

Nils Gelker

Schriftstellerinnen und Schriftsteller als literarische Figuren (1750–1850)

Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte

Begründet als

Quellen und Forschungen
zur Sprach- und Kulturgeschichte
der germanischen Völker

von

Bernhard Ten Brink und
Wilhelm Scherer

Herausgegeben von

Mark-Georg Dehrmann und
Christiane Witthöft

106 (340)

De Gruyter

Schriftstellerinnen und Schriftsteller als literarische Figuren (1750–1850)

von

Nils Gelker

De Gruyter

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde
durch 38 wissenschaftliche Bibliotheken und Initiativen ermöglicht,
die die Open-Access-Transformation in der Deutschen Literaturwissenschaft fördern.

ISBN 978-3-11-168111-5
e-ISBN (PDF) 978-3-11-168113-9
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-168136-8
ISSN 0946-9419
DOI <https://doi.org/10.1515/9783111681139>



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Library of Congress Control Number: 2025937633

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2025 Nils Gelker, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston,
Genthiner Straße 13, 10785 Berlin.
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyterbrill.com.

Druck und buchbinderische Verarbeitung:
CPI books GmbH, Leck

www.degruyterbrill.com

Fragen zur allgemeinen Produktsicherheit:
productsafety@degruyterbrill.com

Open-Access-Transformation in der Literaturwissenschaft

Open Access für exzellente Publikationen aus der Deutschen Literaturwissenschaft: Dank der Unterstützung von 38 wissenschaftlichen Bibliotheken und Initiativen können 2025 insgesamt neun literaturwissenschaftliche Neuerscheinungen transformiert und unmittelbar im Open Access veröffentlicht werden, ohne dass für Autorinnen und Autoren Publikationskosten entstehen.

Folgende Einrichtungen und Initiativen haben durch ihren Beitrag die Open-Access-Veröffentlichung dieses Titels ermöglicht:

Universitätsbibliothek Augsburg
Universitätsbibliothek Bayreuth
Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin
Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin
Universitätsbibliothek Bielefeld
Universitätsbibliothek Braunschweig
Staats- und Universitätsbibliothek Bremen
Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt
Technische Universität Dortmund
Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB)
Universitätsbibliothek Duisburg-Essen
Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf
Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt a. M.
Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen
Universitätsbibliothek Greifswald
Fernuniversität Hagen, Universitätsbibliothek
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg / Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek – Niedersächsische Landesbibliothek, Hannover
Technische Informationsbibliothek (TIB) Hannover
Rheinland-Pfälzische Technische Universität Kaiserslautern-Landau
Universitätsbibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel
Universitäts- und Stadtbibliothek Köln
Universität Konstanz, Kommunikations-, Informations-, Medienzentrum (KIM)
Université de Lausanne
Universitätsbibliothek Leipzig
Universitätsbibliothek Marburg
Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München
Universitäts- und Landesbibliothek Münster
Bibliotheks- und Informationssystem (BIS) der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
Universitätsbibliothek Osnabrück
Universitätsbibliothek Passau
Universität Potsdam
Universitätsbibliothek Regensburg
Universitätsbibliothek Rostock
Universitätsbibliothek Vechta
Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel
Universitätsbibliothek Wuppertal
Zentralbibliothek Zürich

*Den Menschen, von denen wir Abschied nehmen mussten,
und denen, die wir in unserem Leben begrüßen durften:*

Helga und Claudia

Levin und Espen

Dank

Diese Arbeit ist eine leicht bearbeitete Fassung meiner Dissertation, die ich im Sommersemester 2023 an der Philosophischen Fakultät der Gottfried Wilhelm Leibniz Universität Hannover eingereicht habe.

Zuallererst möchte ich meinen Gutachtern danken: Prof. Dr. Alexander Košenina hat diese Doktorarbeit über viele Jahre geduldig und umsichtig betreut. Er hat sie überhaupt ermöglicht und ich bin dankbar für jede Mahnung, jedes Lob, für die gewährte intellektuelle Freiheit und am Ende für die Hilfe bei der Fertigstellung der Arbeit. Besonders dankbar bin aber für das Vertrauen, das er mir auch dort entgegengebracht hat, wo wir uns akademisch nicht sofort einig waren. Für einen jungen Wissenschaftler kann es kein größeres Geschenk geben. Prof. Dr. Mark-Georg Dehrmann danke ich für das Zweitgutachten, für die Möglichkeit, diese Arbeit in seinem Kolloquium vorzustellen, und für klärende, ermutigende Gespräche. Meine Gutachter sind seit der Studienzeit mehr als nur wissenschaftliche Vorbilder und haben mich nicht nur akademisch geprägt.

Ein herzlicher Dank geht an Johannes Schmidt, der seit dem ersten Studiensemester ein unverzichtbarer Teil aller meiner akademischen Projekte ist. Kein Gedanke dieser Arbeit wurde gedacht, ohne dass er daran beteiligt wurde (ob er wollte oder nicht). Den Studierenden der Leibniz Universität danke ich für zahlreiche anregende Seminare – über die Jahre der Forschungsarbeit haben sie für den nötigen Aufwind gesorgt. Dr. François Conrad und Carl Philipp Roth danke ich für offene Augen und Ohren, beim Korrigieren und darüber hinaus. Für die Aufnahme in die Reihe *Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte* bin ich Prof. Dr. Mark-Georg Dehrmann und Prof. Dr. Christiane Witthöft ebenfalls sehr dankbar. Außerdem danke ich Dr. Marcus Böhm, Dr. Katrin Hudey und Florian Ruppenstein vom Verlag De Gruyter für die vielseitige Unterstützung bei der Realisierung und Einrichtung des Buches.

Der größte Dank geht an Monika, die diese Arbeit mit unerschütterlicher Ausdauer gefördert hat, mit Ermunterungen, mit Trost, mit Zuspruch, mit teilnehmender Freude und nicht selten mit der aufopferungsvollen Betreuung der Jungs.

Göttingen, im April 2025

Inhaltsverzeichnis

Dank	IX
1 Einleitung.....	1
1.1 Schriftsteller:innen – Indizien	1
1.2 Forschungsbericht.....	7
1.3 Untersuchungsgegenstand und Vorgehen	12
2 Theorie literarischer Figuren – Was ist eine Figur und wie funktioniert sie?	21
2.1 Eine Figur, was ist das? – Konzepte und Theorien.....	27
2.1.1 Figuren als Menschen / Figuren als Zeichen.....	29
2.1.2 Kognitionspsychologie und erzählte Welten: Inferenzen in der Figurentheorie	41
2.1.3 Diskussion: Weltwissen und literarisches Wissen.....	51
2.2 Was für eine Figur ist das? – Figurenkategorien mit besonderem Blick auf Individualisierungs-, Typisierungs- und Symbolisierungsstrategien.....	60
2.2.1 Etablierung einer Dichotomie: Individuen vs. Typen ..	61
2.2.2 Aspekte der Typisierung: Einfachheit, Schematismus, Markierung.....	64
2.2.3 Die Symbolfigur.....	71
2.2.4 Figurenkategorien als rezeptions- und textseitiges Phänomen	76
2.3 Exkurs: Narratologische Figurenanalyse und die Lyrik	78
2.4 Figurendiskurs ab 1750: Funktionalisierung der (Ent-)Individualisierung	81
2.4.1 Individuen im 18. Jahrhundert: Philosophie und Anthropologie	83
2.4.2 Das Individuum in der Poetik: Von Nutzen und Nachteil der Individualfiguren für die Literatur.....	92
2.4.3 Der Individualfigur offen und ehrlich den Krieg erklären.....	101
2.5 Überblick und Zusammenfassung.....	111

3	Schriftstellerei um 1800	115
3.1	Der literarische Markt – Zahlen, bitte	116
3.2	Schriftstellermassen	120
3.3	Der ‚freie‘ Schriftsteller und sein Lohn	124
3.4	Der Dichter und sein Publikum, das Publikum und sein Dichter	129
3.5	Spezifische Bedingungen weiblichen Schreibens	133
3.6	Ein Fazit in Autorbildern	137
4	Schriftsteller:innen in der Typenkomödie	143
4.1	Typisierung in der Komödie	143
4.2	Molière: <i>Die gelehrten Frauen</i> (1672) – Die Typisierungen des Trissotin und der Philaminte	147
4.3	Luise Gottsched: <i>Die Pietisterei im Fischbein-Rocke</i> (1736) – Typenimport	152
4.4	Christian Felix Weiße: <i>Die Poeten nach der Mode</i> (1756) – Bild und Gegenbild der vielen schlechten und der wenigen guten Poeten	157
4.5	Cornelius Ayrenhoff: <i>Die gelehrte Frau</i> (1775) – Schriftsteller:innen- Typisierung als Funktion der Literatursatire	163
4.6	Johann Friedrich Schink: <i>Die Schriftstellerin</i> (1810) – Typisierung als poetologische Spitze gegen die Romantik . . .	169
4.7	August von Kotzebue: <i>Der arme Poet</i> (1812) – Bruch der Typenfigur	176
4.8	Joseph von Petrasch: <i>Der Dichter</i> (1765) – Der gute Dichter in der Komödie	181
4.9	Fazit: Schriftsteller:innen als Witzfiguren	185
5	Symbolfiguren im Dichter:innengedicht	189
5.1	Eine Einleitung mit Droste-Hülshoffs <i>Der Dichter</i> (1814) . . .	189
5.2	Dichtergedichte	200
5.2.1	Abraham Gotthelf Kästner: <i>Über einige Pflichten eines Dichters</i> (1745) – Das Lehrgedicht als Pakt mit dem Publikum	200
5.2.2	Friedrich Hölderlin: <i>Dichterberuf</i> (1802) – Du-Dichter vs. Wir-Dichter	211
5.2.3	Zwischenfazit	224

5.3	Dichterinnengedichte	225
5.3.1	Emilie von Berlepsch: <i>Antwort auf eine Warnung vor den Gefahren der Schriftstellerei</i> (1794) – Zwischen den Diskursfronten.	226
5.3.2	Annette von Droste-Hülshoff: <i>Mein Beruf</i> (1844) – <i>Topoi Overload</i>	236
5.4	Fazit	246
6	Individualisierte Schriftsteller:innen im Roman	249
6.1	Schriftstellerinnen	250
6.1.1	Maria Anna Sager: <i>Karolinens Tagebuch</i> (1774) – Vom Genickbruch der Schriftstellerin	250
6.1.2	Henriette Hanke: <i>Die Schriftstellerin</i> (1831) – Von der guten Schriftstellerin, und warum man nicht zu ihr werden sollte	261
6.1.3	Ida Hahn-Hahn: <i>Aus der Gesellschaft/Ida Schönholm</i> (1838) – Von der (fast) unbeugsamen Individualistin.	270
6.1.4	Fazit: Das Gegenmodell der individuellen Schriftstellerin	282
6.2	Schriftsteller.	285
6.2.1	Karl Philipp Moritz: <i>Anton Reiser</i> (1785/86/90) – Therapeutische Höhen und pathologische Tiefen des Schriftstellers (und der Schriftsteller)	285
6.2.2	Jean Paul: <i>Flegeljahre</i> (1804/05) – Die letzte Konsequenz der literarisierten Literaten.	311
6.2.3	Fazit: Die Schriftsteller im literarischen Versuchsaufbau	343
7	Schlusswort	345
	Literaturverzeichnis.	349
	Siglen	349
	Quellen.	349
	Forschung.	354
	Register	375

1 Einleitung

1.1 Schriftsteller:innen – Indizien

Über Schriftsteller:innen zu sprechen, führt mitunter zu Verwirrungen. Am 28.05.2015 schreibt ein *Amazon*-Nutzer mit dem Namen ‚gross johann‘ eine Rezension unter dem Titel *Täuschung?* zu Marlene Streeruwitz’ Roman *Die Reise einer jungen Anarchistin durch Griechenland* (2014):

Ich habe das Buch gekauft, weil ich gerne Marlene Streeruwitz lese. Die Angabe ‚Marlene St[reeruwitz] als Nelia Fehn‘ war für mich irreführend, zumal auch in den Pressestimmen von einem Buch von Marlene Streeruwitz die Rede war. Tatsächlich ist das Buch offensichtlich von einer jungen Schriftstellerin, Nelia Fehn[.] geb. 1993[.] verfasst. Es ist ihr erster Roman. So steht es jedenfalls am Ende des Buches. Sie ist die Tochter einer Dora Fehn, die auch Schriftstellerin war. Mir hat der Stil jedenfalls überhaupt nicht gefallen und hat mich auch nicht an die Bücher von Marlene Streeruwitz erinnert.¹

Tatsächlich ist die Autorin des Romans Streeruwitz, die fingierte Autorin allerdings die genannte Nelia Fehn. Nelia Fehn wiederum ist die Hauptfigur in Streeruwitz’ Roman *Nachkommen*. (2014), in dem sie es mit ‚ihrem‘ Roman *Die Reise einer jungen Anarchistin durch Griechenland* auf die Short List des Deutschen Buchpreises schafft. Den Roman ihrer Figur hat Streeruwitz also mitgeliefert und insofern „als“ Nelia Fehn geschrieben. Eine Täuschung, nach der der Titel der Rezension fragt, liegt hier eigentlich nicht vor – doch getäuscht hat Streeruwitz’ den Rezensenten trotzdem, wenn auch unfreiwillig. Andere fingierte Schriftsteller sorgen für weniger Verwirrung: Wenige Jahre vor dem ‚Auftritt‘ Nelia Fehns erfindet Jan Wagner für seinen Gedichtband *Die Eulenhasser in den Hallenhäusern* (2012) ebenfalls Autoren, sogar gleich drei Dichter. Einer davon ist der poetische Landwirt Anton Brant, jedoch ist es schwer vorstellbar, dass jemand auf diesen Dichter hereinfallen würde. Zwar stattet Wagner ihn auch mit einer Biographie (er komme aus der Nähe von Friedrichsstadt), ja sogar mit einer

1 Rezension von „gross johann“ unter der Produktschreibung von Amazon: <https://www.amazon.de/Reise-einer-jungen-Anarchistin-Griechenland/dp/3100022440> [28.06.2015, zuletzt geprüft: 01.04.2025].

Literaturliste aus (Publikationen in „*Die Wurzel. Literaturzeitschrift des Verbands Deutscher Gemüsezüchter*“)² – die einzige entsprechende Laien-Rezension zeigt sich von diesem Spiel jedoch begeistert.³ Liegt das daran, dass man einem Landwirt keine Lyrik zutrauen kann? Oder dem Lyriker keine landwirtschaftliche Arbeit? Wie man auch immer diese Fragen beantworten mag, der Unterschied zwischen Nelia Fehn und Anton Brant liegt auch in ihrer Originalität: Der holsteinische Bauerndichter, der stets im Vokabular seiner „landschaftliche[n] Wörter“⁴ bleibt und „viele[] hundert Gedichte[]“⁵ immer wieder über das norddeutsche Landleben schreibt, dieser Dichter ist einfach zu einzigartig, um wahr zu sein. Nelia Fehn aber passt in den sozialen Kontext, der einer Schriftstellerin zugeordnet wird, wie die oben zitierte Rezension ja ausdrücklich betont, indem sie die entsprechende sozialen Rahmendaten aufzählt: Sie ist „jung“ (was den Stil erkläre, der nicht an Streeruwitz heranreiche) und besonders „die Tochter einer Dora Fehn, die auch Schriftstellerin war“. Als Tochter einer Schriftstellerin ist die Schriftstellerin glaubwürdig, als „sechster Sohn einer holsteinischen Bauernfamilie“ ist es der Schriftsteller eher nicht.⁶

An anderer Stelle hat Wagner selbst gezeigt, wie verbreitet das Phänomen der „imaginären Dichter“ ist, es reicht von Ossian bis in die Gegenwart.⁷ Schriftstellerinnen und Schriftsteller zu erfinden, scheint keine Schwierigkeit darzustellen. Stabilisiert, ja glaubwürdig werden diese Imaginationen häufig aber gerade nicht durch ihre Individualität, sondern ihre Typizität. Ern Malley etwa wurde von James McAuley (1917–1976) und Harold Stewart (1916–1995) gerade als Stereotyp der avantgardistischen Literaturszene Australiens in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erdacht, seine fingierte Biographie mit Anspielungen an Schriftsteller gespickt. Als Fake ist Ern Malley gerade im Rückblick und mit einiger Distanz leicht zu durchschauen. Jedoch: Der Zeitungsherausgeber Max Harris (1921–1995)

2 Jan Wagner: *Die Eulenhasser in den Hallenhäusern. Drei Verborgene*. München: Hanser 2012, S. 22.

3 Rezension von „xekina_i_mia“ unter der Produktschreibung von Amazon: https://www.amazon.de/gp/product/3446240306/ref=dbs_a_def_rwt_bibl_vppi_i11 [14.09.2012, zuletzt geprüft 01.04.2025].

