kam es in den *Jahrbüchern* zum Abdruck von Stücken, von Rezensionen über gedruckt vorliegende oder aufgeführte Stücke, u. a. von Büchners *Danton's Tod*, auch zum Abdruck von essayistischen

10 Heinrich Kurz. *Geschichte der deutschen Literatur mit ausgewählten Stücken aus den Werken der vorzüglichsten Schriftsteller. Vierter Band*. Leipzig: B. G. Teubner, 1872. S. 479.

11 Vgl.: Sigismund Wiese. „Die Bettler. Trauerspiel in einem Acte“. *Jahrbücher für Drama, Dramaturgie und Theater* 1 (1837): S. 207-214. Zu diesen Jahrbüchern: Fritz Hinnah. *Ernst Willkomm. Ein Beitrag zur Geschichte des „Jungen Deutschland“*. Inaugural-Dissertation, Bocholt: J. & A. Temming, 1915. S. 50ff.; Robert Hallgarten. „Alexander Fischer“. *Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte. Franz Muncker zum 60. Geburtstage*. München: Beck, 1916. S. 108-161, hier: S.114ff.; Jan-Christoph Hauschild. *Georg Büchner. Studien und neue Quellen zu Leben, Werk und Wirkung [...]*. Königstein/Ts.: Athenäum, 1985. S. 405ff.

Porträts, beispielsweise über Shelley und Grabbe, sowie von programmatischen Artikeln über Drama und Theater überhaupt.

Mehr noch: Mit Erscheinen des ersten Bandes der *Jahrbücher*, die nach zwei Bänden allerdings wieder eingingen, zeigte sich, dass es sich nicht nur um eine Reform von Literatur und Theaterwesen handelte, sondern um ein *gesamtgesellschaftliches* Anliegen. In diesem Sinn hob Willkomm's Vorwort – selbstredend Zensurbedingungen unterliegend – hervor, dass ab 1830 eine neue Epoche der Weltgeschichte begonnen hätte. Im Jahrbuch selbst wurde diese Diktion wiederholt aufgenommen und an eher unverfänglichen Stellen – wie etwa Rezensionen – verstärkt. So äußerte der Mitherausgeber Willkomm „den Wunsch, die socialen und politischen Widersprüche, die so schreiend das Herz der Gegenwart zerreißen, schärfer aufzufassen“, und er plädierte in seinem Beitrag „Das moderne Gesellschaftsleben und die sociale Tragödie“ für moderne *soziale* Tragödien jenseits nur politischer Stoffe.¹²

Verwirklicht wurde dieser Anspruch auf soziale Stoffe innerhalb der *Jahrbücher* allerdings nur sehr bedingt. Als herausstechende Ausnahme kann lediglich Wieses drastischer Einakter *Die Bettler* gelten. Er wurde gelegentlich in kritischen Besprechungen dieser *Jahrbücher* erwähnt, und, wie nicht anders zu erwarten, kontrovers aufgenommen. Ein Rezensent erkannte die poetischen Potentiale: „voll bedeutender, aber unregelter Kraft, fast shakespeareisch, nur zu unmotivirt“; ein nächster sah eine Arbeit, „die an gemeiner und greller Wirklichkeit, oder an dem falschen und übertriebenen Pathos“ von Schillers *Die Räuber* Gefallen finde; ein weiterer empfand das Stück als abstoßend: „eine Tragödie mit Lumpen und Stockprügeln, welche oft genug den Deutschen romantisch dünken, in diesem Drama aber sehr widerwärtig sind“.¹³

Es ist das Verdienst Horst Denklers, erstmals 1973 in der Forschung auf dieses Stück aufmerksam gemacht zu haben (ohne dass das nachfolgend auf großen Widerhall stieß; auch seine nochmalige Kurzinterpretation aus dem

12 [Ernst] W[illkomm]. „Dramatische Zeitbilder von G. F. Rank“. *Jahrbücher für Drama, Dramaturgie und Theater* 1 (1837): S. 78f, hier: S. 79; E. Willkomm. „Das moderne Gesellschaftsleben und die sociale Tragödie“. Ebd. 2 (1839): S. 105-109.

13 [Anonym]. „Jahrbücher für Drama, Dramaturgie und Theater“. *Repertorium der gesammten deutschen Literatur* 15 (1838): S. 107f., hier: S. 108; [Autorenchiffre] 59. „Dramatische Bücherschau für das Jahr 1838. Erster Artikel“. *Blätter für literarische Unterhaltung*, Nr. 110, 20. April 1839, S. 445-447, hier: S. 446; [Anonym]. „Notizen“. *Zeitung für die elegante Welt*, Nr. 16, 22. Januar 1838, S. 64.

Jahr 1980 änderte daran nichts). Der kurze Inhaltsabriss von Gertrud Maria Rösch in „Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur“ aus dem Jahr 1998 hat dahingehend ebenfalls nichts bewirkt. So kommt eine *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama* aus dem Jahr 2003 über eine Kurzerwähnung nicht hinaus: „Ein weitgehend vergessener Autor, der dieser Tradition und insbesondere Büchners Radikalisierungsprogramm der Sozialkritik zugeordnet werden kann, ist Sigismund Wiese, dessen Einakter den signifikanten Titel *Die Bettler* trägt“.¹⁴ Im Jahr 2014 erfolgte im Rahmen eines Aufsatzes zur Geldproblematik im Vormärz, der u. a. auch Wieses Stück thematisiert, erstmals eine Analyse.¹⁵

Worum geht es in diesem aus zwei Szenen bestehenden Sozialdrama? Die erste Szene spielt in einer Winternacht bei Sturm in einer Dachkammer. Der krank auf einer Strohschütte liegende Lumpensammler Hiob Lebrecht – der Name ist die Kurzzusammenfassung seines Schicksals – wird von hartherzigen Armen- oder Bettelvögten (damals in Berlin tatsächlich existierenden Amtspersonen, dazu weiter unten) zurückgelassen. Sie hatten ihn hergeschleppt, um das Stadtbild zu säubern. Er ruft ihnen klagend hinterher, dass niemand ihm in Not und Krankheit helfe. Frau Roller, die Hausbesitzerin, tritt mit Licht und einer Suppe ein und versucht ihn zu besänftigen. Er erzählt den Hergang: Trotz zunehmender Krankheit habe er in den letzten Wochen tapfer mit seinem Karren als Lumpensammler gearbeitet. Aber seine angegriffene Konstitution habe ihn mehr und mehr zur Zielscheibe von Gassenbuben gemacht. Deshalb, wegen Erregung von Ärger, haben

14 Vgl.: Horst Denkler. *Restauration und Revolution. Politische Tendenzen im deutschen Drama zwischen Wiener Kongress und Märzrevolution*. München: Fink, 1973. S. 232ff.; ders.: „Das Drama der Metternichschen Restaurationsepoche (1815-1848/49). Mit Beispielen aus der zeitgenössischen Einakterliteratur“. *Handbuch des deutschen Dramas*. Hg. Walter Hinck. Düsseldorf: Bagel, 1980. S. 216-228, 552-555; Gertrud Maria Rösch. „Geschichte und Gesellschaft im Drama“. *Zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*. Hgg. Gerd Sautermeister und Ulrich Schmid. München: dtv, 1998. S. 378-420, 670-675, hier: S. 417ff. (= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 5); Franziska Schöbler. *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003. S. 64.

15 Vgl.: Patrick Fortmann: „Geld, Geld. Wer kein Geld hat“. *Ökonomien des Mangels und Dramatik der Knappheit im Vormärz* (Raimund, Nestroy, Wiese, Büchner)“. *Geld und Ökonomie im Vormärz*. Hg. Jutta Nickel. Bielefeld: Aisthesis, 2014. S. 95-112, hier: S. 104ff.

ihn die Armenvögte von der Straße gezerrt: „Du störst die Ruhe der Bürger“. Sie schleppten ihn in die Dachkammer: „was quälst Du Dich und uns? Hund, verende da!“ (S. 207)

Unterbrochen von Gottesanklagen und diesbezüglichen Zurechtweisungen durch Frau Roller erzählt Hiob nunmehr seine Lebensgeschichte: Er sei schon arm geboren worden, hatte redlich gelebt und gearbeitet, hatte geheiratet, wurde Vater. Einer von den großen Herrn – das wird nicht näher spezifiziert – hatte versucht, sich seiner Frau zu nähern und sie mit Gewalt sexuell zu nötigen. Der hinzukommende Hiob erteilte dem Frechling eine Tracht Prügel und setzte ihn vor die Tür. Die Justiz schlug zurück, mit falschen Zeugen wurde ihm ein Mordversuch zur Last gelegt. Nach langer Untersuchungshaft in einem finsternen Loch kam Lebrecht frei – der Ankläger war plötzlich verschieden und hatte auf dem Sterbebett seine Tat gestanden. Hiobs Frau jedoch war zwischenzeitlich verstorben – „in Gram, Angst, Schmerzen, Hunger“ (S. 208). Daraufhin kommt Hiob, kurzzeitig dem Wahn verfallen, ins Irrenhaus, seine Kinder werden ihm genommen. Frau Roller verlässt nach diesem Gespräch den Gebrochenen, nicht ohne das Versprechen zu geben, für Kleidung, Heizung und Essen zu sorgen.

Hiob bleibt in der Dunkelheit zurück, beklagt weiter sein Schicksal, als er plötzlich Geräusche und Stimmen hört. Zwei Personen kommen hastig herein, ein Mann mit einer frierenden jüngeren Frau auf dem Arm. Es ist ein Geschwisterpaar namens Anne und Stephan. Sie scheinen auf der Flucht vor Häschern zu sein, glauben aber, hier für die Nacht sicheren Unterschlupf gefunden zu haben. Lebrecht meldet sich in der Dunkelheit, will die Eindringlinge verweisen und ruft, als sie sich weigern, nach Hilfe. Stephan stürzt sich gewaltsam auf ihn, will ihn ggf. sogar töten, erkennt aber plötzlich im Mondlicht seinen Vater. Es gibt ein emotional aufgeladenes Wiedersehen mit gebrochener Freude. Denn die Kinder erzählen von ihrem Schicksal: „Vater, wir sind Diebe! [...] Vater, wir sind Mörder!“ (S. 211) Beziehungsweise, wie die Tochter einschränkt: Sie hätten den gerade Beraubten wohl nur verletzt. Der Grund: Ihnen Beiden, verarmt und ohne Arbeit, wäre vom Vermieter die Kündigung angedroht worden. Stephan hätte daraufhin eine reiche Familie bestohlen, beide kamen anschließend in eine Arrestanstalt: „Wir wurden eingesteckt und hatten nun ein Aus- und Unterkommen“ (S. 212). Nach Verbüßung der Strafe führten sie das Leben von Landstreichern. Sie schliefen zumeist auf Kirchhöfen und überfielen schließlich einen hartherzigen Reichen, der sie zuvor abgewiesen hatte. Der Überfall misslang, sie wurden verfolgt und gelangten schutzsuchend in diese Kammer. Kaum

ist die Erzählung beendet, tauchen die Häscher auf und bezichtigen die Geschwister angesichts der Situation des Raubmords an Lebrecht. Während dieser stirbt – geschwächt vor Krankheit, Aufregung und vielleicht auch von der vorherigen Attacke seines Sohnes –, ergeben sich die beiden Jugendlichen den Verfolgern.

Die zweite und sehr viel kürzere Szene des Stücks: Die Geschwister werden ins Zuchthaus geführt und sollen den dort gesetzmäßig vorgeschriebenen „Willkomm“ – eine Auspeitschung – erhalten (zu dieser damals juristisch kodifizierten Strafpraxis ebenfalls weiter unten). Stephan lehnt sich auf, will seine Schwester schützen. Als sie misshandelt werden soll, ersticht er sie und sich. Sie stirbt erleichtert: „Hölle ist auf Erden“. Und er ruft dem Zuchthausdirektor eine Anklage zu, die ihn im Lichte eines neuen, aufrüttelnden Christus erscheinen lässt (und sein Name scheint Programm, Stephan, nach dem Heiligen Stephanus, dem christlichen ‚Urmärtyrer‘): „Euch Fluch, höchst selbstische, harte, ja unsinnige Menschen; verschanzt hinter Kirch’ und Brauch, verdammt durch Gottes Wort! Lernt menschlich sein, christlich, dann fangt von vornen an, gebraucht mitleidig euren Verstand! – Ich schlachte mich, ein neues Opfer“ (S. 214).

Literargeschichtliche Horizonte

Das Stück spielt in einer Stadt ohne Namen. Die Handlung ist in der Ist-Zeit des Erscheinens angesiedelt. Es handelt sich also um ein Gegenwartsstück. Es ist ein Kammerspiel, in seiner ersten Szene ein *Dachkammerspiel*. Mehrere Personen treten passiv und aktiv in dieser ersten Szene auf. Das passive Personal bilden die zwei Armenvögte, die Lebrecht in die Kammer schleppen und ihn verlassen. Wichtigste aktive Person ist Lebrecht. Für ihn beginnt die Hausbesitzerin Frau Roller zu sorgen, eine mitleidig-helfende Person voll Gottvertrauen, deren religiöse Zuversicht, so scheint es, aber partiell zu wanken beginnt. Hinzu kommen dann die beiden sich versteckenden Jugendlichen. Die Szene wird beendet durch den Auftritt zweier sie verfolgender Häscher – nicht identisch mit den anfangs auftretenden Armenvögten – mit kurzem Sprechpart: („Greift ihn, dieser ist’s! Das Weibsen auch – Landstreicher, Landstreicher! [...] Betroffen bei einem Raubmord!“ [S. 212]).

Lebrecht ist in ungewissem Alter; als Vater von zwei Jugendlichen vielleicht um die Vierzig. Seine soziale Herkunft: Berufsarmer. Zwar wäre er, als

Hiob redivivus, ein ins Unglück gefallener Reicher. Tatsächlich beklagt er, krank darniederliegend: „mein Vermögen ist weg“ (S. 207). Aber das bezieht sich offenbar auf die unmittelbaren Subsistenzmittel für die nächsten Tage. Denn in seiner stückweise erzählten Lebensgeschichte heißt es ausdrücklich: „Frau, ich bin in diesem Jammerstand geboren, erzogen; habe darin geheiratet, Kinder gezeugt, und werde mein Ende in ihm finden“ (S.208). Das ist, neben vielen Besonderheiten des Stücks im Rahmen der damaligen ‚sozialen Literatur‘, höchst wichtig: Lebrecht ist kein gefallener Reicher oder Vornehmer, ist nicht durch unglückliche Umstände ins Elend gestürzt. Wiese lässt dieses damals übliche sentimental-verharmlosende Setting hinter sich. Elend und Armut sind nicht dem Zufall oder personalen Intrigen geschuldet. Sie sind soziale Normalität, sind lebenslange Normalität, und zwar über mehrere Generationen hinweg. Resigniert stellt Frau Roller an Lebrechts Leiche fest: „Wie, hast Du Dein Lebtag gearbeitet im Schweiße Deines Angesichts, sind Deine Hände hart wie Barentatzen und konntest doch Dein Bischen Brod nicht erwerben!“ (S. 213)

Lebrecht geht in seinen Erkenntnissen noch weiter, er spricht bewusst für ein Kollektivsubjekt. Symptomatisch heißt ja das ganz Stück „Die Bettler“ – nicht „Der Bettler“. Ausdrücklich spricht er das „Bettelvolk“ an und klagt: „Die Herrn-Menschen wollen nichts mit uns Knechts-Menschen zu schaffen haben; es sei auf’s Höchste, daß sie uns ihre Schmutzarbeiten zuteilen“ (S. 208). Elend muss erhalten werden, Herrschafts- und Knechtschaftsverhältnisse müssen erhalten werden. Zu den damit verbundenen bürgerlichen Reglementarien gehört aber auch, dieses Elend ästhetisch-moralisch auszublenden und in störenden Fällen von den Straßen und aus dem Sichtfeld zu verbannen: „Du gibst Aergerniß, rief jetzt der Vogt, Du störst die Ruhe der Bürger; wo bist Du heim, daß wir Dich von hier schaffen?“ (S. 207)

Damit erweist sich Wiese mit seinem Stück als getreuer Sozialchronist. Wie weiter unten noch zu sehen ist, war genau das zu dieser Zeit die Aufgabe der sog. Armen- oder Bettelvögte in Berlin: Angeblich liederliche Personen aus dem Stadtbild zu schaffen, d.h. in der Regel in Disziplinierungs- und Strafinstitutionen wie das Berliner Arbeitshaus (weil Lebrecht ja nicht bettelt, bleibt dieser Weg ihm erspart). Wehren wollte und will er sich nicht. Er war immer rechtschaffen. Und selbst wenn er sich nun wehren wollte, hätte er, krank und gebrochen, dazu keine Kraft. Es reicht nur noch für Anklagen: „Die Menschen, die Menschen! *Sich* bestellten sie ein stolzes Haus, uns stießen sie hinaus! ,Seht, wie ihr draußen fertig werdet, wir werfen euch ja dann

und wann ein Paar Brosamen zu; für euch ist weder Arbeit, weder Unterhalt!‘ Was, sind wir nicht Menschen, wie sie? Wollen wir nicht arbeiten und unser Theil auch haben an dem allgemeinen Gut?“ (S. 211) Und er klagt nicht nur die Menschenwelt an, sondern, ein zeitgemäßer Hiob, auch den göttlichen Schöpfer.

Sein Sohn Stephan hingegen ist von anderem Format. Er ist fordernd, ist offensiv, ist aggressiver. Er klagt Gott nicht an, sondern besteht auf seine Gottes- und Menschenrechte. Er hatte, vor allem um seine Schwester zu ernähren, den Weg in die Kriminalität nehmen müssen. Dieser Weg reut ihn nicht, er musste ihn wählen, und er steht dafür ein. Sein Vater erwartet hoffnungsvoll, dass die Geschwister ‚ehrlich‘ gewesen seien. Stephan wischt diese Erwartung weg. Er widerspricht energisch: „Vater, wir sind Diebe! [...] Vater, wir sind Mörder!“ (S. 211) Die Richtigstellung seiner Schwester, dass der erwähnte Überfall keinesfalls zu einem Tod, sondern nur zu einer Verletzung geführt habe, konterkariert Stephan aufgebracht, dass er letztlich nur Gewalt mit Gewalt vergelte. Er hätte deshalb auch bedenkenlos gemordet:

Sind wir Mörder nicht, so war’s, daß diese Hand im Druck erschlaffte. Sei’s, wie es sei! Mir hat die Welt von Kindesbeinen wider göttliches und menschliches Recht so gewaltthätig mitgespielt; mich hat sie so versäumt, von Zucht, Kirche, Ordnung und Sitte verflucht, daß ich nicht glaube, ich hätte irgend wem auf der Welt Rechenschaft abzulegen. (S. 211)

Es gebe keinen anderen Ausweg als Kriminalität. Er hätte ansonsten alles versucht: „An redlichem Verdienst fehlte es; wie ich auch bat und flehte, kein Mensch hatte die Gnade, mich in Arbeit zu nehmen, da sie doch etwas Rechtes und Dankenswerthes zu thun glauben, wenn *sie* arbeiten“ (S. 211). Hier wird die propagierte bürgerliche Arbeitsethik hinterfragt. Und Stephan hinterfragt auch die bürgerliche Philanthropie der Frau Roller. Sie hatte dem ‚rechtschaffenen‘ Vater momentan mit Gaben geholfen. Aber den durch ihre Zwangslage kriminell gewordenen Kindern trat sie mit den üblichen herabsetzenden Vorurteilen entgegen: „Crocodilenbrut“, „Metze“, „Bösewicht“. Das – ein Vorspiel der Gewaltekulmination am Schluss des Stücks – bringt Stephan in Rage: „Das Blut tritt mir in’s Hirn – ha! ha – wie ist mir, wie helf’ ich mir!“ (S. 212)

Anne, die Tochter, ist weitaus friedfertiger. Sie versucht mehrfach, die Wogen zu glätten. Ihr Name – ein Verweis auf die Heilige Anna, die Schutzpatronin der Armen – umschließt ein Paradox. Sie erscheint gleichsam als

Heilige der Armut, ist aber selbst bitterlich arm und bei der Kälte kaum bekleidet: „So jung, so unschuldig, so schön – in diesem Elend“ (S. 210). Sie erscheint als einziger Lichtpunkt in diesem düsteren Stück, ein unschuldiger Engel in der Hölle auf Erden. Sie verkörpert den mildernden Affektausgleich: bei den Taten ihres Bruders, die sie zu verhindern suchte; auch im Gespräch, wo sie den offensiven Gestus des Bruders wie die Anklagen des Vaters wegen ihrer beider Verfehlungen gleichermaßen herabzustimmen sucht. Ihren Bruder verteidigt sie dennoch grundsätzlich und versucht, sein scheinbar kriminelles Verhalten zu erklären und zu rechtfertigen.

Frau Roller schließlich ist die ambivalenteste Figur des Stücks. Sie ist die Besitzerin des Hauses, in dem die Szene spielt, ist offenbar kleinbürgerlichen Zuschnitts und keinesfalls übermäßig begütert. Ganz helfende bürgerliche Philanthropin, beginnt sie, Lebrecht zu versorgen. Auf ihre Weise und ohne es zu wissen, ist sie jedoch – der Schilderung Wieses zufolge – auch eine Scheinheilige. Sie hat das herkömmliche Gerüst moralischer Normen strikt verinnerlicht und damit auch die Regeln und Erfordernisse des bürgerlichen Scheins. Sie hat zuallererst ihr *Ansehen* zu wahren. Ihr erster Ausruf angesichts der Geständnisse von Lebrechts Sohn über kriminelle Taten aus Not: „Um Gott, mein ehrlicher Name, die Reputation, was hab' ich gethan?“ (S. 212) Ihre ambivalente Haltung wird durch ihre Mobilität unterstrichen. Der kranke Lebrecht ist auf seine Strohschütte gezwungen, die Jugendlichen sind darauf angewiesen, sich in der Dachkammer zu verstecken. Räumliche Übersetzung einer Sozialkonstellation: Ihr Bewegungsradius ist beschnitten, sie sind in einen Raum hineingepresst. Frau Roller hingegen hat Spiel- und Handlungsraum. Sie kommt – geht – kommt – geht – kommt. Ihre sozial bedingte moralische Zwitterstellung gegenüber dem fügsamen ‚guten‘ Armen einerseits und gegenüber den sich auflehrenden ‚bösen‘ Armen andererseits verdeutlicht sich in der Szene, in der zwei Häscher in die Dachkammer eindringen, um die jugendlichen Delinquenten festzusetzen. Der sterbende Lebrecht will sich als Vater bekennen. Daraufhin Frau Roller, die die komplexe Wirklichkeit geradezu zwanghaft in zwei scharf zu sondernde Sphären zu spalten versucht: „Still, alter Lebrecht, bekenne Dich nicht zu ihrem Vater, sie hat die Hölle gezeugt!“ (S. 212)

Damit ist der Übergang zur relativ kurzen zweiten Szene geschaffen. Im Zuchthaus erhält Stephan den ‚Willkomm‘. Nun kommt die Schwester an die Reihe, aber Stephan widersetzt sich und umklammert sie schützend. In den folgenden Reaktionen zeigt sich eine wachsende Brutalisierung. Die Häscher wenden ein, den Jungen sich besser erst einmal beruhigen zu lassen.

Der Zuchtmeister treibt sie an, schwankt und zögert aber. Der Direktor, an der Spitze der Hierarchie, setzt hingegen kompromisslos und unnachsichtig auf Gewalt. Daraufhin – dieser Schluss wurde schon erwähnt – ersticht Stephan, in Ausweglosigkeit getrieben, seine Schwester und auch sich.

Wie lässt sich eine solche Dramenkonstellation bewerten und einordnen? Hat man es mit der „Melodramatik bizarrer Exaltationsakte“ zu tun (Denkler)? Oder mit einem Fortschreiben von „Büchners Radikalisierungsprogramm der Sozialkritik“ (Schößler)? Oder mit „Anklängen ans Schicksalsdrama“ (Fortmann)?¹⁶ In der Tat: Das Stück bezeugt ein Katastrophengewachstum, wirkt pantragisch. Dieser Einakter lebt von einer Dramaturgie, die schnörkellos ins Ziel geht. Von vorn herein ist das Stück fünfter Akt. Die Katastrophe, die soziale Katastrophe, scheint vorprogrammiert. Dabei fließen verschiedene Traditionsstränge ineinander. *Motivgeschichtlich* geht es um das Hiob-Motiv, um das des Bettlers, um Verkennung und Wiedererkennung, um einen Vater-Sohn Konflikt, um den ‚unbekannten Gegner‘, um Geschwisterliebe. *Literargeschichtlich* kombiniert das Stück aufklärerische Ansätze einer Ästhetik des Hässlichen mit Ideen-, Sprach- und Pathoselementen des Sturm-und-Drang (siehe Wieses aktive Bezüge weiter oben). Ebenso schließt es sich mit seinen pessimistischen Zuspitzungen an die Schauerromantik und die Neuerungen der Schicksalstragödie an (letztere hatte sich in den 1820er Jahren bei Michael Beer und Ernst Raupach zu „sozialen Schicksalstragödien“ ausgeformt¹⁷). Ebenso klingt ein Byron'scher wie jungdeutscher Zerrissenheits- und Rebellionsgestus an. *Sozialgeschichtlich* gesehen, bildet die ‚soziale Frage‘ den inhaltlichen Kern. Was schauerdramatisch stilisiert wirkt, *ist* realistisch. Das Stück erweist sich bis in konkrete vermeintlich schauerdramatische Details hinein als ungeschminkte Sozialchronik und packende Sozialanklage gleichermaßen, Grabbe und vor allem Büchner ebenbürtig.

16 Denkler: Das Drama der Metternichschen Restaurationsepoche (wie Anm. 14). S. 227; Schößler. Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama (wie Anm. 14). S. 64; Fortmann. Geld, Geld. Wer kein Geld hat (wie Anm. 15). S. 106.

17 Susanne Balhar. *Das Schicksalsdrama im 19. Jahrhundert. Variationen eines romantischen Modells*. München: M-Press, 2004. S. 24f., 71ff.

Welcher Typ von Armut?

Es ist zu wiederholen: Wiese entwirft ein Sozialpanorama, und er reagierte 1837 damit literarisch gezielt auf die virulent gewordene ‚soziale Frage‘. Spätestens mit den Seidenweberaufständen in Lyon 1831 und 1834 beschäftigte sie die europäische Öffentlichkeit. Denn es handelte sich hier nicht nur um ‚übliche‘ spontane Maschinenstürmereien, sondern um massive Erhebungen mit Sturm auf Waffenarsenale usw., die erst durch den Einsatz von Militär beendet werden konnten.

In Preußen und in Berlin, dem Wohn- und Schaffensort Wieses, war diese soziale Frage ebenfalls drastisch spürbar geworden. Mindestens drei Arten von *vorproletarischer* Armut überschnitten sich hier. Erstens gab es die traditionelle Armut von Unterschichten, etwa von Waschfrauen, Holzhauern und Lastenträgern, im schlimmen Fall auch geplagt von Kriegsinvalidität, Unfällen und Krankheiten. Sie war in der Stadt so sichtbar geworden, dass sog. Eckensteher, also frei verfügbare Lastenträger, ab 1829 eine polizeiliche Lizenz beantragen mussten, um das unmittelbare Zentrum der Residenz vom Anblick der größten Armut zu säubern.¹⁸ Zweitens gab es eine ‚neue‘ Armut, die vor allem Vertreter bestimmter Handwerkszweige erfasste. Sie betraf u. a. Heimarbeiter, zum Beispiel Weber, die es auch in Berlin in nicht unerheblicher Zahl gab. Die vor allem von Großbritannien ausgehende Industrialisierung der Weberei zeigte auch in Berlin erste Wirkungen. Darauf reagierte die sog. Schneiderrevolution im Spätsommer 1830. Mehrere Ursachen führten zu diesen mehrtägigen Aufläufen und Tumulten – das selbstherrliche Vorgehen der Polizei gegen sich amüsierende Handwerker, das in Berlin geltende Rauchverbot in der Öffentlichkeit, aber auch soziale Unzufriedenheit. Diese äußerte sich im Ruf nach Maßnahmen gegen die englischen Produkte und nach staatlicher Unterstützung.¹⁹

18 Vgl.: Olaf Briese. „Eckensteher. Zur Literatur- und Sozialgeschichte eines Phantoms“. *Eckensteherliteratur. Eine humoristische Textgattung in Biedermeier und Vormärz*. Hg. Olaf Briese. *Mit einem Nachwort und einer Bibliographie*. Bielefeld: Aisthesis, 2013. S. 195-250, hier S. 222ff.

19 Vgl.: Ilja Mieck. „Von der Reformzeit zur Revolution (1806-1847)“. *Geschichte Berlins. Bd. 1: Von der Frühgeschichte bis zur Industrialisierung*. Hg. Wolfgang Ribbe. 2. Aufl. München: C.H. Beck, 1988. S. 405-602, hier S. 525ff.; Olaf Briese: „Jleechgültigkeit und rochen im Thierjarten‘. Tabak und Ekstase in den Rebellionen 1830 und 1848“. *1848 und der deutsche Vormärz*. Hgg. Peter Stein, Florian Vaßen und Detlev Kopp. Bielefeld: Aisthesis, 1998. S. 27-42, hier S. 30f.

Und es gab eine dritte Art von Armut (und es ist nochmals hervorzuheben, dass es sich bei allen drei Typen noch keinesfalls um ‚proletarische‘ bzw. industriell-proletarische Armut handelte): Armut, die sich aus den Agrarumwälzungen im Zuge der sog. Preußischen Reformen ergeben hatte: aus der Freisetzung ehemaliger Erbuntertäniger oder ‚Leibeigener‘ (die sich ‚freikaufen‘ mussten und das zum Teil nur durch Verlust ihres Grundbesitzes vermochten); aus der ländlichen Bevölkerungsexplosion aufgrund der Aufhebung von Heiratsbeschränkungen sowie aus der Mechanisierung der Landwirtschaft. Insofern ist davon auszugehen, „daß die soziale Frage in Deutschland nicht in den sich industrialisierenden Städten entstanden ist, sondern auf dem Lande“.²⁰ Im Ergebnis drängten überschüssige ländliche Produzenten ohne Ausbildung und ohne Besitzrücklagen in die Städte, und sie verschärften den Armutsdruck. Folglich ballten sich in Berlin in Elendsquartieren wie dem Voigtland vor den Toren der Stadt die Probleme. Schon 15 Jahre bevor Bettina v. Arnim das in ihrem berühmt gewordenen Buch am Beispiel der sog. Familienhäuser thematisierte, waren diese Häuser ein ständiges Feld behördlicher Aufsicht und Regulierung.²¹

Ein wichtiger Erwerbszweig dieser Armen – und damit nähert sich diese Erörterung wieder dem Stück *Wieses* – war das sog. Lumpensammeln, d. h. das Sammeln von allem verwertbaren Müll. Die Pariser Lumpensammler sind u. a. aus den publizistischen Schilderungen Heinrich Heines über die von ihnen ausgehenden Tumulte während der Cholerazeit 1832 bekannt geworden. Auch Wiese stellt einen Lumpensammler in den Mittelpunkt seines Einakters. Er gerät in Konflikt mit dem Gesetz, eben weil er als Lumpensammler arbeiten will, es aber nur noch unzureichend vermag und nur noch mühsam mit seinem Karren vorankommt. Er gibt Anlass zu Gespött, und hier schreitet die Obrigkeit ein: Lebrecht wird durch Bettel- oder Armenvögte aus dem Stadtbild geschafft.

20 Wilhelm Wortmann. *Eisenbahnbauarbeiter im Vormärz. Sozialgeschichtliche Untersuchung der Bauarbeiter der Köln-Mindener Eisenbahn in Minden-Ravensberg 1844-1847*. Köln/Wien: Böhlau, 1972. S. 223; vgl. auch: Reinhart Koselick. *Preußen zwischen Reform und Revolution. Allgemeines Landrecht, Verwaltung und soziale Bewegung von 1791 bis 1848*. 3. Aufl. München: dtv, 1981. S. 498ff.

21 Vgl.: Johann Friedrich Geist und Klaus Kürvers. *Das Berliner Mietshaus 1740-1862. Eine dokumentarische Geschichte der „von Wülcknitzschen Familienhäuser“ vor dem Hamburger Tor, der Proletarisierung des Berliner Nordens und der Stadt im Übergang von der Residenz zur Metropole*. München: Prestel, 1980. S. 124ff.

Diese ‚Vögte‘ gehörten zum Personal der 1823 gegründeten städtischen Armenkommissionen. Seit 1820 unterstand allein der Stadt – nicht mehr der Königlichen Polizei – die Armenvorsorge. Ebenso unterstand ihr auch die umfassende Sozialkontrolle der Armen einschließlich der unnachgiebigen Arretierung aller Bettler. Für Preußen wie auch für Berlin gilt: „In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts setzte sich gegenüber der Erwerbsform der Bettelei eine immer unduldsamere Haltung durch. Der noch zu Beginn des Jahrhunderts anzutreffende Fürsorgegedanke wich zunehmend einer repressiven Betrachtungsweise.“²² Dieses Forschungsurteil lässt sich durch eine exemplarische Aussage eines Vorstehers einer der Berliner Armenkommissionen aus dem Jahr 1842 über ‚Stadtarme‘ verdeutlichen: „Die Natur der Sache und das Verhalten solcher Personen lassen mich das Urtheil über sie aussprechen, dass sie unnütze, schädliche, undankbare, den Thorheiten und Lastern sich hingebende und strafbare Geschöpfe sind.“²³ Bettler wurden immer kompromissloser aufgegriffen und ins „Arbeitshaus“ am Alexanderplatz gesperrt – nominell mit Platz für ca. 1000 Personen, aber ständig überfüllt. Mitunter kam es bei diesen Arretierungen zu kleineren Tumulten, festgesetzte Bettler wurden den ‚Vögten‘ wieder entrissen.²⁴ Lebrecht kam

-
- 22 Peter Collin. *„Wächter der Gesetze“ oder „Organ der Staatsregierung“? Konzipierung, Einrichtung und Anleitung der Staatsanwaltschaft durch das preussische Justizministerium. Von den Anfängen bis 1860.* Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 2000. S. 378; zur insgesamt wachsenden Kriminalisierung von Bettelei im Zuge der Frühen Neuzeit vgl.: Robert Jütte. *Arme, Bettler, Beutelschneider. Eine Sozialgeschichte der Armut in der Frühen Neuzeit.* Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger, 2000. S. 224ff.; speziell für Berlin: E. Fidicin. *Historisch-diplomatische Beiträge zur Geschichte Berlins. Fünfter Theil.* Berlin: Duncker und Humblot, 1842. S. 504f.; Helga Schultz. *Berlin 1650-1800. Sozialgeschichte einer Residenz.* Berlin: Akademie-Verlag, 1987. S. 50f.
- 23 J. P. Kux. *Berlin. Eine aus zuverlässigen Quellen geschöpfte genaue und neueste Charakteristik und Statistik dieser Residenz und ihrer Umgebungen. Nebst einer ausführlichen Abhandlung über das Berliner Armenwesen und dessen Mängel, von einem vieljährigen Armenpfleger.* Berlin: W. Cornelius, 1842. S. 273.
- 24 Zu dieser Armenkommission, den Bettelvögten und gelegentlichen Tumulten: Adolf Streckfuß. *500 Jahre Berliner Geschichte. Vom Fischerdorf zur Weltstadt. Geschichte und Sage.* 4. Aufl. Bd. 2. Berlin: Albert Goldschmidt, 1886. Bd. 2. S. 828ff.; Arno Pokiser. *Zur Funktion der städtischen Armendirektion des Berliner Magistrats in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Berliner Sozialgeschichte.* Phil. Diss. Humboldt-Universität zu Berlin 1987. S. 115ff.;

nicht in dieses Arbeitshaus. Er bettelte ja nicht. Aber allein sein körperlicher Verfall störte den städtischen Frieden. Die Vögte schleppten ihn – *Armenfürsorge als Armenentsorgung* und *Sozialpolitik als Sozialunterdrückungspolitik* – in seine Kammer, wo er sterben sollte. Insofern gibt Wiese eine geradezu realistische Schilderung.

Die Empfangszeremonie im Zuchthaus – Beginn der zweiten Szene des Stücks – ist ebenfalls weitaus realistischer konzipiert, als es aus heutiger Sicht den Anschein hat. Der rituelle ‚Willkomm‘ war eine gesetzlich nicht nur geduldete, sondern *gebotene* Praxis, und zwar nicht nur in preußischen Strafanstalten. Die preußische „Criminal-Ordnung“ von 1805 hatte lediglich den üblichen ‚Abschied‘ kassiert, d. h. die rituelle Auspeitschung bei der *Entlassung*. Der ‚Willkomm‘ war bis zu den neuen Strafgesetzgebungen nach 1848 optional ein Teil des Haftantritts. Allerdings war er dem Buchstaben des Gesetzes nach nicht dem Gutdünken des Anstaltspersonals überlassen, sondern hatte – so die Regelung seit 1805 – Teil des gerichtlichen Urteilspruchs zu sein: „Der sogenannte Abschied soll künftig so wenig als Züchtigung während der Dauer der erkannten Strafarbeit oder des erkannten Gefängnisses weiter statt finden, vielmehr immer nur auf Züchtigungen im Anfange der Strafzeit erkannt werden“.²⁵

Wiese verdichtet in dieser Hinsicht lediglich auf *literarische* Weise die Abläufe. Denn streng genommen waren Stephan und Anne ja noch Untersuchungshäftlinge und ein Urteil noch gar nicht gesprochen. Der Autor überspringt diesen Realitätsvorgang und setzt sein aus zwei Szenen bestehendes Stück mit der unmittelbaren Einlieferung der Geschwister in ein

Mieck. Von der Reformzeit zur Revolution (wie Anm. 19). S. 505, 596f.; Arno Pokiser. *Armut und Armenfürsorge in Berlin 1800-1850. Von den Schwierigkeiten im Umgang mit neuen Phänomenen*, in: *Neue Streifzüge in die Berliner Kulturgeschichte [...]*. Berlin: Edition Luisenstadt, 1995. S. 19-85, hier: S. 35ff.

25 *Allgemeines Criminalrecht für die Preussischen Staaten. Erster Theil. Criminal-Ordnung* [1805]. Berlin: G. C. Nauck, 1806. S. 200; vgl. zum Prügelrecht in Preußen auf verschiedenen Ebenen bis 1848 (Familie, Schule, Handwerk, Gutsbetrieb, Justiz, Strafvollzug usw.): Koselleck. Preußen zwischen Reform und Revolution (wie Anm. 20). S. 641-659 (Exkurs I); zur Lockerung der Gesetzgebung in den deutschen Staaten nach 1848 und der teilweisen Neueinführung von Prügelstrafen in der Zeit der Reaktion: F.v. Holtzendorff. „Prügelstrafe“. *Das Staats-Lexikon. Encyclopädie der sämtlichen Staatswissenschaften für alle Stände*. Hgg. Karl von Rotteck und Karl Welcker. 3. Aufl. Bd. 12. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1865. S. 222-230.

Zuchthaus fort (für die Stadt Berlin erwies sich das Zuchthaus Spandau als zuständig). Und hier dringt, siehe oben, der Zuchthausdirektor auf unerbittlichen Vollzug des ‚Willkomm‘, der Auspeitschung. Keineswegs ist er eine boshafte Person, ist kein prekärer Charakter, ist kein Sadist. Er – ein williger Vollstrecker – vollzieht lediglich Regularien. Als Vertreter der Staatsmacht verweist er unbeirrt auf das bestehende Gesetz und zwingt den Zuchtmeister zur Züchtigung: „wir handeln im Namen des Gesetzes! – Achtung dem Gesetz! [...] Wir sind Diener des Gesetzes; es handelt sich um das Recht!“ (S. 213f.) Auch diese Konstellation hebt Wieses Stück aus der herkömmlichen Literatur zu Armut und Elend heraus. Es ist nicht nur ein Sozialdrama, sondern ein exemplarisches Sozialdrama. Denn Lebrecht ist der Angehörige einer ganzen Schicht und spricht für diese Schicht. Die Widersacher sind ebenfalls Angehörige einer spezifischen Schicht. Sie sprechen im Namen einer Institution und berufen sich darauf, nur institutionelle Regeln zu vollziehen. Damit ist der Konflikt der ausschließlich personalen Ebene entzogen. Nicht das Verhalten des Zuchthausdirektors erweist sich als deformiert, sondern die Verhältnisse sind es. Er begreift sich und handelt – Banalität des Bösen – als Vertreter einer Staatsmacht, die, als institutionelle Staatsmacht, grundsätzlich pervertiert erscheint.

Stephan, immer mehr gedemütigt, drangsaliert und malträtiert, verfiicht folglich einen Gegendiskurs. Schon im spannungsreichen Dialog mit dem Vater hatte er sich auf „göttliches und menschliches Recht“ berufen (S. 211). Es gibt also ein Recht vor dem kodifizierten und dem ‚positiven‘ Recht. Nun, in der zweiten Szene, statuiert Stephan, immer mehr in die Enge gedrängt, dieses Recht kämpferisch als Ur- und Gegenrecht. Menschenrecht geht vor Gesetzesrecht. Nicht *Widerstand* ist Gewalt, sondern das Gesetz als solches ist menschenfeindliche Gewalt. Es darf, es muss bekämpft werden. Stephan wird zum Sozialanarchisten, und seine Selbstausslöschung wird zum letzten autonomen Akt des Protests gegen diese Gesetzesbarbarei:

Verachtung dem Gesetz! das uns Unglückliche nicht berücksichtigt? Wir leiden Gewalt, da uns das Gesetz in den Bezirken seiner Wirksamkeit nicht zu placiren weiß, da es uns sich gegenüberstellt und an die Willkür und Barmherzigkeit der Menschen verweist, die tyrannisch sind, launisch und felsenhart. Gewalt um Gewalt! Schützt uns kein Gesetz, müssen wir uns selbst Gesetz sein und das wollen wir auch! (S. 213f.)

Christlicher Existentialismus

Auch Kritiker, die Arbeiten aus Wieses Frühzeit wohlwollend rezensierten, kamen meist nicht umhin, gewisse christliche Affinitäten indigniert hervorzuheben. Andere Autoren zählten ihn gar – freilich völlig unspezifisch und nur bedingt erkenntnisfördernd – zu den „schwarzen, priesterbemäntelten Männern der romantischen Religion oder der religiösen Romantik“.²⁶ Tatsächlich zeichnet sich jede von Wieses Produktionen durch gewollte christliche Bezüge aus. Lediglich *Die Freunde* – eine Tragödie, die heute in Diskursen um Literatur und Homosexualität eine Rolle spielt²⁷ – ist diesbezüglich gänzlich zurückhaltend. Auch Wieses Sozialdrama *Die Bettler* ist der Tendenz nach christlich grundiert. Es ist sogar, ohne dass das den Handlungsstrang dominiert, *intensivchristlich* grundiert (und in Folge dessen auch explizit kirchenkritisch). Das Personal führt ein Doppelleben. Innerhalb eines realistischen Dramas agiert es zeitbezogen, innerhalb eines allegorischen Subtexts agiert es jedoch stellvertretend. Lebrecht ist ausdrücklich Hiob; Frau Roller ausdrücklich eine barmherzige Samariterin; Anne ist wechselweise die jüdische Salome, die christliche Heilige Anna oder ein Engel. Und Stephan? Wie oben schon erwähnt, figuriert er als christlicher Heiliger, als heiliger Stephan, in der Nachfolge des ersten Märtyrers des Christentums. Mit der Berufung auf sein Gottes- und Menschenrecht lehnt er sich gegen die gottlosen Instanzen des Staats auf.

Innerhalb dieses Personals gibt es Intensitätsunterschiede. Frau Roller ist Allerweltschistin, Gewohnheitschistin. Sie handelt tätig helfend innerhalb des begrenzten Rahmens, der von den kulturellen Normen vorgegeben ist. Mit konventionellen Vertröstungsmustern weist sie Lebrechts Gotteszweifel ab: „Gott ist der Freund der Armen, er wird Dich erretten aus dem weiten Rachen der Angst, der keinen Boden hat!“ (S. 207) Angesichts seines

26 [Autorenchiffre] 15. „Deutsche Literatur“. *Allgemeines deutsches Conversations-Lexicon für die Gebildeten eines jeden Standes*. Herausgegeben von einem Vereine Gelehrter. Bd. 11. Leipzig: Gebrüder Reichenbach, 1842. S. 395-426, hier: S. 419.

27 Vgl.: Robert Tobin. „Freundschaftsdämmerung: Johannes Müller, Sigismund Wiese, Friedrich Ramdohr und Heinrich Hößli“. *Erinnern und Wiederentdecken. Tabuisierung und Enttabuisierung der männlichen und weiblichen Homosexualität in Wissenschaft und Kritik*. Hgg. Dirck Linck, Wolfgang Popp und Annette Runte. Berlin: Verlag rosa Winkel, 1999. S. 191-217, hier: S. 207ff.

elenden Tod kommt sie aber zu einem sichtlich herabgestimmten Fazit: „Es ist hier etwas, das zum Himmel schreit; hülflos windet sich das Gemüth und weiß nicht Auskunft seiner Frag’ und Angst! Gott erbarme sich seiner Creatur!“ (S. 213) Allein der unterschiedliche Einsatz des Signalworts ‚Angst‘, verglichen mit dem Anfang und dem Ende des Stücks, verdeutlicht diesen Horizontwandel.

Lebrecht ist der alttestamentarische Hiob, geprüft von Gott durch immer neue Schicksalsschläge und nunmehr resigniert und verzweifelt. Zwei wesentliche Unterschiede zum Hiob des jüdischen „Tanach“ fallen aber ins Auge: Lebrecht war niemals wohlhabend und glücklich gewesen wie sein Namenspate, und am Ende aller eventuellen Prüfungen wird er auch nicht wieder wohlhabend und glücklich werden. Er stirbt in Verzweiflung, in Weltverwerfung, und er kann gerade nicht als Exempel einer Theodizee fungieren: „Ja, ja, ich bin nackt von Mutterleibe gekommen, nackt werd’ ich wieder dahin fahren. [...]. Der Mensch wird zum Unglück geboren, wie die Vögel zu fliegen“ (S. 207); „Wenn Keiner hehlte, welch ein Fluch ihm im Blute rast; wenn Schein und Heuchelei ganz von der Welt verschwänden: gleich würd’ es um sie gethan sein, und ersticken müßte dieses wüste Unthier Lust, in ekel Fäulniß der ganze Erdenbau verwesen, die alte Urnacht wäre wieder da!“ (S. 211)

Stephan steht für den Sprung vom Judentum zum Christentum. Er – ein neuer Christus und Stephanus – rebelliert. Ahnungsvoll hatte sein Vater noch vor der unverhofften Begegnung mit seinem Sohn prognostiziert: „Heiliges Erbarmen, für Schufte, Affen und Heuchler in den Tod zu gehen! Wär’ er wieder da, sie schlügen ihn auf’s Neue todt!“ (S. 208) Also auch ein neuer Christus würde in den Tod getrieben werden. Genau diese Rolle ist seinem Sohn Stephan zugewiesen, oder er übernimmt sie aktiv. Wie oben schon umrissen, lehnt er sich – staatsfeindlicher christlicher Anarchist – vehement gegen die staatlichen Vollzugsgewalten auf, und dafür nimmt er den Tod in Kauf. Seine Schwester Anne schließlich, die engelsgleiche Figur, scheint nicht von dieser Welt zu sein. Allen Widrigkeiten begegnet sie mehr oder weniger versöhnend, strebt aber am Ende, von ihrem Bruder erstochen, erleichtert in den Tod. Sie gibt ihm auffordernd das Messer zurück und gleitet hinüber in ein besseres Leben: „Du hast mir wohlgethan. [...] Hölle ist auf Erden [...]! Gott kann barmherzig sein!“ (S. 214)

Diese vier Personen haben eines gemeinsam – eine bestimmte christliche Einstellungs- und Handlungsmatrix. Das Spektrum reicht von Frau Rollers weltzugewandter, letztlich aber auch scheinheiliger christlicher Ethik

des Mitleids, über Hiobs Gotteszweifel und Seinsanklagen bis zu Stephans urchristlich anmutender Rebellion gegen das Weltliche und Annes erleichtertem Gang aus der gegebenen Welt in eine bessere. Man erkennt eine Kaskade: Von Weltzweifel zu Weltkritik über Weltverfluchung bis hin zur Flucht aus der Welt. Das ist christlich-religiös grundiert, aber keinesfalls kirchlich. Mehr noch: Diese Weltkritik ist geradezu antikirchlich angelegt, wie Stephan unmissverständlich verdeutlicht: „verschanzt hinter Kirch' und Brauch, verdammt durch Gottes Wort!“ (S. 214)

Die Tendenz des Stücks ist sozialkritisch und kirchenkritisch – und es zeigt unverkennbar Tendenzen von religiös-christlicher Weltverneinung. Diese Weltverneinung ist aber keine traditionell-pietistische, die erstens weiß, dass in jedem Fall eine schönere und bessere Welt wartet, und zweitens mit dem Verweis auf das bessere Jenseits das weniger bessere Diesseits stets noch zu meistern vermag. Sie basiert nicht auf der Intensivierung angelernter christlicher Gewissheiten, sondern auf dem Wanken dieser Gewissheiten. Es ist – und auch hier erweist sich Wiese als originell – eine moderne, eine existentialistisch anmutende Weltverneinung. Nicht weil das Jenseits und weil das Gottesreich so verlockend wären, erscheinen sie als einziger Ausweg. Sie erscheinen als einziger Ausweg allein deshalb, weil das Irdische grundsätzlich pervertiert ist. In dieser Diagnose der Verderbtheit des Irdischen überschneiden sich, so scheint es, mindestens drei verschiedene Diskurse: erstens ein anthropologisch-geschichtstheoretischer Sündenfalldiskurs, der die menschliche Geschichte per se als Abweg vom göttlichen Schöpfungsplan ansieht, zweitens ein anti-institutioneller und staats- und kirchenkritischer, der wahre Moral und wahre Religion den pervertierten Institutionen von Staat und Kirche entgegensetzt, und drittens ein sozialkritischer, der Armut und Elend der Moderne vehement anprangert.

Ob dieses soziale Elend von Wiese in gewisser Weise effektiv funktionalisiert wird oder ob es tatsächlich Movens seines Einakters war, ist schwer auszumitteln. In jedem Fall wird sein Sozialdrama situiert in einem Geflecht religiöser Verstörung. Denn mit dem Zweifel an dem Irdischen wächst der am Überirdischen. Die Akteure, geworfen in Grenzsituationen wie Krankheit, Schuld und Tod, stellen auf ihre Weise Sinnfragen höchsten Ranges. Antworten finden sie nicht, und es bleibt bei wachsender Skepsis, gar Angst und Verzweiflung. Die Welt scheint gottverlassen: Haben die Menschen *ihn* verlassen? Hat er *sie* verlassen? Oder ist Gott eine stete Prüfung, diesen Fragen, diesen Ungewissheiten und diesem Rätsel beständig ausgesetzt zu sein? Besteht er in seiner prinzipiellen Fraglichkeit?

Appendix

„Den unklaren *Sigismund Wiese* möchte ich mit einer wilden Gebirgsgegend vergleichen, von schroffen Formen, dunkelspaltig, über und durch einander geworfen, zerrissen von vulkanischen und neptunischen Mächten; dazwischen donnernde Lawinen, verderbliche Bergstürze, schäumende Cascaden über einander rollender Gedanken, wenig Vegetation, meist Knieholz; mystische unheilbrauende Nebel überall, welche die Formen, die nur hier und da zackig und verbrannt hervorragen, verhüllen und mächtiger erscheinen lassen als sie sind.“²⁸

28 Hermann Marggraff. *Deutschland's jüngste Literatur- und Culturepoche. Charakteristiken*. Leipzig: Wilhelm Engelmann, 1839. S. 387.

Elisabeth Décultot (Halle-Wittenberg)

„Esthétique“

Zur französischen Rezeption eines deutschen Begriffs um 1850*

Im Juni 1873 schrieb Gustave Flaubert an Frau des Genettes: „Je lis maintenant l'esthétique du sieur Lévesque, professeur au Collège de France. Quel crétin! Brave homme du reste, et plein des meilleures intentions. Mais qu'ils sont drôles, les universitaires, du moment qu'ils se mêlent de l'Art!“¹ Zielscheibe des Schriftstellers Flaubert war hier Charles Lévêque, der 1861 eine *Wissenschaft des Schönen* publiziert hatte, die damals als einer der wichtigen Grundsteine der in Frankreich noch aufkeimenden ästhetischen Wissenschaft galt.² Flauberts scharfes Urteil lässt sich nicht nur als Produkt innerfranzösischer intellektueller Verhältnisse des ausgehenden 19. Jahrhunderts verstehen, sondern auch als das Ergebnis eines deutsch-französischen Ideentransfers, der schon ein Jahrhundert zuvor mit den wiederholten Versuchen angefangen hatte, den in Deutschland neu geprägten Begriff der „Ästhetik“ nach Frankreich zu importieren.

