

5 Symbolfiguren im Dichter:innengedicht

5.1 Eine Einleitung mit Droste-Hülshoffs *Der Dichter* (1814)

Wenn es um die Schriftstellerinnen und Schriftsteller so stünde, wie es die Typisierungen in der Komödie darstellen, dann wäre es um die Literatur wohl schon lange geschehen. Geschrieben würde vorwiegend von Erbschleichern und Intriganten, bösen Müttern und Möchtegern-Dichterinnen. Und wozu die Zeit aufbringen für dürftige Dichter? Parallel zu dieser pejorativen Typisierung läuft allerdings noch eine andere diskursive Bewegung, die genau das Gegenteil dieser schriftstellernden Witzfiguren darstellen möchte: Während der Dichter verlacht wird, erfährt er gleichzeitig eine Apotheose. Das muss nicht als direkte Reaktion auf die Typisierung etwa in den Komödien verstanden werden. Die neue Abhängigkeit von Marktmechanismen sorgt – gerade *weil* sie in dieser Form relativ neu ist – für eine neue Qualität des Rechtfertigungsdrucks der Schriftsteller:innen spätestens ab der Mitte des 18. Jahrhunderts.¹ Es geht nicht mehr nur um die Frage, warum der Hof einen Poeten braucht, sondern auch um die Frage, warum der Kunde sein Geld in literarische Werke investieren sollte. Die Kontexte des neuen literarischen Marktes sind nicht nur ausgiebig dokumentiert, sondern wurden auch in dieser Arbeit schon beleuchtet (→ 3). Neben der Aktivierung eines noch nicht ganz abgeschriebenen Gelehrten-Prestiges und der anthropologisch grundierten Humanitätsdidaktik (aus der Literatur über den Menschen lernen, → 2.4.2) etabliert sich eine dritte Strategie, die weit über eine bloße Rechtfertigung hinausgeht: die Nobilitierung des Dichters. Diese greift ausgiebig auf etablierte Topoi zurück, die sich vielfach aus der Antikerezeption speisen.

Eine vollständige Geschichte dieser Topoi kann hier nicht nacherzählt werden, denn das würde gleichzeitig eine Geschichte der Literatur von der Antike bis in die Neuzeit selbst bedeuten, insbesondere ihrer Produktions-

1 So auch pointiert bei Olaf Hildebrand: Einleitung. In: Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen. Hrsg. von Olaf Hildebrand. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2003 (UTB Literaturwissenschaft 2383), S. 1–15, hier S. 6 f.

bedingungen, ihres kulturellen Stellenwerts und ihrer Poetiken.² Schon in der Antike jedoch zeichnen sich – sehr grob gesprochen – zwei Linien eines späteren Schriftstellerbildes ab, die miteinander konkurrieren oder auch in Verbindung auftreten können: Dichter sind entweder inspiriert durch übermenschliche Kräfte oder Wesen, also etwa Götter und Musen; oder sie üben ein erlernbares Handwerk aus, was im Übrigen eine Inspiration nicht unbedingt ausschließen muss.³ Solcherart grundlegende poetologische Fragen verdichten sich zu ‚Bildern‘, gefestigten Annahmen über das Wesen der Dichter, die dann wiederum diskursiv eingesetzt werden können, indem sie entweder in Konkurrenz treten oder etablierte Aspekte in neue Zusammenhänge gestellt werden. Fuhrmann hat etwa gezeigt, wie Platon das enthusiastische Wissen des Dichters von ihm abzieht, um es dem Philosophen zuzusprechen und damit gleichzeitig jenen gegenüber diesem abzuwerten.⁴ Zwischen dem Seher-Dichter (*poeta rates*) und dem gelehrten Dichter (*poeta doctus*) entwickelt sich so eine Spannung, die spätestens in der Frühaufklärung reaktiviert wird.⁵ Prägend bleibt dabei neben der Rezeption der aristotelischen *Poetik*⁶ und der horazischen *Ars poetica* besonders die zunächst Longin zugeschriebene Schrift *Vom Erhabenen*, deren Einfluss für das Dichterbild in der Mitte des 18. Jahrhunderts Jochen Schmidt nachgezeichnet hat.⁷ Versatzstücke dieser antiken Dichterbilder werden stark selektiert und genutzt, um den Dichter der Moderne als Fortführung des

2 Umso bemerkenswerter sind verschiedene Überblicke, die es zu entsprechenden Topoi gibt. Besonders hervorzuheben ist der Überblicksartikel von Anke Detken: [Art.] Poeta. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hrsg. von Gert Ueding. 12 Bde. Bd. 6. Darmstadt: WBG 1992–2015, Sp. 1289–1304. Hilfreich ist auch die Bibliographie zu den „Dichtertypen“ in: Olaf Hildebrand (Hrsg.): Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen. Köln: Böhlau 2003 (UTB Literaturwissenschaft 2383), S. 344–348. Schlaffer betont die lange kulturgeschichtliche Bedeutung der (Proto-)Dichter u. a. als Schamanen in frühen Kulturen. Vgl. Heinz Schlaffer: Geistersprache. Zweck und Mittel der Lyrik. München: Hanser 2012, S. 157 ff.

3 Vgl. dazu überhaupt die Einführung von Manfred Fuhrmann: Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles, Horaz, ‚Longin‘. Eine Einführung. Düsseldorf: Patmos; Artemis & Winkler 2003, insb. S. 77–88. Vgl. auch, knapper: Rolf Selbmann: Dichterberuf. Zum Selbstverständnis des Schriftstellers von der Aufklärung bis zu Gegenwart. Darmstadt: WBG 1994, S. 10–13.

4 Fuhrmann: Die Dichtungstheorie der Antike, S. 79 f.

5 Vgl. Selbmann: Dichterberuf, S. 20 zu Johann Klaj, dessen *Lobrede der deutschen Poeterei* (1645) von einem Dichter ausgeht, der beides ist: veranlagt und gelehrt.

6 Die im Übrigen, abgesehen von den „Anweisungen für den Dichter“ im 17. Kapitel, recht wenig Einblicke in das zugrundeliegende Dichtbild erlaubt. Vgl. Fuhrmann: Die Dichtungstheorie der Antike, S. 47.

7 Vgl. bspw. für Klopstock Jochen Schmidt: Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945. 2 Bde. Bd. 1. Darmstadt: WBG 1985, S. 65.

antiken Vor-Bildes zu erhöhen. Daraus speisen sich bspw. die Dichterdarstellungen in der Oden-Dichtung Klopstocks, in der die Dichtung ein Tempel und der Dichter ein Priester wird:

Den seegne, Lied, ihn seegne mit festlichen
Entgegen gehnden hohen Begrüßungen!
Der dort an dieses Tempels Schwellen
Göttlich mit Reben umlaubt, hereintritt.
Dein Priester wartet. [...] ⁸

Ausdrücklich ist der neue Dichter noch der alte und speist daraus seinen besonderen Anspruch, der Begleiter der Natur selbst zu sein:

Aus allen goldenen Altern begleiten dich,
Natur, die Dichter, Dichter des Alterthums
Die großen neuen Dichter; segnend
Sehn sie ihr heilig Geschlecht hervor gehn. ⁹

Dass hier nicht genauer auf die Genese spezifischer antiker Dichterbilder eingegangen wird, sei auch dadurch entschuldigt, dass es sich erkennbar um recht austauschbare Folien handelt. Klopstock ersetzt den „Priester“ der oben zitierten ersten Fassung der *Alcäischen Ode* (1747) in der späteren *Wingolf*-Fassung (1798) kurzerhand durch den germanischen Barden. Worum es geht, ist mithin die hyperbolische Darstellung des Dichters, die über den Verweis auf eine lange Kulturtradition, ja seine Unsterblichkeit, ¹⁰ funktioniert. Dabei kommt es einerseits zu einer relativen Austauschbarkeit des antikisierenden Kolorits, aber auch zu genuinen neuzeitlichen Schöpfungen, die älter wirken, als sie es tatsächlich sind. Auf dem Pegasus z.B. reitet der Dichter, wie etwa in Schillers *Pegasus im Joche* (1795), erst seit der Frühen Neuzeit, nicht schon in der Antike. ¹¹

8 Friedrich Gottlieb Klopstock: Alcäische Ode. 1747 - Auf meine Freunde / Wingolf. In: Friedrich Gottlieb Klopstock: Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von Horst Gronemeyer, Elisabeth Höker-Herberg u. a. 44 Bde. Bd. I,1. Berlin, New York: De Gruyter 1974–2021, S. 6–31, hier S. 21–25.

9 Ebd., S. 301–308.

10 Vgl. Walter Hinck: Magie und Tagtraum. Das Selbstbild des Dichters in der deutschen Lyrik. Frankfurt a.M.: Insel 1994, S. 14–23. Auch: Walter Hinck: Das Gedicht als Spiegel der Dichter. Zur Geschichte des deutschen poetologischen Gedichts. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 1985 (Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Geisteswissenschaften Vorträge 273), S. 7–9.

11 Überaus gründlich recherchiert von: Walther Ludwig: Der Ritt des Dichters auf dem Pegasus und der Kuß der Muse. Zwei neuzeitliche Mythologeme. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1996 (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen 1996 3).

Eine effektive Inszenierung dieses häufig antikisierenden und nobilitierenden Rollenverständnisses des Dichters findet sich – nicht ausschließlich, aber wie die bisherigen Beispiele schon andeuten: häufig – in der poetologischen Lyrik des späteren 18. und des früheren 19. Jahrhunderts.¹² Darunter fallen Gedichte zur Literatur im Allgemeinen, zu technischen Fragen wie dem Reim, aber auch über Schriftsteller:innen selbst, seien es nun historische Personen¹³ oder literarische Konstrukte. Wo Schriftsteller:innen zur Darstellung kommen, hat sich dafür der Begriff des ‚Dichtergedichts‘ etabliert,¹⁴ der für die folgende Untersuchung grundlegend sein wird. Neben den Poetiken, die zwar nicht verschwinden, aber keinen uneingeschränkten, allgemeingültigen Anspruch auf die ‚korrekte‘ Machart von Dichtung mehr erheben können, fällt es nun also auch literarischen Texten selbst zu, das zugrundeliegende Dichtungsverständnis direkt an das Publikum zu kommunizieren.¹⁵

Diese Kommunikation steht unter bestimmten gattungstypologischen Vorzeichen: Genau wie für die Komödie spielt die Gattungszugehörigkeit für die Rezeption der Dichter:innenbilder auch in den Dichtergedichten und der Lyrik überhaupt eine entscheidende Rolle. Wie schon diskutiert wurde, unterscheidet sich die Logik der Figurengestaltung im Gedicht generell von derjenigen im Drama und in der Epik (→ 2.3). Darstellungen von Schriftsteller:innen sind entsprechend vor dem Hintergrund der gattungstypischen Spezifika der Lyrik zu verstehen. Um die wichtigsten Punkte noch

12 Für einen hervorragenden Forschungsüberblick zur poetologischen Lyrik siehe Stephanie Blum: *Poetologische Lyrik der Frühaufklärung*. Hannover: Wehrhahn 2017, S. 18–28. Anregend ist nach wie vor die von Hinck erstellte Anthologie poetologischer Lyrik: Walter Hinck (Hrsg.): *Schläft ein Lied in allen Dingen. Das Gedicht als Spiegel des Dichters. Poetische Manifeste von Walther von der Vogelweide bis zur Gegenwart*. Frankfurt a.M.: Insel 1985.

13 Zum Dichtergedicht im diesem bestimmten Sinne des Widmungsgedichts an historische Dichter siehe die Anthologie: Edgar Neis (Hrsg.): *Gedichte über Dichter*. Frankfurt a.M.: Fischer 1982.

14 Diese Begriffsunterscheidung zwischen poetologischer Lyrik im Weiteren und den Dichtergedichten im engeren Sinne wird in der Forschung häufiger betont. Vgl. etwa Blum: *Poetologische Lyrik der Frühaufklärung*, S. 26; Hildebrand: *Einleitung*, S. 4; Sandra Pott: *Poetologische Reflexionen. Lyrik als Gattung in poetologischer Lyrik, Poetik und Ästhetik des 19. Jahrhunderts*. In: *Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur*. Hrsg. von Steffen Martus, Stefan Scherer u. Claudia Stockinger. Bern, Berlin, Frankfurt a.M., Wien: Lang 2005 (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik 11), S. 31–59, hier S. 34. Besonders prägend für den Begriff ist der auch für die vorliegende Untersuchung zentrale Beitrag von Heinz Schlaffer: *Das Dichtergedicht im 19. Jahrhundert. Topos und Ideologie*. In: *Schiller-Jahrbuch 10* (1966), S. 297–335.

15 Um mit Brandmeyer zu sprechen: „Die neue Poetik entsteht aus der Kommunikation Autor – Leser.“ Rudolf Brandmeyer: *Poetiken der Lyrik. Von der Normpoetik zur Autorenpoetik*. In: *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hrsg. von Dieter Lamping. 2., erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler 2016, S. 2–15, hier S. 5.

einmal zusammenzufassen: Sie bestehen in der Verknappung der Figureninformation, der damit häufiger verbundenen unsicheren Instandsetzung von figuralen Entitäten, der semantischen Aufgeladenheit der Texte, einer teils uneindeutigen Unterscheidung zwischen Figuren- und Autorsprache und der relativen Illusionsbrüchigkeit im Vergleich zu im engeren Sinne narrativen Texten. Figuren in der Lyrik – und damit auch Schriftsteller:innenfiguren – entziehen sich häufiger der Fixierung personaler Eigenschaften und müssen deswegen auch nicht im gleichen Maße kohärent, verortbar und fixierbar sein, wie Figuren in epischen und dramatischen Texten es im hier untersuchten Zeitraum in der Regel sind. Genau das ist es, was der zweite der obigen Beispielgeber, Schiller, dem ersten, Klopstock, bescheinigen sollte: „Was nur immer, [!] außerhalb den [!] Grenzen lebendiger Form und außer dem Gebiete der Individualität, im Felde der Idealität zu erreichen ist, ist von diesem musikalischen Dichter geleistet“,¹⁶ wird in den Ausführungen *Über naive und sentimentalische Dichtkunst* (1795) diagnostiziert und speziell zu Klopstocks Figuren hinzugefügt: „Sie sind gute Exempel zu Begriffen, aber keine Individuen, keine lebende Gestalten.“¹⁷

Die relativ schwach konstituierte Figürlichkeit personaler Darstellungen im Gedicht erlaubt es, den Schriftsteller:innenfiguren zwar bestimmte Eigenschaften zuzuschreiben, aber sie muss dabei nie so weit gehen, diese Eigenschaften als tatsächliche Eigenschaften diskreter Personen zu behaupten. Sie stellen insofern prototypisch eine Arbeit an der abstrakten Idee des Dichters bzw. der Dichterin vor. Das kulturelle Kapital, das, zum Guten oder Schlechten, so produziert werden kann, ist eines, das nicht unbedingt mit einer Person, sondern mit dem symbolisierten Konzept der Dichter:innen zusammenfällt. Schon allein weil die ausgestellten Informationen häufiger nicht auf tatsächliche Menschen anwendbar sind (ein Beispiel folgt unten), besetzen sie im Diskurs um Schriftsteller:innen einen anderen Platz als die sozial-deskriptiv aufgestellten Darstellungen der typisierten Schriftsteller. Das Klischee mag häufig nicht der Wahrheit entsprechen, symbolisierende Zuschreibungen – wie etwa die Positionierung des Priester-Dichters an einem Tempel – sind hingegen gar nicht wahrheitsfähig. Sie sind – wenn überhaupt – in einem anderen, übertragenen Sinne zu verstehen. Diese Dichter:innenfiguren sind häufiger verortet als psychologisiert. Sie fliegen mehr, als dass sie denken. Sie singen mehr, als sie fühlen. Und wenn sie fühlen, dann wiederum ganz und gar und im doppelten Sinne: unbedingt. Das hat auch literaturhistorische Gründe: Durch den Wechsel

16 NA 20, S. 455.

17 NA 20, S. 456.

von der Dichtkunst hin zum Dichter im Schwerpunkt des Interesses eines neuen Publikumsmarktes wurden dem Dichter, wie Schlaffer beobachtet, die Eigenschaften der Dichtkunst zugeschrieben, etwa „Unsterblichkeit“, „Erhabenheit“, „göttliche Herkunft“ und „zum Himmel aufsteigende Bewegung“.¹⁸

Keine Gattung um 1800 hat die Lizenz zu einer solchen jede objektive Logik überwindenden Darstellung mehr als die Lyrik. Denn um diesen Zeitpunkt setzt (schon mit Herder in den 1760ern¹⁹ und spätestens mit den Vorlesungen Hegels ab 1817) die Festschreibung der „Subjektivierung“ der Lyrik ein, sie wird zum Ausdruck (und im Gegensatz zum Roman: nicht unbedingt zur Darstellung) des Individuums.²⁰ Damit verbindet sich ein anderer Wahrheitsanspruch, der frei ist von einer deskriptiven Objektivität: Zum Ausdruck kommt nicht, wie die Welt ist, sondern wie man sie fühlt. Die damit zusammenhängende „Personalisierung von Lyrik“²¹ wirkt in zwei Richtungen: Erstens legitimiert sie Dichtung über das Legitimieren der Dichter:innen, denn von ihrem Blickwinkel hängt die Dichtung maßgeblich ab. Zweitens ist diese Legitimierung häufig in einer uneigentlichen Sprache gehalten, kann die Legitimation also nicht realiter über das geniale Gedicht erzwingen. Auch das genialste Dichtergedicht wird das Gros seiner Rezipienten nicht von der tatsächlichen Priesterschaft und zeitüberwindenden Hellsicht des Autors überzeugen, aber es kann die Nobilitierung des Dichters immerhin zum Teil des literarischen Diskurses machen. Vor diesem Hintergrund sind die Figureninformationen, mit denen Dichter:innenfiguren in Dichtergedichten charakterisiert werden, zu verstehen: Nicht unbedingt als tatsächliche wahrheitsfähige Zuschreibungen, sondern als „Transfersignal[e]“.²²

Das soll natürlich nicht bedeuten, dass sich in der Lyrik nicht auch andere Darstellungsstrategien für Figuren im Allgemeinen und Schriftsteller:innenfiguren im Besonderen finden lassen – allein schon in narrativen Gedichten wie Balladen. Auch sei damit nicht behauptet, dass Dichtergedichte zwangsläufig an der Nobilitierung von Schriftstellern und Schriftstel-

18 Vgl. Schlaffer: Das Dichtergedicht im 19. Jahrhundert, S. 322.

19 Vgl. Rüdiger Zymner: Theorien der Lyrik seit dem 18. Jahrhundert. In: Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte. Hrsg. von Dieter Lamping, 2., erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler 2016, S. 23–36, hier S. 25.

20 Vgl. Pott: Poetologische Reflexionen, S. 38 f.

21 Vgl. ebd., S. 41.

22 Diesen Begriff verwendet Zymner zwar im Zusammenhang mit der Parabel, er scheint für die symbolisierende Darstellung in der Lyrik aber durchaus passend. Vgl. Rüdiger Zymner: Uneigentliche Bedeutung. In: Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte. Hrsg. von Matias Martínez, Simone Winko u. a. Berlin: De Gruyter 2003 (Revisionen 1), S. 128–168, hier S. 151–153.

lerinnen arbeiten. Das genaue Gegenteil ist zuweilen der Fall und zwischen den Extremen ist viel Platz für gute, schlechte und alle anderen Dichter:innenfiguren.²³

Diese Schriftsteller:innen-Darstellungen erfüllen häufig strategische Zwecke, indem sie entweder als Teil einer Autorinszenierung erkennbar sind oder zumindest den diskursiven Raum für bestimmte Verhältnisse zwischen Autoren und Publikum eröffnen. Wie umstandslos diese Masken gewechselt werden können, zeigen die Kriegsdichtungen Gleims. Der fingierte Sprecher der *Preussischen Kriegslieder in den Feldzügen 1756 und 1757 von einem Grenadier* (1758) ist dem Titel nach ein Soldat, eine Fiktion, die auch der von Lessing verfasste Vorbericht genussvoll ausstaffiert: Der Autor habe keine Schulbildung, heißt es dort, mit den Barden der nordischen Vorzeit wird er verglichen, die ihrem König in den Krieg gefolgt seien.²⁴ Das trifft natürlich beides auf den tatsächlichen Autor Gleim nicht zu, aber die Maske ist ohnehin nicht dazu da, eine belastbare Fiktion aufzubauen.²⁵ Auch in den Texten selbst werden sie schnell gewechselt, Soldat oder Dichter, das ist innerhalb der lyrischen Fiktion nur eine Frage der Umstände:

Wenn aber ich, als solch ein Held,
Dir, Mars, nicht sterben soll,
Nicht glänzen soll im Sternenzelt:
So leb' ich dem Apoll!

So wird' aus Friedrichs Grenadier,
Dem Schutz, der Ruhm des Staats:
So lern' er deutscher Sprache Zier,
Und werde sein Horaz.²⁶

-
- 23 Schön bringt es Hinck auf den Punkt: „Im Spiegel des Gedichts erscheint der Dichter als ein nach Brot gehender oder freier Künstler, als Erleuchteter, Priester und Seher oder als Zauberer, als Originalgenie oder Epigone, als Lehrer und Schüler in der Kunst des Lebens, als Beobachter der Natur oder der Arbeitswelt, als Freiheitssänger und Trommler der Revolution, als Philosoph oder Gaukler, Prophet oder Lügner, als Zeuge der ‚Macht des Gesangs‘ oder als Verstumrender, als Chronist der Leiden oder als Botschafter der Menschheits-träume.“ Walter Hinck: Einleitung. In: *Schläft ein Lied in allen Dingen. Das Gedicht als Spiegel des Dichters*. Poetische Manifeste von Walther von der Vogelweide bis zur Gegenwart. Hrsg. von dems. Frankfurt a.M.: Insel 1985, S. 7–29, hier S. 8.
- 24 Johann Wilhelm Ludwig Gleim: *Ausgewählte Werke*. Hrsg. von Walter Hettche. Göttingen: Wallstein 2003 (Schriften des Gleimhauses Halberstadt 1), S. 647.
- 25 Lessing und Gleim scherzen in Briefen ausgiebig über die durchsichtige Rollenfiktion des Grenadiers. Siehe dazu die Zusammenstellung der Briefe, vgl. ebd., S. 644. Spätestens ab 1770 lassen sich Drucke nachweisen, die Gleim als Autor nennen. Etwa: *Herrn Gleims Preussische Kriegslieder*. Frankfurt und Leipzig 1770. [<http://dx.doi.org/10.25673/42886> (01.04.2025)].
- 26 Ebd., S.81 f. Es handelt sich um ein Zitat aus dem – im doppelten Sinne – Eröffnungsgedicht des Bandes, *Bey Eröffnung des Feldzuges 1756* [!], V. 25–32.

Was Lessing und Gleim hier im Akkord inszenieren, ist halb Legitimation der Gedichte und halb Spiel mit dem Publikum.

Dichtergedichte erscheinen insofern häufiger als „Rollengedichte“²⁷ und nicht ausschließlich als direkte Selbstinszenierungen oder belastbare Erläuterungen des eigenen Dichtungsanspruchs. Gerade dort, wo die Dichterfigur aber nobilitiert wird (und das häufig im Rückgriff auf antike Dichterbilder), wird sie nicht selten für eine direkte Darstellung des Selbstverständnisses des Autors bzw. der Autorin gehalten. Das führt leicht zu Irritationen.