4 Siehe den entsprechenden ‚Index‘, Wagner: *Die Eulenhasser in den Hallenhäusern*, S. 23.

5 Ebd., S. 19.

6 Ebd., S. 17.

7 Vgl. Jan Wagner: *Der Poet als Maskenball. Über imaginäre Dichter*. Mainz: Akad. der Wiss. und der Literatur; Steiner 2014 (Abhandlungen der Klasse der Literatur und der Musik 1). Zum Thema siehe besonders die monographische Arbeit von Therese-Marie Meyer: *Where fiction ends. Four scandals of literary identity construction*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006 (ZAA monograph series 3).

wurde durch diese Typizität gerade überzeugt und blamierte sich in der Folge.⁸ Viele der spektakulärsten Fälle von Dichter-Täuschungen und -Fakes⁹ gehen freilich mit der aufwändigen Fälschung literarischen Materials einher: Briefe werden angefertigt, Blätter künstlich über Kerzenflammen gealtert, Expeditionen in das schottische Hochland finanziert. Aber: Imaginierte Schriftsteller:innen werden, wie die ‚Fälle‘ Nehn und Brant zeigen, auch und maßgeblich durch ihre Typizität glaubwürdig.

Über Schriftstellerinnen und Schriftsteller zu sprechen, führt mitunter zu Komplikationen. Am 25.03.2012 tritt der Schriftsteller Christian Kracht in der Literatursendung *Druckfrisch* mit Denis Scheck auf. Es ist ein Interview anlässlich seines Romans *Imperium* (2012), ein TV-Moment, der höchst unterhaltsam und anregend scheitert, also im besten Sinne gelingt. Kracht erzählt, dass er eigentlich Maler habe werden wollen, aber immer nur einen Maler gespielt und sich „immer nur so angezogen“ habe, mit einem „Overall [...] mit Farbflecken überall, die ich mir sorgsam morgens aufgemalt habe“.¹⁰ Er sei eher ein „Malerdarsteller“ gewesen – und zieht sich also so an, wie man sich einen typischen malenden Künstler eben vorstelle. Aber, antwortet Scheck, es gebe ja „die Gefahr, Dichterdarsteller zu werden.“ Krachts Antwort beginnt einen chaotischen Diskurs darum, was ein Dichterdarsteller ist und wie man sich zu solchen Dichterdarstellern verhält: „Ja, das stimmt. Das werfen Sie mir vor?“ „Nein!“, wirft Scheck sofort ein und danach permutiert das Konzept des Dichterdarstellers mehrfach und das auf interessante Art und Weise. Erstens: Kracht legt nach, man sei „eigentlich immer Schriftstellerdarsteller. Also zumindest für mich, ich kann das gar nicht trennen.“ Zweitens, wieder Scheck: „Warum kriegst man dieses schülercliquenhafte Verhalten“, nämlich die Sanktion von Abweichungen im „Kunstbetrieb“, „nicht aus den Köpfen heraus?“ Demnach wäre also ein gewisses Maß an Typizität also nötig, um am „Kunstbetrieb“ zu partizipieren, leider. Drittens, wieder Scheck (Kracht hatte keine Antwort): Ob denn aber das „Schriftstellertum nicht eine einzige Beschäftigung sei“ mit dem individuellen Inneren, „den verborgenen psychischen Impulsen, die in uns hantieren“ und, so müsste man schließen, eine ganz und gar anti-typi-

8 Wagner: Der Poet als Maskenball, S. 10–12; Meyer: Where fiction ends, S. 41–72.

9 Die Begriffe ‚Fälschung‘ und ‚Fake‘ werden hier nach Doll verwendet, der sie sehr produktiv differenziert, indem er den ‚Fake‘ durch die schon einkalkulierte Aufdeckung des Betrugs von der Fälschung unterscheidet. Bezeichnenderweise sind seine Beispiele Macpherson (Fälschung) und Ern Malley (Fake). Vgl. Martin Doll: Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens. Berlin: Kadmos 2015 (Kaleidogramme 78), S. 22–25.

10 Zitiert wird im ganzen Absatz aus dem privaten Mittschnitt der Sendung *Druckfrisch*, WDR, 25.03.2012. TC: 00:09:50–00:13:50.

sche Angelegenheit. Wieder Kracht: Ja, aber „nicht, wenn man es nur darstellt“. Der Höhepunkt der Verwirrung folgt. Kracht führt aus: „Also, wenn man lediglich mit den Worten hantiert und sie dann hübsch zusammenfügt, also Kästner z.B. hat das gemacht, den ich ja sehr schätze und den ich im Roman [...] emuliere.“ Ob man das so sagen könne. Könne man, urteilt Scheck.

Was ist hier passiert? Einig ist man sich zunächst, als man über den Künstlerdarsteller lächelt. Bedenklich wird es, als Kracht die Notwendigkeit der ‚Dichterdarstellung‘ betont. Engagiert kontert Scheck mit dem Bestehen auf der Individualität des Schriftstellers. Kracht stimmt ein, indem er den Wortarrangeur abwertet („lediglich“) und dann sofort aufwertet (Kästner, den er „bewundert“). Aber wie ist das möglich? Wenn die Typizität, die ja doch die soziale Gruppe ‚der‘ Künstler- und Schriftsteller:innen auszeichne, leider, abzuwehren ist, wenn also ‚der‘ Schriftsteller aus dem Eigenen, dem Inneren schöpfe müsse, um als Künstler er selbst und nicht nur ein Darsteller zu sein, wie kann dann Kästner bewundert werden, wenn er doch ‚lediglich‘ mit den Worten ‚hantiere‘ und wie kann Kracht ihn ‚emulieren‘, wodurch er ja seine eigene Individualität wiederum aufgäbe. Ist das nicht ein Widerspruch?

Nicht unbedingt, denn Kracht emuliert ja nun gerade nicht ‚den‘ Schriftsteller, wie er ‚den‘ Maler emulierte, sondern er emuliert Erich Kästner: einen individuellen, historischen Dichter. Er eifert nicht dem Typus nach, sondern dem Einzelfall. So ließe sich das scheinbare Paradoxon auflösen. Ob Kracht und Scheck diese Lösung des Problems im Moment des Interviews tatsächlich im Sinn hatten, sei dahingestellt. Ohnehin sollte man aus den spontanen Äußerungen in einem mit sichtlichem Humor geführten Interview nun nicht belastbare, systematisierte Schriftstellerkonzepte formen. Feststellen lässt sich jedoch, dass beide hier Diskurspositionen zu ‚dem‘ Schriftsteller und dem Schriftsteller Kracht (und Kästner) navigieren. Der Schriftsteller verheddert sich leicht zwischen Typizität und Individualität, zwischen „Schriftstelleranzug“ und genuinem, emphatisch behauptetem Ich.

Über Schriftstellerinnen und Schriftsteller zu sprechen, führt mitunter zu Lücken, die kreativ gefüllt werden müssen. 1929 denkt Virginia Woolf darüber nach, wie es einer Schwester Shakespeares – sie nennt sie Judith – ergangen wäre, wenn sie den gleichen Weg wie ihr Bruder zu gehen gehabt hätte. Judith ist eine weitere imaginäre Schriftstellerin, eine Ahnin von Ern Malley, Anton Brant und Nelia Fehn. Allerdings stellt sich hier keine Frage nach ihrer tatsächlichen Existenz. Das ist gerade der Punkt: „Denn ein Genie wie das von Shakespeare wird nicht unter schwer arbeitenden, unge-

bildeten, knechtischen Menschen geboren.“¹¹ Aber glaubwürdig machen muss Woolf ihre Judith doch. Auch Judith bekommt eine skizzenhafte Biographie, die Woolf aus Versatzstücken von Lexikonwissen über das Leben der Frau des elisabethanischen Zeitalters zusammenbaut: den Zwang der Ehe, ein Vater, der sie schlägt, eine Umwelt, die sie unterdrückt. Der Zweck dieser Informationen ist, zugespitzt formuliert, ebenfalls eine Täuschung, allerdings eine gerechtfertigte. Glaubwürdig muss das erdachte Einzelschicksal dieser erzählten Judith sein, damit sie die von Woolf festgestellte Lücke, die die Sozialgeschichte des weiblichen Schreibens ist, füllen kann: „Da Fakten [zur Geschichte des weiblichen Schreibens, N. G.] so schwer zu erlangen sind, will ich mir einmal vorstellen, was geschehen wäre, wenn Shakespeare eine wunderbar begabte Schwester gehabt hätte [...].“¹² Judith wird im Text so realisiert, dass sie für eine ganze Gruppe von verhinderten und buchstäblich zu Tode gequälten talentierten Schriftstellerinnen eintreten kann: „Wenn man jedoch von einer Hexe liest, die ertränkt wurde, von einer Frau, die von Teufeln besessen war [...], dann, denke ich, sind wir auf der Spur einer verhinderten Romanschriftstellerin, einer unterdrückten Dichterin [...].“¹³ Judith gewinnt ihre Glaubwürdigkeit durch die biographische Darstellung, die Woolf erdenkt, und diese Glaubwürdigkeit unterstreicht das zentrale Argument: Es gab ‚die‘ Schriftstellerin schon immer, sie wurde nur nicht als solche erkannt. Und Judith Shakespeare, die es nicht gab und die auch vergessen worden wäre, wenn es sie gegeben hätte, zeichnet sich noch durch etwas anderes als eine ‚typische‘ Biographie aus: durch ein dichterisches, individuelles, inkompatibles, inkommensurables Innenleben, das sich jeder Beschreibbarkeit entzieht. Keine Gedanken und Gefühle teilt Woolf von dieser Figur mit, nur: „[W]er will die Hitzigkeit und das Ungestüm des Dichterherzens ermessen, wenn es im Körper einer Frau gefangen und gebunden ist?“¹⁴ Scheck nennt das Kracht gegenüber dann später die „verborgenen psychischen Impulse[]“ (s. o.), das Betätigungsfeld ‚der‘ Schriftsteller:innen. Die Schriftstellerin Judith ist ein Individuum, das ins Typologische gewendet wird.

Über Schriftstellerinnen und Schriftsteller zu sprechen, führt mitunter zu widersprüchlichem Small Talk. In Theodor Fontanes *Stechlin*, erschienen 1898, führt ein Spaziergang Dubslav, seinen Sohn Woldemar und zwei

11 Virginia Woolf: Ein eigenes Zimmer. Deutsch von Heidi Zerning. In: Dies.: Gesammelte Werke. Hrsg. von Klaus Reichert. 20 Bde. Essays 1. Frankfurt a.M.: Fischer 1989–2012, S. 8–125, hier S. 52.

12 Ebd., S. 50.

13 Ebd., S. 52.

14 Ebd., S. 51.

Freunde über den „Poetensteig“. Man amüsiert sich über die Namensgebung und ,die‘ Poeten überhaupt. Dubslav spricht zuerst:

„Bei den Kürassieren war keiner, und ich habe überhaupt nur einmal einen gesehen, mit einem kleinen Verdruss, und einer Goldbrille, die er beständig abnahm und putzte. Natürlich bloss ein Männchen, klein und eitel. Aber sehr elegant.“
 „Elegant?“ fragte Czako. „Dann stimmt es nicht; dann haben Sie so gut wie keinen gesehen.“¹⁵

Der Witz bedient sich hier offenbar eines bestimmten Bildes von den deskriptorischen ,Poeten‘. Dass nie wirklich ein Schriftsteller über den ,Poetensteig‘ gegangen sei, sei entsprechend „gut so“, meint Dubslav.¹⁶ Czako, der Freund seines Sohnes, trägt diese Vorbehalte durch seine Stichelei gegen die unmöglich jemals „elegant“ auftretenden Schriftsteller solidarisch mit. So seien sie eben, ,die‘ Poeten, ganz und gar nicht elegant und glücklicherweise: nicht hier. Aber so sind dann wohl nicht alle Schriftsteller und anwesend sind sie in gewisser Form doch. Denn so fremd Dubslav ,die‘ Poeten sind, so vertraut ist er mit dem literarischen Kanon. Den Feldherren Carl Gustaf Wrangel, auf den nur wenig später die Sprache kommt, kennt er vor allem aus Schillers *Wallenstein*.¹⁷ Und Czako, der ,die‘ Poeten vorher noch schasst, hat das Goethezitat stets zur rechten Zeit zur Hand und zollt dem Dichturfürsten so etwas wie Respekt („Schall und Rauch, siehe Goethe, und Sie werden sich doch nicht in Widerspruch mit *dem* bringen wollen“).¹⁸ Gewitzelt wird schließlich auch mit allseits bekannten Anspielungen auf den *Faust*, deren gegenseitiges Verständnis eine vertrauliche, freundschaftliche Gruppendynamik erzeugt.¹⁹ ,Der‘ Poet wird also gemieden, aber der Poet Schiller und der Poet Goethe begleiten die Männer tagtäglich, sie sind Teil ihrer kommunizierbaren, durch die Poeten symbolisch verbürgten Identität. Der typische Schriftsteller ist auf Stechlin nicht willkommen, zuhause sind dort die individuellen Klassiker.

Über das Sprechen über Schriftstellerinnen und Schriftsteller zu sprechen, führt zur These dieser Arbeit. Was in den angerissenen Beispielen teils widersprüchlich und konfus erscheinen mag, erweist sich in einer narratologisch-theoretischen und literaturgeschichtlichen Perspektive nicht als

15 Theodor Fontane: *Der Stechlin*. Mit einem Nachwort von Max Rychner. Zürich: Manesse 1975, S. 76.

16 Ebd.

17 Ebd., S. 83.

18 Ebd., S. 120.

19 Vgl. ebd., S. 143. Rex zu Czako: „Außerdem haben *Sie* sie durch den Garten geführt, nicht ich, und mir war immer, als ob ich Faust und Gretchen sähe.“

ein Chaos, sondern als ein Nebeneinander verschiedenen Sprechens über Schriftsteller:innen, das jeweils strategisch begründet ist: Das Verhältnis von Typizität und Individualität macht die imaginierten Schriftsteller:innen mehr oder weniger wahrscheinlich; das Beharren auf der schriftstellerischen Individualität profiliert die Berufsgruppe, die sich allerdings gerade in dieser Profilierung selbst typisiert, um sich Individualität als Gruppe zuzuschreiben; die Individualisierung der erfundenen Schriftstellerin wird zu einem typischen, exemplarischen Fall gemacht; die typischen Poeten werden abgewertet, während die Klassiker als identitätsstiftendes Symbol fungieren. Über Schriftsteller:innen zu sprechen, bedeutet: Individualität, Typizität und symbolische Funktionen zu behaupten, zu beanspruchen, auszuartieren. Als Strategien verstanden sind diese Phänomene, die bis hierhin nebenbei von der Gegenwart bis in das 19. Jahrhundert verfolgt wurden, literaturhistorisch noch weiter zurückzuführen auf einen Diskurs, der sie maßgeblich hervorgebracht und popularisiert hat: die massenhafte Literatur über Schriftsteller:innen zum Zeitpunkt der Entstehung moderner Schriftstellerei, also – vorläufig sei die Vereinfachung erlaubt – ungefähr ab 1750. Theoretisch lassen sich die skizzierten Diskursphänomene genau dort fassen, wo sie Gestalt annehmen: in Form der Schriftsteller:innenfiguren selbst. Die Strategien ihrer Darstellung als Individual-, Typen- und Symbolfiguren bilden sich ausdifferenzierende Diskurse über Schriftsteller:innen ab, die dann wiederum produktiv in ein Spannungsverhältnis gesetzt werden können. Das Sprechen über Schriftsteller:innen führt bereits ab dem 18. Jahrhundert in eine Mehrstimmigkeit und ist geprägt von den Momenten (dis-)harmonischer Spannung, die sich daraus ergeben.