Gegenstand des vorliegenden Aufsatzes ist es, einige Aspekte dieses Importversuchs in der Zeit um 1850 zu beleuchten, einer Periode, in der die Ästhetik sich als philosophische Wissenschaft in Frankreich allmählich

* Der vorliegende Artikel nimmt zum Teil Ausführungen wieder auf, die im folgenden Aufsatz erschienen sind: Elisabeth Décultot. „Hegels Ästhetik in Frankreich. Charles Bénards Übersetzung des *Cours d'esthétique* und ihre Aufnahme um 1850“. *La brevitás dall'Illuminismo al XXI secolo/Literatur zwischen Aufklärung und Gegenwart. Scritti in onore di Giulia Cantarutti/Festschrift für Giulia Cantarutti*, a cura di. Hgg. Michael Dallapiazza, Stefano Ferrari und Paola Maria Filippi. Frankfurt a. M. u. a.: Lang, 2016. S. 249-261.

1 Gustave Flaubert. „Brief an Madame Roger des Genettes, 18. Juni 1873“. *Œuvres complètes. Correspondance*. Neue vermehrte Ausgabe, 7. Reihe (1873-1876). Paris: Conard, 1930, S. 28 (Nr. 1377). Deutsche Übersetzung (E. D.): „Ich bin dabei die Ästhetik des Herrn Lévesque, Professor im Collège de France, zu lesen. Welch ein Dummkopf! Dabei ein braver Mensch, und voller guter Absichten. Wie närrisch sind doch diese Universitätsprofessoren, sobald sie meinen, sich mit Kunst befassen zu müssen!“

2 Charles Lévêque. *La science du beau étudiée dans ses principes, dans ses applications et dans son histoire*, 2 Bde., Paris: Durand, 1861.

etabliert. Seit Mitte des 18. Jahrhunderts stieß der Begriff „esthétique“, der als direkte Übersetzung des deutschen Wortes „Ästhetik“ geprägt wurde, auf zähen Widerstand.³ Schon ein schneller Blick auf die Wortgeschichte zeugt von dieser Resistenz. Zwar tauchte der Terminus „esthétique“ bereits 1753 auf, aber dieser erste Beleg, der im Werk des französischsprachigen Mitglieds der Berliner Akademie der Wissenschaften Louis de Beausobre erschien, blieb lange Zeit isoliert und ohne Widerhall.⁴ In der *Encyclopédie* von Diderot und d'Alembert ist bezeichnenderweise unter „esthétique“ kein Eintrag zu finden. Erst in zwei Nachbildungen der *Encyclopédie* – in die *Encyclopédie d'Yverdon* von Fortunato Bartolomeo de Felice und ins *Supplément à l'Encyclopédie* von Charles-Joseph Panckoucke – wurde ein solcher Artikel eingeführt.⁵ Dieser Importversuch blieb aber bis Anfang des 19. Jahrhunderts so gut wie folgenlos.⁶ 1835 wurde das Lemma zum ersten Mal in der

3 Einige Aspekte der französischen Einbürgerung der deutschen Ästhetik zwischen 1750 und 1840 haben wir in folgenden Publikationen schon analysiert: Elisabeth Décultot. „Ästhetik/esthétique. Etapes d'une naturalisation (1750-1840)“. *Revue de Métaphysique et de Morale*, April-Juni 2002. 2: S. 7-28; dies.: „Die französische Rezeption deutscher Ästhetik, 1830-1848“. *Deutsch-französischer Ideentransfer im Vormärz*. Hgg. Gerhard Höhn und Bernd Füllner. Bielefeld: Aisthesis, 2002. S. 229-248; (Themenheft: dies.: „A-t-on besoin de l'esthétique? Enquête sur la réception française d'une nouvelle science allemande entre 1750 et 1815“. *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIIIe siècle: théorie, critique, philosophie, histoire*. Hg. Christian Michel und Carl Magnusson (Collection d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome, Nr. 15), Rom/Paris: Académie de France à Rome – Villa Médicis/Somogy éditions d'Art, 2013. S. 439-454.

4 Louis de Beausobre: „Dissertation sur les différentes parties de la philosophie“. Ders. *Dissertations philosophiques*, Paris: Durand, 1753. S. 131-206, hier S. 163-164.

5 Dabei handelt es sich um zwei verschiedene Übersetzungen von Johann Georg Sulzers Artikel „Aesthetik“ aus der *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* (Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln*. 2 Bde. Leipzig: weidmann, 1771-1774, Bd. 1. S. 20-22). Vgl. [J.G. Sulzer]: Art. „Esthétique“. *Encyclopédie*. Hg. F.B. de Felice, *Supplément*, Bd. 1, Yverdon 1775, S. 128-131; ders.: Art. „Esthétique“. In: *Supplément à l'Encyclopédie*, Bd. 2, Amsterdam: Rey, 1776, S. 872-873.

6 In dem den schönen Künsten gewidmeten Teil der *Encyclopédie méthodique*, der 1788 unter der Leitung von Claude-Henri Watelet und Pierre-Charles Lévesque erscheint, ist unter dem Stichwort „Esthétique“ (oder „Æsthetique“) kein Eintrag

sechsten Ausgabe des *Dictionnaire de l'Académie Française* aufgenommen.⁷ Den ersten wichtigen Beleg für einen regelrechten Einbürgerungsversuch liefert aber erst der zweite Band des *Dictionnaire des sciences philosophiques* von 1845. Dort ist ein Eintrag zur „esthétique“ zu finden, der von Charles Bénard gezeichnet ist. Damit wurde dem Wort „esthétique“ in der Sprache der französischen Philosophie sozusagen sein erster Taufschein erstellt. Wer genau war der Autor dieses langen Artikels und was hat ihn veranlasst, einen solchen Eintrag zu schreiben? Wie konnte die Ästhetik als besonderes Teilgebiet der Philosophie um 1850 neue Befürworter finden? Auf welche Hindernisse stießen ihre Fürsprecher? Auf diese Fragen sollen im Folgenden einige Antworten skizziert werden.

Die erste französische Übersetzung von Hegels Ästhetik

Zwischen 1840 und 1851 veröffentlichte Charles Bénard (1807-1898) eine französische Übersetzung von Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* in vier Bänden, die er 1852 durch einen ausführlichen Kommentarband ergänzte.⁸ Mit dieser Publikation lieferte der französische Gymnasiallehrer der Philosophie, der 1827 die Aufnahmeprüfung an der École Normale Supérieure und 1831 die ‚agrégation de philosophie‘ bestanden hatte, eine Arbeit, die in Hinsicht auf die Geschichte sowohl der Hegel-Rezeption in Frankreich als

zu finden (vgl. Claude-Henri Watelet und Pierre Charles Lévesque. *Encyclopédie méthodique. Beaux-Arts I*, Paris: Panckoucke, 1788). Das Wort fehlt ebenfalls in der *Néologie* von Louis-Sébastien Mercier aus dem Jahre 1801 (vgl. Louis-Sébastien Mercier. *Néologie ou vocabulaire de mots nouveaux*, 2 Bde., Paris: Moussard, an IX). Aubin-Louis Millin, der sonst als Herausgeber der Zeitschrift *Magasin encyclopédique* die wissenschaftlichen Verhältnisse im deutschen Sprachraum recht genau beobachtet, gönnt der „esthétique“ erstaunlicherweise nur einen kargen Eintrag in seinem *Dictionnaire des beaux-arts* von 1806 (vgl. Aubin-Louis Millin: Art. „Esthétique“. *Dictionnaire des beaux-arts*, 3 Bde., Paris: Desray, 1806, Bd. 1, S. 12; ders.: Art. „Goût“. Ebd. Bd. 1. S. 723-726).

7 Art. „Esthétique“. In: *Dictionnaire de l'Académie Française*, 6. Ausgabe, Brüssel 1835. S. 739 c.

8 Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Cours d'esthétique*, übers. von Charles Bénard. 4 Bde., Paris/Nancy: Joubert, 1840 (Bd. 1), 1843 (Bd. 2), 1848 (Bd. 3), 1851 (Bd. 4); Charles Bénard. *Hegel. Philosophie de l'art. Essai analytique et critique*. Paris: Ladrangé, 1852.

auch der französischen philosophischen Ästhetik im 19. Jahrhundert Aufmerksamkeit verdient. Damit bot er zunächst einmal dem französischen Publikum die erste Übersetzung eines Hegelschen Werks überhaupt. Erst neun Jahre später eröffnete Augusto Vera mit der Veröffentlichung der *Logique* eine Reihe von weiteren Hegel-Übersetzungen, die sich in den folgenden Jahrzehnten von der *Philosophie de la nature* über die *Philosophie de l'Esprit* bis hin zur *Philosophie de la religion* erstreckten.⁹ Darüber hinaus markiert Bénards Übertragung eine wichtige Etappe in der französischen Geschichte der philosophischen Ästhetik. Die philosophische Wissenschaft, die sich ab der Mitte des 18. Jahrhunderts in Baumgartens Nachfolge unter dem Namen der Ästhetik in Deutschland schnell verbreitet hatte, stieß, wie die eingangs skizzierte Geschichte des Wortes „esthétique“ nachweist, in der ersten Mitte des 19. Jahrhunderts immer noch auf zähen Widerstand. Erst 1846 wurde Kants *Kritik der Urteilskraft* ins Französische übersetzt, d. h. mehr als fünfzig Jahre nach ihrer Erstveröffentlichung in Deutschland.¹⁰ Mit Bénards Übertragung von Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* erfuhr der Importversuch der deutschen philosophischen Ästhetik eine bemerkenswerte Beschleunigung. Nur fünf Jahre nach der von Heinrich Gustav Hotho besorgten Edition des ersten Bandes von Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* in Berlin publizierte Bénard den ersten Band seiner eigenen Hegel-Übersetzung.¹¹

Um dieses besondere Interesse für Hegels Ästhetik zu verstehen, muss Bénards Arbeit zunächst einmal vor dem Hintergrund der damaligen Diskussion um die deutsche Philosophie in Frankreich analysiert werden. In den Jahren 1840-1850 scheint die deutsche Philosophie verstärkte Aufmerksamkeit in französischen intellektuellen Kreisen hervorzurufen. Ein

9 Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Logique*, übers. und kommentiert von Augusto Vera, 2 Bde., Paris: Ladrangé, 1859; ders.: *Philosophie de la nature*, übers. und kommentiert von A. Vera, 3 Bde., Paris: Ladrangé, 1863-1866; ders.: *Philosophie de l'esprit*, übers. und kommentiert von A. Vera, 2 Bde., Paris: Ladrangé, 1867-1869; ders.: *Philosophie de la religion*, übers. und kommentiert von Augusto Vera, 2 Bde., Paris: Ladrangé, 1876-1878. Vgl. auch: ders.: *La logique subjective*, übers. von J. G. Wallon und H. Sloman, Paris: Ladrangé, 1854.

10 Immanuel Kant. *Critique du jugement*, suivie des *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, übers. von J. Barni, 2 Bde. Paris: Ladrangé, 1846.

11 Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik*. Ders.: *Werke*, hrsg. von einem Verein von Freunden des Verewigten, 21 Bde., Berlin 1832-1845, hier Bd. X, 1-3. Hg. Heinrich Gustav Hotho. Berlin: Duncker & Humblot, 1835-1838.

Vorzeichen davon gab die Académie des sciences morales et politiques, die 1836 einen Preis über die „deutsche Philosophie seit Kant“ ausschrieb. Zwar blieben die Mitglieder dieser Akademie – die mit vier anderen Akademien (Académie française, Académie des inscriptions et belles-lettres, Académie des beaux-arts, Académie des sciences) das Institut de France bilden – mit den erhaltenen Arbeiten lange unzufrieden. Unter den sechs 1838 eingetroffenen Abhandlungen fand keine ihren Beifall, was sie zur Verlängerung des Ausschreibens zwang. Auch 1840 konnte keiner der sieben erhaltenen Texte genug Stimmen auf sich vereinigen. Erst 1844 kam es nach nochmaliger Verlängerung zur Krönung von Joseph Willms *Histoire de la philosophie allemande*, die allerdings nur gegen zwei konkurrierende Essays zu kämpfen hatte.¹² Trotz aller Schwierigkeiten im Auswahlverfahren zeugt dieses Ausschreiben von einem wachsenden Interesse für die deutsche Philosophie, das übrigens von Willms Gutachter Charles de Rémusat betont wurde. „Nous sommes fortement attaché à la philosophie française. Nous sommes né dans son sein et nourri de son lait“, schreibt Rémusat in seinem Kommentar. „Il faut qu'elle s'enhardisse à se mesurer avec le grand problème, le problème de la nature des choses. C'est sous ce rapport que l'exemple de la philosophie allemande lui peut être bon.“¹³ Ein neues Zeugnis dieser Neugierde auf die zeitgenössischen Produktionen der deutschen Philosophie liefert die Académie des sciences morales et politiques einige Jahre später: 1852 erhält dort Bénards Übersetzung von Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* einen Preis, auf den hier nun näher eingegangen werden soll.

Dass die *Vorlesungen über die Ästhetik* als erste unter Hegels Werken ins Französische übersetzt wurden, muss mit der frühen französischen Rezeption Hegels verknüpft werden. Vor 1840 lässt sich eine direkte und genaue Kenntnis von Hegels Texten in französischen intellektuellen Kreisen kaum nachweisen. Jedoch haftet schon Hegels Namen ein gewisser Ruf an, der

12 Joseph Willm. *Histoire de la philosophie allemande*, 4 Bde. Paris: Ladrangé, 1846-1849.

13 Charles de Rémusat. *De la philosophie allemande. Rapport à l'Académie des sciences morales et politiques, précédé d'une introduction sur les doctrines de Kant, de Fichte, de Schelling et de Hegel*, Paris: Ladrangé, 1845, S. CXLVIII-CL. Deutsche Übersetzung (E. D.): „Wir halten sehr viel von der französischen Philosophie. Wir sind aus ihrem Schoße geboren und wurden von ihrer Milch ernährt. Sie muss den Mut haben, sich mit der großen Frage auseinanderzusetzen, mit der Frage nach der Beschaffenheit der Dinge. In diesem Punkt kann ihr die deutsche Philosophie ein Vorbild sein.“

unter anderem dem jungen Cousin zu verdanken ist. Schon bei seiner ersten Reise nach Deutschland im Jahre 1817 hatte Cousin Hegel zweimal getroffen; in den Vorlesungen, die er anschließend in Paris hielt, berief er sich dann und wann auf ihn.¹⁴ Cousins Inhaftierung durch die preußischen Behörden im Jahre 1824 in Berlin führte zu einer engeren Verbindung zwischen den beiden Philosophen. Nur dank Hegels Vermittlung konnte der damals liberal verschwörerischer Aktivitäten bezichtigte Cousin das preußische Gefängnis verlassen. All diese Ereignisse mögen wohl den zweifelhaften Ruf erklären, den sich der deutsche Philosoph in konservativen Kreisen in Frankreich erworben hatte. Von diesen anhaltenden politischen Vorbehalten zeugt Abel-François Villemain, der im Jahre 1852 im Rahmen des Institut de France ein Gutachten über Bénards Übersetzung der *Vorlesungen über die Ästhetik* vorlas, das zwar zur Verleihung des Preises führte, jedoch nicht frei von kritischen Ansätzen war. Bénard wurde dort vorgeworfen, „alles, was er bei Hegel missbilligte, nicht immer deutlich genug bekämpft zu haben“. Ausdrücklich wurde darüber hinaus darauf hingewiesen, dass die politisch-theologischen Verdachtsmomente, die über dem gesamten Werk Hegels in Frankreich lasteten, die Mitglieder der Akademie gegen dessen Ästhetik eher negativ gestimmt hatten: „On doutait qu'il fût séant et exemplaire d'admettre, même à discussion, une théorie des arts inaugurée sous les auspices d'une philosophie qui passait pour avoir inquiété la morale et méconnu la Divinité.“¹⁵ Eine genaue Lektüre des *Cours d'esthétique* habe aber – so Villemain – diese politisch-theologischen Befürchtungen entkräftet. Mit anderen Worten verdienen in Villemains Augen die *Vorlesungen über die Ästhetik* nur deshalb das Wohlwollen der Akademie, weil sie die sonstigen Fehler von Hegels „System“ berichtigen und damit einen ganz besonderen, für das Hegelsche Denken eigentlich untypischen Platz einnehmen. Nur weil Hegel „dem eigenen System entgegen“ ein „spiritualistisches“ Bekenntnis zur „göttlichen“ Beschaffenheit der Kunst in seinen ästhetischen Überlegungen abzulegen

14 Victor Cousin. „Souvenirs d'Allemagne. Notes d'un journal de voyage en l'année 1817“. *Fragments philosophiques pour servir à l'histoire de la philosophie*. 5 Bde., Paris: Didier, 1865-1866 (Reprint: Genf 1970). Bd. 5. bes. S. 190 ff.

15 Abel-François Villemain. „Rapport sur les concours de 1852 (19 août 1852)“. *Choix d'études sur la littérature contemporaine*. Paris: Didier, 1857. S. 97-123, hier S. 103. Deutsche Übersetzung (E. D.): „Es wurde bezweifelt, ob es passend und vorbildlich sei, eine Kunsttheorie zu besprechen, der man anlastete, gegen die gute Moral verstoßen und das Göttliche verkannt zu haben.“

wisse, wird deren Übersetzung belohnt. Zu betonen ist, dass Bénard selbst auf vergleichbare Argumente zurückgreift, um die Wahl von Hegels Ästhetik als Gegenstand seiner eigenen Arbeit als Übersetzer zu rechtfertigen. In seinem 1852 erschienenen Kommentar über den *Cours d'esthétique* beruft er sich auf einen deutschen „Widersacher“ Hegels, den Theologen Franz Anton Staudenmaier, der dessen Philosophie vom katholischen Standpunkt aus zwar zurückweisen musste, seine Ästhetik dabei als „klassisch“ unbedingt retten wollte.¹⁶ Um die Mitte des 19. Jahrhunderts gelten in der Pariser Akademie die Vorlesungen über die Ästhetik als eine Sondererscheinung im Hegelschen Werk, die gerade als solche eine wohlwollende Sonderaufnahme beim französischen Publikum verdient.

Laufbahn eines Übersetzers

Zur Verschärfung der von Villemain erwähnten Vorbehalte gegen Hegel konnte Charles Bénard nur schwer beitragen.¹⁷ Dieser Gymnasiallehrer, der nach langen Jahren in der französischen Provinz 1848 eine Lehrerstelle auf einem Pariser Gymnasium erhielt, zeigte in der politisch sehr stürmischen Periode zwischen 1848 und 1851 eine ausgeprägte politische Anpassungsfähigkeit. Nach dem Staatsstreich von 1851 legte er Kaiser Napoleon III. den Treueid ab, zum Unterschied von Kollegen wie dem Kant-Übersetzer und Philosophielehrer Jules Barni (1818-1878), der einen solchen Schritt verweigerte und deshalb vom Lehramt zurücktreten musste.¹⁸ Im Zweiten

16 Franz Anton Staudenmaier. *Darstellung und Kritik des Hegelschen Systems, aus dem Standpunkte der christlichen Philosophie*. Mainz: Kupferberg, 1844. S. 665 (diese Passage wird durch Charles Bénard übersetzt und zitiert in: Bénard. Hegel [wie Anm. 8]. S. 266-267, Fußnote).

17 Zu einer kurzen Biographie von Charles Bénard, vgl. Bruno Poucet: *De l'enseignement de la philosophie. Charles Bénard philosophe et pédagogue*, Paris: Hatier, 1999.

18 Kant. *Critique du jugement* (wie Anm. 10); Jules Barni. *Philosophie de Kant. Examen de la Critique du jugement*, Paris: Ladrangé, 1850; Immanuel Kant. *Critique de la raison pratique, précédée des Fondements de la métaphysique des mœurs*, übers. von Jules Barni. Paris: Ladrangé, 1848; Jules Barni. *Philosophie de Kant. Examen des Fondements de la métaphysique des mœurs et de la Critique de la raison pratique*, Paris: Ladrangé, 1851; Immanuel Kant. *Critique de la raison pure*, übers. von J. Barni, 3 Bde. Paris: Ladrangé, 1869.

Kaiserreich verfolgte Bénard eine wolkenlose Karriere: 1851 wurde er zum Mitglied der Kommission der ‚agrégation‘-Prüfung ernannt, 1854 erhielt er eine Stelle an der École Normale Supérieure und 1856 wurde er mit dem Titel des ‚chevalier de la légion d’honneur‘ ausgezeichnet. Philosophisch pflegte er sich seit seinen frühen Veröffentlichungen zu einem entschiedenen „Spiritualismus“ zu bekennen, den er üblicherweise mit der scharfen Kritik der „sensualistischen“ Tradition des 18. Jahrhunderts verband. Zwar gehörte er nie zu Cousins engstem Kreis. Jedoch berief er sich gerne auf Ideen, die aus dessen Gedankengut direkt zu stammen schienen.

Unter den derzeitigen Philosophen wies sich Bénard vor allem als ein entschiedener Vermittler der deutschen philosophischen Ästhetik in Frankreich aus. Seine Laufbahn als Philosophielehrer geht bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein mit Übersetzungen und Kommentaren deutscher Ästhetiken einher. Er begnügte sich nicht damit, Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* zu übertragen und zu kommentieren, sondern übersetzte auch einige Texte Schellings über die Kunst, die er 1847 mit weiteren Auszügen aus Schellings Werken veröffentlichte.¹⁹ Vor ihm hatte sich kein Autor mit einer ähnlichen Energie für die Vermittlung der Ästhetik als einer ‚deutschen‘ Wissenschaft eingesetzt. 1845 vertraut ihm Adolphe Franck den Eintrag zur „esthétique“ in seinem *Dictionnaire des sciences philosophiques* an.²⁰

Bénards Einsatz für die Ästhetik ist allem Anschein nach aus dem Gefühl eines Defizits der französischen Philosophie entstanden. Unaufhörlich weist er darauf hin, dass diese seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland intensiv gepflegte Wissenschaft in Frankreich immer noch ignoriert wird. Mit diesem Gedanken eröffnet er etwa den vorhin erwähnten Artikel „Esthétique“:

ESTHÉTIQUE. C'est le nom qui a été donné à la science du beau et à la philosophie des beaux-arts. Ce mot, dérivé du grec (*aisthesis*, sensation), conviendrait sans doute mieux à une théorie de la sensibilité; mais il est aujourd'hui consacré par l'usage. – Malgré l'importance et l'intérêt des questions qu'elle traite, l'esthétique n'est parvenue que fort tard à obtenir une place indépendante et le rang qui lui est dû parmi les sciences philosophiques. Si elle a été cultivée avec

19 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. *Écrits philosophiques et morceaux propres à donner une idée générale de son système*. Übers. von Charles Bénard. Paris: Joubert, 1847.

20 Charles Bénard: Art. „Esthétique“. *Dictionnaire des sciences philosophiques*. Hg. A. Franck. 6 Bde. Paris: Hachette, 1844-1852, Bd. 2 (1845). S. 293-306.

ardeur en Allemagne depuis un demi-siècle, son nom en France commence à peine à être connu. Nous nous proposons, dans cet article, de combattre d'abord quelques préjugés qu'elle rencontre encore dans beaucoup d'esprits.²¹

Das von Bénard denunzierte intellektuelle Defizit lässt sich auf institutioneller Ebene tatsächlich nachweisen. Während Ästhetik-Vorlesungen seit den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts in den üblichen Rahmen der auf deutschen Universitäten dargebotenen Lehrveranstaltungen gehören, sind sie vor 1850 in Frankreich äußerst selten. 1817-1818 hatte Cousin Vorlesungen über das Schöne, das Wahre und das Gute an der Sorbonne gehalten, die zwar berühmt geblieben waren, jedoch keine eigentliche Fortsetzung gefunden hatten.²² Nur einer seiner Schüler, Théodore Jouffroy (1796-1842), hatte sich 1826 diesem Fach als Vorlesungsthema gewidmet. Da aber die École Normale Supérieure, wo dieser eine Dozentur innehatte, einige Jahre zuvor zeitweilig geschlossen worden war, mussten diese Vorlesungen in einem außerinstitutionellen Rahmen gehalten werden, und zwar in Jouffroys eigener Pariser Wohnung. Dieser vor einem kleinen Publikum vorgetragene *Cours d'esthétique* wurde erst 1843 nach seinem Tod

21 Ebd., S. 293. Deutsche Übersetzung (E. D.): „Ästhetik. Das ist der Name, den man der Wissenschaft des Schönen und der Philosophie der Schönen Künste verliehen hat. Dieses aus dem Griechischen (*aisthesis*, Empfindung) abgeleitete Wort würde einer Theorie der Empfindung sicherlich gerechter werden, doch hat es sich in dieser Bedeutung heute eingebürgert. – Trotz der Bedeutung und Relevanz ihrer Fragestellungen ist es der Ästhetik nur sehr spät gelungen, ihre Eigenständigkeit zu behaupten und den Rang einzunehmen, der ihr im Kreis der philosophischen Wissenschaften gebührt. Während sie in Deutschland bereits seit einem halben Jahrhundert mit großem Eifer betrieben wird, fängt man in Frankreich überhaupt erst an, ihren Namen zur Kenntnis zu nehmen. Unsere Absicht ist es daher, in diesem Artikel zunächst einmal einige Vorurteile abzubauen, die noch in vielen Köpfen spuken.“ Vgl. auch eine ähnliche Bemerkung in: Charles Bénard. „Préface du traducteur“. Hegel. *Cours d'esthétique* (wie Anm. 8), hier Bd. 1 (1840). S. I-IV.

22 Victor Cousin. *Cours de philosophie professé à la faculté des lettres pendant l'année 1818, sur le fondement des idées absolues du vrai, du beau et du bien*. Hg. Adolphe Garnier. Paris: Hachette, 1836 (Reprint: Genf 2000, mit einem Vorwort von O. Haac und einer Einführung von J.-P. Cotten). Zu einer späteren, stark veränderten Ausgabe dieser Vorlesungen, vgl. ders. *Du vrai, du beau, du bien*, Paris; Didier, 1853.

veröffentlicht.²³ Es ist also nicht verwunderlich, wenn 1857 Charles Lévêque (1818-1900), der 1861 eine vom Institut de France dreimal gekrönte *Science du beau* veröffentlichen sollte, seine Vorlesung über Platos Ästhetik im Collège de France mit folgender Klage eröffnet: „Le problème esthétique n’a pas été agité depuis trente ans dans nos chaires d’enseignement supérieur“²⁴.

Eine ‚deutsche‘ Wissenschaft

Diese als rückständig empfundene Situation versuchte Bénard durch den Import deutscher Schriften zu verbessern. Dies ging nicht ohne eine bei ihm ausgeprägte nationale Etikettierung der Ästhetik einher. In den zahlreichen Einleitungen, Kommentaren und Lexikonartikeln, die seine Übersetzungen begleiten, wurde die Ästhetik als eine dezidiert ‚deutsche‘ Wissenschaft dargestellt.²⁵ Ähnlich wie Barni, der in seiner Übersetzung von Kants *Kritik der Urteilskraft* Deutschland als die eigentliche Heimat der Ästhetik bezeichnete²⁶, entwarf er in seinen geschichtlichen Übersichten eine Genealogie der ästhetischen Theorien, die fast ausschließlich auf deutsche Namen rekurrierte. Von den zwanzig Publikationen, die die Bibliographie seines Ästhetik-Artikels aus dem *Dictionnaire des sciences philosophiques* enthält, sind nur zwei französischen Autoren zu verdanken.²⁷

Wenn die Ästhetik als ‚deutsch‘ eingestuft werden muss, so liegt dies in Bénards Augen vor allem daran, dass nur die deutsche Philosophie seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert als streng idealistisch betrachtet werden kann.

23 Théodore Jouffroy. *Cours d’esthétique* Hg. P. Damiro, Paris: Hachette, 1843. Nach der Schließung der École Normale Supérieure durch die Regierung verfügte T. Jouffroy über keine offizielle Lehrerstelle mehr.

24 Charles Lévêque. *Platon considéré comme fondateur de l’esthétique. Leçon d’ouverture du cours de philosophie grecque et latine faite le 12 février 1857*. Paris: Durand, 1857, S. 9; ders. *La science du beau étudiée dans ses principes, dans ses applications et dans son histoire*, 2 Bde., Paris: Durand, 1861. Deutsche Übersetzung (E. D.): „Seit dreißig Jahren wurden ästhetische Fragen in unseren Vorlesungen nicht mehr erörtert.“

25 Bénard. Art. Esthétique (wie Anm. 20). S. 301.

26 Barni. Philosophie de Kant (wie Anm. 18). S. 123.

27 Diese französischen Werke sind: Jean-Pierre de Crousaz: *Traité du beau*, Amsterdam: L’Honoré & Chatelain, 1715 (2. vermehrte Ausgabe: 1724; neu hg. Francine Markovits. Paris: Fayard, 1985); Jouffroy. *Cours d’esthétique* (wie Anm. 23).

In Bénards Darstellungen der Geschichte der deutschen Ästhetik spielt Baumgartens Werk *Æsthetica* eine Nebenrolle. Den wirklichen Grundstein der Ästhetik habe eigentlich erst Kant gelegt. In direkter Anlehnung an Cousin wird allerdings die *Kritik der Urteilskraft* nicht vorbehaltlos erwähnt. Kants „Subjektivismus“ drohe, schon im Vorfeld eine „Wissenschaft des Schönen“ unmöglich erscheinen zu lassen:

[Kant] ramène le sublime et le beau au point de vue subjectif, il nie toute réalité objective. Le beau est relatif aux facultés de l'esprit, à la sensibilité, à l'imagination, au goût [...]. Dès lors, à la rigueur, il n'y a pas non plus de science du beau. L'esthétique devient l'une des branches de la psychologie et de la logique. Quant à l'art, sa nature aussi est méconnue.²⁸

Erst mit Schellings „objektivem oder absolutem Idealismus“ sei die Gefahr des „Subjektivismus“ überwunden worden. Schelling habe der Kunst zum ersten Mal eine zentrale Rolle im philosophischen Denken zugewiesen – eine Rolle, die mit derjenigen der Religion vergleichbar sei. Dennoch drohe die Schellingsche Identitätsphilosophie, die Kunst der Religion einfach gleichzusetzen, d. h. die philosophische Grundlage für einen schädlichen „Kunstmystizismus“ zu liefern. Nur Hegel konnte in Bénards Augen diesen Fehler korrigieren und die Ästhetik zu ihrem Gipfel bringen.

Damit wurde eine nationale Genealogie der Ästhetik entworfen, die in der Mitte des 19. Jahrhunderts nicht ohne Polemik rezipiert werden konnte. Gegen diese Darstellung der Ästhetik als einer ausdrücklich ‚deutschen‘ Wissenschaft hatte Cousin schon einige Argumente geliefert. Zwar hatte er in seinen 1817-1818 gehaltenen und 1836 zum ersten Mal veröffentlichten Vorlesungen über das Schöne, das Wahre und das Gute die beachtlichen Verdienste der deutschen Philosophen in diesem Bereich hervorgehoben.²⁹ Dabei hatte er aber auch versucht, seine eigenen Entlehnungen aus der

28 Bénard. Hegel (wie Anm. 8). S. 271. Deutsche Übersetzung (E. D.): „[Kant] führt das Erhabene und das Schöne auf einen subjektiven Standpunkt zurück, er verneint jegliche objektive Realität. Das Schöne hängt von den Vermögen des Geistes, der Empfindung, der Einbildungskraft, des Geschmacks ab [...]. Daher gibt es streng genommen auch keine Wissenschaft des Schönen. Die Ästhetik wird so zu einem der Zweige der Psychologie und der Logik. Was die Kunst angeht, so wird auch ihre Natur verkannt.“

29 Cousin. Cours de philosophie (wie Anm. 22). S. 195. Vgl. dazu Christian Helmreich. „La réception cousinienne de la philosophie esthétique de Kant.

deutschen Philosophie – und vor allem aus Kants *Kritik der Urteils-kraft* – zum Teil zu verbergen. Dass für ihn die französische Tradition in der Geschichte der Ästhetik eine wichtige Rolle zu spielen hatte, war seinen Hinweisen auf die französischen Kunsttheoretiker des 18. Jahrhunderts deutlich zu entnehmen. So habe – Cousin gemäß – der Jesuitenpater Yves-Marie André mit seinem zu Unrecht vergessenen *Essai sur le beau* von 1741 eine Untersuchung geliefert, der es an „Strenge“ nicht fehle; auch Diderots „geniale Einblicke“ in das Wesen der Kunst seien trotz aller Sprunghaftigkeit für das Verständnis derselben sehr hilfreich.³⁰ In der stark revidierten, 1853 erschienenen Fassung dieser Vorlesungen stellte Cousin sich selbst implizit als Fortführer dieser französischen Tradition dar.

Der hier noch diskret erhobene Anspruch auf eine spezifisch französische Traditionslinie der Ästhetik wurde von einigen Nachfolgern deutlicher ausgedrückt. Die Académie des sciences morales et politiques schreibt im Jahre 1857 einen Preis über ein ästhetisches Thema aus: „Rechercher quels sont les principes de la science du beau“.³¹ Bezeichnenderweise wird bei dieser Ausschreibung kein ausgewiesener deutsch-französischer Vermittler nach dem Muster von Charles Bénard gewählt, sondern ein Lehrbeauftragter des Collège de France, der die deutsche Ästhetik nur indirekt kennt und erwähnt.³² Mit Charles Lévêques *Science du beau*, dessen Titel schon als eine Widerlegung der Kantischen Grundthese von der Unmöglichkeit einer Wissenschaft des Schönen erscheint, versucht die Akademie, so drängt sich der Eindruck auf, die Geburt einer spezifisch französischen Tradition der Ästhetik zu befördern. In der Einleitung zu seiner *Science du beau* entwirft Lévêque, der aufgrund seines Alters zwar nicht als ein direkter Schüler, mit Sicherheit jedoch als ein Bewunderer Cousins bezeichnet werden kann, eine dezidiert ‚französische‘ Geschichte der Ästhetik.³³ Nachdrücklich weist er darauf hin, dass die von ihm viel gelobten Ästhetik-Vorlesungen Jouffroys aus dem Jahre 1826 „Hegels Vorlesungen nichts zu verdanken haben“, und

Contribution à une histoire de la philosophie française au XIXe siècle“. *Revue de Métaphysique et de Morale*, April-Juni 2002, 2: S. 43-60.

30 Cousin. *Cours de philosophie* (wie Anm. 22). S. 194-195; Yves-Marie. André: *Essai sur le Beau*, Paris: Guerin, 1741.

31 Deutsche Übersetzung (E. D.): „Erörtert werden soll, welches die Grundsätze der Wissenschaft des Schönen sind.“

32 Lévêque. *La science du beau* (wie Anm. 24).

33 Ebd., Bd. 1, S. V-VI.

dies schon aus einem rein faktischen Grund: die zwischen 1820 und 1829 in Berlin gehaltenen Vorlesungen seien erst später versammelt und ediert worden.³⁴ Die hier intendierte Aufstellung einer hauptsächlich französischen Genealogie der philosophischen Ästhetik gipfelt in der Infragestellung Baumgartens als Vaterfigur des Ästhetik-Begriffs. Rein chronologisch gesehen sei der schon erwähnte französische Jesuitenpater Yves-Marie André als der eigentliche Begründer der Ästhetik im 18. Jahrhundert anzusehen, denn sein *Essai sur le beau* sei schon 1741 veröffentlicht worden, d. h. neun Jahre bevor „Baumgarten das Problem der Ästhetik wiederum erörterte“ und „in sein eigenes Land einführte“. Dass Baumgartens „Versuch, die Untersuchung des Schönen zu einer einzelnen Wissenschaft zu machen“, völlig gescheitert sei, lasse sich übrigens leicht nachweisen. Nur um „den geringen Wert seiner Theorie“ im vollen Licht erscheinen zu lassen, räume ihm Lévêque einige Seiten in seiner umfangreichen Untersuchung ein.³⁵ Auch die folgenden prominenten Figuren der deutschen Ästhetik werden nicht geschont. Kant wird bezichtigt, in seinen Ausführungen über das subjektive Gefühl des Schönen das Wesen der Schönheit – das für Lévêque ein Objektives ist – verfehlt zu haben. Schelling habe zwar die Philosophie der Kunst auf den besseren Weg des „Spiritualismus“ zu bringen versucht.³⁶ Trotz vieler Verdienste sei jedoch seine Theorie in den Bann eines „idealistischen Pantheismus“ geraten³⁷, den Hegel letztendlich zu seinem vollen Ausdruck gebracht habe. Der

34 Ebd., Bd. 1, S. VII-VIII: „en dehors de toute influence des leçons d'esthétique que Hégel faisait à Berlin, de 1820 à 1829, et qui ne furent réunies et publiées que plus tard.“

35 Ebd., Bd. 2, S. 481: „La première édition de l'*Essai sur le Beau* du Père André parut en 1741. Neuf ans après, l'Allemagne posa à son tour le problème esthétique, et ce fut Baumgarten qui l'introduisit dans la philosophie de son pays. Il essaya de constituer l'étude du beau à l'état de science distincte, mais on ne peut dire qu'il ait vraiment réussi dans cette entreprise. Je ne voudrais pas déprécier l'œuvre d'un penseur estimable qui a attaché son nom à une grande question. C'est quelque chose que de signaler aux esprits une voie nouvelle à suivre; cependant la lecture attentive du volume de Baumgarten n'y fait découvrir aucun de ces résultats que la science recueille après les avoir vérifiés; et, si je discute ici les propositions où se résume toute l'esthétique de Baumgarten, c'est afin de mettre hors de doute le peu de valeur de sa théorie.“

36 Ebd., Bd. 2, S. 506ff.

37 Ebd., Bd. 2, S. 522: „De là un panthéisme idéaliste où se confondent et s'évanouissent les forces et les beautés individuelles.“

Hauptfehler von Hegels Ästhetik liege an den Grundsätzen seiner „undurchschaubaren Ontologie“. ³⁸ Hegels System „erkläre schließlich weder die göttliche, noch die menschliche Schönheit“. ³⁹

Lévêques *Science du beau* wurde vom Institut de France mit außerordentlich herzlichem Beifall begrüßt. Kurz nachdem diese Arbeit 1859 von der Académie des sciences morales et politiques gekrönt wurde, erhielt sie einen Preis der Académie française und der Académie des beaux-arts. Zu dieser außerordentlich positiven Rezeption hat deren unverhohlene nationale Ausrichtung nicht unwesentlich beigetragen, wie den damaligen Berichten zu entnehmen ist. In dem Gutachten, das er vor der Académie des Sciences morales vorlas, machte Jules Barthélemy-Saint-Hilaire folgende abschließende Bemerkung: „On dirait que l'esthétique appartient aux philosophes d'outre-Rhin, et qu'après l'avoir créée depuis plus d'un siècle, ce sont encore eux surtout qui l'étudient et qui l'approfondissent“. Lévêques Arbeit beweise aber, dass die französische Philosophie auch imstande sei, hervorragende Werke im Bereich der Ästhetik zu liefern. ⁴⁰

Grenzen der Aufnahme

Bei seinem Einsatz für die Hegelsche Ästhetik musste, wie man sieht, Charles Bénard mit einigem Widerstand im Frankreich der Jahrhundertmitte rechnen. Und in der Tat fand seine Übersetzung der *Vorlesungen über die Ästhetik*

38 Ebd., Bd. 2, S. 542: „C'est sur de pures abstractions que Hegel assied son esthétique. Bien plus: quoiqu'il aspire ouvertement, et très-légitimement d'ailleurs, à constituer la philosophie du beau à titre de science distincte, il lance brusquement, sans préparation aucune, le lecteur ou l'auditeur (car ce sont des leçons) au milieu de cette ontologie abstruse qu'il aurait dû commencer par mettre en plus intime rapport avec sa doctrine sur l'idéal.“

39 Ebd., Bd. 2, S. 548: „Il est aisé de voir que ce système n'explique ni la beauté divine, ni la beauté humaine, et que, tout au contraire, il les abolit l'une et l'autre.“

40 Jules Barthélemy-Saint-Hilaire: „Extraits du rapport présenté au nom de la section de philosophie à l'Académie des Sciences morales et politiques sur le concours relatif à la question du beau“. Lévêque. La science du beau (wie Anm. 24). Bd. 1. S. 369-400, hier S. 398. Deutsche Übersetzung (E.D.): „Man könnte meinen, dass die Ästhetik den Philosophen aus dem anderen Rheinufer eigen sei und dass sie sie immer noch mit besonderer Vorliebe untersuchen und vertiefen, nachdem sie sie vor mehr als einem Jahrhundert begründet haben.“

in den vierziger und fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts kaum Beachtung. „L'*Esthétique* de Hegel n'a excité aucune attention. Pas un journal, pas une revue, que je sache, n'en a dit un mot“, stellt 1842 Alfred Michiels als aufmerksamer Analyst des intellektuellen Lebens in Frankreich fest.⁴¹ Zwar wurde im selben Jahr die Übersetzung der Hegelschen Ästhetik in der *Revue des Deux Mondes* erwähnt. Jedoch bemängelt der Autor dieser eher wortkargen Rezension, Jules Simon, die Abwesenheit von Plotinischen Hinweisen im Texte Hegels. Bénards Prinzip einer „analytischen“ Übersetzung – d. h. einer nicht wortwörtlich genauen, sondern sich vom Originaltext manchmal ablösenden Übertragung – rechtfertigt darüber hinaus der Rezensent mit einem Argument, das nicht gerade von großer Achtung vor Hegel zeugt: „Quoique l'*Esthétique* de Hegel soit un bel ouvrage, ce n'est pas là un de ces livres auxquels on ne peut toucher sans sacrilège“⁴². Mit anderen Worten dürfen Hegels Vorlesungen über die Ästhetik etwas frei übersetzt werden, denn sie gehören keineswegs in die Klasse der klassischen, unantastbaren Monumente der Philosophie.

Das relative Desinteresse, mit dem Bénards Übertragung der Hegelschen Ästhetik im Frankreich der Jahrhundertmitte begegnet wurde, lässt sich auf verschiedene Gründe zurückführen. Zunächst einmal wird um 1850 die Legitimität der Ästhetik als philosophische Wissenschaft immer noch kontrovers diskutiert. In seinem 1844 erschienenen Werk über *Hegel et la philosophie allemande* hält es Auguste Ott für überflüssig, die Hegelschen *Vorlesungen über die Ästhetik* ausführlich darzustellen, denn dieses Werk enthalte viele Passagen, „die dem eigentlichen Bereich der Philosophie nicht angehören und sich nur schwer für die Analyse eignen“⁴³. Zu solchen wis-

41 Alfred Michiels. *Histoire des idées littéraires en France au dix-neuvième siècle*. 2 Bde. Paris: Coquebert, 1842, hier Bd. 2. S. 495. Deutsche Übersetzung (E. D.): „Hegels Ästhetik hat keinerlei Aufmerksamkeit hervorgerufen. Ich kenne keine Zeitung oder Zeitschrift, die darüber ein Wort verloren hätte.“

42 Jules Simon. „Du mouvement philosophique en province“. *Revue des deux mondes*, Bd. 30, 4. Reihe, April-Juni 1842: S. 51-83, hier S. 58-59. Deutsche Übersetzung (E. D.): „Hegels Ästhetik ist zwar ein schönes Buch. Dabei handelt es sich aber um einen Text, den man schon berühren darf, ohne dabei eines Frevels beschuldigt zu werden.“

43 Auguste Ott. *Hegel et la philosophie allemande*, Paris: Joubert, 1844. S. 447, Fußnote 1: „C'est un des cours les plus complets de Hegel; mais comme il contient des développements de détail très-étendus, qui ne sont pas du domaine proprement dit de la philosophie et qui ne se prêtent que difficilement à l'analyse,

senschaftlichen Zweifeln kommen erhebliche stilistische Vorbehalte hinzu. In den Vorworten zu seinen Übersetzungsarbeiten pflegt Bénard selbst über die „sprichwörtliche Dunkelheit“⁴⁴ und die „ungelenke, unscharfe und oft undurchschaubare Vortragsweise“ Hegels zu klagen⁴⁵ – ein Motiv, das man übrigens zur selben Zeit in Jules Barnis Bemerkungen über Kants Stil in der *Kritik der Urteilskraft* wieder findet.⁴⁶ Gerade diese stilistischen ‚Mängel‘ erklären Bénards Rückgriff auf das Prinzip einer analytischen Übersetzung, d. h. einer vorsichtigen Umarbeitung des Originals. Um dem französischen Leser den Hegelschen Text überhaupt zugänglich zu machen, sei ein solcher Eingriff unbedingt erforderlich. Dass die etwas spröde Vortragsweise der deutschen Philosophen auf Kritik stößt, ist in Frankreich allerdings keineswegs neu. Schon am Ende des 18. Jahrhunderts, als das Echo der Kantischen Philosophie Paris erreichte, wurde dieser Topos hörbar. Zu betonen ist aber, dass der Vorwurf der Dunkelheit in der Mitte des 19. Jahrhunderts mit ganz besonderer Heftigkeit an die Ästhetik gerichtet wird. Es scheint so, als müsse in Frankreich dem Diskurs über die Kunst eine Klarheit und Anschaulichkeit anhaften, die sich gerade mit der deutschen Ästhetik nur schlecht verträgt. Es kehren gerade dieselben Vorwürfe wieder, die schon um 1800 von Madame de Staël gegen Schiller erhoben worden waren, als sie das Modell der induktiven, feinfühlig und eleganten Kunstkritik französischer Herkunft den trockenen Abstraktionen der deutschen Ästhetik entgegenstellte.⁴⁷ Trotz dieser stilistischen Akklimatisierungsversuche schätzte allerdings Bénard selbst die Erfolgchancen seiner Übersetzung mit einiger Skepsis ein.

nous croyons pouvoir nous borner à une indication sommaire des principes, d'autant plus que M. Bénard publie dans ce moment une excellente traduction de cet ouvrage.“

44 Charles Bénard. „Préface du traducteur“. Hegel. *Cours d'esthétique* (wie Anm. 8). Bd. 1 (1840). S. VI: „Les formules de la philosophie hégélienne sont d'une obscurité proverbiale même en Allemagne.“

45 Ebd., Bd. 2 (1843), S. I f.: „Mais nous avons cru devoir nous écarter, comme dans le premier volume, des règles ordinaires de la traduction. / Nous avons essayé de substituer à une diction embarrassée, diffuse et souvent obscure, une exposition plus facile, plus rapide et plus claire, en un mot de faire un livre français, en reproduisant, aussi fidèlement qu'il était possible, la pensée du philosophe allemand.“

46 Jules Barni „Avant-propos du traducteur“. Kant. *Critique du jugement* (wie Anm. 10). Bd. 1. S. VII, X.

47 Germaine de Staël. *De l'Allemagne*. Hg. Simone Balayé, 2 Bde. Paris: Flammarion, 1968, hier Bd. 2. S. 69.

Sowie Kants und Schellings Philosophie bleibt diejenige Hegels „unseren geistigen Gewohnheiten und unserem Sprachgenie entgegengesetzt“, stellt er 1847 fest.⁴⁸ „Il faut l’avouer, malgré les efforts qui ont été tentés pour nous mettre au fait de quelques-uns de ces systèmes, nous sommes encore peu familiarisés avec les constructions abstraites, avec le langage et la terminologie de ces philosophes.“⁴⁹

48 Charles Bénard. „Préface du traducteur“. Schelling. *Écrits philosophiques* (wie Anm. 19). S. XLVII: „Tout cela est tellement contraire aux habitudes de notre esprit et au génie de notre langue, que l’on peut douter si de consciencieuses et intelligentes analyses ne remplaceraient pas, avec avantage, des traductions textuelles, inévitablement barbares, quels que soient l’intelligence et le talent des traducteurs.“

49 Ebd. Deutsche Übersetzung (E.D.): „Obwohl wir uns angestrengt haben, um einige dieser Systeme zu verstehen, müssen wir zugeben, dass wir mit den abstrakten Konstruktionen, der Sprache und dem Wortschatz dieser Philosophen immer noch wenig vertraut sind.“

II. Weitere Beiträge

Wilfried Sauter (Essen)

Zwischen revolutionärer Euphorie und militärischer Niederlage

Vergessene Materialien zum Kampf für die Republik im Frühjahr 1848 in Baden und zum Gefecht bei Dossenbach von Georg und Emma Herwegh und Joseph Fickler

Der Zug der republikanischen Deutschen demokratischen Legion aus Paris im Frühjahr 1848 in das aufständische Baden und ihre Zerschlagung bei Dossenbach waren unzweifelhaft eine Gelenkstelle im Leben ihres Präsidenten, des Dichters Georg Herwegh (1817-1875). Schon bald legten Beteiligte umfassendere Darstellungen des Unternehmens vor. Zuerst druckte das „Morgenblatt für gebildete Leser“ im Spätsommer des Jahres die Sicht des Generalstabschefs der Legion, Otto von Corvin (1812-1886) ab.¹ Bereits im Juni 1848 formulierte Emma Herwegh (1817-1904), die sehr aktiv beteiligt war, ihre Beschreibung, die allerdings erst im Folgejahr erschien.² Hauptmann Friedrich Lipp von der Württemberger-Kompanie, die die Legion schlug, legte eine nüchterne, manchmal ironische, aber niemals hämische Beschreibung des Gefechts vor³, von der Georg Herwegh 1870 sagte, es

1 Corvin[-Wiersbitzki], Otto von: Die erste Expedition der deutschen republikanischen Legion. In: Morgenblatt für gebildete Leser. 42. Jg., Cotta, Stuttgart 1848, Nr. 187-221 (mit Unterbrechungen). Zitiert wird nach dem gleichnamigen und unveränderten Zusammendruck bei Meinhardt, Arnstadt 1849, siehe https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10918795_00001.html Zugriff 11.12.2020.

2 [Herwegh, Emma:] Zur Geschichte der deutschen demokratischen Legion aus Paris, von einer Hochverräterin. Levisohn, Grünberg 1849. Siehe https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10016087_00007.html Zugriff 11.12.2020. Zitiert wird nach der etwas umfassenderen Ausgabe: Herwegh, Emma: Im Interesse der Wahrheit. Zur Geschichte der deutschen demokratischen Legion aus Paris, von einer Hochverräterin. Nach dem unzensurierten Handexemplar der Autorin, herausgegeben von Horst Brandstätter. Libelle, Lengwil 1998.

3 Lipp, Friedrich: Georg Herwegh's viertägige Irr- und Wanderfahrt mit der Pariser deutsch-demokratischen Legion in Deutschland und deren Ende durch die

sei „der loyalste [...] Bericht [...] aus feindlicher Feder“⁴. Die stärkste und dauerhafteste Nachwirkung erreichten jedoch unsägliche Nachreden zur schließlich erfolgten Flucht Georg Herweghs, die mit der Person auch seine republikanische Freiheits-Idee verunglimpfen sollten. Die Produktion dieser Schmähungen zeichnet Ingo Fellrath detailliert nach⁵, ihm ist auch eine akribische Chronologie zur Deutschen demokratischen Gesellschaft zu verdanken, aus der die Pariser Legion hervorging.⁶

Ob tatsächlich „Verrat“ die zentrale Rolle bei der Niederlage der Legion spielte, wie Georg Herwegh in seinem gerade zitierten Brief von 1870 verbittert behauptet und wie es auch Stephan Reinhardt in der jüngsten Herwegh-Biographie wieder übernimmt⁷, das war die Frage, die sich dem Verfasser dieses Aufsatzes stellte. Daraufhin vorgenommene Recherchen führten zu gedruckten, inzwischen digitalisierten, bisher übersehenen Materialien zur Legion. Diese sind in den für das juristische Tagesgeschäft gedachten „Annalen der Großherzoglich Badischen Gerichte“ zu finden.⁸ Es handelt sich um die breit unterfütterten Anklageschriften „wegen Hochverraths“ gegen

Württemberg bei Dossenbach. Zur Erinnerung an die Zustände im Frühjahr 1848. Metzler, Stuttgart 1850. Siehe <https://books.google.de/books?id=XS1iAAAcAAJ&printsec=frontcover&dq=inauthor:%22Fr+Lipp%22&hl=de&sa=X&ved=2ahUKEwjL7LnV7JPtAhUusKQKHTpKB-0Q6AEwAXoECAEQAg#v=onepage&q&f=false> Zugriff 11.12.2020. Zur Entstehung und zum Zug der Legion stützte sich Lipp auch auf Corvin (wie in Anm. 1).

- 4 Georg Herwegh: Werke und Briefe. Kritische und kommentierte Gesamtausgabe (6 Bände). Herausgegeben von Ingrid Pepperle in Verbindung mit Volker Giel, Heinz Pepperle, Norbert Rothe, Hendrik Stein. Aisthesis, Bielefeld 2005-2019; hier Band 6, Brief 602 vom 17.06.1870, S. 437.
- 5 Fellrath, Ingo: Georg Herwegh und das Spritzleder. Zur Genese eines Rufmordes und seinen Folgen. In: Forum Vormärz Forschung Jahrbuch 1997, Aisthesis, Bielefeld 1998, S. 161-175.
- 6 Fellrath, Ingo: Von der Deutschen demokratischen Gesellschaft zur Deutschen demokratischen Legion (Paris, März-Juni 1848). In: Heine Jahrbuch 1998, 37. Jahrgang, Metzler, Stuttgart/Weimar 1998, S. 238-251.
- 7 Reinhardt, Stephan: Georg Herwegh – eine Biographie. Seine Zeit – unsere Geschichte. Wallstein, Göttingen 2020; hier S. 308f. Siehe hierzu auch die Rezension dieses Buches im vorliegenden Jahrbuch.
- 8 Annalen der Großherzoglich Badischen Gerichte. In Verbindung mit anderen Rechtsgelehrten des Großherzogthums herausgegeben von [führenden Juristen], Sechzehnter Jahrgang. Groos, Karlsruhe 1848, siehe <https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/3446779> Zugriff 11.12.2020, Nr. 46 (S. 334) bis 48 (S. 352).