Ein geradezu mustergültiges Beispiel für das nobilitierende Dichtergedicht findet sich im Frühwerk von Annette von Droste-Hülshoff. Verfasst hat es die gerade 17-Jährige vermutlich 1814 und es wurde schon mit Blick auf das Alter der Verfasserin als „spätpubertär“²⁸ abgetan, aber auch wegen seiner mangelnden Originalität, denn es sei – in einem schlechten Sinne – „reinste Klassik“, ganz dem Einfluss Goethes und Schillers verhaftet, ja voller „triviale[r] Klischees“.²⁹ Diese Klischees gilt es aber gerade zu beobachten, denn aus ihnen lässt sich gewissermaßen ein Goldstandard der nobilitierenden Dichtergedichte ableiten.

Um wen es im Gedicht geht, macht der Titel klar: *Der Dichter*. Er ist zunächst der Sprecher des Textes und beginnt in der ersten Strophe damit, seinen „Geist“ zu beschreiben:

Das All der Welten unendlich umkreist
Im schwebenden Fluge mein unsteter Geist;
Wo führst du mich hin, du gewaltige Macht,
Durch Räume voll Dunkel, durch Weiten der Nacht? (1–4)³⁰

Der „schwebende[] Flug[]“, die Bewegung im „All der Welten“, die Bezeichnung als „gewaltige Macht“, all das weist den ‚Geist‘ des Dichters als eine mächtige Entität aus und erhöht den Dichter damit über jedes menschliche Maß. Solche Textmarker finden sich auch im weiteren Verlauf des

27 Vgl. Sandra Pott: Poetiken. Poetologische Lyrik, Poetik und Ästhetik von Novalis bis Rilke. Berlin, New York: De Gruyter 2004, S. 14. Einen Überblick über verschiedene dieser Rollen bietet: Hinck: Magie und Tagtraum, S. 50–113.

28 Matthias Meyer: Die „Dichtergedichte“ der Annette von Droste-Hülshoff. Probleme einer Identitätsbildung. In: Europäische Literaturen im Mittelalter. Mélanges en l'honneur de Wolfgang Spiewok à l'occasion de son 65ème anniversaire. Hrsg. von Danielle Buschinger. Greifswald 1994, S. 297–319, hier S. 300.

29 Vgl. Helmut Koopmann: „Nicht fröhnen mag ich kurzem Ruhme“. Zum Selbstverständnis der Droste in ihren Dichtergedichten. In: Droste-Jahrbuch (1997–1998), S. 11–33, hier S. 17.

30 HKA II,1, S. 167 f., V. 1–4.

Gedichts. Der Geist übernimmt die Sprecherposition („Ich führe dich hin, [...], 5) und leitet den Dichter hin zu einer Kenntnis ([...]daß du schau-est das Licht“, 5) der „Wahrheit“ (8), die dem „kleinliche[n] Menschengeschlecht“ (11) in der Regel verborgen bleibe. Mancher „Geist“ allerdings sei „lichtdürstend“ (17): „Die engenden Bande der Sinne zerreißt / Er mächtig, durchdringt im Fluge die Nacht, / Es schwindet der Nebel, er schauet die Pracht.“ (18–20) Die topologische Differenz zwischen den Menschen und dem hohen Geist bleibt betont, „die Erde“ zieht den Geist „mächtig zurück in ihr kleinlich Gebiet“ (25 f.). Überhaupt wird deutlich, was den Menschen und den Dichter unterscheidet: Jener ist klein, dieser ist groß; jener ist unten, dieser ist oben; jener verkennt, dieser ‚schaut‘ die Wahrheit. Geradezu inkompatibel werden Menschen und Dichter, wenn der Zurückgekehrte den Erdverhafteten „seltsam und töricht“ erscheint (37), sich aber nicht mehr vor dem „Tode“ zu fürchten habe, der ihm nur die dauerhafte Rückkehr in sein „heimisches Haus“ (44) erlaube.

Es sind genau diese Motive, die Schläffer für das Dichtergedicht des 19. Jahrhunderts überhaupt konstatiert hat. Dichter stehen oben, überblicken alles und sind anderen Menschen dadurch buchstäblich überlegen.³¹ Das sei eine literaturhistorische Neuerung ab der Mitte des 18. Jahrhunderts. Vorher gebe es das Dichtergedicht in diesem Sinne kaum, sondern eine „untertänige Haltung“ zeichne die seltenen vorigen Dichterfiguren aus.³² Als Innovation jedoch verliere das Dichtergedicht schnell seinen Wert. Schläffer bewertet die Dichtergedichte „fast ausnahmslos [als] zweit- oder dritrangige Produkte.“ Hier verkomme ein revolutionäres Dichterbild zur reinen Floskel³³ – einer Floskel allerdings, die abgesehen von ihrer ästhetischen Bewertbarkeit durchaus etwas für das Dichtergedicht austrägt.

Das wird deutlich, wenn man sich neben den aufgerufenen Motiven auch die darstellungstechnischen Verfahren von Droste-Hülshoffs Text vergegenwärtigt. Die Figur des Dichters ist durch die topologische Charakterisierung vage gehalten, erscheint im intertextuellen Vergleich der Motive jedoch in ihrer ganzen derivativen Klarheit. Dabei ist selbst die Zuweisungen der Sprechakte schwierig. Der Dichter spricht einen Geist an, und fragt, wo er hingeführt werde (s. o.), und der Geist antwortet, aber im Verlauf des Gedichts scheint die Sprecherposition wieder vom Geist zu einer anderen Instanz (dem Dichter? einem Dritten?) zurückzukehren. Ansonsten wäre es der Geist selbst, der über den Geist spricht („Doch regt sich zuweilen licht-

31 Vgl. Schläffer: Das Dichtergedicht im 19. Jahrhundert, S. 298–301.

32 Vgl. ebd., S. 321.

33 Ebd., S. 329.

dürstend ein Geist“, 17). Geist und Dichter scheinen darüber hinaus die gleiche Entität zu sein, denn eben jener Flug des Dichters, der vom Geist durch die „Räume der Nacht“ (7) geführt wird, ist der Flug des Geistes selbst („Und reget die Schwingen [...]“, 22). Unklar bleiben also erstens die genaue Verteilung der Sprechakte und zweitens die Unterscheidbarkeit der Dichterfigur im Text – ganz abgesehen davon, dass diese Figur ansonsten kaum personal charakterisiert wird. Die wenigen zugeschriebenen Figureninformationen bewegen sich sämtlich im Bereich des Übersinnlichen. Hier tritt kein Dichter auf, der diskutiert, dass er kein Geld habe oder der sich vor Klügeren die Blöße gibt, sondern er fliegt durch „Räume voll Dunkel“ (4) und „schlüpft [...] den Strahlenduft ein“ (21). Insofern wird durch die Zuschreibung eines Sprechaktes im Titel und in der ersten Strophe zwar eine Figur installiert, sie bleibt aber völlig unbestimmt und verfügt über keine personalen Eigenschaften. Das Gedicht stellt keinen Menschen dar, sondern die minimal gestaltete Figur verkörpert eine abstrakte Idee. Sie ist eine Symbolfigur. Sie steht für das grundlegende Problem ein, das im Gedicht thematisiert wird: Das schwierige Verhältnis des Dichters zur Welt, die er eigentlich überwunden hat und die ihn nicht verstehen kann.

Das ist plakativ, ja, und originell kann *Der Dichter* nicht genannt werden, aber gerade dadurch wird das Gedicht überhaupt als *generalisierende* Darstellung eines Dichter-Problems verständlich. Es aktiviert ein vorhandenes Rezipientenwissen und damit eine bestimmte Möglichkeit, den Diskurs über Schriftsteller:innen zu führen. Durch die symbolisierende Darstellung des Dichters werden bestimmte Probleme eines modernen Literaturbetriebs (hier: das spannungsgeladene Verhältnis von Publikum und Dichter, bzw. vom Kunden zum Produzenten) nicht analysiert, nicht erklärt und erst recht nicht gelöst, aber: personalisiert, d. h. in personaler, figürlicher Form dargestellt. So kommt eine Inszenierung von (tragischer) Größe zustande, die es erlaubt, über Dichter als nobilitierte ‚Wesen‘ zu sprechen, ohne dass es gleichzeitig zu einer konkreten Zuschreibung bestimmter hyperbolischer Aspekte auf eine diskrete Person kommen muss. Insofern stellt auch Droste-Hülshoffs Gedicht keine Arbeit an einer *direkten* Inszenierung von einer Dichteridentität vor (wobei von einer indirekten hier sehr wohl ausgegangen werden darf), sondern eine Arbeit an einem über-personalen Dichterdiskurs. Anders gesagt: Weniger setzt sich Droste-Hülshoff hier selbst auf einen Thron, sondern sie baut einen Thron, auf den Schriftsteller:innen gesetzt werden können – Lorbeerkranz in Einheitsgröße. Diese unspezifische Inszenierung einer kollektiven Dichterfigur könnte nun in einem weiteren Schritt auf einen bestimmten Dichter angewendet werden, der Platz nimmt und dem die Dichterkrone aufgesetzt wird. Dieses Spannungsver-

hältnis drückt sich erstens schon im Titel des Gedichts aus, der eine Spannung zwischen *einem* Dichter und *dem* Dichter im Kollektivsingular zum Ausdruck bringt; es bricht sich zweitens Bahn in Widmungsgedichten des 19. Jahrhunderts, die eben jene Inszenierung tatsächlich auf (meist verstorbene) Dichter anwenden und dabei wenig Rücksicht auf die Wahrheitsliebe nehmen;³⁴ und es erklärt drittens eine inhärente Paradoxie vieler Dichtergedichte, nämlich der ganz offenbaren Widersprüchlichkeit zwischen dieser dargestellten Dichterfigur und denjenigen Posen, die Schriftsteller:innen in ihren Nicht-Dichtergedichten einzunehmen pflegen.

Diese letzte Beobachtung geht ebenfalls auf Schläffer zurück, der die Differenz zwischen dem erdichteten Dichter auf den Höhen des Parnassus und den dichtergedichtedichtenden Dichterinnen und Dichtern (bei Droste-Hülshoff selbst etwa: *Im Grase*) mit zahlreichen Beispielen belegt.³⁵ Auch in *Der Dichter* fliegt der Dichter zwar durch seine „metaphorische Irrealität“,³⁶ allerdings tritt er nur als unverstandener und durch verschiedene Sphären bewegter Dichter und gar nicht im engeren Sinne als Dichtender auf. Er fliegt, er sehnt, er fragt und er blickt dem Jenseits entgegen, aber er dichtet nicht. Dichtergedichte, so ließe sich vorläufig und verallgemeinernd ableiten, kommunizieren nicht eigenständig einen Anspruch auf eine gesellschaftliche Position, sondern sie prägen eine kollektive, hyperbolische Darstellung, deren Zuschreibbarkeit noch jeweils verhandelt werden muss. In diesem Zusammenhang steht nicht nur die Darstellung von Figuren als Symbolfiguren, sondern auch die häufig konventionelle Metaphorik der Gedichte. Sie grundieren ein uneigentliches Sprechen über Schriftsteller:innen, das erst noch durch andere Dichtungen in Anspruch genommen werden müsste, die selbst wiederum nichts mit der Inszenierung der Dichter:innengedichte zu tun haben müssen.

Vor diesem Hintergrund sollen die Dichter:innengedichte des folgenden Kapitels untersucht werden. Es soll gezeigt werden, dass es in den Dichter:innengedichten zu einer Symbolisierung der Schriftsteller:innenfiguren kommt zu dem Zweck, Schriftsteller:innen diskursiv zu nobilitieren, ohne dabei konkrete Zuschreibungen dieses erhöhten Stellenwerts auf einzelne Personen vornehmen zu müssen. So werden Dichter zu Paktierern mit dem Publikum (Kästner, → 5.2.1), zu kulturhistorisch überdauernden Kollektivfiguren (Hölderlin, → 5.2.2); und Dichterinnen werden gerecht-

34 Vgl. ebd., S. 310 f.

35 Vgl. ebd., S. 309.

36 Ebd., S. 326.

fertigt, indem sie sich zwischen den Frontstellungen eines misogynen Diskurses positionieren können (Berlepsch und Droste-Hülshoff, → 5.3).

Da die Fülle der Dichter- und der Dichterinnengedichte kaum zu überschauen ist und sich Motivik und Darstellungsstrategien häufig ähneln, werden im Folgenden vier ausgewählte Gedichte, je zwei Dichter- und zwei Dichterinnen-Gedichte, einer exemplarischen Analyse unterzogen – wobei einige Hinweise auf ähnliche Texte gegeben werden, um den Blick fokussiert zu halten, aber nicht zu stark einzuschränken. Dabei soll nicht nur gezeigt werden, dass sich entsprechende nobilitierende Darstellungsstrategien bereits in der Lehrdichtung der Aufklärung und nicht erst in den Knabenmorgenblütenträumen der Geniezeit angelegt sind. Die Gedichte stecken deswegen einen Zeitraum von 1745 bis 1844 ab.

5.2 Dichtergedichte

5.2.1 Abraham Gotthelf Kästner: *Über einige Pflichten eines Dichters* (1745) – Das Lehrgedicht als Pakt mit dem Publikum

Als Lehrer ist der Mathematiker und Dichter Abraham Gotthelf Kästner (1719–1800) der Nachwelt besonders im Gedächtnis geblieben, etwa durch die brieflichen Zeugnisse, die Carl Friedrich Gauß und Alexander von Humboldt vom Besuch seiner Vorlesungen hinterlassen haben – und die gleichzeitig Belustigung über den eigenbrötlerischen Dozenten zeigen, der seine stetigen Witzeleien vor Lachen und Nuscheln kaum über die Lippen bringen konnte, aber auch Bewunderung für den didaktisch begabten Wissenschaftler.³⁷ Wie Weiße (→ 4.4) ist Kästner zunächst ein Schüler Gottscheds und seiner aufklärerischen Poetik verpflichtet, wenn sich auch mit zunehmendem Alter Differenzen herausbilden.³⁸ Und wie in Weißes *Poeten nach der Mode* ist Albrecht von Haller ein immer wieder anvisiertes dichterisches Vorbild für Kästner. Das lässt sich beispielsweise an einer Reihe von satirischen Kurzgedichten ablesen, in denen Haller als Gegenbild

37 Vgl. den nicht nur informativen, sondern auch unterhaltsamen Überblick von Ulrich Joost: „Der Träume Zahl ist unendlich“. Naturwissenschaftliches Denken und Poesie in der Göttinger Aufklärung: Albrecht von Haller, Abraham Gotthelf Kästner und Georg Christoph Lichtenberg. In: „Scientia poetica“. Literatur und Naturwissenschaft. Hrsg. von Norbert Elsner u. Werner Frick. Göttingen: Wallstein 2004, S. 135–162.

38 Diese hat Schimpf detailliert auf der Grundlage von Kästners kritischen Schriften konstruiert. Vgl. Wolfgang Schimpf: Kästners Literaturkritik. Göttingen: Wallstein 1990 (Lichtenberg-Studien 4), S. 32–35.

typisierter Pseudo-Dichter aufgebaut wird, sogar in auffälliger begrifflicher Übereinstimmung zu Weißes späterer Komödie:

Die Dichter

Drey Dichtern sieht man's eigen an,
Daß *Haller* denken will und kann,
Und *Engbrust*, wenn er könnte, dächte.
Und *Reimreich*, könnt' er auch, nicht möchte.³⁹

Die ‚Reimreichs‘ werden gegen das Dichtervorbild Haller deutlich abgesetzt. Die gleiche Idee findet sich auch im Gedichtchen *Dichterhöhe* umgesetzt:

Dichterhöhe

Aus Reimern, deren Schwung die Erde nie verlor,
Stieg *Haller* einst mit Adlersflug empor;
Daß nun, hoch über ihm, viel junge Dichter schweben,
Macht, weil die Bälle sich durch spreizend Gas erheben.⁴⁰

In beiden Texten wird der ‚gute‘ Dichter von den besonders reimwütigen abgegrenzt. Tatsächlich hatte sich Kästner zu Beginn der 1740er Jahre in den aufklärerischen Streit um Schaden und Nutzen der Reime eingemischt, er erhebt dieses Thema also zu einem von einiger poetologischer Brisanz und weist die schlechten Dichter als solche aus, die auf der falschen – nämlich auf der schweizerischen Seite – dieses Streits stehen.⁴¹ Die Literatur-satire hat in diesen Beispielgedichten also eine klare poetologische Aussage: Der Reim sei mit Bedacht einzusetzen.

Doch auch abseits poetologischer Standpunkte repräsentieren Kästners kurze Dichter-Satiren ein belustigendes Bild von *den* Dichtern, die wie in der Komödie auch sozial typisiert werden, sei es durch ihre charakterliche Schwäche (etwa wenn dem „Reimreich“ ein „Engbrust“ zur Seite gestellt wird, s. o.) oder durch ihre offenbar typische Armut:

39 Abraham Gotthelf Kästner: *Gesammelte poetische und prosaische schönwissenschaftliche Werke*. 2 Bde. Frankfurt a.M.: Athenäum 1971, S. 15.

40 Ebd., S. 85.

41 Vgl. zu dem aufklärerischen Streit um den Reim und Kästners Position dazu: Reto Rössler u. Wolfgang Hottner: *Kästner und das Lehrgedicht*. In: Abraham Gotthelf Kästner: *Lehrgedichte*. Mit einem Nachwort. Hrsg. von Reto Rössler u. Wolfgang Hottner. Hannover: Wehrhahn 2017, S. 55–81, hier S. 66–72.

Ursachen, warum die Dichter vom Podagra frey sind.

Das Schmerzenskind von Bacchus und Cytheren,
Wie kommt's, daß es die Dichter seltner plagt,
Die so getreu dies Götterpaar verehren?
Mir hat den Grund ein Dichter jüngst gesagt:
Wir leben nicht an dieser Krankheit Jahre,
Uns legt zuvor der Hunger auf die Bahre.⁴²

Dass es hier um die Gicht, um das ‚Zipperlein‘, geht, soll nicht von der cleveren Konstruktion des unscheinbaren Gedichts ablenken. Der Universalgelehrte Kästner verbindet in den ersten drei Versen geschickt den medizinischen und den poetischen Diskurs miteinander. Denn der durch den Weingott Bacchus und die Liebesgöttin Aphrodite Kytheria angedeutete feucht-fröhliche Lebensstil steht, wie der Blick in den *Zedler* verrät, im Verdacht, die Gicht zu befördern.⁴³ Gleichzeitig aber handelt es sich hierbei um einen literarischen Gemeinplatz: Erstens ist Podagra als „Schmerzenskind von Bacchus und Cytheren“ ein überlieferter Topos besonders der Lyrik. Eine ganze Reihe von deutschsprachigen Reimen und antiken, übersetzten Versen liefert schon 1687 der Arzt und Dichter Johannes Andreas Schlegel in seiner humorvollen Schrift *De Podagra, oder das so benahmte Politische/ Lustige/ Listige/ Traurige/ Fröliche und Hertzliche/ Schmerzliche Zipperlein...*⁴⁴ Und zweitens werden Bacchus und Aphrodite zum gern besungenen Gegenstand der geselligen Wein-, Weib- und Gesangslyrik, der Anakreontik, besonders deutlich exemplifiziert durch das nur wenige Jahre nach Kästners erschienenem Gedicht *Bacchus und Cythere* (1745) von Gleim.

Es ist zwar schlechter Stil, aber Kästners Witz sei hier doch erklärt: Durch die rhetorische Frage („Wie kommt's, daß es die Dichter seltner plagt, / Die so getreu dies Götterpaar verehren?“) wird ein disziplinübergreifender Deutungsraum eröffnet. Eigentlich müssten doch gerade die dem Wein und der Liebe zugetanen Dichter (hier eine deutliche Typisierung durch die Pluralisierung schon im Titel) besonders häufig an der Gicht leiden. Das tun sie aber angeblich nicht. Einerseits könnte diese angebliche Immunität medizinische Gründe haben: Die Dichter besingen das Trinken und die Liebe eben nur, sie verlustieren sich nicht wirklich an ihnen. Es könnte aber

42 Kästner: Gesammelte poetische und prosaische schönwissenschaftliche Werke, S. 15.

43 Zedler, Bd. 2, Sp. 1707–1717, bes. 1710: „Freßen und Sauffen, Huren und Buben, Aergerniß und andere dergleichen Gemüths-Unruhen können diese Krankheit gar leicht verursachen.“

44 Vgl. Johannes Andreas Schlegel: *De Podagra, oder das so benahmte Politische/ Lustige/ Listige/ Traurige/ Fröliche und Hertzliche/ Schmerzliche Zipperlein...* Weissenfels: Johann Brühl 1687, S. 29–66.

auch poetisch-transzendente Gründe haben, nämlich gewährten göttlichen Schutz: Weil die Dichter die Götter durch ihre Poesie ehren, bleiben sie vom göttlichen ‚Schmerzskind‘ verschont.

Beide durch die rhetorische Frage nahegelegten Thesen sind falsch, wie die zweite Hälfte des Gedichts zeigt. Die lyrische Sprechinstanz beruft sich hier auf „einen Dichter“, der offenbar für die gesamte Zunft sprechen kann und die Typisierung des Gedichts damit konkretisiert. Dichter würden einfach nicht alt genug, um an der Gicht zu leiden, verarmt stürben sie schon vorher. Damit wird nicht nur das im Anfang des Gedichts aufgerufene medizinische Wissen unterlaufen, denn nicht mehr Lebensstil, sondern Lebensalter scheinen nun ausschlaggebend für die Gicht. Mit poetischer Freilebigkeit hat das ‚Zipperlein‘ also tatsächlich nie etwas zu tun gehabt, die Assoziation von Gicht und Gedicht wird dadurch vollkommen arbiträr. Gleichzeitig wird die Typisierung des Dichters von ihrem Dichten selbst abgezogen und auf die pekuniären Bedingungen des Dichtens umgemünzt. ‚Die‘ Dichter sind nach der autorisierten Aussage ‚des Dichters‘ arme, hungernde Leute. Die Typisierung wird sozial.

Genau dieses scherzhafte Dichterbild vom zweifelhaften und armen Dichter findet sich auch in anderen Texten Kästners, besonders pointiert wird es an anderer Stelle in nur zwei Versen ausgedrückt:

Als eines Dichters Manuskripte von Mäusen gefressen wurden.

Der Mäuse Durst löscht ja kein Wein,
So müssen wohl die Verse Wasser seyn.⁴⁵

Das Bild der armen, stets hungrigen Maus und des unfähigen Dichters, der gehaltlos-überflüssige Verse produziert, werden hier miteinander verknüpft. Wenigstens kann die Maus vielleicht von der Makulatur leben. Die soziale Typisierung, mit der die Schriftsteller:innen-Komödien so effektiv arbeiten, findet sich somit freilich auch in literatursatirischer Lyrik. Hier, in den schon 1741 gedruckten Gedichten, wird gleichzeitig jene Verknüpfung von Poetik und sozialer Typisierung vorbereitet, die Weiße in den *Poeten nach der Mode* aufgreifen wird, und durch die Figur ‚Reimreich‘ ausdrücklich zitiert.