1.2 Forschungsbericht

Die Forschung zu Schriftsteller:innenfiguren im weiteren Sinne ist nicht vollständig zu überblicken, dazu sind die möglichen Anknüpfungspunkte für wissenschaftliche Fragestellungen zu vielfältig. Das weite Forschungsfeld lässt sich aber durch die Unterscheidung verschiedener Forschungsrichtungen und -ansätze umreißen:

Erstens gehören zur Erforschung der Schriftsteller:innenfiguren die grundlegenden literatur- und sozialhistorischen Forschungen zum Schriftstellerberuf und den Produktionsmöglichkeiten der Literatur. Hierher

gehören urheberrechtliche Rahmenbedingungen und Verdienstmöglichkeiten von Literaturproduzierenden.²⁰

Zweitens bestehen verschiedene Forschungsfelder mit einer teils über hundertjährigen Tradition im Bereich der genre- und gattungsbasierten Untersuchungen zu Schriftsteller:innen im Speziellen und Künstler:innen im Allgemeinen: Forschung zum Dichtergedicht,²¹ dem Künstlerdrama²² und besonders dem Künstlerroman.²³

Drittens wurde besonders in jüngerer Zeit immer wieder der Blick auf die Inszenierungsstrategien von Schriftsteller:innen gerichtet. Öffentliche Auftritte, aber auch literarische Gestaltungen von (Schriftsteller)-Figuren spielen dabei eine zentrale Rolle.²⁴

20 Näher werden diese Aspekte in → 3 referiert.

21 Siehe dazu auch den Überblick in → 5.1.

22 Einen Überblick im literaturhistorischen Durchgang bietet Uwe Japp: *Das deutsche Künstlerdrama. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Berlin: De Gruyter 2004. Japp konzentriert sich dabei auf das Themenfeld des Konflikts eines herausgehobenen Künstlers mit seiner Umwelt, Literatursatire blendet er mit der Ausnahme von Weißes *Poeten nach der Mode* (→ 4.4) weitgehend aus. Konzentriert auf die erste Hälfte des 19. Jahrhundert vgl. die materialreiche und auch jenseits vom Kanon forschende Studie von Krista Jussenhoven-Trautmann: *Tendenzen des Künstlerdramas in der Restaurationsepoche (1815-1848)*. Dissertation. Köln 1975. Zum Künstlerdrama des 20. Jahrhunderts und seiner Überwindung des von Japp fokussierten Konflikts zwischen dem Künstler und seiner Umwelt siehe Nina Birkner: *Vom Genius zum Medienästheten. Modelle des Künstlerdramas im 20. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer 2009 (*Studien zur deutschen Literatur* 192).

23 Zu verweisen ist hier an erster Stelle auf Marcuses Studie *Der deutsche Künstlerroman*, die er 1929 als Dissertation anfertigte und die das Forschungsgebiet im 20. Jahrhundert maßgeblich popularisiert hat. Marcuse beschreibt den Künstlerroman darin als eine Gattung, die das Leiden des einsamen Künstlers („das Leid und die Sehnsucht des Einsamen“) verhandelt. Herbert Marcuse: *Der deutsche Künstlerroman. Frühe Aufsätze*. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, S. 332. An Marcuses Programm der ideologisch aufgeladenen Gegenüberstellung von Welt und Künstler hält auch Zima fest, wenn auch mit Fokus auf Literatur der Moderne und Postmoderne. Vgl. Peter V. Zima: *Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie*. Tübingen: Francke 2008. Jüngst hat Stottmeister dieser ideologischen Forschungsrichtung eine andere Perspektive gegenübergestellt, die nach dem Verhältnis von Kunstwerk und Künstler im Roman fragt. Verwiesen sei auch auf seinen (besonders mit Blick auf Marcuse) ausführlichen Überblick zur Erforschung des Künstlerromans, vgl. Jan Stottmeister: *Vom Künstlerroman zum Kunstroman. Fiktive Künstler und ihre Kunstwerke in der erzählenden Literatur*. Baden-Baden: Ergon 2021, S. 33–43.

24 Die Verbindung von inner- und außerliterarischen Inszenierungsstrategien untersucht besonders Alexander M. Fischer: *Posierende Poeten. Autorinszenierungen vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*. Heidelberg: Winter 2015 (Beihefte zum *Euphion* 80). Grundlegend dafür sind die von Gunter E. Grimm herausgegebenen Sammelbände zu Autorbildern und -inszenierungen: *Metamorphosen des Dichters. Das Selbstverständnis deutscher Schriftsteller von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Gunter E. Grimm. Frankfurt a.M.: Fischer 1992; *Schriftsteller-Inszenierungen*. Hrsg. von Gunter E. Grimm u. Christian Schärf. Bielefeld: Aisthesis 2008.

Viertens besteht eine unüberschaubare Masse an Forschung zu bestimmten Autorkonzepten, die sich mal mehr und mal weniger deutlich auch in Form literarischer Figuren zeigen. Dabei handelt es sich meistens entweder um die literaturhistorische (Re-)Konstruktion von produktionsästhetischen Besonderheiten bestimmter Autoren, diskurshistorisch abgeleitete Regelmäßigkeiten innerhalb einer bestimmten Gruppe von Autoren oder die Erforschung regelpoetischer Vorgaben. Sinnvoll lässt sich dieser disparate und weite Forschungsbereich kaum zusammenfassen, veranschaulichen kann ihn jedoch eine (obschon unabgeschlossene) Sammlung bildungssprachlicher Epitheta zum Autor. Es gibt neben dem *poeta vates*, *poeta laureatus* und *poeta doctus* sowie dem *poeta minor* und *poeta magna*²⁵ noch den *poeta christianus*, *poeta teutonicus*, *poeta bibliothecarius*, „*poeta philologus*“, ²⁶ *poeta medicus*, *poeta fictor*, *poeta eruditus*, *poeta creator*, „*poeta nerd*“²⁷ usw.

Die Forschung zur Schriftsteller:innenfiguren im engeren Sinne bewegt sich häufig in einem Bereich zwischen diesen vier genannten größeren Forschungsschwerpunkten. Sozialhistorische Befunde werden in Texten wiedergefunden, Schriftsteller:innen tragen als Künstler:innenfiguren gesellschaftliche Konflikte aus (oder auch nicht), eine dargestellte Figur deutet auf die Inszenierungsstrategie oder (unfreiwillig) auf das Innerste eines Autors oder Figuren entsprechen einem bestimmten Dichter:innenverständnis (oder auch nicht) – häufiger ist mehr als nur eine dieser Aussagen auf eine Schriftsteller:innenfigur anwendbar. Die systematische Auseinandersetzung mit expliziten Schriftstellerfiguren im 20. Jahrhundert (und nicht etwa mit einer Textgattung wie dem Künstlerroman) beginnt in den 1930er Jahren und erscheint aus heutiger Perspektive methodisch freilich überholt: Obenauer hat 1933 eine stark psychologisierende Studie zu ‚ästhetischen Menschen‘ geliefert, also Figuren, die in rezipierender oder produzierender Form an Kunst beteiligt sind, und darin die Lukács'sche These der Substitutionskraft von Kunst unter den Bedingungen einer weggebrochenen Religiosität ausgeweitet.²⁸ Von ihm aus führt eine kurze Forschungslinie durch

25 Siehe zu den Begriffen im Einzelnen den Überblick bei Anke Detken: [Art.] Poeta. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hrsg. von Gert Ueding. 12 Bde. Bd. 6. Darmstadt: WBG 1992–2015, Sp. 1289–1304.

26 Poeta philologus. Eine Schwellenfigur im 19. Jahrhundert. Hrsg. von Mark-Georg Dehrmann u. Alexander Nebrig. Berlin: Peter Lang 2010.

27 Christian Dinger: Das autofiktionale Spiel des „poeta nerd“. Inszenierung von Authentizität und Außenseitertum bei Clemens J. Setz. In: „Es gibt Dinge, die es nicht gibt“. Vom Erzählen des Unwirklichen im Werk von Clemens J. Setz. Hrsg. von Iris Hermann u. Nico Prelog. Würzburg: Königshausen & Neumann 2020 (Literatur & Gegenwart 4), S. 65–75.

28 Karl Justus Obenauer: Die Problematik des ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur. München: Beck 1933.

die 1930er: Greatwood geht mit völliger Selbstverständlichkeit davon aus, dass eine mechanistische Notwendigkeit für Schriftsteller in der Selbstdarstellung via Schriftstellerfiguren bestehe und versteht entsprechende Figuren folglich als zwangsläufigen Ausdruck der jeweiligen Künstlernatur des Autors.²⁹ Materialreich und verdienstvoll ist die auf das 19. Jahrhundert konzentrierte Studie von Gräfe, die allerdings neben der Aufzählung und Zusammenfassung einer ganzen Reihe von Texten mit Schriftstellerfiguren keine weiterführenden Deutungen liefert.³⁰ Einen Neubeginn der Erforschung von Schriftstellerfiguren – die autor- oder werkspezifischen Arbeiten seien hier zunächst ausgeklammert – stellt von Westphalen 1978 bereit: Deutlich gegen die in der Germanistik, besonders in der Erforschung von Künstlerdramen und -romanen, reproduzierte mystifizierende Künstlerverehrung positioniert, richtet er den Blick auch auf Schriftstellersatiren des 17. und frühen 18. Jahrhunderts und endet demonstrativ mit einer Analyse von Goethes *Tasso*, von dem aus das Bild des weltinkompatiblen Künstlers in Literaturgeschichte und -wissenschaft wirke.³¹ Kaspers thematisch auf den ‚armen Poeten‘ konzentrierte Studie setzt sich, wie auch die vorliegende Arbeit, hauptsächlich mit Texten um 1800 auseinander und beobachtet dort einen Zwiespalt in der Gestaltung der Schriftstellerfiguren, die gleichzeitig „tragisch[]“ und „lächerlich[]“ sei, ein Außenseiter ohne die Fähigkeit, sich zu integrieren, und ein sozial verarmter, ausgestoßener, verkannt trotz innerer Größe.³² Dieses Spannungsverhältnis, das sich im Rückgriff auf die Sozialgeschichte der Schriftstellerei aus der Gegenüberstellung von Wert und Wertschätzung ergibt, ist ebenfalls das Leitthema des neueren Sammelbandes von Jacob und Ebert.³³ Literaturhistorisch und thematisch breit aufgestellt ist Selbmanns Monographie zum *Dichterberuf*, die man mit Blick auf das Forschungsfeld als ein Standardwerk begreifen muss. Selbmann verfolgt ‚Dichter‘-Figuren von der Antike bis in die Gegenwart und bedient sich dafür miniaturhafter Einzelanalysen. Was im derart aufgespannten Panorama sichtbar wird, ist die Wandelbarkeit der Schriftstellerfiguren. Erfassbar

29 Edward Albert Greatwood: Die dichterische Selbstdarstellung im Roman des Jungen Deutschland. Berlin: Junker und Dünhaupt 1935 (Neue Forschung 27).

30 Gerhard Gräfe: Die Gestalt des Literaten im Zeitroman des 19. Jahrhunderts. Berlin: Ebering 1937.

31 Joseph Graf von Westphalen: Zur Entstehung der Dichterfigur. Ein Beitrag zur Geschichte des Dichter- und Künstlerbildes. Dissertation. München 1978.

32 Katharina Kaspers: Der arme Poet. Wandlungen des dichterischen Selbstverständnisses in der deutschen Romantik. Frankfurt a.M.: Lang 1989, S. 6.

33 Reicher Geist, armes Leben. Das Bild des armen Schriftstellers in Geschichte, Kunst und Literatur. Hrsg. von Frank Jacob u. Sophia Ebert. Würzburg: Königshausen & Neumann 2020.

werden sie für Selbmann in einer Matrix aus „Ausrichtung auf die dichterische Inspiration“, „Ausrichtung auf das Publikum“ und „Ausrichtung an Artistik oder Gelehrsamkeit“,³⁴ womit er im Ergebnis seiner Arbeit wiederum auf etablierte Autorenkonzepte (*vates*, *doctus* und *laureatus*) zurückgreift. Bis in die frühen 2000er Jahre herrscht damit, etwa bei Kaspers, bei Selbmann, in der Rahmung des Sammelbandes von Grimm und auch in anderen Studien, das Verständnis einer Beschreibung eines tatsächlichen ‚Selbstverständnisses‘ vor, das sich aus der Literatur ableiten lasse – ein Begriff der deswegen zu einem Gemeinplatz der Untertitel dieser Arbeiten avanciert ist.³⁵ Daraus lässt sich ein den Studien zugrundeliegendes Verständnis von Literatur ableiten als einem Medium, das ein reales, zum Ausdruck kommendes Verständnis vom Schriftsteller:innendasein widerspiegelt.³⁶ Dieses Vorgehen führt zu verschiedenen, fruchtbaren Ergebnissen, bricht das komplexe Verhältnis zwischen Schriftsteller:innenfiguren und Schriftsteller:innen allerdings auch auf eine einfache Logik des Codierens und Dechiffrierens herunter: Das Selbstverständnis der Schriftsteller:innen hängt am Baum des Textes, der ihnen organisch entwächst, und muss nur hermeneutisch abgepflückt werden. Die Schriftsteller:innenfiguren verrieten somit, wie Autoren sich tatsächlich verstehen würden.

Diese breiter angelegten und dabei auf die Darstellung von Schriftsteller:innenfiguren abzielenden Arbeiten werden flankiert von einer unüberschaubaren Zahl autor- oder textspezifischer Analysen, die sich in Methodik und Forschungsinteresse zu stark unterscheiden, um sie hier zusammenfassen zu können.³⁷ Insgesamt jedoch haben gerade die monographischen

34 Rolf Selbmann: Dichterberuf. Zum Selbstverständnis des Schriftstellers von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Darmstadt: WBG 1994, S. 252.

35 Vgl. Grimm: Metamorphosen des Dichters. Der Untertitel betont das „Selbstverständnis“ deutscher Schriftsteller. Kaspers (Anm. 32) verwendet den Begriff ebenfalls im Untertitel ihrer Arbeit, genau wie auch Selbmann.

36 Auch der Spiegel taucht deswegen gern in den (Unter-)Titeln entsprechender Studien auf, etwa bei 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) oder bei Roland Duhamel: Dichter im Spiegel. Über Metaliteratur. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001.

37 Um aber wenigstens ein paar wenige, zufällig ausgewählte Beispiele zu nennen, die der hoffentlich folgenden Forschung die Recherche nach den richtigen Schlüsselbegriffen vereinfacht: Monika Schmitz-Emans: Dachstubenbewohner, Friedhofsschwärmer, Perücken-träger. Zu den Dichtergestalten in Bonaventuras „Nachtwachen“. In: Aurora 49 (1989), S. 175–201; Lothar Veit: Einsam in der Menge. Der Schriftsteller in Wolfgang Koeppens Nachkriegsromanen. Marburg: Tectum 2002; Bruno Hannemann: Zum Selbstverständnis des Dichters vor 1848. Franz Grillparzers *Der arme Spielmann*. In: Monatshefte 69 (1977) H. 4, S. 377–390; Karl-Joachim Fuhrmann: Die Gestalt des Dichters und die Bestimmung

Überblicke wiederholt einen gewissen Bruch in jenem ‚Selbstverständnis‘ beobachtet, das sie beschreiben möchten. Bei von Westphalen wird der Bruch zwischen dem lächerlichen und dem großen Schriftsteller betont, um Ideologiekritik an der Germanistik zu betreiben. Bei Kaspers liegt dieser Bruch im Spannungsverhältnis zwischen lächerlicher und tragischer Schriftstellerfigur – hier wird er geglättet, indem das ‚Triviale‘ zum ‚Tragischen‘ hin aufgelöst wird.³⁸ Bei Selbmann wird der Bruch über die Matrix von *vates*, *doctus* und *laureatus* gespannt, allerdings nur im zusammenfassenden Rückblick,³⁹ denn für weite Teile seiner Studie sind diese Begriffe für die Textanalysen nicht tragend. Sie greifen bei Texten wie E. T. A. Hoffmanns *Fräulein von Scuderi* weniger, bei *Des Vetters Eckfenster* mehr. In anderen Arbeiten werden diese ‚Selbstverständnisse‘ auf die Leine einer literaturhistorischen Abfolge gespannt und kommen so gänzlich durcheinander.⁴⁰

1.3 Untersuchungsgegenstand und Vorgehen

Auf der Grundlage dieser Forschungsergebnisse möchte die vorliegende Arbeit gerade den Bruch, also die Komplexität und Heterogenität verschiedener Schriftsteller:innen-Darstellungen untersuchen. Ziel der Arbeit ist es nicht, das ‚Schriftsteller:innenbild des untersuchten Zeitraums herauszuarbeiten. Ziel der Arbeit ist es ebenfalls nicht, einen Katalog unterschiedlicher Schriftsteller:innen-Bilder zusammenzustellen – das haben die erwähnten Arbeiten bereits geleistet. Stattdessen soll anhand verschiedener

der Dichtung bei Heinrich Heine. Würzburg: Gugel 1966; Roger Paulin: „Ohne Vaterland kein Dichter“. Bemerkungen über historisches Bewußtsein und Dichtergestalten beim späten Tieck. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch NF 13 (1972), S. 125–150; Volkmar Stein: Die Dichtergestalten in Eichendorffs „Ahnung und Gegenwart“. Winterthur: Keller 1964.

38 Vgl. Kaspers Thesendarstellung: Kaspers: Der arme Poet, S. I f.

39 Selbmann selbst fürchtet durch diesen zusammenfassenden Kniff den Verlust der in den Einzelanalysen gewonnen Komplexität. Vgl. Selbmann: Dichterberuf, S. 252.