Adelbert von Bornstedt (1807-1851), den zentralen Aktivisten der Pariser Legion, und gegen Joseph Fickler (1808-1865), umtriebiger Demokrat und Redakteur der radikalen „Seeblätter“ in Konstanz. In den Anklageschriften sind zwei konspirative Briefe – von Herwegh und Bornstedt an Fickler sowie dessen Antwort darauf – zur Planung einer republikanischen Erhebung von besonderem Interesse, und Briefe von Georg und Emma Herwegh vom Abend des Gefechts bei Dossenbach geben Einblicke in das Geschehen und verdeutlichen die Stimmung nach dem Kampf und gelungener Flucht. Während die Briefe zwischen Herwegh/Bornstedt und Fickler zur Aktionsstrategie aus dem Gerichtsverfahren heraus eine gewisse öffentliche Wahrnehmung fanden⁹, blieben die stark von Emotionen und subjektiven Einschätzungen geprägten Briefe von Georg und Emma Herwegh unbeachtet.

„Eine detaillierte Untersuchung zur Geschichte der Deutschen demokratischen Legion, die vorhandenes Aktenmaterial umfassend auswertet, existiert nicht.“ Das stellte Ingo Fellrath 1999 fest¹⁰, und das gilt bis heute. Die Behauptung Lipp, dass „sämtliche Akten über“ die Revolutionsereignisse des Jahres 1848 „von der [badischen] Revolutionsbehörde des Jahres 1849 verbrannt“ worden seien¹¹, stimmt keineswegs. Im Gegenteil hat Heinrich Raab die umfangreichen Aktenbestände verdeutlicht und – über beteiligte Personen – erschlossen.¹² Die gegebene Forschungs-Lücke lässt sich gerade angesichts des Umfangs der vorhandenen Akten nicht auf die Schnelle füllen. Selbst eine Suche nach den Originalen der gedruckt in den Gerichtsannalen gefundenen Briefe ist mit vertretbarem Aufwand kaum zu leisten.

9 Siehe z. B.: Die Bewegung in Baden vom Ende Februar 1848 bis zur Mitte des Mai 1849. Von J[ohann] B[aptist] Bekk, damaligem Vorstände des Großh. Bad. Ministeriums des Innern. Bassermann, Mannheim 1850; auf S. 129f. fasst Bekk zentrale Inhalte beider Briefe zusammen. Vgl. auch die Anm. 34 und 44.

10 Fellrath, Ingo: Adalbert von Bornstedt, Georg Herwegh und Wilhelm von Löwenfels über das Ende der Deutschen demokratischen Legion. Ein unbekannter Epilog. In: Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte, Bd. 58 1999, S. 197-210; hier S. 198.

11 Lipp 1850 (wie Anm. 3), S. 85, die dortige Anmerkung legt nahe, dass Lipp die in Anm. 8 genannten Passagen aus den Gerichtsannalen als wichtige Quelle nutzte; siehe auch S. 7.

12 Raab, Heinrich: Revolutionäre in Baden 1848/49. Biographisches Inventar für die Quellen im Generallandesarchiv Karlsruhe und im Staatsarchiv Freiburg. Bearb.: Alexander Mohr. (Veröff. d. staatl. Archivverw. Baden-Württemberg Bd. 48.) Kohlhammer, Stuttgart 1998.

Dennoch sollen diese mitten aus dem Geschehen um die Legion stammenden Schreiben nach der greifbaren Quelle im Wortlaut vorgestellt und um einige weitere Materialien und Hinweise ergänzt werden.

Im Rahmen einer inhaltlichen Einbettung und Kommentierung dieser Materialien werden einige Untersuchungsaspekte besonders in den Blick genommen. Dazu gehören die unterschiedlichen Republikanisierungs-Konzepte bei Herwegh und Fickler, Fragen von Gewaltanwendung und Todesbereitschaft sowie das Verhältnis des Freiheits-Dichters Herwegh zu Freunden und Gegnern und zum – manchmal recht eigenwilligen – „Volk“. Letztlich geht es auch um das Verhältnis zwischen Revolution und Emotion.

Von der Pariser Februar-Revolution zum Aufbau einer republikanischen deutschen Kerntruppe

Fasziniert schildert Georg Herwegh Züricher Freunden unter dem unmittelbaren Eindruck der Ereignisse die Februar-Revolution des Volks in Paris, insbesondere die furchtlosen Gassenjungen: „Ein einziges Schauspiel. Tragödie, Komödie, Farce. Alles in Einem!“ Ein „Rausch der Destruction“ habe „die Nüchternheit der Conservation“ abgelöst, aber „kein Exceß, kein Blutdurst“ sei für ihn wahrnehmbar.¹³

Hierdurch sei schlagartig „die Monarchie eine *Utopie* geworden und der Sieg der Demokratie für das ganze westliche Europa vielleicht entschieden.“ Die liberalen Führer um den provisorischen Präsidenten Lamartine hätten „sich nur der Bewegung *bemächtigt*, *nach* dem Siege, sie aber nicht zum Siege *geleitet*“, betont Herwegh gegenüber dem befreundeten Königsberger Demokraten Johann Jacoby (1805-1877); die provisorische Regierung habe eine praktische Berechtigung, aber die Bewegung des Volkes ziele darüber hinaus, soziale Fragen stünden im Raum, es seien weitere Veränderungen zu erwarten. In diesen Briefen erörtert Herwegh auch die Gefahr eines Krieges reaktionärer Monarchien gegen die junge französische Republik, welcher – in napoleonischer Tradition – „Franzosenherrlichkeit, Welteroberung“ provozieren könnte; Revolutionen in anderen Ländern könnten einer solchen Gefahr vorbeugen.¹⁴

13 Brief Nr. 258 an Karl Pfeuffer vom 25.02.1848 in Herwegh Werke/Briefe (wie Anm. 4) Bd. 5, S. 284-286.

14 Briefe Nr. 259/260 an Johann Jacoby vom 27. und 28.02.1848, in Herwegh Werke/Briefe (wie Anm. 4) Bd. 5, S. 286-291.

Unter den zahlreichen Deutschen in Paris, überwiegend Handwerker, die teilweise an den Barrikadenkämpfen beteiligt waren, fand die Idee einer Solidaritätsdemonstration mit der Republik Frankreich große Unterstützung. Adelbert von Bornstedt, aus Belgien ausgewiesener Redakteur der „Deutschen Brüsseler Zeitung“, agierte im März 1848 als zentraler Motor der Organisation der Deutschen in Paris in einer politischen Gesellschaft; auch die Bildung der damit verbundenen Deutschen demokratischen Legion aus Paris – vielfach Arbeiter-Kolonnen genannt – zur militärischen Unterstützung revolutionärer Bewegungen in Deutschland geht maßgeblich auf ihn zurück.¹⁵ Er betrieb auch die Installation Georg Herweghs als Präsident der Gesellschaft und der Legion (auch hier in rein politischer, nicht militärischer Funktion), weil dessen Name – vor allem wegen seiner aufbegehrenden „Lieder eines Lebendigen“ von 1841 – „dem deutschen Volke für unsere Tendenzen garantieren“ sollte, wie es im Brief der Deutschen demokratischen Gesellschaft in Paris vom 21.03.1848 an Joseph Fickler heißt.¹⁶ Bornstedt, eine schillernde Person¹⁷, fungierte als Vizepräsident, sein Ruf war wegen früherer Spitzeltätigkeiten für das Metternich-System nicht unbelastet. Im Komitee der Gesellschaft erfolgte daher Anfang April, als er schon mit Teilen der Legion nach Straßburg abmarschiert war, der Beschluss, ihn seiner Funktion zu entheben, da man sich davon versprach, die Zurückhaltung der französischen Regierung bei der Unterstützung der Legion überwinden zu können; Corvin, der mit dem unterschriebenen Absetzungsbeschluss nach Straßburg kam, beließ ihn in seiner Tasche, weil er Bornstedts praktische und unermüdliche Tätigkeit anerkennen musste – wenn ihm auch dessen gleichmacherische „communistische Art und Weise“ gegenüber den Mannschaften missfiel, die sich im demonstrativen Teilen – auch aller Mühen – und im allgemeinen Duzen manifestierte.¹⁸

Angesichts der frischen Revolutionserfahrung betont Georg Herwegh gegenüber Johann Jacoby die erhebende Wucht der Bewegung, die deren

15 Diese zentrale Rolle Bornstedts betonen nicht nur alle Quellen, sie wird auch unterstrichen durch die Tatsache, dass der unten abgedruckte Brief Ficklers vom 26.03.1848 bei ihm gefunden wurde.

16 Dieser Brief an Fickler ist unten abgedruckt.

17 Siehe hierzu Fellrath 1999 (wie Anm. 10), S. 209. Siehe auch: „Mein Kopf ist voll Hass und Rache!“ Unbekannte Briefe aus dem Jahr 1848 von Adelbert von Bornstedt aus dem Zuchthaus Bruchsal. Herausgegeben und kommentiert von Eckhart Pilick. Guhl, Rohrbach 2004; S. 16-21.

18 Corvin 1850 (wie Anm. 1), S. 20-22.

analytischer Erfassung entgegensteht: „Mein Blick ist ungetrübt, aber mein Herz pocht noch zu stark, als daß ich ein vollständiges Gemälde entwerfen könnte.“¹⁹ Noch Mitte März kann Herwegh gegenüber der ihm sehr zugewandten Schriftstellerin Fanny Lewald (1811-1889) in Gesprächen nur zusammenhanglos Impressionen schildern.²⁰ Von einem bewaffneten Zug Herweghs und der Gesellschaft nach Deutschland erwartet sie „große Torheiten“, was die Sache des Fortschritts nur „kompromittieren u in Deutschland nachteilig wirken könne.“²¹ Die Wiederherstellung Polens „u Tyrannenhass u Kommunismus – das schwirrt alles konfus in ihm herum“, bilanziert Fanny Lewald ihre Gespräche mit Georg Herwegh.²²

Die deutschen Demokraten in Paris bekundeten am 08.03.1848 mit einer von Georg Herwegh entworfenen Adresse an das französische Volk ihren Dank für die Eröffnung einer europäischen Freiheits-Perspektive, wobei insbesondere der jüngst bewiesene Widerstand der Schweiz und Italiens gegen die alten Mächte hervorgehoben und eine europäische Republik beschworen wird.²³ Zehn Tage später wirbt die Deutsche demokratische Gesellschaft in Paris bei den Franzosen um Unterstützung für ihre republikanisch-„militärische Kerntuppe“, die sich in der jungen Republik offen organisieren und bewaffnen will, um dann mit ihren teilweise kampferprobten Männern eine „heilige Invasion deutschen Bodens durch die Söhne Deutschlands“ zu unternehmen, der sich dort „Tausende unserer deutschen Brüder“ anschließen wollten.²⁴

19 Brief Nr. 259 vom 27.02.1848 (wie Anm. 14), S. 288. Hier geht es um das Verhältnis von Revolution und „Emotion“ bei Herwegh, dessen öffentliche Diskussion Henle in seiner Stellungnahme anspricht, die in Anm. 59 nachgewiesen ist.

20 Ein Leben auf dem Papier: Fanny Lewald und Adolf Stahr. Der Briefwechsel 1846-1852. Bd. 2: 1848/49. Hg.: Gabriele Schneider, Renate Sternagel. Aisthesis, Bielefeld 2014; hier S. 65 und S. 66f. Die in dieser und den folgenden beiden Anmerkungen ausgewerteten Gespräche zwischen Lewald und Herwegh fanden in der Zeit vom 13. bis zum 20.03.1848 statt.

21 Wie Anm. 20, S. 76.

22 Wie Anm. 20, S. 95.

23 LES DÉMOCRATES ALLEMANDS AU PEUPLE FRANÇAIS. In Herwegh Werke/Briefe (wie Anm. 4) Bd. 3, S. 344ff.

24 APPEL AU PEUPLE DE PARIS ET À LA NATION FRANÇAISE. In Herwegh Werke/Briefe (wie Anm. 4) Bd. 3, S. 346ff. In den Erläuterungen zur in Anm. 23 genannten Quelle (in Bd. 3 auf S. 568f.) wird zu Recht darauf hingewiesen, dass der Anteil Herweghs an den Erklärungen der Gesellschaft und

Am Schluss des Aufrufs der Deutschen demokratischen Gesellschaft vom 18.03.1848 wird die – in Frankreich breit unterstützte – Wiederherstellung Polens angesprochen mit den Worten: „Polens Weg führt nur über ein freies, republikanisches Deutschland!“²⁵ Die Monarchen von Preußen, Österreich und Russland hatten im 18. Jahrhundert Polen vollständig unter sich aufgeteilt, wogegen zwischen 1796 und 1815 polnische Einheiten innerhalb der französischen Armee kämpften. Aufstände für die Wiederherstellung Polens gab es in den Jahren 1830/31 und 1846²⁶. Georg Herwegh formulierte in Vorbereitung einer großen gemeinsamen Manifestation in Paris am 26.03.1848 einen Aufruf an die polnischen Demokraten, in der er um das Vertrauen der Polen wirbt und den Verzicht Preußens auf alle polnischen Gebiete fordert, um in einem Bündnis zwischen Frankreich, einem demokratischen Deutschland und einem wiedererstandenen Polen Krieg gegen das despotische Russland zu führen, den „unvermeidlichen Kampf – den Kampf zwischen den zwei Welten der Freiheit u. des Absolutismus, in deren Mitte Polen gestellt wurde“.²⁷ Angesichts der allgemein erwarteten Intervention des russischen Zaren gegen jede relevante Freiheitsbewegung in Europa muss das Konzept eines gemeinsamen Agierens sich gegenseitig respektierender Republiken plausibel erscheinen.²⁸

der Legion unterschiedlich und nicht immer präzise klärbar ist. Von dem hier angesprochenen Apell vom 18.03.1848 ist in den Gerichts-Annalen 1848 (wie Anm. 8) auf S. 341f. ein Konzept abgedruckt, bei dem der genaue Erscheinungstag im März wie auch der Name des Präsidenten noch nicht eingetragen sind (im Druck dann: George Herwegh), das aber „A. de Bornstedt“ als Vizepräsident unterzeichnet hat (bei weiteren unterzeichnenden Personen gibt es Abweichungen zwischen Konzept und Druck). Es ist jedoch davon auszugehen, dass Herwegh die Verlautbarungen der Gesellschaft und der Legion auch dann mitgetragen hat, wenn sie nicht primär von ihm stammten.

25 Aufruf vom 18.03.1848 (wie in Anm. 24), hier S. 348 bzw. 349.

26 Im März 1846 schrieb Herwegh hierzu in dem Gedicht *POLENS SACHE, DEUTSCHE SACHE*. aus deutscher Perspektive: „Soll Polen nicht auch Polen sein, Weil wir als Räuber mitgestohlen?“ Siehe Herwegh Werke/Briefe (wie Anm. 4) Bd.1, S. 251f.

27 *ADRESSE DES DÉMOCRATES ALLEMANDS AUX DÉMOCRATES POLONAIS*. In Herwegh Werke/Briefe (wie Anm. 4) Bd. 3, S. 351ff., nach den Erläuterungen (S. 573) entstanden am 21.03.1848.

28 Auch Corvin (wie Anm. 1), S. 12, stellt die Interessenkonvergenz zwischen deutschen und polnischen Demokraten ähnlich dar. Vgl. auch Anm. 60 mit dem zugehörigen Text.

So etwa war der Stand der strategischen Überlegungen in der Gesellschaft der deutschen Demokraten in Paris zu der Zeit, als Nachrichten von den Kämpfen in Berlin am 18./19.03.1848 eintrafen.²⁹ Zur Unterstützung und Koordination einer revolutionären Umgestaltung Deutschlands kontaktierte Georg Herwegh bereits am 15.03.1848 den ihm bekannten badischen Abgeordneten Friedrich Hecker (1811-1881); dabei entwickelt er die Perspektive eines disziplinierten Korps von bis zu 5.000 Deutschen, das durch die Teilnahme von Polen auch doppelt so groß werden könnte, und das von Frankreich aus bereitstünde, falls Preußen oder Russland in Süddeutschland intervenierten, sonst würden – nach Herweghs Erwartung – „die betreffenden Länder *allein* ohne *fremde* Hilfe fertig werden.“³⁰ Allerdings räumt Herwegh auch Probleme ein, die bereits Eingeschriebenen beieinander zu halten und – wegen momentan noch fehlender konkreter Perspektiven – eine größere Masse von Teilnehmern zu werben.³¹ Hecker ließ diesen Brief unbeantwortet.³²

Einige Tage später fordert die Deutsche demokratische Gesellschaft „die Deutschen in der Schweiz“ in einem ironisch gehaltenen Schreiben auf, in der Auseinandersetzung um die deutsche Zukunft gemeinsam „die fälschlich so genannte Jungfrau Germania“ bei ihrer „Niederkunft“ zu unterstützen, wobei man gegebenenfalls „einen kühnen Kaiserschnitt, vielleicht auch Königsschnitt machen“ werde. Hierzu sollten Organisationsstrukturen entwickelt und Verbindung zur Gesellschaft in Paris aufgenommen werden.³³

Briefe zur Legion aus der Anklageschrift gegen Joseph Fickler wegen Hochverrats

Eine explizite Initiative der Deutschen demokratischen Gesellschaft – mit Herwegh an der Spitze – nach Deutschland hinein dient dem Ziel der Verabredung einer Offensive zur Errichtung einer deutschen Republik; sie liegt

29 Zuerst am Abend des 20.03.1848, vgl. z. B. Fanny Lewald (wie Anm. 20), S. 95.

30 Brief Herweghs an Hecker Nr. 262 in Herwegh Werke/Briefe (wie Anm. 4) Bd. 5, S. 291f.

31 Wie Anm. 30, S. 292.

32 Vgl. Freitag, Sabine: Friedrich Hecker. Biographie eines Republikaners. (Transatlantische Historische Studien, Bd. 10.) Steiner, Stuttgart 1998, S. 106f.

33 Druck Birsfelden 23.03.1848, in Herwegh Werke/Briefe (wie Anm. 4) Bd. 3, S. 350.

hier mit dem bisher kaum beachteten Brief vom 21.03.1848 an Joseph Fickler in Konstanz vor.³⁴ Aus der entsprechenden Anklage-Schrift werden dieses Schreiben aus Paris sowie Ficklers Antwort darauf vom 26.03.1848 so zitiert, wie sie dort eingeleitet und verbunden sind.³⁵

/346:/

[...]

Von dieser Gesellschaft erhielt Fickler folgendes Schreiben:

„*Société des Democratés Allemands à Paris*

Bureau Central 64 Rue Montmartre.

Paris, den 21. März 1848.

„Hochgeehrtester Herr!

Aus deutschen Blätter haben wir gesehen, daß Sie einer der wenigen entschiedenen Charactere sind, die nicht blos den Muth der Worte, sondern auch der That besitzen, denen ein Monarch keine genügende Concessionen machen kann; als abzudanken. In der festen Ueberzeugung, daß

/347:/

Sie unser Vorhaben billigen, und auf jede Weise unterstützen werden, theilen wir Ihnen dasselbe mit.

Daß sich in Paris eine deutsche demokratische Gesellschaft gebildet hat, wissen Sie aus den Zeitungen.

Unser Zweck war nicht, Worte zu machen, es ist genug geredet. Wir wollen handeln. Darum haben wir uns militärisch organisirt, um wohl bewaffnet und eingeübt unsern Brüdern in der Heimath zu Hülfe zu kommen.

Die Zahl unserer Mitglieder beträgt mehrere tausend.

Die Deutschen in Lyon, London u. s. w. werden gemeinsam mit uns losschlagen. Außerdem werden wir morgen mit den Polen fraternisiren, weil dieselben mit uns marschiren wollen.

34 Dieses Dokument ist nach Bornstedts Prozess-Aussage im Mai 1849 als „mehr als Cirkulär denn als Brief zu betrachten“, da man Ficklers Namen als „Volksmann“ gekannt, aber keine persönliche Verbindung zu ihm gehabt habe. Siehe die Übernahme aus der Oberpostamts-Zeitung in: Neue Rheinische Zeitung, Köln. Nachdruck: Auvermann, Glashütten 1973, Nr. 292 vom 08.05.1849 [Spalte 1660/3].

35 Gerichts-Annalen 1848 (wie Anm. 8), S. 346-348.

Der Weg zur polnischen Freiheit geht durch die deutsche Republik. Die Interessen der Deutschen und Polen sind für den Augenblick dieselben.

Die Regierung unterstützt uns, wenn auch nicht officiell.³⁶ Die Sympathien der Pariser, die Franzosen sind für uns. Jeder Hülfe von ihrer Seite sind wir versichert.

Nächsten Freitag marschiren die ersten 500 Mann wohl equipirt ab. Die übrigen werden bald nachfolgen. So gut wir organisirt, so stark wir an uns schon sind, ohne das genaueste Zusammenwirken mit den Patrioten in der Heimath können wir nichts ausrichten. Sie haben im Sinne, die Republik zu proklamiren, wir werden Sie nach Kräften unterstützen. Dazu ist vor allem nöthig, daß Sie sich mit uns in genaue Verbindung setzen, um gemeinsam handeln zu können. Wir ersuchen Sie darum im Interesse der guten Sache, uns über Ihren Plan, Ihre Hülfsmittel, den erwarteten Widerstand etc. zu berichten.

Halten Sie alles bereit. Sie werden genau vom Tage in Kenntniß gesetzt werden, an dem wir die deutsche Grenze überschreiten.

Wenn wir mit Energie auf der einen, Sie auf der andern Seite losbrechen, der Bauernaufstand³⁷ in der Mitte, kann uns der günstige Erfolg nicht mangeln. Die Sympathien des Volkes sind für uns.

Den Widerstand der Truppen, wenn sie welchen leisten sollten, sind wir vereint stark genug zu besiegen.

Versäumen Sie ja nicht, uns schleunigst auf das Bureau zu berichten.

Die deutsche Freiheit soll nicht wiederum an der Uneinigkeit der Patrioten scheitern.

Der Name Herweghs an der Spitze wird Ihnen und dem deutschen Volke für unsere Tendenzen garantiren. Verbreiten Sie die Nachricht von unserm Anmarsche so

36 Die französische Regierung gab nur Marschunterstützung für den Weg von Paris nach Deutschland, jede Bewaffnung lehnte sie ab. Vgl. den Text zu Anm. 121; siehe auch Fellrath 1998 (wie Anm. 6), S. 243.

37 Die Anfang März einsetzende soziale, kaum politische Bewegung von Bauern gegen noch bestehende Feudallasten wurde noch im Laufe des Monats beruhigt, indem (Ablöse-) Regelungen getroffen wurden.

viel als möglich, aber suchen Sie jedes unzeitige losbrechen zu verhindern.

Nur gemeinsam gehandelt und es kann uns nicht fehlen.

Für den Präsidenten: Herwegh.

Der Vicepräsident:

A. Bornstedt.

W. Liebknecht³⁸.

Adresse:

„An Herrn Doctor Fickler, Redacteur der Seeblätter
in Konstanz *Grand duché de Bade*.“

Dieses Schreiben beantwortete Fickler in folgender Weise:

„Wackere Brüder!

„Euer Schreiben vom 21. enthält die unrichtige Voraussetzung, daß ich die Republik im Seekreise proklamiren wolle, dieses ist unrichtig. Nachdem ich erkannte, daß in der Republik allein das künftige Heil des deutschen Vaterlandes liege, nachdem ich vernommen, daß darüber von einer unberufenen Versammlung zu Frankfurt³⁹ getagt und entschieden werden würde, war mir klar, daß auch das Volk darüber gefragt werden müsse, weil aus ihm allein giltig der Wille hervorgehen kann, wie es regiert werden will. Aus diesem Grunde habe ich zunächst die Volksversammlungen im Seekreise theils besucht, theils angeordnet, daselbst das Volk für meine Ideen zu begeistern gesucht, und bei 19/20 Theilen feuerige Anerkennung gefunden.

38 Der spätere Sozialdemokrat Wilhelm Liebknecht (1826-1900) blieb wegen Krankheit in Paris zurück und nahm nicht am Zug der Legion teil.

39 Gemeint ist das – auf existierenden Ständeversammlungen basierende – Vorparlament, das für den 30.03.1848 nach Frankfurt einberufen wurde. Es setzte dann am 04.04.1848 für die folgenden Wochen einen „Fünzfziger-Ausschuß“ ein, der neben der vorläufigen Regelung dringender national bedeutsamer Fragen vor allem demokratische Wahlen für die eigentliche Nationalversammlung in Frankfurt vorbereiten und sicherstellen sollte. Siehe: Verhandlungen des Deutschen Parlaments. Offizielle Ausgabe. Erste Lieferung: Verhandlungen des vorberathenden Parlaments. Zweite Lieferung: Die Verhandlungen des Fünzfziger-Ausschusses, der Bundesversammlung und der 17 Vertrauensmänner, bis zum Zusammentritt der constituierenden deutschen Nationalversammlung. Sauerländer, Frankfurt a. M. 1848.

Leider war die Zeit bis zur Offenburger Versammlung⁴⁰ zu kurz, um weiter vorbereitend zu wirken und meine Hoffnungen auf jene Versammlung sind gescheitert.

Nicht an der kräftigen Gesinnung des Volkes fehlt es; nach meiner genauen und gewissenhaften Erforschung waren 9/10 mit Gut und Blut bereit, einzustehen für die Republik. Allein die Führer waren gegen mich, sei es aus Muthlosigkeit, sei es, weil sie wirklich den Zeitpunkt für Proklamirung der Republik noch für all zu frühe hielten, wie sie vorgaben.

Es fehlt mir nicht der Muth, auf eigene Faust zu fragen, was das Volk zu thun entschlossen sei, allein ich sah voraus, daß der übrigen Führer einstimmige Abmahnung, oder Antrag auf Verschiebung Veranlassung zu unheilvollem Zwiste geben könnte, deshalb beschied ich mich und /348:/

begnügte mich, in der Vorsitzung Anträge durchzusetzen, welche das ganze badische Regierungsgebäude entweder auf den Kopf stellten, oder im Widerstrebfalle das Volk zum Kampf aufriefen. (Verschmelzung des Militärs mit dem Volke und Aufhebung aller indirekten Steuern⁴¹.)

Unsere Mittel. Das Volk des Seekreises ist muthig und entschlossen, auch bewaffnet, aber zur Hälfte nur mit Sensen. Die übrigen Landestheile waffnen auch, ich stelle sie aber nicht durchgehends mit dem Seekreis gleich; vom badischen Militär wird schwerlich ein Schuß auf's Volk fallen, drei Viertheile davon schlagen sich sogleich zum Volke.

In Baiern und Württemberg Sympathien für die Republik, wie tief sie gehen, weiß ich nicht, ebenso bin ich

40 Zur Versammlung in Offenburg kamen am 19.03.1848 Delegierte aus ganz Baden und zehntausende Besucher. Ausführlicher stellt Fickler diese Versammlung und seine Enttäuschung über die unterbliebene Ausrufung der Republik in seiner Zeitung dar (in den Nummern vom 22.03., 23.03. und 24.03.1848): Seeblätter. Redakteur und Verleger J. Fickler, Konstanz 1836-1849. Unveränd. Nachdr. der Ausg. vom 1. März bis 30. April 1848, mit einer Einf. von Christine Berger und Wolfgang Kramer. – Konstanz: Stadler, 1998.

41 Fickler trat ein für die Fundierung des Steuersystems auf einer progressiven Einkommens- und Vermögenssteuer, siehe Seeblätter (wie in Anm. 40) vom 24.03.1848, auch vom 04.04.1848.

des dortigen Militärs nicht sicher, da ich zu wenige Verbindungen daselbst habe.

In Hessen, Kurhessen, vorzüglich Nassau und Rheinpreußen, Rheinhessen, Rheinbaiern, Franken, ist der Geist vortrefflich.

In Preußen hat der große Volkshenker⁴² weidlich gearbeitet, um vorzubereiten; Böhmen ist vortrefflich, so glaube ich, darf man der Macht der Idee, die täglich mehr Boden gewinnt, auch etwas vertrauen.

Ob Ihr kommen sollt, weiß ich nicht zu sagen, eben so wenig, wann.

Es wird Niemand heut zu sagen wagen, ein Sohn des Vaterlandes solle fern bleiben, in so schwerer Noth, in so entscheidenden Tagen.

Ob aber die Polen mitkommen sollen, das ist eine andere Frage. Ob dieses nicht das Nationalgefühl verletzen würde? Zudem ob sie sich fern halten könnten von Rachedgedanken? denn das ist eine feste Ueberzeugung, nicht eine Handlung brutaler Gewalt darf vorkommen, nicht einmal Ihr dürft kommen, um Deutschland eine Republik aufzudringen, sondern lediglich müßt Ihr Euch Euerem Vaterlande zur Verfügung stellen. Alles müßte jedenfalls wohlgeordnet und den Führern folgsam sein. In keinem Falle französische Begleitung, in keinem Falle Erpressung, wäre es auch nur zur Lebensfristung während der ersten vier Tage, nachher würde sicherlich eine provisorische Regierung sorgen.

Meiner Ansicht nach sollte die Erhebung des deutschen Volkes rein deutsch bleiben. Frankreich bleibt als schirmende Rückwand und trägt jedenfalls das Verdienst, den geistigen Anstoß allen Völkern gegeben zu haben. Vor 14 Tagen halte ich die Sache als zu frühe, besser wäre es noch 3 Wochen zuzuwarten, weil bis dann das deutsche Parlament gesprochen haben wird, gut oder schlecht, oder weil es dann noch zaudert, in allen diesen Fällen wird es geeignet sein, ans Volk zu appelliren; bis dahin hoffe ich auch mit andern tüchtigen Führern einig zu sein. Jeden-

42 Gemeint ist König Friedrich Wilhelm IV., bei dem die Verantwortung für die zahlreichen Toten bei den Kämpfen am 18./19. März 1848 in Berlin gesehen wird.

falls muß innerhalb 6 Wochen die Frage der deutschen Republik entschieden sein, sonst gehört deren Entscheidung den Diplomaten und Gelehrten.

Künftige Briefe an mich sind ohne Adresse, jedesmal doppelt gleichlautend auszufertigen und ein Exemplar versiegelt zu legen in einem Couvert, überschrieben:

An Postverwalter Riethmann
in Tägerweiler, Kantons Thurgau, Schweiz.

Das andere:

An Hrn. Schienlein zum Nürnbergerhof
in Frankfurt,

da ich nach Frankfurt zu gehen gedenke. Im Seekreis und in ganz Oberdeutschland waffnet man sich, so gut man kann.

Gestern und vorgestern war überall das Gerücht verbreitet und durch amtliche Depechen aus Würtemberg bestätigt, daß ein Haufen Gesindel von 30-40,000 Mann aus Frankreich herübergebrochen sei, und mordend, sengend und brennend über Offenburg und Wolfach gezogen sei. Alles, die entschiedensten Liberalen zuvörderst, rüsteten zur Gegenwehr, denn das kann ich Ihnen nicht verbergen, daß die erste Gewaltthat die deutsche Nation zum Widerstande befeuern würde, darum prüfen Sie genau Ihre Mittel und Ihre Leitungskräfte.

Konstanz, den 26. März 1848.

Mit Brudergruß
Euer treuer
J. Fickler.“

Beide Schreiben liegen in Original vor, ihre Aechtheit ist von den Unterzeichnern anerkannt, das erste wurde bei Fickler, das andere unter den Effekten Bornstedts gefunden.
[...]

Ficklers Brief nach Paris als Dokument der Dilemmata der republikanischen Bewegung

Indem er die Mitglieder der Deutschen demokratischen Gesellschaft in Paris und ihrer Legion als „Wackere Brüder“ begrüßt, verdeutlicht Fickler ein grundsätzliches Einverständnis mit deren Absichten. Aber bereits mit den

ersten Sätzen stellt er klar, dass die Republik nicht leichthin zu machen ist und der weitere Gang der Dinge von einer Vielzahl von Faktoren abhängt.

Unter verschiedenen Aspekten soll nun Ficklers Position analysiert und mit den weiteren Verlautbarungen Herweghs und der von ihm geleiteten Gesellschaft/Legion verglichen werden. Dabei reagiert die Führung der Legion auf Kritik an ihrem Unternehmen aus verschiedenen Richtungen.

Zum Eindringen bewaffneter Kräfte in das Land

Nachdem Ficklers Brief nach Paris eigentlich schon abgeschlossen ist, lassen ihn gerade eintreffende Meldungen aus dem deutschen Südwesten noch einmal die Problematik eines gewaltsamen Grenzüberttritts aufgreifen. Er schätzt die Nachrichten vom Einbrechen zehntausender Marodeure von Frankreich her zutreffend als Gerüchte ein, verweist aber deutlich auf die Abwehrbereitschaft gegenüber eindringenden Heerscharen. Den Hintergrund für die als „Franzosenfeiertag“ bezeichnete Massenpanik bilden brutale Feldzüge und Verheerungen seit dem 17. Jahrhundert, von denen die älteren durch Zerstörungsspuren und Erzählungen, die jüngeren zum Teil durch Erleben noch sehr präsent waren⁴³ (und von denen – wie oben gezeigt – Herwegh durchaus wusste). Die aufkommenden aktuellen Nachrichten vom Legions-Unternehmen in Paris trugen zur Eskalation der Gerüchte bei.⁴⁴

Schon zuvor weist Fickler auf die Notwendigkeit strenger Disziplin und eigener Versorgung der Legion hin, um nicht durch Unordnung und Belastungen der Bevölkerung den Widerstand im Lande gegenüber den von außen eintreffenden republikanischen Kräften zu provozieren. Im Zusammenhang mit dem falschen Franzosen-Alarm betont er in seinem Schlusssatz nochmals, dass ihm nur ein umsichtiges, diszipliniertes, strikt geleitetes und damit die Bevölkerung respektierendes Hilfskorps erwünscht ist.

43 Siehe, wenn auch vor allem zu Württemberg: Bunz, Max: Der Franzosenfeiertag 1848: Samstag den 25. März. Fleischhauer u. Spohn, Reutlingen 1880; zu den Einfall-Erfahrungen insbes. S. 1-6.

44 Lang, Wilhelm: Der Franzosenfeiertag. In: Von und aus Schwaben 1885. Erstes Heft, S. 109-128; siehe insbesondere S. 114, auf der Lang – sehr allgemein – auch den (aus dem Prozess bekannten) Brief der Deutschen demokratischen Gesellschaft in Paris an Fickler vom 21.03.1848 erwähnt.

Der Umgang mit Regierungstruppen

Die Deutsche demokratische Gesellschaft zieht in ihrem Brief vom 21.03.1848 möglichen Widerstand von Regierungstruppen ins Kalkül, bittet aber hierzu Fickler um seine Einschätzung. Dieser rechnet mit einem weitgehenden Übertreten der badischen Soldaten auf die Seite eines Volksaufstands, doch eine weitgehende Unsicherheit hinsichtlich des Verhaltens von Truppen bleibt spürbar.

Die badische Regierung nahm die sich in Paris abzeichnenden Legionspläne zum Anlass, am 25.03.1848 in der Bundesversammlung der deutschen Staaten in Frankfurt Bundestruppen zum Schutz der Grenze zu beantragen; man rechnete mit dem Anmarsch von möglicherweise deutlich mehr als 10.000 Deutschen und Polen aus Frankreich.⁴⁵ Der daraufhin geplante Einmarsch württembergischer Truppen nach Baden zum Schutz der deutschen Außengrenzen mobilisierte erheblichen Widerstand und wurde deshalb zunächst ausgesetzt, denn Gemeinden in Baden drohten mit dem Einsatz ihrer Bürgerwehren; sie argwöhnten, die Bundestruppen sollten die Freiheitsbewegung unterdrücken.⁴⁶ Diese Reaktion der badischen Bevölkerung auf die sich nähernden württembergischen Truppen „was strikingly similar in appearance to the ‚False French Alarm.‘“⁴⁷

Zum Bündnis mit polnischen Kräften

Fickler sieht eine Beteiligung von Polen am Legions-Unternehmen skeptisch und setzt sie direkt ab vom Recht aller Deutschen – auch aus dem Ausland – zur Mitwirkung „in so entscheidenden Tagen“; auch fürchtet er, sie könnten mit Gewaltaktionen die republikanische Bewegung diskreditieren und ihre Teilnahme könnte „das Nationalgefühl verletzen“.

Die Idee eines Zusammenwirkens zwischen aus Paris in ihre Heimatgebiete ziehenden Polen und Deutschen wurde noch im März von beiden Seiten her wieder aufgegeben. Corvin gibt hierfür pragmatische und taktische

45 Siehe: Taddey, Gerhard: Württemberger in Baden. Die militärischen Operationen beim Aufstand Heckers. In: Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte, 31. Jg. 1972, S. 312-345; hier S. 315.

46 Taddey 1972 (wie Anm. 45), S. 318ff.

47 Canevali, Ralph C.: The „False French Alarm“: Revolutionary Panic in Baden 1848. In: Central European History Bd. 18/1985, S. 119-142; hier S. 139.

Gründe an⁴⁸, tatsächlich dürfte die im 19. Jahrhundert stark feststellbare Dominanz des nationalistischen über das demokratische Prinzip entscheidend gewesen sein. Herwegh bemühte sich allerdings weiterhin und konsequent um die Unterstützung der nun allein agierenden Polen, wie ein Brief an Johann Jacoby von Mitte April dokumentiert, in dem er ihn als Mitglied des Fünfziger-Ausschusses⁴⁹ zur Unterstützung der nach Osten ziehenden Polen auffordert und gleichzeitig die brisante Konfliktlage Preußen-Polen-Russland anspricht: „Du wirst dich nicht wie die übrigen Fünfziger dүpien lassen durch die von Rußland und Preußen montierten Intrigen, die nur den Zweck haben, die beiden Völker [gemeint sind Polen und Deutsche, W. S.] in eine künstlich-feindliche Stellung zu bringen und die *Lebensfrage* Europas durch Territorialfragen zu unterdrücken.“⁵⁰ Jacoby, der aktiv für die Wiederherstellung eines polnischen Staates eintritt, muss jedoch mit der von ihm und anderen vorgeschlagenen Grenzziehung zwischen überwiegend polnisch und überwiegend deutsch besiedelten Teilen der Provinz Posen⁵¹ unvermeidlich solche konfliktträchtigen „Territorialfragen“ ansprechen, die nach Herweghs Auffassung der Lebensfrage der europäischen Freiheit unterzuordnen sind.

Zur republikanischen Perspektive

Fickler zeigt sich überzeugt, dass die große Mehrheit in Baden für die Republik votieren will, auch wenn manche „Führer“ zögern. Er betont in seinen Seebblättern die Notwendigkeit von Dynamik in der republikanischen Bewegung.⁵² Gleichzeitig präsentiert er mit dem Abdruck von Aufrufen und Anweisungen Johann Philipp Beckers (1809-1886) zur militärischen

48 Corvin 1850 (wie Anm. 1), S. 13, begründet die Trennung von den Polen damit, man hätte immer das Erhaltene mit ihnen teilen müssen, während sie alle Spenden für sich behielten; auf S. 14f. sind plausible politisch-taktische Gründe genannt.

49 Vgl. Anm. 39.

50 Brief Nr. 266 in Herwegh Werke/Briefe (wie Anm. 4) Bd. 5, S. 294.

51 Johann Jacoby: Briefwechsel 1816-1849. Herausgegeben und erläutert von Edmund Silberner. Fackelträger, Hannover 1974; darin Brief 422 an Staatsminister von Auerswald, S. 413f.

52 Siehe z. B. seine Stellungnahme zur Volksversammlung in Offenburg am 19.04.1848, in Seebblätter (wie in Anm. 40) vom 31.03.1848.

Organisation der Deutschen in der Schweiz quasi Muster-Instruktionen für bewaffnete Verbände und wirbt für die Akzeptanz der dort sich Organisierenden „aus dem deutschen Handwerkerstand [...], dessen Zuzug den Kämpfern für Freiheit und Republik nur angenehm sein kann.“⁵³ Fickler bemüht sich bei der Volksversammlung in Achern am 02.04.1848 im gleichen Sinne, durch die Vorstellung zweier aus Straßburg geholten Repräsentanten der Pariser Legion die erkennbaren Widerstände gegen eine Unterstützung der Volksbewegung von außen zu überwinden.⁵⁴

Unter Verweis auf die von Frankreich und der Schweiz her andrängenden bewaffneten Deutschen versucht Fickler gemeinsam mit Gustav Struve (1805-1870) die großherzoglich badische Regierung zu drängen, über die Staatsform umgehend friedlich abstimmen zu lassen und so einen blutigen Konflikt zu vermeiden; in dem Fall, dass die Republik von der Mehrheit verworfen werde, wolle man dann jedem Angriff auf die Monarchie entgegenzutreten.⁵⁵ Daran war nicht zu denken, stattdessen wurde Fickler am 08.04.1848 verhaftet.

„Die Monarchie kann heute auch von keiner Majorität uns mehr aufgedrungen werden“, betont dagegen Georg Herwegh in einer Erklärung an die deutsche Presse vom 01.04.1848, in der er in verärgertem Ton das Recht der Deutschen im Ausland postuliert, den Kampf für die Freiheit in der Heimat mit auszufechten.⁵⁶ Eine zwei Tage jüngere, im Ton deutlich moderatere, mehr Karl Ludwig Bernays (1815-1876) als Georg Herwegh zuzuschreibende Denkschrift beschwört unter Berufung auf das „schwarz-roth-goldne Banner“ die Einheit der freiheitlichen Bewegung, betont den disziplinierenden Charakter der „*Organisation* der Legion“ und distanziert sich vom „*Dogma der deutschen Kommunisten*“.⁵⁷

Schließlich präsentiert sich „Die pariser deutsche demokratische Legion“ Mitte April 1848 nach ihrer Ankunft in Straßburg als „wohlgerüstetes Hülfskorps im Dienste des *deutschen Volkes*, bereit für Deutschlands Freiheit und Größe zu fechten bis auf den letzten Mann, gegen innere und äußere

53 Beilage zu den Seeblättern (wie in Anm. 40) vom 01.04.1848.

54 Die entsprechende Passage aus dem Bericht über die Volksversammlung in Achern findet sich in den Gerichts-Annalen 1848 (wie Anm. 8), S. 351.

55 Hierzu ausführlich die Gerichts-Annalen 1848 (wie Anm. 8), S. 351f.

56 EIN OFFENER BRIEF AUS PARIS. In Herwegh Werke/Briefe (wie Anm. 4) Bd. 3, S. 355f.

57 [DENKSCHRIFT] In Herwegh Werke/Briefe (wie Anm. 4) Bd. 3, S. 355f. Zu den Kommunisten um Marx vgl. Anm. 114.

Feinde.“ Man wolle niemandem „die Freiheit aufdringen“, werde „ungerufen nicht kommen“ und habe nicht vor, „Euch zu zwingen freie *Republikaner* zu werden, wenn Ihr *Unterthanen* bleiben wollt.“ Wird die Legion nicht gerufen, wolle sie an den östlichen oder nördlichen Grenzen „für Deutschlands Größe, Freiheit und Sicherheit fechten.“⁵⁸

Das Vorhaben der Legion steht auf der Kippe

Die zunehmende Wirkung der massiven Kritik am Vorhaben der Arbeiter-Legion ist an deren Erklärungen ablesbar. Sie kam auch aus Herweghs Freundeskreis⁵⁹, so von Wilhelm Schulz, der bereits 1841 ein europäisches Revolutionskonzept mit dem Zusammenwirken von Franzosen, Deutschen und Polen gegen Russland entwickelt hatte, nun aber vehement vom bewaffneten Eindringen nach Deutschland abrät.⁶⁰ Da Herwegh mit der Legion nicht ungerufen den Rhein überschreiten wollte, und ein solcher Ruf sich entgegen ursprünglichen Erwartungen nicht zeigte, fasste er am 12.04.1848 gegenüber dem badischen Landtagsabgeordneten Zittel sogar deren Auflösung ins Auge, falls nicht innerhalb von acht Tagen in Baden „eine bedeutende republikanische Demonstration ausgeführt“ werden sollte, die man „als „Aufforderung zum Uebergange betrachten“ könnte.“⁶¹

58 Die pariser deutsche demokratische Legion. In Herwegh Werke/Briefe (wie Anm. 4) Bd. 3, S. 359ff. Zur Entstehung dieses Manifests siehe Fellrath 1998 (wie Anm. 6), S. 244.

59 Beispielsweise besuchte Jakob Henle (1809-1885), ein Freund aus Zürich, Herwegh in Straßburg, um „ihn über die Aussichtslosigkeit der revolutionären Bewegung in Baden zu unterrichten“, siehe: 1848. Briefe von und an Georg Herwegh. Herausgegeben von Marcel Herwegh. Langen, München 18982; hier S. 310f. Auch ein Brief Herweghs an Heinrich Bernhard Oppenheim gehört inhaltlich in die späten Märztage und reagiert auf dämpfende Vorhaltungen von dessen Seite, siehe Brief 268 in Herwegh Werke/Briefe (wie Anm. 4) Bd. 5, S. 295-297 (dort – unzutreffend – datiert auf den Sommer 1848).

60 Grab, Walter: Dr. Wilhelm Schulz aus Darmstadt. Weggefährte von Georg Büchner und Inspirator von Karl Marx. Büchergilde, Frankfurt a. M., Olten, Wien 1987; zum Revolutionskonzept (nach W. Schulz: Der Bund der Deutschen und Franzosen. Straßburg 1841) siehe insbes. S. 230; Schulz' mahrender Brief vom 27.03.1848 an Herwegh auf S. 332f.

61 Badischer Landtagsbote (Beilage zur Karlsruher Zeitung). Braun, Karlsruhe 1847/1848; Zittel berichtet in Nr. 124 vom 13.04.1848 über seine Erkun-

Zwar begann unter der Führung Friedrich Heckers am 13.04.1848 in Konstanz ein bewaffneter republikanischer Zug, aber, so die ihn aufsuchende Legions-Emissärin Emma Herwegh, Hecker hoffte auf „die Sympathien der badischen Truppen“ und „fürchtete, seine noch nicht populäre Sache durch die unsere unpopulär zu machen“ und rief deshalb die Legion nicht.⁶² Am 18.04.1848 verwahrte sich Georg Herwegh auch gegenüber den unruhig werdenden Mannschaften gegen „ein bloßes Sichschlagen“ um jeden Preis und betonte, dass „ein Fall eintreten könne, wo der Legion Nichts übrig bleibe – als sich *aufzulösen*.“⁶³

Die Enttäuschung darüber, in Deutschland so wenig von dem fröhlichen, unbedarften Kampf- und Freiheitsgeist der Pariser Gamins zu finden, sondern stattdessen eine Orientierung auf den geordneten parlamentarischen Weg, ist dem Brief Georg Herweghs von Mitte April an Johann Jacoby anzumerken. Nach wie vor lehnt Herwegh den „Parlamentstrab“ ab und will im „Sturmschritt [...] die Republik nicht votieren lassen, sondern will sie zu *machen* suchen [...]“⁶⁴, aber selbst im Erfolgsfalle wolle Herwegh nach Frankreich zurückgehen, „denn von der deutschen Freiheit, auch *in* einer Republik hab' ich keine gar großen Begriffe. Wenn *Ihr* nicht Lust habt, zu *leben*, so will *ich's* tun.“⁶⁴ In diesem Lebens- und Freiheitsverständnis trifft sich Herwegh recht genau mit Auguste Delaporte aus Amiens (*1811), einem der Bataillonsführer der Legion.⁶⁵

dungen zur Legion in Straßburg und über ein Gespräch mit Herwegh dort am 12.04.1848 <https://digital.blb-karlsruhe.de/blbz/periodical/pageview/1625516?query=Herwegh> Zugriff 22.12.2020.

62 Emma Herwegh an ihre Schwester Fanny Piaget am 12.05.1848, in: 1848. Briefe (wie in Anm. 59), S. 299f. Ausführlicher hierzu Emma Herwegh 1998 (wie in Anm. 2), S. 54f.

63 So Emma Herwegh 1998 (wie in Anm. 2), S. 46.

64 Brief Nr. 266 in Herwegh Werke/Briefe (wie Anm. 4) Bd. 5, S. 294f.

65 Der Franzose Auguste Cyriaque Delaporte, Kommandeur des IV. Bataillons der Legion, hat nach eigener Aussage den Weg nach Straßburg über seine Heimatstadt Amiens, Köln und durch Baden genommen. Er habe Gelegenheit gehabt, „die Bewohner Mannheims, Heidelberg, Karlsruhe, Rastadt, auch Offenburg und Freiburg gründlich zu beobachten, ich sah, daß kein franz[ösischer] Leichtsinn in ihnen ist, [...] sie wollen gerne eine Republik, allein diese müßte votiert werden etc etc., ich [Delaporte] meine nur, sie müßte siegend aus einem heißen Kampf hervorgehen!“ Brief Delportes aus dem Gefängnis Bruchsal vom 30.05.1848 in: Maibach, Heinz: Zur Resonanz der badischen Revolution im

Das Scheitern des republikanischen Aufstands und Herweghs Flucht

Schließlich erfolgte in der Endphase des republikanischen Aufstands in Baden doch noch ein Ruf der Legion über den Rhein. Ihr – von Misserfolgsmeldungen der badischen Aufständischen begleitet – Zug durch den Schwarzwald, das Gefecht bei Dossenbach und die Flucht in die Schweiz sind Gegenstand der neu entdeckten Briefe Georg und Emma Herweghs, die am Abend des Treffens von Dossenbach im Gasthaus eines der Fluchthelfer entstanden. Diese Briefe sind an den Freund Julius Fröbel (1805-1893) gerichtet, der die in Mannheim erscheinende Deutsche Volkszeitung redigierte. Da deren Verleger Hoff am 29.04.1848 wegen republikanischer Propaganda verhaftet und die Zeitung unterdrückt wurde⁶⁶, dürften die Herwegh-Briefe in diesem strafrechtlichen Zusammenhang in die Akten der badischen Justiz geraten sein.

*Briefe von Georg und Emma Herwegh vom 27.04.1848 an Julius Fröbel in Mannheim*⁶⁷

/343:/

„Rheinfelden, den 27. April, im Schiff.

Lieber Fröbel !

Nur zwei Worte von mir, ehe Du sie aus trüberer Quelle erhältst.

Wir sind nicht geschlagen, aber momentan zerstreut. Wir haben den Kampf nicht gesucht, aber wir mußten ihn annehmen, als er sich präsentirte. Letzten Montag⁶⁸ früh

Großherzogtum Nassau. Bisher unveröffentlichte Dokumente zur Niederlage der Herweghschen Legion bei Dossenbach am 27. April 1848 aus dem Stadtarchiv Limburg. In: Nassauische Annalen. Jahrbuch des Vereins für Nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung, Bd. 99. Verein für Nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung, Wiesbaden 1988, S. 51-74; hier S. 57-61.

66 <https://www.udo-leuschner.de/zeitungsgeschichte/zensur/dvz.htm> Zugriff 22.12.2020

67 Gerichts-Annalen 1848 (wie Anm. 8), S. 343-348.

68 Datum: 24.04.1848.

überschritten wir, nach einem glücklichen Scheinmanöver⁶⁹, an anderer Stelle den Rhein bei Kleinkems, 800 Mann stark, und marschirten denselben Tag noch bis Marzell und Vogelbach, den zweiten Tag gings bis Wieden. Unterwegs erst erfuhren wir die unglücklichen Kämpfe vor und in Freiburg, hofften aber noch Struve und Siegel⁷⁰, der mir dringende Depeschen noch Sonntag Abend zugesandt hatte, auf dem Gieshübel⁷¹ oder bei Todtnau zu finden. Statt dessen kommt sein Kassier, um uns die Nachricht von der vollständigen Deroute sämmtlicher bad. Corps zu überbringen. Unser Plan mußte geändert werden. Auf eigene Faust viel zu unternehmen, wäre Wahnsinn gewesen. Ein überlegter Rückzug auf neutrales Gebiet und wie bisher mit Umgehung der uns einschließenden Feinde schien mir das Vernünftigste. *En passant* hatten wir den Einwohnern von Mutten⁷² bereits eine Lection im Barrikadenmachen gegeben, die unnöthig waren, da die angekündigten Hessen nicht ankamen. Dagegen waren wir bei unserer Ankunft in Zell rings vom Feinde umgeben, und zum Schrecken des Bürgermeisters und der elenden, obschon vielgerühmten, Einwohnerschaft wurde gegen Schopfheim eine *barricade-monstre* gemacht, und Anstalten zum Abtragen der Brücke getroffen, die Post angehalten und eine Depesche des General-Lieutenant Miller aufgefangen. Unsere Leute wollten sich schlagen *à tout prix*, und ich

69 Corvin fingierte mit einigen Leuten erfolgreich einen Angriff auf Neuenburg, siehe Corvin 1849 (wie Anm. 1), S. 28f.

70 Franz Sigel (1824-1902), entlassener badischer Offizier. Eine von ihm ausgehende Aufforderung an die Legion erscheint plausibel, da Franz Sigel nach eigener Aussage mit „Herwegh's Kolonne“ rechnete und deren nicht rechtzeitige Benachrichtigung als einen der Gründe für die Niederlage der Republikaner vor Freiburg nennt, siehe: Sigel, Franz: Denkwürdigkeiten des Generals Franz Sigel aus den Jahren 1848 und 1849. Herausgegeben von Wilhelm Blos. Zweite unveränderte Auflage. Bensheimer, Mannheim 1902; S. 45

71 Südlich Freiburg, am Schauinsland.

72 Mulden, südöstlich von Münstertal. Die gleiche falsche Schreibweise verwendet Emma Herwegh in einem Brief vom 28.04.1848, der in der Allgemeinen Zeitung abgedruckt ist (wie Anm. 90).

mußte sie wirthschaften lassen. Sie hätten gesiegt⁷³, ich zweifle nicht daran, aber was hätte ein Sieg geholfen, der Kampf hätte jeden Tag sich aufs neue wiederholen müssen und der Uebermacht wären wir am Ende nothwendig unterlegen.