Gleichzeitig zeigt sich in Kästners Schaffen aber auch ein ganz anderes Bild vom Dichter – die wiederholte Inszenierung Hallers im Gegenlicht der ‚schlechten‘ Schriftsteller macht dies bereits deutlich. Dieses andere Bild

45 Kästner: *Gesammelte poetische und prosaische schönwissenschaftliche Werke*, S. 105.

findet sich zuvörderst in seiner Lehrdichtung, etwa im Lehrgedicht *Ueber einige Pflichten eines Dichters* (1745).⁴⁶

Das Gedicht weist eine sehr klare, ja didaktisierende Struktur auf. Die erste Strophe umreißt das Thema und die Sprechsituation des Textes:

Verlangst du, daß dein Lied den Ruhm von Deutschlands Witze
Einst vor der Nachwelt Schmach, und jetzt vor Frankreich schütze:
So sey nie durch das Lob des Pöbels so ergötzt,
Als wenn ein Kluger dich des Tadels würdig schätzt. (1–4)

Das angesprochene Du, der Adressat des Gedichts, bekommt hier eine klar formulierte Handlungsanweisung: Auf den „Pöbel“ sei nichts zu geben (3), der immer wieder beschworenen „Leichtigkeit zu Reimen“ sei zu misstrauen (5), nicht nur durch ausgelöstes Lachen und Weinen sei zu beweisen, „daß du ein Dichter bist“ (10–12). Wenn dieses ‚Du‘ sich dichterischen Ruhm verdienen möchte – und nicht irgendeinen Ruhm, sondern qualifizierten, vom sprechenden Adressanten sanktionierten Ruhm mit Blick auf die Aufwertung der nationalen Literatur („Ruhm von Deutschlands Witze“, 1) –, wenn der Adressat also diesen vertretbaren Anspruch an den eigenen Ruhm erheben möchte: Dann sind bestimmte Anweisungen zu befolgen. Diese Anweisungen sind in der ersten Strophe durch die aneinandergereihten Imperative als solche deutlich erkennbar. Der Text verhandelt hier also den Dichter unter dem Vorzeichen der Bedingtheit; er installiert eine implizierte ‚Wenn-dann‘-Konstruktion: Wenn Du dieses tust, dann wirst Du ein ruhmreicher Dichter. Die typisierte Darstellung der oben verhandelten scherzhaften Gedichte wird in den *Pflichten* zwar indirekt aufgegriffen, indem die typisierenden Merkmale der Schriftsteller:innen-Witzfiguren genannt werden: etwa massenhafte Produktion („Und schließen, was du schreibst, nur wenig Bogen ein, / Du wirst doch allemal der größte Dichter seyn.“, 67 f.), Jugend („Auch schreib’, von wilder Gluth der Jugend angeflammt, / Kein Werk, das einst vielleicht dein reifer Geist verdammt“, 63 f.) und Modehörigkeit („Dein Lied muß den Geschmack, nicht der dein Lied regieren.“, 50). Jedoch erscheinen diese Informationen nicht als solche, die einer sozialen Gruppe zugeschrieben werden, sondern von denen der Adressat sich abheben soll. Hier wird nicht mehr die Pose der Darstellung eines (wie deutlich auch immer fingierten) Ist-Zustands eingenommen, sondern dieses Sprechen über ‚die Dichter‘ ist eines, das auf einen

46 Zitiert nach der Ausgabe: Abraham Gotthelf Kästner: *Lehrgedichte*. Mit einem Nachwort. Hrsg. von Reto Rössler u. Wolfgang Hottner. Hannover: Wehrhahn 2017, S. 22–24. Im Folgenden direkt im Text mit Versangabe nachgewiesen.

möglichen, noch zu realisierenden Zustand verweist. Nicht wie Dichter *sind*, sondern wie der Adressat ein ruhmreicher Dichter *werden* könnte, wird hier formuliert. Dadurch entsteht eine Textlogik, die sich genau im Randbereich der Figurendarstellung bewegt: Zwar werden ‚dem‘ Dichter bestimmte Figureninformationen zugeordnet, eine Figur wird also in einem gewissen Sinne charakterisiert, aber dies geschieht nicht mehr im Modus einer diegetischen Darstellung. Diese ‚Figur‘ ist nicht verortet, sie ist nicht geformt, hat ein vages Inneres, aber kein Äußeres.⁴⁷ Der Text legt vielleicht nahe, aber er bestätigt nicht, dass es die skizzierte ‚Figur‘ überhaupt gibt. Es geht also nicht um die Realisierung einer Figur, der dann als Aushängeschild ihrer sozialen Gruppe bestimmte Eigenschaften zugeschrieben werden, sondern um die Figuralisierung einer im Text verhandelten Vorstellung vom ruhmreichen Dichter. Dieser Dichter, und zwar gerade der ‚gute‘ Dichter, der sich von den Witzfiguren der obigen Gedichte abhebt und der hier dem Titel nach nicht verlacht, sondern in die ‚Pflicht‘ genommen wird, lässt sich insofern als eine Symbolfigur beschreiben. Diese Darstellungsstrategie ist die Grundlage für das, was Kästner in seinem Lehrgedicht vorbereitet: Nicht vorrangig eine Didaktik des ‚richtigen‘ Schreibens, wie die Gattungszuordnung zum Lehrgedicht würde denken lassen, sondern die Nobilitierung und Elitisierung des Dichterbildes.

So bleibt die Darstellung der eigentlichen literarischen Technik, auf die der Dichter zurückgreifen soll, erstaunlich vage, besonders wenn man sich vergegenwärtigt, dass Kästner wiederholt Stellung zu technischen poetologischen Fragen bezieht, sei es im Streit um den Reim (s. o.) oder auch in Bezug auf die Konstruktion von Wahrscheinlichkeit in erzählenden Texten.⁴⁸ Keine solcher Fragen spielt hier eine Rolle. Vielmehr geht es zunächst um die Haltung des Dichters gegenüber der literarischen Öffentlichkeit. Des Ruhmes wert ist der Dichter nicht, wie er auf dem Papier, sondern wie er zu seinem Publikum steht. Damit reiht sich Kästner durchaus in das Muster von Gottscheds Poetik ein, die, wie bereits erwähnt, ebenfalls ausführlich nicht nur über die literarische Technik, sondern auch auf die persönlichen Vermögen der Schriftsteller eingeht (→ 2.4.2). Indem die literarische Technik allerdings unpräzisiert bleibt, treibt das Gedicht vor allem die Konzeption von Dichtung in Form eines Dichters voran und nicht anders herum. Es werden gerade solche Aspekte betont, die eine Figürlichkeit des skizzierten Dichters nahelegen. Auch wenn dieser kaum ausgestaltet wird: Er soll sich auf bestimmte Art und Weise verhalten.

47 Diese Begriffe nach Jannidis, → 2.1.2.

48 Vgl. dazu Schimpf: Kästners Literaturkritik, S. 40.

In der zweiten und dritten Strophe werden dann die Kernelemente des Schreibens betont: „Tugend“ (17) und „Wahrheit“ (25), die nicht nur darzustellen, sondern jeweils „auszuschmücken“ (22, 27) seien. Auf diese vagen Anweisungen zu Inhalt und Form der Dichtung beschränken sich diese kürzesten Strophen des Gedichts. Wichtiger als die Anleitung zum Schreiben ist das, was auf diese Strophen folgt: Die Beschreibung des richtigen Lebenswandels anhand eines konkreten Beispiels – Martin Opitz.

Um ein ruhmreicher Dichter zu sein, müsse man „mehr [...] als ein Poet“ werden. (33) Damit sind nicht nur „Tugend“-hafter (31) Lebenswandel und wissenschaftliche sowie philosophische „Kenntniß“ (31) gemeint, sondern die Beschäftigung mit nicht-literarischen Gegenständen, ja ein vornehmlich unliterarisches Leben. Opitz wird hier nicht umsonst *zuerst* unter Verwendung seines Adelstitels „[von] Boberfeld“ (35) genannt. Das lässt aufhorchen. Auf der im gleichen Jahr 1745 von Bodmer und Breitinger herausgegebenen Anthologie von Opitz' Gedichten wird der Adelstitel kleiner und unter dem Namen „Martin Opitz“ aufgeführt.⁴⁹ Den Titel hatte Opitz überhaupt seiner Dichtung zu verdanken, die ihm 1627 die Nobilitierung eintrug, geführt hat er ihn kaum.⁵⁰ Kästner hebt nun gerade den Adelstitel Opitz' hervor und stellt ihn somit in erster Linie als Höfling dar, nicht als Dichter. Opitz bzw. „Boberfeld“ sei durch „Schul“ und Hof“ erhoben worden, ja der „Dichtkunst Vater seyn, das war sein kleinstes Lob.“ (35 f.) Das ist, wie auch Baasner anmerkt,⁵¹ eine erstaunliche Verdrehung der Opitz-Rezeption. „Geschäfte, Wissenschaft, Erfahrung, Umgang, Reisen“ (37) sind es, die den „Geist“ des nun im Folgenden doch als „Opitz“ adressierten Dichters (38) „bilden“. Alles außer seiner Dichtung macht den Dichter hier zum ruhmreichen Vorbild. Opitz epochale Poetik etwa wird mit keiner Silbe erwähnt. Dafür wird ein konkretes negatives Gegenbeispiel geliefert, der „muntre *Günther*“ (Johann Christian Günther, 1695–1723), den „die Dichtkunst nur, und sonst nichts erhöht“ (39 f.) und der deswegen weit unter Opitz stehe.

Seltsam mag es anmuten, den ruhmreichen Dichter gerade als Nicht-Dichter darzustellen, die Strategie ergibt jedoch gleich aus drei verschiedenen Perspektiven durchaus Sinn. Erstens steht Kästner hier an der Schwellenposition zwischen dem höfischen Dichter und dem modernen markt-

49 Martin Opitz: Martin Opitzens / von Boberfeld / Gedichte. Von J. J. B. und J. J. B. besorget. Zürich: Conrad Orell 1745.

50 Vgl. Klaus Garber: Der Reformator und Aufklärer Martin Opitz (1597–1639). Ein Humanist im Zeitalter der Krisis. Berlin: De Gruyter 2018, S. 514 f.

51 Vgl. Rainer Baasner: Abraham Gotthelf Kästner, Aufklärer (1719–1800). Berlin: De Gruyter 1991 (Frühe Neuzeit 5), S. 280.

gebundenen Dichter den strukturellen Neuerungen des literarischen Feldes mehr als skeptisch gegenüber – wie auch andere Frühaufklärer. Er argumentiert insofern ganz ähnlich wie der reale Freiherr von Knigge (→ 3.2.3) und der fiktive Hofpfalzgraf Knoll (→ 6.2.2). Deswegen stellt er den hauptsächlich als Dichter beschriebenen Günther auf eine Stufe mit den überproduktiven „Reimern“, die „auf der Erden“ kriechen (34) – auch hier wird wieder das Bild des tierischen Schwarms für die zahlenmäßig schnell anwachsende Dichterschaft gewählt und die vertikale Topologie des ‚hohen‘ Dichters aufgerufen. Zweitens passt die Darstellung Opitz’ durchaus zu der vagen Poetik, die im Gedicht selbst entworfen wird. Wie in der zweiten und dritten Strophe beschrieben wird, geht es ja gerade um Tugend und Wahrheit, der Dichter habe nur die Aufgabe, diese Ideale zu ‚schmücken‘. Insofern ist das Dichten dem Dichten selbst nur sekundär – profunde Kenntnisse über Tugendhaftigkeit und Wahrheit sind sein hauptsächliches Anliegen. Drittens – und damit eng verknüpft – bewegt Kästner den ruhmreichen Dichter mit dieser Darstellung von Fragen der Poetik im engeren Sinne weg. Ob er reimt oder nicht, ob er ein strikt alternierendes Metrum in seine Gedichte einführt, ob er sich an gelehrten rhetorischen Strukturen orientiert, ob er den Regeln einer Gattung gehorcht – all diese Fragen, die nebenbei bemerkt für Opitz von höchster Wichtigkeit waren, sind nebensächlich geworden. Der Dichter verdient seinen Ruhm nicht durch *techné*, sondern durch seinen Charakter.

Gerade dieser letzte Punkt hat weitreichende Konsequenzen für die figürliche Darstellung des Schriftstellers. Wie aus der Abwertung schlechter Literatur eine Abwertung der ‚Reimer‘, der schlechten Schriftsteller werden kann, so kann umgekehrt in der Abgrenzung von schlechter Literatur eine Nobilitierung der Dichterfigur hervorgehen. Indem das Gedicht den guten Dichter zum Gegenstand der Darstellung macht und nicht die gute Dichtung, arbeitet es intensiv an der Inszenierung einer literarischen Elite. Das betrifft nicht nur die Produzenten, sondern auch die Rezipienten von Dichtung. Zwar geht es dem Titel nach nur um die Dichter, allerdings bedeutet dies noch nicht, dass nur ein hoffnungsvoller Schriftsteller und nicht etwa auch das Publikum der Adressat des Textes wäre.⁵² Implizit enthält der Text deutliche Aufforderungen zu einem – freundlich gesagt – Überdenken des eigenen Leseverhaltens: Der „Pöbel“ wird von dem „Kluge[n]“ abgegrenzt (3 f.), „Thor“ und „Mädchenherz“ (10 f.) werden zu Chiffren eines unqualifizierten Publikums. Am Ende der vierten und in der darauffolgenden letzten Strophe werden diese fast wörtlich wieder aufgenommen

52 So versteht es hingegen Baasner, vgl. ebd., S. 276.

mit dem „Mädchen“, das „wenig g’nug versteht“ (45 f.), und dem „Pöbel“, der „zur Unvernunft verführ[t]“ (49). Natürlich, der Dichter soll sich vom schlechten Einfluss eines sich durch den Markt ermächtigenden Publikums schützen, gleichzeitig wird aber auch klar, wie der ideale Leser auszusehen hat: verständig, streng selektierend, männlich. So darf sich freilich auch das Publikum nobilitiert sehen, das diese Ansprüche durch die ‚richtige‘ Textauswahl erfüllt. Diese Auswahl ist nach der Logik des Gedichts mit der Wahl der richtigen Lektüre vor allem: die Wahl des richtigen Dichters. Dichter und Publikum erhöhen sich also gegenseitig. Wenn eine Seite die andere wertschätzt, ist jene der Wertschätzung dieser würdig. Wenn das Publikum den Dichter ehrt, ihm also Ruhm verschafft, ehrt es sich selbst gleich mit. Nur die ‚guten‘ Leser erkennen den guten Dichter, und nur der ‚gute‘ Dichter schreibt exklusiv für die guten Leser. Hier hilft die relative Offenheit der figural ausgestalteten Schriftsteller enorm: Denn innerhalb der adligen oder zumindest hofnahen sozialen Sphäre sind die Bedingungen, die der zu rühmende Schriftsteller erfüllen muss, relativ zugänglich: „Geschäfte, Wissenschaft, Erfahrung, Umgang, Reisen“ – diese recht unspezifischen Dinge sind es ja, die Opitz zu einem Dichter, gar zu einem ‚von‘ Boberfeld gemacht haben. So gesehen sind nicht Wenige, die sich in dieser Sphäre bewegen können, potentielle ruhmreiche Dichter. Hervorgehoben werden sie dann allerdings durch die Selektion des Publikums. Dabei wird das vorgestellte Dichtungsideal tatsächlich paradox: Warum sollte der Dichter das Publikum denn noch bilden und erheben, „Tugend“ und „Wahrheit“ schmückend versüßen, wenn er ohnehin nur für die schon vernünftigen und gebildeten Geister schreibt?

Das im Text konstruierte figurale Darstellungskonzept wirkt an dieser Stelle noch potenzierend. Indem der Dichter nicht wirklich dar-, sondern in Aussicht gestellt wird, muss er sich den Ruhm nicht selbst zuschreiben. Er behauptet auch nicht unbescheiden, dass die Dichter durch ihre Tätigkeit einen Elitenstatus verdient hätten. Stattdessen öffnet er geschickt einen diskursiven Raum, in dem es nicht nur möglich und relativ einfach ist, den Dichter zu ehren, sondern in dem auch noch ein entsprechender Anreiz geboten wird. Die Symbolfigur des Dichters erlaubt ein rühmendes Sprechen über Dichter, ohne dass diese rühmende Zuschreibung bereits vorweggenommen würde. Es wird nicht gesagt, dass ‚die‘ Dichter Ruhm einfordern müssen, sondern dem Publikum ermöglicht, den Ruhm selbst zuzusprechen – ganz so wie es der Adressant selbst am Beispiel von Opitz vorführt. Im Gegensatz zu den eingangs erwähnten Dichtersatiren wird die eindeutig soziale Einordnung der Dichter – Opitz wird als Höfling dargestellt, Günther gelang hingegen nicht eine entsprechende Position für

sich zu gewinnen –⁵³ hier mit allgemein-humanistischen Bildungs- und Persönlichkeitswerten überkleistert: Der Dichter habe sich den Ruhm durch seinen ethisch-moralischen Lebenswandel verdient. Deswegen muss das Publikum ihn rühmen – zum „Lob“ der qualifizierten „Richter“ heißt es: „Erschmeichle dir es nicht, du kannst es dir erzwingen.“ (61 f.) Und weil das Publikum versteht, dass es diesen Dichter rühmen muss, ist es offensichtlich kein „Pöbel“. Und weil es kein Pöbel ist, ist seine Ehrung eine echte Ehrung für den Dichter. Und weil die Ehrung eine echte ist, beweist das Publikum durch sie seinen Geschmack – und so weiter.

Gleichzeitig erlaubt dieses Vorgehen die Nobilitierung des Dichters hyperbolisch zu steigern: Im Wortsinne *zwangsläufig* falle der Ruhm den Dichtern zu, als könnte die aufklärerische Literatur jeden Zweifel an Fähigkeit und Person des Dichters, jeden poetologischen Streit überwinden. Politische Brisanz wird dem Dichtertum durch die Anbindung an die Forderung nach einer selbstbewussten Nationalliteratur verliehen und dabei gleichzeitig durch ein geographisches Bild verabsolutiert. Nicht nur Manche, sondern ganz „Deutschland wird dich ehren“, heißt es dann wieder in der letzten Strophe, und zwar von der „Donau“ bis zur „Neva“ (65 f.), also im gesamten, riesigen deutsch-preußischen Anspruchsgebiet des 18. Jahrhunderts. Sogar Opitz, das gewählte exemplarische Muster des ruhmreichen Dichters, „[d]er Dichtkunst Vater“ (36), kann von dem angedeuteten Dichter, der freilich weniger dichten als sich bilden und geschäftig sein soll, noch übertroffen werden. Diese letzte, besonders hochgreifende Behauptung des Adressanten findet sich als Höhepunkt in den letzten Versen des Gedichts und wird als besondere Pointe unter Rückgriff auf die satirische Typisierung des schlechten Dichters von Massenware für den „Pöbel“ ausgeführt:

Und schließen, was du schreibst, nur wenig Bogen ein,
Du wirst doch allemal der größte Dichter seyn.
Verstärkt zeigt sich in der den Deutschen Opitz wieder,
Ein Blatt von dir gilt mehr, als alle Schäferlieder. (67–70)

Wo also die Lehre dieses Lehrgedichts für den Dichter recht vage bleibt, operiert es präzise am Verhältnis zwischen Schriftsteller und Publikum: Der symbolisch gestaltete zukünftige Dichter, der hier für die deutliche Abgren-

53 Siehe dazu die prägnanten Lebensdaten, die Böhloff versammelt hat. Mehrfach hat der 1716 zum *poeta laureatus* gekrönte Günther versucht, eine Stelle an einem Hof zu erlangen, stets vergeblich. Vgl. Reiner Böhloff: Günthers Lebensdaten. In: *Text + Kritik* (1982) 74/75, S. 110–113.

zung von der niederen Literatur einsteht, rückt mit seiner ethischen Kompetenz an die Stelle der guten Literatur selbst. Die Symbolfigur des Dichters ermöglicht es in ihrer Abstraktheit, eine nach naturgesetzmäßiger Zwangsläufigkeit ablaufende Wirkungsmechanik zwischen Publikum und Dichter zu konstruieren: Der Dichter, wenn er gut ist, schreibt für das gute Publikum; das Publikum, wenn es gut ist, rühmt den guten Dichter. Der Diskurs um Schriftsteller wird damit zu einem Pakt gegenseitiger Nobilitierung.

Für die im Weiteren betrachteten Gedichte bleibt das Verhältnis der Dichter:innen zu ihrem Publikum von besonderer Relevanz – wenn es auch nicht immer als positives, sondern als hochgradig problematisches dargestellt wird. Davon zeugt bspw. auch Schillers Gedicht *Die Dichter der alten und der neuen Welt* (zuerst 1795, überarbeitet und gekürzt als *Sänger der Vorwelt*, 1800 und 1804).⁵⁴ Der elegische, kurze Text beklagt, die letzten Nummern der erfolglosen *Horen*⁵⁵ und die kultur-historisch ausgerichtete Arbeit Über naive und sentimentalische Dichtkunst begleitend,⁵⁶ das zerrüttete Verhältnis zwischen Dichter und Publikum.⁵⁷ Hier wird die Antike zum klassizistischen Vorbild einer gelungenen Dichtkunst, die in der Moderne, jedenfalls in dieser ‚naiven‘ Form, verloren sei. Daran tragen aber nicht nur und auch nicht vor allem die in der Gegenwart defizitär erscheinenden Dichter selbst die Schuld, sondern das Publikum, das (die *Horen* nicht kauft und) kein „empfangendes Ohr“ (6) mehr biete, nicht mehr „als wär ihm ein Sohn gebohren“ das Dichterwort glücklich aufnehme (9), also insgesamt: Keine produktive Symbiose mehr mit dem Dichter eingeht. Es ist bemerkenswert, wie deutlich Schiller hier genau jene Mechanik in die unerreichbare Antike projiziert, die Kästner in der Gegenwart noch als möglich, ja sogar als zwingend beschrieben hat: „An der Glut des Gesangs entbrannten des Hörers Gefühle, / An des Hörers Gefühl nährte der Sänger die Glut[.]“ (11 f.) Wo der Schriftsteller als Symbolfigur in Dichtergedichten zum Stellvertreter für die Darstellung literarischer Probleme wird, rückt sein Verhältnis zur Umwelt in den Mittelpunkt der Texte. Genau dies und was daraus folgt kann an einem zentralen Dichtergedicht Hölderlins gezeigt werden: Die Nobilitierung des Dichters ist gleichermaßen ein Problem, das verhandelt werden muss und aus dem sich die Größe des Poeten selbst ableiten lässt.

54 Die folgenden Zitate beziehen sich auf den Erstdruck, zitiert nach NA 1, S. 271.

55 Darauf weist schon hin: Simon Philipp: Schillers „Sänger der Vorwelt“. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 126 (1911), S. 331–338, hier S. 332–335.

56 In diesem Zusammenhang ordnet Alt den Text insofern den „Ideengedichten“ Schillers zu. Peter-André Alt: Schiller. Leben - Werk - Zeit. 2 Bde. Bd. 2. München: Beck 2000, S. 247.