40 Besonders sichtbar wird dies bei Duhamel, der den Versuch einer Ästhetik aus fiktionalen Texten heraus unternimmt, für die er eine andere, „unabhängige ästhetische Tradition“ als die akademische annimmt. Duhamel: Dichter im Spiegel, S. 6. Duhamels Arbeit ist methodisch jedoch nicht kohärent. Weder geht es nur um Dichter, wenn etwa Werther oder Mozart (Mörke) herangezogen werden und auch werden eben nicht nur erzählend-literarische Texte für diese alternative Ästhetik verwendet, sondern auch Überlegungen von Wittgenstein und Nietzsche. Duhamels Beobachtungen läuft auf eine beobachtete „Legitimationskrise“ (41) der Literatur hinaus, die er aus der negativen Darstellung von Dichterfiguren nach 1800 ableitet. Dabei berücksichtigt er allerdings weder die auch um 1800 verbreitete Tradition der Dichter- und Gelehrten satire, noch eine Vielzahl von Texten nach 1800, die sehr wohl ein positiveres, wenn vielleicht auch epigonales Bild vom Dichter zeigen können. Man denke etwa an die Dichterinnengedichte von Droste-Hülshoff (→ 5.1, 5.3.2).

Darstellungsstrategien gezeigt werden, dass es gerade die Wechselwirkungen zwischen verschiedenen ‚Bildern‘ und ‚Selbstverständnissen‘ sind, die die Darstellung von Schriftsteller:innenfiguren prägen. Nicht Schriftstellerinnenbild ‚A‘ oder Schriftstellerinnenbild ‚B‘ sind der vorwiegende Analysegegenstand dieser Arbeit, sondern das ‚oder‘ dazwischen. Die Untersuchung soll so, obwohl sie literaturhistorisch im Zeitraum um 1800 fixiert ist, gestisch auch bis in die Gegenwart weisen: auf das paradoxe Verhältnis zu ‚dem‘ Schriftsteller und zu bestimmten Schriftstellern, wie es sich bei Fontane findet; auf die soziale Aussagekraft des Einzelschicksals, die Woolf behauptet; auf die Problematik verschiedener Autorzuschreibungen, mit denen Kracht konfrontiert wird; auf die Stabilität und Glaubwürdigkeit imaginerter Dichter:innen von Ern Malley bis Nelia Fehn.

Jede wissenschaftliche Arbeit ist auch immer eine Konstruktion, die Arbeit an ausgewählten Gegenständen mit einer ausgewählten Methodik. Als solche ist sie auf das Wohlwollen ihrer Leserschaft angewiesen. Keine theoretische oder literaturhistorische Arbeit, die nicht mit den Ausnahmen hadert, die man ihr entgegenhalten könnte; keine auch, die sich nicht die Frage gefallen lassen müsste, warum dieser und jener Text nicht zum Gegenstand der Untersuchung geworden ist. Um Missverständnissen entgegenzuwirken und besonders in Anbetracht der unüberschaubaren Menge der möglichen Analysegegenstände, scheint es deswegen angebracht, das Vorgehen der Arbeit ausführlicher zu erklären.

Was ist das methodische Vorgehen der Arbeit? Um beobachten zu können, welche Wechselwirkungen es zwischen verschiedenen Schriftsteller:innen-Darstellungen gibt, inwiefern also verschiedene literarische und außer-literarische Diskurse miteinander in ein Verhältnis gesetzt werden, visiert die Arbeit jenen Punkt an, an dem die Darstellung stattfindet: die Figur selbst. Dafür erlaubt sich die Arbeit einen ausführlicheren Methoden- und Grundlagenteil, der narratologische, figurentheoretische Ansätze vorstellt (→ 2). Von besonderem Interesse sind hier grundsätzliche Überlegungen zum Phänomen der Figur, die weiterführen zu jenen Wissensbeständen, auf deren Grundlage Figuren überhaupt verstehbar werden. Ein Anliegen dieser Arbeit ist es dabei, die Möglichkeit einer Figurengestaltung zu betonen, die selbst nicht nur passiv ein angenommenes Wissen über bestimmte soziale Gruppen (z.B. Schriftsteller:innen) bündelt, sondern auch aktiv auf diese Wissensbestände einwirkt (→ 2.1). Darauf aufbauend soll gezeigt werden, dass Figuren zwar immer Informationen vermitteln – etwa über sich selbst, über soziale Gruppen, über bestimmte Diskurse –, dass diesen Informationen aber durch die Darstellungsstrategie einer Figur jeweils unterschiedliche Ziele eignen. Je nachdem wie eine Information angelegt ist

und an welche Art von Figur sie angehängt wird, verändert sie ihren Aussagegehalt. Um es konkreter auszudrücken: Eine Schriftstellerfigur, die gierig ist, kann je nach Anlage der Figur als ethisch problematischer Einzelfall gesehen werden, bei dem die Gier eigentlich nichts mit der Schriftstellerei zu tun hat; oder als Emblem der ganzen schriftstellerischen Zunft, womit die gesamte soziale Gruppe der Schriftsteller als gierig vorgestellt wird; oder aber generell als Kritik an einem profitorientiertem Literatursystem, was die Figur zu einem Stellvertreter eines abstrakten Diskurses macht. Wie die Figur jedoch zu verstehen ist, hängt mit der Art und Weise ihrer Darstellung zusammen. Um diese Darstellungsstrategien in größere literaturhistorische und poetologische Zusammenhänge einordnen zu können, werden sie in drei Figurenkategorien unterteilt.

Die Arbeit schlägt unter Rückgriff auf bisherige taxonomische Versuche vor, die Figuren allgemein als Individualfiguren, Typenfiguren und Symbolfiguren zu verstehen. Mit jeder dieser Figurenkategorien verbinden sich bestimmte Darstellungs- und Rezeptionsmuster, die jeweils unterschiedliche Binnendiskurse instand setzen können (→ 2.2). Typisierte, symbolisierte und individualisierte Figuren tragen also ganz unterschiedliche Bedeutungen aus, indem sie unterschiedliche Deutungsmuster etablieren und/oder einfordern. Es sind genau diese Diskurse, die dann wiederum miteinander in Verbindung gesetzt oder voneinander abgegrenzt werden, wie dann in den Einzelanalysen gezeigt werden soll: Die Art und Weise wie die verschiedenen ‚Bilder‘ der Schriftsteller:innen nebeneinander entstehen und miteinander agieren, ist ihre Darstellungsstrategie, die man wiederum über eine Analyse auf der Grundlage von Figurenkategorien sichtbar machen kann – auch in der nicht-narrativen Lyrik (→ 2.3). Eine Analyse über den Weg der Figurenkategorien ist eine, die mit einigem theoretischen Aufwand verbunden ist. Damit dieser Aufwand nicht zum Selbstzweck wird, wird die Diskussion um den Stellenwert individualisierter oder eben nicht-individualisierter Figuren an kulturelle und poetologische Debatten um Individualität und individuelle literarische Darstellung von Figuren zurückgebunden. Auch wenn die Nomenklatur dieser Arbeit sich aus neueren theoretischen Überlegungen speist, sind diese Überlegungen in der Sache dem Untersuchungszeitraum alles andere als fremd (→ 2.4).

Der Theorieteil entwickelt damit eine Methode, die an das Phänomen der unterschiedlichen Schriftsteller:innendarstellungen angepasst und für seine Analyse designed ist. Dennoch bedeutet der narratologische Ansatz unbedingt, dass auch die Darstellung anderer sozialer Gruppen mit dieser Methode, freilich angepasst an den jeweiligen thematischen und literatur-

historischen Kontext, funktionieren kann. Sicherlich lassen sich auch etwa bei Arztfiguren des 20. Jahrhunderts individualisierende, typisierende und symbolisierende Darstellungsstrategien nachweisen, die auf die eine oder andere Weise miteinander in Spannung gebracht werden. Der Theorieteil dieser Arbeit wird deswegen zwar Schriftsteller:innenfiguren als Beispiele nutzen, wo dies opportun ist, ansonsten aber zunächst dezidiert allgemein bleiben. Die Zuspitzung der Methodik auf den Gegenstand und das literaturgeschichtliche Umfeld erfolgt im historischen Teil (→ 3) und in den Analysekapiteln. Es ist die ausdrückliche Hoffnung dieser Arbeit, dass sie neben der Darstellung der konflikthaften Komplexität von Schriftsteller:innenfiguren im Untersuchungszeitraum – neben einem literaturhistorischen Mehrwert also – auch ein Beitrag zur theoretischen Debatte um die Potenziale verschiedener Figurendarstellungen sein kann.

Was ist der Untersuchungszeitraum? Als Untersuchungszeitraum wird ein erweitertes Feld um das Jahr 1800 festgelegt (1750–1850). Ein durchgehender literaturhistorischer Lauf bis in die Gegenwart würde eine genealogische Logik der Darstellungsstrategien von Schriftsteller:innenfiguren bedeuten, die hier vermieden werden soll. Stattdessen wird der Blick auf das Jahr 1800 und in der erweiterten Perspektive die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts und die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts gerichtet, weil sich hier erstens von der Entstehung und Etablierung der Bedingungen moderner Schriftstellerei sprechen lässt, insbesondere des Literaturmarktes. Der ‚Beruf‘, so man denn überhaupt von einem hauptsächlich Gelderwerb aus dem Schreiben sprechen kann, ist damit sozial geöffnet und wird nicht mehr nur von Gelehrten ausgeübt. Diese produktionsseitige Öffnung der Tätigkeit geht zweitens mit dem Einsetzen wachstumsbedingter Marktmechanismen einher: Die Zahl der Schriftsteller:innen steigt im Verlauf des späteren 18. Jahrhunderts rasant an und markiert damit eine kulturelle Revolution, die publizistisch ausgiebig diskutiert und nur selten großzügig entlohnt wird. Gleichzeitig bedeutet Schriftstellerei drittens nun auch gleichermaßen Produktion von Literatur einer Öffentlichkeit gegenüber, die sich als kaufendes oder eben indifferentes Publikum präsentiert. Moderne Schriftsteller:innen in diesem Sinne sind also vom Publikum abhängig. Problematisch ist die Schriftstellerei viertens entsprechend für alle, die sich an ihr versuchen, besonders aber für Schriftstellerinnen, denen kulturelle, wirtschaftliche und rechtliche Hürden in den Weg gelegt werden. Diese sozial-historischen Bedingungen sind gut erforscht, allerdings für die Analyse der Schriftsteller:innenfiguren so relevant, dass sie hier nochmals referiert werden (→ 3). Schließlich erlaubt es die Ausweitung des Untersuchungszeitraums bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, Standardisierungen

im beobachteten Diskurs festzuhalten und auch mehr thematisch relevante Texte besonders von Frauen und über Schriftstellerinnen in die Untersuchung miteinzubeziehen – was sich schon allein lohnt, weil Schriftstellerinnenfiguren von entsprechenden Untersuchungen bislang weitgehend nicht berücksichtigt wurden.⁴¹

Nach welchen Kriterien wurden die untersuchten Texte ausgewählt? Relevant für die Untersuchung sind solche Texte, in denen Schriftsteller:innenfiguren im Sinne moderner Schriftstellerei vorkommen. Das bedeutet: Die Figur muss schreiben und es muss, sofern eine Publikation des Geschriebenen nicht im Text erwähnt wird, einen erkennbaren Zug zum oder eine Thematisierung des Publizierens geben. Figuren, die nur mit dem Gedanken an die Schriftstellerei spielen, sowie Schreiber:innen von Tagebüchern, Briefen und anderen in der Regel unveröffentlichten Texten sind folglich nicht Teil der Studie.⁴² Da es in dieser Arbeit um den literarischen Diskurs um Schriftsteller:innenfiguren geht, das Denken und Sprechen über Schriftsteller:innen überhaupt und nicht über bestimmte Schriftsteller:innen, werden auch Darstellungen historischer Schriftsteller:innen ausgeklammert (etwa Shakespearefiguren, auch biographische Darstellungen fallen dadurch weg) und solche Figuren, die eindeutig in erster Linie als Parodien oder Persiflagen

41 Das soll nicht bedeuten, dass insbesondere die feministische Literaturwissenschaft in den letzten 40 Jahren nicht eine große Menge relevanter Texte zutage gefördert hat. Was in der vorliegenden Arbeit an entsprechenden Texten analysiert werden kann, verdankt sich größtenteils dieser wichtigen Forschung, die aber nur selten das spezifische Augenmerk auf literarische Schriftstellerinnenfiguren gelegt hat. Im Vorfeld sei verwiesen auf die Arbeit von Corinna Heipcke (Autorrhetorik. Zur Konstruktion weiblicher Autorschaft im ausgehenden 18. Jahrhundert. Frankfurt a.M.: Lang 2002 ([Studien zur neueren Literatur 11]), die sich auch spezifisch mit Schriftstellerinnenfiguren in größeren Zusammenhängen beschäftigt, die unendliche wertvolle und materialreiche Forschung Susanne Kords (Ein Blick hinter die Kulissen. Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert. Stuttgart: Metzler 1992; Dies.: Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700–1900. Stuttgart: Metzler 1996 (Ergebnisse der Frauenforschung 41); sowie mit Blick auf die Lyrik die neuere Anthologie von Anna Bers (Frauen | Lyrik. Gedichte in deutscher Sprache. Hrsg. von Anna Bers. Ditzingen: Reclam 2020).

42 Deswegen werden die Figuren in dieser Arbeit auch generell als *Schriftsteller:innen* bezeichnet, also mit einem Begriff, der die mediale Vermitteltheit des Berufs deutlich markiert. Abgewichen wird von dieser Regelmäßigkeit allerdings dann, wenn ein entsprechender Text oder ein Forschungsdiskurs einen bestimmten Terminus nahelegt – wie etwa Dichter:in im ‚Dichtergedicht‘ (→ 5). Neutralisiert wird damit die Wertigkeit, die Schriftsteller:innen durch die Bezeichnungen ‚Poet:in‘, ‚Schriftsteller:in‘ und ‚Dichter:in‘ in verschiedenen historischen Kontexten zugeordnet wurde. Darauf gehen genauer ein: Klaus Schröter: Der Schriftsteller. Der Dichter. Eine Deutsche Genealogie. In: Akzente 20 (1973), S. 168–188; Alexander Košenina: [Art.] Schriftsteller. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. von Joachim Ritter u. Karlfried Gründer. 13 Bde. Bd. 8. Darmstadt: WBG 1971–2007, Sp. 1439–1442.

von historischen Schriftsteller:innen zu verstehen sind. Damit sollen solche Diskursteile ausgeblendet werden, die eben nicht Schriftsteller:innen angehen, sondern bestimmte historische Persönlichkeiten. Für die Erforschung von Schriftsteller:innenfiguren ist dieses Ausschlusskriterium deswegen auch nicht unüblich.⁴³ Individualisierte Schriftsteller:innenfiguren finden sich in der Folge jedoch nicht weniger. Ganz im Gegenteil: Die Menge an Texten über Schriftsteller:innen im Untersuchungszeitraum ist auch unter diesen Bedingungen nicht zu überschauen. Für die Arbeit musste deswegen eine Auswahl getroffen werden, die zwangsläufig enttäuschen muss – für Enttäuschte bieten die vorgestellten Texte hoffentlich einen Trost und eine Anregung, das Vorgehen der Arbeit auf weitere Texte zu übertragen. Hier soll nicht der Versuch unternommen werden, die Auswahl als eine zwangsläufige auszugeben – das ist sie nicht, auch andere Texte hätten sich für dieselbe Argumentation angeboten. Beliebig ist die Auswahl deswegen aber nicht: Es wurde darauf geachtet, dass zu jeder Gattung sowohl Texte von Autorinnen und Autoren aufgeführt werden und jeweils über Schriftstellerinnen und Schriftsteller. Außerdem ist es ein Anliegen der Arbeit, gleichzeitig anschlussfähig für verschiedene Forschungsschwerpunkte des Faches zu bleiben, was es in Anbetracht der häufig autor- und kanon-zentrierten Forschung nötig macht, kanonische Texte zu diskutieren. Die Erweiterung des Forschungsfeldes sollte jedoch ein Ziel jeder literaturhistorischen Arbeit sein – es heißt *Literatur-* nicht *Kanonwissenschaft*. Deswegen wird weniger kanonischen Autorinnen und Autoren sowie weitgehend unbekannten Texten mitunter der Vorzug gegeben vor solchen, die in einer Arbeit über Schriftstellerfiguren sicherlich erwartet würden: namentlich das von Schriftstellerfiguren reich bevölkerte Werk E. T. A. Hoffmanns und in jedem Sinne klassische Texte wie Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, deren weiten Forschungsfeldern von dieser Seite aber auch nur Fußnoten hätten hinzugefügt werden könnten. Um autorspezifische Diskurse nicht mit größeren Diskurszusammenhängen zu verwechseln, ist jeder:er Autor:in mit nur einem Text vertreten, auch wenn sich teilweise eine ganze Reihe von Texten angeboten hätten (etwa von Kotzebue oder von Jean Paul). Außerdem wurde darauf geachtet, nur solche Texte heranzuziehen, die im relevanten Untersuchungszeitraum publiziert waren – so bildet sich der hier zu beobachtende öffentliche Diskurs klarer ab.