Ich wollte, ich mußte uns schonen, ich wollte mich beharrlich bis in die Schweiz ohne Kampf durchschlagen, um hier die übrigen zerstreuten Reste der andern Corps an uns zu ziehen, eine imposante Macht zu bilden, und dann erst einen entscheidenden Schlag zu versuchen. Ich ließ um 11 Uhr in der Nacht Generalmarsch⁷⁴ schlagen, und wir brauchten durch Schnee und Wasser zu einem Weg von 4 Stunden⁷⁵ wenigstens 6 bis Hasel; wir waren zum Tod ermüdet und erfroren, die Sonne erwärmte uns nach Tagesanbruch gerade genug, um unsere Hände zur Handhabung der Waffen brauchbar zu machen. Das Gefühl einer bevorstehenden Bataille schien auf unserem Weg nach Niederdossenbach⁷⁶ ein allgemeines zu sein, langsamer, immer langsamer und vorsichtiger rückten wir gegen Nieder-/344:/

dossenbach vor, wo der Streit⁷⁷ in Gestalt von Schinken und Speck⁷⁸ auf unsere hungrige Mannschaft lauerte.

-
- 73 Moritz Wilhelm von Löwenfels, einer der führenden Offiziere der Legion, wollte ein Gefecht bei Zell in Kauf nehmen, siehe Emma Herwegh 1998 (wie in Anm. 2), S. 66-71, und am klarsten Löwenfels selbst in *La Réforme* bei Fellrath 1999 (wie Anm. 10), S. 208. Löwenfels blieb wegen extrem wunder Füße in Zell zurück.
- 74 Zeichen zum sofortigen Sammeln. Trotz seiner rein politischen – und ausdrücklich nicht militärischen – Funktion in der Legion beschreibt Herwegh hier das Geben eines Offizieren vorbehaltenen Kommandos.
- 75 Die Luftlinienentfernung Zell-Hasel beträgt nur knapp 7 km, also eher 2 „Stunden“ (altes Wegemaß, eine „Stunde“ entspricht etwa 3,75 km).
- 76 Der Marsch der Legion ging durch Dossenbach, nicht durch das etwas weiter südlich gelegene Niederdossenbach.
- 77 Das Wort „Streit“ verwundert hier, zu erwarten wäre „Verrat“, wie Emma Herwegh in ihrem Brief vom 28.04.1848 (wie Anm. 90) und in 1998 (wie in Anm. 2), S. 72, in parallelen Formulierungen schreibt. Vielleicht stand hier im Original das französische Wort „trait“ im Sinne von „traîtrise“.
- 78 Nach Vernehmungen von Mannschaften der Legion erfolgte deren Verteilung in Dossenbach „Auf Verlangen Herwegh’s“, s. *Gerichts-Annalen* 1848 (wie Anm. 8), S. 339/340

Man wollte uns aufhalten, das war im ersten Momente klar; ich ließ abermals zum Aufbruch blasen, eine Viertelstunde konnte uns vielleicht retten, obschon mir am Rheine selbst der Kampf immer unvermeidlich erschien. Auf der Höhe gelagert – hören wir plötzlich Schüsse zwischen den Württembergern und unseren Vorposten⁷⁹ wechseln. Ich hatte auf Parlamentiren mich gefaßt gemacht. Das war fürder unmöglich. *Aux armes! aux armes!* der ersehnte Augenblick für die deutsche Legion war gekommen. Die Lust, ihren persönlichen Heroismus – denn den haben sie im hohen Grade gezeigt – zu bewähren, ließ sie alle Ordnung außer Augen setzen. Die Soldaten machten bereits rechtsum vor unsern Sensenmännern⁸⁰ – umgekehrt wie bei der Hecker'schen Truppe⁸¹ – als die Contreordre gegeben wurde, die Sensenmänner zurücktreten zu lassen. So focht Mann gegen Mann. Der Offizier unserer Sensenmänner⁸² allein hat 3 Würtemberger niedergestoßen und einem Offizier der Feinde die Finger an der einen Hand abgehauen. Leider wurde er selbst gleich im Anfang von einer Kugel todt niedergestreckt. Patronen fehlten unserer Mannschaft sehr bald, ich theilte noch das Pulver, das auf dem Wagen war, wo meine Frau sich befand, aus. Die prächtigsten Menschen von der Welt, entschlossen zum Aeuffersten, hatten mich umringt, der eine Wagen wurde genommen, und man nöthigte mich mit meiner Frau zum Rückzug.

Nicht die Liebe zu mir hatte diese Leute aus Frankreich hergeführt, um so tiefer empfand ich es, sie in solchem Augenblicke zu erfahren. Der Kampf dauerte wohl noch eine Stunde fort. Die Würtemberger zogen sich mit 28, andere sagen 50 Todten, zurück; ich höre eben noch von mehreren,

79 Tatsächlich war die Nachhut zuerst im Gefecht.

80 Lipp 1850 (wie Anm. 3), S. 75, bestätigt die Flucht von 15 Mann seiner Kompanie, die auf dem äußersten linken Flügel der Württemberger standen, beim Ansturm der Sensenmänner Schimmelpfennigs (s. Anm. 82) in der dritten Phase des Gefechts.

81 In dem für das Hecker'sche Korps entscheidenden Gefecht auf der Scheideck bei Kandern am 20.04.1848 waren die Sensenmänner schnell geflohen.

82 Reinhard Schimmelpfennig, ehemaliger preußischer Offizier, Chef des vorwiegend aus Sensenmännern bestehenden II. Bataillons der Legion.

selbst Dragonern, die auf dem Rückzuge getötet wurden. Unserer Mannschaft wurde leider der Befehl, sich zu debandieren, statt schlagfertig und in Masse sich an den Rhein zu ziehen, und auf diese Weise ging die Hetzjagd von Seite der Würtemberger an, denen sich Dragoner und Uhlanen zugesellten, in einer brutaleren Weise als Kosaken und Türken es sich erlauben würden, und gegen alles Kriegerecht – sie haben wehrlose Flüchtlinge kaltblütig niedergeschossen, und einen selbst über den Rhein hinüber am Schenkel verwundet. Die Details über dieses scheußliche, ehrlose Schwabenpack, deren Rohheit die der Hessen⁸³ weit übertrifft, erspare mir heute, denn ich weine vor Wuth, und habe geschworen, nicht nachzulassen, sondern meine Trümmer zu sammeln, mit Hülfe der Franzosen, wenn es sein muß, Eurer Wirthschaft oder mir selbst ein Ende zu machen.

Es sollen gegen 200 der Unsrigen bis zur Stunde gefangen sein. Ich bin auf miraculöse Weise durchgekommen. Der Preis von 4000 fl.⁸⁴ ist vor's Erste nicht an mir verdient. Ich halte zusammen, was sich zusammenhalten läßt, und will, wenn ich mich erst fassen und wieder schreiben kann, einen *appel* an alle Republikaner machen, um *fonds* für eine neue große Armee zusammenzubringen. Thut unterdessen, was ihr könnt, und laßt das Blut dieser tapferen guten Menschen nicht umsonst vergossen sein. Die Hessen sind in der öffentlichen Meinung ruinirt. Dasselbe muß mit den Schwaben geschehen. Trage nach Kräften dazu bei, und vergiß nicht den Rittmeister der Uhlanen von Fink⁸⁵, der mich seit 24 Stunden voll Verzeiflung sucht, und der doch an meiner Nase vorbeigeritten ist.

Das Papier ist zu Ende, ich auch. Ich kann meine Gedanken zur schriftlichen Mittheilung noch nicht sammeln.

Dein Herwegh.“

83 Hessische Truppen waren am blutigen Sturm auf Freiburg am 24.04.1848 maßgeblich beteiligt.

84 Gulden. Zum Vergleich: Ein Arbeiter-Wochenlohn lag bei 3-4 Gulden. Die tatsächliche Ausschreibung eines Kopfgelds auf Herwegh ist nicht nachweisbar.

85 Vielleicht der Kommandeur der Kavallerie-Patrouille in Karsau, nicht ermittelt.

„Rheinfelden, den 27. April.

Lieber Freund!

Da sitzen wir in Rheinfelden, dem Orte, an dem wir uns mit den Trümmern der Struve, Hecker, und Becker-schen Bande hatten vereinigen wollen, um von hier aus dann gemeinsam einen großen entscheidenden Schlag zu thun, an dessen Gelingen keiner von uns gezweifelt hatte, und jetzt weniger als je zweifelt. Georg hat Ihnen den ganzen Zug, wie ich höre, ziemlich im Detail beschrieben, lassen Sie mich da fortfahren, wo er aufgehört.

/345:/

Also im Wald von Niederdossenbach, 3/4 Stunden vom Rhein, nachdem wir während drei vollen Tagen glücklich ohne zu fechten und angefochten zu werden, uns durch große Truppenmassen ungesehen den Weg gebahnt, wurden wir plötzlich im Walde von dem Würtemberger Militär überfallen, das, ohne auch nur zu parlamentiren, losschoß, während unsere Mannschaft nach 15stündigem Marsch sich eben zum Frühstück gelagert hatte. Dieser feige, heim-tückische Angriff hat den Herren Soldaten, wie ich höre, gegen 30 Todte gekostet, während von den Unsrigen 9 geblieben, und wird ihnen, denke ich, bald Alles kosten, denn jetzt ist das Signal gegeben, und alle Rücksichten, die man bisher auf die Nationalität genommen, fallen fort, und man wird siegen, ob mit Hülfe von Türken, Heiden oder Franzosen. Gleichviel, wer seinen Arm leiht, uns wird jede Hülfe willkommen sein, die dieser brutalen Macht ein sicheres und schnelles Ende bereitet.

Sobald der Kampf begann, sprangen wir, von allen Seiten schon verfolgt, vom Wagen herab, auf dem wir mit einigen unserer Mannschaft, die durch das lange Gehen ermüdet, eine Strecke Weges gefahren. Viele liefen herbei, um uns *à tout prix* zu begleiten und zu beschützen. Georg wies jede Hülfe ab, und so brachen wir uns allein durch Wald und Gestrüpp Bahn. Nach vielleicht drei-stündiger Flucht, bei der uns die Füße fast zusammenbrachen, kamen wir in Karsau an; dort beehrten wir in einem Hause Einlaß. Feig und herzlos, wie eben die Mehrzahl der Landbevölkerung hier, bot man uns statt eines Asyls Kaffee an und schickte uns ins Saatfeld. Dort lagen wir wohl eine halbe Stunde, während die Würtem-

berger Dragoner immer um uns herumtrabten. Endlich näherte sich uns ein Bauer, der uns von ferne gesehen, als wir feldeinwärts wieder nach den Bergen zu eilten, führte uns in sein Haus und gab uns Bauernkleider.

Während wir eben die Unsrigen in Hast abstreifen, sprengten Dragoner vor das Haus, und wir hörten, wie der Eine mit wüthender Stimme rief: „Wenn Einer von Euch den Herwegh und sein Weib versteckt hält, und wir entdecken es, so wird er augenblicklich niedergeschossen; wer ihn ausliefert erhält 4000 fl., an dem andern Pack von Freischärlern ist uns nichts gelegen, wenn wir ihn nur finden, und sein verfluchtes Weib, das ihm in Mannskleidern folgt.“ Ihr könnt Euch vorstellen, wie uns zu Muth war. Kaum waren die Dragoner fort, so liefen wir beide verkleidet, mit Mistgabeln auf der Schulter, ins Feld, blieben dort bis gegen Abend, zum Schein arbeitend, auf dem Acker; vom Wald her das Feuern der Geschütze; von den Soldaten fortwährend umzingelt, bis wir endlich Abends mit Hülfe unseres guten Bauers, die Heugabeln auf dem Rücken, an den württembergischen Posten vorüber, die Rheinbrücke passirten.

So stehen in dem Deutschland von 48, in dem Deutschland, das das heilige Frankfurter Parlament⁸⁶ so überaus liberal, so überaus frei findet. Georg sitzt neben mir und schreibt noch immer fort an Sie. Sie würden Mühe haben, ihn zu kennen, so ist er durch das Abscheeren des Bartes verändert. Es wäre nothwendig, dieses niederträchtige Verfahren der Soldaten so schnell als möglich /346:/

bekannt zu machen, da man von der andern Seite Alles thun wird, um die Geschichte zu verdrehen. Nicht nur, daß unsere Mannschaft überall friedlich durchgezogen, man hat sogar Alles gethan, um den Landleuten keine Kosten zu verursachen, alles baar bezahlt, kurz alles gethan, um ihnen zu zeigen, daß wir als Freunde kommen und nicht als Räuber, wie man uns angemeldet.

Unsere Mannschaft hat sich wie Löwen geschlagen. In Zell, wo wir auf einen Angriff gefaßt waren, weil 1500

86 Richtiger wäre es, vom Fünfziger-Ausschuss zu reden (vgl. Anm. 39), wie Emma Herwegh es im Brief vom 28.04.1848 (wie Anm. 90) tut.

Württembergischer Infanterie, 100 Lanziers in Schopfheim lagen, hatten unsere Leute in 5 Minuten die Stadt so verbarrikadiert, daß wir beim Auszuge 1/2Stunde verzögert wurden, bis sie wieder eingerissen. Was aus der Mehrzahl geworden, wissen wir noch nicht. Die Mehrzahl wird sich wohl noch retten, manche sind bis jetzt gefangen, werden aber auch noch frei werden und Alle, die entkommen, sind mehr als je bereit, die Freiheit bis auf den letzten Blutstropfen zu erkämpfen. Schicken Sie diese Zeilen und die von Georg, ich bitte, nach Hause⁸⁷, weil ich nicht im Stande bin, jetzt dorthin zu schreiben. Sie wissen, daß wir unseren Cammill⁸⁸ verloren; dies Jahr wird noch viel begraben!
Leben Sie wohl!

Emma Herwegh.“

Schon sehr bald gelangte ein weiterer Brief Emma Herweghs vom 28.04.1848 – ohne direkte Nennung ihres Namens, aber aus dem Inhalt heraus kenntlich – in die Presse, der durch seinen kapriziösen Stil Aufmerksamkeit erregte und mehrfach auch von Hauptmann Lipp zitiert wird⁸⁹. Stil und Inhalt dieses Briefes sind den oben abgedruckten Schreiben vom Vortag in vieler Hinsicht sehr ähnlich, er ist daher in die Auswertung einzubeziehen und wird nachfolgend – wie auch die redaktionelle Einleitung der Allgemeinen Zeitung – in Auszügen zitiert.

Ein Freischärlerbericht.⁹⁰

Wir erhalten von einem in Frankreich lebenden Freunde Herweghs folgenden Brief. Aus wessen Feder er geflossen, läßt sich errathen, auch ohne daß

87 Gemeint ist das Elternhaus Emma Herweghs, die Familie Siegmund in Berlin.

88 Camille, Sohn der Herweghs, gestorben am 14.04.1848 im Alter von 10 Monaten in Berlin, siehe: <http://genealogie.mlcarl.de/individual.php?pid=I470&ged=FamFoCarl> Zugriff 10.11.2020.

89 In Lipp 1850 (wie Anm. 3), z. B. S. 51, S. 88f.

90 Aus: Allgemeine Zeitung, Augsburg. Cotta, Stuttgart, Beilage zum 11.05.1848, S. 2108f., https://digipress.digital-e-sammlungen.de/view/bsb10504874_00832_u001/17 Zugriff 12.11.2020.

Dieser Brief stammt zweifellos von Emma Herwegh und ist an einen – nicht identifizierten – Freund gerichtet, der sich, zumindest zeitweilig, in Straßburg aufhielt.

wir es beifügen. Herwegh, wird uns versichert, wünsche die Veröffentlichung, die wir dem Briefe denn auch gewähren, da er – aus vertrautester Quelle kommt – über die Stimmungen und Plane jeden Zweifel entfernt. [...]

Rheinfelden, 28. April. Lieber, guter Freund! Beim Scheiden versprach ich Ihnen treue Berichte. [...] Zell war uns als besonders sicher empfohlen, die Bewohner ihrer Freisinnigkeit wegen gerühmt – dieß alles war Lüge. Unsere Ankunft erwarteten nichts weniger als Sympathien. Läden und Thüren zu, das war der erste Ausdruck der Begeisterung, der zweite daß man uns mit unverschämter Bereitwilligkeit Laternen herbeischleppte, als durch eine Kunde veranlaßt wir trotz der fürchterlichen Ermattung es vorzogen noch bei Nacht der Gränze zuzuwandern, statt unser Quartier in Zell aufzuschlagen.[...] So ging's durch Schnee und Wasser die ganze Nacht hindurch über die Berge, bis wir halb erstarrt in Niederdossenbach, drei Viertelstunden von Rheinfelden, ankamen. Hier lauerte Verrath in Speck und Schinken, die, ganz gegen Bauernart in Menge herbeigeschafft, bereit lagen um den Württembergern durch diese Verzögerung den Vorsprung in den Wald möglich zu machen, den wir passiren mußten. [...] Kaum in der Höhe des Waldes angelangt, nachdem sich alles gelagert, geht's mit einemmal Piff, Paff, die Kugeln fliegen, *aux armes aux armes!* und die ganze Mannschaft von etwa 700 Mann stand kampfbereit. Ohne nur zu parlamentieren, wie dieß überall Gebrauch, hatten sich ein paar Regimenter Württemberger Infanterie und 100 Dragoner heimtückisch herangeschlichen und abgefeuert, ehe noch der geringste Anlaß zu Feindseligkeiten von uns aus auf dem ganzen Marsch gegeben war. Es war infam! Ich saß auf einem Leiterwagen mit einigen andern die vom Laufen blessiert waren, als ein Theil der Unsern herbeisprang uns zu beschwören zu flüchten, [...] und so brachen wir uns durch Wald und Gestrüpp allein Bahn. Von fernher immer das Schießen, ohne unterscheiden zu können wer Sieger, [...].

Sicher ist daß die Soldaten wenigsten 28 Tode haben, während wir nur 9 verloren, und wir trotz der großen Ungleichheit der Zahl vollständig gesiegt hätten, wenn das Commando besser gewesen wäre [...]. Hätte man [im Sensenangriff] verharret, mehr Munition gehabt und sich nicht alle zu früh de[ban] diren zu lassen, wäre die Niederlage der Soldaten completer gewesen, [...]. Reinhardt, Chef der Sensenmänner, einer der 9 die gefallen, hat sich meisterhaft geschlagen. Ein[e] Kugel trifft ihm den Leib, er rafft sich noch wie ein Löwe auf, massacrirt drei Soldaten, und fällt dann als er den vierten niedermetzeln will, durch einen Bajonnetstich todt zu Boden. Es war eigentlich das Ganze mehr ein Zweikampf als ein Gefecht. Unsere Leute waren nicht zu halten, und stürzten sich wie Verzweifelte in den Kampf. Vergessen Sie nicht dieß brutale, feige, nichtswürdige Betragen der Württemberger Soldaten in allen Zeitungen anzuzeigen und zu sagen daß wir keine Niederlage erlitten. Unsere Todten sollen gerächt werden, wir haben's alle geschworen, und wenn

wir jetzt wiederkommen – und wir kommen bald – kommen wir anders. Franzosen Schweizer, Türken, wenn es seyn muss, alle sind willkommen die uns ihre Hülfe leisten wollen und dieser brutalen Macht ein Ende machen. [...] Ueber 100 sind auch schon wieder hier, Hecker und Struve sitzen in Hünningen⁹¹, dort wollen auch wir hin, die verschiedenen Trümmer sammeln; dann mit einer wohlorganisirten Armee von vielen Tausenden – denn Georg will jetzt die Franzosen herbeirufen – über den Rhein. Dieser brutalen Soldatenwirthschaft kann nur mit Soldaten ein Ende gemacht werden, und eh' die nicht überall unmöglich gemacht ist, kann niemand in Deutschland leben.

Der Verdacht eines Hinterhalts der Württembergischen Truppen

Das Gefecht bei Dossenbach hat der württembergische Kommandeur vor Ort, Hauptmann Lipp, in einer Weise detailliert geschildert⁹², die bisher von keiner Seite ernsthaft in Zweifel gezogen werden konnte und die bei kritischer Betrachtung quasi mit allen Quellen kompatibel ist. Er wurde bei einer vom Rhein kommenden Patrouille mit einer Kompanie von 137 Mann südlich von Dossenbach von einem entgegenkommenden Bauern auf den Durchzug einer Freischar durch das Dorf aufmerksam gemacht. Lipp schickte einen Unteroffizier mit 16 Mann auf die Höhe links vom Weg, um die Lage zu erkunden. Diese Soldaten sahen die Legion bereits in Richtung Südwesten abziehen und nahmen einige Nachzügler gefangen, um von ihnen Informationen über die Freischar zu erhalten. Das blieb der Nachhut der Legion nicht verborgen und man stürmte gegen die wenigen Soldaten an, die im Laufschrift mit ihren Gefangenen flohen und sich schließlich hinter einem Wegrain positionierten. Hier kam es zum initialen Schusswechsel, der erste Opfer aus der Legion kostete.

Durch diese ersten Schüsse war die gesamte Legion alarmiert und die Kampfeslust ließ – wie Herwegh in seinem oben wiedergegebenen Brief am Abend schreibt – alle Ordnung schwinden. Die Legionäre warfen sich „wie toll dem Feind entgegen“, und ein Kommando war nach der Aussage

91 Im Dreiländereck Baden-Frankreich-Schweiz.

92 Lipp 1850 (wie Anm. 3), zum Gefecht bei Dossenbach S. 56ff., man beachte auch die recht präzise (nach Südwesten ausgerichtete) Gefechtskarte am Schluss des Buches. Die im Buch enthaltene Schilderung des Gefechts war bereits Teil der Gerichtsakten gegen Bornstedt und Fickler, siehe Gerichts-Annalen 1848 (wie Anm. 8), S. 339.

des Generalstabs-Chefs Corvin kaum mehr möglich.⁹³ Lipps Kompanie erklimmte die Höhe südlich von Dossenbach, ging hinter dort liegenden Steinriegeln in Deckung, verhielt sich defensiv und schoss auf die mehrfach wenig geordnet „auf Indianerweise“ angreifenden Legionäre erst auf kurze Distanz mit hoher Wirkung.⁹⁴ Bei der dritten Angriffswelle brachten die Sensenmänner unter Reinhard Schimmelpfennig die Württemberger Kompanie ernsthaft in Gefahr, aber dessen Tod, Munitionsmangel und die kurz darauf in der rechten Flanke der Legion zur Unterstützung heraneilende württembergische Halbkompanie bewirkten die Flucht der Legion.

Corvin erwägt bei seiner Suche nach den Gründen für die Niederlage, dass die Württemberger 18.000 Patronen zur Verfügung gehabt hätten, während die Legion nur etwa 2.000 Schuss hatte, und dass die Soldaten „den Vorzug der Ordnung und Disziplin“ auf ihrer Seite hatten.⁹⁵ Der letztgenannte Punkt war entscheidend, denn tatsächlich hat Lipps Kompanie im gesamten Gefecht nur etwa 700 Patronen verschossen; Verluste hatten die Württemberger nicht, nur der Hauptmann wurde verwundet.⁹⁶

Erst später am Tag bei der – nur teilweise möglichen – Identifizierung der Toten des Gefechts erfuhr Lipp von hierzu beigezogenen Gefangenen der Legion, dass er es „mit einer Arbeiterkolonne aus dem Elsaß“ zu tun gehabt habe.⁹⁷ Der königlich württembergische Divisionskommandeur von Miller wurde in Stuttgart – trotz des militärischen Erfolgs – heftig für die isolierte Patrouille der Kompanie Lipp kritisiert, da die Legion bei entschiedenerem Agieren die Kompanie leicht überrennen und mehrheitlich in die Schweiz hätte fliehen können.⁹⁸

Der Legion wurde bei Dossenbach keine Falle durch überlegene Truppen gestellt, das wird bei nüchterner Betrachtung des Gangs der Ereignisse deutlich. Schon Hauptmann Lipp verwahrt sich gegen diesen von Emma Herwegh formulierten Vorwurf.⁹⁹ Nicht Verrat hat die Niederlage der Legion

93 Corvin 1849 (wie in Anm. 1), S. 54.

94 Lipp 1850 (wie Anm. 3), S. 63f. und S. 70-72.

95 Corvin 1849 (wie in Anm. 1), S. 55.

96 Lipp 1850 (wie Anm. 3), S. 81, auch S. 93.

97 (Wegen der Verwundung der rechten Hand diktiert) Brief von Hauptmann Lipp an seine Frau vom 28.04.1848, in: *Kriegszüge der Württemberger im 19. Jahrhundert. Erinnerungen von Mitkämpfern, gesichtet und herausgegeben von Paul Dorsch. Vereinsbuchhandlung, Stuttgart 1913, S. 228f.*

98 So Taddey 1972 (wie Anm. 45), S. 334.

99 Lipp 1850 (wie Anm. 3), S. 56.

bewirkt, sondern das unbeherrschte Verhalten der einzelnen Kämpfer und der weitgehende Zusammenbruch von Befehlsstrukturen¹⁰⁰ – trotz der Koordinierungsversuche insbesondere von Bornstedt und Corvin, deren informative Darstellungen hierzu¹⁰¹ allerdings auch überzogene Selbstbilder enthalten.

Die Flucht Emma und Georg Herweghs

Als das Gefecht bei Dossenbach begann, befanden sich Georg und Emma Herwegh hinter der Vorhut bei einem Wagen mit Kranken¹⁰² und damit einige hundert Meter entfernt von dem sich entwickelnden Kampf. Sie blieben dort und schickten die mitgeführten Munitions-Vorräte nach vorn. Alles spricht dafür, dass sie nach dem gescheiterten Angriff des Bataillons Schimmelpfennig, den sie von ihrer Position aus selbst kaum gesehen haben können, auf Drängen Delaportes zu Fuß die Flucht antraten; kurz darauf musste sie ein Trupp aus Delaportes Bataillon vor Württembergischen Soldaten schützen.¹⁰³ Hierbei wird es sich um die Halbkompagnie des Leutnants Carl und das von ihr zu diesem Zeitpunkt ausgehende Plänklerfeuer gehandelt haben.¹⁰⁴ Die Herweghs gelangten auf beschwerlichem Weg zu Fuß durch Wälder nach Karsau und fanden dort schließlich Hilfe bei Jakob Bannwarth (1807-1880), dem Besitzer eines imponierenden, damals zwölf Jahre alten Hauses mit der Gastwirtschaft „Badischer Hof“ und angeschlossener Landwirtschaft.

100 Der Legions-General Carl Börnstein (1808-1849) war gegen die Aufnahme des Kampfes und legte sein – wirkungsloses – Kommando während des Gefechts nieder, wie sein Intimfeind Corvin (1849, wie Anm. 1), S. 56, nicht ohne Häme berichtet.

101 Bornstedts im Juni 1848 in der Pariser „Réforme“ erschienene Schilderung findet sich in Fellrath 1999 (wie Anm. 10), S. 199-202; zu Corvin siehe Anm. 1.

102 Corvin 1849 (wie Anm. 1), S. 53.

103 So berichtet es Emma Herwegh 1998 (wie Anm. 2), S. 77f., und so bestätigt es in etwas großartiger Weise Delaporte in Maibach 1988 (wie in Anm. 65), S. 60; auch Georgh Herwegh beschreibt es so in einer Erklärung in der „Réforme“ vom 14.06.1848, in Fellrath 1999 (wie Anm. 10), S. 205f.

104 Vgl. Lipp 1850 (wie Anm. 3), S. 81f. und die anhängende Karte, wobei Lipp diesen Widerstand Teilen des Bataillons Schimmelpfennig zurechnet, tatsächlich dürften es Leute Delaportes gewesen sein.

Zur weiteren Flucht in die Schweiz sind bisher die Informationen wenig beachtet worden, die Bannwarths Sohn Ludwig (1836-1929) mündlich tradierte, der – wie auch seine Schwester Rosina (1838-1873) – am Fluchtgeschehen unmittelbar beteiligt war. Danach brachte Ludwig die Herweghs angesichts einer sich nähernden württembergischen Eskadron im Haus in ein Versteck zwischen Räucherzimmer und Dachsparren. Der Reiter-Offizier fragte nach Versteckten, drohte dem Hausbesitzer, lockte ihn aber vielleicht auch mit einer – von ihm erfundenen? – hohen Belohnung und unterließ angesichts des standhaften Leugnens Bannwarths eine aufwändige und aufhaltende Haussuchung. Nach dem Anziehen von Bauern-Kleidung und der Rasur Georg Herweghs durch einen Nachbarn musste das Paar aufs Feld. Währenddessen zog Jakob Bannwarth den Schwaben Konrad Landbeck (1805-1858) ins Vertrauen, den Wirt des Gasthauses „Schiff“ im schweizerischen Rheinfeldern, und ließ ihn eine Fuhre Mist auf ein Feld im Badischen nahe der Rheinfelder Brücke bringen. Offenbar ging zunächst Emma Herwegh mit der zehnjährigen Rosina über die Brücke in die Schweiz, später Georg Herwegh mit dem leeren Mistwagen.¹⁰⁵ Da Georg Herwegh in einem Brief von 1870 Rosinas späteren Ehenamen nennt¹⁰⁶, muss ein Kontakt bestehen geblieben sein.

Die Motive¹⁰⁷ für die Hilfe müssen offen bleiben, eine Belohnung lehnte Jakob Bannwarth nach den Aussagen seines Sohnes strikt ab.¹⁰⁸ Ebenso bleibt unklar, ob bzw. ab wann die Helfer eine genauere Vorstellung davon hatten,

105 Dieser Ablauf ist bei aller Vorsicht gegenüber dem „konstruktiven Gedächtnis“ und mündlich tradierten Erzählungen nach der Auswertung dieser Quellen wahrscheinlich: Moebus, Benno: Georg Herweghs Flucht. Bericht des einzig lebenden Augenzeugen. In: Vossische Zeitung, Berlin, 07.03.1925, Morgenausgabe; Fritz Witzig: Rheinfeldern-Baden in alten Ansichten Band 5. Europäische Bibliothek (NL) 1995, S. 7f.

106 Herwegh schreibt von „Rosine Albietz“ im in Anm. 4 genannten Brief.

107 Es gab z. B. am Ober- und Hochrhein ein ausgeprägtes Österreich-Sentiment, das den von Napoleon bewirkten Wechsel zur badischen Herrschaft als illegitim wertete. Das zeigen Artikel in Witzig 1995 (wie in Anm. 105), auch Berthold Auerbach empfindet solche Reminiszenzen, siehe: Tagebuch aus Wien. Von Latour bis auf Windischgrätz (September bis November 1848). Schletter, Breslau 1849, S. 5.

108 Siehe Moebus 1925 (wie in Anm. 105); Fritz Witzig (*1920) erwartet in seiner in der gleichen Anmerkung angegebenen Darstellung von 1995 allerdings das Gegenteil, ohne Hinweise darauf angeben zu können.

wen sie unterstützen. Die Behauptung Lipps, die Württembergischen Truppen hätten bei der Verfolgung der flüchtenden Legionäre gar nicht gewusst, dass sich darunter (der württemberger Deserteur von 1839) Georg Herwegh befand¹⁰⁹, kann nicht pauschal gelten, denn Herweghs Teilnahme an der Legion war in den Zeitungen berichtet worden, und im Laufe des Tages verdichteten sich für die Württemberger die Informationen über die Freischar, mit der sie es zu tun hatten, durch Informationen aus den durchzogenen Orten (z. B. aus Zell, wo Emma Herwegh am Vorabend als Kompanie-Chefin wahrgenommen worden war¹¹⁰) und von Gefangenen.

Schlussbetrachtungen

Der Grundton der Herwegh-Briefe nach dem Gefecht bei Dossenbach

In diesen Briefen scheint das revolutionäre Herz wieder enthusiastisch zu pochten.¹¹¹ Es ist nicht entfernt eine erfahrene Niederlage spürbar, die Weiterführung und Ausweitung des Kampfes werden betont. Der Gegenseite wird heimtückisches und brutales, kriegsrechtswidriges Verhalten zugeschrieben, sie habe aber durch die tapferen Kämpfer der eigenen Seite hohe Verluste erleiden müssen. Diese Botschaften sollen die beiden Adressaten dieser drei Briefe in die Presse transportieren. Darauf bezieht sich wohl der etwas sibyllinisch von der Allgemeinen Zeitung behauptete Wunsch Georg Herweghs nach Veröffentlichung, nicht auf die privat gegebenen und teilweise unbewusst in die Briefe geflossenen Begleitbotschaften.

Es findet sich eine fast kindliche Freude am Barrikadenbauen, dieser mit „Revolution“ beinahe gleichzusetzenden Tätigkeit. Die Zurückhaltung der Bevölkerung gegenüber den Revolutionären wird immer wieder fassbar, und sie muss sich mehrfach dafür schmähen lassen. Neben der Erleichterung darüber, einer unmittelbaren Gefahr für Leib und Leben entronnen zu sein,

109 Lipp hatte als Regimentsadjutant 1839 den Steckbrief gegen Herwegh verfasst; siehe Lipp 150 (wie Anm. 3), S. 89f.

110 Siehe Lipp (wie Anm. 3), S. 33. Eine Befragung von Legionären durch Emma Herwegh zur Nachtmarsch-Bereitschaft war wohl durch Beobachter als Offiziers-Inspektion interpretiert worden, vgl. Emma Herwegh 1998 (wie in Anm. 2), S. 69f.

111 Vgl. Anm. 19 und den zugehörigen Text.

sind auch Überheblichkeit und Selbstüberschätzung zu erkennen, manchmal bis hin zu Realitätsverlust.

Kampfwille, Brutalität und Todesbereitschaft

„Hecker ist ein großer Mann, Der für Freiheit sterben kann.“ Auch wenn es ein Spottgedicht auf den republikanischen Aufstand im Frühjahr 1848 in Baden ist, in dem dieser Satz Freischärlern in den Mund gelegt wird¹¹², so transportiert er doch präzise den ritterlichen Ehrenkodex, nach dem man die Redlichkeit und Uneigennützigkeit seiner Überzeugungen durch den bedingungslosen Einsatz von „Gut und Blut“ unter Beweis stellen muss. Dass im gleichen Gedicht Georg Herwegh wegen seiner Nicht-Teilnahme am direkten Kampf bei Dossenbach geschmäht und mit der Betonung der Dominanz Emma Herweghs noch weiter herabgesetzt werden soll, kann nicht verwundern: „Und Madam hieß ihn verkriechen Sich in ihren treuen Schooß, Denn er konnt' kein Pulver riechen, Und es ging erschrecklich los [...]“¹¹³

Die süffisante Diskreditierung friedlichen Verhaltens gegenüber mutiger Tat klingt auch durch, wenn ein Pariser Korrespondent in den Seebblättern betont, dass bei der Legion keine Kommunisten seien: „Die deutschen Kommunisten in Paris haben sich im Gegenteil geweigert, sich der Legion anzuschließen; sie sind alle in Paris geblieben und ha[l]ten in einem von Dr. Karl Marx gegründeten Klubb friedliche Diskussion über soziale Fragen.“¹¹⁴

Georg Herwegh, ein ganz unmilitärischer Charakter, wollte offenbar – wie in den Pariser Revolutionstagen – den Kampf für die Freiheit quasi von einem exponierten Tribünenplatz aus miterleben; das stand im Widerspruch

112 Karl Christian Gottfried Nadler: Seht, da steht der große Hecker (erweiterte Fassung 1848/49. http://www.liederlexikon.de/lieder/seht_da_steht_der_grosse_hecker/editionb 26.12.2020

113 Wie Anm. 112.

114 Siehe Seebblätter (wie in Anm. 40) Nr. 81 vom 04.04.1848. Marx sah eine weitere, soziale Revolution in Paris kommen und wollte daher die Kräfte dort behalten und in einem „Klub der deutschen Arbeiter“ organisieren, Bornstedt wurde wegen seiner Aktivität für die Legion am 16.04.1848 aus dem Bund der Kommunisten ausgeschlossen, vgl.: Der Bund der Kommunisten [BDK]. Dokumente und Materialien. Hg.: Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der KPdSU. Bd. 1: 1836-1849. Dietz, Berlin ²1983, S. 715ff.

zu den Verherrlichungen des Freiheitskampfes in seinen Gedichten. Entsprechend verweist Hauptmann Lipp nicht nur auf die von Herwegh immer wieder „geschmähte Militärdisziplin“, die der Legion gefehlt habe; sondern er erwägt auch – mit anschließend zitierten Zeilen Herweghs zum „Schwert“, das „in Feinde zischt“, dass dieser besser „wie ein Schimmelpfennig ruhmvoll im Kampfe seinen himmelanstrebenden Freiheitsliedern vielleicht die Palme des Freiheitsmartyrers zugefügt hätte.“¹¹⁵

In Herweghs Brief vom 27.04.1848 klingt diese Todesbereitschaft an – allerdings nicht als Kampfbegier, sondern eher als Lebensverzicht beim Misslingen der Revolution. Dass die in Rheinfeldern versammelten Revolutionäre das bereits eingetretene Scheitern des Aufstands nicht erkannten, hängt auch mit der völligen Fehleinschätzung der Opferzahlen bei den Soldaten und damit der militärischen Wirksamkeit der eigenen Seite zusammen. Dass allein der Hauptmann an der Hand verwundet wurde, war ein kaum glaubliches Glück, aber es war eben auch dem Agieren der Legion geschuldet, das von unbändigem persönlichem Mut bei geringem Koordinierungsvermögen geprägt war. Subjektiv Erlebtes und Erzähltes deckt sich nicht unbedingt mit den Fakten, es bedient aber die eigene Wut, die das Agieren der anderen Seite hervorruft. So begeistert sich Emma Herwegh daran, dass Schimmelpfennig vermeintlich drei Soldaten „massacriert“ hat und „den vierten niedermetzeln will“. Gleichzeitig spricht sie im Brief vom 27.04.1848 davon, gegen die andere Seite wegen deren Brutalität selbst „Türken“ herbeizuholen, welche Georg Herwegh in seinem Brief vom gleichen Tag als Synonym für eben diese Soldatenbrutalität verwendet.

Mit Sicherheit sind von den seit Tagen sehr strapazierten württembergischen Truppen Brutalitäten gegen die Verfolgten und die schließlich 373 Gefangenen¹¹⁶ der Legion vorgekommen. In Lipps Kompanie selbst mussten gegen Ende des Gefechts einige – über die stark blutende Verwundung ihres Hauptmanns erbitterte – Soldaten zurückgehalten werden, die die innerhalb der Stellung festgesetzten „Gefangenen über die Klinge springen lassen wollten.“¹¹⁷ Jedoch warnt Daniel Krebs (1827-1901), der als Adjutant

115 Lipp 1850 (wie Anm. 3), S. 90f. Die von Lipp zitierten Zeilen stammen aus dem Gedicht „An die Zahmen“, siehe Herwegh Werke/Briefe (wie Anm. 4) Bd. 1, S. 50f.

116 Siehe – mit Auflistungen zu deren Herkunft – Gerichts-Annalen 1848 (wie Anm. 8), S. 336.

117 Lipp 1850 (wie Anm. 3), S. 80.

Bornstedts bei der Legion war und selbst gefangen und angeklagt wurde, ausdrücklich vor übertriebenen Darstellungen der Brutalität der Soldaten.¹¹⁸

Das Eigene und das Fremde bei Emma und Georg Herwegh

Emma Herwegh beklagt im Rückblick auf den Zug der Legion, dass in Baden von „Begeisterung für die Republik“, um die man „mit dem Volk, für das Volk kämpfen“ wollte, keine Rede war; nun aber nach dem Zug sei „mehr zu hoffen, denn die 50,000 Mann, welche dank uns in Baden zusammengezogen worden,“ würden die Bauern schmerzhaft belasten und deshalb seien diese Soldaten bereits jetzt, im Juni 1848, „bessere Revolutionärs gewesen als wir“.¹¹⁹ Diese zweifelhafte Erfolgsbetrachtung lässt allerdings außer Acht, dass auch die Legion für die durchzogenen Orte mit ihren Versorgungs- und Quartieransprüchen – trotz aller Rücksichtnahme – eine Belastung war. Aber selbst für die Furcht der Bevölkerung in Zell, in das Zentrum eines Kampfes zu geraten, hat Emma Herwegh kein Verständnis, denn wenn Landleute Angst um sich und ihr Haus haben und darum z. B. den Flüchtenden nur Kaffee statt ein Versteck anbieten, dann ist das nach ihrer Meinung „feig und herzlos“, wie ihre oben abgedruckten Briefe zeigen – vergessend, dass auch Jakob Bannwarth die Flüchtlinge so schnell wie möglich aus dem Haus schickte.

Während sich Joseph Fickler darum bemüht, ein Einvernehmen unter den demokratischen Führern herzustellen, den breiten Willen des Volkes zur Wirkung zu bringen und möglichst auch die Truppen zu gewinnen, sollen nach den zitierten Briefen der Herweghs nun Kräfte von außen, insbesondere Franzosen, die Entscheidung in Deutschland bringen, denn: „Dieser brutalen Soldatenwirtschafft kann nur mit Soldaten ein Ende gemacht werden“, so Emma Herwegh in ihrem Brief vom 28.04.1848, die damit den politischen Blick auf die militärische Macht verengt. Die Republik Frankreich allerdings wollte jeden Konflikt mit den deutschen Nachbarn vermeiden

118 Krebs, Daniel: Wider eine alte Lüge! [Zeitungsartikel von 1877, abgedruckt] in: Marcel Herwegh 1898 (wie in Anm. 59), S. 333-352, hier S. 345f. Als wichtige Quelle zur Legion nennt Krebs auf S. 336 die in Anm. 8 genannte Anklageschrift gegen Bornstedt, die zugleich gegen ihn selbst gerichtet war (siehe in den Gerichts-Annalen 1848 die S. 334).

119 Emma Herwegh 1998 (wie in Anm. 2), S. 60f.

und verfügte letztlich am 19.04.1848 die Auflösung aller Versammlungen von Deutschen in den Ost-Departements. Auch hier sah Emma Herwegh wieder Verrat, denn sie unterstellt der Regierung in Paris, dieses Dekret erst publiziert zu haben, als die Republik in Baden mit dem Gefecht bei Dossenbach am 27.04.1848 vollkommen unterlegen war, man hätte sonst vielleicht „ein anderes Papier“ für eine junge Republik Baden aus der Schublade geholt, vermutet sie¹²⁰, womit sie gleichzeitig die Bedeutung des Gefechts bei Dossenbach massiv überschätzt. Tatsächlich erschien das Auflösungs-Dekret am 26.04.1848¹²¹, und der Grund für die Verzögerung dürfte darin gelegen haben, dass man eine Auseinandersetzung zwischen französischen Truppen und der Legion möglichst vermeiden wollte und darum deren Abzug über den Rhein abwartete.

Wenn Georg Herwegh nach seinem Brief an Fröbel nun mit Hilfe der Franzosen „Eurer Wirthschaft oder mir selbst ein Ende“ machen will, so erstaunt vor allem die Konfrontationsdiktion gegenüber dem politischen Freund. Dass Herwegh innerhalb der Legion keine gefeierte Führungsperson war, unterstreicht die im Moment der Flucht als etwas Besonderes empfundene Zuneigung von Legionären, die er im Brief vom 27.04.1848 beschreibt. Während ein Stegreif-Gedicht mehrerer Legionäre Bornstedt als immer aktiv und seinen Leuten zugewandt schildert, heißt es darin andererseits: „Herwegh saß wie eine Puppe Auf dem Wagen blaß und still.“¹²² Wie sehr Bornstedt mit den Männern der Legion verbunden war, zeigt sich auch daran, dass er fast alle Toten der Legion namentlich benennen konnte.¹²³

Die militärische Disziplin und Subordination, die Fickler so nachdrücklich einforderte¹²⁴, wurde in den Augen Corvins sowohl durch die von Bornstedt betriebene Nivellierung der Befehlshierarchie als auch durch Herweghs Ablehnen militärischen Drills konterkariert¹²⁵. Herwegh will und betont im Sinne der Freiheit den Eigenwillen des Einzelnen, der in der Masse

120 Emma Herwegh 1998 (wie in Anm. 2), S. 44.

121 Abgedruckt im Offenburger Wochenblatt vom 02.05.1848, S. 223 nach dem „Moniteur“ vom 26.04.1848.

122 Müller, Franz: Neues Volks-Lied über den ersten badischen Aufstand, den Zug der deutschen Pariser demokratischen Legion nach Baden und das Gefecht bei Dossenbach am 27. April 1848. Den Mitgliedern der Legion und ihrem Führer Bornstedt gewidmet. Bauer, Freiburg 1848.

123 Siehe Fellrath 1999 (wie Anm. 10), S. 209f.

124 Brief vom 26.04.1848.

125 Corvin 1849 (wie Anm. 1), S. 10 und S. 40f.

zugleich den Führern überzuordnen ist, wenn er in Hinblick auf die Initiierung des Legions-Projekts schreibt: „Volkes Stimme ist Gottes Stimme, und hier, wie immer, *erzwang* sie sich Gehör.“¹²⁶ Mit seinen immer wiederholten Warnungen an die Legion davor, „sich mit unseren schwachen Kräften um jeden Preis schlagen zu wollen“¹²⁷, drang er letztlich nicht durch.

Nachwirkungen

„Ungetrübt“, also mit klarem Blick, nahm Herwegh die begrenzten, vom Gang in Baden abhängigen Kräfte der Legion wahr, enttäuscht registrierte er das ruhige, aufs Votieren orientierte Pochen vieler republikanischer Herzen¹²⁸ dort, und doch fühlt er am Tag von Dossenbach das Erleben revolutionärer Macht. Nach eingetretener Ernüchterung reagiert er – wenn überhaupt – zunächst sachlich auf die gegen ihn erhobenen Vorwürfe der Feigheit.¹²⁹ Mit dem scharfen politischen Blick eines sozialen Demokraten schreibt er im weiteren Jahr 1848 Korrespondenzen aus Paris nach Berlin.¹³⁰

Die penetranten, über Jahrzehnte anhaltenden Schmähungen seiner Person durch ein unhaltbares Erzählungskonstrukt zu Dossenbach und zur Flucht¹³¹ und die geringe Unterstützung dagegen durch Freunde zermürbten Georg Herwegh. Das wird in dem Brief von 1870 deutlich, in dem er die Einladung ablehnt, als Redner an der Einweihung eines Gedenksteins für die zehn Toten der Legion auf dem Friedhof von Dossenbach teilzunehmen. Das „traurige Erinnerungszeichen“ wäre „nicht nöthig geworden“ bei Beachtung seines Rats, stattdessen hätten der „Verrath einiger räudiger Schafe“ in der Legion und der „Blödsinn einiger sogenannter Soldaten vom Fach“ die Opfer bewirkt, zu denen auch er selbst „zu zählen [sei], u. zwar in *erster* Linie.“¹³² Zur Einsicht in die Notwendigkeit und prinzipielle Möglichkeit

126 DENKSCHRIFT (wie in Anm. 57), S. 357.

127 Hier in Herweghs Erklärung an die „Réforme“ in Paris vom 14.06.1848, siehe Herwegh Werke/Briefe (wie Anm. 4) Bd. 5, Brief 269 S. 297f.

128 Vgl. Anm. 19 und den zugehörigen Text.

129 Siehe Anm. 127.

130 ... für Arnold Ruges „Reform“, siehe Herwegh Werke/Briefe (wie Anm. 4) Bd. 3, S. 363-392.

131 Siehe Anm. 5.

132 Siehe Brief 602 vom 17.06.1870, in Herwegh Werke/Briefe (wie Anm. 4) Bd. 6, S. 436-438.

der Vermeidung des Kampfes bei Dossenbach kamen die Herweghs sehr bald wieder, wie die Erinnerungen Emma Herweghs aus dem Juni 1848 zeigen.¹³³ Dass sich dann im weiten, bitteren Rückblick Georg Herwegh selbst – noch vor den Toten der Legion – als primäres Opfer der Ereignisse sieht, ist das Ergebnis einer unaufhörlichen Diffamierungskampagne gegen ihn.

Emma Herwegh betont, dass Georg Herwegh, „der mit dem militärischen Commando *nichts* zu thun hatte, wenigstens das Recht für sich in Anspruch zu nehmen glaubte, das man jedem General zuerkennt, ohne deshalb seinen Mut in Frage zu stellen, nämlich sich nicht persönlich herumbalgen zu müssen. *Fäuste* waren es ja nicht, an denen es uns fehlte!“¹³⁴ Zum Hohn gegen Georg Herwegh kommentiert Veit Valentin in seinem immer noch wertvollen Standardwerk zu 1848/49: „In keinem Ehrenkodex steht, daß Revolutionsführer sich gefangen nehmen lassen müßten [...]. Auch bei militärischen Führern ist ja im Falle der Niederlage die Rettung des eigenen Lebens als vorbereitendes Kampfmittel für spätere Zeiten wohlbekannt.“¹³⁵ Und der Kölner Armenarzt und soziale Republikaner Andreas Gottschalk (1815-1849), der sich im Vorjahr deutlich gegen den Aufstand für die Republik ausgesprochen hatte¹³⁶, lobt im März 1849 nach einem Zusammentreffen mit Georg Herwegh dessen „revolutionären Willen“ und „schöpferische Kraft“ und bilanziert angesichts des Wiedererstarkens der alten Mächte: „Beurtheile man seinen Zug nach Baden wie man wolle – hätte er Erfolg gehabt, man würde ihn loben.“¹³⁷

133 Emma Herwegh konstatiert die leichte Vermeidbarkeit des Kampfes „bei einem ordentlichen, militärischen Commando“, siehe Emma Herwegh 1998 (wie in Anm. 2), S. 85. Einigen „reudigen Schafen [...] in *unserer* Schaar“ wirft sie an gleicher Stelle – und ohne konkrete Hinweise – gezielten Verrat vor, was wieder einmal die Intensität der gemeinsamen Positionsbildung bei Emma und Georg Herwegh beweist – bis in die Wortwahl hinein.

134 Emma Herwegh 1998 (wie in Anm. 2), S. 85.

135 Valentin, Veit: Geschichte der deutschen Revolution von 1848-1849. 2 Bde. Kiepenheuer & Witsch, Köln 1977 (zuerst veröff. 1930/31), hier Bd. 1, S. 500f.

136 Siehe Gottschalks Brief vom 26.03.1848 an Moses Hess, in: BDK (wie in Anm. 114), S. 737f.

137 Rede Gottschalks in Bonn vom 20.03.1849, in: Freiheit, Arbeit. Organ des Kölner Arbeitervereins. No. 1-33. Köln 14. Januar – 24. Juni 1849. Nachdruck: Auvermann, Glashütten 1972, hier Nr. 21 vom 25.03.1849 [S. 84]. Auch in Marcel Herwegh 1898 (wie in Anm. 59), S. 320.



*DER KAISER VON ÖSTERREICH UND DER KÖNIG VON PREUSSEN
STREITEN SICH UM DEUTSCHLAND.*

*Die Republik. – Prügelt euch nur, ihr Kerle...
Keiner von euch beiden wird es bekommen!...¹³⁸*

138 „Le Charivari“ (Paris) vom 15.04.1848, in: Koch, Ursula E. / Sagave, Pierre-Paul: Le Charivari. Die Geschichte einer Pariser Tageszeitung im Kampf um die Republik (1832-1882). Leske, Köln 1984; dort Nr. 47.
Bildvorlage aus: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/charivari1848/0427>
Zugriff 10.12.2020 (beschnitten).

Zur Charivari-Karikatur auf S. 371

Ein deutscher Legionär ist links im Hintergrund der Karikatur zu sehen. Er entspricht, soweit erkennbar, der Beschreibung durch von Bose, den sächsischen Legationssekretär und Geschäftsträger in Paris, vom 31.03.1848: graue Bluse mit braunem Gürtel, großer grauer Filzhut, an einer Seite mit der deutschen Kokarde aufgeschlagen, daran drei Hahnenfedern in den deutschen Farben.¹³⁹

Auch Zittel verweist am 13.04.1848 in der 2. Badischen Kammer auf das einheitliche Aussehen der Legionäre, das ihm in Straßburg eine Kontaktaufnahme mit ihnen erleichtert habe.¹⁴⁰

Der Freischärler streckt den Monarchen, die sich verhakt haben, die Zunge heraus und zeigt die Richtung an, in die ihm bereits die Republik Frankreich als allegorische Freiheits-Figur – mit deutscher Trikolore und Reichsapfel – vorangeht, die Monarchen¹⁴¹ hinter sich lassend.