57 So auch die knappe, aber präzise Deutung bei Hinck. Vgl. Hinck: Magie und Tagtraum, S. 81 f.

5.2.2 Friedrich Hölderlin: *Dichterberuf* (1802) – Du-Dichter vs. Wir-Dichter

Um 1800 dichtet Hölderlin so ausführlich, regelmäßig und komplex über die Dichtung selbst, wie noch kaum einer seiner Zeitgenossen. Allzu gern hat die Germanistik Hölderlin-Zitate angebracht, wenn es um die Frage nach dem Dichterverständnis geht, besonders zwei, die pointierter kaum das spannungsgeladene Verhältnis von Nobilitierung und Tragik des Dichterseins darstellen könnten: „Was bleibt aber, stiften die Dichter“, heißt es im *Andenken* (1808); und elegisch wird gefragt „wozu aber Dichter in dürftiger Zeit“ nach einem Vers aus *Brod und Wein* (1800/01). Ab 1797 schreibt Hölderlin Gedicht nach Gedicht über den Gegenstand, der wie ein Fanal über seinem Werk schwebt: *Die beschreibende Poesie* (1797) ruft „Apoll“ als neuen „Gott der Zeitungsschreiber“ an,⁵⁸ in *Buonapart* (1797) werden die Dichter bekanntermaßen zu „[h]eilige[n] Gefäße[n]“;⁵⁹ Gedichte gibt es *An die jungen Dichter* wie an die *scheinheiligen Dichter* (beide 1798), „edel zürnet“ und epigrammatisch *Der zürnende Dichter* (1799), außerdem reflektiert er seine Position in *Mein Eigentum* (1799) – die Liste ließe sich weiter fortsetzen und das noch ohne die Sprache auf die großen lyrischen Texte zu bringen, die das Dichtertum immer mitschreiben, etwa auf das monumentale *Archipelagus*-Gedicht (1800/01); das von Norbert von Hellingrath entdeckte und für die Hölderlinrezeption so wichtige Hymnen-Fragment *Wie wenn am Feiertage* (1799/1800); die schon erwähnte Elegie *Brod und Wein*; den Roman *Hyperion* (1797/99) usw. Dass Hölderlin in der (literarisch-künstlerischen) Rezeption als der genial-wahnsinnige Dichter dargestellt wird, dessen Geistesgröße an einer zu kleinen Gegenwart zerbrechen musste, geht auch auf seine eigene intensive Auseinandersetzung mit dem und Arbeit an dem Bild des Dichters zurück.⁶⁰

Als große Kraft, durchaus mit geistigem Führungsanspruch, dabei ins Tragische gewendet (so nämlich etwa im *Hyperion*), erscheint dieser hölderlinsche Dichter, doch manchmal auch in ganz anderer Gestalt: In den *scheinheiligen Dichtern* werden sie als die „kalten Heuchler“ angegiftet.⁶¹

58 Dieses und die folgenden Zitate nach: Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe. Hrsg. von Jochen Schmidt. 3 Bde. Bd. 1. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1992, hier S. 192.

59 Ebd., S. 374.

60 Vgl. dazu den Überblick von Ulrich Gaier: Nachwirkungen in der Literatur. In: Hölderlin-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung. Hrsg. von Johann Kreuzer. 2., revidierte und erweiterte Auflage. Berlin: Metzler 2020, S. 511–530 und die folgenden Artikel im Handbuch.

61 Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 1, S. 202.

Und in dem von Schiller in den *Musenalmanach* von 1799 aufgenommenen Gedicht *An unsre großen Dichter* müssen die wohl selbstvergessenen Poeten der Gegenwart erst an ihre Aufgabe erinnert werden: „[D]ie Völker“ sollen sie „vom Schlummer“ wecken, so wie der Halbgott Bacchus es getan habe, in archaischer Vorzeit, als er „vom Indus her“ an des „Ganges Ufer“ gezogen war.⁶² Diese kurze, zweistrophige alkäische Ode hat Hölderlin um 1800 erweitert und völlig umgearbeitet zu, wie Bohrer es nennt, seiner „wichtigste[n] poetologische[n] Selbsterklärung“.⁶³ dem *Dichterberuf*.⁶⁴

Hölderlins Ode ist überaus komplex, die feingearbeitete syntaktische Architektur steht in einem weiten Anspielungsraum antiker und christlicher Motivik. Das ist ein Grund dafür, dass verschiedene Aspekte des Textes durchaus unterschiedlich gedeutet wurden. Um die Analyse hier möglichst

62 Ebd., S. 206.

63 Karl Heinz Bohrer: Das Erscheinen des Dionysos. Antike Mythologie und moderne Metapher. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 71.

64 Es handelt sich dabei um einen Text, der von der Hölderlin-Forschung immer wieder als zentral verstanden wurde. Hier sei nur ein knapper Überblick über ausgewählte Forschungsbeiträge ab 1960 gegeben. Einen ersten Überblick in Form eines Stellenkommentars mit ausgewählter Literatur liefert Uwe Beyer: Friedrich Hölderlin, 10 Gedichte. Stuttgart: Reclam 2008. Zentral ist neben dem Kommentar der StA (II,2, S. 476–486) der erläuternde Stellenkommentar von Jochen Schmidt: [Kommentar] *Dichterberuf*. In: Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe. Hrsg. von Jochen Schmidt. 3 Bde. Bd. 1. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1992, S. 778–784. Rosteutscher stellt in seiner Deutung besonders Verknüpfungen zu anderen Texten Hölderlins her. Vgl. Joachim H. W. Rosteutscher: Hölderlins Ode Dichterberuf und die Frage der Auffassung vom Beruf des Dichters überhaupt. In: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch (1962), S. 62–75. Kaiser sieht das Gedicht vor allem vor dem politischen Hintergrund der Zeit und deutet sein Ende christlich-mythologisch. Vgl. Gerhard Kaiser: Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis zur Gegenwart. Ein Grundriß in Interpretationen. 6 Bde. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991 (Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis zur Gegenwart 2), S. 475–485. Relativiert wird die politische Dimension bei Hinck: Magie und Tagtraum, S. 107 f. Böschenstein erklärt den Text wegen des dargestellten „Gegensatzes zwischen allegorisiertem Mythos und Transpositionen in die krisenhafte Situation des heutigen Dichters“ als ein Schlüsselgedicht zu Hölderlins Werk. Bernhard Böschenstein: Hölderlins Ode *Dichterberuf*. In: Schlüsselgedichte. Deutsche Lyrik durch die Jahrhunderte: von Walther von der Vogelweide bis Paul Celan. Hrsg. von Jattie Enklaar, Hans Ester u. Evelyne Tax. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009 (Deutsche Chronik 58), S. 71–78, hier S. 75. Bohrer deutet insbesondere die Dionysus/Bacchus-Figur des Textes. Vgl. Bohrer: Das Erscheinen des Dionysos. In jüngerer Zeit hat Gerlach den Text sehr knapp (unter Rückgriff auf nur vier Verse) vor dem Hintergrund der Französischen Revolution als anti-klassisch gedeutet. Vgl. Ingeborg Gerlach: „Versöhnung ist mitten im Streit“. Hölderlins Konzeption von Dichter und Dichtung. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016. Ebenfalls knapp: Monika Schrader: Figuren des ‚Selbst‘ in der Literatur der Moderne. Von Friedrich Hölderlin bis Botho Strauß. Hildesheim: Olms 2016 (Europaea memoria Reihe 1, Studien 118), S. 116 f. In einem der vorliegenden Darstellung ähnlicheren Zusammenhang wird die Ode bei Hinck (Magie und Tagtraum, S. 104–113) und bei Pott (Poetiken, S. 43–54) besprochen.

transparent und die unmittelbaren Kontexte der gedeuteten Stellen sichtbar zu machen, wird, angelehnt an Beissners und an Hincks Deutungen, ein Gang durch das Gedicht vorgenommen.⁶⁵ Es beginnt:

Des Ganges Ufer hörten des Freudengotts
Triumpf, als allerobernd vom Indus her
Der junge Bacchus kam, mit heiligem
Weine vom Schläfe die Völker wekend. 4

Und du, des Tages Engell erwekst sie nicht,
Die jetzt noch schlafen? gieb die Geseze, gieb
Uns Leben, siege Meister, du nur
Hast der Eroberung Recht, wie Bacchus. 8

In den ersten beiden Strophen der Ode wird der kulturgeschichtliche Hintergrund des weiteren Verlaufs vorbereitet. Ein mythisches ‚Früher‘, hier in Form des Wirkens des Halbgottes Bacchus/Dionysos,⁶⁶ wird aufgerufen, um dann mit den Taten „des Tages Engell[s]“ (5) verglichen zu werden. Bei diesem ‚Engell‘ handelt es sich um den hier direkt adressierten Dichter. Das geht aus der weiteren Verwendung der Du-Apostrophe im Gedicht (vgl. 30, 40) genauso hervor, wie aus der ursprünglichen Fassung: Dort findet sich hier noch die direkte Ansprache an die „Dichter“⁶⁷ – und zwar im Plural nicht an den Engell im Singular, worauf zurückzukommen sein wird.

Vor dem hier eröffneten, wie auch immer vage gehaltenen historisch-mythischen Hintergrund erscheint der Dichter der Gegenwart zunächst – wie bei Schiller – defizitär. Von außen kritisiert der Sprecher ‚den Dichter‘, der hier als unspezifizierter Adressat symbolisch verstanden werden muss. Denn es wäre ja nicht die Aufgabe eines spezifischen dichtenden Individuums, „vom Schläfe die Völker“ zu wecken (4), sondern der Dichtung überhaupt. Insofern bleibt hier nicht ein Dichter, sondern ‚der‘ Dichter hinter den Ansprüchen seines Amtes zurück, während gerade diese Ansprüche ihn gleichzeitig über jedes menschliche Maß erheben und ihn als potenziell-

65 Dabei kommt es freilich zu ähnlichen inhaltlichen Zäsuren. Vgl. Friedrich Beissner: Hölderlin. Reden und Aufsätze. 2., durchges. Aufl. Köln: Böhlau 1969, S. 112–124 und Hinck: *Magie und Tagtraum*, S. 104–113.

66 Vgl. dazu allgemein Bohrer: Das Erscheinen des Dionysos. Kaiser betont, dass es sich dabei nicht um den nietzscheschen Dionysus handelt. Hölderlin betone die Mythologeme, die ihn als Gesetzgeber, Kulturbringer und eine „Gestalt der Bändigung des Elementaren“ verstehen, womit er nicht unbedingt in Opposition zu dem später auftretenden Apollon zu setzen wäre. Vgl. Kaiser: *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis zur Gegenwart*, S. 477.

67 Vgl. dazu auch Beyer: *Friedrich Hölderlin, 10 Gedichte*, S. 124. Vgl. auch Kaiser: *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis zur Gegenwart*, S. 479.

len Gott auftreten lassen. Das „Recht“ der „Eroberung“ (8) wird hier zwar nicht wie in der ersten Fassung des Gedichts, die sich auf lediglich diese ersten beiden Strophen beschränkt, direkt auf die Dichter übertragen, sondern auf den „Meister“ (7). Gemeint ist wohl ein anderer Gott der Dichtung, Apollo, wie aus dem späteren Verlauf des Gedichts (43 f.) deutlich wird,⁶⁸ die Zuschreibung ist aber ambivalent. „Meister“ könnte sich hier auch noch auf den apostrophierten „Engel“, den Dichter also, beziehen, die syntaktische Einheit der Strophe drängt diese Deutung zunächst sogar noch auf. Die Zuschreibung der „Meister“-schaft und des unbedingten „Rechts“ werden damit in einer Schwebelage zwischen dem Dichter und dem Gott gehalten. Beide Bereiche werden hier nicht nur einander dialektisch zugeordnet (in dem Sinne, dass der Dichter das Göttliche kommuniziert, das Göttliche den Dichter inspiriert), sondern miteinander vermischt.⁶⁹ Das Profane jedenfalls scheint die Sache der Dichter nicht zu sein, wie die folgenden Strophen erklären:

Nicht, was wohl sonst des Menschen Geschik und Sorg'
Im Haus und unter offenem Himmel ist,
Wenn edler, denn das Wild, der Mann sich
Wehret und nährt! denn es gilt ein anders, 8

Zu Sorg' und Dienst den Dichtenden anvertraut!
Der Höchste, der ists, dem wir geeignet sind,
Daß näher, immerneu besungen
Ihn die befreundete Brust vernehme. 12

Die dialektische Struktur der ersten beiden Strophen wird in den beiden folgenden aufgenommen und weiter vertieft: Nicht für das, was „unter offenem Himmel“ (6) geschieht, sondern für den „Höchsten“ (10) wirkt der Dichter. Zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart, zwischen dem Heiligen und dem Profanen wird die Bedeutung des Dichtersymbols hier entwickelt. Das bedeutet vor allem aber: Es ist konflikthaft aufgeladen.

68 Vgl. Schmidt: [Kommentar] Dichterberuf, S. 778 f. Böschenstein deutet hingegen, dass sie die beiden Verwendungen von ‚Meister‘ auf unterschiedliche Entitäten beziehen, erst den Dichter, dann später auf Apollo. Vgl. Böschenstein: Hölderlins Ode Dichterberuf, S. 77. Da allerdings auch andre Begriffe dieses Gedichts zunächst etabliert und dann später wieder aufgerufen werden, erscheint es m. E. nicht sinnvoll, die Verwendungen von ‚Meister‘ hier als diskrete, voneinander kategorisch zu unterscheidende Figuren zu lesen.

69 Insofern handelt es sich beim Engel des Tages wohl nicht um etwas „Paradoxes“, wie Hinck (Magie und Tagtraum, S. 105) meint, da das Heilige und Profane sich hier vermischen. Vielmehr handelt es sich um eine genaue Positionierung als Verbindendes dieser beiden Sphären.

Der Dichter, wie er hier dargestellt ist, befindet sich in einem Kampf zwischen zwei Welten – der heiligen, früheren und der profanen, gegenwärtigen –, deren Vermittler er eigentlich sein sollte. Denn „immerneu“ soll der „Höchste“ besungen werden, damit die „befreundete Brust“ ihn besser, „näher“ (11 f.) aufnehmen kann. Gehalten ist diese Darstellung wohlgemerkt im Präsens. Nach wie vor ist der heilige, vermittelnde Dienst die Aufgabe des Dichters – jedenfalls dem Adressanten des Gedichts zufolge. Von der Schelte ist der Modus des Gedichts also in den der Nobilitierung verrückt worden, die allerdings nur unter Rückgriff auf die kulturgeschichtliche Differenz möglich erscheint: Zu Bacchus' Zeiten konnten die Dichter ihrer ‚eigentlichen‘ Aufgabe noch nachkommen, nun lässt sich dies nur noch imaginieren. Mit diesem Wechsel geht auch eine Änderung des Numerus und der grammatischen Person in der Darstellung der Dichter einher: Das Gedicht ist von der Ansprache des ‚Du‘ in die Reflexion eines „[W]ir“ (10) übergegangen.⁷⁰ Damit wird der singularisierte Vorwurf überführt in eine nobilitierende Kollektivbildung, als würde das unliebsame Element der Dichter aus dem ‚wir‘ ausgeschlossen, nach außen projiziert und dann gescholten. ‚Wir‘ Dichter sollen Höherem nachgehen; ‚du‘, Dichter, tust das aber nicht.

Damit outet sich der Adressant des Gedichts als Teil des ‚Wir‘ selbst als ein Dichter. Dem wohnt freilich eine Paradoxie inne, denn das, was der Adressant des Gedichtes spricht, ist ja gerade kein Gottesdienst, sondern zunächst noch reine Dichterdarstellung. Wie sollte das, was hier gesprochen wird, zwischen dem „Höchsten“ und dem ‚Volk‘ vermitteln, wenn es zunächst darum geht, zu fragen, warum die Dichter „des Tages“ (5) nicht ihrer Aufgabe nachkommen? Wenn der *Dichterberuf* lediglich als die Vorleistung des eigentlichen dichterischen Sprechens zu verstehen wäre, dann bliebe doch die Frage, wieso dies eigentlich im Modus der Lyrik geschieht, also als dichterisches Sprechen. Auch hier klaffen Dichtung und Dichterbild also auseinander. Dem Dichter wird zugeschrieben, was er eigentlich nicht tut. Das Gedicht entpuppt sich als eine Arbeit an einem Dichterdiskurs, an dem Bild eines Dichters, dessen Zuschreibbarkeit noch nicht geklärt ist.

70 Damit sind die bedeutenden Strukturmerkmale genannt, die Vöhler eigentlich für die Hymnik Hölderlins herausgearbeitet hat: Das Einreihen des Adressanten in ein Wir sowie der ‚idealische‘ „Rückblick“ und „Ausblick“. Martin Vöhler: Das Hervortreten des Dichters. Zur poetischen Struktur in Hölderlins Hymnik. In: Hölderlin-Jahrbuch 32 (2000), S. 50–68, hier S. 55 f. Auf die unterschiedlichen Anreden im Gedicht macht auch Pott aufmerksam. Sie führten dazu, dass sich „Figuren ununterscheidbar überlagern“. Vgl. Pott: Poetiken, S. 45. Im Gegensatz dazu wird im Folgenden argumentiert, dass sich durch diese unterschiedlichen Anreden gerade eine Unterscheidung kaum realisierter Entitäten erlaubt, nicht verschleiert.

Sicher ist nur, dass der Du-Dichter dem angedeuteten Gedicht der Wirk-Dichter nicht entsprechen kann, als Chiffre der Gegenwart markiert er also eine Leerstelle, eine dichterische Aufgabe, die nicht ausgeführt wird.

Die Problematisierung dieser Leerstelle nimmt der folgende Hauptteil des Gedichts auf. Die Strophen V bis XI stellen eine atemberaubende Konstruktion dar, syntaktisch kühn bis an den Rand der Hermetik, inhaltlich kühn durch die Bewegung von der imaginiert-idealen poetischen Vorzeit über den Abfall der Dichtkunst in der Gegenwart bis hin zu einer imaginierten, noch ausstehenden Rache des poetischen Vermögens selbst. Den Einstieg der langen Klage macht die Anrufung einer genialischen Vergangenheit:

Und dennoch, oh ihr Himmlischen all, und all
Ihr Quellen und ihr Ufer und Hain' und Höhn,
Wo wunderbar zuerst, als du die
Loken ergriffen, und unvergeßlich 16

Der unverhoffte Genius über uns
Der schöpferische, göttliche kam, daß stumm
Der Sinn uns ward und, wie vom
Strale gerührt das Gebein erbebte, 20

Wie eine Segnung in einer mythischen Vorzeit erscheint die Darstellung einer Ur-Inspiration, die eine hier völlig homogen gedachte Gruppe von Dichtern erlebt hat. Das kollektive „[W]ir“ der „Dichtenden“ (9 f.) wird hier noch weiter kollektiviert, indem das Moment der Inspiration iterativ gefasst wird. Es geschieht nicht einmal, sondern jeweils „zuerst“ (15), und zwar an „Quellen“ oder an „Ufer“ oder „Hain“ oder „Höhn“ (16). So wird der Kreis der Dichtenden zwar auf ein ursprüngliches Ereignis, jedoch auf kein singuläres oder unwiederholbares zurückgeführt. Die Dichter sind damit ein unbestimmtes Kollektiv, das sich nicht selbst erneuert, sondern aus solchen Inspirationsmomenten stets neu konstituiert werden könnte (der „Genius“ kommt über sie, 17–20). Doch die Zeiten, in denen das geschehe, sind offenbar längst vorbei:

Ihr ruhelosen Thaten in weiter Welt!
Ihr Schicksaalstag', ihr reißenden, wenn der Gott
Stillsinnend lenkt, wohin zorntrunken
Ihn die gigantischen Rosse bringen, 24

Euch sollten wir verschweigen, und wenn in uns
Vom stetigstillen Jahre der Wohllaut tönt,

So sollt' es klingen, gleich als hätte
Muthig und müßig ein Kind des Meisters 28

Geweihte, reine Saiten im Scherz gerührt?
[...]

In einer erneuten dialektischen Gegenüberstellung erscheint alles Dichten als hochgradig problematisch. Die „ruhelosen Thaten in weiter Welt“ (21) werden „verschwiegen“ (25), die Dichtung der „stetigstillen Jahre“ (26) nur „im Scherz“ (29) betrieben. Wie Schmidt gezeigt hat, umreißen diese Strophen Extreme der Dichtung: Weder die aktuelle politische Lage um 1800 – geprägt von der Französischen Revolution und den sich anschließenden Koalitionskriegen – noch das idyllische Naturgeschehen einer ruhigeren Zeit sei von den Dichtern der Gegenwart adäquat behandelt.⁷¹ Die Zeit hat ein poetisches Problem und das ‚Wir‘ der Dichter hat ein entsprechendes Problembewusstsein.⁷² Vollends ist die Sprechsituation damit von einem ungenannten Adressanten übergegangen auf ein Kollektiv der Dichtenden – überpersönlich in seiner Pluralität, übermenschlich in seiner zeitlichen Kontinuität – und symbolisiert damit eine poetische Macht, die sich, wie sich in den ersten vier Strophen schon angedeutet hat, gegen ein anderes, singuläres, gegenwärtiges Dichtertum wendet:

Geweihte, reine Saiten im Scherz gerührt?
Und darum hast du, Dichter! des Orients
Propheten und den Griechengesang und
Neulich die Donner gehört; damit du 32

Den Geist zu Diensten brauchst und die Gegenwart
Des Guten übereilst, in Spott, und den Albernern
Verläugnest, herzlos, und zum Spiele
Feil, wie gefangenes Wild, ihn treibest? 36

Mit der erneuten Schelte geht der Wechsel der Adressierung des Dichters als ein ‚Du‘ einher, wieder wird das zu Kritisierende außerhalb des sprechenden Dichterkollektivs angesetzt: „du, Dichter!“ (30). Ein Blick in die umfangreich erschlossene Genese des Textes macht deutlich, dass Hölderlin diese Opposition zwischen ‚Du-Dichter‘ und ‚Wir-Dichter‘ nach und nach systematisiert hat. So wurden die im Plural angesprochenen Dich-

71 Vgl. Schmidt: [Kommentar] *Dichterberuf*, S. 779 f. Der Kommentar baut hier auch auf den Anmerkungen der StA, II,2, S. 484 auf.

72 Vertiefend zu Hölderlins Kulturkritik mit vielen Hinweisen auf weitere Texte: Vgl. Rüdiger Görner: *Hölderlin und die Folgen*. Stuttgart: Metzler 2016, S. 65–76.

ter („ihr Dichter“!) in der zweiten Strophe des Vorgängergedichts *An unsre großen Dichter* zu dem einzelnen, kritisierten „Engel“ (5) abgeändert (s. o.). In einem handschriftlichen Entwurf des *Dichterberufs* ist im Vers 30 von einem „wir“ die Rede, das aber zu der scheltenden Anrede des Einzelnen in der Druckfassung der entsprechenden Stelle („du, Dichter!“) geändert wurde.⁷³

Dieser einzelne Dichter, der die aus der Kontinuität der Dichter durch die Zeiten von „des Orients Propheten“⁷⁴ und dem „Griechengesang“ bis zum ‚neulichen‘ „Donner“ (30–32) erwachsende Aufgabe nicht annimmt, dieser Dichter empfängt nicht, sondern missbraucht den „Geist“ und ist ausdrücklich der „Gegenwart“ (33) verhaftet, wirkt aber nicht über sie hinaus. Der Vorwurf an den Du-Dichter wird in symbolträchtiger dreifacher Steigerung kunstvoll formuliert, geradezu ausgekostet: ‚Spöttisch‘ seien die Dichter und schädigen damit der „Gegenwart / Des Guten“, also des „Geist[s]“⁷⁵; „herzlos“ verleugnen sie den „Albernen“ – hier im Sinne von: einfältig, ehrlich –⁷⁶; und profitorientiert bieten sie den Geist „[f]eil“ (33–36).⁷⁷

Besonders durch diesen letzten Aspekt wird eine deutliche Verbindung von den defizitären Dichtern der Gegenwart und den typisierten, geldgierigen Schriftstellerfiguren hergestellt.⁷⁸ Sie werden dadurch von einem in der Übersteigerung verlachenswürdigen Gesellschaftsphänomen zum entscheidenden Symptom der Gegenwartsdiagnose überhaupt. Dieser unwürdige Dichter ist nicht mehr zum Lachen, er stellt die Verfallsbewegung der Kul-

73 Vgl. dazu die umfangreiche textgenetische Darstellung der *Frankfurter Ausgabe*: FA, 5, S. 555.

74 Damit ist der angenommene Gang der Kultur vom Morgenland in das Abendland gemeint. Darauf lassen jedenfalls frühere Textstufen schließen. In den Handschriften finden sich hier die Formulierungen „Von Fern <den> Schwung der Völkerjahre“ und „Fernher der [Sch] Jahre Schwung, des Orients“ (wiedergegeben nach der Transkription in der StA, II,2, S. 479).