Wie sind die Analysen strukturiert? Der Analyseteil ist in drei den Großgattungen zugeordnete Untergattungen aufgeteilt, um die Brüche und Bezüge

43 Vgl. etwa ähnliche Argumentationen bei Heinz Schlaffer: Das Dichtergedicht im 19. Jahrhundert. Topos und Ideologie. In: Schiller-Jahrbuch 10 (1966), S. 297–335, hier S. 310 f.

deutlicher zu machen und weil sich daraus darstellbare, kohärente Teilmengen in einem Diskurs ergeben, der gerade durch seine Heterogenität geprägt ist. Da Typenfiguren in der Komödie prävalent sind, werden ihre Darstellungsstrategien aus der (Typen-)Komödie heraus abgeleitet, Symbolfiguren aus dem (Dichter:innen-)Gedicht, Individualfiguren aus dem (Schriftsteller:innen-)Roman. Das sei allerdings nicht als Ausschließlichkeitskriterium zu verstehen: Sehr wohl tauchen typisierte Schriftsteller:innen auch in epischen Texten auf, wie etwa Tiecks Schriftstellersatire *Fermer, der Geniale* (1796). Inwiefern diese Tendenzen gattungslogisch grundiert sind, wird im Grundlagenteil der Arbeit diskutiert (→ 2.3, 2.4). Die Strukturierung des Analyseteils erfolgt anhand der Gattungslinien, weil sich an ihnen das Wechselverhältnis der unterschiedlichen Darstellungsstrategien am deutlichsten nachzeichnen lässt.

Den Beginn machen die Typenkomödien, die mit einigem historischen Vorlauf dargestellt werden. Anhand von sieben Dramentexten wird gezeigt, wie die in Komödien verbreitete Typisierung (→ 4.1) von Schriftsteller:innen etabliert und schließlich gerade ihre Typizität zum Gegenstand der Komödie selbst werden kann. Obwohl Molières *gelehrte Frauen* (1672, → 4.2) und Luise Gottscheds *Pietisterei im Fischbein-Rocke* (1736, → 4.3) etwas vor den deklarierten Untersuchungszeitraum fallen, sind sie für die Typisierung der Schriftsteller:innen so prägend, dass sie hier berücksichtigt werden. Von diesen Texten aus durchlaufen die Schriftsteller:innen als zweifelhafte Witzfiguren eine Bühnenkarriere, die für literatursatirische Angriffe genutzt wird (Weiße, Ayrenhoff und besonders Schink, → 4.4–4.6) oder als deutlich klischiertes Informationsangebot an das Publikum selbst zu einer Pointe der Komödie werden kann – indem der vorgebliche Schriftsteller nämlich vielleicht gar keiner ist (Kotzebue, → 4.7) oder das Klischee des lächerlichen Dichters selbst als problematisches Vorurteil gezeigt wird (Petrasch, → 4.8).

Besonders in der lyrischen Subgattung der Dichter:innen-Gedichte findet sich eine Darstellungsstrategie, die die Schriftsteller:innen im Gegensatz zum Gros der Komödien nobilitiert. Dafür setzen die Texte im Rückgriff auf antike Muster auf eine symbolisierende Darstellung, die eine hyperbolische Zuschreibung bestimmter Eigenschaften und Fähigkeiten nahelegt, ohne sie realiter vollziehen oder auch nur als tatsächliche behaupten zu müssen. Für die Schriftsteller lässt sich dieses Muster schon in aufklärungstypischen Lehrgedichten zeigen, die über die Darstellung der Schriftstellerfigur einen nobilitierenden Pakt mit dem Publikum installieren (A. G. Kästner, → 5.2.1). Dieser Pakt wird dann in Dichtergedichten als problematischer und gar unerfüllter dargestellt, die hyperbolische Darstel-

lung selbst zum Problem der Figur, an dem sie aber nur noch weiter wachsen kann (Hölderlin, → 5.2.2). Die analysierten Dichterinnen-Gedichte weisen demgegenüber einen anderen Schwerpunkt auf: Sie thematisieren besonders den typisierenden Diskurs um Schriftstellerinnen und stellen ihm einen anderen, symbolisierend-hyperbolischen gegenüber (Berlepsch und Droste-Hülshoff, → 5.3).

Die Schriftsteller:innen-Romane greifen sowohl typisierende als auch symbolisierende Darstellungsmuster auf, um sie gezielt zu konterkarieren. Besonders deutlich wird dies in den Schriftstellerinnenromanen, bei denen sich die Figuren offensiv mit den etwa in der Typenkomödie etablierten Vorurteilen konfrontiert sehen, und denen sie durch kluges Handeln ein anderes, individualisierendes Schriftstellerinnenbild entgegensetzen (→ 6.1). Dieses Gegenbild wird durch die Darstellung individualisierter Figuren deutlich als das realistische behauptet, das einem fehlgeleiteten öffentlichen Diskurs entgegengestellt wird. Dabei stellt Sager gezielt die identitätsstiftende Bedeutung der Schriftstellerei in den Mittelpunkt (→ 6.1.2), während Hanke systematisch die Einwände gegen das weibliche Schreiben ausräumt, nur um den dadurch präsentierten Individualismus durch eine deutliche Zurücknahme wieder zu entschärfen (→ 6.1.2). Hahn-Hahns Roman dreht die Logik von Sager um, ohne sie zu verwerfen: Schriftstellerei ist hier das Ergebnis von Individualität, nicht ihre Grundlage (→ 6.1.3). In den Schriftstellerromanen hingegen tritt der Diskurs um Schriftsteller als weniger umkämpfter auf, wenn er auch ubiquitär ist. In Moritz' psychologisch präziser Darstellung einer Jugend mit schriftstellerischen Ambitionen zeigt sich die therapeutische Kraft, die mit der individuellen Kreativität der Schriftstellerei (wenn auch gerade nicht mit der problematischen Lesewut) einhergeht (→ 6.2.1). Deutlich wird dann im autonomieästhetisch grundierten vierten Teil des *Anton Reiser* aber auch, dass die Typizität der Schriftstellerfigur aus dem Text heraus auf poetologische Fragen ausgreift. Jean Paul schließlich treibt die Schriftstellerfigur experimentell auf die Spitze, indem er mit seinem Protagonisten ein wandelndes Klischee in eine realistische Umwelt transplantiert. Die betonte Inkompatibilität von Walt und Welt und schließlich gerade seine ausbleibende Individualisierung stehen im Mittelpunkt des Schriftstellerromans (→ 6.2.2).

2 Theorie literarischer Figuren – Was ist eine Figur und wie funktioniert sie?

*But there is no difficulty here, only an ingenious complication.*¹

Einen vollständigen Überblick über die Ergebnisse theoretischer Auseinandersetzungen mit der erzählten bzw. literarischen Figur zu leisten, scheint kaum möglich – auch dann, wenn man nur die Untersuchungen der englisch- und deutschsprachigen neueren Philologien und die literaturgeschichtlich reichlich kurze Zeitspanne des 20. und bisherigen 21. Jahrhunderts in den Blick nimmt.² Tatsächlich scheint es gerade zur Vollständigkeit eines solchen Überblicks zu gehören, auf seine zwangsläufige Unvollständigkeit hinzuweisen.³ Statt einer vollumfänglichen Rekapitulation aller möglichen

- 1 Joseph Margolis: The Logic and Structure of fictional narrative. In: Philosophy and Literature 7 (1983) H. 2, S. 162–181, hier S. 170.
- 2 Zu diesem Schluss kommt auch Jannidis, der trotzdem einige Typologisierungsversuche des 20. Jahrhunderts zusammenfasst. Vgl. Fotis Jannidis: Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie. Berlin: De Gruyter 2004 (Narratologia 3), S. 85–108. Ein Überblick mit ähnlicher Gewichtung findet sich bei Fotis Jannidis: Character. In: Handbook of Narratology. Hrsg. von Peter Hühn, Jan Christoph Meister u. a. 2. Aufl. 2 Bde. Bd. 1. Berlin/Boston: De Gruyter 2014, S. 30–45. Besonders lohnend ist der stärker intermedial und besonders auf den Film ausgelegte Überblick bei Jens Eder: Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. 2. Auflage. Marburg: Schüren 2014, S. 39–60. Pointiert auf den Zusammenhang von Wissen und Figur hingegen bei Lilith Jappe, Olav Krämer u. Fabian Lampart: Einleitung. In: Figurenwissen. Funktionen von Wissen bei der narrativen Figurendarstellung. Hrsg. von dens. Berlin, Boston: De Gruyter 2012 (Linguae & litterae 8), S. 1–35, bes. S. 3–12. Eine ältere Zusammenfassung mit kritischem Blick auf die amerikanische neo-aristotelische Schule und den Strukturalismus liefert James Phelan: Character, Progression, and the Mimetic-Didactic Distinction. In: Modern Philology 84 (1987) H. 3, S. 282–299 und besonders James Phelan: Thematic Reference, Literary Structure, and Fictive Character. An Examination of Interrelationships. In: Semiotica 48 (1984) H. 3, S. 345–365. Das Forschungsfeld aus synchroner Perspektive beschreibend: Jens Eder, Fotis Jannidis u. Ralf Schneider: Introduction. In: Characters in fictional worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and other Media. Hrsg. von dens. New York: De Gruyter 2010 (Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie 3), S. 3–65.
- 3 Eine kleine Auflistung findet sich bei Henriette Heidbrink: Fictional Characters in Literary and Media Studies. A Survey of the Research. In: Characters in fictional worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and other Media. Hrsg. von Jens Eder, Fotis Jannidis u. Ralf Schneider. New York: De Gruyter 2010 (Revisionen. Grundbegriffe der

Perspektiven auf die Figur soll im Folgenden deswegen problemorientiert vorgegangen werden.

Aber inwiefern lässt sich die Figur, dieser absolut elementare Bestandteil jedes Erzählens, überhaupt als Problem fassen? Fragen, die auf das Grundsätzlichste des Textes zielen, bergen zumindest zwei Schwierigkeiten: Erstens besteht die Gefahr, dass Systematisierungsversuche das zu beschreibende Phänomen zu sehr einengen oder sich selbst zu stark ausweiten. Figuren tauchen in allen erzählenden Texten auf: Wer erzählt, erzählt von Figuren, mit Figuren, über Figuren. Alle möglichen Phänomene zu systematisieren, die sich mit Figuren verbinden, erfordert ein nicht mehr zu überschauendes System oder aber grobe Vereinfachungen. Zweitens setzt man sich dem Verdacht aus, zwar avancierte Antworten zu geben, allerdings auf Fragen, die sich gar nicht stellen. Figuren sind zwar allgegenwärtig, aber sie scheinen nicht gerade ein Verständnisproblem von literarischen Texten darzustellen. Warum also eine Figurentheorie ausbuchstabieren, wenn der durch akademische Ausbildung geschulte und durch langjährige Lektürepraxis geschärfte literarische *common sense* doch offenbar völlig ausreicht? Diese Arbeit möchte beide Schwierigkeiten umgehen, indem sie weder versucht, die Figur vollständig zu systematisieren, noch die Überlegenheit einer ‚theoretischen‘ Lesart gegen eine ‚herkömmliche‘ auszuspielen. Ohnehin ließe sich Literaturtheorie vielleicht am besten als Ausformulieren des eigentlich Selbstverständlichen begreifen – valide wird sie, indem sie Selbstverständliches verständlich macht, aus irgendwie Gewusstem tatsächlich Bewusstes. Wenn im Folgenden in groben Zügen figurentheoretische Zugänge zur Literatur rekapituliert werden, dann auch, weil eben diese Zugänge außerhalb narratologischer Gefilde kaum Anklang finden, sei es wegen eines generellen Verdachts theoretischer Sophismen, des scheinbar verkomplizierten Vokabulars oder der angeblich textfernen, anämischen Abstraktion. Aus der Perspektive besonders der Literaturgeschichte erscheint Narratologie häufig wohl noch als das ‚Andere‘, dem noch der zweifelhaft modern(d)e Geruch strukturalistischer Irrungen anhängt. Jedoch: Gerade im Explizieren dessen, was sonst während der Lektüre nur mitgedacht, nicht aber ausgesprochen wird, liegt die Chance, den literaturhistorischen Blick zu schärfen und Fragestellungen zu entwickeln, die sonst vielleicht verborgen bleiben würden – und dabei auch narratologische Konzepte zu konkretisieren.

Literaturtheorie 3), S. 67–110, hier S. 69; Phelan: Character, Progression, and the Mimetic-Didactic Distinction, S. 282.

Wenn das so ist, ließe sich dieses Selbstverständliche, über das die Theorie Aufschluss geben könnte, zunächst konturieren, indem aus einer ganz naiven Lektüre einer Figur möglichst grundsätzliche Fragen entwickelt werden. Um Figuren zu problematisieren, muss man sich zunächst über sie wundern können. Als vorläufiger Untersuchungsgegenstand mag hier eine Figur dienen, die das vielleicht kanonischste Drama der neueren deutschen Literaturgeschichte im *Vorspiel auf dem Theater* miteröffnet. Nicht nur ihre Bekanntheit und die Kürze der Szene (also eine übersichtliche Anzahl auszuwertender Informationen) empfiehlt sie, sondern auch ihr Beruf: Sie ist Schriftsteller. Es handelt sich um den Dichter aus Goethes *Faust I*. Welche grundlegenden Fragen lassen sich nun an diese Dichterfigur stellen und wie kann eine theoretische Rahmung der Figur dabei helfen, ihre zentralen Aspekte klarer in den Blick zu nehmen?

Bevor die Handlung des *Faust I* einsetzt, leiten eine *Zueignung* und das *Vorspiel auf dem Theater* den Text ein. So wie das eigentliche Drama „die kleine, dann die große Welt“⁴ (2052) durchläuft, stellen die ersten beiden Abschnitte zwei Dichtungs- bzw. Dichterszenen dar, ebenfalls im Kleinen, dann im Großen: Während die *Zueignung* den persönlich-individuellen dichterischen Schaffensakt lyrisch inszeniert, verhandelt das dramatische *Vorspiel* die Begegnung des Dichters mit den Erfordernissen der literarischen Öffentlichkeit. Neben der lustigen Person steht der Dichter hier besonders dem eher merkantil als künstlerisch motivierten Theaterdirektor gegenüber. Während letzterem die Bühnenbretter weniger die Welt als das Geld bedeuten, möchte sich der Dichter gegen eine Verderbnis verwahren, die man den literarischen Markt nennen muss. Der „echte[] Künstler“ (105) solle nicht „[w]as glänzt“, sondern „[d]as Echte“ (73 f.) zum Ausdruck bringen, mit keinem geringeren Anspruch, als dass sich „[d]es Menschen Kraft im Dichter offenbart“ (157). Das klingt wie ein – durch die lustige Person und den Theaterdirektor natürlich immer wieder ironisiertes – hochtrabendes poetisches Manifest, und zwar eines von unmissverständlicher zeitgenössischer Aktualität. Dafür sprechen die Bezüge auf die Journale verschlingende literarische Öffentlichkeit (vgl. 116) und nationalliterarische Debatten, besonders um die Lage des Deutschen Theaters. Dessen Besucher seien immerhin „das Beste nicht gewöhnt“, hätten aber „schrecklich viel gelesen“ (45 f.). Die knappe Wiedergabe einiger inhaltlicher Aspekte erlaubt es bereits, etwas über die Figur des Dichters zu sagen: Er ist als etwas abgehobene, aber dann wiederum von seinen Kontrahenten geerdete Figur zu sehen,

4 Alle Zitate in diesem Kapitel nach MA 6.1. Die Nachweise erfolgen direkt im Text unter Angabe der Verse.

als besonderer und begabter Mensch, als Genie und Hoffnungsträger einer deutschen Literatur – oder doch wenigstens als humorvolle Bestandsaufnahme des Verhältnisses von Literatur, Markt und Publikum. So oder so ist diese Deutung abhängig von dem, was die Figur von sich selbst und in Anwesenheit Anderer sagt. Doch ist der (sprichwörtliche) Mann nur so gut wie sein Wort, ist auch das Wort nur so gut wie der (gedichtete) Mann, dem es in den Mund gelegt wurde. So wird also die Frage nach dem Charakter dieser Figur nicht nur erlaubt sein, sondern geradezu nötig erscheinen.