Die Karikatur ist als Unterstützung der Legion und eines übernationalen republikanischen Bündnisses zu lesen.

139 Französische und sächsische Gesandtschaftsberichte aus Dresden und Paris 1848-1849. Hg.: Hellmut Kretzschmar, Horst Schlechte. (Schriftenreihe des Sächsischen Landeshauptarchivs Dresden, Nr. 2-3.) Rütten & Loening, Berlin 1956, S. 70.

140 Vgl. Anm. 61.

141 Kaiser Ferdinand entspricht verbreiteten Abbildungen von ihm; der Pickelhäuben-Träger erinnert eher an Bilder des Prinzen Wilhelm von Preußen, nicht an den bartlosen und beleibten König Friedrich Wilhelm IV.

Alexander Ritter (Itzehoe)

„...mit fremden Federn schmücken“

Über einen Fall verschwiegenen Plagiiereus, Samuel Lover und Charles Sealsfields erfolgreichen Amerikaroman *Das Kajütenbuch oder Nationale Charakteristiken* (1841)

1.

„[...] das Diebesgesindel der *salva venia* Nachdrucker“ verübe ein „ehrloses Handwerk“ und gehöre als „Nach- und Schleichdrucker“ zur „Diebesklasse der Beutelschneider und Taschendiebe“. Daher seien „Nachdrucker, Räuber, Spitzbube sehr nah verwandte Begriffe und sehr gleichlautende Titel“. So schimpft der Erfolgsromancier Johann Gottwerth Müller 1788, dann erneut zwei Jahre später in dem Roman *Siegfried von Lindenberg* und 1792 im Pamphlet *Ueber den Verlagsraub*.¹ Charles Sealsfield hat den empörten Anwalt der vom unerlaubten Nachdruck geschädigten Schriftsteller nicht gekannt.

Daher plagiiert er selbst in den späten 1830er Jahren unbekümmert Samuel Lover im Zuge der Manuskripterstellung für seinen erfolgreichen Amerikaroman *Das Kajütenbuch oder Nationale Charakteristiken* (1841). Dieser ist ein politisch anspruchsvoller, moralisierender wie unterhaltsamer Text, der bis in die Gegenwart kontinuierlich Neueditionen erfährt. Mit ihm beschreibt der Autor für den angloamerikanischen Teil des Doppelkontinents den Beginn

1 [Johann Gottwerth Müller:] *Emmerich, eine komische Geschichte vom Verfasser des Siegfried von Lindenberg*. Fünfter u. sechster Theil. 61. Kapitel. Göttingen: Johann Christian Dieterich 1788, S. 7ff.; 5. Aufl. Leipzig: Friedrich Schneider 1790; [ders.]: *Ueber den Verlagsraub, oder Bemerkungen über des Herrn D. Reimarus Vertheidigung des Nachdrucks im April des deutschen Magazins 1791*. Vom Verfasser des Siegfried von Lindenberg. Leipzig: Friedrich Schneider 1792; Reinhard Wittmann (Hrsg.): *Der Nachdruck in der publizistischen Diskussion. Pro und Contra*. München: Kraus International Publications 1981. (Quellen zur Geschichte des Buchwesens; 8) – Alexander Ritter: „In tiefster Devotion ersterbe ich Ew. Königliche Hoheit unterthänigster Johann Gottwerth Müller“. Zur Existenzkrise des freien Schriftstellers um 1800. Seine Abhängigkeit von einem Amt, Schmieders Nachdruckerhonorar, fürstlichem Mäzenat und adliger Mietfreiheit. In: *Lichtenberg-Jahrbuch* 2007, S. 172-212.

der revolutionären Hinwendung zu konservativen demokratischen Verhältnissen und gesellschaftlicher Stabilität. Orientiert an den US-Südstaaten, richten sich seine programmatischen Mitteilungen aber vornehmlich an die europäische Öffentlichkeit und die absolutistischen Herrscher.

Als sich Sealsfield während der Manuskripterstellung in den späten 1830er Jahren für das Projekt *Kajütenbuch* entscheidet², dafür den Teiltext „The Curse of Kishogue“ in des irischen Dichters Samuel Lovers *Legends and Stories of Ireland* (1834)³ plagierend zu benutzen, ist ihm der Diskurs über das moralische Recht auf ‚geistiges Eigentum‘ unbekannt. Das betrifft die Rechtsentwicklung vom britischen „Statute of Anne“ (1710) über das Buchhandelsmandat in Kursachsen (1773), die kodifizierte Regelung im „Allgemeinen Landrecht für die Preußischen Staaten“ (1794), das Nachdruckverbot durch Baden (1806/1810) und Bayern (1813), nach dem Wiener Kongress 1814/15 die Festlegung einer allgemeinen Untersagung des Nachdrucks durch die Bundesversammlung (1835) und dann letztlich die Formulierung des preußischen Urheberrechtsgesetzes (1837) zu Gunsten der Autorinteressen gegenüber den Publikations- und Kommerzinteressen der Verleger.⁴ Bezeichnend für seine Unkenntnis oder sein Ignorieren ist, dass er, Teile von Lovers Buch plagierend, kein Wort über des Autors kritischen Hinweis in dessen ihm bekannter „Notice“ verliert, in der dieser sich gegen „a questionable use of my name“ verwahre, weil man seine unautorisierte „authorship“ in der Publikation „Popular Stories and Legends of the Peasantry of Ireland [...]“ (Dublin) angegeben habe, obwohl er nicht der Autor sei, „which I feel it necessary to disavow.“⁵ So kann man für Sealsfield resümieren: Ihm ist die Rechtslage herzlich egal. Er hat sowohl die moralische als auch die rechtliche

2 Charles Sealsfield: *Das Kajütenbuch oder Nationale Charakteristiken*. K. J. R. Arndt (Hrsg.): C. S.: Sämtliche Werke [= SW]. Bd. 16, 17. Hildesheim/New York: Olms-Press 1977. [= KB]

3 Samuel Lover (1797-1868); Publikationsgeschichte: Lover (1): Dublin: W. F. Wakeman / London: Baldwin and Cradock / Edinburgh: Oliver and Boyd 1831 (Text nicht enthalten); Lover (2): Second Series. London: Baldwin and Cradock, 1834 (Text enthalten); Lover (3): Third Series. Dublin: W. F. Wakeman / London: Baldwin and Cradock, Simpkin and Marshall, R. Groombridge 1834 (Text nicht enthalten).

4 Reinhard Wittmann: *Geschichte des deutschen Buchhandels*. München: Beck 1991. Darin: Zur Entwicklung der juristischen Kodifizierung des Urheberrechtes (Copyright), S. 129, 172, 223.

5 Lover: *Legends* (1834). S. VII-VIII. (Anm. 3)

Seite vom Schreiben und geistigen Eigentum, Plagiiere, Entleihen, Adaptieren, Übersetzen sowie Inspiriertwerden nicht weiter beachtet. Beispielhaft dafür ist u. a. sein kritikloses Verhalten angesichts des massenhaften, von ihm nicht gestatteten Nachdrucks seiner übersetzten Romane durch den New Yorker Verleger Jonas Winchester 1844/45 und deren äußerst lukrativem Verkauf.⁶

In *Grimms Wörterbuch* heißt es unter dem Stichwort „Plagiat“ lakonisch: „literarischer Diebstahl“.⁷ Gerhard Fröhlich weist in seinem Essay über „Plagiate und unethische Autorschaften“ darauf hin, dass unter einem Plagiat „die unbefugte Übernahme fremden Geistesgutes, der ‚Diebstahl‘ geistigen Eigentums verstanden“ wird.⁸ „Ob die Plagiatoren in bösem Glauben handelten oder einer ‚Kryptomnesie‘ [...] zum Opfer fielen, sei für den urheberrechtlichen Schutz unerheblich“.⁹

Wirft man unter diesem Aspekt einen Blick auf den Gang der Sealsfield-Forschung, dann hat Sealsfield wie kaum ein anderer namhafter Autor seiner Zeit derart zahlreiche Fremdtexte als Ideenquelle und Adaptionsgrundlage verwendet.¹⁰ Das trifft eben auch auf seinen Roman *Das Kajütenbuch*

-
- 6 Alexander Ritter: Charles Sealsfield: Amerikanisches Medien- und *piracy*-Produkt *Sealsfield*. Zur Rezeptiongeschichte und US-Journalpoetik anhand von *The New York Herald*, *The New World*, *The Knickerbocker* und der 1844er Debatte über „*the greatest American author*“. In: Wynfrid Kriegleder u. Alexander Ritter (Hrsg.): Charles Sealsfield und der transatlantische Austausch im 19. Jahrhundert. Wien: Praesens 2018 (SealsfieldBibliothek; 12), S. 11-84.
 - 7 Jacob Grimm u. Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Siebenter Band. Leipzig: S. Hirzel 1889, Sp. 1881f.
 - 8 Gerhard Fröhlich: Plagiate und unethische Autorschaften. In: *Information – Wissenschaft & Praxis* 57 (2006), 2, S. 81-89; Jochen Bung, Malte-Christian Gruber, Sebastian Kühn (Hrsg.): Plagiate. Fälschungen, Imitate und andere Strategien aus zweiter Hand. In: trafo. Berlin 2011; Richard A. Posner: *The Little Book of Plagiarism*. New York (NY): Pantheon 2007.
 - 9 Inhaltlicher Hinweis bei Fröhlich (Anm. 8) auf: Stefanie Stegemann-Boehl: Fehilverhalten von Forschern. Stuttgart: Enke 1994.
 - 10 William P. Trent: William Gilmore Simms. Boston/New York, 1892; Richard M. Meyer: Ein Plagiat Sealsfields. In: *Deutsche Arbeit* 6 (1906/07), S. 510-512; Otto Heller: The source of chapter 1 of Sealsfields *Lebensbilder aus der westlichen Hemisphäre*. In *Modern Language Notes* 23 (1908), S. 172-173; Otto Heller: Some sources of Sealsfield. In: *Modern Philology* 7 (1909/10), S. 587-592; Garrett W. Thompson: An inquiry into the sources of Charles Sealsfield's novel *Morton; oder Die große Tour*. Diss. Philadelphia, University of Pennsylvania

zu.¹¹ Eduard Castle hat für diesen 1952 zusammenfassend darauf hingewiesen, dass Sealsfield „im Stofflichen verschiedenen Gewährsmännern verpflichtet“ sei, „die Darstellung, die Form, der einheitliche Gesichtspunkt ‚Nationale Charakteristiken‘“ jedoch seien „ganz sein Eigentum“.¹² Diese Feststellung ist eine unbegründete Behauptung, die mit den folgenden Erläuterungen in Frage gestellt wird.

Man muss der Einschätzung von Otto Heller prinzipiell zustimmen. Der amerikanische Germanist stellt 1909/10 fest: „It is odd that the original of ‚Kishogue‘ has so long escaped identification, inasmuch as it happens to have been the work of a writer very popular in his days and even at this time [...]“.¹³ Er weist des weiteren darauf hin, dass Sealsfield die Binnenerzählung „Der Fluch Kishogues oder der verschmähte Johannistrunk“ den *Legends and Stories of Ireland* (1831) von Samuel Lover entnommen habe, was unzutreffend ist, worüber noch zu sprechen sein wird.¹⁴ Grundsätzlich aber ist es gar nicht

[1910?]; Preston A. Barba: Sealsfield sources. In: *German American Annals* N.S. 9 (1911), S. 31-39; Theodore Herzl Leon: *The Mexican Novels of Charles Sealsfield, a study of their origin, sources, and historic truth*. St. Louis: Washington University 1936. St. Louis [1938]; Nanette Margareta Ashby: *A study in literary property based on the American publication of the works of Charles Sealsfield*. New Mexico State College 1938 [Masch.]; William P. Dallmann: Sealsfield and Balzac again. In: *Journal of English Germanic Philology* 10 (1940), S. 346-354; Adolf E. Schroeder: New sources of Charles Sealsfield. In: *Journal of English-Germanic Philology* 46 (1947), S. 70-74; Karl J.R. Arndt: Plagiarism: Sealsfield or Simms? In: *Modern Language Notes* 69 (1954), S. 577-581.

- 11 Paul Bordier: Sealsfield, ses idées, ses sources d'après le „Kajütenbuch“. In: *Revue Germanique* 5 (1909), S. 273-300, 369-421; Karl J.R. Arndt: New light on Sealsfield's *Cajütenbuch* and *Gesammelte Werke*. In: *Journal of English-Germanic Philology* 41 (1942), S. 210-222; John T. Krumpelmann: A source for local color in Sealsfield's *Cajütenbuch*. In: *Journal of English-Germanic Philology* 43 (1944), S. 429-433; K.J.R. Arndt: Einleitung. In: *Charles Sealsfield: Das Kajütenbuch oder Nationale Charakteristiken*. C. S.: SW. Bd. 16. Bearb. v. Gerhard Friesen u. Harold Jantz. Teil 1. Hildesheim/New York: Olms Presse 1977. S. XI*f.
- 12 Eduard Castle: *Der große Unbekannte. Das Leben von Charles Sealsfield* (Karl Postl). C. S.: SW. Supplementreihe. Materialien und Dokumente. Band 1. Hildesheim/Zürich/New York: Olms Presse 1993, S. 448-454, Anm. 58a.
- 13 Heller: *Some Sources* (Anm. 10), S. 592.
- 14 Lover (1; Anm. 3): In dieser von Heller zitierten ersten Ausgabe ist entgegen seinem Hinweis der Text „The Curse of Kishogues“ nicht enthalten.

„odd“, sondern eher nachlässig, dass die Philologen seit Hellers Hinweis und dem Kommentar von K. J. R. Arndt, dem Herausgeber der *Sämtlichen Werke* Sealsfields, bis hin zum Verfasser dieses Beitrags es versäumt haben, einen überprüfenden Blick auf die Textquelle zu werfen.¹⁵

Schauen wir aber erst einmal darauf, was Sealsfield über sein *alter ego* des „Herausgeber[s]“ in der „Vorrede zur ersten Auflage“ des *Kajütenbuchs* zum Sachverhalt sagt.¹⁶ Der Autor äußert sich in seiner fiktiven Editorrolle zu der kompositionellen Entscheidung des Verfassers dezidiert verklausuliert. Er ‚bemerke‘ „ausdrücklich“, dass „mehrere Fakta“ und „sämtliche Incidents“ sich auf Tatsachen gründen, etwa mit Ausnahme Kishogues, den er als aus einer fremden Feder geflossen erklärt. Ob diese Feder eine freundlich bekannte, ob Phelim ihr nacherzählt oder sie Phelim, wird nicht angegeben.

Sealsfield lässt den Sprecher der denkbaren Erkundigung des Lesers nach der Textquelle verdächtig auffällig ausweichen und liefert einige ablenkende Begründungen. So habe ihm eventuell „die wilde Skizze irländischen Lebens und Sterbens“ gefallen. Zudem passe diese ins Handlungsgeschehen und unterstütze den inhaltlichen Anspruch vom „zweiten Titel ‚Nationale Charakteristiken‘, [...] um die Gegensätze zwischen amerikanischem und wieder englischem und irischem Nationalcharakter mehr hervorzuheben [...]“.

Sein geradezu übervorsichtiges Verheimlichen der „Kishogue“-Quelle zeigt Symptome seines Unwohlseins hinsichtlich dessen plagierender Verwendung und seiner keineswegs originellen Textkonzeption des *Kajütenbuch*-Romans. Die Verschleierung seiner fragwürdigen Produktionsaktivitäten korrespondiert mit einer ihm eigenen Neigung zu solcher Art der taktischen Camoufflierung von ihm für die Öffentlichkeit nicht genehmer Umstände. So praktiziert er es z. B. im Zusammenhang mit der Verheimlichung seiner tatsächlichen Biographie als Priester Carl Anton Postl aus dem österreichisch-tschechischen Poppitz und dem Prager Kloster der *Kreuzherren mit dem Roten Sterne*, bei dem Ersetzen seines Taufnamens durch die Pseudonyme C. Sidons und Charles Sealsfield sowie die Selbstanonymisierung bei der Publikation von frühen Schriften.

15 C. S.: SW. Bd. 16, S. XI*: „Die Grotteske *Kishogues Fluch*, die in der Vorrede als ausdrücklich übernommen erwähnt wird, ist eine freie Entlehnung der Erzählung *The Curse of Kishogue* aus den *Legends and Stories of Ireland* (1831) des irischen Dichters Samuel Lover (1797-1868).“

16 Vorrede zur ersten Auflage. Schreiben des Herausgebers an den Herrn Verleger. In: KB, S. 7-10, hier S. 4.

Die Begründung dafür, dass die Herkunft der Text-Adaption nicht mitgeteilt werden könne, weckt durch das Fehlen eines jeglichen auch nur vagen Hinweises den Verdacht, hier solle mehr als nur der Ursprung einer unterhaltsamen Handlungseinlage verschleiert werden. Es sind diese auffälligen rhetorischen Manöver eines heikel anmutenden Ausweichens, die zu einem verdächtigen Signal des Verbergens werden und den Leser zur Nachprüfung animieren. Hinzu kommt ein weiterer Aspekt. Bei diesem handelt es sich um den Hinweis, dass die „Kishogue“-Erzählung als ausschließlich auf Unterhaltung ausgerichteter Text ohne politische Bedeutung zu verstehen sei, was wiederum der thematischen Logik und der Komposition des Romans zuwiderläuft. Aus dieser ungenauen Informationslage resultieren jene nachfolgenden Erkundigungen, die sich auf die irische Originalfassung der benutzten Vorlage von Samuel Lover und die erzählerische Verwendung für den Roman *Das Kajütenbuch* richten.¹⁷

2.

Da Sealsfield seinen Roman 1837 zu großen Teilen abgeschlossen haben dürfte, er sich generell für seinen Informationsbedarf beim Schreiben häufig amerikanischer Zeitungen bedient hat, wird ihm aufgefallen sein, dass die „Kishogue“-Erzählung im engeren Sinne des Textteils Mitte der 1830er Jahre in den USA überaus populär ist, ablesbar am Nachdruck in zahlreichen Journalen und dem engagierten Zeitungsleser Sealsfield leicht zugänglich.¹⁸

17 Lover (2; Anm. 3): *The Curse of Kishogue*. S. 187-216; dass.: *Second Series*. Ebd. 1837, S. 146-53; ders.: *The Collected Writings of Samuel Lover* (Treasure Trove Edition), Boston, Little, Brown & Co. [1903], Bd. VIII, S. 133-53.

18 LEGENDS AND STORIES OF IRELAND. By Samuel Lover, Esq., R. H. A., *Second Series*. 12mo, pp. 324. London, 1834. Baldwin & Co.“ In: *Albion, or, British, and Foreign Weekly Gazette* (New York, NY), 30. August 1834, S. 4; *The man who was hanged for refusing his drink*. In: *The Evening Post* (New York, NY), 2. September 1834, S. 2; *From Legends and Studies if Ireland CURSE OF KISHOGUE, / THE MAN WHO WAS HANGED FOR REFUSING HIS DRINK*. In: *The Pittsburgh Gazette* (Pittsburgh, PA), 5. September 1834, S. 2; *An Irish Execution in the olden Time*. In: *New-York American for the Country* (New York, NY), 11. November 1834, S. 4; *General Index to Atkinson's Casket, for 1835*. Samuel Lover: *The man who was hanged for refusing his drink*, S. 106-108; *THE CURSE OF KISHOGUE. / BY S. LOVER. / Author of Legends*

Nun könnte man davon ausgehen, dass er eine dieser Wiedergaben für seine Übersetzung genutzt hat, z. B. den Abdruck im *General Index to Atkinson's Casket, for 1835*.¹⁹ Das aber ist nicht zutreffend, weil dieser und die anderen Reproduktionen sich ausschließlich auf den eigentlichen „Kishogue“-Text konzentrieren, der Autor aber über eine Reihe von Andeutungen seine Kenntnis einer mehrteiligen Vorlage mit dem identischen Titel „The Curse of Kishogue“ annehmen lassen. Dennoch gewinnt er auf Grund der vielfachen Nachdrucke in der Presse die rezeptionsästhetische Erkenntnis, dass die Übernahme des weithin bekannten Textes ein Vorteil für den Verkaufserfolg seines Romans bedeuten könne.

Um diese denkbaren Überlegungen zu verifizieren, kommen wir noch einmal auf die frühen Informationen von Otto Heller zurück.²⁰ Die dortigen Mitteilungen über den irischen Dichter Samuel Lover als Urheber des „Kishogue“-Textes und dessen angebliche „easily accessible“ Wiedergabe in den *Legends and Stories of Ireland* (1831) sind – wie bereits erwähnt – nicht korrekt. Es ist vielmehr so, dass besagte Erzählung erst in der Folgeedition von 1834 enthalten ist. Für die Annahme, dass der Autor seine „Kishogue“-Version aus dieser Publikation verwendet hat,²¹ liefert die Nachforschung ein überraschendes wie erzähltechnisch unerwartetes Resultat der Bestätigung.

Bevor wir die angedeutete Recherche weiter verfolgen, rufen wir in Erinnerung, dass die Erzählsituation des *Kajütenbuch*-Romans von der markanten Konstruktion Rahmenerzählung/Binnenerzählungen gekennzeichnet ist. Es handelt sich hierbei um eine geradezu modische Disposition mit langer Tradition. Diese reicht von der Antike über *1001 Nacht* bis hin zum *Dekameron* und den zeitgenössischen zyklischen Erzählungen von Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewandeter* (1795), Tiecks *Phantasmus* (1812), Hoffmanns *Serapionsbrüder* (1819/21) u. a bis in die Schreibzeit Sealsfields.

Nun ist der beständig reisende Zeitungsleser Sealsfield nicht gerade als extensiver Buchkonsument bekannt, sondern eher als jemand, der eine selektive, oberflächliche Literaturkenntnis im pragmatischen Sinne der Verbindung

and Stories of Ireland. In: Philadelphia Inquirer (Philadelphia, PA) 14, Nr. 116, 7. Mai 1836.

19 Anm. 18.

20 Anm. 10.

21 Lover: *Legends* (Lover 2; Anm. 3) Darin: *The Curse of Kishogues*. Introduction, S. 187f.; *The Sheebeen House*, S. 189-203; *The Curse of Kishogues*, S. 205-216. (Google Books)

mit seinen literarischen Arbeiten präferiert. Es überrascht daher nicht, wenn die Analyse der verwendeten „Kishogue“-Quelle zu einem Ergebnis führt, das einerseits verblüfft, andererseits wiederum logisch erscheint. Diese bestätigt nämlich, dass der Autor die Gesamtedition von 1834 kennt und benutzt, und zwar nicht nur, um die Erzählung durch Übersetzen und Veränderungen zu adaptieren, sondern nachweislich auch dafür, die Konstituenten der Erzählkonstruktion, in welche der eigentliche „Kishogue“-Text eingebettet ist, für die eigene Romananlage als produktionsästhetische Orientierung zu verwenden. Um diesen Zusammenhang vorzustellen, orientieren sich die folgenden Beobachtungen am Handlungsgang der Vorlage und verweisen jeweils entsprechend sukzessive auf jene Aspekte, die Sealsfield übernommen hat.

3.

Die von Sealsfield benutzte Fassung des irischen Textes versammelt unter dem Gesamttitel „THE CURSE OF KISHOGUE“ – und das ist bemerkenswert – drei von einander abhängige Textteile: eine „INTRODUCTION“ der Herausgeberäußerung, die Rahmenerzählung „THE SHEEBEEN HOUSE“ mit eingefügten Binnentexten und an dritter Stelle die eigentliche Erzählung „THE CURSE OF KISHOGUE“.²² Weil der Autor seine Kenntnis des Gesamttextes verschweigt, gibt es bei ihm auch keinen Hinweis auf die erzählerische Komplexität des Gesamttextes. Seine vorgebliche Entscheidung, sich ausschließlich auf die eigentliche „Kishogue“-Erzählung am Schluss zu konzentrieren, führt weiterhin dazu, dass der kundige Leser annehmen muss, der vom Autor angeblich übersprungene mittlere Teil sei unbeachtet geblieben. Das aber ist eine gezielt provozierte Fehlannahme, wie an seiner ausgiebigen Motivübernahme zu erkennen ist.

Der Textaufbau bei Lover wird von einem sich erinnernden Ich-Erzähler, einem „well dressed stranger“, zusammengehalten, der als erschöpfter Wanderer in ein „sheebeen house, the auberge of Ireland“, einkehrt und als Berichterstatter über die Gespräche und Gesänge einer ausgelassen feiernden und trinkenden Männerrunde im Nebenraum berichtet. Gemäß der Hauptüberschrift „THE CURSE OF KISHOGUE“ verläuft die episodisch organisierte Handlung entlang einer Leitmotivkette zielgerichtet auf die „Kishogue“-Erzählung am Ende des Gesamttextes zu, der von der

22 Ebd.

katholischen, unionistisch-nationalistisch bestimmten irischen Geschichte als politischer Dimension bestimmt ist. Das betrifft vor allem die nachwirkenden Folgen der Schlacht von 1691 bei Aughrim sowie die gescheiterten irischen Aufstände von 1798 und 1803 für die nationale Unabhängigkeit. Mit dem *Act of Union* (1801) des erzwungenen Anschlusses von Irland an das Königreich Großbritannien zum Vereinigten Königreich von Großbritannien und Irland sichert sich London per Gesetz die politische Macht über die Insel und verhindert sowohl die Unabhängigkeit der Iren als auch die potentielle Bedrohung durch eine irische Invasion.

Mit dem Textbeginn setzt jene Reihe von inhaltlichen Aspekten, Motiven und erzählerischen Konstruktionsmerkmalen ein, auf die Sealsfield zugreift. Das gilt bereits für seine Roman-„Vorrede“, zu der er sich von der „INTRODUCTION“ inspirieren lässt.

Worum geht es in Lovers „INTRODUCTION“?²³ Seine Mitteilungen folgen den konventionellen Anforderungen an eine erklärende Einleitung für den Leser. Nach einigen ironischen Anmerkungen über das ‚Fluchen‘ und die ‚Moral‘, den Erzählgegenstand rechtfertigend, kommt der Herausgeber Lover zu seinem eigentlichen Anliegen. Er weist darauf hin, dass in der „literary world“ seit längerem „a celebrated curse“ bekannt sei, „*The Curse of Kehama*“ von Robert Southey.²⁴ Dieser, im Geiste vorchristlicher orientalischer Philosophie abgefasst, unterscheide sich aber von Kishogues Fluch darin, dass ersterer nicht hätte sterben können, während letzterer zu sterben habe. Trotz der „rival merits of the two epics“ und der „different consequences“ stimmten beide Texte „in the drinking of a cup“ überein, „for Kehama, in not having the cup to drink, and Kishogue in having it to drink“. Beide „produce such different consequence, that it is like the same note being sounded by two voices, whose qualities are so unlike, that no one could believe the note to be the same.“

Wie orientiert sich Sealsfield nun an Lovers Vorbemerkung? Letzterer spricht unmaskiert als selbstbewusster Texturheber, weist auf den themen- und motivgeschichtlichen Kontext hin, auf sein Gestaltungsrecht als eigenständiger Literat und leitet den folgenden Handlungsgang damit ein, indem er seine fingierte Anwesenheit in der öffentlichen Einrichtung einer

23 Ebd.

24 Robert Southey: *The Curse of Kehama* (1810). 2. Aufl. London: Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1811. Episches Langgedicht über den Priester Kehama im Geiste hinduistischer Mythen und der iranischen Philosophie von Zarathustra bzw. Zoroaster.

ländlichen Kneipe für das eigentliche Erzählen seiner Geschichte nutzen werde. Vor allem: Lover spricht offen, vermeidet jegliche Geheimnistuerei im Zusammenhang von Autor, Text und Publikum, betont seine Nähe zur Wirklichkeit des gemeinen irischen Volkes.

Sealsfield übernimmt zwar diese Form des Einstiegs, verbirgt sich aber als Texturheber anonymisiert hinter einem fiktiven „Herausgeber“. Die nüchterne paratextuelle „Vorrede“ ist daher auch kein Teil der Handlung. Sie gerät vielmehr zu einem umständlich und dilatorisch formulierten werkgeschichtlichen und poetologischen Rapport, über den dem Leser die erzählerischen Umstände des Romans wie Stoffherkunft, Amerika-Thema und historisch-politisch behelrende Intention erläutert werden, die Faktizität des zu erzählenden relativierend. Im Unterschied zu Lover vermeidet die „Vorrede“ vorausdeutende Details der Handlungskonzeption, adressiert mit theatralischem Informations- und Aufklärungsanspruch das gesamte „deutsche Publikum“ als potentielle Leserschaft und große Öffentlichkeit, die Verkaufsabsicht des immer kommerziell denkenden Sealsfield kaum verbergend.

Wenden wir uns wieder Lover zu. Seine „INTRODUCTION“ beschließt er mit dem überleitenden Hinweis, er wolle nicht weiter rasonieren, sondern seine „story according to my own fancy“ erzählen, und dafür gäbe es keinen „genteeler place than a sheebeen house“. Mit diesem Hinweis verlässt er als Herausgeber und Autor die erste Rahmenebene und eröffnet die zweite. Schauen wir nunmehr darauf, ob er im folgenden Textteil „THE SHEEBEEN HOUSE“ den angeschlagenen leutseligen Erzählton, seine Volksnähe zur revolutionär gesonnenen Leserschaft der einfachen Leute beibehält und die implizierte politische Stimmung in Irland direkt anspricht.

Der weitere Handlungsverlauf folgt einer einfachen Konstruktion. Lover, der Autor und fiktionalisierte Reisende, stellt sich als erinnerter und erinnernder Augen- und Ohrenzeuge vor. Er berichtet in zwei Schritten über sein eigenes Befinden im Hauptgasträum eines nicht lokalisierten „sheebeen house“ und illegalen Kneipe auf dem Lande und über die geselligen Ereignisse der Landbevölkerung in einem Nachbarzimmer.

Unter der Überschrift „THE SHEEBEEN HOUSE“ teilt er auf dreieinhalb Druckseiten seine Erschöpfung nach einer langen Wanderung „over a wild district“ mit und beschreibt die gastlichen Verhältnisse in der Schenke.²⁵ Er genieße die allgemeine „sensation“, welche „the appearance of a well dressed stranger seeking its hospitality“ auslöse. In behaglichem Tonfall schildert

25 Anm. 21, S. 189-192.

er die freundliche Atmosphäre, das schlichte Milieu, die im Schankraum herrschten, und lobt die gute Versorgung, welche „the bare-legged girl“, die Kellnerin „Judy“, ihm angedeihen lasse. Indem er darauf hinweist, dass er sich entspannt seinen eigenen „punch“ braue, wird das den Text zusammenhaltende Leitmotiv von der Pflicht zum Trinken für sämtliche Folgeereignisse eingeführt, verbildlicht in der Metapher des ‚jug of punch‘ (ein Krug Bowle). Der berichtende Gast fühlt sich in seiner Rolle als Voyeur wohl und horcht interessiert auf die Ereignisse im „adjoining apartment where some peasants were very busy in making merry“. Man lasse sich aber von der idyllisierten Atmosphäre nicht täuschen. Die erzählte Situation hat konspirativen Charakter, indem sich der bürgerliche Gast aus der Ferne als kritischer Beobachter von außen versteht, die Illegalität der einfachen, revolutionär unruhigen Gesellschaft abseits politischer Kontrolle als intellektuell animierend begreift.

Dieser inhaltliche Auftakt erläutert zugleich die Konstituenten der Erzählsituation: Rahmenerzählung, eine Gruppe von feiernden männlichen Gästen als Publikum, gesellschaftlich isoliert von der Außenwelt in einem illegalen Innenraum, sozial homogenes Milieu bäuerlichen Standes und politischer Konsens, eingeschränkte Öffentlichkeit und personales Reservoir für die Präsentation von drei Binnenerzählungen, irische Bedienung, erzählte Zeit der 1820er Jahre. Sealsfield erkennt deren Potential fürs eigene Schreiben. Er übernimmt sie als erzähltheoretische Grundbedingungen, verbindet diese, soziopolitisch gegenteilig, mit Thema, Stoff und provisorisch entworfenen Handlungsgang des *Kajütenbuchs*.

Mit seiner Gästegruppe, ebenfalls ausschließlich männlich, gleichermaßen isoliert von der Außenwelt jedoch im Innenraum eines Privathauses, rezipiert Sealsfield die Idee von der ‚verschworenen‘ Gruppierung. Seine chauvinistischen Repräsentanten der *cotton-planter*-Gesellschaft reicher südstaatlichen Sklavenhalter jedoch eint weder Armut noch revolutionäre Gesinnung. Ihr Konsens besteht im egoistischen Anspruch auf unbeeinträchtigte Besitzstandwahrung ihrer politischen, gesellschaftlichen und ökonomischen Privilegien vor dem Hintergrund der unterprivilegierten schwarzen und weißen Landarbeiter. Des weiteren kopiert Sealsfield Lovers Konzeptvorgaben von Rahmenerzählung und drei Binnenerzählungen, und das Motiv vom hinzugekommenen Gast aus der Ferne, verkörpert in der Person des Texaners Edward Morse.

Wie handhabt sein irisches Vorbild den weiteren Handlungsgang seines Textes? Lover fügt eine Leitfigur ein, „Terry Regan“. Er „seemed to

be a capital master of the revels [Festlichkeiten]“. Indem der Ich-Erzähler nunmehr von sich absieht, die Berichtperspektive an diesen delegiert, wird der Schauplatz geöffnet, das Personal um die Herrenrunde von nebenan erweitert und ein neuer Diskurs begonnen. Nach den „motley“ Themen von „forthcoming sporting events on a neighbouring race-course, the last execution at the county jail, and an approaching fair“, wendet sich das Gespräch der „peasant politicians [...] Buonaparte’s imprisonment at St. Helena“ zu.

Der Text nimmt damit unvermittelt eine Wendung ins Politische und nutzt dazu die Gastwirtschaft als verschwiegenen Ort für das Gespräch über obrigkeitlich unerwünschte Sachverhalte. Diese Politisierung dient dazu, sämtliche gesonderten Folgebeiträge von verschiedenen Anwesenden im „Sheebeen House“, das einfache irische Volk vertretend, als politisch gemeint zu kennzeichnen und die kritische, ja fast feindselige Einstellung gegenüber der englischen Herrschaft zu verdeutlichen. Indem der Erzähler so verfährt, steuert er gezielt die Rezeption des Lesers. Daher ist der gesonderte „Kishogue“-Text am Ende des Gesamtbeitrags ohne die ihm über Handlung, Personen, Motive und Politik erfolgte Kontextualisierung des Rahmentextes „THE SHEEBEEN HOUSE“ nicht angemessen zu verstehen.

Zurück zu Napoleon, einer den Bewohnern des besetzten Irlands immens wichtigen politischen Persönlichkeit. Für „the peasantry of Ireland“, verarmt und unter englischer Herrschaft seit Jahrhunderten leidend, ist die Nachricht vom „final downfall of Napoleon“ und seinem „imprisonment at St. Helena“ 1815 „a sensation“, denn für die unterdrückten Iren gilt der Franzose als Befreier der europäischen Völker. Mit diesem zentralen Thema, der Entmachtung Napoleons und seiner Verbannung, erfolgt zum einen die zeitgeschichtliche Einordnung der Handlung. Zum andern erläutert Lover für seine irischen Leser, dass der berühmte Corse, „had long been a sort of idol to them“ mit einem „deeper motive than mere admiration of a warrior [...]“²⁶ Damit wird angedeutet, dass die von England beherrschte irische Bevölkerung ihre politische Hoffnung auf einen Sieg Napoleons 1805 über London und dessen Nationalitätenpolitik gesetzt habe.²⁷ In der aufgeregten Debatte über dessen Schicksal wägt man ab, ob dieser von ihnen so hochgeschätzte politische Held „Bonyparty“ tatsächlich „a pres’ner like any other man“

26 Vgl. die zahlreichen irischen *Folksongs* über Napoleon.

27 Seeschlacht bei Kap Trafalgar 1805 (Großbritannien/Frankreich und Spanien; Dritter Koalitionskrieg); geplante Invasion Englands von Napoleon bereits zuvor aufgegeben.

sei und „him that was able to go over the whole world where ever he plazed, being obleeged to live on a rock“.

Solche Bewertung Napoleons wird Sealsfield gefallen haben. Zahlreiche Hinweise belegen, dass er seine Wertschätzung für den bedeutenden Mann lebenslang gepflegt hat, worauf Helen Chambers hinweist: „Sealsfields Interesse war dagegen schon im Kindesalter erregt worden, da er 1805 als Gymnasiast miterlebte, wie Napoleon sein Lager in seiner Heimatstadt Znaim aufschlug.“²⁸ Unabhängig davon, ob dieses frühe Beeindrucktsein tatsächlich zutrifft, Sealsfields weltanschauliche Sichtweise folgt lebenslang einer diffusen ideologischen *Mélange* von monarchistischen und republikanischen Ideen und deren gesellschaftlich prägender Rolle. Bezeichnend sind seine Parteinahme für die amerikanische Demokratie und gleichzeitige Sympathie für bonapartistische Persönlichkeiten und deren politisches Programm.²⁹ Sealsfield fand es durchaus „passend für den Republikaner, der die Grundsätze des Republikanismus als sein Hauptbanner sein[es] Leben[s]“³⁰ angesehen habe, den Bonapartismus zu unterstützen,³¹ eine Staatsauffassung, die Republikanismus mit dem patriarchalischen Führungsstil eines elitären, charismatischen Individuums verbindet.³²

28 Helen Chambers: Die Sealsfield-Rezeption in Großbritannien seit 1840. In: C. S.: SW. Alexander Ritter (Hrsg.): Supplementreihe. Materialien und Dokumente.. Bd. 7. Dokumente zur Rezeptionsgeschichte. Teil 1: Primus-Heinz Kucher (Hrsg.): Die zeitgenössische Rezeption in Europa.. Hildesheim/Zürich/New York: Olms Presse 2002, S. 50.

29 Sealsfields wahrscheinliche Redaktionsarbeit für den französischsprachigen halbwochentlichen *Courrier des États-Unis. Journal Politique et Littéraire* (New York) von 1829 bis Ende 1830. Vgl. Karl J. R. Arndt: Charles Sealsfield and the *Courrier des États-Unis*. In: Publications of the Modern Language Association of America 68 (1954), S. 169-182. Wieder in: Karl J. R. Arndt (Hrsg.): Charles Sealsfield: Journalistik und vermischte Schriften. C. S.: SW. Bd. 24. Hildesheim/New York: Olms Presse 1991, S. 61-79; Otto Heller: Charles Sealsfield und der „*Courrier des États Unis*“. In: *Euphorion* 14 (1907), S. 718-724; Castle: *Der Große Unbekannte* (Anm. 12), S. 273-294.

30 An K. M. Kertbeny vom 27. Januar 1863. In: Castle: *Der große Unbekannte. Das Leben von Charles Sealsfield* (Karl Postl). Briefe und Aktenstücke. Wien: Karl Werner [1955], S. 334-335.

31 Ebd.

32 Dies belegen seine kritischen Kommentare zur deutschen Innenpolitik zwischen der gescheiterten Revolution 1848 und den für ihn desolaten reaktionären

Diese Neigung korrespondiert im Grundsätzlichen mit des Autors Respekt gegenüber hervorragenden Einzelpersönlichkeiten, deren politischer Standpunkt seinem konservativen, südstaatlich bestimmten Blick auf die geschichtliche Entwicklung entspricht. Das dokumentiert seine Widmung im *Kajütenbuch* für den Südstaatler Joel R. Poinsett (Charleston, South Carolina), den „abgetretenen Kriegsminister der Vereinigten Staaten von Amerika“, diplomatischen Vertreter der USA in Mexiko, der die politischen Machtinteressen seines Landes in Lateinamerika vertreten hat.³³ Zu dieser paratextuellen Ergänzung hat sich Sealsfield von der Zueignung in Lovers Textsammlung inspirieren lassen. Dieser widmet sein Buch mit einer unpolitischen Sympathieerklärung dem Fachkollegen: „To Thomas Moore, Esqu. [...] Inscribed as a tribute of Esteem and Admiration, from his friend and countryman“.³⁴ Sealsfield dagegen entscheidet sich aber für eine hochgradig politische und auf die Romanhandlung vorausdeutende Aussage.

Wenden wir uns dem weiteren Fortgang der Handlung im „Sheebeen“-Text zu. Nach der Napoleon-Einlage nehmen die Gespräche wieder unterhaltenden Charakter an. Terry Regan, „the president“ der Herrenrunde, sorgt für inhaltliche Überleitung und Fortgang der Handlung. Er wundere sich hinsichtlich der Einsamkeit Napoleons als Gefangener und fragt, „what the divil he'll do wid himself now, *barring he takes to dbrink*“, was ein anderer bestätigt, denn „there is a great comfort in the sup“. Daraufhin wendet er

Maßnahmen bis Ende 1860. In Briefen an Elise Meyer weist er darauf hin, dass „Napoleon der Große“ die Deutschen für ein „dummes Volk gehalten“ habe: „C'est une bete que le peuple Allemand!“ An Elise Meyer, 16. Februar 1860, S. 315f., 1. April 1860, 317 (Anm. 30).

33 Joel R. Poinsett (1779-1851), Arzt und Diplomat, Kriegsminister unter Präsident van Buren (1837-1841); erster Gesandter der USA in Mexiko (1822f., 1825-30), beteiligt sich in dieser Funktion an landesinternen Konflikten. Poinsett handelt bereits im Geistes der Rede Präsident Monroes von 1823 über den außenpolitischen Anspruch auf politischen Einfluss in Lateinamerika (Monroe-Doktrin). – Sealsfields Referenz gegenüber Poinsett entspricht seiner Hochachtung vor Andrew Jackson (1767-1845), siebter Präsident der USA (1829-1837), und spiegelt sich in den historischen wie literarischen Helden des *Kajütenbuchs*, die während der texanischen Revolution (1835-36) und den lateinamerikanischen Unabhängigkeitskriegen (1809-1825) eine herausragende Rolle gespielt haben.

34 Thomas Moore (1779-1852), ir. Schriftsteller und Balladensänger, Verfasser einer Biographie von Lord Byron.

sich an seinen Kumpanen Phil und animiert ihn, zur allgemeinen Unterhaltung das Trink- und Stimmungslied „The Jug o’ Punch“³⁵ vorzutragen, denn dieses Lied, so stellt er ironisch fest, sei „*nate and opprobrious at this present*“, wie man eben so in the „spaches at the char’ty dinners“ sage.

Mit der Gesangseinlage wird das Leitmotiv vom Trinken wieder aufgenommen. Der dazu animierte Phil trägt die gewünschte „old ballad“ vor. In den sechs Strophen samt Notenabdruck mit dem Refrain „jug of punch“ erinnert er an das Lied einer sagenhaften Drossel, als diese eines Juniabends³⁶ „a jug of punch“ als Lebenselixier besungen habe: Kaminfeuer, eine Frau und „a jug o’ punch“ seien höchste Daseinsfreude. Der Musen und Götter Getränke ersetzen keinen „jug o’ punch“, und Sterbende brächten „a jug o’ punch“ ins Leben zurück. Anstatt des Grabsteins wünsche er sich eine große Grube mit „a jug o’ punch at my head and feet“. Es ist ein volkstümliches Lied, das die Natur als Hort der Lebensfreude thematisiert, den Alkohol als Mittel der Ablenkung von der politischen Alltagsmisere feiert.

Das zentrale Motiv vom Vogel als weisem Verkünder in der Natur und die illusionäre Botschaft von der Sehnsucht nach einer gesicherten Existenz unter Bedingungen politischer Unterdrückung haben Sealsfield so fasziniert, dass er diese für eine neunseitige Episode innerhalb der Binnenerzählung „Die Prärie am Jacinto“ im Grundsätzlichen übernommen hat:³⁷ die Dämmerung des Abends als Zeit der notwendigen Orientierung innerhalb einer bevorstehenden Nacht, die Sehnsucht nach Orientierung, die Natur als unzuverlässiger Wegweiser. Beide Vögel, Lovers „Drossel“ und Sealsfields „Whippoorwill“, senden trügerische Botschaften von einer harmonischen Welt aus, die der Wirklichkeit beider Helden entgegensteht: der gesellschaftspolitischen im britisch kontrollierten Irland, der individuellen als Amerikaner im mexikanisch kontrollierten Texas.

Zurück zum „Sheebeen“-Text. Nach diesem Intermezzo nimmt die Unterhaltung eine aggressive politische Wendung. Der von den alkoholisierten Männern nunmehr geforderte und dann auch präsentierte zweite Solovortrag von Phil richtet sich demonstrativ gegen die verhassten Engländer und gibt die gereizte Stimmung der durch die britische Krone drangsalierten

35 Altes irisches Trinklied, in Varianten gesungen bis heute. Autor und Entstehungszeit nicht ermittelbar. ([Martin A. Walton]: *Walton’s Treasury of Irish Songs & Ballads.*)

36 Anspielung auf den Johannistag am 24. Juni und den Johannispunch, den Kishogue verweigert.

37 KB: S. 55-64.

Untertanen wieder. In diesem allegorisierenden Liedvortrag „THE PIG^[38] THAT WAS IN AUGHHRIM“³⁹ klagt ein Schwein über die verlorene Schlacht von Aughrim 1691, in Folge derer die Fremdherrschaft durch die Engländer endgültig besiegelt worden war. Die sarkastischen Hinweise darin über die Unterdrückung der Iren sind deutlich: „Oh, says she, ‚my country’s ruin’d and deserted now by all. / And the rise of pigs in England will insure the country’s fall, / For the landlords and the pigs are all goin’ hand in hand –“

Es ist bezeichnend für Sealsfields Opportunismus als kommerziell orientierter Schriftsteller, dass er diese politisch äußerst kritische Thematisierung der irischen Unterdrückung durch die Engländer aus Rücksicht auf die britische Innenpolitik und mögliche Publikation seines Romans im englischen Literaturraum schweigend übergeht. Er verhält sich so, obschon die Prinzipien Unterdrückung und Befreiung von Fremdherrschaft durch Spanien und Mexiko Teile der zentralen Thematik des *Kajütenbuchs* sind, sich auch in der ablehnenden Haltung seiner südstaatlichen *plantation-owner* gegenüber den Bevormundungen durch die Washingtoner Regierung widerspiegeln. Dieselbe politische ‚Textbereinigung‘ nimmt er aus identischen Überlegungen dann ebenfalls an der plagiierten „Kishogue“-Erzählung vor. Auch wenn er so ausblendend verfährt, einen unmittelbaren Zusammenhang, wenn auch nur punktuell zwischen Lovers Episode und Sealsfields Roman, gibt es dennoch. Er lässt sich vom Namen des Vortragenden Phil zur assonanten Variante Phelim, dem Bediensteten im *Kajütenbuch*, inspirieren.

Nach den Gesangsdarbietungen der teils launigen, teils politischen Episoden zeitgenössischer gesellschaftlicher Resignation und latenter revolutionärer Stimmung in Lovers Text bereitet der Handlungsgang den Leser auf Inhalt und Zentralmotiv der abschließenden „Kishogue“-Erzählung vor. Durch die beiden Vorträge und „the potent beverage“ steigt die Stimmung der Männerrunde: „the party became louder in their mirth and more diffuse in their conversation“.

38 Motivliche Anspielung auf die traditionelle regionale Schweinezucht und abschätzigste Bezeichnung der herrschenden Engländer.

39 Aughrim: Kleinstadt im County Galway; historisch bedeutsam durch die Schlacht von Aughrim 1691 zwischen den Königen Jakob II. (Jakobiten; frz. und irische Truppen) und Wilhelm III. (Wilhelmiten; ir., ndl., engl., schott., dän. u. hugenott. Truppen), in der für die irisch-katholischen Jakobiten die gewünschte Befreiung Irlands nicht gelang und die erhoffte staatliche Unabhängigkeit verhindert worden war.

Es folgt ein Zwischenfall, der von Sealsfield in seiner Grundanlage vollständig kopiert wird. Angesichts der mitternächtlichen Stunde entsteht der verständliche Wunsch, nach Hause zu gehen. Einen der Gäste, „Barny Corrigan“, der aus Angst vor dem Unmut seiner Frau über eine zu späte Heimkehr aus der Kneipe als einziger gehen möchte, verwarnt Terry Regan allerdings freundlich. Wenn „you’re goin – and the Curse of Kishogue an you!“⁴⁰ Mit diesem Hinweis wird erneut auf die Überschrift des Gesamttextes hingewiesen sowie die der abschließenden „Kishogue“-Erzählung.

Bei Sealsfield dagegen ist es kein einzelner Gast, sondern die gesamte Gästerunde, die um Mitternacht für Aufbruch und ‚Ausschlafen‘ plädiert. Dagegen protestiert der karikierte „rotnasige Stewart“ Phelim. Er warnt die Anwesenden davor, wenn sie denn gingen, damit „den Johannistrunk verschmähen“, würde sie „Kishogues Fluch“ treffen, was die Neugier der dann doch bleibenden Herrenrunde erregt, so dass der Ire (sic!) die nächste Binnenerzählung, die „ganz Irland“ (sic!) kenne, vortragen könne. Gemäß dem Vorbild bei Lover, nimmt die neugierige Herrenrunde bei Sealsfield genauso wie Barny Corrigan wieder Platz, und die „Kishogue“-Erzählung kann vortragen werden.

So geschieht es dann auch bei Lover. „[...] and after the liquor had passed merrily round the table for some time, Terry [...] commenced his explanation of the malediction that had brought Barny Corrigan back to his seat“. In diesem Moment schaltet sich der Autor als Textorganisator in den Handlungsgang erneut ein und teilt dem Leser mit, er wolle „open a fresh chapter“, um mit diesem das Versprechen der Überschrift des gesamten Beitrags zu erfüllen, indem er nach sämtlichen Präliminarien die von Beginn so vorbereitete Erzählung vortragen lasse: „THE CURSE OF KISHOGUE.“⁴¹

Bevor Lover seinen lebensklugen Berichterstatte Terry Regan mit der Erzählung über das tragische Schicksal von Kishogue so zu verfahren erlaubt, platziert er drei Informationen an den Textbeginn, die die Aufmerksamkeit des Lesers mobilisieren und seine Rezeption steuern sollen:

Erstens – Die einzige Illustration innerhalb des Gesamttextes zeigt den Transport des zum Tode verurteilten Delinquenten während eines Halts auf dem Wege vom Gefängnis zum Schafott.⁴² Der Zeichner stellt die maß-

40 Samuel Lover: *Barny O’Reidon, The Navigator, and other Tales of Ireland*. Philadelphia: Carey and Hart 1844, S. 49-54.

41 Lover: *Legends* (2; Anm. 3). S. 205-216.

42 Illustration: „W. Harvey, and the Author“ (vgl. Hinweis am Buchanfang von Lovers Publikation).

geblichen Motive der kommenden Erzählung vor: den Verurteilten mit hochmütig abgewandten Körper, die gutmeinende Wirtin und den von ihr offerierten, ausgeschlagenen letzten Trunk vor der Hinrichtung, die begleitenden Vertreter der Staatsmacht. Um Kishogues angebliche Gefährlichkeit zu verdeutlichen, eskortieren ihn zwei berittene Polizisten des RIC (Royal Irish Constabulary)⁴³ höheren Dienstgrades (Helmdekoration) mit umgehängtem Gewehr. Damit des Betrachters Aufmerksamkeit auf die Szenerie gelenkt wird, schaut der vordere von beiden mit rückwärts gewandtem Kopf den Leser direkt an.

Zweitens – Darunter wird die Überschrift des Gesamttextes ebenfalls in Versalien wiederholt, um in dieser typographischen Form dessen Bedeutsamkeit zu veranschaulichen: „THE CURSE OF KISHOGUE“.

Drittens – Ehe der Leser mit der Lektüre beginnen kann, muss er ein vorgeschaltetes, doppelt angelegtes Motto zur Kenntnis nehmen: „Ireland is the only country in the world where they would make a comedy out of such a d–n–ble tragedy; REMARK OF A LATE JUDICIOUS AND POLITICAL FRIEND.“ Entscheidend an dieser Erläuterung ist der immanent mehrdeutige Hinweis auf die besondere politische Situation Irlands und das Verhalten ihrer Bürger. Es seien landestypische Mentalität und Überlebenskunst, wenn in einer menschlichen Tragödie, verursacht durch dubiose juristische und politische Umstände der unerwähnten englischen Unterdrückung, eine tragikomische Komponente gesehen werde. Der in Großbuchstaben angefügte fiktive Hinweis auf einen anonymisierten verstorbenen, juristisch und politisch kompetenten Freund soll als vermeintlich seriöse Begründung die vorherige Aussage beglaubigen.

Für den politisch so eingestimmten anglo-irischen Leser transportiert der Autor mit Hilfe seines Erzählers Terry Regan das Thema von der Unterdrückung einer Nation und der Willkürjustiz der Okkupanten über eine volkstümlich-unterhaltsam schlichte Fabel an die textinterne und textexterne Öffentlichkeit. Mit der Auftaktfloskel „you see“, die Zuhörerrunde und den Leser ansprechend, unterstreicht der Berichtende seine Rolle als Mitteilender und erinnert an die suggerierte Situation eines angeblich tatsächlichen Vortrages zur Unterhaltung seiner alkoholisierten Zuhörerschaft.