75 Dass es sich hier um Attribute für den Geist handelt, liest übereinstimmend Schmidt: [Kommentar] *Dichterberuf*, S. 781.

76 Vgl. ebd.

77 Zu Hölderlins eigener finanzieller Situation als Dichter vgl. Gerhard Kurz: Der deutsche Schriftsteller: Hölderlin. In: *Metamorphosen des Dichters. Das Rollenverständnis deutscher Schriftsteller vom Barock bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Gunter E. Grimm. Frankfurt a.M.: Fischer 1992, S. 120–134, hier S. 120–127. Müller-Seidel hat in diesem Zusammenhang auf die Doppeldeutigkeit des Titels verwiesen. Durchaus könne unter dem Dichterberuf sowohl die Berufung als auch der ‚Job‘ gemeint sein, wie er unter Verweis auf zeitgenössische Texte zeigt. Vgl. Walter Müller-Seidel: Hölderlins Ode „Dichterberuf“. Zum schriftstellerischen Selbstverständnis um 1800. In: *Gedichte und Interpretationen. Klassik und Romantik*. Hrsg. von Wulf Segebrecht. [Nachdr.]. Stuttgart: Reclam 2014, S. 230–242, hier S. 230 f.

78 Wie auch Schmidt mit Blick auf die Textstufen festhält, war das Moment der Gier in den früheren Textstufen deutlicher ausgebaut: „damit die Knaben auf uns wiesen und die Unverständigen uns die Hände füllten mit schnödem Gold?“ (nach StA II,2, S. 480; Schmidt: [Kommentar] *Dichterberuf*, S. 781).

tur dar. Doch der Du-Dichter der Gegenwart wird sein Ende zwangsläufig finden, wie die nächste Strophe ankündigt. Inszeniert wird, was man wohl als poetische Gerechtigkeit im eigentlichen Wortsinn bezeichnen müsste, nämlich die Rache der Poesie selbst:

Bis aufgereizt vom Stachel im Grimme der
Des Ursprungs sich erinnert und ruft, daß selbst
Der Meister kommt, dann unter heißen
Todesgeschossen entseelt dich lasset.

40

Der Meister, Apollon, der hier gleichermaßen als Patron der Dichter und Rächer mit Pfeil und Bogen erscheint,⁷⁹ tritt im Moment der mystischen ‚Erinnerung‘ (vgl. 38) an das antike Dichterideal auf und stellt die Gerechtigkeit wieder her – und das mit „Todesgeschossen“ (40), so schwer wiegt der Frevel der Gegenwartsdichter. Hier bekommt der in der Eröffnung genannte „Meister“ (7) seine eigentliche Bedeutung als Apollon zugeschrieben – doch auch hier wird der Gott mit den Dichtern indirekt verknüpft. Denn „im Grimme“ und in der Erinnerung des „Ursprungs“ (37 f.) spricht das Dichterkollektiv in den vorangegangenen Strophen und vollzieht mit seiner vernichtenden Kritik des Gegenwartsdichters bereits jene Rache, die es dem Gott der Dichtung nun zuschreibt. Auch damit kommt den Wir-Dichtern eine symbolische Macht zu, nämlich die Beendigung der verderbten Gegenwartsdichtung. Der typisierende Diskurs um die schlechten Schriftsteller wird insofern deutlich aufgenommen und produktiv gemacht: Aus dem symbolisch-nobilitierenden Diskurs wird der Du-Dichter durch seine Verknüpfung mit dem typisierten Schriftsteller exorziert. Dieser Abgrenzung ‚nach unten‘ wird durch das Aufrufen des klassizistisch-idealisierten Dichterbilds eine völlige Offenheit nach oben zur Seite gestellt: Der Schänder der Dichtung steht den Meistern gegenüber.

Genau wie schon in Kästners Lehrdichtung oder Schillers Elegie ist diese Meisterschaft jedoch eine, die nicht ohne Rückgriff auf das Publikum konstruiert werden kann.⁸⁰ Das entspricht auch der Logik des *Dichterberufs*: Wenn der Dichter ursprünglich einen Gottesdienst an seinem Publikum leisten soll, wie es in der zweiten Strophe ja noch heißt (10–12), dann betrifft die Gegenwartsdiagnose die ‚heutigen‘ Dichter nicht mehr und nicht weniger als ihr Publikum. Genau dieses Verhältnis vom Publikum zum Dichter

79 Vgl. die Erläuterung ebd., S. 782.

80 Wenn Beissner feststellt, die Ode „fragt gar nicht nach einem Hörer, sie ist ‚nur dem Göttlichen hörbar‘“, so handelt es sich dabei wohl um eine zu engagierte Abgrenzung zur Trivialliteratur. Beissner: Hölderlin, S. 112.

und vom ‚guten‘ Dichter zu seinem Publikum wird in den letzten fünf Strophen der Ode beschrieben. Auch dieser Abschnitt setzt mit einer klagenden Feststellung des kulturellen Verfalls ein:

Zu lang ist alles Göttliche dienstbar schon
 Und alle Himmelskräfte verscherzt, verbraucht
 Die Gütigen, zur Lust, danklos, ein
 Schlaues Geschlecht und zu kennen wähnt es, 44

Wenn ihnen der Erhabne den Aker baut,
 Das Tagslicht und den Donnerer, und es späht
 Das Sehrohr wohl sie all und zählt und
 Nennet mit Nahmen des Himmels Sterne. 48

Unmerklich wurde das Problemfeld zusammen mit der Aufgabe des Dichters übersteigert. Nun stehen im poetischen Problem nichts weniger als „alles Göttliche“ und „alle Himmelskräfte“ (41 f.) zur Disposition.⁸¹ Geradezu denaturiert erscheinen die Menschen, wenn sie nun als ein „[s]chlaues Geschlecht“ bezeichnet werden, das den „Erhabne[n]“ nur „zu kennen *wähnt*“ (44 f., Herv. NG). Denn den Gott wirklich zu kennen, setzte ja den Erfolg eins ursprünglichen Dichtertums voraus, damit der Gott ‚vernommen‘ werden kann (vgl. 12). Zufrieden mit dem „Aker“ ist der Mensch gleichzeitig ganz in jener Sphäre aufgegangen, die gerade nicht diejenige ‚der Dichter‘ ist, nämlich „Geschik und Sorg‘ / Im Haus und unter offenem Himmel“ (5 f.). Den Himmel können die Menschen nicht mehr sehen, sondern nur durch-schauen mit der Hilfe moderner Technik, mit dem optischen Gerät des Sehrohrs, und sie kartografieren mit kühlem Verstand jenen Bereich des Transzendenten, zu dem sie die ursprüngliche Verbindung mit den Dichtern verloren haben. Dabei handelt es sich um einen kulturkritischen Topos, nach dem die wissenschaftliche Erforschung des Himmels zugleich eine Abkehr von einem Ursprünglichen bedeutet. Schmidt vermutet an dieser Stelle einen Bezug auf die Psalmen und auf Augustinus⁸², Hinck erkennt eine Schiller-Referenz, der in *Die Götter Griechenlands* das wissenschaftlich-astronomische Wissen ebenfalls in einen Gegensatz zu einer harmonisch-natürlichen Antike gesetzt hatte.⁸³ Blind-

81 Vgl. Böschstein: Hölderlins Ode Dichterberuf, S. 74.

82 Vgl. Schmidt: [Kommentar] Dichterberuf, S. 782.

83 Vgl. Hinck: Das Gedicht als Spiegel der Dichter, S. 21. In den *Göttern Griechenlands* heißt es etwa (nach NA, I,1): „Wo jetzt, wie unsre Weisen sagen, / seelenlos ein Feuerball sich dreht, / lenkte damals seinen goldnen Wagen / Helios in stiller Majestät“ (17–20); „Traurig such ich an dem Sternenbogen, / dich, Selene, find ich dort nicht mehr;“ (157 f.).

heit hingegen, aber eine heilige, werde den Wir-Dichtern gewährt. Beide hier entwickelten Aspekte – die Astronomie und die Blindheit – werden für die Darstellung der Schriftstellerfigur Walt in Jean Pauls *Fliegelfahren* noch relevant sein (→ 6.2.2).

In der Coda eröffnet das Gedicht noch einmal eine doppelte Perspektive: erstens auf das jetzige Verhältnis der ‚wahren‘ Dichter zu den Menschen und zweitens auf das kommende Schicksal dieser Dichter.

Der Vater aber deket mit heiliger Nacht,
Damit wir bleiben mögen, die Augen zu.
Nicht liebt er Wildes! Doch es zwinget
Nimmer die weite Gewalt den Himmel. 52

Noch ists auch gut, zu weise zu seyn. Ihn kennt
Der Dank. Doch nicht behält er es leicht allein,
Und gern gesellt, damit verstehn sie
Helfen, zu anderen sich ein Dichter. 56

Furchtlos bleibt aber, so er es muß, der Mann
Einsam vor Gott, es schüzet die Einfalt ihn,
Und keiner Waffen brauchts und keiner
Listen, so lange, bis Gottes Fehl hilft. 60

Den ‚Undankbaren‘ (vgl. 43) werden die ‚Weisen‘ entgegengesetzt, die „anderen“, zu denen „ein Dichter“ sich „gern gesellt“. Sie helfen ihm zu verstehen, was das „[s]chlaue[] Geschlecht“ glaubt schon erkannt zu haben (54–56). Die Symbiose aus Publikum und Dichtern ist also auch hier zu beobachten und sie folgt einer ähnlichen Logik wie in Kästners Lehrgedicht, allerdings gesteigert: Wie das kulturkritische Vorzeichen des Gedichts deutlich macht, begegnet der Dichter nicht nur einem diskreten Publikum, etwa der Damenzeitschrift *Flora*, in der das Gedicht 1802 erschien, sondern „Völkern“ (4), die er ja zu wecken habe. Doch dies geschieht in diesen letzten Strophen des Gedichts gerade nicht. Wiederum hat sich die Darstellung der Dichterfigur verändert: Als Kollektiv kann der Dichter nun nicht mehr auftreten, da er seinem Publikum nur als Einzelner gegenüberreten kann. Entsprechend wirkt der Dichter nun wieder entmachtet.⁸⁴ Keine Spur ist mehr von dem die Zeiten überdauernden, überindividuellen, gottgleich rächendem Dichterkollektiv, sondern nur noch von einem Dichter im unbestimmten Singular

84 Ähnlich Kaiser, der den Dichter als „Prophet[en] [...] behindert bei seiner Rede von Gott durch innere und äußere Spannungen“ sieht. Kaiser: *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis zur Gegenwart*, S. 479.

(„ein Dichter“, 56). Die Macht der Wir-Dichter ist auf die Dichtergestalt der letzten Strophe nicht übertragen worden, im Individuum kann sie sich nicht realisieren. Sie geht stattdessen zumindest in Teilen auf das Kollektiv über, das in der Begegnung von Dichter und Publikum noch vorkommt, nämlich das Publikum selbst. Zuvor war „ein anders“ / „Zu Sorg“ und „Dienst den Dichtenden anvertraut“ (8 f.), nun sind es jedoch die „anderen“ (56), die dem Dichter zu verstehen helfen – nicht umgekehrt. Wer weckt hier wen? In seiner Anwesenheit selbst erfüllt dieser einzelne Dichter nun aber eine wichtige Aufgabe: Er ist „gern“ unter den „anderen“ Menschen und weist sie damit als von den Verfallserscheinungen der Gegenwart befreit aus. Wo der Dichter unter den Menschen geht, da gibt es noch Menschen, die eine Verbindung zum Göttlichen haben. So entmachtet der einzelne Dichter hier auch erscheint: Er selbst ist es, an dem die „weise[n]“ (53) Menschen sich von dem ‚Wilden‘ (7, 51) scheiden. Auch in seiner Machtlosigkeit ist dem Dichter noch die Eigenschaft eines Messias eingeprägt.

Aufhalten kann er den Verfall, den er selbst so deutlich erkennt, allerdings nicht. Schließlich steht der Dichter, „so er es muß, [...] / Einsam vor Gott“ (57 f.).⁸⁵ Ohne die Verbündeten des Publikums, selten geworden bis zur Singularität, kann er sich vor der letzten Instanz moralisch rechtfertigen, indem er an dem längst schon verunmöglichten Ideal des vormodernen, des – mit Schiller gesprochen – naiven Dichters festhält: „[E]s schützt die Einfalt ihn“ (58). Warum nun gerade „Gottes Fehl“ hilfreich werden soll, ist nur schwierig auszudeuten und soll hier nicht in den Mittelpunkt der Analyse rücken.⁸⁶ Klar ist jedoch, dass im Gegensatz zu früheren Fas-

85 Diese Einsamkeit wird besonders für Hölderlins Spätwerk prägend sein. Vgl. Vöhler: *Das Hervortreten des Dichters*, S. 67.

86 Nicht umsonst nennt Hinck das Ende „rätselhaft“ (Hinck: *Magie und Tagtraum*, S. 112). Kaiser nennt diese Verse ebenfalls „die letzte Dunkelheit des Gedichts“. Er deutet hier auf der Grundlage der christlichen Mythologie, dass das Fehlen Gottes dem Dichter wie auch Christus die Erlösungstat erlaube. Vgl. Kaiser: *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis zur Gegenwart*, S. 483 f. Beissner hat in dieser Veränderung eine „Ironie“ erkennen wollen. Allerdings leuchtet mir die Deutung nicht ein, dass der Dichter durch die endgültige Abwesenheit des Gottes in irgendeiner Form erhoben ist und ihm der Auftrag zukomme, sich gegen das ‚schlaue Geschlecht‘ zu „behaupten“, wie Beissner deutet. Denn dann wären die ersten Strophen des Gedichts sinnentleert, der Dichter wäre ein Antagonist der Gegenwart, nicht ihr Führer und Vermittler der Götter. Andererseits erscheint die völlige Abwesenheit des Gottes auch gar nicht möglich – denn dann gäbe es ja auch keine göttlich auserwählten Dichter mehr. Vgl. Beissner: *Hölderlin*, S. 123 f. Dass mit „Gottes Fehl“ nicht unbedingt ein Fehlen, sondern auch ein Mangel im Sinne eines Fehlers gemeint sein kann, erwähnt Beyer (vgl. Beyer: *Friedrich Hölderlin*, 10 Gedichte, S. 130) und fügt sich auch in das Bild der anderen Begriffsverwendungen von ‚Fehl‘ bei Hölderlin. Vgl. Heinz-Martin Dannhauer: *Wörterbuch zu Friedrich Hölderlin. Auf der Textgrundlage der grossen Stuttgarter Ausgabe*. 2 Bde. Bd 1: *Die Gedichte*. Tübingen: Niemeyer 1983, S. 164. Beyer hingegen deutet, dass

sungen des Gedichts gerade nicht das unbedingte Gelingen des wirkenden Wir-Dichters in Kollaboration mit dem Publikum inszeniert wird.⁸⁷ Stattdessen wird deutlich, dass jene Ermächtigung, die dem Dichter in der (Re-)Konstruktion eines antiken Dichterideals zuteil wird, sich gerade nicht auf einen individuellen Dichter der Gegenwart übertragen lässt. Er kann sich unter Rückgriff auf das unmögliche Ideal abgrenzen, aber das, wofür er symbolisch steht, bleibt immer nur genau das: eine nicht realisierbare Symbolisierung.⁸⁸

Am *Dichterberuf* lassen sich also drei Dinge ablesen: Erstens zeigt sich die darstellungstechnische Möglichkeit der Symbolisierung der Dichter-Figur. Sie wird durch den Wechsel der grammatischen Person (Wir-Dichter vs. Du-Dichter) und die Zuschreibung überpersönlicher und überzeitlicher Merkmale erreicht. Obwohl die personale Struktur der Dichter-Figur(en) hier niemals ganz aufgelöst wird, wird ihr doch eine Konkretisierung weitestgehend verweigert. Damit können die Zuschreibungen von einer individuellen und sozialen Ebene auf die einer generellen Zeitdiagnose gehoben werden. Außerdem wird so nicht *ein* Dichterbild gezeichnet, sondern die Komplexität des ‚Dichterproblems‘ auf eine changierende Figur geprägt: Der Dichter ist gleichermaßen eine kollektive, überzeitliche Entität und ein einzelnes Gegenwartsphänomen zum Guten wie zum Schlechten. Auch im rhetorischen Gepräge der idealistisch-klassizistischen Bezüge wird aus der Dichterfigur so ein komplexes Problem.

Zweitens zeigt sich, wie im Rahmen dieses Darstellungsverfahrens produktiv mit alternativen Figurenkategorien verfahren wird. Der aus dem überzeitlichen Wir-Kollektiv ausgeschlossene Du-Dichter kann letztlich aus der nobilitierend-symbolisierten Sphäre ausgeschlossen werden, indem stereotype Eigenschaften der Typenfiguren auf ihn angewendet werden. Zwar sind weder der Du-Dichter noch der Wir-Dichter individualisiert und durch den Grad ihrer Abstraktion bleiben beide eindeutig symbolische Figuren, die außer der Codierung der von ihnen repräsentierten Idee keine Persönlichkeitsmarker aufweisen. Der Du-Dichter wird durch die Zuschreibung

die Dichter in den „Wahnsinn“ geschickt werden, wofür es m. E. allerdings keine Hinweise im Text gibt. Beyer: Friedrich Hölderlin, 10 Gedichte, S. 127.

87 Vgl. Schmidt: [Kommentar] *Dichterberuf*, S. 782 f. Beissner macht darauf aufmerksam, dass sich die symmetrische Gestalt des Gedichts durch die Änderung sogar verbogen habe. Vgl. Beissner: Hölderlin, S. 122.

88 In einem ähnlichen Sinn hat Müller-Seidel die Tragik des Gedichts festgehalten und kommt dann zu dem Schluss, dass „Hölderlins Selbstverständnis“ gerade nicht „diesem Bild“ des erhöhten Dichters entspreche. Müller-Seidel: Hölderlins Ode „Dichterberuf“, S. 240 f. Dem ist zuzustimmen, die Deutung verkürzt aber auch, was der Text darstellt: eine Pluralität von nebeneinanderlaufenden Dichterbildern.

der Geldgier allerdings typisch im Sinne der Zeitkritik. Der Wir-Dichter ist kein derivatives, sondern ein sich stets natürlich regenerierendes, iteratives Wesen, der wegen seiner ihm eingeschriebenen Natürlichkeit vom Vorwurf der Typizität befreit ist.

Und drittens reflektiert das Gedicht in dieser Druckfassung genau die Unmöglichkeit dessen, was in früheren Textstufen noch inszeniert wird: Die tatsächliche Umsetzbarkeit der idealisierten Dichterkonstruktion im Umgang mit der Gegenwart und dem Publikum. Letzten Endes und durch den vorigen Verlauf des Gedichts nicht vorbereitet bleibt das, was der Wir-Dichter symbolisiert, damit in der Sphäre des Symbolisierten eingeschlossen. Wie das Ende des Gedichts aber zeigt, liegt im Festhalten an diesem wirklichkeitsfernen Ideal ein moralisch-ethischer Wert begründet, durch den sich der isolierte Schriftsteller rechtfertigen kann. Die Unerreichbarkeit der idealisierten Darstellung durch die Symbolfigur wird zu ihrer eigentlichen Pointe.

5.2.3 Zwischenfazit

Damit entspricht Hölderlin jener poetologischen Maxime, die Schiller in *Über naive und sentimentalische Dichtkunst* mit Blick auf die Idealisierung in der literarischen Darstellung ausgegeben hatte, besonders in der „dichterischen Klage“. Der „Inhalt“ dieser solle „niemals ein äußerer, jederzeit nur ein innerer idealischer Gegenstand sei; selbst wenn sie einen Verlust in der Wirklichkeit betrauert, muß sie ihn erst zu einem idealischen umschaffen.“⁸⁹ Das lässt sich auf Schillers *Die Dichter der alten und der neuen Welt* direkt übertragen, immerhin sind dieser zitierte Satz aus der zweiten Lieferung des Aufsatzes, *Die sentimentalischen Dichter*, und die Elegie in der selben Ausgabe der *Thalia* erschienen, ja das Gedicht schließt sich mit einigen anderen direkt an die poetologische Schrift an. Und idealisiert ist der Dichter, um dessen Rang und Macht hier getrauert wird, eindeutig, wie auch die antike Symbiose von Dichter und Publikum idealisiert ist. Der Einwand, den man Schiller gemacht hat und den man Hölderlin leicht machen könnte, nämlich dass sie „einem Wunschdenken“ unterliegen und die Macht der Dichtung höher ansetzen, als sie tatsächlich gewesen ist,⁹⁰ verkennt insofern den

89 NA 20, S. 450.

90 Vgl. Wolfgang Speyer: Schillers Sehnsucht nach dem göttlichen Sänger der Vorzeit. In: Götterfunken. Friedrich Schiller zwischen Antike und Moderne. Band 1. Hrsg. von Siegrid Düll. Hildesheim, Zürich, New York: Olms 2007, S. 93–106, hier S. 101.

Zweck der hier angeführten Dichtergedichte. Indem sie idealisieren und symbolisierende Figurendarstellungsstrategien nutzen, schaffen sie einen hyperbolischen Diskurs um die Schriftsteller.

Dass diese Höhe gar nicht erreicht werden kann, erhöht die Dichter nur noch mehr: Sie machen sich das Unmögliche zu Aufgabe und generieren daraus die ethische Validität, die bei Kästner noch in einem Konzept allgemeiner (und hofgefälliger) Tätigkeit und Bildung liegt und sich bei Hölderlin in der Begegnung des Dichters mit Gott beweist. Dass sich der Dichter diese Höhe indes nicht selbst zuschreibt, sondern über schwach umrissene, minimal personale Symbolfiguren-Kollektive inszeniert, erlaubt den symbiotischen Beitrag des Publikums. Wer den Dichter ehrt, ist des Ruhmes selbst wert. In der Hyperbel des Dichterbildes, auch in der problematisierten, liegt also nicht nur eine Rechtfertigungsstrategie begründet, die auf neue Bedingungen der Literatur ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts reagiert – sie lädt das Publikum dazu ein, diese Rechtfertigung mitzutragen. Den diskursiven Raum dazu stellt die Symbolfigur des erhöhten Dichters bereit, wie sie sich in den Dichtergedichten findet.

5.3 Dichterinnengedichte

Dichterinnen-Gedichte erscheinen auf den ersten Blick eine seltenere Textgattung zu sein als die männlichen Pendants.⁹¹ Das mag allerdings auch daran liegen, dass viele dieser Texte noch immer nicht vollständig erschlossen sind, wenn sich das Textkorpus in den letzten Jahren auch stark erweitert hat.⁹² Wie viele Dichterinnengedichte es zwischen den Mitten des 18. und 19. Jahrhunderts auch gegeben hat und wie viele nach wie vor zu entdecken sind – klar ist, dass Frauen unter einem besonderen Rechtfertigungsdruck standen, der sich auch in der Darstellung von Dichterinnenfiguren in Dichterinnengedichten zeigt. Damit reagieren die Texte auf misogynen Einschätzungen, die sie und ihre Dichtung betreffen. Im gleichen Text, in dem Schiller (anhand männlicher Autoren) die kulturgeschichtliche Differenz zwischen Antike und Moderne darlegt, die grundlegend für Hölderlins

91 So urteilt Pott noch 2004: „Frauen interessierten sich weniger für die dichterische Selbstreflexion und für Fragen der poetologischen Programmatik als Männer.“ Pott: Poetiken, S. 243.