Zunächst lässt sich aus dem Text wenig mehr feststellen, als dass dieser Dichter in den Schleier der Vagheit gehüllt ist. Die „Jugend“ wünscht er sich zurück (197), das verrät aber nicht viel über seine Person. In Gründgens Verfilmung (*Faust*, 1960) tritt er mit weitkräpfigem Barett und traditioneller Studententracht auf, eine Vorausdeutung auf das Stück und eine anachronistische Gegenüberstellung zum Theaterdirektor mit seinem modernkurzen Querbinder. Diese Einkleidung (oder: Verkleidung?) ist schon eine Deutung, der Text selbst gibt zum Äußeren des Dichters keine Hinweise. Doch auch Fragen mit Bezug auf sein Dichten und damit auf das Einzige, was wir von ihm wissen, führen ins Leere. Was dichtet er denn überhaupt? Und aus welchen Gründen? Und wie erfolgreich? Hier ließe sich nicht nur nach der Zuverlässigkeit der Figur fragen. Es lässt sich auch feststellen: Der sich hier anschickt, dem Menschlichen Ausdruck zu verleihen – als ganzer Mensch erscheint er nicht, wenn auch grundsätzlich menschlich in seinem Hadern und in seiner Selbstbehauptung.

Vielleicht erschöpft sich diese Figur also doch ganz in ihrer Funktion für den Text? Dann würde sich die Frage nach der Zuverlässigkeit gar nicht mehr stellen. Als Repräsentant des Dichtertums markiert er einen der drei Punkte eines Dreiecks, dessen Seiten den Widerstreit des Erhabenen, des Burlesken und des schnöden Mammons ausmessen. Und gerade als dieser Repräsentant erscheint der Dichter nun doch als alter Bekannter. Über diese Figur, so ließe sich schließen, kann man mehr wissen, als im Text steht. Vielleicht ist der Dichter also gerade auch das: Das Abrufen von schon gekannten Informationen über Dichter in einem bestimmten Zeitraum, in diesem Fall um 1800. Die Figur wäre dann in erster Linie ein Rezeptionsphänomen, das seinen Anspruch auf Repräsentation gerade aus dem Wissen der Leserinnen und Leser schöpft: Da steht es, das (gebrochene) Ideal der Kunstperiode.

Jede dieser Perspektiven ist eine andere Antwort auf die Frage, was eine Figur überhaupt ist: ein dargestellter Mensch, eine Funktion des Textes, das Produkt eines Rezeptionsvorganges (im weiteren Sinn). Und jede dieser Antworten kann das Verständnis dieser Figur und damit auch aller

ihrer Sprechakte verändern und erweitern. Im ersten Unterkapitel dieses Abschnitts werden solche Aspekte der Figurentheorie eingehender untersucht, um aus den Grundlagen der Figur selbst die Punkte der Analyse zu gewinnen (→ 2.1).

Die Bekanntschaft mit dieser Figur ist keine, die sich bei wiederholter, sondern schon bei erster Lektüre bemerkbar machen kann: Der hehre Dichter, ablehnend der Welt um ihn herum und besonders dem Geld gegenüber eingestellt, diese Künstlerinnen und Künstler, die sich kompromisslos dagegen wehren, kompromittiert zu werden und gerade deswegen problematisch werden, sind bekannt. Man kann ihnen begegnen in der Literatur, im Feuilleton, im Film, im 18., 19., 20. und 21. Jahrhundert. Goethes Dichterfigur ist besonders eines: typisch. Eben diese Typizität scheint besonders wichtig, denn allem voran durch sie wird die Figur eingeführt. Der Theaterdirektor präsentiert ihn als eine ganz und gar iterative Persönlichkeit, wenn er ihn durch die Beschreibung einer immer wiederholbaren Tätigkeit einführt: „Dies Wunder wirkt auf so verschiedne Leute / Der Dichter nur; mein Freund, o! tu es heute.“ (57 f.) Von *dem* Dichter (*nomen agentis*) zu seinem Freund (*nomen appellativum*) ist es ein Schritt vom Allgemeinen zum spezifischeren, jedoch nur ein halber, denn einen Eigennamen (*nomen proprium*) trägt der Dichter nicht. Dies alles und mehr gibt die Figur als Typenfigur zu verstehen und gleichzeitig ihre Aussagen als typisch. Hier spricht Allgemeines das Allgemeine aus und nähert damit den einzelnen Sprachakt einer prinzipiellen Aussage an: So sind sie eben, *die* Dichter. Das Verstehen der Figur ist also nicht nur abhängig von der Frage, *was* eine Figur ist, sondern auch davon, *wie* sie dargestellt ist. Wie könnte diese uns zwar als Typus bekannte aber doch als Individuum völlig ungekannte Figur auch nur mit der wenigsten Autorität vom Dichten sprechen, wenn man sie als eine Verkörperung des ‚Dichters‘, als ein Symbol der Dichtung nicht anerkennen würde? Das zweite Unterkapitel wird deswegen die Unterschiede verschiedener Figurenkategorien – nämlich der Individual-, Typen- und Symbolfigur – beschreiben und die aus ihnen resultierenden Konsequenzen für die Figurenanalyse (→ 2.2).

Vielleicht erscheint der namenlose Dichter aber auch aus dem unmittelbaren Zusammenhang des Textes schon bekannt. Denn in der lyrischen *Zueignung*, auf die das *Vorspiel* direkt folgt, taucht ebenfalls ein Dichter auf. Als solchen muss man das lyrische Ich wohl beschreiben, das, von den sich nahenden „schwankenden Gestalten“ (1) übermannt („Ihr drängt euch zu!“, 5), zu dichten beginnt („Es schwebet nun in unbestimmten Tönen, / Mein Lied, der Äolsharfe gleich[.]“, 27 f.). Der Vorgang des Dichtens ist hier ein subjektiver, persönlicher. Das lyrische Ich ist mit sich und seinen

Erinnerungen beschäftigt („Ihr bringt mit euch die Bilder froher Tage“, 9) und nicht zufällig vollzieht sich der Gang der Dichtung in drei Schritten über das Organ, das Goethe Jahrzehnte vorher selbst zum innerlich-subjektiven „Kraftzentrum sowie als Quelle von Inspiration und Kreativität“⁵ stilisiert hat: das Herz. Die ‚Szene‘ beginnt mit einem Zweifel über die Fähigkeit des Herzens, die Inspiration halten zu können („Versuch’ ich wohl euch diesmal fest zu halten? / Fühl’ ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?“, 3 f.); setzt sich fort über die Beschreibung der Bangigkeit des Herzens in Anbetracht eines fremden Publikums („Mein Lied ertönt der unbekannten Menge, / Ihr Beifall selbst mach meinem Herzen bang“, 21 f.); und kulminiert an dem Punkt, an dem das Herz bereit zur Dichtung ist („Ein Schauer faßt mich, Träne folgt den Tränen, / Das strenge Herz es fühlt sich mild und weich“, 29 f.). Diese Dichtung des Herzens ist eine sehr persönliche Angelegenheit. Im *Vorspiel* muss dieses Herz als innerlicher Urgrund der Dichtung deswegen gegen den Zugriff des Theaterdirektors vehement verteidigt werden:

Geh hin und such dir einen anderen Knecht!
 [...]
 Wodurch bewegt er [der Dichter, NG] alle Herzen?
 [...]
 Ist es der Einklang nicht? der aus dem Busen dringt,
 Und in sein Herz die Welt zurücke schlingt. (134–141)

Im Zusammenspiel markieren die *Zueignung* und das *Vorspiel* den Übergang von privater zu öffentlicher Dichtung. Das „freundliche[] Gedränge“ der Freunde (19) wird zum bedrohlich „wogenden Gedränge“ des Publikums (61). Die „unbekannte Menge“ (21), die dem lyrischen Ich das Herz bang macht, ist dieselbe, die der Theaterdirektor so gern sieht (vgl. 49). Das lyrische Ich der *Zueignung* und der Dichter des *Vorspiels* werden durch diese thematischen, ja sogar wörtlichen Überschneidungen miteinander verknüpft. Aber handelt es sich hier um die gleiche Figur? Das ist schwer zu entscheiden, allerdings nicht nur aufgrund der entstehungsgeschichtlichen Zusammenhänge,⁶ sondern auch weil die Figur in der *Zueignung* so schwach

5 Alexander Košenina: „Wie schlägt dein Herz“. Goethes Kardiopoetik. In: Goethes Liebeslyrik. Semantiken der Leideschaft um 1800. Hrsg. von Carsten Rohde u. Thorsten Valk. Berlin, Boston: De Gruyter 2013 (Klassik und Moderne 4), S. 67–86, hier S. 84.

6 Siehe dazu Schillemeits minutiöse Rekonstruktion der Entstehungszusammenhänge des *Vorspiels*, das nicht für den *Faust*, sondern in anderen Zusammenhängen entwickelt und dann dem *Faust* später beigelegt wurde. Vgl. Jost Schillemeit: *Das Vorspiel auf dem Theater zu Goethes Faust*. Entstehungszusammenhänge und Folgerungen für sein Verständnis. In:

konturiert ist. Es fehlt die Grundlage, die Identität des lyrischen Ichs als Figur festzustellen: Es hat keinen Namen, es steht an keinem Ort, es interagiert mit keiner anwesenden Person. Für einen lyrischen Text ist das nicht ungewöhnlich. Jedoch stellt sich gerade mit Blick auf die Gattung die Frage, ob es sich bei dem lyrischen Ich überhaupt um eine Figur handelt. Oder handelt es sich um einen nicht-fingierten Ausdruck des historischen Autors Goethe? Je nachdem, wie man hier entscheidet, wäre der Text anders zu deuten. Er könnte einerseits den Dichter des *Vorspiels* in seinem eigentlichen privaten Element zeigen. Oder er könnte, andererseits, zeigen, dass Goethes Selbstbeschreibung (wie inszeniert sie auch immer sein mag) mit derjenigen des Dichters übereinstimmt, Goethe also selbst in den verhandelten Problematiken des literarischen Marktes positionieren. Dass Figuren in jeder Gattung anders konstituiert werden und anders funktionieren, kann nicht verwundern. Das besondere Verhältnis der Lyrik zum Erzählen und damit auch zur Figurendarstellung bedarf aber, wie das Beispiel zeigt, einer Reflexion (→ 2.3).

Wenn es sich bei den konstitutiven Grundlagen der Figur und ihren Kategorien auch um prinzipiell überzeitliche Fragen handelt, bedeutet dies noch nicht, dass die Deutung von Figuren ohne Berücksichtigung historischer Kontexte gelingen kann. Zu diesen Kontexten gehören aber nicht nur der thematische Diskurs, an den die untersuchten Figuren angeschlossen sind – wie im Falle des *Vorspiels* Debatten über das Verhältnis von Publikum, Dichter und Vermittler, die im erstarkenden literarischen Markt als Konsumenten, Produzenten und Profiteure auftreten. Darüber hinaus sind auch die im Untersuchungszeitraum etablierten Techniken der Figurendarstellung zu berücksichtigen, die ebenfalls normative, thematische und poetologische Informationen mittragen. Abschließend sollen deswegen die zuvor beschriebenen Figurenkategorien in einige poetologische Debatten und Kontexte besonders ab der Mitte des 18. Jahrhunderts eingeordnet werden (→ 2.4).

2.1 Eine Figur, was ist das? – Konzepte und Theorien

Prinzipiell lassen sich im kursorischen Rückblick auf die Theoriebildung um literarische Figuren drei Konzepte von Figuren unterscheiden: mimetische, semiotische und kognitionstheoretische. Diese drei Konzepte lassen

Ders.: Studien zur Goethezeit. Hrsg. von Rosemarie Schillemeit. Göttingen: Wallstein 2006, S. 115–137.

sich als aufeinanderfolgende Phasen verstehen, die von zwei Paradigmenwechseln getrennt werden: zuerst die formalistische bzw. strukturalistische Wende, die sich in poststrukturalistischen Theoretisierungen fortsetzt. Sie ersetzt mimetische Figurenkonzepte durch semiotische. Darauf folgt eine postklassisch-narratologische Wende spätestens um 2000. Sie ersetzt die semiotischen Figurenkonzepte durch kognitionstheoretische.⁷ Je nach Perspektive verändert sich das zu analysierende Phänomen der ‚Figur‘ grundlegend.

Die Geschichte dieser Konzeptualisierungen mit nur drei groben Pinselstrichen nachzuzeichnen, bedeutet jedoch eigentlich schon, sie zu verzerren. Denn die Kontur, die so skizziert wird, ist nicht unbedingt diejenige, die in den jeweiligen Forschungsbeiträgen vorgegeben, sondern diejenige, die durch die Behauptung markanter Brüche in den Einleitungen der jeweiligen Beiträge oft erst hergestellt wird. Jedenfalls ist eine unübersehbare Gemeinsamkeit der verschiedenen theoretischen Ansätze die Behauptung vom Fehlen einer einheitlichen, unproblematischen, robusten Figurentheorie und die Markierung der damit einhergehenden eigenen Innovationskraft.⁸

In dieser Arbeit geht es weniger um eine Richtigstellung oder Rechtfertigung von dieser oder jener Figurentheorie. Vielmehr soll die genetische Darstellung verschiedener Ansätze helfen, neuere figurentheoretische Beiträge als Reaktion auf ältere zu reflektieren. Daran lassen sich dann Vorschläge knüpfen, die die Analyse der Schriftsteller:innenfiguren konkret vorbereiten, besonders was das wechselseitige Verhältnis von Wissen und Literatur angeht. Außerdem erlaubt dieses Vorgehen, Verknüpfungspunkte zwischen Literaturgeschichte und Narratologie herzustellen, die die

7 Diese Paradigmenwechsel wurden in der Forschung vielfach festgehalten. Heidbrink hat einen vorzüglichen Forschungsüberblick geliefert, der sich besonders auf die Verlegung des theoretischen Schwerpunktes vom (Post-)Strukturalismus hin zu einem rezeptiv-kognitiven konzentriert. Vgl. Heidbrink: *Fictional Characters in Literary and Media Studies*, S. 96 f. Weitere Forschungsbeiträge, die diese Zäsuren betonen sind u. a.: Jannidis: *Character*, S. 32–34; Göran Nieragden: *Figurendarstellung im Roman. Eine narratologische Systematik am Beispiel von David Lodges ‚Changing Places‘ und Ian McEwans ‚The Child in Time‘*. Trier: WVT 1995 (*Horizonte* 18), S. 15–23; Jonathan Culpeper: *Language and Characterisation. People in Plays and Other Texts*. Hoboken: Taylor and Francis 2014 (*Textual Explorations*), S. 5–12.

8 Vgl. bspw. Ibrahim Taha: *Heroizability. An Anthroposemiotic Theory of Literary Characters*. Berlin, Boston: De Gruyter 2015 (*Semiotics, Communication and Cognition* 16), S. 18; Phelan: *Character, Progression, and the Mimetic-Didactic Distinction*, S. 282; Jannidis: *Figur und Person*, S. 1 f.; Nieragden: *Figurendarstellung im Roman*, S. 3; Shlomith Rimmon-Kenan: *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. 2nd ed. London: Routledge 2002 (*New Accents*), S. 29.

Anwendbarkeit der Theorie auf den historischen literarischen Fall begründen. Wenn also die in der Forschung bereits mehrfach beschriebene historische Abfolge der drei maßgeblichen Paradigmen strukturell beibehalten wird, dann besonders, weil sich daraus die figurentheoretische Leitfrage dieser Arbeit ableiten lässt: Inwiefern bildet der Text den Diskurs um Schriftsteller:innen ab und inwiefern stellt er eine Arbeit an diesem Diskurs dar?

2.1.1 Figuren als Menschen / Figuren als Zeichen

Der Anfang der theoretischen Beschäftigung mit Figuren ist schwer auszumachen. Freilich gibt es in der Literaturgeschichte bereits früh poetologische Überlegungen zu Figuren, etwa in Aristoteles *Poetik*.⁹ Wenn man allerdings von verschiedenen Phasen der philologischen Figurentheorie ausgeht, ergibt sich zwar eine gewisse Homogenität im Strukturalismus ab den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts und in den rezeptions- bzw. kognitionsorientierten Ansätzen ab den 1980er und 90er Jahren, besonders aber um die Jahrtausendwende. Das ‚Davor‘ allerdings erscheint relativ amorph. Das hat auch mit den historisch-variablen Paradigmen der Philologien selbst zu tun. Wenn Jannidis etwa schreibt, dass es in der germanistischen Literaturwissenschaft keine der anglistischen entsprechenden Theoretisierung der Figuren gebe,¹⁰ dann ist damit einerseits die fehlende angestrebte Kohärenz der Untersuchungen zum Thema gemeint, zum Teil aber auch der Umstand, dass das, was aus gegenwärtiger Sicht überhaupt als ‚Theorie‘ in den Geisteswissenschaften wahrgenommen wird, nicht selten auf die Höhenkammepoche der strukturalistischen und poststrukturalistischen „high theory“ zurückgeführt wird.¹¹ Was nicht systematisch ist, ist aber nur schwer systematisch zu erfassen, ohne es falsch darzustellen. An dieser Stelle soll es allerdings genügen, einige Schlaglichter auf Figurenkonzepte vor dem strukturalistischen Paradigmenwechsel zu werfen. Da sich die

9 Chatman hat in der Aristotelischen *Poetik* etwa schon den Vorläufer der strukturalistischen Figurentheorie gesehen. Vgl. Seymour Benjamin Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell Univ. Press 1978, S. 111. Ausführliche Kommentare zu den antiken Vorläufern der Figurentheorie bei Thomas Koch: *Literarische Menschendarstellung. Studien zu ihrer Theorie und Praxis*. Tübingen: Stauffenburg 1991 (*Romanica et comparatistica* 18), S. 26–42.