43 Bei den Uniformierten handelt es sich um Angehörige der „Royal Irish Constabulary“ (RIC; „The British Empires Colonial Police“; 1822-1922), der zweiten Polizeigruppierung neben der „Dublin Metropolitan Police“. Vgl.: <https://www.flickr.com/groups/2533957@N24>; vorletzte Abbildung auf der Fotostrecke.

Worum geht es in dieser dritten Binnenerzählung? Ein junger Mann mit unbedachter, aber harmloser Lebensführung wird auf Grund eines irrtümlichen Pferdediebstahls angeklagt, zum Tode verurteilt und hingerichtet. Zentrales Thema, das die Verbindung zum Gesamttext herstellt, ist die Opferrolle eines irischen Bürgers in Folge der Willkür von britisch beherrschter Justiz und Exekutive, auf der Handlungsebene die Anbindung an das Leitmotiv vom ‚jug of punch‘, den der Delinquent als öffentliche Protestaktion gegen die Ungerechtigkeit ihm gegenüber als irischer Untertan ihrer Londoner Majestät verweigert. Diese so vertane Verzögerung verhindert auf tragische Weise, dass ein reitender Bote des zuständigen Gerichtes mit der Unschulds-erklärung den Richtplatz zu spät erreicht.

Die eigentliche Handlung vollzieht sich in vier Stationen. Einleitend wird der tragische Held vorgestellt, ein „mighty decent boy“, intelligenter und jugendlicher Draufgänger, „called Kishogue“, als sozialer Störenfried unbeliebt bei den „elderly gintlemen“. Er wird bewusst als sympathischer, altersgemäß vitaler, dem Leben zugewandter Vertreter einer noch unbeschwerten jungen irischen Generation vorgestellt, fähig zu allerhand harmlosen Streichen. Seine Personenausstattung macht ihn zur Kontrastfigur des rigiden englischen Unterdrückungssystems, seine unselige Opferrolle innerhalb einer konfliktbeladenen Gesellschaft vorherbestimmend.

Um diese Entwicklung einleiten zu können, lässt der Erzähler ihn jenen primären, nicht mehr korrigierbaren Fehler begehen. Eines Nachts „he made a mistake“, als er vermeint, er sähe „his own mare threspassin an the man’s field“. Aber es ist „the squire’s horse [...], he tuk it for his own mare“ aus Versehen, denn „the night was dark“ und „he had a dhrop too much in“. Nach diesem Missgriff „the polisman came to him“ und befahl, er solle ihm „to jail“ folgen, „for staalin’ the squire’s horse“, denn dies sei „burglaarious“.

Für den dann folgenden Prozess in der Sache einer eigentlich irrtümlichen Besitzverwechslung geht es jedoch nach zeitgenössischem Justizverständnis um Einbruch und Pferdediebstahl. Letzterer gilt im frühen 19. Jahrhundert noch immer als Kardinalsdelikt, gehandelt mit der Todesstrafe, weil der Besitz eines Pferdes eine erhebliche Kapitalinvestition bedeutete und als existentiell relevant angesehen wurde. Entsprechend dieser angenommenen Straftatqualität kommt es zu einem aufwendigen Verfahren. Dazu versammeln sich sämtliche Vertreter der britisch beherrschten Gerichtsmacht: die „sheriffs“, „the judge, and the witnesses, all book-sworn to tell nothin’ but the born truth“. „[...] my lord the judge“, „a chap in a black coat and a frizzled wig and spectacles“, fordert Kishogue auf, sich „*Guilty or not guilty*“ zu

bekennen. Seiner Antwort „*Not guilty*“ glaubt der Richter nicht, und handelt sich Kishogues kecken Vorwurf ein, er werde „*ped for hangin' people* [...]“. Nach „*the crossset examination* [...] *poor Kishogue was condimned to die* [...] *next Saturday*“ durch den Strang. Der Prozessverlauf, das ist die Erzählerabsicht, dokumentiert die Voreingenommenheit und Korruptiertheit des von der englischen Verwaltung bestimmten Gerichtssystems.

Die dritte Station umfasst den Transport Kishogues zum Gerichtsplatz außerhalb des Ortes, der wie ein „*pig goin' to market*“ abläuft. Traditionell hält solche „*pucesshin*“ bei „*Widdy Houlaghan's public-house*“ inne, einem „*fiddler*“ zuzuhören, dem „*pres'ner*“ ein Glas Wein zur Stärkung und ihm die Gelegenheit zu geben, „*an odd word*“ an die Neugierigen zu richten. Ein eher skurriler Zufall verhindert diese traditionelle und vom gaffenden Volk erwartete Zeremonie. Der „*fiddler* [...] *Tim Riley*“ liegt betrunken im Graben. Also lehnt Kishogue den Trunk enttäuscht ab, und „*he bid them dhrive him an, and put him out o' pain at wanst*“. Die „*tinderhearted*“ Wirtin nötigt Kishogue vergeblich, den „*brave big mug of mulled wine*“ anzunehmen. Aber Kishogue bleibt konsequent und „*expected to die game, like one of the Rakes o' Mallow!*“, jener sprichwörtlich hemmunglosen und zu Tode gekommenen Wüstlinge in der Stadt Mallow (Cork County).⁴⁴

In der tragischen Schlussepisode unter dem Galgen bleibt Kishogue aus Enttäuschung schweigsam, richtet kein Wort an die Zuschauer und fordert: „*Put me out of pain at wanst, for my heart is low bekase Tim Riley desaived me, which I thought he would rise it, that I might die like a rale Rake of Mallow!*“ Kishogue wird gehenkt. Ein reitender Bote überbringt plötzlich eine Unschuldserklärung, die aber zu spät eintrifft.⁴⁵ Die Vollstreckung des Unrechtsurteils desavouiert das von der Krone kontrollierte Gerichtswesen. Der Autor schließt den Text dieser hochpolitischen, eben nur scheinbar tragikomischen Volkserzählung mit einer verschleiernden *fabula docet*: „[...] *the maynin' of the Curse of Kishogue*“ laute, dass er gehängt worden sei, „*for lavin' his liquor behind him*“. –

44 „*Rakes of Mallow*“: ir. Volkslied über die hemmungslosen Lebemänner in der Stadt Mallow (County Cork), u. a. die Familie Creagh.

45 reitender Bote: verbreitetes Motiv im Drama seit der Antike (*deus ex machina*), mit dem eine unerwartete Wendung des dramatischen oder epischen Vorgangs durch eine überraschende Botschaft von außerhalb der Handlung ausgelöst werden kann.

Es ist bereits darauf hingewiesen worden, dass Sealsfield nur diesen dritten Binnenbericht von *Lovers* Gesamterzählung plagiiert. Machen wir es daher noch einmal deutlich: Insgesamt faszinieren ihn die erzähltechnischen Konstituenten von Rahmenerzählung, drei Binnenerzählungen und Handlungs-gang, dessen inhaltliche Umstände er auf seine Romanwelt anwendet. Zielt Lover vor allem mit dem „Kishogue“-Text kritisch auf die irische Unfreiheit, die Artikulation eines illegalen Themas an illegalem Ort, eliminiert Sealsfield diesen politischen Zusammenhang und reduziert den Beitrag auf eine anekdotische Unterhaltungsleistung. Das durchgängig politische Thema der irischen Unterdrückung in *Lovers* Gesamttext ignoriert er und fügt auch keinen kritischen Beobachter von außen hinzu. Stattdessen lässt er über die für den europäischen Leser attraktiven exotischen Ereignisse zeitgenössischer Revolutionen in Lateinamerika sprechen und die US-amerikanische politische Bedeutung für den Doppelkontinent als vorbildlich vorstellen. Schauen die Iren bei Lover in der gesellschaftlichen Hierarchie von ‚unten nach oben‘, blickt die *planter*-Elite bei Sealsfield von ‚oben nach unten‘, selbstgefällig darauf bedacht, sich ihre klassengesellschaftliche Position gegenüber den unterprivilegierten Weißen und Farbigen als „Paradies“ der Sklavenhalter zu bewahren. Um kein Missverständnis aufkommen zu lassen: Diese alttestamentarisch begründete Hochwertung trägt Sealsfield, der frühere Priester, im *Kajütenbuch* tatsächlich ernsthaft vor.⁴⁶

4.

Mit den kryptischen Hinweisen des fiktiven Herausgebers auf die vermeintlich unklare Herkunft der „Kishogue“-Erzählung verbirgt Sealsfield bewusst sein Wissen um die Quelle und seine Art ihrer Verwendung für die Roman-konzeption und den Handlungs-gang.

Nun konnte nachgewiesen werden, dass er tatsächlich die 1834er Edition von *Lovers Legends and Stories of Ireland* und die darin enthaltene Rahmenerzählung „THE CURSE OF KISHOGUE“ insgesamt genutzt hat, um kompositionelle Elemente und vor allem den eigentlichen Schlusstext mit

46 Vgl. die Hinweise auf die „leider heutzutage verschwunde[n] [...] alttestamentarischen Verhältnisse“, die Organisation der Sklaverei als „alttestamentarisch Patriarchalisches“ und die als schicksalhaft gegebene „Sklaverei“. (KB: Bd. 17. S. 378, 368f.)

demselben Titel zu übernehmen. Geht man von üblichen Definitionen aus, dann handelt es sich bei des Autors Textübernahme nicht um eine ‚Entlehnung‘ als lediglich sinngemäße Textverwendung, sondern um ein ‚Übersetzungsplagiat‘, das mit der Quelle und dem dort vorgestellten Handlungsgang weitgehend identisch ist. Um festzustellen, ob diese Annahme zutrifft, ist es daher zusätzlich erforderlich, nach der detaillierten inhaltlichen Analyse den irischen Originaltext mit der ins Deutsche übersetzten Fassung hinsichtlich Umfang, Vollständigkeit und Informationsübereinstimmung zu vergleichen.

Bereits die Überprüfung der Wortmenge führt zu einem auffälligen Resultat. Im Verhältnis zum Originaltext mit rd. 3.100 Wörtern erweitert der Autor diese Menge auf rd. 4.000, d. h. er sorgt für eine Aufschwellung um das rd. 1,3fache. Diese Umfangerweiterung mag zu einem Teil dem Umstand geschuldet sein, dass es bei der Übersetzung vom Englischen ins Deutsche auf Grund syntaktischer und semantischer Unterschiede eines relativ größeren Wortaufwandes bedarf. Es ist aber keineswegs nur dieser Zusammenhang, welcher die eigentliche Ursache der Ausweitung ist. Sealsfield manipuliert den Text in zweierlei Hinsicht. Er reduziert die politische Dimension zu Gunsten einer Ausweitung der Unterhaltungspassagen. Eine weitere Steigerung der Wortmenge ergibt sich in Folge der Absicht, aus Gründen der Plausibilität des Wirklichkeitsbezuges und damit der Glaubwürdigkeit Personennamen und topographische Lokalisierungen einzufügen.

Es lassen sich somit zusammenfassend die folgenden Umstände der Textausdehnung beobachten:

Sealsfields Umfangerweiterung setzt bereits mit der Überschrift und der Hinzufügung eines Untertitels ein: „[...] oder der verschmähte Johannistrunk“. Dafür orientiert sich der gebildete Verfasser vor allem an den im Barock verbreiteten Doppeltiteln. Die Konjunktion ‚oder‘ verbindet als Alternativofferte zwei Informationsteile, mit denen zwei einander ergänzende Aussagen über den Inhalt des Folgetextes gemacht werden. Der erste benennt den Namen des Helden sowie einen allgemeinen Hinweis auf eine von ihm geleistete Aktion, nämlich die des unchristlichen ‚Fluchens‘ als Geste der existentiellen Enttäuschung angesichts des nahen Todes. Über den zweiten attribuiert Sealsfield den ersten Teil mit einer doppelten Botschaft, indem er auf eine weitere Aktion hindeutet, die mit der ersten in unmittelbarem Zusammenhang steht. Dazu benennt er auf der Informationsebene die traditionelle Geste eines verurteilten Todeskandidaten, mit der dieser die Darbietung eines letzten alkoholischen Getränkes ‚verschmäht‘. Diese Zurückweisung verstößt gegen deren traditionelle Relevanz und wird im

Untertitel zu einem Sakrileg überhöht, in dem der vormalige katholische Priester Sealsfield auf die christliche Symbolik vom ‚Johannistrunk‘ als geweihtem Wein für ritualisierte ‚Abschiedsgesten‘ hinweist. Mit dem Bezug zum Namenstag von Johannes dem Täufer am 24. Juni wird zugleich die erzählte Zeit des Vorfalls datiert. Auf diese Weise vertieft der Untertitel den Informationswert der Überschrift, deutet Dramatisches an, fördert Assoziationen und Neugier des gebildeten Lesers.

Zum Inhalt: Maßgebliche Ursache für die Textaufschwellung ist die erzählerische Ausschmückung jener zentralen Handlungsszenen, die dem Autor hinsichtlich der Veranschaulichung des erzählten Geschehens und dessen Unterhaltungswert von Belang erscheinen.

Das betrifft zum einen die Episode, in der Kishogue jenen entscheidenden Fehler begeht, der zu Verhaftung, Prozess und Hinrichtung führt. Die englische Vorlage umfasst rd. 240 Wörter („Well; that’s the way it was for many a long day [...]“ > „For what?’ says Kishogue.“), die deutsche Fassung rd. 350 („Wohl! war das dann so lange die Art [...]“ > „Und warum soll ich mit Euch gehen?’ sagt er.“).

Abgesehen von Wortumstellungen und Wiederholungen bei der Kennzeichnung von Kishogues betrunkenem Zustand, leistet der deutsche Text eine erzählerische Ausweitung und Veranschaulichung der Voraussetzungen dafür, indem Sealsfield jene Umstände kennzeichnet, die zu Kishogues Betrunkenheit geführt haben: „Peter Flanagan’s [Kneipe], der, wisst ihr, den besten Potsheen [irischer Gerstenschnaps] und die schmuckste Tochter weit und breit hatte“. Ein weiterer Umstand der Textaufblähung ist eine Folge von redundanter Lesersprache, wiederholter Hinweise auf Kishogues Fehler und eine weitere Konkretisierung von Sachverhalten wie des „Squire’s horse“ zu „des Squire Rotschimmel“. Kishogues Einstellen des gestohlenen Pferdes in den eigenen Stall erweitert die Übersetzung um eine zusätzliche Dramatisierung der kriminellen Tat, indem der vermeintliche Dieb das Pferd nicht nur behalten, sondern nach „Clanmarthen“ gebracht und dort „für ein Dutzend ganz funkelnagelneuer Goldfüche“, versilbert‘ habe. Die umfangreiche Textzunahme erfolgt dadurch, indem die knappe Wiederholung des Zusammenhangs von Trunkenheit, Nacht und versehentlichem Diebstahl in siebenzig Wörtern innerhalb der Vorlage zu einhundertdreißig Wörtern in Sealsfields Übersetzung vergrößert wird. Das geschieht durch die redundante Wiederholung der Teilmotive von Trunkenheit, Nacht und versehentlichem Diebstahl sowie die erzählerische Ergänzung von Kishogues irritierter Reaktion auf die Festnahme durch die Ordnungskräfte.

Die ausgiebigste Erweiterung vollzieht Sealsfield an jener hochdramatischen Schlussepisode, als Kishogue bereits gehenkt ist und seine Rettung vor dem Galgen zu spät kommt. Die englische Vorlage der Textpassage samt dem erklärenden Schlusswort vom Erzähler Phelim umfasst rd. 370 Wörter („Well, what would you think“ > „[...] for lavin' his liquor behind him.“), die deutsche Übersetzung rd. 650 („Wohl, wie er nun so hängt“ > „Amen.“). Was hat den Autor veranlasst, diesen abschließenden Teil so überproportional auszuweiten?

Sealsfield zeigt hier sein Gespür für einen höchst unterhaltsamen Teil der Vorlage, welcher die folgenden Teilinformationen umfasst: der Zustand des Gehenkten am Galgen, die plötzliche Ankunft des gehetzten Reiters mit dem Freispruch des Gerichtes, des Sheriffs Entsetzen und sein anfänglich missverstandenes Kommando zur Trennung des Gehenkten vom Seil, das dreifache Klageszenario vom Sheriff, der Wirtin „Widdy Houlaghan“, der Zuschauer. Seine Erweiterung betrifft vor allem die beiden unmittelbar beteiligten Personen, den Sheriff und die Wirtin. Ersteren lässt er lauthals über sein zu hastig gegebenes Kommando zum Hängen, seinen verfehlten Beruf lamentieren, denn er hätte „lieber Biersuppe kochen“ sollen. Entsprechend jammert die Wirtin über Kishogues Ablehnung und ungerechtem Tod mit dem mehrfachen Entsetzensausruf „Millionen Mord und Totschlag“. In beider Jammern stimmen dann, die öffentliche Reaktion der Bürger als landesweite Empörung hochstilisierend, „Tausende“ ein, angesichts dessen, dass „ein Ire den Johannistrunk [...] verschmäht“ habe, dass es aber nunmehr „das erste Mal und letzte Mal“ geschehen sei.

In der Schlussphase gibt Sealsfield der adaptierten Erzählung zusätzlich eine theologische Wendung, die sich bereits über des Erzählers Phelim beglaubigenden Anrufe „bei St. Patrick“, dem legendären irischen Heiligen, und „bei Jasus“ andeutet. Der Autor, seinen Katholizismus als früherer Priester Postl nicht verleugnend, lässt den Berichterstatter über Kishogues Fluch als Sündenfall urteilen, dass es nämlich „ein furchtbares Ding“ sei, „die Gottesgabe zu verfluchen“, zu „verschmähen“, was „schie heidnisch und unchristlich“ sei. Dieses ‚furchtbare‘ Doppelereignis vom „Fluch Kishogues“ plus des „verschmähten Johannistrunks“ gelte seitdem in „Mallow und Londonderry und in Cork und Munster“, also in ganz Irland, als „ein grausamer Fluch“, und darum „hütet sich ein Irländer, ihm zu verfallen“. Die abschließende lithurgische Bestätigungsformel „Amen“ überhöht das Kishogue-Ereignis und verleiht ihm eine christlich-legendäre Bedeutung.

Die Ausdehnung der Vorlage zum unterhaltsamen Text im *Kajütenbuch* setzt sich in der als wenig überzeugend eingeschätzten Übersetzung durch

Sarah Powell 1852 ins Englische fort. Ohne hier auf die Folgen im Detail eingehen zu können, sei lediglich auf die beiden im Motiv identischen Illustrationen von 1834 und die achtzehn Jahre später gezeichnete Szenerie vor dem Gasthaus der Witwe Hullagan verwiesen.⁴⁷ Der erste Künstler begrenzt die Darstellung auf das kleinere Hochformat, den Delinquentenwagen und die vier Personen Kishogue, die Wirtin, zwei Soldaten und blendet das Publikum aus. Im Gegensatz dazu leistet der zweite Künstler eine Art zeichnerischer Episierung. Er wählt das größere Querformat, schafft ein Figurenpanorama von 31 Personen jeglichen Alters, Geschlechtes und Standes, fügt einen Geistlichen und Kutscher hinzu, erweitert die Zahl der berittenen Polizeieskorte auf drei und stellt so insgesamt die soziokulturellen Verhältnisse einer Kleinstadt vor. Übrigens: Sarah Powell verzichtet auf die Übernahme von Sealsfields „Vorrede“ und vermeidet so mögliche politische Komplikationen auf dem englischen Literaturmarkt.

5.

Samuel Lovers Text *THE CURSE OF KISHOGUE* ist deswegen in der vollständigen 1834er Fassung so ausführlich analysiert worden, weil er für Sealsfield und die Konzeption seines Roman *Das Kajütenbuch* eine von der Forschung bislang unbeachtet einflussreiche Rolle spielt. Daher sind die folgenden Resultate der Analyse für des Romans Verständnis zukünftig von Bedeutung:

Übernahme epischer Konstituenten: Sealsfield adaptiert die folgenden Umstände der Textvorlage für seinen Roman: den Aufbau als Rahmenerzählung mit Binnenerzählungen und einer vorangestellten Einleitung; Übernahme der Textebenen: kausaler Handlungsablauf der Rahmenerzählung, Unterbrechungen durch eingefügte Binnentexte, unterlegte Bedeutungsebenen eins (sozialgeschichtlich) und zwei (politisch); die Idee vom mündlichen Vortrag der Kishogue-Erzählung als Binnenerzählung; die Schauplatzanlage des separaten ‚Gastzimmers‘ als Innenraum; die Konstellation der ausschließlich männlichen Gästegruppierung; das Motiv vom irischen Bediensteten; die Tageszeit später Abend bis Mitternacht; die Atmosphäre:

⁴⁷ Lover: *Legends* (2; Anm 3), S. 204; *The Cabin Book: or, National Characteristics*. By Charles Sealsfield. Translated from the German by Sarah Powell. London: Ingram, Cooke, & Co. 1852, [zwischen S. 184 und S. 185].

gelockert, alkoholisiert, lautstark; die damit zusammenhängenden Motive vom gemeinsamen Essen, Trinken und Schwadronieren über Tagesthemen u. a. auch ‚Pferderennen‘; die selbstbewusste, homogene patriotisch/nationalistische Gesinnung; die Idee vom Aufbruch um Mitternacht und die humorvolle Nötigung zum Bleiben durch den Hinweis auf den *Fluch Kishogues*; die Inspiration für den Namen Phelim des irischen Bediensteten durch den Namen Phil.

Einfügung ins Romankonzept: Den eigentlichen Text „THE CURSE OF KISHOGUE“ ordnet der Autor als Kompilationsmaterial in sein Konzept von Rahmenerzählung/Binnenerzählungen als unterhaltsame Ergänzung ein.⁴⁸ Die Beschränkung auf die herausgetrennte „Kishogue“-Erzählung hat zwei Ursachen. Sealsfield erkennt, dass der thematisch und kompositionell komplexe Gesamttext den anvisierten Zweck einer knappen, thematisch schlüssigen Binnenerzählung in seinem Roman nicht zu leisten vermag. Darüber hinaus will er durch diese Maßnahme vermeiden, dass eine vollständige Adaption des Textes mit der dreifachen Kontextualisierung (Southys Textvorbild *The Curse of Kehama*, Napoleons Nationalitätenpolitik, irische Nationalgeschichte) seine Romankomposition stört.

Reduzierung des politischen Potentials: Sealsfield interessiert sich vor allem für den separaten „Kishogue“-Text. Weil er die Absicht verfolgt, der Unterhaltungsqualität Vorrang einzuräumen, schneidet der Autor diesen aus dem politisch brisanten Gesamttext mit dem Thema der englischen Unterdrückung des irischen Volkes heraus und übernimmt nur die von ihm dann übersetzte eigentliche *Kishogue*-Erzählung unter dem erweiterten Titel *Der Fluch Kishogues oder der verschmähte Johannistrunk* als eine seiner Binnenerzählungen. Eine Verkürzung der Vorlage erfolgt durch das Fortlassen von zwei politisch akzentuierenden Ergänzungen zu Textbeginn, die Illustration der Polizeiaktion und das politische Motto. Mit dieser Selbstzensur vermeidet er eine negative Reaktion in der englischen Öffentlichkeit, bei Verlagen und Zeitschriftenredaktionen, wie er sie bereits in Zusammenarbeit mit dem Londoner Verleger John Murray erfahren hat.⁴⁹

48 Anthony Grafton: „Inky Fingers“. The Making of Books in Early Modern Europe. Cambridge/London: Harvard University Press 2020.

49 Alexander Ritter: Charles Sealsfields frühe Publizitätssuche bei den Verlegern Cotta (Stuttgart) und Murray (London). Biographische und buchgeschichtliche Umstände als Ursachen des Publizitätsverlustes nach 1848. In: Klaus Amann, Hubert Lengauer und Karl Wagner (Hrsg.): Literarisches Leben in Österreich

Bezüglich der Verschiebung der ideologischen Qualität von einer politisch-patriotischen Ausrichtung hin zu einer katholisch-theologischen teilt er die folgende doppelte Botschaft mit. Entsprechend der eigenen Ablehnung des Katholizismus als Hindernis politischer Veränderungen weist er darauf hin, dass der irische Katholizismus ein Handicap des irischen Unabhängigkeitsbestrebens vom protestantischen Großbritannien ebenso sei wie der lateinamerikanische Katholizismus für das Unabhängigkeitsstreben der dortigen Staaten.

Textmengenerweiterung und inhaltliche Veränderung: Die auf Unterhaltsamkeit hin durchgeführte Textmengenvergrößerung betrifft inhaltliche Umstände, deren Veränderung der Intentionsverschiebung und Funktionsveränderung hinsichtlich eines verbesserten Rezeptionserfolges dienen. Dazu nützen die eingefügten Formeln der direkten Leseransprache, um das Rezipienteninteresse zu stimulieren. Hinzu kommen geographisch-historische Ergänzungen („Clanmarthen“, „Mallow und Londonderry und in Cork und Munster“), Individualisierung stereotypisierter Figuren durch Namensgebungen oder Beifügungen („des Squire Rotschimmel“, „dhragoons“, „echt Irländischen Londonderry Dragoner“), rhetorische Mittel der Metaphorisierung, Übertreibung und Veranschaulichung durch anekdotisch-volkstümliche Redensarten „wie Uncle Meigs sagte“, „wie Peggy Milligans Bettlaken“, „wie Paddy Wards Spanferkel“. Sämtliche Maßnahmen erhöhen den Wirklichkeitsbezug zur irischen Geschichte wie Volkskultur und unterstützen sowohl die Anschaulichkeit als auch die Glaubwürdigkeit des Geschilderten.

Konstituenten und Disposition: Der so manipulierte „Kishogue“-Textes erscheint dem Autor als ideale spiegelbildliche Ergänzung des „Jacinto“-Berichtes: konträre Erzählperspektiven Oberschicht <> Unterschicht; unterdrückte Amerikaner durch Mexiko <> unterdrückte Iren durch England; revolutionärer Befreiungskampf unter Führungsfiguren Morse/Alkalde/Bowie/Austin/Houston <> fehlende Revolution und fehlende Führungsfiguren; der unpolitische Kriminelle „Bob“ als vor dem Todesurteil geretteter

1848-1890. (Literaturgeschichte in Studien und Quellen; 1) Wien: Böhlau 2000, S. 561-600. Wieder: Charles Sealsfield als Autor der Verleger Cotta (Stuttgart) und Murray (London). Zu Publizitätsanspruch, Wirkungsrealität und dem Publizitätsverlust nach 1848. In: Primus-Heinz Kucher (Hrsg.): Dokumente zur Rezeptionsgeschichte. Teil 1: Die zeitgenössische Rezeption in Europa. C.S.: SW. Alexander Ritter (Hrsg): Supplementreihe. Bd. 31 / SR 7. Hildesheim: Olms Presse 2001, S. 107-153.

Kämpfer für Demokratie <> der unpolitische Kriminelle „Kishogue“ als Hinrichtungsoffer einer undemokratischen Willkürjustiz.

Gibt es eine weitere plausible Begründung für sein Plagieren? Ein maßgeblicher Umstand, der sein großzügiges Verwenden von Vorlagen teilweise erklärt, ist ein ruheloser Lebenslauf als Schriftsteller, der zu keiner dauerhaft stationären Arbeitsweise des Schreibens am Pult führt. Seit der Flucht aus dem Orden 1823 hält er sich als Reisender in Europa und den USA bis zum Erwerb des Hauses in Solothurn (Schweiz) 1858 in Hotelzimmern, angemieteten Wohnungen und während der achtmaligen Atlantikquerungen für Wochen in den Kajüten von Segelschiffen auf. Das, was die stationäre Existenz anderer Literaten ausmacht, Familie, Haus, Arbeitszimmer und Bibliothek, die Recherche in öffentlichen Bibliotheken und Archiven, beim Schreiben der Griff in den Bücherschrank oder das Heranziehen von Exzerpten in Dokumentensammlungen, das alles ist ihm fremd. Sealsfield wird mit geringer beweglicher Habe unterwegs gewesen sein und – bildhaft gesprochen – vor allem ‚aus dem Koffer‘ gelebt haben.

Seine Arbeitsweise ist von diesen Umständen beeinflusst, was zu wiederholten Hinweisen der Kritik führt. Es komme zu brüchigen Kompositionen durch Zusammenfügen von Textsequenzen mit unklarer Kapitelabfolge (DAW), kompilierendem Organisieren von Vorlagen, Gelesenem und Gehörtem. Dieses produktionstaktisch gesteuerte *patch-work*-Verfahren ist für ihn bezeichnend. Sealsfields vorlagenorientierte Arbeitsmethode bestätigen die geradezu inflationär darauf ausgerichteten philologischen Beiträge seit 1892.⁵⁰

Was bedeuten diese Umstände für die Einschätzung seines Erfolgsromans *Das Kajütenbuch*? Die produktionsästhetischen Voraussetzungen sind von den rezeptionsgeschichtlichen nicht zu trennen. Die Forschung hat zukünftig davon auszugehen, dass die Übernahme zahlreicher Erzählkonstituenten des Vorbildtextes „DER FLUCH DES KISHOGUE“ die Romankonzeption maßgeblich geprägt hat und die Übernahme des eigentlichen Textes „DER FLUCH DES KISHOGUE“ als dritte Binnenerzählung ein unrechtmäßig vollzogenes Übersetzungsplagiat im engeren Sinne der Definition zu bezeichnen ist.⁵¹ Diese Einschätzung gewinnt zusätzlich an Plausibilität dadurch, dass die „Kishogue“-Erzählung aus der eigentlich umfangreicheren Gesamterzählung unter demselben Titel und dem politischen Kontext

50 Anm. 8.

51 Anm. 3.

herausgenommen, in einen anderen Kontext, den des Romans, eingefügt worden ist, dadurch intertextuell eine politisch abgeschwächte Bedeutung als Unterhaltungsbeitrag gewonnen, was wiederum zum internationalen Erfolg des Romans beigetragen hat.

Natürlich hat der Autor bei der Manuskripterstellung die Feder selbst geführt, diese aber gleichzeitig vom irischen Kollegen Samuel Lover lenken lassen. Es ist die Übereinstimmung im Motiv von der eigenen „Feder“, die sich ironischer Weise mit des Autors Hinweis „als aus einer fremden Feder geflossen“ verbindet. Den Leser erinnert dieser Zusammenhang an die bekannte Redensart. Sealsfield wird diese ebenfalls geläufig gewesen sein. Dennoch: er hat es getan, absichtlich, sich mit ‚fremden Federn geschmückt‘.⁵² Ob er als Plagiator damit tatsächlich zur „Diebesklasse der Beutelschneider und Taschendiebe“ gehört, das mag der geneigte Leser selbst entscheiden.

52 Diese Redensart stammt wohl aus einer Fabel des römischen Dichters Phaedrus (20 v. Chr. – ca. 50 n. Chr.), in der eine Krähe sich mit Pfauenfedern schmückte, um ihr eigenes fades Gefieder zu überdecken. Als diese dann stolz zwischen den anderen Pfauen herumstolztierte, rissen diese ihr vor Wut nicht nur die fremden, sondern auch viele eigene Federn heraus. So sah die Krähe am Ende noch armseliger aus als vorher und sah ein, dass man sich besser nicht mit fremden Federn schmücken sollte.

Illustrationen

"A way! My heart is troubled unto death, for Tom Killy has deceived me: he promised to fiddle to me, that I might die joyfully and bravely, like a true Mallow boy!—And cannot die like a Mallow boy! he howled, quite piteously; and my heart is sad nearly to breaking, and will die!—and cursed be the drop that comes over my tongue..."



Abb. 1: Samuel Lover: Legends and Stories of Ireland. Second Series. London: Baldwin and Cradock 1834. S. 204. Künstler: vermutlich Samuel Lover.



THE CURSE OF KISHOGUE.

“Ireland is the only country in the world where they would make a comedy out of such a d—n—ble tragedy.”

REMARK OF A LATE JUDICIOUS AND JUDICIAL FRIEND.

You see there was wanst a mighty dacent boy, called Kishogue—and not a complater chap was in the siven parishes nor himself—and for dhrinkin’

Abb. 2: [Textzitat als Unterschrift]. In: *The Cabin Book: or, National Characteristics*. By Charles Sealsfield. Translated from the German by Sarah Powell. London: Ingram, Cooke, & Co. 1852.

Illustration: zwischen S. 184 und S. 185; Künstler: kein Hinweis.

III. Rezensionen

Peter Sprengel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1830-1870. Vormärz – Nachmärz. München: C. H. Beck, 2020 [= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart Bd. VIII]

Es ist ein günstiges Zusammentreffen, dass fast zeitgleich mit dem „Vormärz-Handbuch“ (hrsg. v. Norbert Otto Eke, 2020) eine Überblicksdarstellung zu „Vormärz“ und „Nachmärz“ erschienen ist, und nun vom Umfang und von der Qualität her zwei im Prinzip ebenbürtige Publikationen verfügbar sind. Die Unterschiede liegen, allein von den Titeln her, vor Augen. Das eine ist ein Gemeinschaftswerk vieler Autorinnen und Autoren und kann anhand von Stichworten vertiefend ins Detail gehen; das andere ist eine ausführliche Überblicksdarstellung. Das erstere widmet sich der Periode von 1815 bis 1848, das letztere setzt (im Rahmen einer bestehenden Verlagsserie) die Zäsuren mit 1830 und 1870. Jenes konzipiert den Vormärz, wobei Literatur letztlich im Zentrum steht, ausdrücklich interdisziplinär (wirtschafts-, politik- und sozialgeschichtlich bis hin zu „Militärwesen“); dieses stellt, ohne diese und andere Felder auszuschließen, Literatur stärker in den Vordergrund. Beiden Publikationen ist jedoch gemeinsam, Vormärz als übergreifenden Epochen- oder Periodenbegriff zu profilieren. Dabei wird vom „Handbuch“ – obwohl es auch hier ausdrücklich eher pragmatisch statt programmatisch verfahren möchte – die Orientierung an einem Bewegungsbegriff nicht gänzlich aufgegeben. ‚Vormärz‘ fungiert hier letztlich in dreifachem Sinn: sozio-kulturelle Periode; literarische Periode; literarische Tendenz, Strömung oder Bewegung innerhalb dieser Periode. Sprengel hingegen betont, dass er den Topos lediglich literaturgeschichtlich und in „einem rein chronologischen Sinn“ gebraucht (S. XIV), und stellt darüber hinaus diesen etablierten Bewegungs- oder Richtungsbegriff in Relation zu anderen Richtungsbegriffen, z. B. „konservative[r] oder apolitische[r] Autoren“ (S. XIII). In dem Zusammenhang macht er dezent kenntlich, dass sein Überblick als Epochenüberblick den alten Streit zwischen Biedermeier und Vormärz unterläuft bzw. mittlerweile für ausgefochten hält und dass er diese Topoi „als Richtungsbegriffe meidet“ (S. XIV): „Er gliedert das Material nach Gattungen statt nach Stilen, Schulen oder Autoren und legt politische Großereignisse als Eckdaten zugrunde“ (ebd.).

Wer angesichts dieser Programmatik ein positivistisches: ‚Zurück zu den Texten selbst‘ erwartet, wird von diesem Buch allerdings schwer enttäuscht werden. Ohne in irgendeiner Weise deterministisch zu verfahren, bettet es Literatur, Autorinnen und Autoren usw. umfassend und auf nachvollziehbare

Weise in soziale, politische und kulturelle Entwicklungen ein, auch in internationale Horizonte. Das zeigt schon ein erster Blick in die Dreigliederung des Bandes: „Porträt einer Epoche“ (S. 3-158), „Politik, Öffentlichkeit und Literatur – Ereignisse und Debatten“ (S. 159-316), „Literaturgeschichte nach Gattungen“ (317-704). Hinzu kommt ein Anhang, bestehend aus einem Literaturverzeichnis der Forschungsliteratur und einem kombinierten Namens-Werkregister (S. 705-781).

Der genannte erste Teil besteht aus vier Abschnitten: „Erweiterte Raumerfahrung“, „Zeitbewusstsein und neuer Realitätsbegriff“, „Literatursystem“, „Nationalmythos Nibelungen“. Er geht – immer auch entlang an Literatur – an eine sozial- und kulturgeschichtliche Rahmung. Diese setzt ein mit dem Aufriss von vier Biographien und vier biographischen Raumkonstellationen: Fritz Reuter (der Weg in die Festungshaft), Ida v. Hahn-Hahn (der Weg ins Kloster), Charles Sealsfield (der Weg nach Nordamerika), Friedrich Hebbel (von der jugendlichen Enge in die Weite des Reisens). Bereits hier zeigt sich das im Buch methodisch durchgehend praktizierte Verfahren: Ausgehend von eingeführten Texten, Autorinnen und Autoren oder Themen wird jeweils weiter ausgegriffen. Es werden kleine materialreiche Panoramen gezeichnet, die dann an ein oder zwei Beispielen vertieft werden. So findet sich gleich im ersten Teil zu Reuter ein Exkurs zur Gefangenschaftsliteratur. Ein weiteres Verfahren erkennt man ebenfalls bereits in dieser Eingangspassage zu Reuter: Die Exkurse erstrecken sich ggf. und punktuell auch auf internationales Terrain (hier: Pellico und Dostojewski) und steuern so dem Konstrukt einer isolierten Nationalliteratur entgegen.

Und: Dieser einleitende Abschnitt demonstriert in nuce ein weiteres Verfahren dieser Epochenübersicht: ein bewusstes Kontrastverfahren. Es verwirklicht sich intern im Rahmen der geschilderten Biographien v. Hahn-Hahns (von der Welt ins Kloster) und Sealsfields (vom Kloster in die Welt), aber auch extern in einem vergleichenden oder panoramatischen Vorgehen. Der darauffolgende Abschnitt zu „Zeitbewusstsein“ geht von der Raum- zur Zeitebene über und nimmt dieses kontrastive Verfahren auf. Er setzt ein mit den jungdeutschen Diagnosen einer Übergangsperiode und ihren mitunter skeptischen Fortschrittserwartungen, schildert aber im darauffolgenden Teil historistische Bestrebungen und Denkmalskulte und insofern eher traditionsbewahrende Tendenzen (mit nationalem Einschlag): Kölner Dom, Wartburg, Gutenberg-Kult. Dabei gibt es ausführliche Ausblicke auf Architektur, Malerei, Plastik. Mit Stiftern Ruinen- und Reliktverklärung steht jedoch Literatur im Zentrum, und insgesamt zeichnet diesen ersten Großteil

des Buchs das aus, was man mit einem etwas altertümlichen Begriff „wechselseitige Erhellung der Künste“ (Walzel) bezeichnen könnte oder was man aktuell kulturgeschichtliche Kontextualisierung nennt. Diese wechselseitigen Erhellungen zeigen sich ebenso im vierten Part dieses Teils: „Nationalmythos Nibelungen“, und zwar in der Verklammerung von Musik und Oper (Wagner), Malerei (Kaulbach) und Literatur (Hebbel). Davor befindet sich der dritte Abschnitt „Literatursystem“ mit seinem eher literatursoziologischen Herangehen (Literaturskandale, Weltliteratur, Vereine, Zeitschriften und Verlage, Zensur und Ideenschmuggel, Kinder- und Jugendliteratur u. a.).

Der zweite Großteil des Buchs stellt eine innovative Besonderheit dar und ist als eine faszinierende Versuchsanordnung anzusehen. Der Autor spricht einleitend von einem aus dem üblichen Aufbau einer Literaturgeschichte herausfallenden Kapitelblock, „der sich der Verzahnung von politisch-literarischem Diskurs und Ereignisgeschichte vor, während und nach der Märzrevolution widmet“ (S. XV). Damit sind drei Zeitphasen angegeben, und diese sind noch einmal unterteilt in Unterphasen: und zwar 18, 8 und 8. Das reicht von der Juli-Revolution bis zum Deutschen Krieg 1866. Jede dieser Phasen mit ihren zumeist politischen oder militärischen Schlüsselergebnissen wird nun auf jeweilige spezifisch literarischen Reaktionen hin – im bereits erwähnten Kontrastverfahren – befragt (Julievolution 1830: Heine, Rellstab, Belani, Oppermann; Deutscher Krieg 1866: Fontane, Herwegh, Hartmann, Grimm, Dulk). Das könnte auf den ersten Blick additiv und mechanisch wirken. Da aber bei diesen Unterteilungen jeweils nicht nur Phasen, sondern auch ausdrücklich Orte oder Schauplätze benannt sind (also Raum-Zeit-Cluster entstehen), führt der Weg auch zu verschiedenen geographischen Zentren. Allerdings scheint nicht jeder dieser Abschnitte des Buchs gleich stark ausgeformt zu sein, nicht zuletzt deshalb, weil auch die literarischen Reflexionen jeweils qualitativ und quantitativ unterschiedlich ausfielen. Die Barrikadenkämpfe in Berlin, Wien und Dresden 1848/49 haben vergleichsweise großen literarischen Widerhall gefunden. Für den Kölner Kommunistenprozess (1852) blieb er hingegen aus, und so muss der zweiseitige Separatabschnitt der Studie dazu ein ‚literaturleerer‘ und etwas lexikalisch-belehrend wirkender Geschichtsexkurs bleiben (S. 292ff.). Der nächste Abschnitt zum Krimkrieg 1853 – um auch das zu vermerken – kann wiederum viel besser aus dem Vollen schöpfen (Raabe, Gottschall, Retcliffe).

Natürlich lässt sich ein solches methodisches Verfahren befragen. Wird hier nicht Geschichte literaturhistorisch ‚abspaziert‘? Wird Literatur also auf historische Schlüsselereignisse zurückgeführt und damit ihre zweifellos

gegebene Eigengesetzlichkeit dementiert? In der Tat, genau darauf läuft dieses Großkapitel hinaus, und zwar mit Vorsatz und Bedacht. Es ist das innovative Experiment, das, was beispielsweise anhand des „Zeitromans“ immer wieder thematisiert wird, auch anderen Literaturformen abzulesen, und zwar großen wie kleinen. Im Prinzip ist dieses Verfahren nicht neu. Die literarische Reflexion geschichtlicher Schlüsselereignisse – wie etwa der Französischen Revolution – war, zumindest partiell, schon Gegenstand der einstigen ‚Geistesgeschichte‘ gewesen. Und in bestimmten literaturtheoretischen Strömungen des 20. Jahrhunderts erlangte es durchaus eine gewisse Attraktivität und wurde produktiv. Aber hier wird es in großem Stil und vor allem in einer Art von „longue durée“ erprobt. Es geht hier eben nicht um *ein* Ereignis und um die Analyse der gewissermaßen literatur-konzentrisch darum gruppierten oder darauf reagierenden Texte, sondern, gewissermaßen literatur-seriell, um eine Jahrzehnte währende Ereignisfolge in ihren jeweiligen literarischen Reflexionen. Das schafft keineswegs ein vollständiges Bild von Literatur, kann es nicht und will es nicht. Denn welches Ereignis wäre ein *Ereignis*, auf das Literatur reagierte? Ist es der Kölner Dombau 1842 (wie in diesem Buch)? Oder der Hamburger Stadtbrand 1842 (wie nicht in diesem Buch)? Die bayerischen Affären um Lola Montez 1847 (wie in diesem Buch)? Oder die Hungertyphusepidemie in Schlesien 1847/49 (wie nicht in diesem Buch)? Schon hier, bei der Auswahl der ‚Ereignisse‘, zeigen sich Beschränkungen. Und auch der Fokus dieses Großkapitels auf Zeitliteratur, gar auf ‚eingreifende‘, ist eine bewusste Beschränkung und kann sich der komplexen Sphäre von Literatur natürlich nur partiell nähern. Sie ist aber mit mindestens vier Vorzügen verbunden: Literatur zu kontextualisieren; literarische Arbeiten ganz verschiedener Couleur in Kontrast zueinander zu setzen; materialreich fundiert den Unterschied zwischen kanonisierten und nicht kanonisierten Texten aufzuheben und schließlich auf erzählende Weise Panoramen zu schaffen, die informativ und lesenswert sind. Diese gute Lesbarkeit hat mit einer Grundsatzentscheidung zu tun: Es gibt keine Zitate aus der Forschungsliteratur und ebenfalls keine Fußnoten (man hat sich diesbezüglich eigenständig am Literaturverzeichnis zu orientieren).

Als ausgesprochen informativ und lesenswert erweist sich auch das dritte Großkapitel des Buchs zu literarischen Gattungen. Hier liegt der ‚klassische‘ Kern des Buchs, hier findet sich das, was man von einer üblichen Literaturgeschichte möglicherweise erwartet (Epik, Dramatik, Lyrik), hier wird den literarischen Kontinuitäten und Diskontinuitäten dieser Doppel Epoche im engeren Sinn nachgegangen, z. B. am Beispiel des Dramas:

Tatsächlich hat Keller kein einziges seiner dramatischen Projekte erfolgreich beendet. Er befindet sich damit in bester Gesellschaft: Auch Fontane, Storm und Meyer haben vergeblich um die Form des Dramas gerungen. Nimmt man das öffentliche Verstummen Grillparzers hinzu [...] so ergibt sich um die und ab der Jahrhundertmitte eine eindrucksvolle [...] Demonstration des Scheiterns. (S. 503)

Der erzählende, panoramatische Duktus wird auch in diesem Großkapitel keineswegs aufgegeben; zäh und gelehrt anmutende metrische Strukturanalysen von Gedichten oder Epen sucht man vergebens. Zu erwähnen ist, dass auch in diesem Teil internationalisierende Vergleiche (bzw. Verweise) nicht abbrechen (Tagebuch: Marie Bashkirtseff; Henri-Frédéric Amiel). Und hervorhebenswert sind die ‚nichtklassischen‘ Abweichungen dieses ‚klassischen‘ Teils. So findet sich darin z. B. ein ausführlicher Abschnitt zu ‚nichtfiktionaler Prosa‘ (Biographie, Autobiographie, Tagebuch, Reisebericht, Feuilleton, Kunst- und Musikkritik). Vielleicht hätte man noch energischer solchen kleinen Formen wie Genrebild, Nachruf, Korrespondentenbericht, Literaturrezension usw. nachgehen können. Aber das ist ohnehin nach wie vor ein Forschungsdesiderat. Dafür wird dem Verbrechen und der Kriminalerzählung gezielt Raum gegeben, und der exotisierenden Abenteuerliteratur (Sealsfield, Gerstäcker, Strubberg, Ruppis, Möllnhausen, Mügge, Retcliffe) ist ein mehr als sechsseitiger Abschnitt gewidmet. Sieben Autoren auf sechs Seiten? Ist das vertretbar? Das Buch versteht sich als Überblick einer Epoche. Ein *close reading* eines prüfungsrelevanten Kanons für Studierende der Literaturwissenschaft bekommt man nicht geboten. Eher hat man eine panoramaartig angelegte und materialreiche Überblicksdarstellung vor sich, die an den besten Stellen selbst zum Lesebuch wird, die allein als Buch zu wiederholten Erkundungsfahrten einlädt und ebenfalls dazu einlädt, sich diesen oder jenen der vorgestellten Texte schließlich selbst direkt zuzuwenden.

Um das methodische Vorgehen und die für eine Gesamtdarstellung erforderliche Verzahnung von allgemeinem ‚Überblick‘ und vertiefendem ‚Einblick‘, von ‚Panorama‘ und ‚Detail‘ an einem Beispiel genauer zu verdeutlichen: Der zwölfsseitige Abschnitt „Reisebild, Reisebrief, Reisebericht“ umreißt auf eineinhalb Seiten auch die sog. Orient-Literatur. Erst folgt – wiederum auch mit internationalem Bezug – ein panoramaartiger Überblick:

Der von Goethe und Hauff bis Delacroix und Flaubert reichenden Faszination europäischer Künstler und Intellektueller für die Welt des Orients entsprach seine wachsende Bedeutung als Reiseziel und Gegenstand vielfältiger

Reisebeschreibungen. Die soziale Spannweite ihrer Verfasser erstreckte sich vom Wagneresellen Ernst Christoph Döbel (*Wanderungen im Morgenlande*, 1842) über den österreichischen Militärdiplomaten Anton Prokesch von Osten (*Erinnerungen aus Aegypten und Kleinasien*, 1829/30) und Herzog Maximilian von Bayern (*Wanderung nach dem Orient im Jahre 1838, 1839*) bis zum Habsburger Erzherzog (und späteren Kaiser von Mexiko) Ferdinand (*Aus meinem Leben. Reiseskizzen*, 1867).

Eine anschließende Passage vertieft die Schilderung und verdeutlicht anhand von Hackländer (1842) die meist dominierenden orientalisierend-romantisierenden Phantasien; dieser Erörterung schließt sich ein betreffendes Langzitat Hackländers an. Weiter geht es mit Verweis auf Pückler-Muskau um die meist mehr oder weniger offensichtlichen erotisierenden Stereotypen und Sexualphantasien dieser Berichte; dieser Verweis wird konterkariert mit dem Blick auf v. Hahn-Hahn, die aus ihrer femininen Perspektive jegliche Harems-Romantik demaskiert (*Orientalische Briefe*, 1844).

Zum Abschluss des Buchs, im Abschnitt „Gelehrte Flaschenpost“, werden Brücken in die Gegenwart geschlagen. Anhand von vier Vorlagen aus dem Gebiet von Wissenschaftsprosa erweitert sich die Perspektive und es werden aktuelle Anschlussmöglichkeiten gesucht. Es geht, fokussiert auf seinerzeit umstrittene oder gar einflusslose Entwürfe von ‚Außenseitern‘, um eine Horizontöffnung: „Drei davon stammen von Außenseitern des akademischen Betriebs, die gleichsam von der Insel ihrer isolierten oder nur von kleinen Gruppen anerkannten Tätigkeit aus eine Botschaft dem Meer der gedruckten Kommunikation anvertraut haben. Empfangen wurde diese Flaschenpost oft erst Jahrzehnte später“ (S. 700). Diesbezüglich wird man freilich geteilter Meinung sein können, vielleicht sogar enttäuscht. Weist Mommsens Kritik der römischen Monarchie produktiv ins 21. Jahrhundert? Oder Bachofens fragwürdiges Konstrukt eines Mutterrechts, das eine gewisse Zeit bestimmte feministische Debatten beeinflusste? Oder Marx mit seiner – fragmentarisch gebliebenen – Kapitalanalyse, die „Argumente zur Kritik der liberalen Nationalökonomie“ liefern könne (S. 703)? Beziehungsweise Stirner als „Vertreter eines konsequenten Individualismus“ (S. 702)? Dieser kurze Ausblick auf Einzelkonzepte – die einst eher unbeachtet geblieben sind, nunmehr möglicherweise relevant sein können – will sichtlich für die im Buch umrissene Thematik werben. Das ist legitim. Ein wirklicher Charme entfaltet sich hier nicht, und dieses eher pflichtschuldig wirkende Herangehen weckt kaum Neugierde. Es lässt jedoch – wenn man

denn tatsächlich gezielt Gegenwartsbezüge herstellen möchte – Raum für weitere und alternative Gedankenspiele, möglicherweise auch jenseits singularer Entwürfe von bestimmten Einzelpersonen und insofern ggf. struktureller Art.

Dieser minimale Einwand kann aber keinesfalls das überschatten, was als grundsätzliches Verdienst dieser Studie über die Jahre zwischen 1830 und 1870 hier nochmals herausgestellt werden soll: Sie kontextualisiert Literatur auf nachvollziehbare Weise sozial und kulturell; sie stellt mittels innovativer Kontrastverfahren und situationsbezogen eine Vielfalt weltanschaulicher und literarischer Herangehensweisen dar; sie subvertiert durch eine beeindruckend materialreiche Kenntnis auch entlegener Autorinnen und Autoren bzw. Texte die herkömmlichen literaturgeschichtlichen Kanonisierungen; schließlich entwirft sie erzählend Panoramen, die zum Lesen einladen. Ein Buch mit einem verführerischen Kassenpreis: ein großer Gewinn für die Forschung und überdies eine empfehlenswerte Lektüre.

Olaf Briese (Berlin)

Wilhelm Bleek: Vormärz. Deutschlands Aufbruch in die Moderne. Szenen aus der deutschen Geschichte 1815-1848. München: C. H. Beck, 2019

Szenen sind es – nicht mehr und nicht weniger. Hier wird keine Geschichte des deutschen Vormärz vorgelegt, werden keine neuen wissenschaftlichen Erkenntnisse präsentiert. Nein: Die vielen Gesichter, die diese Epoche zeigen konnte, die „vielschichtigen Lebenslagen und Lebensgefühle der Deutschen zwischen 1815 und 1848 will das vorliegende Buch anhand einer Reihe von Miniaturen illustrieren“ (11), wobei der Herausgeber versucht hat, bei „der Auswahl der historischen Ereignisse, die diesen Szenen zugrunde liegen, [...] die Unterschiedlichkeit der Geschehnisse und Milieus zu berücksichtigen, in denen sich die Multiperspektivität der geschichtlichen Wirklichkeit widerspiegelt“. (Ebd.)