92 Besonders hervorzuheben ist die monumentale Anthologie von Bers: *Frauen | Lyrik. Gedichte in deutscher Sprache*. Hrsg. von Anna Bers. Ditzingen: Reclam 2020, in der auch das im Folgenden analysierte Gedicht von Berlepsch zu finden ist, wie zahllose andere, die hier hätten betrachtet werden können.

Dichterberuf ist, lässt er sich etwa auch über die Eigenarten des weiblichen Schreibens aus: „Nach nichts ringt die weibliche Gefallsucht so sehr als nach dem Schein des Naiven; Beweis genug, wenn man auch sonst keinen hätte, daß die größte Macht des Geschlechts auf dieser Eigenschaft beruhet.“⁹³ Nur unter dem negativen Vorzeichen der „Gefallsucht“ kann das weibliche Schreiben hier verstanden werden. Es sind solche Teile des Diskurses, und besonders jene „Gefallsucht“, mit denen sich Schriftstellerinnen in Dichterinnen-Gedichten auseinandersetzen müssen. Dazu kommen etablierte Stereotype der Schriftstellerinnen-Komödie, wie etwa der ‚Vorwurf, dass sich die natürliche Mutterschaft nicht mit der krankhaften Laune zum Schreiben verbinden lasse (→ 4.5, 4.6). Es sind genau diese Diskurspositionen, die in den Dichterinnen-Gedichten aufgenommen werden, um die symbolisierte Dichterinnenfigur gegen sie zu immunisieren – oder sie sogar in das Symbol der Dichterin zu integrieren.

5.3.1 Emilie von Berlepsch: *Antwort auf eine Warnung vor den Gefahren der Schriftstellerei* (1794) – Zwischen den Diskursfronten

In Emilie von Berlepschs *Sammlung kleiner Schriften und Poesien* von 1787 findet sich ein Dialog zwischen der Dichterin Eugenie, die hier – wie aus den Werkverweisen, die innerhalb des Textes gegeben werden, deutlich hervorgeht – als die Stellvertreterin der Autorin auftritt, und einem Freund und Ratgeber namens Philotas. Dieser hatte der angehenden Schriftstellerin geraten, ihre Arbeiten zu publizieren. Mit Eugénies Zweifel über diesen Vorschlag setzt der Text ein, sie sorgt sich vor der Reaktion der Öffentlichkeit. Immerhin seien „viele Menschen“ der Ansicht, „daß Schriftstellerey gar nicht die Thätigkeit ist, die für ein Weib sich schickt!“⁹⁴ Der männliche Freund Philotas räumt diesen und alle weiteren vorgebrachten Zweifel der Schriftstellerin systematisch aus. Er argumentiert mit der individuellen heilsamen Wirkung des Schreibens, die der Psyche der Autorin guttue,⁹⁵ er ermutigt sie, dass sie immun gegen das Laster der Eitelkeit sei, dass sie für erste vereinzelte Publikationen doch Lob erfahren habe, dass ihre gefestigte Persönlichkeit die öffentliche Auseinandersetzung mit ihren Texten aushalten könne.⁹⁶ Kurz: Der Mann feuert die Frau zum Schreiben an.

93 NA 20, S. 425.

94 Emilie von Berlepsch: Ein Gespräch als Vorrede. In: Dies.: *Sammlung kleiner Schriften und Poesien*. Erster Theil. Göttingen: Dieterich 1787, S. V–XXVIII, hier S. VII.

95 Ebd., S. VII f.

96 Ebd., S. XII–XVII

Erstaunlich an diesem Gespräch ist mit Blick auf den zeitgenössischen Diskurs über Schriftstellerinnen nicht so sehr, dass die Schriftstellerin sich auf Schritt und Tritt des männlichen Einverständnisses versichert – in der heiklen Frage des Publizierens unter echtem Namen sogar gleich doppelt.⁹⁷ Erstaunlich ist allerdings, an welche Stelle Berlepsch dieses Zwiegespräch gesetzt hat. Es steht ihrem gesamten schriftstellerischen Werk vor, es findet sich als Vorrede in ihrer ersten Buchpublikation. Unter diesem Zeichen scheint Ihr Schreiben also zu stehen: Als eines, das von Männern ermuntert wurde, als eines, zu dem sie eigentlich überzeugt werden musste, wenn auch die überzeugenden Argumente mit ihrem eigenen Empfinden übereinstimmen.⁹⁸ Die Angst davor, typisiert zu werden,⁹⁹ wird von der potenziellen typisierenden Instanz selbst, den Männern, ausgeräumt und die Individualität der Autorin betont. Natürlich handelt es sich dabei um einen rhetorischen Kniff. Deutlich genug ist das Gespräch fingiert. Die Autorin Berlepsch selbst legt die männliche Rechtfertigung ihrer Philotas-Figur in den Mund und markiert dies auch noch deutlich, indem Philotas das Motto des Buchs von Berlepsch, in dem er spricht, selbst zitiert:

Manchen, der leidet wie Sie, wird Ihr Beispiel lehren: in ernsthafter Beschäftigung
Trost und Stärkung zu suchen; ihn lehren, wie Young sagt: „Die trüben Schatten
des Lebens durch Gesang zu erheitern, / Denn Gesang lindert die Schmerzen,
und Nachdenken hebet die Seele.“¹⁰⁰

Genau diese (aus Youngs *Night Thoughts* zitierten) Verse stehen, obschon auf Englisch, auf der Titelseite der *Kleinen Schriften* direkt unter dem Titelkupper, das eine melancholisch auf einen Sockel aufgestützte Frau dabei zeigt, wie sie von zwei kindlichen Engels-Genien getröstet wird, einer davon mit Harfe über ihr fliegend, der andere ihr zu beschreibendes Pergament in die Hand reichend.

Es ist ein geschicktes Spiel, mit dem Berlepsch ihr Werk eröffnet. Die ermutigende Rechtfertigung zu ihrem Schreiben legt sie der männlichen Figur genau mit dem Motto in den Mund, das die Autorin selbst für ihr Werk gewählt hatte. Das ist nicht unbedingt eine Verbeugung der ‚Proto-

97 Vgl. ebd., S. V f. und S. XIX.

98 Vgl. ebd., S. XVII–XIX.

99 Eugenie spricht bspw. ausdrücklich davon, dass Philotas sie wohl „verleiten“ wolle (ebd., S. VI), was eine deutliche Anspielung auf die entsprechende Logik der Komödienfigur der Gelehrten Frau, bzw. Schriftstellerin ist, → 4.5.

100 Ebd., S. XXVII f.

Feministin¹⁰¹ vor der männlichen Hegemonialität, es ist gleichermaßen deren spielerische, erscriebene – wenn auch nicht gänzliche –¹⁰² Überwindung. Unter diesem Zeichen steht indes nicht nur das Buch, das dem Dialog folgt, sondern Berlepschs Werk überhaupt, denn zu diesem Werk wird im Dialog schon ein Plan entwickelt: Zunächst, so Philotas, seien die älteren kleinen Texte zu publizieren und zu sammeln, womöglich in mehreren Bänden und dann um die Reisebeschreibungen zu erweitern. Genau dieser Plan wird von Berlepsch, die der gegenwärtigen Forschung besonders für ihren poetisch-ossianischen Schottlandreisebericht *Caledonia* (1802) bekannt ist, auch umgesetzt.¹⁰³

Acht Jahre nach diesem Debut greift Berlepsch das Spiel mit Zweifel und Ermunterung wieder auf, wieder zu Beginn einer Buchpublikation. Diesmal allerdings wird nicht die Form des dramatischen Dialogs gewählt, sondern das lyrische Rollengedicht; diesmal ist es ein Gespräch zwischen zwei Frauen; diesmal werden anstelle der geschlechtlichen Machtpositionen die Symbolisierung der Dichterin und die Konfrontation mit der individuellen Realität gegeneinander ausgespielt. Das sich in 209 Versen ausbreitende Gedicht *Antwort auf eine Warnung vor den Gefahren der Schriftstellerei* eröffnet den ersten Band der *Sommerstunden* (1794).¹⁰⁴ Es lässt sich in drei Abschnitte gliedern: Im ersten Teil (1–37) beschreibt die Sprecherin des Gedichts die dichterische Ekstase, aus der sie erweckt wurde. Dabei zieht das lyrische Ich alle Register der Dichterinnen-Nobilitierung. Sie „wähnte sanft empor zu schweben, / Zu den Höhen, wo Begeisterung wohnt“ (5 f.) und „der heil’gen Pierinnen / Hohe Gunst durch Lieder zu gewinnen“ (9 f.), aktiviert also die Bildlichkeit antikisiert-idealisierter Dichtervorstellungen: Über der Welt schwebt die singende Dichterin und konversiert mit den Musen. Freundlich reagiert in der Fantasie das Publikum auf den „Geistesflug“ der Sprecherin, verbunden mit einem besonderen Dank über die Überwindung sexistischer Vorurteile:

101 Vgl. Ruth Dawson: Navigating Gender. Georg Forster in the Pacific and Emilie von Berlepsch in Scotland. In: Weimar Classicism. Studies in Goethe, Schiller, Forster, Berlepsch, Wieland, Herder, and Steiner. Hrsg. von David Gallagher. Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen Press 2010, S. 39–63, hier S. 56.

102 Vgl. Ruth Dawson: The Contested Quill. Literature by Women in Germany, 1770–1800. Newark: University of Delaware Press 2002, S. 260.

103 Siehe die Einordnungen bei Dawson: Navigating Gender und besonders Dawson: The Contested Quill, S. 258–263. Darüber hinaus: Helen Fronius: Women and Literatur in Goethes Era 1770–1820. Determined Dilettantes. New York: Oxford University Press 2007, S. 197–200.

104 Emilie von Berlepsch: Sommerstunden. Erster Band. Zürich: Orell, Gessner, Füssli und Compagnie 1794, S. 3–14. Im Folgenden direkt im Text mit Versangabe wiedergegeben.

Hörte manches gute Herz mir danken,
 Dass ich Wahrheit unverfälscht gesagt,
 Und des harten Vorurtheiles Schranken,
 Das dem Weibe Geistesflug versagt,
 Zu zerstören kühn und frei gewagt; (17–21)

Dabei geht das Gedicht allerdings nicht so weit, *keine* dezidiert weiblich markierte Position für die Dichterin zu beanspruchen. Die sinnbildlichen lyrischen „Blume[n]“ (23) werden immerhin mit „Mutterliebe“ (24) gepflegt, dann „zum Strausse“ zusammengebunden (28), der wiederum „mit stillem Reiz die Fluren schmückt“ (29). Wenn sie also auch die Banden der Häuslichkeit nicht überschreitet, enthusiastiert ist diese Dichterin mit ihrer Beschwörung der Höhen, des Ruhmes und der Musen allemal.

Allerdings geht die Aktivierung der symbolisierenden Dichterattribute mit einer deutlichen Einschränkung einher: Sie wird eben nicht für die Sprecherin behauptet, sondern deutlich in den Raum des Irrealen verlagert. Aus „süssen Phantasien“ (2) wird das lyrische Ich schließlich erweckt, auffällig ist die Wiederholung des ‚Wähnens‘ (5, 9, 13, 30). Abgeschlossen wird diese Darstellung durch ein klagendes Resümee, das alle Marker der Fantasie nochmals zusammenbringt:

O! was hab' ich nicht geträumt, gewähnet,
 Wie hat trunken sich mein Geist gesehnet,
 Höher stets zu klimmen himmelan;
 Auf der Wahrheit und der Liebe Bahn! (30–33)

Mit dieser Darstellung des Dichterinnenflugs als einer Fantasie, die durch die „Warnung“ (41) der Freundin sofort in sich zusammenfällt, wird das Problem der Distanz zwischen der individuellen Dichterin und dem Symbol der Dichterin deutlich gemacht. Nicht wirklich ist die Dichterin in übermenschliche Höhen erhoben, sie stellt es sich nur vor. Sogar eine moralische Gefahr deutet sich in dem dichterischen Rausch, im *furor poeticus*, an: „[T]runken“ sehnt sie sich, „[h]öher stets zu klimmen“ lässt also die Maßgabe der Vernunft wie der Bescheidenheit hinter sich. Zu diesem Zeitpunkt im Gedicht stellen sich also schon zwei berechnete Fragen: Kann sie das? Und: Darf sie das? Darauf antwortet im zweiten Teil des Gedichts (40–151) mit einem klaren ‚Nein‘ die Freundin, „meine Laura“, die somit zunächst als direkte Verkehrung der petrascaschen Laura erscheint. Anstatt zu inspirieren, will sie die Adressantin durch eine eindringliche Warnung von dem Irrweg der Dichtung abbringen.

Gezielt führt die „Freundinn“ (42) sie dazu aus den Höhen der Dichtung zurück auf den Boden der Tatsachen bzw. an den Schreibtisch der Schriftstellerin: „[...] wirf die Leyer, / Wirf die Feder weit von dir zurück!“ (42 f.). Aus der „Leyer“ wird wieder die „Feder“, aus dem symbolischen wird das tatsächliche Werkzeug des Schreibens, beide jedoch müssen der Realität weichen. Die Illusion soll zerstört werden, der zuvor sanft dahinwogende fünfhebige alternierende Rhythmus wird aufgerüttelt, der Seh-Sinn der Dichterin wird wiederholend-dringlich angesprochen, sie wird zum Opfer stilisiert und dann vom angeblichen Trug der Fantasie befreit:

Blick' umher, sieh! Wohin trägt dich Arme,
Mit so raschem Fluge, deine warme,
Hochgespannte Phantasie?
Blick umher! Wie Dunstgestalten schwinden [...] (46–49)

Alles, was die Dichterin zuvor fantasierte, wird in der Rede der Laura nun umgekehrt: Aus dem Wunsch nach Anerkennung des Publikums (s. o., 17–21) wird die Warnung vor der „Eigenliebe“ (56). Überhaupt sei dieses Publikum zur Wertschätzung guter Dichtung kaum fähig, da „im deutschen Musenhaine / Alles nur der Mode Weihrauch bringt“ (64 f.) und die Literaturkritik, durch die „Tausend unberufne Stimmen schrei'n“ (71), brach liege. Zu der Warnung über die Täuschungen der Fantasie kommt also noch die desaströse Lage der Literatur hinzu: Außer der eigenen Selbstüberschätzung gibt es hier für den dichtenden Menschen nichts zu gewinnen – und erst recht nicht für die dichtende Frau: „Willst denn DU auf schwachem Fittig wagen, / Was dem Starken selten nur gelang?“ (78 f.). Aus dem Dank des Publikums in der Vorstellung der Sprecherin wird in Lauras Gegendarstellung Neid und gehässiges Besserwissertum (vgl. 86 f. u. 94–99). Das Resümee fällt vernichtend aus: „Ach! die goldnen Zeiten sind verschwunden“ (100) und damit bricht auch jene fantastische Grundlage eines idealisierten, symbolisierenden Dichterinnenverständnisses zusammen, das von der Sprecherin zunächst noch beschworen wurde. Es gibt keine Musen, keine „Pierinnen“ (9) mehr, nur noch „dürre Weise!“ (93), die vernünftelnd über das Ende der Poesie dozieren. Wenn überhaupt solle die Dichterin also wenigstens die Dichtung nicht veröffentlichen: „O, so lass die Töne deines Mundes / Nur verhallen in Verborgenheit!“ (119 f.). Schnell würde sie sonst nicht zur strahlenden Dichterinnengestalt, die göttinnengleich von oben auf die Welt schaut, sondern sie würde zu einer typischen „gelehrten Dame“ (140) – die typisierende Verschlagwortung ist hier durch die gesperrte Type betont – von der „die Edeln, die in heil'gen Stunden / Süßser Sympathie

dein Herz gefunden[,]“ (142) sich abwenden: „Ach, sie schütteln über dich das Haupt!“ (144)

Das Dichten, zu dem das lyrische Ich vor Lauras Rede angesetzt hatte, scheitert angesichts dieser passgenauen Umkehrung der inspirierten Fantasie vom Anfang des Gedichts: „Sieh, die Leyer liegt zu meinen Füßen, / Schlaff die Saiten, und verstummt ihr Klang!“ (156 f.) Aus der Hand geschlagen und beschädigt liegt die dichterische Insignie nun vor der gestutzten Dichterin. Jedoch: Auch Lauras Warnung ist als Umkehrung der dichterischen Fantasie ja nur eine Fantasie, ihre Worte sind eine Anrufung von „Nachtgestalten“ (152). Das lyrische Ich steht insofern zwischen zwei unterschiedlichen, ja gegensätzlichen Diskursen: dem um die idealisierte Dichterin auf der einen und dem um die lächerliche Schriftstellerin auf der anderen Seite. Brisant wird der Konflikt, weil die Diskurse unterschiedlich funktionieren und sich nicht gleichermaßen auf die individuelle Schriftstellerin übertragen lassen. Der idealisierte Diskurs funktioniert über eine symbolisierende Figurendarstellung: Keine der gegebenen Informationen kann hier Anspruch erheben, auf eine tatsächliche Person angewandt zu werden. Die beschworenen Chiffren, der Dichterflug, die Musen, sind eben nur das: Chiffren, die rhetorisch für den Ruhm der Dichterin in Vorleistung gehen. Genau das passiert im ersten Teil des Gedichts. Im zweiten Teil allerdings werden die Diskursregeln geändert: Sie beziehen sich nun auf die soziale Sphäre der Schriftstellerei, auf die Kritiker, die Mode-Problematik und auf die typisierten Schriftstellerinnenklischees, die mit der „gelehrten Dame“ (140) deutlich aufgerufen werden. Lauras Rede basiert zwar nicht auf Fakten, sie ist nur die Befürchtung, die auf die Hoffnung antwortet: eine ‚Nachtgestalt‘. Allerdings erscheint sie nicht nur wegen des sozialen, potenziell lebensweltlichen Bezugs, sondern auch wegen des viel höheren Redeanteils im Gedicht (37 stehen 113 Versen gegenüber) als deutlich realitätskompatibler und damit auch dringlicher. Eher erscheint man stereotyp, als dass man sich zum Parnassus aufschwingt. Die Positionierung zwischen Diskursen wird außerdem durch die Darstellung konkreter Redesituationen im Gedicht organisiert. Zunächst spricht das lyrische Ich, dann spricht – durch Inquit-Formel und Anführungszeichen deutlich markiert (41 f.) – die Freundin Laura und noch in Lauras zitierter Rede wird eine weitere Rede zitiert. Es ist die Rede der „dürre[n] Weisen“, in denen mit der Poesie überhaupt auch das die symbolisierte Dichterin zurückgewiesen wird. Dabei werden die eingangs beschworenen Ideale und Poesie-Chiffren der „Unschuld und der Liebe“ (13), der „Blume“ (23) auf den „Fluren“ (29) und stärker abgewandelt auch des „Hochgefühl[s]“, das „rein im Busen glüht“ (25), gezielt aufgegriffen und negiert:

„Dass in unsern aufgeklärten Tagen
 „Niemand eben Poesie noch liebt;
 „Kinderspiel sey all das Liederwesen,
 „Und man habe längst sich satt gelesen
 „An dem Tand von Hain und *Blumenflur*,
 „*Lieb* und *Einfalt*, *Unschuld* und Natur[“] – – (94–99, Herv. NG)

Selbst in Lauras Rede, die eine Zurückweisung der symbolischen Dichterin ist, wird noch über die Zurückweisung der Dichter-Symbole geredet. So stellt das Gedicht nicht nur einen Protest gegen die *Warnung vor den Gefahren der Schriftstellerei* – wie es im Titel heißt – dar, sondern überhaupt die Diskursivität eines Pro und eines Contra des weiblichen Schreibens. Nicht nur werden die symbolischen Insignien der Dichterin zu Beginn und die typisierende Darstellung der Dichterin im Mittelteil reproduziert, sondern in der gegenüberstellenden Reproduktion werden sie als Diskurse – im Sinne eines (öffentlichen) Sprechens – über ‚die Schriftstellerin‘ sichtbar. Das Gedicht stellt ein Sprechen darüber dar, wie über die Dichterin gesprochen wird. In dieser Dialektik zeichnet sich die Tragik des lyrischen Ichs ab. Denn nicht nur bedeutet das Dichten laut Laura eine Gefahr für sie, sondern auch nicht zu dichten: „Doch, was wird mein Leben nun versüssen, / Unerquickt durch lieblichen Gesang?“ (158 f.) Indem das Schweigen als eine „Grabesstille“ (160) beschrieben ist, wird es prekär: Das Selbstverständnis der Sprecherin mag sich zu Beginn des Gedichts nur hyperbolisch ausgedrückt haben können, nun aber verzweifelt sie an der übermächtig erscheinenden diskursiven Gegenposition. Das ganze polyphone Gerede von der Schriftstellerin droht, sie verstummen zu lassen.

Zur Rettung eilt im dritten Teil des Gedichts eine weitere Stimme, ein „Ton, den keine Zauberkehle – / Selbst die deine, Todi-Philomele! – / Dem entzückten Hörer jemals sang!“ (179–181).¹⁰⁵ In einem Modus zwischen Singen und Sprechen („sprach das Wunderwesen“, 182) erscheint nun ein „Götterwesen“ (167), ja eine „Göttin“ (176), wie das lyrische Ich sich prätendiert. Es gelingt also doch: Die „Muse sanfter Lieder“ (192), eine der „Pierinnen“ (9), erscheint und mit übermenschlicher Autorität ermuntert sie die Sprecherin des Gedichts: „Lass denn frei dein Saitenspiel ertönen, / Von des Spottes Misslaut ungestört! –“ (198 f.). Oberflächlich betrachtet zeichnet sich hier ein einfaches Bild ab: Gegen den menschlichen Zweifel schreitet die Gottheit ein, adelt das lyrische Ich als Dichterin und rechtfertigt so ihre Position als eine Auserwählte, ihre dichterische Arbeit und schließlich auch die Publikation ihrer Dichtung. Plötzlich und kausal unmotiviert, so

¹⁰⁵ Angespielt wird hier auf die europaweit verehrte Opernsängerin Luísa Todi (1753–1833).

scheint es, eilt die Muse in der Krise herbei, eine Göttin aus der Diskursmaschine, und löst den Konflikt der Dichterin, so wie ihn in der *Sammlung kleiner Schriften* die männliche Instanz Philotas gelöst hat.