10 Vgl. Jannidis: *Figur und Person*, S. 102–105.

11 Vgl. dazu etwa in jüngerer Zeit den Kommentar von Jeffrey R. Di Leo: *Introduction. Notes from the Underground: Theory, Theorists, and Death*. In: *Dead theory. Derrida, Death, and the Afterlife of Theory*. Hrsg. von Jeffrey R. Di Leo. London, Oxford, New York: Bloomsbury 2016, S. 1–22, insbesondere S. 1–3.

Figurentheorie besonders über ihre Paradigmenwechsel darstellt, hilft die knappe Darstellung bereits, spätere Forschung richtig einzuordnen.¹²

Z.B. hat Erich Auerbach 1929 in seiner großen Dante-Studie¹³ die literarische Figur der Beatrice auf eine Art und Weise kommentiert, die aufmerken lässt – und gleichzeitig symptomatisch ist für ein bestimmtes Verständnis von Literatur, gegen das sich der Strukturalismus Jahrzehnte später wenden wird:

Und ist sie [Beatrice, NG] andererseits nichts als eine Allegorie mystischer Weisheit, so ist doch in ihr so viel Wirkliches und Persönliches erhalten geblieben, daß man ein Recht hat, sie als menschliche Gestalt zu betrachten, gleichviel ob sich jene Daten wirklichen Geschehens auf einen bestimmten Menschen beziehen oder nicht.¹⁴

Was sich in diesem Zitat zeigt, ist ein doppeltes Verständnis eines literarischen Realismus. Zwar wird die historische Faktizität der Figur nicht gänzlich irrelevant – sie wird ja erwähnt –, das dichterische Vermögen kann die ontologische Differenz zwischen Fiktion und Fakt allerdings ästhetisch aufheben: Auch eine vollständig fiktive Beatrice kann so als ‚echter Mensch‘ verstanden werden. Voraussetzung für ein solches Verständnis einer Figur als ‚echt‘ ist eine von der Faktizität unabhängige – man könnte auch sagen: sie übersteigende – „Kunst der Nachahmung“, die Dante beherrsche und die zu einer „Evidenz der Darstellung“ führe.¹⁵ Daraus folgt, was für die theoretische Debatte der literarischen Figur maßgeblich ist: Wenn der außerordentlich begabte Dichter in seiner Figurendarstellung einen weitgehend faktizitätsunabhängigen „Realismus“¹⁶ erzeugen kann, dann wird andersherum die in diesem Sinne ‚realistische‘ – also: lebensechte – Figur zum Merkmal des großen Dichters. Ganz im Sinne der berühmten Losung Shaftesburys ist der „*Poet*“ nichts weniger als ein Schöpfer, „indeed a second *Maker*: a just PROMETHEUS, under JOVE.“¹⁷ Und den Schöpfer erkennt man an seinem Werk, genauer: an seinen Geschöpfen. Die Figur ist damit zuvör-

12 Koch hat einen der wenigen Versuche unternommen, überhaupt Texte der vorstrukturalistischen Theoretisierung von Figuren zu versammeln. Vgl. Koch: Literarische Menschendarstellung, S. 120. Dabei gibt er den Hinweis auf Lukács, der im Folgenden aufgegriffen wird, wenn auch aus eigener Perspektive.

13 Erich Auerbach: Dante als Dichter der irdischen Welt. Unveränderter photomechanischer Nachdruck der Ausgabe von 1929. Berlin: De Gruyter 1969.

14 Ebd., S. 75.

15 Ebd., S. 5 f.

16 Ebd., S. 74.

17 Anthony Ashley Cooper Earl of Shaftesbury: Soliloquy. Or, Advice to an Author. In: Ders.: Standard-Edition. Sämtl. Werke, ausgew. Briefe u. nachgelassene Schriften. In engl. Spra-

derst als ein wichtiges Qualitätsmerkmal bestimmt: Die ‚wahre‘ Figur ist das Zeichen des ‚wahren‘ Dichters.

Da sich etwa auch bei Lukács' Überlegungen zur *intellektuellen Physiognomie der künstlerischen Gestalten* eine ähnliche Konzentration auf die „Lebendigkeit“¹⁸ der Figuren betont kanonischer Autoren findet (Platon,¹⁹ Goethe²⁰ und natürlich Shakespeare²¹), drängt sich der Verdacht eines rezeptiven Rückkopplungseffektes auf. Sind denn Beatrice, Hamlet und Werther wirklich so lebensechte Figuren? Oder wirkt der Nimbus der Autoren nicht doch auch auf ihre Figuren zurück? Heben die gelungenen Figuren den Text aus der Masse literarischer Produktion hervor oder wird hier eine besondere Qualität gerade in Figuren hineingelesen, die sich in Texten von besonderem kulturellem Wert finden? Festhalten lässt sich jedenfalls eine Figurenkonzeption, die sich eher geschmacksphänomenologisch als präzise-deskriptiv gibt und gerade deswegen eine stark normative Dynamik entfalten kann. Es nimmt insofern nicht wunder, dass ein beachtlicher Teil der theoretischen Beiträge zur Figur, besonders in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die hier skizzierten Konzeptionen als normatives Kriterium der Figurenanalyse miteinbezieht.²²

Weniger als sakralen Abglanz poetischer Schöpfungsakte behandelt die Figur der bis heute vielleicht einflussreichste Text der (im weiteren Sinne) literaturwissenschaftlichen Figurenforschung.²³ Auf ihn geht nicht nur die begriffliche Unterscheidung zwischen ‚flachen‘ und ‚runden‘ Figuren – auf

che mit paralleler dt. Übersetzung. Hrsg. von Gerd Hemmerich u. Wolfram Benda. 14 Bde. Bd. I,1. Stuttgart: Frommann-Holzboog 1981, S. 34–301, hier S. 110.

18 Georg Lukács: Die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten. In: Ders.: Werke. 15 Bde. Bd. 4: Probleme des Realismus I. Neuwied: Luchterhand 1971, S. 151–196, hier S. 151.

19 Vgl. ebd.

20 Vgl. ebd., S. 194.

21 Vgl. ebd., S. 173.

22 Dies geschieht nicht nur bei Auerbach, der allerdings sehr reflektiert vorgeht. Verderbt von einer nationalistischen Volksideologie macht auch Gerhard Gräfe dieses Kriterium 1937 (!) stark: Gerhard Gräfe: Die Gestalt des Literaten im Zeitroman des 19. Jahrhunderts. Berlin: Ebenring 1937. Ein weiteres Beispiel der Zeit ist die Studie von Christian N. Wenger: An Introduction to the Aesthetics of Literary Portraiture. In: PMLA 50 (1935), S. 615–629. Noch 1978 hat Seymour Chatman die „uniqueness“ einer Figur, hervorgebracht durch das Talent des Autors, mit großer Selbstverständlichkeit als eine der zentralen Analyse Kriterien bezeichnet: Chatman: Story and Discourse, S. 123.

23 Bis heute bleiben Forsters *Aspects of the Novel* in akademischen Texten zur Figur selten unerwähnt. Um nur drei Beispiele zu nennen, vgl. etwa Dorothee Birke: Zur Rezeption und Funktion von „Typen“. Figurenkonzeption bei Charles Dickens. In: Figurenwissen. Funktionen von Wissen bei der narrativen Figurendarstellung. Hrsg. von Lilith Jappe, Olav Krämer u. Fabian Lampart. Berlin, Boston: De Gruyter 2012 (*Linguae & litterae* 8), S. 220–240, hier S. 222; Heidbrink: Fictional Characters in Literary and Media Studies, S. 73 f.; Wolf Schmid:

die weiter unten zurückzukommen sein wird (→ 2.2.1) – zurück, sondern auch ein humorvoll-spielerisches Sprechen über Figuren, in dem Normatives zurückgefahren wird und gerade so der Blick auf weitere methodische Probleme der mimetisch gedachten Figur deutlich werden. 1927 hält E. M. Forster eine Reihe von Vorlesungen zu den *Aspects of the Novel*, deren breite und weitreichende Rezeption sogar derjenigen seiner Romane Konkurrenz macht.²⁴ Der Figurendarstellung sind dabei in der publizierten Fassung nicht wie den anderen Themen nur eines, sondern gleich mehrere Kapitel gewidmet. Sie nehmen den zentralen Platz seiner Poetik-Vorlesung ein. Auch bei Forster erscheinen Figuren als Wesen, die die Grenzen des Textes überschreiten zu können scheinen. Bezeichnenderweise sind die entsprechenden Vorlesungen nicht unter dem üblichen englischsprachigen Begriff für die Figur (*character*) gefasst, sondern unter „*People*“.²⁵ Zwar unabhängig von, aber doch in zeitlicher Nähe zu den verstreuten Einwüfen zu Figuren wie etwa bei Auerbach und Lukács betont auch Forster den Lebensechtheit vermittelnden Eindruck einer literarischen Figur. Auch er gibt den ontologischen Unterschied zwischen realen Menschen und fiktiven Figuren nicht wirklich auf, wenn er, auf Moll Flanders bezogen, „*the thrill that proceeds from a living being*“ beschreibt.²⁶ Und wie Auerbach leitet auch Forster den Eindruck der Lebendigkeit aus der besonderen poetologischen Verfasstheit der Figur ab: „*They are real not because they are like ourselves (though they may be like us) but because they are convincing.*“²⁷ Hier zeigt sich bereits, dass Forster an einer widerspruchsfreien und kohärenten Theorie nicht interessiert ist. Die Figuren sind eben *nicht* real, nicht Teil der echten Welt,²⁸ aber doch „real“, kohärent, überzeugend. Diese unscharfe Trennung zwischen Figuren und realen Menschen tritt in Forsters Unterscheidung von „*Homo Sapiens*“ und „*Homo Fictus*“²⁹ besonders deutlich zutage. Hier werden zwei nebeneinanderstehende Menschen-Arten eingeführt, die realen und die fiktiven, doch sie stehen taxonomisch gleichberechtigt nebeneinander. Das sollte man nicht zu ernst nehmen, und man kann es gar nicht, wenn man den teils polemischen und immer humorvollen Grundton von Forsters Ausführungen berücksichtigt. Trotzdem zeigt sich in Forsters

Elemente der Narratologie. 3., erweiterte und überarbeitete Auflage. Berlin: De Gruyter 2014 (De-Gruyter-Studium), S. 38–40.

24 Edward Morgan Forster: *Aspects of the Novel*. Hrsg. von Oliver Stallybrass. London: Penguin Books 2005. [ED 1927].

25 Ebd., S. 54, 71.

26 Ebd., S. 67.

27 Ebd., S. 69.

28 Vgl. ebd., S. 68.

29 Ebd., S. 63.

wirkmächtigen Bemerkungen zumindest das Sprechen von der Figur als untrennbar verbunden mit dem Sprechen vom Menschen. Diese Kongruenz treibt Forster mit der Beschreibung einer zweiten, fiktiven Menschengattung spielerisch auf die Spitze.

Genau diese Spitze ist nun aber der Ort, an dem sich methodische Bedenken kristallisieren. Denn Forsters Sprechen schreibt Figuren nicht nur die wichtigste Rolle im Text zu, sondern auch eine Eigenständigkeit, die sie als selbstständig handelnde Wesen zum Mittelpunkt der Lektüre werden lässt. Wenn Figuren ein Selbst aufweisen, das (zumindest rhetorisch) vom Text gelöst wird, dann können sie auch für sich allein und unabhängig vom Text betrachtet, ja sogar selbsttätig werden: „[T]he character is everything and can do what it likes.“³⁰ Die Figur als Geschöpf fordert hier nicht nur die Anerkennung des Autors ein, sondern ihr eigenes Recht im Lektüreprozess. Da ist ein Mensch im Text und er erfordert unsere Aufmerksamkeit vor allem Anderen.

Ein solches Sprechen über Figuren als autonom agierende Geschöpfe birgt offensichtliche Probleme. Und es ist vielleicht kein Zufall, dass diese Probleme gerade in der Forschung zu Shakespeare, dem Leitstern der Genie- und Schöpfer-Ästhetik, sehr deutlich formuliert wurden. 1932 konfrontiert Lionel Charles Knights die Shakespearephilologie mit einer Kritik, die großen Teilen der zeitgenössischen Auseinandersetzung mit dem verehrten *playwright* die Grundlage zu entziehen droht. Dafür wählt Knights einen polemischen Titel: eine Frage, die sich sinnvoll einem Menschen, aber nicht einer Figur stellen lässt. Obwohl diese Frage kurioserweise in seinem Vortrag keinen Platz findet, bleibt sie heute in kaum einer Grundlagenstudie zur Figurentheorie unerwähnt: *How Many Children Had Lady Macbeth?*³¹

Knights plädiert in seinem Vortrag für ein ganzheitliches Verständnis von Shakespeares Texten, das sich hauptsächlich eben am Text, nicht an den Figuren auszurichten habe. Die zu starke Fokussierung auf die Figuren leitet Knights bereits aus der Shakespearephilologie des 18. Jahrhunderts ab, genauso bestehe sie aber auch als vorwiegende Tendenz der zeitgenössischen Forschung.³² Problematisch erscheint ihm dabei nicht nur, dass der Text zu kurz komme, wenn die Deutung sich auf die Figuren konzentriert. Er bemängelt besonders, dass die Behandlung der Figuren als wirkliche Menschen – wohlgemerkt: die Lizenz der Verklärung des Autors als Schöp-

30 Ebd., S. 69.

31 Lionel Charles Knights: *How Many Children Had Lady Macbeth?* In: Ders.: *Explorations. Essays in Criticism mainly on the Literature of the Seventeenth Century*. London: Chatto & Windus 1946, S. 1–39.

32 Vgl. ebd., S. 12–15.

fer – zu zahlreichen Unzulänglichkeiten bei der Betrachtung der Dichtung führe. Indem die Figuren als quasi-real gelesen und somit vom Text unabhängig gemacht werden, gerate der Text als ästhetisches, poetisches und vor allem historisches Artefakt aus dem Blick. Was Knights polemisch darstellt, ist eine Shakespeare-Philologie, in der die Figuren nicht mehr ein Teil des Textes sind, sondern die Texte selbst verdrängt haben:

The habit of regarding Shakespeare's persons as ‚friends for life‘ or, maybe, ‚deceased acquaintances‘, is responsible for most of the vagaries that serve as Shakespeare criticism. [...] It is responsible for all the irrelevant moral and realistic canons that have been applied to Shakespeare's plays, for the sentimentalizing of his heroes [...] and his heroines. And the loss is incalculable. Losing sight of the whole dramatic pattern of each play, we inhibit the development of that full complex response that makes our experience of a Shakespeare play so very much more than an appreciation of ‚character‘—that is, usually, of somebody else's ‚character‘.³³

Die Bedenken, die Knights hier formuliert, markieren den blinden Fleck der normativ verstandenen Figur als Schöpfung des Autor-Schöpfers. Verstanden als ‚lebensechte‘ Wesen, lösen sie sich aus ihren Texten heraus, ebnen den Weg zu einer völlig spekulativen Lektüre und verstellen so den Blick auf einen Text, dessen Teil sie eigentlich sind.