Das ist hervorragend gelungen – und um dieser Vielschichtigkeit gerecht zu werden, muss ich tun, was sich sonst bei Rezensionen verbietet: nämlich die Kapitel aufzählen. Lesen muss man sie schon selber, und die Lektüre wird fast bei jedem Kapitel eine Freude sein – nur selten wird das Gleichgewicht zwischen Bekanntem und Unbekanntem gestört oder spürt man die didaktische Absicht allzu sehr heraus. Also: Der Wiener Kongress – Die Verfassung von Sachsen-Weimar-Eisenach – Das Wartburgfest – Die Gründung

der Bonner Universität – Die Ermordung Kotzebues – Die Uraufführung von Webers *Freischütz* – Die Gründung der Versammlung deutscher Naturforscher und Ärzte – Der Tod von Friedrich Krupp – Der Bau von Bremerhaven – Die Wiederaufführung der *Matthäus-Passion* – Die Erstveröffentlichung des *Baedeker* – Goethes Lebensende – Das Hambacher Fest – Die Erfindung des elektromagnetischen Telegraphen – Die Protestation der Göttinger Sieben – Der Bau der Eisenbahn zwischen Leipzig und Dresden – Das Kölner Dombaufest – Karl Marx und die *Rheinische Zeitung* – Bettine von Arnims *Dies Buch gehört dem König* – Das *Schleswig-Holstein-Lied* – Die Einweihung der Münchner St. Ludwigskirche – Die Hungerunruhen – Die Eröffnung der Nationalversammlung. Einige Themen sind so elementar, dass sie einfach vorkommen mussten: (Wiener Kongress und Paulskirche, Wartburgfest und Hambacher Fest), einige Abschnitte bilden thematische Paare (Dombaufest und Münchner Ludwigskirche), einige machen durch ihr unmittelbares Aufeinanderfolgen die Unterschiedlichkeit von Akteuren und Sichtweisen besonders deutlich (Marx und Bettine von Arnim). Bei einigen Themen wählt Bleek bewusst nicht das zu erwartende herausragende, dafür allzu bekannte Ereignis, sondern ein weniger bekanntes aus der zweiten Reihe. So thematisiert er eben nicht die Eröffnung der ersten deutschen Eisenbahnstrecke von Nürnberg nach Fürth am 7. Dezember 1835, sondern den Bau Leipzig-Dresdner Bahn wenige Jahre später; so schildert er den Aufstieg der Krupp'schen Gussstahlfabrik unter Alfred Krupp erst auf der Folie des Scheiterns seines Vaters Friedrich, der „an seinem Lebensende nicht nur sein ererbtes Vermögen, sondern auch seinen überlieferten Stand und damit sein Ansehen als Essener Bürger verloren“ hat (104).

Manche Einsichten kommen en passant daher, wenn es etwa anlässlich der Taufe der Kinder Abraham Mendelssohn-Bartholdys 1816 heißt, dahinter habe „nicht nur das gesellschaftliche Motiv gestanden, den Aufstieg [...] im deutschen Bürgertum abzusichern, sondern auch die Überzeugung, dass das Christentum ein moderneres, reformiertes Judentum sei“ (128f). Einzelne Schilderungen sind so plastisch, dass man einfach weiterlesen muss: „Im Frühsommer des Jahres 1833 erblickten zahlreiche Göttinger Bürger zu ihrer Verwunderung über den Dächern ihres Universitätsstädtchens einen Bindfaden, der bei Sonnenschein sogar metallisch aufblitzte.“ (176; es geht um die von Gauß und Wilhelm Weber installierte, etwa einen Kilometer lange Telegraphenleitung.) Manche Anekdote schließlich hat geradezu pädagogischen Wert angesichts der Aufgeregtheit gegenwärtiger Debatten, wie die Auseinandersetzung zwischen Goethe und dem Weimarer Landtag um

eine gewünschte Erhöhung des Kulturetats um 100 Reichstaler: „Der Landtag wies darauf hin, dass Goethe es bisher nicht für nötig gehalten hatte, ihm eine genaue Kassenrechnung über die von ihm verwendeten Gelder vorzulegen, wie es das Weimarische Grundgesetz in § 105 verlangte. Der Konflikt drohte zum Skandal zu werden, als gemunkelt wurde, dass Goethe außerdem Gehälter an Personen zahle, die bereits verstorben waren. Goethe war über die Zumutungen des Gremiums so erbost, dass er ihm einen Zettel mit der provokanten Mitteilung zukommen ließ: ‚Einnahme: 000; Ausgabe: 000; folglich bleibt in der Kasse: x Thlr (eine Kleinigkeit)‘. Daraufhin drohten einige Abgeordnete, den ganzen Etat für Kunst und Wissenschaft zu streichen. Ein öffentlicher Eklat konnte nur dank der Vermittlungsbemühungen des Großherzogs und seiner Gattin vermieden werden.“ (39) Die Sache endet mit einer Beibehaltung des Etats und seiner Aufstockung um nur 10 statt der geforderten 100 Taler. Immerhin: „So war für den alten Dichturfürsten die Weimarer Muße gesichert, in der er den zweiten Teil seiner Faust-Tragödie vollenden konnte.“ (Ebd.) Sicher kein Vorbild für politisches Agieren in unserer Zeit, aber eine Art Kulturförderung zum Schmunzeln.

Auf diese Weise bekommt man ein buntes und faszinierendes Bild der Epoche. Das Resümee, das die Ergebnisse unter Hinweis auf die einzelnen Abschnitte noch einmal zusammenfasst, hätte es dazu freilich nicht gebraucht; es wirkt eher bemüht. Davon aber einmal abgesehen: Besonders Menschen, die einen Einstieg zu einer Beschäftigung mit der Zeit von Biedermeier und Vormärz suchen, kann man dieses anschauliche und wissenschaftlich solide Buch herzlich empfehlen: Es ist eine Lust zu lesen!

Hermann-Peter Eberlein (Wuppertal)

Karl Gutzkow. *Maha Guru. Geschichte eines Gottes*. Hg. Richard J. Kavanagh. Münster: Oktober Verlag, 2020 (*Gutzkows Werke und Briefe. Kommentierte digitale Gesamtausgabe*. Hg. Editionsprojekt Karl Gutzkow. Abteilung I: *Erzählerische Werke, Bd. 2*).

Karl Gutzkow. *Ueber Göthe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte. Mit weiteren Texten Gutzkows zur Goethe-Rezeption im 19. Jahrhundert*. Hg. Madleen Podewski. Münster: Oktober Verlag, 2019 (*Gutzkows Werke und Briefe. Kommentierte digitale Gesamtausgabe*. Hg. Editionsprojekt Karl Gutzkow. Abteilung IV: *Schriften zur Literatur und zum Theater, Bd. 3*).

Karl Gutzkow. *Kleine autobiographische Schriften und Memorabilien*. Hg. Wolfgang Rasch. Münster: Oktober Verlag, 2018 (*Gutzkows Werke und Briefe. Kommentierte digitale Gesamtausgabe*. Hg. Editionsprojekt Karl Gutzkow. Abteilung VII: *Autobiographische Schriften, Bd. 3*).

Als Karl Gutzkow in der Nacht vom 15. auf den 16. Dezember 1878 nach fast 50 Jahren journalistischer und schriftstellerischer Tätigkeit an einem Schwelbrand erstickte¹, würdigten ihn seine Zeitgenossen als einen bedeutenden Schriftsteller seiner Generation – mitunter allerdings, um ihm im selben Atemzug seine Befähigung zum Dichten abzusprechen. „Er war ein brillanter Journalist, der sich das Dichten angewöhnt hatte und es ähnlich betrieb wie Correspondenzen und Tages-Artikel schreiben; das hält aber die Dichtung nicht aus“², so urteilte Theodor Fontane in einem Brief nur wenige Tage nach Gutzkows Tod. Selbst Karl Frenzels wohlgesonnener Nachruf aus der Abendausgabe der *National-Zeitung* vom 17. Dezember, auf den Fontane sich bezieht, stimmte diesem Tenor bei: „Er war niemals der erste Dichter unserer Generation, er war immer ihr erster Schriftsteller.“³ Diese Einschränkung hielt Frenzel gleichwohl nicht davon ab, eine in die Zukunft fortdauernde Rezeption der Texte Gutzkows heraufzubeschwören. „Neben

1 Vgl. Wolfgang Rasch. Vorwort. In: Karl Gutzkow. *Erinnerungen, Berichte und Urteile seiner Zeitgenossen*. Eine Dokumentation. Hg. Wolfgang Rasch. Berlin/ New York: De Gruyter, 2011. S. 1-13: 1.

2 Theodor Fontane an Wilhelm Hertz, Berlin, 17. Dezember 1878. Zitiert Nach: Karl Gutzkow (wie Anm. 1). S. 438.

3 Karl Frenzel. Eine furchtbare Ernte... [Nachruf auf Gutzkow]. In: *National-Zeitung*, Berlin, 17.12.1878, Abendausgabe. Zitiert nach: Karl Gutzkow (wie Anm. 1). S. 437f.: 437.

Lessing's Nathan wird Gutzkow's ‚Uriel Acosta‘, neben Minna von Barnhelm ‚Zopf und Schwert‘ und das ‚Urbild des Tartüffe‘ auf der deutschen Bühne lebendig bleiben“⁴ – eine Prophezeiung, die sich freilich nicht erfüllen sollte. Obschon bereits Gutzkows Zeitgenossen erkannten, dass ihm als vielseitigem Vielschreiber eine wichtige Stellung in der Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts zukomme, engte sich die Rezeption seines Werkes bis in das späte 20. Jahrhundert, abgesehen von wenigen Ausnahmen, auf den Skandaltext *Wally, die Zweiflerin* von 1835 ein, der dem Deutschen Bundestag zum Anlass diente, die Autoren des Jungen Deutschland politisch zu verfolgen.⁵

Erst in den letzten drei Jahrzehnten wird Gutzkows Schaffen in seiner ganzen Breite erforscht: als Autor von Prosaliteratur und Dramen, als Publizist und Zeitschriftenherausgeber, der zu gesellschaftlichen ebenso wie kulturellen Aspekten einer sich im Wandel befindlichen Gesellschaft Stellung bezog. Von dem neuen Forschungsinteresse zeugen unter anderem vier Sammelbände, die aus Fachtagungen hervorgegangen sind.⁶ An die Stelle der ästhetischen Kritik Fontanes, der eine Nähe der literarischen Texte zu journalistischen Schreibweisen feststellte und negativ bewertete, rückt in der interdisziplinären Forschung ein dezidiertes Interesse für Gutzkow als Berufsschriftsteller, der sich auf einem literarischen Massenmarkt auch ökonomisch zu behaupten hatte und sich zu diesem Zweck auf innovative Weise populärer Medien und Genres bediente.⁷

4 Ebd.

5 Zum lange Zeit marginalen Status Gutzkows in der literaturwissenschaftlichen Forschung vgl. u. a. Gustav Franks Skizze „Gutzkow lesen! Gutzkow edieren! – Gutzkow liest! Einleitende Bemerkungen zu diesem Band.“ In: Gutzkow Lesen! Beiträge zur Internationalen Konferenz des Forum Vormärz Forschung vom 18. bis 20. September 2000 in Berlin. Hgg. Gustav Frank/Detlev Kopp. Bielefeld: Aisthesis, 2001. S. 9-17.

6 In chronologischer Reihengfolge: Karl Gutzkow. Liberalismus – Europäertum – Modernität. Hgg. Roger Jones/Martina Lauster. Bielefeld: Aisthesis, 2000; Gutzkow lesen! Hgg. Gustav Frank/Detlev Kopp (wie Anm. 5); Karl Gutzkow and His Contemporaries – Karl Gutzkow und seine Zeitgenossen. Beiträge zur Internationalen Konferenz des Editionsprojektes Karl Gutzkow vom 7. bis 9. September 2010 in Exeter. Hg. Gert Vonhoff in Zusammenarbeit mit Beke Sinjen u. Sabrina Stolfa. Bielefeld: Aisthesis, 2011; Karl Gutzkow (1811-1878). Publizistik, Literatur und Buchmarkt zwischen Vormärz und Gründerzeit. Hgg. Wolfgang Lukas/Ute Schneider. Wiesbaden: Harrassowitz, 2013.

7 Vgl. dazu exemplarisch den Band Karl Gutzkow (1811-1878). Hgg. Wolfgang Lukas/Ute Schneider (wie Anm. 6); Peter Hasubek. Zwischen Essayismus und

Als Produkt wie Verstärker dieser ‚Gutzkow-Renaissance‘⁸ kann das 1997 auf der Tagung *Karl Gutzkow: Liberalismus, Europäertum, Modernität* initiierte *Editionsprojekt Karl Gutzkow* angesehen werden. Während Ende der 1990er Jahre bereits ausgewählte Texte Gutzkows im Erstdruck samt Kommentar unabhängig voneinander herausgegeben wurden⁹, setzt sich das *Editionsprojekt Karl Gutzkow* zum Ziel, Gutzkows Werke und Briefe möglichst vollständig zu erschließen und im Internet frei zugänglich zu machen. Dabei kann es auf Wolfgang Raschs zweibändiger Bibliographie der zwischen 1829 und 1880 erschienenen Primär- und Sekundärliteratur von und über Karl Gutzkow aufbauen.¹⁰ Die insgesamt 59 Bände, aufgeteilt in acht Werkgruppen, vermitteln einen Eindruck vom Umfang des Projekts, das von einem sich kontinuierlich erweiternden Kreis an Mitwirkenden und Herausgeber:innen ohne Drittmittelfinanzierung geschultert wird.¹¹ „[P]rimärer Textspeicher und zentrales Arbeitsmedium“¹² des Editionsprojekts ist das Internet, wo auf der Projektseite (www.gutzkow.de) im Sinne einer Edition *in progress* sukzessive die einzelnen Texte mit Apparat und Kommentar veröffentlicht werden. Damit betrat die Edition Anfang der 2000er Jahre digitales Neuland. Ein

Poesie. Karl Gutzkows Erzählungen. In: Karl Gutzkow. Hgg. Roger Jones/Martina Lauster (wie Anm. 6). S. 197-215 sowie Christine Haug. Karl Ferdinand Gutzkow (1811-1878) und das literarische Leben des 19. Jahrhunderts. Ein Forschungsbericht anlässlich des 200. Geburtstags. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 52 (2012). S. 127-144.

- 8 Vgl. Wolfgang Lukas/Ute Schneider. Einleitung: Karl Gutzkow – Wandlungen des Buchmarkts im 19. Jahrhundert und die Pluralisierung der Autorenrolle. In: *Karl Gutzkow (1811-1878)*. Hgg. Wolfgang Lukas/Ute Schneider (wie Anm. 6). S. 7-19: 15.
- 9 Zu nennen sind die in den Jahren 1998 und 1999 erschienenen Ausgaben von *Die Ritter vom Geiste* von Thomas Neumann, die zweibändige Ausgabe ausgewählter *Schriften* sowie ein Materialband von Adrian Hummel, *Über Goethe. Im Wendepunkte zweier Jahrhunderte* von Olaf Kramer, die Erzählungssammlung *Die Selbsttaufe* von Stephan Landshuter sowie *Der Briefwechsel zwischen Karl Gutzkow und Levin Schücking* von Wolfgang Rasch.
- 10 Wolfgang Rasch. *Bibliographie Karl Gutzkow (1829-1880)*. 2 Bde. Bielefeld: Aisthesis, 1998.
- 11 Siehe den Editionsplan 09/2018. <https://projects.exeter.ac.uk/gutzkow/Gutzneu/edition/index.htm>. Stand: 28.02.2021.
- 12 Martina Lauster/Wolfgang Rasch/Gert Vonhoff. Allgemeine Editionsprinzipien im Auftrag des Editionsprojektes Karl Gutzkow. <https://projects.exeter.ac.uk/gutzkow/Gutzneu/edition/index.htm>. Stand: 04.02.2021.

Blick auf Texte wie *Die Briefe eines Narren an eine Närrin* oder *Die Zeitgenossen*, für die bereits Teile des Apparats und des Kommentars vorliegen, zeigt, dass zu diesem Zweck hilfreiche Tools entwickelt wurden, die ein übersichtliches Nebeneinander von Kommentar und Primärtext ermöglichen. Besonders überzeugen die Verlinkungen im Primärtext, die einen schnellen Zugriff auf den Einzelstellenkommentar ermöglichen und in Zukunft womöglich immer häufiger auch auf Varianten, andere Texte von Gutzkow oder das Gutzkow-Lexikon verweisen werden.

Parallel zur Arbeit im Internet erscheinen Teile der Hybridedition als Buch im Oktober Verlag. Mittlerweile liegen 14 Bände sowie ein Eröffnungsband und ein Kommentarband zu *Die neunten Serapionsbrüder* vor. Zuletzt sind mit *Kleine autobiographischen Schriften und Memorabilien* (2018), *Ueber Göthe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte* (2019) und *Maha Guru. Geschichte eines Gottes* (2020) drei weitere Bände aus unterschiedlichen Werkgruppen erschienen, die einen Querschnitt des Editionsprojekts bieten und im Folgenden vorgestellt werden sollen.¹³

Maha Guru Geschichte eines Gottes (2020)

Mit *Maha Guru* (1833) legt Herausgeber Richard J. Kavanagh eine Edition des zweiten Romans Gutzkows vor. Der in Tibet handelnde Roman verbindet ein sittenbildliches Interesse an fremden Kulturen mit metaphysischen Fragestellungen, die er in einen komplexen Handlungszusammenhang einbettet. Der Plot verflucht eine Liebesgeschichte mit der Darstellung eines Ketzerprozesses sowie eines politischen Umsturzes, in dessen Folge der titelgebende Maha Guru seine göttliche Stellung als Dalai Lama einbüßt und stattdessen gemeinsam mit seinem älteren Bruder eine Ehe mit seiner Jugendliebe Gylluspa eingeht. Die Behandlung dieses Motivs der Polyandrie ist beispielhaft für die komplexe Erzählweise des Romans, der verschiedene fremde Kulturen teils wertend miteinander kontrastiert, ineinander spiegelt oder auf die eigene Kultur bezieht, dabei aber seine eigene Perspektive als europäisch, mitunter auch als voyeuristisch markiert. So steht die positiv

13 Über den aktuellen Stand der Arbeiten informiert ein Werkstattbericht Martina Lausters. Siehe Gutzkows Werke und Briefe, herausgegeben vom Editionsprojekt Karl Gutzkow. Ein Erfahrungs- und Werkstattbericht nach mehr als zwanzig Jahren. In: Heine-Jahrbuch 59 (2020). S. 207–224.

dargestellte Vielmännerei Tibets in einem Oppositionsverhältnis zum satirisch überzeichneten Harem des chinesischen Gesandten in Lassa, wobei das Darstellungsinteresse an beiden polygamen Institutionen wiederum auf eine Infragestellung der monogamen Norm Westeuropas abzielt.

Über die orientalistischen Modetexte, in deren Tradition sich *Maha Gruru* einreicht, ebenso wie die wichtigsten Quellen, aus denen Gutzkow seine Informationen und Zitate, teilweise auch seine Vorurteile über die Kulturen Tibets und Chinas entnahm, vermittelt das umfangreiche, knapp über fünfzig Seiten lange Nachwort einen fundierten Überblick (vgl. AM, 306-315, 322-331). An ausgewählten Beispielen vollzieht es, aufbauend auf Gert Vonhoffs Analysen, minutiös nach, wie der Roman bestimmte Details aus seinen Quellen aufgreift, sie für die Darstellung funktionalisiert und ihre Bedeutung damit transformiert (vgl. AM, 322-329, 335f.).¹⁴ Es hätte allerdings deutlicher benannt werden können, dass die satirischen und selbstreflexiven Erzählverfahren, mit denen der Text seine europäische Perspektive ausstellt, den Roman nicht davor feien, orientalistische Zuschreibungen auf inhaltlicher Ebene zu reproduzieren: Dies betrifft nicht allein die im Nachwort thematisierte negativ-generalisierende Überzeichnung der chinesischen Figuren (vgl. AM, 308f., 328, 330), sondern etwa auch die exotisierende Darstellung des Kultus der tibetischen Priesterschaft (vgl. M, 37-42, 156) oder die ambivalente Sinnlichkeit Gylluspas, die zwischen weiblicher Emanzipation – als solche deutet sie das Nachwort in unkritischer Übereinstimmung mit der Erzählerfigur (vgl. M, 19 u. AM, 342) – und einer männlich-europäischen Projektion oszilliert (vgl. etwa M, 19-26, 282).

Neben dem Entstehungshintergrund und den Quellen liefert das Nachwort eine Skizze wichtiger Handlungsstrukturen, einen Überblick über die Rezeption in Deutschland und Frankreich, eine Analyse der flexiblen Erzählperspektive sowie Interpretationsansätze zu den Aspekten ‚Metaphysik‘, ‚Eros und Gender‘ sowie zu autobiographischen Hintergründen. Dabei verknüpft das Nachwort fachkundige Informationen mit einer in weiten Teilen überzeugenden Interpretation. Als besonderen Fund markieren Kavanagh und Lauster die Identifikation einer erzählerischen Metalepse mit einem „Schlüsselereignis im Werdegang des jungen Schriftstellers Karl Gutzkow“ (M, 340), einer „Audienz bei Karl Albert Freiherr von Kamptz“ (ebd.), in deren Folge sich Gutzkow gegen den Staatsdienst und für eine Existenz

¹⁴ Vgl. Gert Vonhoff. Vom bürgerlichen Individuum zur sozialen Frage. Romane von Karl Gutzkow. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1994. S. 61-65.

als Berufsschriftsteller entschieden habe. Zwar insinuiert das Nachwort ein möglicherweise zu direktes Referenzverhältnis zwischen fiktionalem Text und außertextueller Wirklichkeit (vgl. M, 340f.). Allerdings belegt das Wissen um den autobiographischen Bezug die große Expertise und Detailkenntnis der Herausgeber:innen und Mitarbeiter:innen des Editionsprojekts.

Da der zweiundzwanzigjährige Gutzkow sein Werk wohl „als frühes Zeugnis seines literarischen Talents“¹⁵ ansah, nahm er den Text in beide Ausgaben seiner zu Lebzeiten besorgten *Gesammelten Werke* von 1845 und 1874 auf (vgl. AM, 301f.). Die beiden Vorworte, die Gutzkow den Neuausgaben seines Romans voranstellte, finden sich im Anhang. Die Edition selbst folgt dem Erstdruck und bildet dabei konsequenterweise auch Spezifika des Satzes nach. So reproduziert sie etwa das Titelblatt mit seiner Zeilenanordnung oder übernimmt die Linien, welche die Mottos zu Beginn jedes Kapitels vom Erzähltext abgrenzen. Die editorische Notiz unterrichtet über die stilistischen, strukturellen und inhaltlichen Veränderungen in den verschiedenen Fassungen, zu denen auch noch ein Vorabdruck von Romanauszügen in Cottas *Morgenblatt* zählt. Anstelle einer Aufzählung sämtlicher Varianten setzt sie auf exemplarische Belege und eine übersichtliche interpretierende Einordnung der teils tiefgreifenden Veränderungen.

Es bleibt zu hoffen, dass die gelungene Buchausgabe ebenso wie der im Internet zu vervollständigende Apparat das Interesse für diesen frühen Roman Gutzkows steigern, zu dem bislang nur wenig Sekundärliteratur existiert, der sich aber gerade auch für aktuelle Forschungsparadigmen wie jenes der Weltliteratur als relevanter Gegenstand erweisen könnte.

Ueber Goethe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte (2019) und
Kleine autobiographische Schriften und Memorabilien (2018)

Titelgebend für den von Madleen Podewski herausgegebenen und mit einem Nachwort versehenen Band ist Gutzkows Schrift *Ueber Goethe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte*, die er 1836 im Gefängnis verfasst hat. Der

15 Richard J. Kavanagh/Martina Lauster. Nachwort. In: Karl Gutzkow. Maha Guru. Geschichte eines Gottes. Hg. Richard J. Kavanagh. Münster: Oktober Verlag, 2020 (Gutzkows Werke und Briefe. Kommentierte digitale Gesamtausgabe. Hg. Editionsprojekt Karl Gutzkow. Abteilung I: Erzählerische Werke, Bd. 2). S. 301-354: 301f. Zitate aus dem edierten Text werden im Folgenden mit der Sigle M, Zitate aus dem Anhang mit der Sigle AM im Haupttext nachgewiesen.

Gewinn der Ausgabe besteht vor allem darin, dass diese umfangreiche Goetheschrift, die bereits im selben Jahr auch als eigenständiges Buch erschien, von 17 Journalbeiträgen flankiert wird, die eine darüber hinausgehende, produktive Goetherezeption Gutzkows dokumentieren und knapp die Hälfte der hier edierten Primärtextmenge ausmachen. Mit dieser Materialfülle hebt sich der Band auch von Olaf Kramers Herausgabe der Goetheschrift von 1999 ab. Die von Podewski versammelten Beiträge sind unterschiedlichen Publikationsorganen entnommen und umfassen einen Zeitraum von 1835 bis 1876. Die drei frühesten Beiträge von 1835 aus dem *Phönix Literaturblatt* sind bereits vor der ausführlichen Hauptschrift entstanden, wobei einer der drei, *Görres über Goethe* (1835), sogar in sie eingeflossen ist.¹⁶ Damit belegt die vorliegende Textauswahl die bereits von Kramer überzeugend vortragene und von Podewski im Nachwort vertiefte These, es handle sich bei Gutzkows kritischer Perspektivierung der Tendenzliteratur in der Goetheschrift eben „nicht um ein Dokument des Rückzugs“ (AG, 213), veranlasst durch die im Zuge der *Wally*-Affäre verhängte Haftstrafe.¹⁷ Vielmehr setzten die Versuche Gutzkows, das Werk Goethes für die gegenwärtige Literatur fruchtbar zu machen, bereits davor ein, um im Verlauf der Jahrzehnte kontextspezifisch variiert zu werden. Offen bleibt bei der Textauswahl jedoch die Frage, weshalb der 1841 anonym bei Hoffmann & Campe erschienene Text *Schiller und Goethe. Ein psychologisches Fragment* keine Berücksichtigung fand. Erst ein Blick in die Gutzkow-Bibliographie Wolfgang Raschs gibt Auskunft über die unsichere Autorschaft des Textes, die möglicherweise ausschlaggebend für den Ausschluss war.¹⁸ Mit Blick auf diesen Text wäre eine Offenlegung der Auswahlkriterien im Anhang wünschenswert gewesen.

16 Vgl. Karl Gutzkow. Ueber Göthe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte. Mit weiteren Texten Gutzkows zur Goethe-Rezeption im 19. Jahrhundert. Hg. Madleen Podewski. Münster: Oktober Verlag, 2019 (Gutzkows Werke und Briefe. Kommentierte digitale Gesamtausgabe. Hg. Editionsprojekt Karl Gutzkow. Abteilung IV: Schriften zur Literatur und zum Theater, Bd. 3). S. 30 u. 130-132. Zitate aus dem edierten Text werden im Folgenden mit der Sigle G, Zitate aus dem Anhang mit der Sigle AG im Haupttext nachgewiesen.

17 Vgl. Olaf Kramer. Vorwort. Zwischen den Stühlen und den Jahrhunderten – über Gutzkow und Goethe. In: Karl Gutzkow. Über Goethe. Im Wendepunkte zweier Jahrhunderte. Hg. Olaf Kramer. Tübingen: Klöpfer und Meyer, 1999. S. 5-12.

18 Vgl. Wolfgang Rasch. Bibliographie Karl Gutzkow (wie Anm. 10). Bd. 1: Primärliteratur. S. 97.

Entsprechend der je verschiedenen diskursiven Bezugspunkte schlägt der Band eine thematische Ordnung der Journalbeiträge in den Kategorien ‚Reise‘, ‚Kritik‘, ‚Das Goethe Denkmal in Frankfurt am Main – Die Goethe-Feiern in Frankfurt (1844) und in Dresden (1849)‘ sowie ‚Erbe‘ vor. Die Einteilung der Texte korreliert weitgehend mit der Chronologie der Publikationen. Während sich zwei Kategorien auf konkrete Anlässe beziehen – den Besuch im Goethehaus in Weimar einerseits (‚Reise‘), das Goethedenkmal sowie die Feiern andererseits –, rekurriert die Unterscheidung zwischen ‚Kritik‘ und ‚Erbe‘ primär auf ein verändertes Debattenumfeld. Der heuristische Wert der Kategorisierung bleibt aber wegen der journalspezifischen Schreib- und Argumentationsweisen Gutzkows begrenzt, der, wie Podewski im Nachwort überzeugend darlegt, an einem in der Goetheschrift entwickelten „Set an Grundvorstellungen“ (AG, 236) festhält und dieses in Hinblick auf die je verschiedenen Kontexte flexibel zuschneidet, modifiziert oder ergänzt (vgl. AG, 235f.). In dieser Hinsicht liefert das Nachwort, in dem Podewski die im Band versammelten Texte auf den Goethebetrieb des 19. Jahrhunderts bezieht, eine überaus hilfreiche Orientierung. Insgesamt besteht die Leistung des Bandes, der zahlreiche zuvor nur schwer einzusehende Veröffentlichungen leichter zugänglich macht, also in einer doppelten Kontextualisierung: Einerseits wird die umfangreiche Goetheschrift auf die lebenslange Auseinandersetzung Gutzkows mit Goethe bezogen und andererseits der spezifische Zugriff Gutzkows, der versucht, Goethe als Genie des Übergangs zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert für die gegenwärtige und zukünftige Literatur produktiv zu halten, als eine Variante des Goethebetriebs profiliert.

Die editorische Notiz weist den edierten Erstdruck der Buchausgabe samt den weiteren von Gutzkow zu seinen Lebzeiten autorisierten Drucken gemäß der Bibliographie Wolfgang Raschs nach. Wo notwendig, werden Informationen zur Druckgeschichte, zum Publikationskontext sowie zu Veränderungen geliefert.

Bei dem Band *Kleine autobiographische Schriften und Memorabilien*, den Wolfgang Rasch bereits 2018 herausgab, handelt es sich um die bisher umfangreichste Auswahl von Erinnerungstexten Gutzkows.¹⁹ Einer der Texte,

19 Vgl. Wolfgang Rasch. Nachwort. In: Karl Gutzkow. *Kleine autobiographische Schriften und Memorabilien*. Hg. Wolfgang Rasch. Münster: Oktober Verlag, 2018 (Gutzkows Werke und Briefe. Kommentierte digitale Gesamtausgabe. Hg. Editionsprojekt Karl Gutzkow. Abteilung VII: Autobiographische Schriften,

Zwei Gefangene. Ein Erlebnis (1868) gibt auf humorvolle Weise Auskunft über den Entstehungskontext der Goetheschrift im Mannheimer Gefängnis. Insgesamt versammelt der Band 19 Texte, die nach ihrem Erstdruck in Zeitschriften oder Tageszeitungen ediert wurden und die Gutzkow zum Teil in seine unterschiedlichen Miszellenbände oder die Werkausgaben integrierte (AA, 317f.). Über das jeweilige Publikationsmedium und – sofern eine Weiterverwertung durch Gutzkow erfolgte – die Veränderungen gibt die ebenso informative wie leser:innenfreundliche editorische Notiz Auskunft. Ergänzt wird der Band durch zwei autobiographische Briefe Gutzkows, deren paraktischer Protokollstil und inhaltlicher Pessimismus einen starken Kontrast zu den auf Unterhaltung abzielenden Journalartikeln bildet.

Vier der Zeitungsbeiträge sind zwischen 1840 und 1844 entstanden, die Mehrzahl aber verfasste Gutzkow erst in der letzten Dekade seines Lebens ab 1868 (AA, 311f.). In diesen späten Beiträgen, deren Quantität Rasch im Nachwort auch mit einer veränderten Rolle Gutzkows als „Senior“ (AA, 309) im Literaturbetrieb erklärt, blickt der Autor mit zeitlicher Distanz auf die Zeit ab 1829 bis in die 1850er Jahre zurück. Sein Leben gestaltet Gutzkow dabei nicht als kohärenten Entwicklungsgang, der textuell zu rekonstruieren wäre (vgl. AA, 297-308). Stattdessen setzt er auf punktuelle Erinnerungen, etwa besonders einprägsame Aussprüche (*Geflügelte Worte aus dem Leben. Erinnerungen*) und Begegnungen (*Zwei Gefangene, Ein Erlebnis*), die er literarisch ausgestaltet, oder er gibt sich als Beobachter seiner gesellschaftlichen Umgebung und der Zeitgenossen, von denen er geprägt wurde (*Das Kastanienwäldchen*). Diese Verfahren der Selbsthistorisierung, die auch eine klare Trennung zwischen Selbstbiographie und Memoire unterlaufen, finden in den kleinen Formen der Journalmedien, in der Skizze, dem Porträt, dem Nachruf oder der Plauderei, ihre adäquate Realisierung (vgl. AA, 308). Gegenüber den beiden langen Erinnerungsbüchern *Aus der Knabenzeit* und *Rückblicke auf mein Leben* behaupten die kleinen autobiographischen Texte nicht zuletzt wegen ihrer medienspezifischen Poetik, die Gutzkow als humorvollen Erzähler und genauen Beobachter zeigt, wie Rasch zu Recht feststellt, ihren „eigenen Stellenwert“ (ebd.).

Die Schwierigkeiten für die Textauswahl, die sich aus der Verschränkung der Selbstbeschreibung Gutzkows mit anderen Darstellungsinteressen ergeben, reflektiert Rasch im Nachwort (AA, 325-329). Sie werden dadurch

Bd, 3). S. 297-329: 325. Zitate aus dem Anhang werden im Folgenden mit der Sigle AA im Haupttext nachgewiesen.

vergrößert, dass jede Einordnung Wechselwirkungen mit anderen Abteilungen der nach Gattungen und inhaltlich-thematischen Schwerpunkten gegliederten Gesamtausgabe provoziert. Es ist deshalb besonders hilfreich und notwendig, dass Rasch die mit der Auswahl einhergehenden Ausschlüsse im Nachwort expliziert. Im Internet wird sich künftig genauso wie für die Goethe-Texte die Möglichkeit bieten, mit einer chronologischen oder alphabetischen Sortierung alternative Zugriffe zur Ordnung der Buchfassungen zu erproben und themenverwandte oder zeitlich naheliegende Texte schnell aufzufinden. Für eine überarbeitete Fassung der Internetausgabe wurde überdies eine Suchfunktion in Aussicht gestellt.²⁰

Vervollständigt wird der Band ebenso wie die Sammlung der Goethe-Texte von einem Register der Publikationsmedien sowie einem annotierten Personen- und Werkregister. In letzterem hat Rasch alphabetisch sämtliche im Text genannten Personen samt ihrer im Text erwähnten Werke aufgelistet und, sofern dies für das Verständnis des Textzusammenhangs notwendig ist, mit weiterführenden Informationen versehen. Im Vergleich zu früheren Bänden der Gesamtausgabe, in denen noch keine Annotation vorgenommen wurde, sind die anspielungsreichen Texte Gutzkows damit leichter zugänglich geworden. Die Genauigkeit und Detailkenntnis gerade auch mit Blick auf wenig bekannte Personen wecken Vorfreude auf den wissenschaftlichen Apparat inklusive des Einzelstellenkommentars, der in der digitalen Edition sukzessive nachgeliefert werden soll.

Das problemlose Zusammenspiel von Buch und digitalem Text stellt die Angabe der Seitenzahlen des jeweils edierten Texts im Fließtext sicher. Damit ist Voraussetzung geschaffen, um in Zukunft ausgehend von der Buchfassung umstandslos Stellen wiederzufinden und auf den wissenschaftlichen Apparat zuzugreifen. Für das wissenschaftliche Zitieren bleiben die Buchausgaben mit ihren Seiten- und Zeilenangaben dabei unverzichtbar, auch weil fortan keine PDF-Dateien mehr von Texten, die auch im Buchformat vorliegen, zur Verfügung gestellt werden sollen.²¹ Da die digitale Edition derzeit eine grundlegende Modernisierung erfährt, wurde die im Moment noch zugängliche Internetausgabe seit 2018 nicht mehr ergänzt.²² Mit Ausnahme zweier Texte aus *Kleine autobiographische Schriften* sind alle drei hier rezensierten Bände deshalb noch nicht Teil der digitalen Gesamtausgabe. In der

20 Vgl. Lauster. Gutzkows Werke und Briefe (wie Anm. 13). S. 210f.

21 Vgl. ebd. S. 209, 216.

22 Vgl. ebd. S. 210f.

Zwischenzeit bieten die vorliegenden Buchausgaben einen übersichtlichen und leser:innenfreundlichen sowie mit Fach- und Detailkenntnis angereicherten Zugang zur Goethe-Rezeption Gutzkows, zu seinen kleinen Memoabilien und zu seinem frühen Roman *Maha Guru*.

Jonas Cantarella (Berlin)

Harro Zimmermann: Ein deutscher Gotteskrieger? Der Attentäter Carl Ludwig Sand. Die Geschichte einer Radikalisierung. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2020.

Am 23. März 1819 ersticht in Mannheim der Jenaer Theologiestudent Carl Ludwig Sand den Erfolgsschriftsteller und russischen Staatsrat August von Kotzebue. Sein Versuch, sich anschließend selbst das Leben zu nehmen, misslingt; Sand wird der Prozess gemacht, am 20. Mai 1820 wird er am Heidelberger Tor in Mannheim öffentlich hingerichtet.

Das für sich genommen politisch eher nachrangige Attentat – und ein gescheitertes zweites, das der Apotheker Karl Loening am 1. Juli desselben Jahres in Bad Schwalbach auf den nassauischen Minister Carl von Ibell verübte – bot dem österreichischen Staatskanzler Clemens von Metternich den willkommenen Anlass für die sogenannten Karlsbader Beschlüsse, die darauf zielten, das *öffentliche* politische Leben lahmzulegen und die erstarkten liberalen und nationalen Bewegungskräfte unter Kontrolle zu halten. Im August 1819 verabschiedeten in Karlsbad die Minister der zehn größten deutschen Bundesstaaten (Österreich, Preußen, Hannover, Sachsen, die beiden Mecklenburg, Nassau, Bayern, Baden, Württemberg) unter dem Vorsitz Metternichs ein Bündel von Bundesgesetzesvorlagen, die die Bildung einer kritischen Öffentlichkeit verhindern, die öffentliche Meinung zum Schweigen bringen und durch die Kriminalisierung des Gedankenaustauschs jede Gruppenbildung bereits im Ansatz unmöglich machen sollten. Kernstück dieser Absprachen, die am 20. September 1819 durch die Frankfurter Bundesversammlung zu geltendem Bundesrecht erklärt wurden, waren neben der strengen Beaufsichtigung der Universitäten und der Einrichtung einer außerordentlichen Bundes-„Central-Untersuchungs-Commission“ zur Ermittlung und Eindämmung der „revolutionären Umtriebe und demagogischen Verbindungen“ mit Sitz in Mainz, die Einführung einer präventiven Zensur für Zeitungen und Zeitschriften sowie aller weiteren Druckschriften mit einem Umfang von weniger als 20 Bogen.

Harro Zimmermann widmet dem Attentat Carl Ludwig Sands eine materialreiche Studie, die sich der Frage stellt, wie Tat und Täter sich mit dem Wissen um die fortschreitende Geschichte des Terrorismus „aus heutiger Sicht klassifizieren“ lassen (S. XI). Das Fragezeichen hinter dem Haupttitel der Untersuchung („Ein deutscher Gotteskrieger?“) ist insoweit Programm. Dass es auch am Ende nicht getilgt ist, zeugt von der Inkommensurabilität einer über den Vormärz hinaus immer wieder mythisch überhöhten Tat, die buchstäblich Fragezeichen lässt und einfache Antworten auf die Frage nach dem Täter und seinen Motiven („skrupelloser Fundamentalist“, „ideologisch verbohrter Terrorist“, „Anarchist“, „pathogener Straftäter“, „patriotisch verbrämter Mörder“) unmöglich macht. Und nicht anders ist es mit den weiteren Fragen, die sich Zimmermann im „Prolog“ seiner Untersuchung stellt: „Was aber hat es seit den letzten zwei Jahrhunderten überhaupt mit der todbringenden Verachtung des Anderen, des Fremden und Nicht-Identischen auf sich, mit jener hassverzerrten ‚heroischen Ungeduld‘, dem politikvergesenen Erlösungs-Irrsinn und ‚Gotteskomplex‘ so vieler Attentäter? Geht es um Fluchten aus der Deklassierungsangst oder aus narzisstischer Kränkung in die psychotische Allmachtphantasie? Liegen dem tiefreichende Traumata der mentalen Überforderung und religiösen Erschütterung zugrunde? Wie erklärt sich allein die fromme Keuschheit bei den vielen, zumeist männlichen Tätersubjekten damals wie heute? Woher also mag der Größenwahn solcher Süchte nach gnadenloser Selbstverwirklichung und Heilsvollstreckung im Hier und Jetzt rühren?“ (S. XI)

Als Rekonstruktion einer beispielgebenden politischen Selbstermächtigung überzeugt die vorliegende Studie gleichwohl. Eindrucksvoll entfaltet Zimmermann das Bild eines von der Idee, „der Öffentlichkeit eine Heldentat und eine Passionsgeschichte vor Augen [zu] führen, die den Willensimpuls der Deutschen zur Emanzipation aus den Fesseln des menschenrechtlich obsoleten Spätféudalismus hervorrufen soll“ (S. XII), beseelten Mannes. „Deutschsein um 1819“, so Zimmermann, „dahinter steht bei Jungrevolutionären wie Sand ein eschatologisch aufgeladenes Seelen- und Geistesgeflicker, ein agonales Brouillon aus verblichenem Aufklärungsanspruch, romantischer Staats-Körper-Organologie, völkischem Ursprungs- und Reinheitsge- raune, religiöser Erweckungsinbrunst und frühnationalistischem Freiheits- und Republikpathos.“ (S. XIII).

Damit ist die Deutungslinie vorgegeben, entlang derer Zimmermann in acht, durch einen Anhang mit Schriften Sands sowie einer ausführlichen Bibliographie ergänzten, Kapiteln den Spuren des Täters und der Tat durch

die Geschichte folgt. Akribisch rekonstruiert er zunächst den Tathergang und die ihm folgende ambivalente Konstruktion des Attentäters als Märtyrer (sowie seiner Tat als nationalem Opfergang) und als Dämon eines diffusen, illegitimen, auf jeden Fall die Ordnung zersetzenden Aufbegehrens in der zeitgenössischen Öffentlichkeit. Dass der Täter nicht nur die Wirkung der Ermordung des Staatrats von Kotzebue als einer in die Öffentlichkeit hineinzielenden Tat kalkuliert, sondern sich auch im Nachhinein noch die Deutungshoheit über sie zu sichern versucht hat, gehört zu den bemerkenswerten Ergebnissen dieser Rekonstruktion. Auch wenn sein Opfer real war: Sand handelte als Attentäter symbolisch, also auch auf einer zeichentheoretischen Ebene, indem er mit seinem Opfer in erster Linie ein Symbol der restaurativen Macht ins Visier nahm. Die Tat sollte ein Zeichen zum politischen Aufbruch setzen und als solches auch begriffen werden. Darum ging es ihm. Noch in der Haft strickt Sand von hier aus an seiner Legende als „glaubensergebener Märtyrer“ (S. 146) und „Kombattant im *Kriegszustand* mit dem Spätfeudalismus“ (S. 202). Der Selbstermächtigung zum Größen-Ich folgt damit die Selbstmythisierung zum Märtyrer der Sache. Dieses Kalkül ist das eigentlich Überraschende an der Geschichte, zumal der Attentäter dabei strategisch denkt und die mediale Multiplikation seiner Ansichten zu steuern sucht. Unter anderem gleich drei Briefe – an die Eltern, an die Jenaer Kommilitonen und an die Burschenfreunde in ganz Deutschland – hat er so zur Selbstrechtfertigung im Vorfeld der Tat für eine Veröffentlichung verfasst – jede sorgfältig „auf ihre öffentliche Wirkungsmöglichkeit hin zugeschnitten“ (S. 17).

Souverän entfaltet Zimmermann das unübersichtliche Feld der Sands Attentat unmittelbar folgenden (und sich nach seinem Tod fortsetzenden) Stellungnahmen, in denen sich eine über den Fall hinausgehende Transformation des Politischen Ausdruck verschafft: Politik nimmt den „Aggregatzustand des public spirit“ an (S. 25). Und so kommt Zimmermann zu dem Schluss: „Die Mordtat vom 23. März 1819 bezeichnet eine Wegscheide der politischen und intellektuellen Geschichte Deutschlands im frühen 19. Jahrhundert, nach diesem memorablen Datum lebt die Nation in einem anderen Bewusstseinszustand als zuvor.“ (S. 25)

Schnell löst sich im Resonanzraum dieser Entwicklung die Imago des Kotzebue-Mörders von der realen Person Carl Ludwig Sand, dessen Werdegang – und das heißt auch seine Politisierung und letztlich auch Radikalisierung – Zimmermann in den folgenden Abschnitten seiner Studie sorgsam auffächert, von der Schulausbildung in Wunsiedel, Hof und Regensburg

über die wechselnden Orte seines Theologiestudiums Tübingen, Erlangen und Jena bis zum Attentat und der Gefängnishaft in Mannheim. Es sind im Rückblick betrachtet Stationen einer Selbstermächtigung, die im patriotisch überhitzten Klima der thüringischen Universität, wo im Juni 1815 die sogenannte Urburschenschaft gegründet worden war, zur Tatbereitschaft wird. Politisiert hatte auch den schwärmerisch veranlagten Carl Ludwig Sand die Enttäuschung über die politische Entwicklung nach den Befreiungskriegen. Im Laufe seines Studiums wird er dann „zu einer zentralen Figur im Kommunikationsnetz der Burschenschaften“ (S. 91), und beim Wartburg-Fest am 18. Oktober 1817, das er wohl als ein „Fanal der burschenschaftlichen Selbst- und Geschichtsermächtigung“ (S. 105) begreift, agiert er als gewähltes Mitglied des akademischen Festausschusses. Dabei ist er, folgt man Zimmermanns Darstellung, kein eigentlich politischer ‚Kopf‘, zumindest wenn man dies im Sinne eines politischen Gestaltungswillens verstehen will. Sein „Revolutionsfieber“ weise zwar, so Zimmermann, „einzelne Züge liberalen Programmdenkens“ auf, doch im Kern speiste es sich „aus dem alten pietistisch-patriotischen Glaubensfundus der Erwähltheits- und Märtyreridee in Christo.“ (S. 19). Seine Schärfung erhält dieses Revolutionsfieber dann in Jena, wo Sand unter den Einfluss des von dem Philosophen Jakob Friedrich Fries gelehrten Moral-Rigorisismus gerät und sich den ‚Unbedingten‘ um Karl Follen anschließt. In diesen Kreisen werden die Forderungen nach einer konstitutionellen Monarchie, Ministerverantwortlichkeit, Gleichheit vor dem Gesetz, Pressefreiheit usw. offensiv vertreten. Wann sich das hier leitende Tatethos und die christlich verklärte Märtyrer- und Befreiungsutopie bei Sand vom Gedankenspiel zum terroristischen Aktionismus verwandelte, bleibt im Dunklen. Karl Follens Apologie der Gewalt jedenfalls dürfte dabei eine nicht geringe Rolle gespielt haben, auch wenn Sand in seinen Vernehmungen jede Verantwortung Follens verneint und sich als autonomes Täter-Ich zu präsentieren bemüht war.

Eindrucksvoll schreibt Zimmermann das Porträt eines Attentäters, der buchstäblich ‚aufs Ganze‘ geht, wenn er von Jena aus aufbricht, um im Namen eines übergeordneten Ziels (des Vaterlands, der Nation), was nichts anderes heißt als: im Besitz der Wahrheit, Politik durch Vernichtung (die eigene Vernichtung eingeschlossen) ‚praktisch‘ zu machen. Nicht weniger eindrucksvoll entfaltet er begleitend dazu das Porträt einer Epoche, in der Weichen gestellt werden für die Demokratie in Deutschland, aber auch für einen Nationalismus, der in den Weltkatastrophen des 20. Jahrhunderts ein Gesicht zeigte, das, wer es nur sehen wollte (und Zimmermann zitiert

hinreichend Beispiele dafür), bereits in dieser Frühphase der Politisierung sehen konnte. Allein die schiere Materialfülle, die Zimmermann ausbreitet, ist mehr als beeindruckend. Das gilt auch für den abschließenden Teil der Studie, in der Zimmermann kundig den Spuren des Sand-Mythos in der deutschsprachigen Literatur bis in die unmittelbare Gegenwart folgt. Gelegentlich freilich hätte man sich Straffungen und eine klarere Narration vorstellen können, allein schon um die ein oder andere unnötige Wiederholung zu vermeiden. Einige wenige Datierungsfehler sind zu vermerken (S. 11, 69, 140), bleiben aber marginal.

Was allerdings wirklich verwundert, ist, dass ein anderes Attentat allein an zwei Stellen eine lapidare Erwähnung findet, lieferte dieses doch gleichsam die Blaupause sowohl für Sands Tat wie für den ambivalenten Mythisierungsprozess, der ihr auf dem Fuße folgte: die Ermordung Jean Paul Marats durch Charlotte Corday am 13. Juli 1793. Hier, das heißt in der Resonanz, die diese Tat über mehrere Jahrzehnte in der deutschen Öffentlichkeit gefunden hat, ist im Grunde schon alles vorhanden, was Sands Selbstermächtigung und vor allem auch, was die Diskussion um das Mannheimer Attentat ein rundes Vierteljahrhundert später ausmacht: die Verschlingung religiöser, moralischer und politischer Deutungsmuster, die Vorstellung vom politischen Mord als Notwehr im Namen des Vaterlands, die Kalkulation des eigenen Einsatzes, die Auratisierung der Bluttat und die mythische Dimensionierung der Täterin zur ‚heiligen‘ Mörderin einerseits, zum Dämon der Anarchie andererseits, die Idee einer doppelten Stellvertretung (stellvertretend für die ‚gute‘ Nation ermächtigt sich eine Täterin dazu, den schlechten Teil der Nation in Person eines ihrer exponierten Stellvertreter zu opfern), die Erhebung des politischen Gegners zum ‚absoluten‘ Feind, der getötet werden darf, etc. Als Sand mit dem Anspruch, im Dienst eines übergeordneten Ganzen zu handeln, zur Tat schritt, war Charlotte Corday bereits, was er zu werden sich erst anschickte: ein Mythenkonstrukt, eines vor allem, das sich in der Zeit großer Bekanntheit erfreute. Das könnte ein Licht werfen auf den – möglicherweise – Nachahmungscharakter von Sands ‚großer‘ Tat und zugleich den um sie sich rankenden „Nationalmythos aus dem Geist ostentativen Heldensterbens“ (S. 185) redimensionieren.

Norbert Otto Eke (Paderborn)

Reinhardt, Stephan: Georg Herwegh Eine Biographie. Seine Zeit – unsere Geschichte. Göttingen: Wallstein Verlag, 2020.

Ein regelrechtes Rundgemälde entfaltet Stephan Reinhardt von der Welt, der Georg Herwegh angehört. Kurze, durch Überschriften inhaltlich umrissene Unterkapitel erleichtern dabei die Orientierung und machen auch sequentielles Lesen des umfangreichen Buches gut möglich. Besonders anschaulich entwickelt Reinhardt das Panorama relevanter Strömungen, Ereignisse, Personen und Bücher des Vormärz, umreißt sie zunächst kenntnisreich und schlüssig und verknüpft sie dann mit Herwegh. Die Lektüren, Auseinandersetzungen und Prägungen Herweghs erhalten auf diese Weise eine starke Anschaulichkeit, ebenso seine literarische Produktion und deren Wirkungen. Gerade für den Einstieg in Geschichte und Literatur dieser Aufbruchzeit bietet Reinhardts Herwegh-Biographie Orientierung, Anregungen und Anknüpfungspunkte.

Ohne die Ingrid Pepperle und ihrem Team zu verdankende sechsbändige „Kritische und kommentierte Gesamtausgabe“ von „Georg Herwegh: Werke und Briefe“ (Aisthesis, Bielefeld 2005-2019) wäre „dieser Versuch einer (kulturkritisch angelegten) Biographie nicht möglich gewesen“, betont Reinhardt in seinem Vorwort (S. 8). Dabei greift er nicht allein auf die eigentlichen Herwegh-Texte dort zurück, sondern verwendet auch intensiv die im umfangreichen Apparat aggregierten Informationen. Die Biographie wiederum setzt mit ihren Zitaten und Verweisen Impulse, zu den Bänden der Gesamtausgabe zu greifen.

Die vier Hauptteile der Biographie orientieren sich an Lebensabschnitten, die vor allem auf die jeweiligen Wohnorte Herweghs bezogen werden. Dieses Verfahren ist verstehbar als das Bestreben, die Person in ihrem Eigenleben darzustellen und sie nicht nur als Objekt der Geschichte erscheinen zu lassen; allerdings legen die durch die Hauptteile hindurch gezählten 24 Kapitel bei inhaltlicher Betrachtung dann doch wieder eine konventionelle Gliederung in Vormärz, Revolution, Nachmärz und Reichsgründungszeit nahe, insgesamt durchzogen vom Streben Georg Herweghs nach persönlichem Glück und allgemeiner Freiheit und sozialer Gerechtigkeit.