Allerdings war die Göttin doch die ganze Zeit schon im Gedicht anwesend, jedoch unmerklich und nur in Gestalt dessen, was sie als eindeutig symbolische Figur, eben als „Muse sanfter Lieder“ (192), repräsentiert: als Dichtung selbst. Sichtbar wird sie, indem ihre figürliche Darstellung auf den Verlauf des Gedichts zurückgespiegelt wird. Diese Muse ist ein Wesen der Kontraste: „Lieblich glänzend, wie bei seinem Scheiden / Phöbus noch im reinen Purpur strahlt“, erscheint sie, eine Lichtquelle zwar, die „der Wolken Säume golden malt“, aber doch eine im Vergehen begriffene; Leiden und Freude liegen in ihren Augen dicht beieinander („Schön das Auge, wo der Liebe Leiden / Sich verklärt in holde Majestät;“); ihr Haar im „lichten braunen Glanze“ erscheint gleichzeitig hell und dunkel; und im Haarkranz sind „Rose“, die Liebe, und „Zypresse“, die ewige Trauer, „verwebt“ (168–175). Die Muse als Wesen der Gegensätze taucht hier nicht auf, um eine hilfeschuchende Dichterin zu erbauen, sie taucht auf, *weil* die Dichterin sich dem Wesen der Muse gemäß zwischen kontrastiven Positionen befindet: der idealisierten und der klischierten Dichterinnenfigur. Die Muse muss der Dichterin keine Inspiration bringen, nachdem sie von der Warnung entmutigt wurde. Die emotionale Reaktion auf die Warnung und die schwierige Navigation um die Klippen der unterschiedlichen Dichterinnenendarstellungen hat die Sprecherin bereits inspiriert und damit die Muse selbst beschworen, ihre „Hohe Gunst durch Lieder“ gewonnen (10). Das passt in das von ihr eingangs beschriebene Muster der Dichtung:

Dass ich zeigte, wie auf rauhen Wegen
Manche Blume zwischen Dornen blüht,
[...]
Dass ich dieser Blümchen viel gefunden,
Oft in Thränenthau sie gepflückt[.] (22–27)

Die herbeigeführte Krise, die sich aus dem Zusammenprall der Diskurse ergibt, wirkt also selbst inspirierend. Entsprechend gelingt das poetische Sprechen der Dichterin schon im ganzen Verlauf des Gedichts – es musste auch gelingen, immerhin liegt es ja in Form einer Dichtung vor. Die Krise und die Überwindung der Krise sind nicht das, was die Dichterin an der Dichtung hindern könnte, sondern das, was sie dichtend zum Ausdruck

bringt. Schließlich wird die Bewegung vom Schweigen zum ‚Gesang‘ hin auch durch den Verweis auf den Philomena-Mythos angedeutet.¹⁰⁶

Vor diesem Hintergrund kann der Zweifel an der poetischen Bestimmtheit leicht weggewischt werden: Gerade die Furcht ist es nun, die den Sinn vernebelt („Dass du mögest jeder Furcht genesen, / Die mit Nacht umhüllte deinen Sinn.“, 184 f.), nicht mehr die Fantasie. Diese wird nun nicht mehr als etwas verstanden, das in Erfüllung gehen muss, um eine Dichterin zu sein: Es ist nicht nötig, sich zu den Musen aufzuschwingen, sie kommen zur Dichterin herab. Die Fantasie ist nicht mehr das Vehikel, auf dem die Dichterin gen Himmel steigt, sie ist auch nicht mehr ruhmsüchtige Selbsttäuschung, sondern ein Symptom dafür, dass das Dichten auch jetzt noch trotz der Unkenrufe und der Diskriminierung möglich ist, ja dass die „goldnen Zeiten“ nicht „verschwunden“ sind (100). Die Muse versichert:

Nein, der ächten Freude Götterspuren
Sind noch dieser Erde nicht entfloh'n;
[...]
Hiess sie nicht, auf duftendem Gefieder
Lieblich dämmernder Melancholie,
Mich, die Muse sanfter Lieder,
Hold umschweben deine Phantasie? (187–193)

Nicht die *Erfüllung* der Dichterinnenfantasie ist also, worum es geht, sondern die Fantasie selbst. Die Vorstellung der überhöhten Dichterin wird hier von einem Problem zu einem Anzeichen für die dichterische Befähigung. Was von einer idealisierten ‚goldenen Zeit‘ der Dichtung überhaupt noch realisiert ist, das ist es in Form eines solchen fantastischen Fluges. Durch die symbolische Figur der Muse wird die Schriftstellerin also in ein distanziertes Verhältnis zum symbolischen Diskurs selbst gesetzt, indem seine Uneigentlichkeit unterstrichen wird. Der dichterische Aufschwung ist für sich genommen nicht ‚echt‘, er führt nicht zum Ziel, sondern er ist in seiner fantastischen Irrealität der Ausgangspunkt der Dichtung. Deren Thema ist nicht Seherwerk, nicht Überlieferung oder Prophetie, sondern das Dichten selbst geworden. Nicht möglich erscheint es, die überhöhte Vision einer göttlichen Kommunikation zu realisieren, aber dies entpuppt sich nicht als Scheitern, sondern Gelingen. Das Bild der Symbolfigur der Schriftstellerin ist unerreichbar, das Bild der typisierten Schriftstellerin ist

¹⁰⁶ Vgl. die oben schon zitierte Nennung der „Todi-Philomele“ (180). Philomela wurde im Mythos die Zunge herausgeschnitten, um sie zum Schweigen zu bringen. Später wurde sie in eine singende, klagende Nachtigall verwandelt.

nur ein Gerede, das dem lyrischen Ich des Gedichts übergestülpt werden soll – doch zwischen diesen Positionen findet eine in der Abgrenzung von Symbol- und Typenfiguration ansatzweise individualisiert erscheinende Dichterin das Gedicht.

Diese reflexive Distanzierung von den Diskurspositionen setzt gleichzeitig ein anderes Verhältnis zum Publikum voraus. Es ist nicht von herzergriffenem Dank gekennzeichnet, wie in der Fantasie des lyrischen Ichs, auch nicht von vergifteter Kritik, wie in der Warnung Lauras. Es ist ganz und gar zurückgenommen, fast unsichtbar macht sich die Schriftstellerin – und damit fängt Berlepsch die gerade angedeutete Freiheit vom literarischen Chauvinismus gleich wieder ein gutes Stück zurück. Weder Ruhm noch Schande wird für die Dichterin mehr in Aussicht gestellt, wenn von der Muse nun jene poetischen „Veilchen“ gelobt werden (197), die schon von Laura positiv mit dem „[b]iedrer Seelen reine[n] Kindersinn“ (135) verknüpft wurden, die also das eigentlich Schöne darstellen, das sich bescheiden nicht aufdrängt. Auch wird die Leier der Dichterin zwar neu gestimmt, aber der „Laut“ der „Saiten“ soll „[l]eise flüsternd [...] nur entgleiten, / Unbemerkt im lauten Weltgewühl.“ (202–205) Diese Einschränkung jedoch sei es wert, sie umgeht die Gefahr, sich als „gelehrte[] Dame“ (140) unmöglich zu machen und damit, wie Laura dem lyrischen Ich zuruft, „Deines Herzens, deines Lebens Glück!“ (45) zu verspielen. Darauf beziehen sich auch die letzten Verse des Gedichts, die eindeutig die Dichterin als vielleicht weniger gerühmt, aber dafür emphatisch als Frau und Mutter darstellen: „Wenn dafür an manchen schönen Morgen / Dich ein Lächeln der Natur belohnt!“ (208 f.). Das sind die abschließenden Worte der Muse, die nicht das Produkt der Dichtung als letztgültigen Lohn der bescheidenen Dichterin in Aussicht stellt, sondern ihr Verhältnis zu einer Umwelt, die hier wohl als familiäres Umfeld verstanden werden darf. In die symbolische Darstellung der Schriftstellerinnen-Figur wird damit eklatant eingegriffen. Das Gedicht setzt unter Rückgriff auf die in der Rezipientenerwartung verankerten Chiffren mit der standardisierten Darstellung der ‚fliegenden‘ Dichterin ein, endet allerdings damit, die Mütterlichkeit in diese Figur einzubinden. Das tut mit der ihr eigenen Autorität die Muse selbst. Somit grenzt sich die Schriftstellerin nicht nur von verschiedenen Diskurspositionen ab, sondern diese eigenständige Positionierung wird gleichzeitig als kompatibel zu der realen Erwartungshaltung gegenüber Frauen markiert. Eine ähnliche argumentative Struktur findet sich auch in anderen Schriftstellerinnen-Texten, etwa in Hanks Roman *Die Schriftstellerin*, wo allerdings Harfe und Wiege letztlich nicht nebeneinanderstehen, sondern das Mutterdem Dichterrinnenglück deutlich vorgezogen wird (→ 6.1.2).

Zusammengefasst: Im Stimmgewirr der Diskurspositionen werden die etablierten Figurenkategorien der Schriftstellerin neu verortet. Die Typisierung bleibt eine reale Gefahr, vor der sich die Schriftstellerin schützen muss. Die Symbolisierung bleibt als grundlegendes Element der Dichterschaft erhalten, allerdings in einem neuen Sinne. Gerade in der Problematik der unvereinbaren Diskurse (der Typisierung und der Symbolisierung) mit dem Individuum liegt das eigentliche inspirierende Element. Doch befreit ist die Dichterin damit nicht von Zwängen ihres Geschlechts, ja gerade als Frau wird sie von der Muse in die Pflicht genommen, ihr ‚Liebesglück‘ nicht zu vergessen.

Im Unterschied zu Kästners Versprechen einer Dichterehrung, die sich ‚erzwingen‘ lasse, (→ 5.2.1) und in überraschender Übereinstimmung mit Hölderlin, der einige Jahre später im *Dichterberuf* ebenfalls das Verhältnis zwischen Dichter und Dichterideal durch die unüberbrückbare Distanz zu diesem Ideal charakterisieren wird (→ 5.2.2), ist damit die komplexe Position der Schriftstellerin gekennzeichnet.¹⁰⁷ Sie besteht nicht in erster Linie in einer Überhöhung und dem Versuch einer kulturhistorischen Einordnung, sondern sie sucht sich ihren Platz auf dem Gebiet der Literatur zwischen zuschreibbaren Diskursen. Genau diese vorsichtige Bewegung lässt sich in weiteren Dichterinnengedichten nachzeichnen, etwa bei Droste-Hülshoff.

5.3.2 Annette von Droste-Hülshoff: *Mein Beruf* (1844) – *Topoi Overload*

Das bemerkenswert konventionelle, idealisierte Bild des hohen Dichters im oben schon angesprochenen *Der Dichter* steht 1814 recht weit am Anfang des lyrischen Werks von Droste-Hülshoff. In der für die Rezeption prägenden Sammlung der *Gedichte* von 1844 findet es sich allerdings nicht mehr. Die „spätpubertär[e]“¹⁰⁸ Dichterdarstellung wurde wohl überwunden, befindet Meyer, und zwar in mannigfacher Form: etwa im didaktisierenden ‚Blaustrumpf‘-Gedicht (so ein Teil des ursprünglich vorgesehenen Titels) *An die Schriftstellerinnen in Deutschland und Frankreich*; im satirisch-humorvollen *Dichters Naturgefühl*, das den frühen *Dichter* nachgerade persifliert; in *Die rechte Stunde*, die den Inspirationsmoment von den luftigen Höhen herab-

107 Nebenbei sei bemerkt, dass Gaier in anderen Zusammenhängen auf gegenseitige Verweise in den Werken Hölderlins und Berlepschs aufmerksam gemacht hat: Vgl. Ulrich Gaier: „Näher der Sonne“. Emilie von Berlepsch. In: Hölderlin und die „Künftige Schweiz“. Hrsg. von Ulrich Gaier u. Valérie Lawitschka. Eggingen, Tübingen: Edition Isele / Hölderlin-Gesellschaft 2013, S. 361–373.

108 Meyer: Die „Dichtergedichte“ der Annette von Droste-Hülshoff, S. 300.

zieht auf das biedermeierliche Sofakissen;¹⁰⁹ in *Der zu früh geborene Dichter*, tragisch gewendet; und schließlich im Rätselgedicht *Poesie*; vielleicht auch in den zumindest poetologisch deutbaren Gedichten *Am Turme* oder *Der kranke Aar*.¹¹⁰ All diese Texte finden sich in der Sammlung von 1844 und die Anzahl der Dichtergedichte ließe sich um spätere Texte sogar noch erweitern, nicht zuletzt um das von Heselhaus als poetologisch verstandene *Im Grase*¹¹¹ und das editionsgeschichtlich schwierige und inhaltlich anspielungsreiche Doppelfragment *Der Dichter – Dichters Glück* (beide 1844 entstanden) – oder auch um die nicht zu Droste-Hülshoffs Lebzeiten publizierte literatursatirische Komödie *Perdu! oder Dichter, Verleger und Blaustrümpfe* (1839/40). Diese Vielzahl von Texten mit expliziten Dichterbildern oder impliziten poetologischen Versatzstücken hat die Forschung mehrfach zu vergleichenden Untersuchungen angeregt, ohne dabei freilich ein kohärentes poetologisches System in das disparate Textkorpus hineinkonstruiert zu haben.¹¹² Eine gewisse Ratlosigkeit bleibt dabei merklich zurück: Die völlig unterschiedlichen Darstellungen der Dichterfiguren und Dichtungsvorstellungen lassen sich teils durch die Entwicklung der Autorin noch erklären. Zwischen der Entstehung vom frühen *Der Dichter* und dem späten *Der Dichter – Dichters Glück* liegen immerhin 30 Jahre – mehr als genug Zeit, die eine oder andere Dichtervorstellung zu überdenken. Systematisieren lassen sich diese Bilder auf einem Zeitstrahl jedoch nicht. So sei im Überblick der verschiedenen Dichtergedichte keine „erkennbare Identität [Droste-Hülshoffs,

109 Vgl. die Deutung bei Koopmann: „Nicht fröhnen mag ich kurzem Ruhme“, S. 18 f.

110 Eine solche poetologische Deutung von *Am Turme* bietet Cornelia Blasberg: Überkreuzstellung. Zur Dialektik von Erlebnis- und Schreibfiktion. In: Gedichte von Annette von Droste-Hülshoff. Interpretationen. Hrsg. von Claudia Liebrand u. Thomas Wortmann. Stuttgart: Reclam 2014, S. 51–60. Auch viele andere Deutungen im Band schlagen poetologische Deutungen zu unterschiedlichen Gedichten vor. Das ist auch ein Zeichen dafür, dass die vielen Dichtergedichte von Droste-Hülshoff zu einer entsprechenden Rezeption als einer poetologischen Autorin geführt haben – was gleichzeitig ein Grund dafür sein mag, wie Pott vermutet, dass Droste-Hülshoff im Gegensatz zu fast allen anderen Autorinnen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Eingang in den Kanon finden konnte. Vgl. Pott: Poetiken, S. 242.

111 Vgl. Clemens Heselhaus: Eine Drostesche Metapher für die Dichterexistenz. In: Jahrbuch der Droste-Gesellschaft (1964), S. 11–17.

112 Einen vergleichenden Durchgang durch die Dichtergedichte unternehmen Clemens Heselhaus: Annette von Droste-Hülshoff. Die Entdeckung des Seins in der Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts. Halle (Saale): Niemeyer 1943, S. 159–180 [Der Dichter]; Erwin Rotermund: Die Dichtergedichte der Droste. In: Jahrbuch der Droste-Gesellschaft (1962), S. 53–78; Meyer: Die „Dichtergedichte“ der Annette von Droste-Hülshoff; Koopmann: „Nicht fröhnen mag ich kurzem Ruhme“. Einen neuen Überblick bieten Tilman Venzl u. Yvonne Zimmermann: [Art.] Mein Beruf. In: Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Hrsg. von Cornelia Blasberg u. Jochen Grywatsch. Berlin, Boston: De Gruyter 2018, S. 288–291.

NG] als Schriftstellerin“ zu resümieren.¹¹³ Auch innerhalb einzelner Texte wird teils ein regelrechter „clash of topoi“ festgestellt.¹¹⁴ Die vielen Dichtergedichte und -bilder, die am Ende des literarischen Schaffens von Droste-Hülshoff zusammengetragen wurden, zeigen ganz unterschiedliche Facetten des literarischen Schriftsteller:innen-Diskurses. Das ist nicht unbedingt als unbefriedigendes Ergebnis der zahlreichen Forschungsbemühungen um diese Texte zu verstehen, es ist selbst ein Befund.

Unter all diesen Dichter- und poetologischen Gedichten nimmt *Mein Beruf* eine Sonderrolle ein. Es wurde – allein schon mit der Lizenz des Possessivpronomens im Titel – als *das* Schlüsselgedicht einer drosteschen Poetologie, so polyphon sie auch sein mag, verstanden.¹¹⁵ Der Gedichtausgabe von 1844 sollte es ursprünglich vorangestellt werden. Programmatisch hätte es den Band eröffnen können, wurde dann aber doch – auch auf Einwirken Levin Schückings – an den Anfang des Teils mit den „Gedichte[n] vermischten Inhalts“ geschoben.¹¹⁶ Seine einordnende Funktion hat es damit allerdings nicht ganz verloren: Dem Gedicht wurde eine andere, ebenfalls emblematische Position zugeschrieben, indem es zusammen mit der Anzeige für den Gedichtband in Cottas *Morgenblatt für gebildete Leser* abgedruckt wurde.¹¹⁷ In der Ausgabe vom 14. September 1844 finden eben jene ‚gebildeten Leser‘ die Ankündigung der *Gedichte von Annette Freiin von Droste-Hülshof* [!], die beworben werden als „glücklichste Naturempfindung und Naturanschauung“, von „entschiedene[r] Originalität“, „weit hinaus über allgemeine, verschwommene Naturschwelgerei“, „mit der kecksten, prägnantesten Sprache“ usw.¹¹⁸ Zum Beweis werden zwei Gedichte mit abgedruckt. An zweiter Stelle findet sich *Das Haus in der Haide*, zu dem die Beschreibung

113 Meyer: Die „Dichtergedichte“ der Annette von Droste-Hülshoff, S. 318.

114 Claudia Liebrand: Kreative Refakturen. Annette von Droste-Hülshoffs Texte. Freiburg i.Br.: Rombach 2008, S. 46. Liebrand macht diese Beobachtung zur Grundlage einer Deutung von *Der Dichter – Dichters Glück*, die in dem Aufeinanderprallen der Bilder die Problematik einer weiblichen Autorinnenposition erkennt. Für *An die Schriftstellerinnen in Deutschland und Frankreich* hat Wernli ebenfalls ein problematischen „Rungen um ‚richtiges‘ Schreiben“ festgehalten, das eher ein „Dilemma“ zeige als eine „glattgebügelte Poetik“. Martina Wernli: [Art.] An die Schriftstellerinnen in Deutschland und Frankreich. In: Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Hrsg. von Cornelia Blasberg u. Jochen Grywatsch. Berlin, Boston: De Gruyter 2018, S. 204–207, hier 207. Gewissermaßen geht die vorliegende Deutung von *Mein Beruf* den genau umgekehrten Weg und wird im Folgenden versuchen zu argumentieren, warum sich die Dichterinnenbilder auch dann ergänzen können, wenn sie widersprüchlich erscheinen.

115 Vgl. Meyer: Die „Dichtergedichte“ der Annette von Droste-Hülshoff, S. 302 f.

116 HKA I,1, S. 97 f. Im Folgenden nachgewiesen mit Angabe des Verses direkt im Text.

117 Vgl. den Editionsbericht: HKA I,2 S. 929–936.

118 [Levin Schücking]: Gedichte von Annette Freiin Droste-Hülshof. In: *Morgenblatt für gebildete Leser*, Nr. 222, 14. September 1844, S. 885–887.

des Gedichtbandes durchaus passt: Die übersteigerte Naturidylle („Am Horizonte Hirten, die / Im Heidekraut sich strecken“)¹¹⁹ ist pure „Naturanschauung“, der Verweis auf die Bildlichkeit des gezeichneten Bildes („Es ist ein Bild, wie still und heiß / Es alte Meister hegten [...]“)¹²⁰ erhebt es allerdings über reine „Schwelgerei“. Das andere, das erste Gedicht, jedoch hat mit solcher Bukolik wenig zu tun. *Mein Beruf* scheint an dieser Stelle den Gedichtband zu rechtfertigen und das Selbstverständnis der Dichterin zu erklären. Wie weist sich die Droste hier also ihrer potenziellen Leserschaft gegenüber aus? So viel sei verraten: gleich mehrfach; und in der strategischen Verwendung geradezu inkompatibler symbolisierender Dichterinnendarstellungen verbirgt sich die Inszenierung einer völlig unangreifbaren Dichterin.

Wie auch das Gedicht von Berlepsch (→ 5.3.1) inszeniert Droste-Hülshoffs *Mein Beruf* eine diskursive Einbettung, die im Vergleich aber auch brisanter erscheint. Bei Berlepsch erklärt die Freundin der Dichterin im zweiten Teil des Gedichts ihre Befürchtungen und nimmt dabei zu erwartende (männliche) Reaktionen auf die Dichtung vorweg. Bei Droste-Hülshoff nun beginnt das Gedicht sofort mit dem Einspruch der vermutlich männlichen Umwelt und zwar nicht mit einem befürchteten, sondern mit einem – im Gedicht – tatsächlichen, auf den die Sprecherin des Gedichts sich sofort genötigt sieht, enragiert zu antworten:

„Was meinen Kreise mit enttrieb,
Der Kammer friedlichem Gelas?“
Das fragt ihr mich als sey, ein Dieb,
Ich eingebrochen am Parnasse. (1–4)

Im Disput um die Schicklichkeit des weiblichen (zumal adligen, wenn man es auf Droste-Hülshoff selbst überträgt) Schreibens aktiviert die Sprecherin hier umgehend den Verweis auf die symbolische Darstellung des Dichters auf dem Musenberg. Der Konjunktiv *Irrealis* macht deutlich, dass die zitierte Stimme in den ersten Versen sich offensichtlich irre, aber nicht in Bezug auf was genau: Ist die Sprecherin nicht auf dem „Parnasse“, weil es sich dabei etwa um eine überhöhende und damit letztlich auch ausschließende Denkweise über Dichter:innen handelt? Oder ist sie dort nicht als „Dieb“ „eingebrochen“, aber sehr wohl angekommen? Die erste Strophe setzt eine nobilitierende Inszenierung der Dichterin, die sich an symbolischen Darstellungsstrategien orientiert, jedenfalls weiter fort: Sie ist berufen,

119 HKA I,1, S. 65 f., V. 17 f.

120 Ebd., V. 29 f.

wie ja schon der Titel des Gedichts nahelegt, „geladen“ bereits im Moment ihrer „Geburt“ (6) und habe ihre „Macht von Gottes Gnaden“ erhalten (8).

Im weiteren Verlauf entfaltet das Gedicht, genau wie bei Berlepsch, eine diskursive Struktur, in der verschiedene Sprechakte ineinander verschränkt werden. Nachdem der männliche Einwand mit einem Protest beantwortet wurde, gibt die Sprecherin nun eine weitere sprechende Instanz wieder, die vom Ende der zweiten Strophe an über den größten Teil des Gedichts die Berufung der Dichterin ausformuliert. Was hier „ruft“ und damit die ‚Be-ruf-ung‘ unterstreicht, ist „die Stunde“ (15) und zwar im Angesicht der prekären Gegenwart, die mit dem „todte[n] Schein / [...] am modervollen Stumpfe“ (9 f.) beschrieben wird, eine Zeit, in der der „Geist“ nur noch „ein blutlos Meteor“ sei, „Entflammt und lischt im Moorgeschwehle“ (13 f.). Die Dichterin schwingt sich hier also nicht auf zu den Musen, sie beschwört nicht den Genius, sie zum Dichten zu befähigen, sondern sie wird umgekehrt von der problematischen Gegenwart selbst dazu aufgefordert, zu dichten und damit zu leisten, was Dichter und Dichterinnen leisten können – und zwar vorgeblich unabhängig von ihrem Geschlecht als „Mann oder Weib“, so lange er oder sie eine „lebend’ge Seele“ sei (16). Diese Ausgangslage der Sprechsituation im Gedicht ist zu beachten, weil sie gleich mehrere Probleme der Dichterin auf einen rhetorischen Schlag löst: Erstens kann man ihr gar nicht vorwerfen, dass sie ‚eingebrochen‘ sei und sich selbst über die natürlichen Grenzen ihres Standes und ihrer weiblichen Passivität hinweggesetzt hätte. Jemand anders spricht sie überhaupt erst auf die Dichtung an und sie antwortet nur, weil sie angesprochen wurde, nicht weil sie selbst etwa das Bedürfnis gehabt habe, sich literarisch auszudrücken. Der Anlass des Gedichts ist nicht eine die Dichterin überkommene Inspiration, sondern der zitierte männliche Vorwurf: „So hört denn, hört, weil ihr gefragt[.]“ (5, Herv. NG) Und zweitens ist auch die grundsätzliche Disposition zur Tätigkeit des Dichtens nicht in der Dichterin selbst, sondern in der fordernden Zeit zu suchen. Die Dichterin fordert die Dichtung nicht ein, sondern ist zur Dichtung aufgefordert worden. Damit darf die Dichterin den symbolischen Ort der nobilitierten *poetria* selbstbewusst einnehmen, ohne die Schicklichkeit zu verletzen – und übersteigert diese Positionierung selbst noch einmal: Hilfe sucht nicht die Dichterin bei dem Göttlichen, sondern das Göttliche bedarf der Dichterin, um die dichterische Aufgabe zu erfüllen.¹²¹ Bei Hölderlin mahnte noch der Dichter selbst

121 Dass die ‚Stunde‘ sich hier dezidiert an Dichterinnen (und Dichter) wendet, ist aus dem Beginn des Textes ersichtlich: Die Sprecherin rechtfertigt sich ja gerade als Dichterin, nicht als eine generelle Führungspersönlichkeit. Insofern sei der Deutung von Heselhaus wider-

die anderen Dichter an, bei Schiller (s. o.) spricht die Gegenwart dem Dichter nicht mehr zu. Übersteigert sind diese Modelle bei Droste-Hülshoff, wenn die ‚Stunde‘ selbst die Dichterin mahnt.

Worin aber besteht die dichterische Aufgabe hier eigentlich? Diese Frage wird in den folgenden fünf Strophen (III–VII) in mehreren Schritten systematisch beantwortet. Zuerst wird die Aufgabe abstrakt beschrieben und zentrale Zuschreibungen zu einem Dichterinnensymbol werden entwickelt. Die Dichterin bekommt Anweisungen:

Tritt näher zu dem Träumer, den am Rand
Entschläfert der Datura Odem,
Der, langsam gleitend von der Wand,
Noch zucket gen den Zauberbrodem.
Und wo ein Mund zu lächeln weiß
Im Traum, ein Auge noch zu weinen,
Da schmettre laut, da flüstre leis,
Trompetenstoß und West in Hainen! (17–24)

Hier wird das Bild von Sumpf und Moor der problematischen Gegenwart wieder aufgegriffen und eine Wirkung auf die Menschen dargestellt: Der „Träumer“ ist an die gefährliche Position „am Rand“ des Moores gerückt und in den Einfluss der duftenden, giftigen „Datura“ geraten. Zwei Tätigkeiten sind von der Dichterin nun zu erfüllen: Erstens soll sie in die Nähe des Gefährdeten treten (vgl. 17), sich ihm also räumlich annähern. Zweitens soll sie entweder „laut“ oder „leise“ mit ihm sprechen, „schmett[ern]“ oder „flüst[ern]“ (23), um den Kranken noch zu erreichen. Als göttliche Botschafterin ist die Dichterin hier mit der Trompete ausgestattet (vgl. 24), die die Gemeinde zusammenruft,¹²² sie bringt den klärenden Wind (vgl. 24), der den „Zauberbrodem“ (20) verweht.¹²³

sprochen, dass „die Kunst keine vorrechtete Stellung vor anderen Formen der Menschenführung“ einnehme. Heselhaus: Annette von Droste-Hülshoff, S. 160.

122 Num 10,1–2: „Der Herr sprach zu Mose: Mach dir zwei silberne Trompeten! [...] Sie sollen dir dazu dienen, die Gemeinde einzuberufen und den einzelnen Lagern das Zeichen zum Aufbruch geben.“

123 Damit weicht die Deutung ab von dem in der Forschung durchaus verbreiteten Vorschlag, dass hier in der dritten Strophe ein Suchtproblem dargestellt werde, bspw. bei Rotermund: Die Dichtergedichte der Droste, S. 63. Dagegen wird hier vorgeschlagen, dass in der dritten Strophe noch kein konkretes Problem benannt ist. Die Motivik des Moors wird aufgerufen, um die allgemeine Funktion der Dichterin zu beschreiben, daher entsprechend der „Zauberbrodem“ (20). Daraus erklärt sich auch, wieso im Vergleich zu den folgenden Strophen nur hier verschiedene Modi der Kommunikation aufgerufen werden, nämlich laut *und* leise: Das Spektrum der Handlungen wird allgemein abgesteckt. Das Flüstern und Rufen wird dann in den nächsten Strophen gemeinsam mit den zeitlichen Gebrechen konkretisiert. Für eine

Doch bei dieser religiös aufgeladenen Behauptung dichterischer Macht bleibt es nicht, sie wird in den nächsten Strophen konkretisiert. Es sind nicht irgendwelche amorphen Probleme eines auf irgendeine Art und Weise noch nicht erweckten Volkes (→ 5.2.2), um welche die Zeit die Dichterin bemüht, sondern lebensweltlich klar verortete. In den Strophen IV und V wird die Dichterin aufgerufen, dort heranzutreten („Tritt näher“, 25), wo eine erotische Liebe gegen jeden elterliche Vernunft durchgesetzt werden soll,

[...] wo die Sinnenlust
als Liebe giebt ihr wüstes Ringen,
Und durch der eignen Mutter Brust
Den Pfeil zum Ziele möchte bringen[,] (25–28)

„Da rüttle hart“ (31), fordert die noch immer sprechende ‚Stunde‘, die Dichterin soll die verfehlenden Menschen, die Söhne und Töchter, an ihre moralische Verpflichtung gegenüber der Mutter erinnern. Die kommunikative Struktur des Gedichts erreicht dabei ihren nächsten Einbegriffungsgrad. Es spricht die Dichterin, die wiedergibt, was die ‚Stunde‘ spricht, die nun wiederum vorgibt, was die Dichterin in dieser Situation zu sprechen habe: „Da rüttle hart: ‚wach auf, wach auf, / Unsel’ger, denk an deine Wiege!“ (31 f.) Genau diese Struktur wird im Gedicht noch zwei Mal wiederholt: Die Dichterin wird aufgefordert, an einen Menschen mit einem Problem ‚heranzutreten‘, um ihm dann bestimmte Dinge auf eine bestimmte Art und Weise zu sagen.

So auch im nächsten Problemfall, der in der sechsten Strophe entfaltet wird. Hier geht es nicht um den Beginn einer falschen Beziehung, sondern um das Ende einer heiligen: der Ehe. Die Strophe setzt mit der wiederholten Struktur der Verortung des Dichterinnen-Einsatzes ein:

*Und wo sich träumen wie in Haft
Zwei einst so glüh ersehnte Wesen,
Als hab’ ein Priesterwort die Kraft
Der Banne seligsten zu lösen [...]“* (41–44, Herv. NG).

Den – wohl auch in der Perspektive der katholischen Dichterin Droste-Hülshoff – klaren Irrtum eines Ehepaares darüber, sich tatsächlich schei-

solche Deutung spricht darüber hinaus auch, dass in den folgenden Strophen eine recht deutliche Markierung des Alters der zu rettenden Menschen von jung nach alt durchgeführt wird, der hier erwähnte ‚Träumer‘ allerdings unbestimmt bleibt.

den lassen zu wollen, soll die Dichterin im heiligen Auftrag der Zeit ebenfalls ausräumen, indem sie hier allerdings nicht so streng auftritt wie bei den lüsternen jungen Menschen, sondern „leise“ flüsternd (45). Auch hier soll die Dichterin wecken, auch hier sind die zu sprechenden Worte bereits vorgegeben: „Da flüstre leise: ‚wacht, o wacht! / Schaut in das Auge euch, das trübe [...]‘“ (45 f.) Die letzte dieser Anweisungstrophen (VII) verfährt ähnlich. Hier handelt es sich aber, nach den Angaben Droste-Hülshoffs selbst, um „einen früh Gealterten der [!] die Empfänglichkeit theilweise, aber nicht das Gefühl seiner Lage verloren hat.“¹²⁴ Auch hier soll die Dichterin „sanft“ „rütt[eln]“, auch hier werden ihr die nötigen Worte gleich mitgegeben. (53–56) Damit tritt die Dichterin an Menschen aller Altersstufen heran, sie ist ein lebenslanger Begleiter: Die umtriebigen Jungen ermahnt sie zu Hörigkeit der Mutter gegenüber, die Eltern ermahnt sie der heiligen Verpflichtung der Ehe, die Gealterten erinnert sie an „der Begeistrung erste Träne“ (56).

Die letzten beiden Strophen rahmen die Aufforderung der Stunde, sie sind die Coda, die mit den ersten beiden einführenden Strophen eine Symmetrie herstellen. Die Dichterin resümiert – markiert durch den Wechsel in das Präteritum –¹²⁵ und spricht wieder als sie selbst: „So rief die Zeit, so ward mein Amt / Von Gottes Gnaden mir gegeben [...]“ (57 f.) Wie wurde dieses Amt bis hierhin dargestellt? Die abstrakte symbolische Darstellung des Dichters auf dem Musenberg, die zu Beginn des Gedichts beschworen wurde, wurde im wiedergegebenen Sprechakt der ‚Stunde‘ durch eine andere ersetzt: Nicht oben auf dem Berg, wo verehrte Dichter die Zeiten überdauern, sondern am Rand des Sumpfes der Gegenwart bewegt sich die Dichterin. Sie selbst tritt – symbolisch für die Dichtung eintretend – als moralische Instanz an Menschen in Problemsituationen heran und ‚weckt‘ sie. Nicht distanziert, nicht abgeschieden ist sie von den Menschen. Diese Dichterin ist das Symbol einer handfesten, praktischen, lebensnahen Erbauungsdichtung geworden, eine moralische Stütze für das ganze Leben. Dezidiert tritt sie dabei nicht als eine Dichterin auf, die mit „Originalität“ und „der prägnantesten Sprache“ Naturbilder nachzeichnet, wie sie im *Morgenblatt* angekündigt wurde (s. o.). Auch ist sie nicht aus ihrem „Kreise“ und ihrer „Kammer“ ausgebrochen. Ihre Sprechakte sind durch die Forderungen der Gegenwart in Art und Weise wie im Wortlaut vorgegeben, sie erfüllt nur einen Auftrag – einen Auftrag zusätzlich, der auch nicht *spezifisch* der Spre-

124 So erläutert Droste-Hülshoff in einem Brief an Levin Schücking vom 6. Februar 1844, zit. n. HKA I,2 S. 930.

125 Den Tempuswechsel haben betont Venzl u. Zimmermann: [Art.] *Mein Beruf*, S. 290.

cherin zugeteilt wurde, sondern eigentlich allen qualifizierten Menschen: „Jetzt ruft die Stunde: ‚Tritt hervor, / Mann oder Weib, lebend’ge Seele!“ (15 f.) Damit ist sie vor der Kritik der Umwelt geschützt und ihre Aufgabe ist vollständig aufgegangen in den heiligen Forderungen der ‚Stunde‘. Dass in dieser Aufgabestellung an die Dichterin eine Zeitkritik zum Ausdruck kommt, wird durch die verallgemeinernde Einführungsstrophe III deutlich,¹²⁶ allerdings bedeutet dies nicht, dass auf eine gegenderte Aufgabenbeschreibung der Dichterin wirklich verzichtet würde. Die ‚Stunde‘ spricht zwar explizit „Mann oder Weib“ (16) an, aber die folgende Darstellung ist dennoch eindeutig auf die Dichterⁱⁿ gemünzt, so wie auch die ersten Verse eine eindeutige Kritik am weiblichen Schreiben aufrufen. Was die Dichterin hier erfüllen soll, sind – im 19. Jahrhundert – genuin weibliche Aufgaben, die sich in dieser Form nicht in Zuschreibungen zu männlichen Dichtern finden lassen könnten.¹²⁷ Was die sie hier leistet, würde heutzutage unter den Begriff der prototypisch weiblich besetzten Care-Arbeit fallen: Die ‚Kinder‘ werden daran erinnert, den Rat ihrer Mutter zu beherzigen; die Ehe wird durch gutes Zureden bewahrt; und die Gealterten werden von der Dichterin begleitet und getröstet. Hierin besteht eine besondere Pointe in der Dichterrinnendarstellung dieses Gedichts: Durch symbolische Darstellungsverfahren (kaum personale Struktur, Ubiquität der überall auftretenden Dichterin, metaphysische Kommunikation mit der ‚Stunde‘) und Anknüpfungen an die Dichter-Nobilitierung (Gottes Gnade, Berufung) wird der Stand der Dichterin zwar weiter erhöht, inhaltlich allerdings neu und – für das Verständnis der Zeit – dezidiert feminin gefüllt. Berufen ist die Dichterin und zwar als Frau in einen weiblichen Tätigkeitsbereich der Dichtung.¹²⁸ Damit geht Droste-Hülshoff noch über das hinaus, was Berlepsch in ihrer *Antwort* dargestellt hat: Die weibliche Dichtung ist nicht des Liebesglücks zuliebe bescheiden, sondern sie ist gerade wegen ihrer ethisch grundierten Weiblichkeit heilig.

126 Vgl. ebd.

127 Rotermund sieht ebenfalls, dass die Hyperbel insofern zurückgefahren wird und in der Wandlung vom „Recht“ zur „Pflicht“ sieht eine versöhnliche Geste der weiblichen Autorin dem Publikum gegenüber. Rotermund: Die Dichtergedichte der Droste, S. 63. Koopmann schreitet entschieden gegen Rotermunds Deutung ein und erkennt keine versöhnliche Geste, keine „biedermeierliche Schönrederei“, sondern den Dichter als „Gewissen“ seiner Zeit. Das wiederum erscheint vor dem Hintergrund der beschriebenen Wirkungsbereiche der Dichterin in den Bereichen Liebe und Trost doch vielleicht etwas zu weit gegriffen. „Untergangsstimmung, Todeslist, aber auch die romantische Träumerei“ als Zeitprobleme treten hier doch eindeutig hinter einem ziemlich konventionellen Verständnis der Caritas zurück. Koopmann: „Nicht fröhnen mag ich kurzem Ruhme“, S. 20 f.

128 Vgl. ähnlich Venzl u. Zimmermann: [Art.] Mein Beruf, S. 291.

In den letzten beiden Strophen des Gedichts vollzieht sich allerdings nochmal ein auffälliger Bruch in der Bildwelt und der Dichterinnenbeschreibung. Aus dem Sumpf der Gegenwart wird das Geschehen nun in eine Wüste versetzt: „wo die Sahara brennt“ (63). Der giftig düstende Sumpf ist verschwunden, die duftende „Datura“ ersetzt die Dichterin nun selbst als eine „Blume“ (64), „Farblos und Duftes baar“ (65). So bietet sie dem „Pilger“ (72) ihren „frommen Thau“ (66) an, aber rüttelt nicht mehr an den durch Sünden gefährdeten Menschen, ja sie wirkt gar nicht mehr ein auf die neidische „Schlange“ und den „stolze[n] Leu“ (69–71). Völlig umgekehrt hat sich die Mobilität, die sinnbildlich für die Kommunikation zwischen Dichterin und Publikum steht: Sie bleibt nun als Blume statisch, tritt nicht mehr heran; das Publikum wird zum durch seine Wanderschaft ausgezeichneten Pilger und bekommt damit auch die Aufgabe, zur Dichterin zu schreiten, um sie zu „segnen“ (72). Ein neues, anderes Dichterinnenbild wird hier also installiert, nach der Bewohnerin des Parnass und der caritativen Mahnerin ist es das dritte: die unscheinbare Heilpflanze.¹²⁹ ‚Clashen‘ hier also auch die Dichterinnenbilder, wie Liebrand dies für *Der Dichter – Dichters Glück* attestiert hat?¹³⁰ Nicht direkt: Denn für ein Aufeinanderprallen müsste es sich überhaupt um Bilder handeln, die in einem Oppositionsverhältnis stehen. Da die Personalität der sprechenden Dichterin allerdings so schwach konturiert ist und sie hier symbolisch für die soziale Rechtfertigung der Dichtung entsteht, müssen diese Darstellungen als Aspekte einer symbolisch strukturierten Figur nicht unbedingt logisch koordinierbar sein. Wo keine tatsächliche ‚Person‘ dargestellt wird, da muss auch keine personale Kohärenz konstruiert werden (→ 2.2.3). Funktional hingegen ergänzen sich die verschiedenen Dichterinnenbilder perfekt. Weniger ein *clash* als ein *overload* der installierten *topoi* kann hier beobachtet werden, und zwar einer, der das strategische Interesse dieser Dichterinnen-Darstellung unterstreicht. Die Dichterin deckt alle Problemfelder des Diskurses ab: Sie bleibt erstens nobilitiert, sie ist zweitens durch die Abrede der Eigenständigkeit vor dem Einwand der Kritik am weiblichen Schreiben geschützt und sie schließt sich drittens – und buchstäblich: durch die Blume – an die floral kodierte Bescheidenheitsgeste an, wie sie auch bspw. bei Berlepsch sichtbar wurde. Insofern bietet das Gedicht nicht jene klare

129 Zu diesem Motiv der Dichterin als einer heilenden Pflanze vgl. auch die Deutungen zu *Der Dichter – Dichters Glück*. Einen Überblick bietet: Krischan Fiedler: Die Rose der Dichtung. In: Gedichte von Annette von Droste-Hülshoff. Interpretationen. Hrsg. von Claudia Liebrand u. Thomas Wortmann. Stuttgart: Reclam 2014, S. 138–151.

130 Liebrand: Kreative Refakturen, S. 49.

Beschreibung ‚des Dichters‘, die Heselhaus in ihm erkennt,¹³¹ sondern positioniert ‚die Dichterin‘ durch changierende Zuschreibungen, wie Berlepsch, geschickt zwischen den Fronten der Diskurse, ja sie überwindet sie. Verhält Sie sich unschicklich? Sie ist nicht auf dem Parnass eingebrochen. Ist ihre Dichtung nicht wertloser Dilettantismus? Nein, sie ist heilige Aufgabe. Maßt sie sich also an? Sie dichtet nur, weil Sie berufen wurde. Aber folgt sie nicht einer problematischen Tätigkeit? Wo sie dichtet, da nur um den Menschen zu helfen. Aber zeigt das nicht auch jene weibliche Gefallsucht, von der bspw. Schiller spricht? Sie ist ja nur eine unscheinbare Blume, die nur von den Verständigen gesehen wird... So resultiert aus dem misogynen Angriff auf die Dichterin die Notwendigkeit einer flexiblen Positionierung, die durch eine symbolische Dichterinnenfigur inszeniert werden kann: Die Dichterin macht sich das Maskenspiel der Dichtergedichte zunutze, um ihr Recht an der Dichtung einzufordern und diese Dichtung als eine Heilige zu etablieren.

5.4 Fazit

So derivativ das Dichter:innengedicht als Gattung erscheinen mag, so vielfältig sind doch die Funktionen, die die Symbol-Figuren der Dichterinnen und Dichter in ihr erfüllen. Kästner inszeniert in einem vorgeblichen Lehrgedicht einen Pakt des projizierten Dichters mit dem Publikum, der durch eine gegenseitige Nobilitierung ermöglicht wird. Hölderlin hingegen, ein halbes Jahrhundert später und im Rückgriff auf die sich etablierende Bildwelt des Klassizismus, idealisiert den Dichter als ein Wesen, das grundsätzliche kulturhistorische Problematiken ver- und bearbeitet. Ihm erlaubt die symbolisierende Darstellung der Dichter eine diskursive Aufspaltung zwischen dem Dichter als einem zweifelhaften und machtlosen Individuum, das einem machtvollen, überdauernden Dichterkollektiv gegenübersteht.

Die Dichterinnengedichte zeichnen, wie nicht anders zu erwarten, einen anderen Problemhorizont und nutzen symbolisierende Darstellungen von Dichterinnen, um einen Gegendiskurs zur typisierend-misogynen Ausgrenzung und Abwertung der Schriftstellinnen zu installieren. Berlepsch markiert dafür die verschiedenen Diskurspositionen, zwischen denen eine Schriftstellerin als weiblicher *Dichter* (Nobilitierung) und als *weiblicher Dichter* (Lächerlichkeit) steht. Sie entfesselt im Gedicht eine mehrfach in sich verschränkte Polyphonie der Stimmen, die die Dichterin zum Schweigen

131 Heselhaus: Annette von Droste-Hülshoff, S. 162.

zu bringen droht, aber letztlich gerade der Ursprung ihrer Inspiration ist. Droste-Hülshoff nimmt den misogynen Diskurs um Schriftstellerinnen ebenfalls in Form verschränkter Sprechakte in ihr Dichterinnengedicht auf, entgegnet ihm ein durch die symbolische Figurendarstellung grundiertes, mehrfach changierendes, ja in seinen Wechseln sogar paradoxes Dichterinnenbild als Unschuldige, Berufene, Bescheidene, Care-Arbeiterin, ständige Begleiterin und doch statischer ethisch-moralischer Fixpunkt.

Gemein ist allen hier betrachteten Texten der Versuch, eine Nobilitierung der Dichter:innen zu erreichen. Sie leisten eine Arbeit an einem Dichter:innen-Diskurs, der seine Kraft gerade aus der Hyperbel gewinnt. Ermöglicht wird dieses Sprechen durch die Symbol-Figur, die keinen Anspruch auf eine realistische Darstellung macht, allerdings ‚dem Dichter‘ und ‚der Dichterin‘ bisweilen eine emblematische Inszenierung nicht unbedingt ihrer Selbst, aber ihrer Aufgabe erlaubt. Ob es sich dabei um ein tatsächliches Selbstverständnis der Autorinnen und Autoren handelt, bleibt der jeweiligen Spezialforschung zu entscheiden. In jedem Fall allerdings grundieren die Dichter:innengedichte eine weitere Möglichkeit, den Diskurs um Schriftsteller:innen zu führen. Nicht zufällig greifen die Gedichte deswegen gezielt die in der Komödie etablierte Typisierung der lächerlichen Schriftsteller:innen auf und erzeugen dezidierte Gegenbilder.

Dass die Gedichte dabei vielfach auf den gleichen Fundus antikisierenden Idealismus zurückgreifen, mag ästhetisch unbefriedigend sein, erfüllt aber durchaus einen Sinn: So werden jene Diskurspositionen, an denen die Gedichte sich abarbeiten sollen, auf Seiten der Rezipienten leicht zu erkennen. Wie die typisierend-negative Darstellung nutzt auch die symbolisierend-nobilitierende Darstellung die Macht des Klischees, des diskursiven Standards. So wie ‚man‘ weiß, dass ‚die‘ Schriftsteller:innen einerseits ethisch zweifelhafte Nichtsnutze sind (Komödie), so kann ‚man‘ auch wissen, dass ‚die‘ Schriftsteller:innen ethisch herausragende Leitfiguren sind (Dichter:innengedicht). In ihrer Wechselwirkung stehen nicht nur diese Bilder der Schriftsteller:innen, sondern auch ihre Darstellungsstrategien in einem Spannungsverhältnis. In der Schriftsteller:innen-Komödie denken die typisierten Figuren nur, sie seien herausragend, sind aber in Wirklichkeit dem Wahnsinn nahe. In den Dichter:innengedichten denken die Zweifler nur, dass die Dichter:innen lächerlich wären, in Wirklichkeit aber sind sie ihnen zumindest als symbolisierte Figuren weit überlegen.