Deutlich stellt Reinhardt den aufmerksamen und prinzipienfesten politischen Beobachter und Korrespondenten Herwegh heraus, der nach der Niederlage der von ihm politisch geführten Deutschen demokratischen Legion aus Paris im April 1848 beim badischen Dossenbach durchaus nicht in Lethargie verfällt. So begrüßt Herwegh am 23.08.1848 in der von Arnold

Ruge in Berlin herausgegebenen „Reform“ die Frieden sichernde Idee eines „obersten Gerichtshofes der Nationen“, die ein in Paris geplanter internationaler Friedenskongress propagieren will. Allerdings, so postuliert Herwegh: „Der ‚letzte Krieg‘ muß noch geschlagen werden, der Krieg gegen die, welche Nationen gegen Nationen zur Feindschaft hetzen, der Krieg der Demokratie gegen die Aristokratie“ (bei Reinhardt S. 326). Ruge, der ihn seit 1842 kennt, schreibt Herwegh nach einem Treffen im Jahr 1849 eine rege Aufgeschlossenheit für das öffentliche Geschehen zu und konstatiert: „Seine Blasiertheit ist verschwunden.“ (S. 334).

Unbedingte Freiheit und Erfüllung beansprucht Herwegh auch für jedes Gefühl tiefer Liebe, was heftige Verwerfungen zu ihm nahen Personen bewirkt. Der Dissens, der sich zwischen Georg Herwegh und Richard Wagner – seit 1853 „Blutsbrüder“ – nach und nach entwickelt, steht exemplarisch für Konsequenzen aus Herweghs republikanischer Gradlinigkeit und „Caesaren“-Verachtung und wird von Reinhardt vielfältig beleuchtet. Auch andere Enttäuschungen, anhaltende Verleumdungen Herweghs und seine aus all diesen Gründen resultierende Zurückweisung selbst von respektvoll offerierten Auftrittsangeboten zeichnet Reinhardt nach.

Reinhardt formuliert sein Buch in Sätzen, die durchaus nicht immer der grammatischen Konvention entsprechen; damit steht er in der praktischen Tradition des jungen Literaturkritikers Herwegh, der seinen Hass gegenüber einem absoluten Maßstab in der Sprache betont, „vor dem keine Individualität Gnade findet“ (S. 34). Der Lesbarkeit des Buches tun die knappen Sätze gut.

Nicht immer unproblematisch stellt sich der Apparat der Biographie dar. Auch längere Zitate sind teilweise nicht nachgewiesen. Die oft unbequem knapp gehaltenen Anmerkungen erweisen sich gelegentlich als rätselhaft; z. B. muss man erst einmal darauf kommen, dass sich hinter dem Verweis auf „ML 2“ (in Anm. 26 auf S. 593) der im Literaturverzeichnis aufgeführte Titel: „Wagner, Richard: Mein Leben, Bd. 2. München 1911“ verbirgt. Ein kritisches Lektorat hätte auch vorgeschlagen, Herweghs oben zitierte Aussage zum „letzten Krieg“ aus dem Band 3 der nun vorliegenden „Werke und Briefe“ heraus zu zitieren (dort S. 364), und nicht – wie geschehen aus der älteren Literatur. Vor allem aber wären die gelegentlichen, z. T. wortgleichen Wiederholungen vermeidbar gewesen, wie die eines – zweifellos bemerkenswerten Feuerbach-Zitats zum Wechselverhältnis von Egoismus und Kommunismus auf den Seiten 371 und 376 oder die des Herwegh-Doppelzitats zur Freiheit (S. 566 und S. 571). Hinsichtlich des (reduzierten) Lektorats ist dieses Buch sicherlich kein untypisches Produkt unserer Zeit.

Der Umgang mit dem politischen Dichter Herwegh gerät offenbar immer auch zum Glaubensbekenntnis. So setzt sich Reinhardt im Vorwort seines Buches auf S. 8 von der „spöttisch ‚Ein Heldenleben‘ unternitelten“ Herwegh-Biographie Ulrich Enzensbergers (Eichborn, Frankfurt/Main 1999) ab, dem er „wie nach der Wende von 1989/90 allgemein üblich“ eine ungerechte Pauschal-Diskreditierung der DDR-Germanistik vorwirft (und damit sicherlich ein grundlegendes Problem unserer Wissenschafts-Landschaft anspricht). In ähnlichem Sinne hat bereits Wolfgang Büttner Enzensbergers Buch im FVF-Jahrbuch 2000 kritisch rezensiert (dort S. 369ff.) und ihm insbesondere fehlenden Zugang zur Lebens- und Kommunikationswelt des Vormärz vorgehalten. Betrachtet man nun die Biographien von Reinhardt und Enzensberger parallel, so bietet Reinhardts umfangreiches Buch zweifellos eine viel breitere Darstellung und Fundierung des Lebens und der Werke Herweghs. Die von Enzensberger gelegentlich schonungslos herausgearbeiteten Ambivalenzen bei Herwegh stellen jedoch eine interessante und wichtige Ergänzung des Bildes dar, deren Quellen allerdings wegen fehlender Nachweise nur mühsam rekonstruiert werden können.

Beide Autoren gehen auf Herweghs Gedicht *Die deutsche Flotte* von 1841 ein. Enzensberger umreißt dessen unmittelbaren Entstehungszusammenhang und verdeutlicht damit implizit die Phantasien Herweghs von seiner eigenen Bedeutsamkeit für ein künftiges starkes deutsches Kaiserreich, um dann den direkten Bezug zur späteren wilhelminischen Flottenpolitik vorzunehmen (S. 92f.). Reinhardt stellt dieses Lied („ein früher Fehltritt“) in einen reinen handels- und wirtschaftsimperialen-Zusammenhang, um dann in einer umfangreichen Anmerkung hierzu die globalen militärstrategischen Ambitionen der Verteidigungsministerin Kramp-Karrenbauer vom November 2019 zu kritisieren (S. 57 mit Anm. 66 auf S. 579). Den romantischen Bezug Herweghs auf historische Mythen im Lied, das Trauma der Ohnmachtserfahrung des schwachen Deutschland gegenüber der imperialen Macht Napoleons, die Infragestellung der zahlreichen Fürstentümer durch die Forderung nach einem Nationalstaat, kurz: mentalitätsgeschichtliche Hintergründe für die Popularität der Flottenfrage auch bei Revolutionären im Jahr 1848/49 beachten beide Autoren nicht.

Wenn Reinhardt über Herwegh schreibt, so will er – ausweislich des Untertitels nicht nur ihn und seine Zeit, sondern damit auch „unsere Geschichte“ ins Bewusstsein rufen. Er betont also eine Traditionslinie, in der freiheitliche, internationalistische und soziale Bewegungen und Bestrebungen an Herwegh anknüpfen können. Die Identifikation mit einer historischen

Figur geht allerdings zu weit, wenn von dieser Urteile und Verdächtigungen ungeprüft übernommen werden. Die Zerschlagung der Pariser Legion durch württembergische Truppen als Ergebnis systematischen Verrats zu beschreiben, durch den sie in eine „Falle“ gelockt worden wäre (S. 308f.), wird weder dem infrage kommenden Personenkreis noch dem – recht gut rekonstruierbaren Gang der Ereignisse gerecht.¹ Reinhardt folgt damit dem (zuvor zitierten) verbitterten späteren Blick Herweghs auf die Niederlage, dessen Schärfe sich erst im Zuge der hartnäckigen, jahrzehntelangen, von Schmach-Legenden geprägten Herabsetzung des Dichters als Feigling entwickelte – allerdings waren auch manche Legions-Offiziere in ihren Rechenschaftsberichten mit Verrat-Vermutungen schnell bei der Hand. Verschwörungstheorien sind selten geeignet, einen klaren Blick auf das Geschehen und die einem Scheitern zugrunde liegenden Fehler zu gewinnen, sie mögen aber bei den Gescheiterten selbst als Entlastungsversuche verständlich sein.

Manchmal vereinfachen angebotene Analyseergebnisse die politischen Fronten. So erklärt Reinhardt das „Bürger- und Großbürgertum“ zur im „Revolutionsjahr 1848 siegende[n]“ Kraft, die dann die „Gründerzeit‘ der deutschen Industrie in Gang“ setzte (S. 317f.). Das dort folgende (nicht nachgewiesene) Zitat von Johann Jacoby über „die alte schamlose Wirtschaft des Eigennutzes und der Knechtschaft“ ist absolut nachvollziehbar. Insgesamt aber erfahren die gesellschaftlichen Konfliktlagen durch die Erklärung der (Groß-)Bürger zu Siegern der Revolution eine Vereinfachung, indem das nachfolgende Rangeln des aufsteigenden, liberal orientierten Bürgertums mit den alten aristokratisch-monarchischen Eliten nicht angemessen wahrgenommen wird.

Auch hinsichtlich der Pariser Kommune von 1871 übernimmt Reinhardt, ausgehend von Herweghs Sicht, unkritisch die sozialistische Tradition. Unter Bezug auf Marx schreibt er der Kommune das Zerbrechen der Klassenherrschaft durch die „Aufhebung des Grundwiderspruchs zwischen gesellschaftlicher Arbeit und privater Aneignung“ zu (S. 546). Jedoch lässt das Buch „72 Tage – Die Pariser Kommune 1871“ von Thankmar von

1 Bei der Auseinandersetzung mit dem Vorwurf des Verrats als Ursache für die Niederlage der Legion stieß der Rezensent auf vergessene Materialien zu ihr. Darunter sind Schreiben zur Strategie zur Deutschen demokratischen Legion und Briefe von Georg und Emma Herwegh vom Abend des Gefechts bei Dossenbach, geschrieben nach gelungener Flucht ins schweizerische Rheinfelden. Die neu aufgefundenen Materialien werden im Rahmen dieses Jahrbuchs in einem gesonderten Aufsatz vorgestellt und eingeordnet.

Münchhausen (DVA, München 2015) deutlich erkennen, wie sehr es Instrumentalisierungs-Projektionen von links und rechts waren (und sind), die das jeweils geläufige Bild der Kommune konstituierten. Selbst Marx kam im Jahr 1881 rückblickend zu einer recht nüchternen Bilanz der Kommune, die von Münchhausen in seinem Buch auf S. 448 wiedergibt. Dass von Anfang an die (ehemals) linken Geister sich an der Kommune schieden, zeigen Hinweise in Herweghs Brief an Johann Phillip Becker vom 26.06.1871, in dem er um Exemplare der von Reinhardt zitierten Marx-Broschüre zum Thema bittet (siehe Werke und Briefe Bd. 6, S. 446).

Es lohnt sich, die Herwegh-Biographie von Stephan Reinhardt zu lesen – und sich daran zu reiben.

Wilfried Sauter (Essen)

Anna Danneck: „Mutterland der Civilisazion und der Freyheit“. Frankreichbilder im Werk Heinrich Heines. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020

Zivilisation ist nicht Kultur. Sie ist bei Kant die Passung in die menschliche Gesellschaft nach der bloßen Bezähmung der Wildheit (Disziplinierung) sowie der Kultivierung, die Geschicklichkeit verschafft und in die Gesellschaft einordnet nach einer Menge von Zwecken. Zivilisierung indes (Manieren, Artigkeit, Klugheit) kommt vor der Moralisierung, d. h. der Gesinnung, dass der Mensch nicht nur Zwecke, sondern gute Zwecke erwähle. Gute Zwecke können zu gleicher Zeit jedermanns Zwecke sein. Heines Begriff der „Civilisazion“ versieht das Gegenbild Frankreich mit Nationalstereotypen, die es ambivalent codieren und in einem affektiven Diskurs von Ablehnung und Anziehung situieren. Programmatisch die Zeile in *Anno 1839*: „Das leichte Volk wird mir zur Last“, die die zivilisierten Anderen mit dem Mangel an deutscher Tiefe und Gemüthaftigkeit konfrontiert. Wie die Grundfrage Anna Dannecks Freiburger Dissertation besagt – ‚Wie passen Nationalstereotype zu der aufgeklärten Einstellung des Dichters Heinrich Heine?‘ – wird in dem durch die Pole Anziehung und Ablehnung markierten Feld um die eigene Haltung gerungen, die Semantisierung von Heimat und Fremde, Frankreich und Deutschland, die in Stereotypen zu Bildern festgestellt sind. Allerdings ist die erste These, „dass Heines literarische Frankreichbilder immer – sei es in impliziter oder in expliziter Form – in Bezug zu Heines Deutschlandbildern stehen“, zunächst eher oberflächenförmig und

lässt sich über fast alle Elemente der im symbolischen Medium der Sprache bestehenden Verbindungen sagen – Semantisierung geht über Konturierung der Begriffe aneinander, mit- und gegen einander, bis hin zu Funktionen wie *antonym substitution*, die als bedeutungstragende Funktionen die Sprachbenutzer und Sprachbenutzerin Wörter verwenden lassen, die ihr Gegenteil implizieren. Dieses Gegenteilige geht in den Diskurs mit ein, sodass neben der planen, direkten Aussage, auf die das Medium der Sprache nie zu reduzieren ist, mannigfaltige Wechsel- und Nebenbeziehungen zwischen den Wörtern den Vorgang der Benennung reich machen und an schon Benanntes knüpfen. Für Heines Frankreichbilder bedeutet es, dass die zweite These Dannecks, „dass Heine die Stereotype in seinem literarischen Werk mit Absicht einsetzt und sich ihrer Wirkung voll bewusst ist“ (S. 13), jene Oberfläche des Diskurses beschreibt, an der Absicht und Bewusstsein einer Person zugerechnet werden, als sei deren Status als Akteur nicht aufs engste mit der Beschaffenheit der, mit Wittgenstein, tiefengrammatischen Verflechtungen von Worten und Handlungen verbunden, die erst über die Verwendung eines Wortes mit weitem Hof Aufschluss geben. Bedeutungsbildung geht nicht über Intentionen, die bruchlos umgesetzt werden könnten, sondern um das Stereotyp in einer spezifischen Rolle. Gibt der theoretische Aspekt der Arbeit darüber Aufschluss („Theoriedesign“)? Interessant die Einbeziehung der „komparatistischen Imagologie“: Die Erforschung der fremden Kultur gebe Aufschluss „über die eigenen Ansichten und Werte“. Dieser Gedanke solle, nach der Autorin, trennscharf sein: „Wie schon angedeutet, ist eines der Hauptdefizite der komparatistischen Imagologie [...] die methodische und terminologische Unschärfe.“ (S. 27) Oft ist es indes die Unschärfe der Begriffe, die wir gebrauchen, die sie, konservativ verfasst und wechselnde Bedeutungen ins Werk setzend, leben lässt und in differenten Kontexten verwendbar macht. Die Imagologie ist im Vergleich nicht nur das Zurückwerfen eines eingeebneten Bildes auf die jeweils andere Kultur, sondern kann nur jene Bilder zurückwerfen, deren Bedeutung kulturell fortwährend modifiziert wird. Das *image* der Imagologie, das disponible Bild, wird im vorliegenden Theoriedesign oft nicht weit genug, d. h. auf eine öffnende Freiheitsfunktion hin, verwendet. Zudem widerspricht sich die Autorin, wenn sie zum einen auf Darlegung der historischen Entwicklung ihres Untersuchungsfeldes verzichten will (S. 26) und gleichzeitig zu Recht betont, dass das Werk Heines „ohne historisches Wissen nicht zu verstehen ist und die Entstehungsumstände große Bedeutung haben“ (S. 27). Dem *principle of charity* entsprechend mag man zugeben, dass hier Mikro- und Makroebene

des Historischen unterschieden werden. Gleichwohl lässt sich Historisches nicht als abgegrenzte Substantivierung von Gegenständen lösen, als habe es nur als solche zu diesen gehört. Im gleichen Sinne ist „Heines Intention“ nicht von den kulturellen Symbolismen abzugrenzen, unter deren Einfluss sie entstand. Der Positivismus der Untersuchung, der abgewendet werden soll durch einen bestimmten Aufbau des Textkorpus (S. 35), scheint auch bei nach Repräsentativität eingerichteter Auswahl durch. Positiv hervorzuheben ist die differenzierte Darstellung der Frankreichbilder in Deutschland, wobei außerliterarischer und literarischer Diskurs auf ihre Interdependenz hin gelesen werden sollten: Die mit 1789 aufkommende Transformation der Nationalbilder wird eindrücklich deutlich gemacht. Wichtig wäre, die revolutionär indizierten Umbrüche auch jenseits der Vorstellung von Revolution als plötzlichem Umbruch zu denken. Wie kürzlich Eva von Redecker betont hat, geschehen Revolutionen in Zwischenräumen, sind „Arbeit am Weltinnenraum.“ Dieser mit Rilke gedachten Idee ist Heine zuzuwenden: Das stereotype Bild ist in sich transformativ. Die Idee der Nationalcharaktere, dem Wesen einer Nation, das sich durch die Wechselfälle der Geschichte behauptet, ist eine, von der die Autorin sich zu Recht absetzt. Identität ist oftmals ein Verlegenheits- oder Schutzbegriff, der vom Element der Kritik getrennt gedacht wird. Dass aus Differenz, nicht aus Gleichheit, Bedeutung entsteht, ist Teil des Lebensformbegriffs, den die Autorin auf O’Sullivan, nicht auf Wittgenstein zurückführt – hier liegen Anknüpfungspunkte für vertiefende Lektüren.

Der Teil „Heine zwischen Deutschland und Frankreich“ (S. 57-69) beschreibt Heines Identitätskonflikte zwischen den Nationen; der Eintritt in eine Burschenschaft war keine Anbiederung an bestehende Nationalismen. Auch die Taufe, das berühmte „Entre Billet zur europäischen Kultur“ im Jahr 1825, vermag die Konflikte nicht zu lösen, der Paria kann, mit Arendt, nicht Parvenü werden. Eine Schärfung der Kategorien angesichts der Nennung dieser Leitunterscheidung hätte nahegelegen, ist es doch der Teil der Arbeit, in dem Danneck vor dem Analyseteil der Primärtexte Leser und Leserin an die Umstände heranführt, die darlegen, weshalb Heine glaubte, das Eintrittsbillet zu brauchen. In der Verflechtung von Ironie, Prophetie und Verheißung changieren Indices des Vorscheins tatsächlicher Kenntnis Frankreichs und Antizipationen der Erfüllung der „Sehnsuchstopoï“ (Wild). Solange *Bilder* auf Stereotype befragt werden, ist die Gefangenschaft eine doppelte: „Ein *Bild* hielt uns gefangen“ (Wittgenstein, PU 115), auch Bilder des Nationalen tun dies, die, in der traditionellen Auffassung des Bildes, dem

Ränder geben, dessen scheinbare Materialität mit Simmel die Seele ist, die auf die materielle Begrenzung der Rahmung trifft. Das Bild, das uns gefangen hielt, ist zweitens die Vorstellung, Nationalität als Identitäts- statt als Ereigniskategorie zu denken, die auf der Landkarte gewesener Wissensgeschichte nur verschoben wird. Hingegen in das sich Verändernde eintreten zu wollen, bedeutet, Heine nicht mehr, wie es noch Hans Mayer tat, in die Ausnahmediagnose festzustellen: „So wird Heine zum einzigartigen Fall des Menschen ganz ohne Tradition...“ Das gleiche wurde von G. H. von Wright in ähnlichen Worten über Wittgensteins Stellung in der Philosophiegeschichte gesagt; auch der jüdische Aspekt ist vorhanden. Es ist, bei Heine, die Behandlung des Paria, der zu Unrecht von der Tradition abgeschnitten wird, sodass die Auseinandersetzung mit Nationalismen, ersehnt oder verworfen, Substitutionscharakter hat. Gerade weil das Nationale in der affektiven Tektonik Heines auch Ersatz der eindeutigen Zurechenbarkeit ist, kann es nicht entschieden werden, muss es die Ambivalenz der Absonderung wie der versuchten Aneignung bewahren. Die „Wunde Heine“ (Adorno) kam ja aus der Spannung von beibehaltener Aufklärungsabsicht Heines und der Affinität zur romantischen Dichtung. Diese Spannung müsste sich im Blick aufs Nationale wiederfinden lassen. „Schöne Wiege meiner Leiden“ (Buch der Lieder) ist eben auch die Unterscheidung zwischen dem, was ersehnt und dem, was nicht substituiert werden kann. Stereotype des Nationalen sind nur die halbe Wahrheit dieses Dichters, der, analog zu einem Titel Aragons, das Wahr-Lügen (Le Mentir-vrai) beherrscht, das Spiel von Setzung und Ironisierung eines Inhaltswerts als Versuch, das versagte Andere doch zu haben. Neben Gedichten werden Briefe als „Fallanalysen“ behandelt, die epistolarische Gattung lässt Dialogizität als Grundlage kommunikativer Akte diskutieren sowie mögliche Einflussfaktoren auf die Schreibweise Heines (S. 129). Wiederholt eingeschaltete Zusammenfassungen strukturieren den geordnet vorgehenden Analyseteil. Das Fazit differenziert die Verwendung der Stereotype nach Werkphasen. Dass das Heine'sche Briefwerk „einen eigenen literarischen wie ästhetischen Wert besitzt“ (S. 263), hat man vermuten können. Die Spannung zwischen Weltbürgerpointe und nationaler Besonderheit beschließt den Band. Eine ordentliche, mitunter frische Sicht auf den Ironiker, der sich seine Liebhaber nicht aussuchen konnte und mit dem Anspruch des deutschen Bürgertums, seine Ironie zu domestizieren und deren ungelöste Verzweiflung, die aus der ererbten Paria-Rolle stammte, nicht zu sehen, der Tradition anverwandelt wurde.

Sandra Markewitz (Vechta/Bielefeld)

Jürgen Müller (Hg.): Deutscher Bund und innere Nationsbildung im Vormärz (1815-1848). [Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften Bd. 101.] Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2018

Der Deutsche Bund hat in der deutschen Historiographie keine gute Presse gehabt, weil er die Nationwerdung der Deutschen behindert und aufgehalten habe. Diese Einstellung, der schon Zeitgenossen Ausdruck verliehen haben und die sowohl die kleindeutsche wie auch die österreichische Sicht über ein Jahrhundert bestimmt hat, wirkt bis in die Gegenwart nach und macht nur zögerlich einer differenzierten Sichtweise Platz, „die den Deutschen Bund nicht als Gegenpol zum deutschen Nationalstaat betrachtet, sondern ihn in die föderative Tradition der deutschen Geschichte einbettet“ (9). Diesem Thema hat sich eine Tagung gewidmet, die im Oktober 2017 im Historischen Kolleg in München stattfand; sie „verfolgte das Ziel, das nationsbildende Potential des Deutschen Bundes auszuloten und ihn als politischen Akteur in einer sich rasch wandelnden Gesellschaft neu zu verorten“ (7). Die im vorliegenden Tagungsband versammelten zehn Beiträge ausgewiesener Experten zeigen, auf welcher verschiedenen Ebenen sich der Prozess der Nationbildung in Vor- und Nachmärz vollzieht. Ich konzentriere mich im Folgenden auf die Kernfrage, welcher Art die föderative Ordnung Mitteleuropas war und welche Potentiale sie barg, sowie auf den Bereich von Kultur und Wissenschaft. Aufgaben und Organisation der Kommissionen des Bundes, denen sich drei Vorträge widmen, und die im Rahmen der Erforschung des Zollvereins oft genug verhandelte Problematik der wirtschaftlichen Einheit muss ich übergehen.

Der Deutsche Bund war eine Konföderation souveräner Fürsten und Magistrate, der „nur rudimentäre Elemente von Staatlichkeit aufwies“ (48) – das konnte angesichts der Machtverhältnisse nach dem endgültigen Sieg über Napoleon auch gar nicht anders sein. Trotzdem gab es einzelne bundesstaatliche Elemente: das Verbot eines einseitigen Austritts, die Ermöglichung gemeinsamer Gerichte für kleinere Staaten, gemeinsame Regelungen zum Status mediatisierter Häuser, das Recht auf Erwerb von Grundeigentum innerhalb des Bundes sowie Freizügigkeit. Diese Homogenitätsvorgaben, wie Reinhard Stauber sie nennt, bilden einen wichtigen Teil einer föderativen Nationalstaatsbildung, wie sie den deutschen und den schweizerischen Politikraum „in ganz besonderer Weise“ auszeichnen, „worauf der kurze Zentralisierungsschub der napoleonischen Zeit mit seiner

Ausschaltung der Zwischengewalten und der Konzentration staatlicher Souveränität in den Einzelstaaten den Blick nicht wirklich verstellen kann“ (53).

Andreas Fahrmeier untersucht die innere Nationsbildung Deutschlands im 19. Jahrhundert im internationalen Vergleich und wendet sich dabei besonders Italien und den USA zu, aber auch dem Vereinigten Königreich, dessen konstitutionelle Struktur bis 1830 „schwerlich als (Proto-)Nationalstaat zu beschreiben“ sei (220), sowie Kanada als einem „Zusammenschluss unterschiedlicher, geographisch kaum verbundener und ökonomisch wie politisch wenig vernetzter Kolonien“ ohne urbanem Zentrum und mit zwei Amtssprachen, zwei dominierenden Konfessionen und zwei völlig unterschiedlichen Rechtssystemen (222). Erstaunlicherweise erwies sich die kanadische Konföderation als erfolgreich – ein Beleg dafür, „dass auch unter den Bedingungen des 19. Jahrhunderts die Entstehung und Entwicklung bundesstaatlicher Ordnungen zumindest gelegentlich ebenso gut möglich war wie die Entstehung und Entwicklung nationalstaatlicher Ordnungen“ (223).

Mark Hewitson schließlich stellt die Frage nach „Bundesstaat“ oder „Bundesreich“, „Einheitsstaat“ oder „Staatenreich“ in der verfassungspolitischen Diskussion von 1848/49 (185-205) und beantwortet sie verschieden für die demokratischen, die konservativen und die liberalen Kräfte. Dabei treten Gemeinsamkeiten wie Unterschiede ins Bild: So verfolgte „die Mehrheit der Demokraten und Liberalen eine Politik, welche die bundesstaatliche Basis des Reichs untergrub“ (202), gemeinsam mit den Konservativen aber widersprachen auch Liberale „vehement der demokratischen Vorstellung einer rein ‚numerischen‘ Nation“ (203): „Den Ungebildeten und Besitzlosen, so glaubten viele Liberale, mangle es an den für politische Teilhabe nötigen Eigenschaften wie Zuverlässigkeit, persönlichem Einsatz und kritischem Denkvermögen.“ (Ebd.) Diese gemeinsame Abwehrhaltung gegen eine radikale Demokratie ließ Konservative wie Liberale sich wieder verstärkt den Einzelstaaten und ihren Rechten zuwenden. Das Scheitern der Reichswerdung 1848/49 zeigt, dass eine Balance zwischen Zentralgewalt und Einzelstaaten noch genauso wenig gefunden, wie die Frage nach dem Verhältnis Preußens zu den übrigen Staaten innerhalb eines Bundesstaates einer Antwort näher gerückt war.

Ein Bereich, der sich nicht an Grenzen hält, ist die Wissenschaft. Andreas C. Hofmann untersucht die „[z]wischenstaatliche Wissenschaftskommunikation und Wissenschaftspolitik im Deutschen Bund“ (166-184), indem er mit einer Unterscheidung von drei verschiedenen Ebenen zunächst die methodischen Rahmenbedingungen definiert und dann Beispiele auf diesen

Ebenen benennt. So stehen für die interne Wissenschaftskommunikation auf der Ebene der wissenschaftlichen Einrichtungen der „Verein zum Austausch akademischer Gelegenheitsschriften“ sowie Kartelle und Bündnisse zwischen Universitäten, um sich „ohne Zwischenschaltung einzelstaatlicher Regierungen bzw. ohne die diplomatischen Dienstwege“ die Relegation von Studenten wechselseitig mitzuteilen (175; warum redet der Autor von „Studierenden“ für eine Zeit, in der es noch keine Studentinnen gab?). In diesen Zusammenhang gehört auch das Desiderat, Akademien der Wissenschaften als Orte zwischenstaatlicher Wissenschaftskommunikation und nicht als lokale Einrichtungen zu verstehen. Hinter einer zwischenstaatlichen Wissenschaftspolitik, also der höheren Ebene, steht nicht zuletzt der Wunsch, „die jeweils besten Vorschriften der anderen Staaten zu ‚plagiiere‘“ (178). Die Bemühungen blieben beschränkt; 1834 kam es zu Ministerialkonferenzen in Wien, 1836 zur Etablierung eines freilich nicht lückenlosen Netzwerks von Regierungsbevollmächtigten, die Nachrichten über Relegationen nun staatlicherseits weitergaben und damit die Aufgabe der Kartelle übernahmen.

Dem „Vorhaben einer Nationalstiftung im Weimarer Goethehaus von 1842/43“ wendet sich Paul Kahl zu (151-166) und berührt damit einen Schlüsselbegriff für das Selbstverständnis Deutschlands im 19. Jahrhundert: die Kulturnation. Das ist im 19. Jahrhundert schon einmalig: dass nicht ein Schloss, nicht Insignien, nicht eine Sammlung von Kunstwerken, nicht ein zentrales Denkmal die Nation repräsentieren, sondern das ehemalige Privathaus eines Schriftstellers und in ihm ein schlichtes Arbeitszimmer mit unbedeutenden Holzmöbeln. Die Idee für ein solches Museum im Haus am Frauenplan entstand ein knappes Jahrzehnt nach Goethes Tod; den entscheidenden Anstoß lieferte Friedrich Wilhelm IV., der, mit einem Gespür für symbolische Handlungen begabt, 1841 die Berliner Museumsinsel „zu einer Freistätte für Kunst und Wissenschaft“ (156) erklärte und 1842 den Grundstein zum Weiterbau des Kölner Domes legte. Im Herbst 1842 fasste dann die Bundesversammlung einen Beschluss, eine Kommission über die Modalitäten beraten zu lassen, „unter welchen der Plan, das Haus und die Sammlungen des verstorbenen J. W. v. Goethe anzukaufen und für ewige Zeiten zum deutschen Nationaleigenthum zu bestimmen, realisirt werden könnte“ (163). Wichtiger als das Projekt selbst, das an der Uneinigkeit der Enkel Goethes scheiterte, ist die Begründung, die auf den Schriftsteller Melchior Meyr zurückgeht, einen engen Freund von Friedrich Rückert. Dort heißt es unter Punkt 4: „Indem die deutsche Nation durch Erwerbung der an sich werthvollen Sammlungen Verdienste belohnt und in Anerkennung

eines ihrer Söhne sich selber ehrt, stiftet sie einen Ort ästhetischer und wissenschaftlicher Erbauung und Belehrung [...]“, und unter Punkt 6: „Die Führer und Vertreter des deutschen Volkes, die deutschen Fürsten, ehren, indem sie das Göthe'sche Haus für ein Deutsches Museum erklären, das deutsche Volk.“ (155) Verwirklicht wurde das Museum, nun unter dem charakteristischen Namen „Goethe-Nationalmuseum“, erst anderthalb Generationen später unter Großherzog Carl Alexander, der den Stiftungsbrief jedoch bewusst nicht in Weimar, sondern auf der Wartburg ausstellte, jenem anderen Ort deutscher Sprachschöpfung drei Jahrhunderte vor Goethe. Noch im Zusammenhang der deutschen Wiedervereinigung spielte die Symbolik dieser beiden Orte, „an denen die deutsche Sprache ihre gültige und prägende Form erhalten habe“ (152) – so der damalige Bundespräsident Richard von Weizsäcker 1994 – für das Nationalbewusstsein der Deutschen eine maßgebende Rolle. Dass diese in der Zeit des Deutschen Bundes verortete „bildungsbürgerliche Redeweise [...], obwohl erst gut zwanzig Jahre alt, inzwischen fremd erscheint“ (ebd.), macht vielleicht einen der Gründe aus für das derzeitige Erstarken eines Radau-Nationalismus bar jeder historischen Vernunft. An dieser Stelle zeigt sich, wie wenig es sich bei dem Thema dieses wichtigen Buches um eine historische Quisquillie handelt – es ist politisch hochaktuell!

Hermann-Peter Eberlein (Wuppertal)

Karin Westerwelle, Baudelaire und Paris. Flüchtige Gegenwart und Phantasmagorie. Paderborn u. a.: Fink, 2020

Die „literarische Industrie“ (Sainte-Beuve) arbeitet. Sie ist der Ort medialer Inszenierungen von Autorschaft wie deren Übersteigerung. Der Autor blickt uns an auf den Bildern seiner Epoche; Baudelaire *aux gravures* (vor Stichen) schaut ebenso in die Zeit des heterogenen 19. Jahrhunderts wie jener, den das Selbstporträt zeigt, das zwischen 1844 und 1847 entstanden ist. Das Autorenfoto in der Medienevolution (Bickenbach) gibt Aufschluss über Präsentation, Repräsentation und deren Brechung. Der, der abgebildet wurde, ist niemand, den ein Bild, mit dem späten Wittgenstein, gefangen hielt; nicht auf Abbildbarkeit verpflichtet erwächst aus der Gegenwart von Kritik, Empfindung und Bildeindruck die Geste des *spleen*. Karin Westerwelle öffnet ein großes Panorama, in dem sie eindrucksvoll operiert. Das Buch ist in acht Kapitel gegliedert, die in Unterpunkten alle wichtigen und wesentlichen

Punkte des Baudelaire'schen Aktionsfelds darlegen: Baudelaire als Initiator der Moderne und der urbanen Metropole, des Bösen und der Phantasmagorie (der Kritiker Pichot in seiner Besprechung der zweiten Ausgabe der *Fleurs du Mal* im Februar 1861), Paris als Hauptstadt aller Hauptstädte, Weltausstellung, Geschmack und Skandal. Die Ingredienzen der öffentlichen Itinere sind da, es haben sich in sie die Wege der neuen und einer älteren Zeit eingetragen, sodass dem medientheoretischen Punkt der Überwindung von Distanzen (Virilio) als Autoritätszeichen hier besondere Bedeutung zukommt. Die Revolutionen der Geschwindigkeit sind auch bei Baudelaire solche der Semantisierung. Die Dromologie der Stadt besagt, dass die Bedeutung der Zeichen Zonen der Distanz und des Abstands überwindet, ohne die Herausforderung der Form (S. 427ff.) je zu vergessen. Wer in der Stadt lebt und sieht, semantisiert im Flüchtigen und dem, was dennoch, auf eine neue Art, „der realen Cité“ (S. 18) entspricht. Die Überschreitung ist jedoch mitgedacht und findet nicht nur inhaltlich statt. Auch Gedichte wie *Une Charogne* oder *Femmes damnées* sind nur das Segel der neuen Bewegung, nicht der Grund. Hier ist die Metropole selbst zu nennen, vor allem in ihrer Bewandnis, Richtschnur des Dichters zu sein: „In seiner Ästhetik fordert er vom Schriftsteller und Künstler, sich der gegenwärtigen Welt zuzuwenden und diese nicht durch solche überlieferten oder gewohnt traditionellen Sprach- und Bildformen zu verstellen, die dem Neuen das Alte überstülpen.“ (S. 27) Das Neue zu finden – emphatisch perspektivierender Ruf in *Un Voyage*: „Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!“ – ist hier in der Methode habituelle Ausstattung und Voraussetzung der Transgression zugleich. Pariser Himmel sind viele. Unter ihnen der Ausdruck, der die Unwirklichkeit streift und bestätigt, manchmal in der harten Realie aufschlagen lässt wie den *Augen der Armen* in einem Prosagedicht. Hat Baudelaire die Ökonomie nur als Schuldenmacher gekannt? Nein, sein Ökonomismus ist nicht das Kargen, sondern die Verschwendung der Form, *A une passante* Wahrnehmungsmuster und Versprechen par excellence, um im scheinbar Statuarischen sein Gegenteil zu erhaschen und zu Papier zu bringen. Medial wird der Seheindruck Schrift; aber es ist etwas Schriftkritisches in dieser Verschriftlichung, das an Platon nur vermittelt anknüpft, der fürchtete, die Schrift töte das Gedächtnis. Nun könne man aufschreiben, was sonst gemerkt werden müsste – aber Baudelaire, wie Westerwelle besonders im Blick auf die Metropole (S. 183ff.) betont, machte sich ein „steigendes Kunstinteresse“ (S. 260ff.) zunutze, um die Bürger des Zweiten Kaiserreichs zu schockieren, indem er zeigte, dass die Konstante ihrer Wahrnehmungs-

gewohnheit eine Negierung der Kategorie des Neuen gewesen war. So beantwortet Westerwelle in sorgfältiger, präziser und ausgewogener Diktion nicht nur Fragen und stellt einen prägenden geistesgeschichtlichen Themenkomplex vor, der bis heute wirkt (etwa in Aspekten von *spatial turn* oder *Plötzlichkeit* oder dem Pariser Traum als spektakulärem Bild, in dem eine ewige Jugend am Ufer der Seine überschreitet, was den Bürger hält und den Schreibort (Grunter u.a.) findet.) Der *Schreibort Paris* in seiner Bewandnis als Ort des Ichgefühls hat eine lange Tradition (Marion Gees), etwa in der Tagebuch- und Journalliteratur (Thea Sternheim, Peter Weiss, Peter Handke, Paul Nizon, Gundi Feyrer u. a.), die mit Baudelaire grundsätzlich initiiert wurde. Es ist auch ein Ort, der zur medialen Besetzung geschaffen ist und das Medium, das ihn besetzen will, wandelt. Konversive Aspekte des Sprachgebrauchs lassen sich in allen Motivkomplexen finden, die der Band behandelt: Was ist das „mondäne Paris“ (S. 120ff.) als die Ausstellung von Zeichen, die versprechen, einmal Luxurieren zu können, in der Einheit von Flanieren, Imagination und der Brechung der ausgestellten Ware, indem ihr unreflektiert Persuasives aufgelöst wird in Spektakel und Zeremoniell, noch imperial (Napoleon III), aber im Spiel auf neue Wahrnehmung, ludisch entgrenzt, wie Operette (Offenbach) und Dandy verweisend. Westerwelle hebt zu Recht das sprachkritische, also medial kritische Moment des Mondänen hervor; die „historische Tiefenschicht gegenwärtigen bürgerlichen Verhaltens“ (S. 123) ist in ihm enthalten wie die Entlarvung „der Sprache als ideologisches System“. (S. 123) Im System der Medienkonkurrenzen, der Trägersysteme und Erinnerungsorte von Schrift, Spiel und Blick, konstituiert sich die Zeit als Quasi-Subjekt, sie wird (*tuer le temps*) totgeschlagen, um in der Brechung der langen Weile die Bewohner und Bewohnerinnen der Stadt diese wie neu bevölkern zu lassen und ins Objektive zu wenden. Dies inszenierte im Neutralismus der Haussmann'schen Straßen eine Neugestaltung, die Siedlungskern und mittelalterliche Ungleichmäßigkeit in neuen, zeichenhaften Bauweisen überschrieb. Besonders gelungen das Ineinander von detaillierter Betrachtung und Analyse (Gedichte, Namen, Künstler) und Bewusstsein der Autorin für Imagination und transformative Kraft des Auges. Dass mit der Metropole auch immer eine Wahrnehmungsweise vermittelt werde, eine Art von Weltbezug und Weltbeschreibung, macht den besonderen Charakter des Buches aus. Aisthetisch, mit allen Sinnen, wird die Stadt erfahrbar in ihren Schattierungen. „Baudelaire und Paris“ ist sowohl für den interessierten Neuling als auch für fortgeschrittene Leser_innen geeignet und hat bisher in der Bücherlandschaft gefehlt. Die *Fleurs du Mal* sind nicht nur verdichteter Höhepunkt und

Ausdruck einer Zeit, sondern Manual des Affektiven im besten Sinne von *medius*, einer Vermittlung, des „Dazwischenstehens“, des Aufzeigens der Möglichkeit von Artikulation in der Transformation. Szenen der Differenz und Szenen der Identität überlagern sich in diesem evolutiv aufgeladenen, jedoch durchs Generische nicht erschöpfend beschreibbaren sich auffächernenden Kosmos. Explizit wird der „Reflexionsgehalt der *Tableaux parisiens*“ (S. 447ff.) erhoben, der Dichter Baudelaire liebt die Natur nicht mehr, der Regen fällt, die romantische Sonne geht unter. Der Abschied, den „Baudelaires Gedichte [...] damit thematisch“ ankündigen, ist der von Troubadourposition und Preisung. Dass es nichts mehr zu rühmen gibt, grundiert wie selbstverständlich die Szenen medialer Wahrnehmungsspiele, denen der von Hegel kommende Ernstdiskurs schal geworden ist. Und doch hat die Ironisierung emphatische Flecken, Teile von Sätzen probieren alte Kostüme noch einmal an, die einmal geglaubt wurden. Kann man müde werden, die Maske zu tragen? Der erschöpfte Maskenball hat sich in der Stadt eingerichtet, *world-weariness*, *spleen*, die Erinnerungen von mehr als tausend Jahren. Dass die Zeit und der herkömmliche Zeitbegriff zu den alten Gewohnheiten gehören, die reflektiert und gebrochen werden, gibt der Schreibszenen etwas Neues: Naturideale kommen (wie Valéry später spöttisch anmerkte) von Stadt und Hof. Auch die Dinge der Natur werden Dingwelt, aber so, dass sie wie Statthalter einstiger Emphase und einstigen Glaubens wirken, die nun die Aufgabe haben, medialen Überschuss hervorzubringen: Rauschen, Stille des Sinns (die Sinnkategorie der Überzeugung des Folgerichtigen ist schwach geworden), das Mediale. Es ist keine neue, eigene Entität, sondern kündigt (Sybille Krämer, Dieter Mersch) von der Generativität des Mediums. Wessen Zeichen sollte Baudelaire sich bedienen, wenn nicht der schwach gewordenen, die ihren Sinn und ihre Semantisierungsfähigkeit nicht mehr vor sich hertragen, sondern in den Bildern der Stadt zu sich kommen, die im Einklang mit der nicht mehr linearen Zeit auseinanderstreben und sich nicht zum Gesamtbild runden, was einem letztlich ästhetisch ins Werk gesetzten alternativen Trostdiskurs entspricht. Westerwelle beschreibt damit – im Spiel der Wahrnehmungen des auch als Kunstkritiker auftretenden Dichters – auch das Ende der üblichen *consolatio* in und durch Texte. Dieser Trost kann nur erahnt werden, wenn man sich den Dingen anheimgibt, die Wege der Stadt geht, Paris als Imagination lebt. Nicht nur als *Fest fürs Leben*, sondern im Sinne der Zeichen, die von der Semantisierungsaufgabe mitunter befreit sind und leerlaufen. Die Einsamkeit in *Le Cygne*, Exil im Wald wie der Wüste (wie später überraschend bei Bachmann) als „Rückzugsort für

den Geist“ (S. 449). Wohin soll sich zurückziehen, wer vertrieben ist? Letztlich in die Überlagerungen von Zeichen und Gegenzeichen in einer nurmehr müden Semantisierung, was ein Merkmal des Exils ist. Die Gedichte Baudelaire geben ihre Bilder wie jene der Salons, die von der Kunstkritik aufgegriffen werden, sehen kann man sie, muss es aber nicht, es ist nicht nur eine Industrie. Das Auge hat seine Heimat verloren, da die Bilder, die es sieht und gleichzeitig hervorbringt, nicht mehr heimatlich sind. Normativ schwach wird die Imagination lebendig, bietet sich zur Beurteilung wie zum Verlöschen, da die Moderne, in ihrer berühmtesten Bestimmung, flüchtig, zufällig und vergänglich ist. Hier ist alles transitorisch geworden. Benjamin sprach von dem Umstand, dass in der Moderne Baudelaire sein „Bild vom Künstler einem Bilde vom Helden angeformt“ habe. Diese Anformung ist auch die durch die Metropole selbst zu brechende; der Künstler-Dichter ficht das letzte Duell mit dem Medium. Die Itinerare des Pariser Lebens sind immer im Werden und durch jene in medialen Vermittlungszusammenhängen nicht auszumessenden „unsichtbaren Dinge und Vorstellungen, die zum Raum der Subjektivität gehören und anderenorts keine adäquate Darstellung finden“ zu ergänzen. Karin Westerwelles Buch sensibilisiert, wie sie im Vorwort sagte, für die unsichtbaren Dinge. Es öffnet den Kosmos Baudelaire für Studierende, Forschende, auch philosophisch Interessierte. Es sei der breiten Öffentlichkeit empfohlen, der kundigen Führerin zu folgen und Baudelaire nachdrücklich in jene Anerkennungsregime einzusetzen, die ihm zunächst verwehrt blieben. Die mediale Bewandnis der Zeichen und der Stadt trägt schöne Früchte, wenn die Überschüsse der Vermittlungen in der Metapher des Unsichtbaren lesbar werden, die Gegenwart und Phantasmagorie – auch für uns Heutige – in eins blendet.

Sandra Markewitz (Vechta/Bielefeld)

IV. Mitteilungen

Personalia

Verstorben

Erika Brokmann (Detmold) (24.12.2017)

Dr. Marion Freund (Bonn) (29.4.2020)

Dr. Adolf Wild (Mainz) (3.12.2018)

Ausgeschiedene Mitglieder (zum 31.12.2020)

Jürgen Hinrichs (Lügde)

Maria Jacob (Saarlouis)

PD Dr. Thomas Riotte (Frankfurt/M.)

In Memoriam Erika Brokmann (1927-2017)

Ein später Nachruf

Leider erhielten wir erst im vergangenen Jahr Kenntnis davon, dass Erika Brokmann, die langjährige Geschäftsführerin des Forum Vormärz Forschung, am 24. Dezember 2017 im Alter von 90 Jahren verstorben ist. Ihre letzten Lebensjahre verbrachte sie in einem Pflegeheim, von wo uns leider keine Informationen mehr über ihr Befinden erreichten.

Erika Brokmann war an der Gründung des Forum Vormärz Forschung maßgeblich beteiligt. Sie war Mitorganisatorin der Gründungsversammlung am 16. April 1994 und wurde dort zur ersten Geschäftsführerin des Vereins gewählt. Sie übte dieses Amt mit großer Kompetenz, Gewissenhaftigkeit und Effektivität bis in den Januar 2007 aus. Im Anschluss an ihre Vorstandsarbeit war sie noch viele Jahre im Beirat des Vereins und als dessen Kassenprüferin aktiv und wurde für ihre Verdienste um das FVF mit der Ehrenmitgliedschaft ausgezeichnet. Zwischen 1994 und 2006 hat sie ihr großes Organisationstalent zur Planung und Durchführung aller Tagungen und Versammlungen des FVF eingesetzt. Diese planerischen und organisatorischen Fähigkeiten hatte sie sich ihrem Berufsleben angeeignet, in dem sie jeweils viele Jahre in der Verwaltung des Regierungsbezirks Detmold und anschließend von 1967 bis zu ihrem Ruhestand 1988 in der Lippischen Landesbibliothek zu Detmold als Leiterin der Verwaltung und des Sekretariats des Bibliotheksdirektors tätig war.

Bevor sie Mitgründerin des Forum Vormärz Forschung wurde, war sie über viele Jahrzehnte bis 1994 die Geschäftsführerin der Grabbe-Gesellschaft in Detmold und hat in dieser Eigenschaft auch hier schon an der Vorbereitung, Organisation und Durchführung vieler Tagungen großen Anteil gehabt. Alle, die einmal an diesen von Frau Brokmann mitgestalteten Tagungen der beiden Gesellschaften teilgenommen haben, werden sich an die mustergültige Betreuung erinnern, die ihnen durch die immer freundliche und zugewandte Geschäftsführerin zuteil wurde. Dafür gebührt ihr großer Dank.

Wir werden unsere langjährige Geschäftsführerin Erika Brokmann nicht vergessen und ihr ein ehrendes Andenken bewahren.

Im Namen des Vorstands
Detlev Kopp

Call for Papers für das FVF-Jahrbuch 2022:

Wahrnehmung in Vor- und Nachmärz

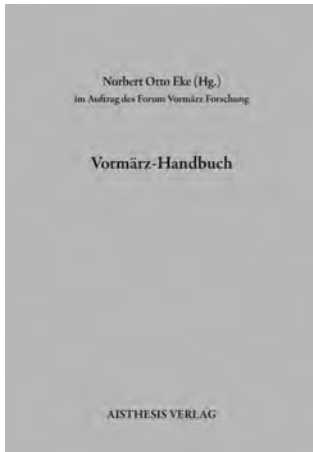
Hg. Tania Eden und Sandra Markewitz

Techniken des Wahrnehmens wurden im 19. Jahrhundert zu Dreh- und Angelpunkten der Subjekt- und Kulturkonzeption in einer politischen und historischen Umbruchzeit. Mit Jonathan Crarys *Techniques of the Observer* (1990, dt. 1996) geriet die Zeit des Vormärz und dessen Auswirkungen in den Fokus der Wahrnehmungsdebatte. Überschreitungserfahrungen, transgressive Erlebnisse formen kulturelle Standards wie deren Bruch und Herausforderung. Das Jahrbuch möchte die philosophische, ästhetische wie politisch-kulturelle Funktion von Wahrnehmungsformen, -metaphern und -gewohnheiten in den Blick nehmen, auch im Sinne einer methodologischen Rückfrage, die den befragten Bereich nicht einfach auf kulturell oder im weitesten Sinne symbolisch etablierte „Selbstverständlichkeiten“ (Husserl) begrenzt. Da es ein in der breiten Diskussion vergleichsweise unbesetztes Gebiet ist, sind vor allem solche Themen von Interesse, die sich in unbekanntes Terrain wagen, aber auch solche, die gedeutete Phänomene neu beleuchten: Versammlungen, ästhetische Gebilde als Perzeptionen, Vorstellungen von Kulturtransfer, Lehren und Lernen, Medienkonkurrenzen, Genrespezifika, Ökonomien der Aufmerksamkeit in verschiedenen Feldern menschlichen Lebens, phänomenologische Aspekte, etwa die Unterscheidung gnostischer und pathischer Sinne bei Erwin Straus etc. Denkbar sind Überlegungen zu Semantiken des Beobachtens und Beobachtetwerdens, sozialphilosophische Untersuchungen zu ego/alter-Konfigurationen im sozial-politischen oder poetisch-literarischen Feld oder die Befragung von Sehgewohnheiten, die mit rechtlicher oder anderer Privilegierung korrelieren. Prägend im philosophisch-wissenschaftlichen Bereich waren im späten 19. Jahrhundert, als der Vormärz den Weg in die Moderne nahm, ferner die Werke von Helmholtz, Fechner, Mach und Wundt; auch Franz Brentano ist als *founding father* der Phänomenologie, insbesondere des Grundzugs von Intentionalität zu nennen, der später in Debatten von Husserl und Heidegger fortgeführt wurde. Der Zeit des Vormärz kommt damit, wie gezeigt werden soll, in Bezug auf weite Felder des späteren Diskurses (Konersmann,

Kritik des Sehens (1997), Schürmann, *Sehen als Praxis* (2008) u. a.) eine vorbereitende Rolle zu; diese antizipatorische Qualität verbindet sich mit der Bereitstellung und Diskussion von Kriterien, unter deren Einfluss sich das symbolische Wissen des Vormärz wie der nachfolgenden Zeit herausbilden konnte.

Beitragsvorschläge mit Abstract (ca. 1 Seite) können bis zum 30. November 2021 gesendet werden an PD Dr. Tania Eden tania.eden@ruhr-uni-bochum.de und Dr. Sandra Markewitz sandramarkewitz@yahoo.de.

Abgabetermin für die fertigen Beiträge ist der 31. Oktober 2022.



Vormärz-Handbuch

Norbert Otto Eke (Hg.)
(im Auftrag des Forum Vormärz Forschung)

2020, 1051 Seiten, Leinen, € 128,-

Print ISBN 978-3-8498-1550-9
E-Book ISBN 978-3-8498-1559-2

Mehr als 100 BeiträgerInnen aus den Disziplinen Geschichtswissenschaft, Philosophie, Pädagogik, Theologie, Literatur-, Musik- und Kulturgeschichte wirkten an dem über 1.000 Seiten starken Band mit, darunter etwa die Hälfte Mitglieder des Forum Vormärz Forschung. Es darf als sicher gelten, dass dieser gewichtige Band über Jahre das Standardwerk der Vormärz-Forschung bleiben wird.

„Es ist beeindruckend, was die wissenschaftliche Vereinigung Forum Vormärz Forschung seit ihrer Gründung 1994 erreicht hat: eine Vielzahl von Tagungen, darunter spezielle für junge Forscherinnen und Forscher, ein Jahrbuch, das verlässlich erscheint, eine reich bestückte Schriftenreihe und seit einigen Jahren eine Editionsreihe. Nun kommt das voluminöse Vormärz-Handbuch hinzu. Wer sich mit der deutschen Geschichte der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beschäftigt, erhält mit ihm einen detaillierten Epochenüberblick, ein Nachschlagewerk mit umfangreichen Registern, einen Zugang zu einer Vielzahl von speziellen Forschungsbereichen und auch Hinweise auf offene Fragen. [...] Der Herausgeber nennt das Handbuch „Ansporn und Auftrag“ zu einer „umfassenden Kartierung“ des Vormärz (S. 16). Das ist wohl doch zu bescheiden formuliert. Entstanden ist ein fächerübergreifender Zugang zum Vormärz, der die Forschung bilanziert und ihr in vielen Bereichen Aufgaben nahelegt.“

Dieter Langewiesche in: H-Soz-Kult

AISTHESIS VERLAG