Von hier lässt sich die Linie ziehen zu (post-)strukturalistischen und semiotischen Theorien der literarischen Figur. Für das Folgende sei für diese durchaus unterschiedlichen Ansätze zum Zwecke der Systematisierung und Vereinfachung die Bezeichnung als ‚(post-)strukturalistische Theorien‘ gestattet.³⁴ Figuren sind nach diesen Perspektivierungen eben nicht analog zu Menschen zu verstehen, sondern als das, was sie ‚wirklich‘ sind: nicht Abbildungen – wie auch immer verzerrt – von wirklichen oder wirklichkeitsähnlichen Menschen, sondern Textelemente, Informationsstrukturen und zu dechiffrierende Zeichen. In starker Abgrenzung zu den ‚mimetischen‘ Konzepten der Figur lässt sich von einer antithetischen Dialektik sprechen, die Heidbrink in einer hinreißend treffenden Phrase auf den Punkt bringt: „Signs vs. Persons“, Zeichen gegen Personen.³⁵ Hier ist es nicht nötig, einen erschöpfenden Überblick über alle strukturalistischen,

33 Ebd., S. 16.

34 Die Lizenz gibt Scheffel, der entsprechende narratologische Theorien aus dem gleichen Grund „grosso modo“ als „strukturalistisch“ bezeichnet. Michael Scheffel: Narratologie – eine aus dem Geist des Strukturalismus geborene Disziplin? In: Strukturalismus, heute. Brüche, Spuren, Kontinuitäten. Hrsg. von Martin Endres u. Leonhard Herrmann. Stuttgart: Metzler 2018, S. 45–59, hier S. 45.

35 Heidbrink: Fictional Characters in Literary and Media Studies, S. 73. Ähnliche Formulierungen schon früher bei Rimmon-Kenan: Narrative Fiction, S. 31–34.

post-strukturalistischen und semiotischen Ansätze der Figurenkonzeption zu geben, es sei auf die bereits geleisteten Überblicke verwiesen.³⁶ Um aber neuere Ansätze der narratologischen Figurentheorie, die sich teils deutlich als Gegenentwurf zur Figur als ‚Zeichen‘ verstehen, richtig einordnen zu können, scheint zumindest die kursorische Darstellung wirkmächtiger (post-)strukturalistischer Beiträge angebracht. Diese Texte legen den Grundstein einer systematischen Figurentheorie, obwohl es sich dabei nur selten um dezidierte Studien zu Figuren handelt.

Propps formelbasierte Untersuchung des russischen Zaubermärchens positioniert sich als (pseudo-)biologische Taxonomie – deswegen nennt Propp sie eine Morphologie.³⁷ Im Gegensatz zu Forster (*Homo sapiens/Homo fictus*) ist diese biologisch-taxonomische Metapher allerdings methodologischer Ernst. Das wichtigste Merkmal der Texte, das ihre taxonomische Einordnung – lies: Unterscheidbarkeit – gewährleisten soll, ist für Propp die „Funktion der handelnden Personen“.³⁸ Der Text selbst ist es, der hier systematisiert wird, und zwar anhand der Figuren. Dafür werden letztere nicht als mehr oder weniger überzeugend gestaltete, menschenähnliche Entitäten perspektiviert, sondern als Funktionsträger. Bestimmt wird die Funktion als „eine Aktion von einer handelnden Person [...], die unter dem Aspekt ihrer Bedeutung für den Gang der Handlung definiert wird“.³⁹ Die Figur *ist*, was sie im Text *tut*, deswegen kann sie besonders durch Ihre Handlungen bestimmt werden: als „Gegenspieler“, „Schenker“ etc.⁴⁰ Außerdem wird es unmöglich, die Figur im Unterschied zur mimetischen Perspektivierung aus dem Text herauszulösen. Ihr Sinn erschöpft sich in ihrer Funktion *im* Text. Was über diese Funktion hinausgeht, entzieht sich für Propp der Systematisierung, aber auch der unmittelbaren Relevanz: Die „Attribute[]“ der Figuren, ihr Aussehen usw., sind mit Propp lediglich als vielfältige Ausgestaltungen der typischen Handlungsfunktionen zu verstehen.⁴¹

Greimas baut explizit auf Propps Untersuchung auf und versucht sie auszuweiten.⁴² Während Propp sich nur auf die Gattung des Märchens beschränkt, ist es Greimas’ erklärtes Ziel, alle möglichen Texte durch die

36 Siehe oben, Anm. 2.

37 Vgl. Wladimir Propp: *Morphologie des Märchens*. Übersetzt von Christel Wendt, hrsg. v. Karl Eimermacher. München: Hanser 1972, S. 9.

38 Ebd., S. 26.

39 Ebd., S. 27.

40 Ebd., S. 79–81.

41 Ebd., S. 87 ff.

42 Vgl. Algirdas Julien Greimas: *Strukturelle Semantik. Methodologische Untersuchungen*. Übers. aus dem Franz. von Jens Ihwe. Braunschweig: Vieweg 1971, S. 161.

„beschränkte Anzahl aktantieller Terme“ beschreibbar zu machen.⁴³ Diese Aktanten treten nicht zwangsläufig, aber sehr häufig als Figuren auf. Die Erweiterung des Analysegegenstandes (vom Märchen zu allen Narrativen) bringt also eine weitere Abstraktion der Figur mit sich: Sie lässt sich nicht mehr nur als handelnde verstehen, sondern ist die zwar häufige, aber nicht zwangsläufige Manifestation von Handlungsfunktionen. Die Figur ist somit zu einem möglichen Träger textueller Funktion geworden. Sie ist dem Text nicht mehr über-, sondern anderen Funktionsträgern syntaktisch nebengeordnet. Anders gesagt: Der Text besteht aus Zeichen, die Figur ist nur eines davon.

Die Probleme eines solchen methodischen Ansatzes sind offensichtlich und immer wieder formuliert worden: Die Schematisierung werde dem einzelnen Text nicht gerecht, weil sie das Spezifische ausblende, um das Unspezifische sichtbar zu machen. So entstehe eine verzerrte Perspektive auf den Untersuchungsgegenstand.⁴⁴ Außerdem wird als grundlegendes Defizit wiederholt die Reduktion der Texte auf eine häufig arbiträre Sammlung von Strukturen diskutiert.⁴⁵ Wenn der Nachweis inter- und transtextueller Strukturen gerade das Ziel einer Untersuchung ist, stellt sich die berechnete Frage, inwiefern ein derart ausgerichteter Forschungsansatz wirklich bei der Analyse von einzelnen Texten helfen kann⁴⁶ – abgesehen davon,

43 Ebd.

44 Vgl. Heidbrink: *Fictional Characters in Literary and Media Studies*, S. 80 (bes. Fußnote 94); Jonathan Culler: *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge 2002, S. 272–278; Jannidis: *Figur und Person*, S. 100; Jannidis: *Character*, S. 32 f.; Culpeper: *Language and Characterisation*, S. 50; Baruch Hochman: *Character in Literature*. Ithaca: Cornell Univ. Press 1985, S. 23; Chatman: *Story and Discourse*, S. 112. Anzumerken ist allerdings, dass diese Kritik eher bei Greimas als bei Propp greift. Anders als Greimas trifft Propp eine Aussage über ein begrenztes Textkorpus, das sich aus nur einer spezifischen Untergattung des Märchens zusammensetzt. Die relative Homogenität der Texte ist eine solide Grundlage für die Schematisierung. Außerdem stellt Propp eine ganze Reihe von Funktionen mit teils mehr als einem Dutzend Unterfunktionen auf (vgl. Propp: *Morphologie des Märchens*, S. 33–67). Diese Vielzahl von Parametern erlaubt durchaus individuelle Analysen der Texte, besonders wenn berücksichtigt wird, dass die individuelle Gestaltung bspw. von Figuren nicht ignoriert, sondern über die eher offen gehaltenen „Attribute“ nur untergeordnet wird. Propp versucht gerade nicht, die Spezifika der Texte unsichtbar zu machen, sondern sinnvoll in ein taxonomisches System zu integrieren. Freilich ließe sich diskutieren, ob dies immer gelingt. Desungeachtet lässt sich in Propp schon ein Vorläufer moderner Tokenisierung für computergestützte Analyseverfahren sehen.

45 „Narrative processing, from this structuralist perspective, depends on reducing or normalizing the heterogeneity of specific actors by matching each such character with a limited repertoire of basic and general roles.“ David Herman: *Recontextualizing character. Role-theoretic Frameworks for Narrative Analysis*. In: *Semiotica* 165 (2007) H. 1, S. 191–204, S. 192.

46 Vgl. dazu auch Jannidis: *Character*, S. 32 f.

dass rekurrente Merkmale sichtbar gemacht werden können. Das Problem der Reduktion durch strukturalistische Ansätze lässt sich auch so formulieren: Sie reduzieren die Komplexität der Erzählung, anstatt die Komplexität der Erzählung zur Grundlage einer Deutung zu machen. Dabei erscheinen die Setzungen der ‚klassischen‘ strukturalistischen Ansätze von Propp oder Greimas häufig nicht als zwingend. Ganz im Gegenteil: Da Texte nicht als einzelne ästhetische Erzähltexte wahrgenommen werden, sondern als Strukturen, die teils aus der Linguistik entnommen sind (Syntagmen⁴⁷), erscheinen die Ansätze eben nicht anwendbar auf *alle* Texte im Sinne einer analytischen Logik, sondern als idiosynkratisch.⁴⁷ Literarisches Erzählen funktioniert über syntaktische Strukturen, aber ist Erzählen deswegen unbedingt als Syntax beschreibbar? Auf der anderen Seite scheinen solche Ansätze genau das Problem zu lösen, das Knights in der Shakespearephilologie identifiziert hatte: Figuren können dem Text nicht mehr übergeordnet werden, da sie gerade als Funktion(sträger) nur im Rahmen des Textes verstanden werden können. Eine solche Lektürehaltung mag als eine ‚unnatürliche‘ erscheinen – aber sie erweist sich als widerstandsfähig gegen den Illusionseffekt des Erzählens.

Besonders kontrovers wird bis in die neuere Zeit Text aus dem Jahr 1979 diskutiert, der dezidiert eine Figurentheorie zu entwerfen und die strukturalistische Verneinung der Figur als ‚Mensch‘ auf die Spitze zu treiben scheint. Sollte es Figuren denn tatsächlich gar nicht geben? Handelt es sich um eine Illusion, einer methodisch unzureichenden Lektüertechnik geschuldet und nichts weiter? Joel Weinsheimers *Theory of Character: Emma* ist in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich und einen näheren Blick wert: Einerseits sind die im Text gegebenen Hinweise zum Verständnis der Figur zu beachten und zu bewerten, andererseits aber gerade auch die spätere vehemente Kritik an ihnen. Zwei Dinge darf man vorwegnehmen. Erstens: Natürlich gibt es Figuren in literarischen Texten. Und zweitens: Die einschlägige Kritik an Weinsheimer missversteht häufig seine Pointe.

Weinsheimer richtet sich in seinem Aufsatz – der teils polemisch gehalten, aber deutlich als Gedankenexperiment markiert ist – vor allem gegen das, was er als „mimetic criticism“⁴⁸ bezeichnet, also: das Lesen einer Figur, als sei sie ein echter Mensch. Auch wenn versichert werde, dass man sehr wohl zwischen echten und fiktiven Menschen unterscheiden könne, sei ein

47 Siehe dazu Culpepers kritische Auseinandersetzung mit strukturalistischen Positionen in der Figurentheorie. Vgl. Culpeper: *Language and Characterisation*, S. 272–278.

48 Joel Weinsheimer: *Theory of Character: Emma*. In: *Poetics Today* 1 (1979) H. 1, S. 185–211, S. 186.

solcher Ansatz nach Weinsheimer unzulässig. Denn: Ohne eine deutliche Distanzierung von der mimetischen ‚Sprache‘ des Textes beteilige sich der *critic* unweigerlich am mimetischen Illusionsspiel der Erzählung – wie weiter oben mit Blick auf Forster schon diskutiert wurde. Dem gegenüber stellt Weinsheimer also das genaue Gegenteil: den „semiotic criticism“, der die Sprache des Untersuchungsgegenstandes abweise und die arbiträre Verbindung von Signifikant und Signifikat betone.⁴⁹ Der methodische Unterschied findet seinen Graph-ischen Ausdruck (buchstäblich!) in einer bestechenden Eigenheit von Weinsheimers Text: Alle Figurennamen werden als Textzitat – und eben nicht als Eigennamen einer Entität, die außerhalb des Textes existiert – sichtbar gemacht, indem sie in Anführungszeichen gesetzt werden.

Mit Weinsheimer sind fiktive Figuren zwangsläufig Teile geschlossener Systeme (literarischer Texte etwa), echte Menschen hingegen sind Teile offener Systeme. Es macht einen fundamentalen Unterschied, ob – um bei einem Beispiel Weinsheimers⁵⁰ zu bleiben – der Napoleon aus dem Roman *Krieg und Frieden* von Lew Tolstoj oder der Napoleon aus der historiographischen Biographie *Napoleon* von Johannes Willms gelesen wird. In der ‚geschlossenen‘ semiotischen Lektüre von Weinsheimer ist der Roman insofern abgeschlossen, als dass keine Information von außerhalb den eigentlichen Text der Erzählung ändern kann.⁵¹ Im Roman begegnen sich Andrej und Napoleon, kein neuer Befund kann daran etwas ändern, die Faktenlage ist invariabel – der Text also in diesem Sinne (ab-)‚geschlossen‘. Neue historische Befunde über Napoleon könnten aber durchaus Details seiner Biographie ändern – der ‚Text‘ ist also ‚offen‘ und muss immer wieder neu geschrieben werden. Damit konstituiert Weinsheimer zwei diametrale ontologische Bereiche für echte Menschen auf der einen und Figuren auf der anderen Seite.

Was passiert aber mit identitätsstiftenden Eigenschaften der Figuren im geschlossenen System? Sicher vor einer Aktualisierung von außen müsste es doch eigentlich ein Leichtes sein, Figuren präzise zu bestimmen, zu charakterisieren und zu analysieren. Mit Weinsheimer ist genau das Gegenteil zutreffend: Figuren in geschlossenen Systemen erweisen sich gerade aufgrund ihrer Abgeschlossenheit als instabil. Eigennamen seien so variabel

49 Vgl. ebd.

50 Vgl. ebd., S. 188.

51 So auch Matías Martínez u. Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 10., überarbeitete und aktualisierte Auflage. München: C. H. Beck 2016, S. 148. Das Entdecken von verschiedenen Textstufen wird hier freilich nicht berücksichtigt, die Varianten ließen sich aber wohl als Demarkationslinien unterschiedlicher Texte verstehen.

wie Charaktermerkmale,⁵² ebenso die soziale Zugehörigkeit der Figuren,⁵³ nicht einmal Sprechakte ließen sich eindeutig einer so genannten Figur zuordnen.⁵⁴ Weinsheimer kommt zu einem deutlich formulierten Ergebnis:

If a character is defined neither by name, nor by social role, nor by speech, nor by characteristics, what remains? Once it is admitted that characters are not persons, they are absorbed into text. Closure neutralizes the differentiation of characters from each other and from text. In semiotic criticism, characters dissolve and only text remains.⁵⁵

Weinsheimers Statement ist, wie nicht anders zu erwarten, vehement kritisiert und zurückgewiesen worden. Jannidis bezeichnet Weinsheimers Ansatz als „wenig fruchtbar“, da er auf einigen argumentativen Unsauberkeiten fuße. Etwa sei eine gewisse Varianz in der Benennung von Figuren noch kein Hinweis darauf, dass dadurch auch die Identität der oder gar die Figur selbst instabil sei.⁵⁶ Weiter geht Hochmann, der Weinsheimers Aufsatz mit deutlichem Groll als die „most radical semiotic position“ beschrieben hat – Weinsheimers Namen nennt er sogar nur in hintangestellten Anmerkungen.⁵⁷ Er wirft diesem und anderen (post-)strukturalistischen Ansätzen vor, im Grunde paradox zu sein: Sie würden Figurentheorie betreiben und dabei gleichzeitig das Bestehen eben jener Figuren verleugnen.⁵⁸ Hochmanns Kritik hebt dabei besonders das ästhetische Moment von Literatur hervor. Auch wenn sich Figuren als Zeichen konzipieren ließen, würden Sie doch nicht *als* Zeichen wahrgenommen. Der strukturalistische Ansatz erscheint ihm somit letztlich als eine defizitäre Lektüre, wenn er behauptet: „[W]e must deal with the fact that the canonical texts of the Western literary tradition have seemed to readers to deal with people and to project powerful images of discrete human beings.“⁵⁹ Wer Figuren nicht als Personen lese, lese Literatur falsch. Hochmanns sehr deutliche und als mimetisch ausgezeichnete Kritik wird gerade durch die prozessorientierten und kognitiven Ansätze, die im Anschluss diskutiert werden, weitergeführt, relativiert und vertieft.

52 Weinsheimer: *Theory of Character: Emma*, S. 195–197.

53 Vgl. ebd., S. 198–201.

54 Vgl. ebd., S. 201 f.

55 Ebd., S. 208.

56 Vgl. Jannidis: *Figur und Person*, S. 166–169.

57 Hochman: *Character in Literature*, S. 24. Affirmierend bei Taha: *Heroizability*, S. 61.

58 Vgl. Hochman: *Character in Literature*, S. 24.

59 Ebd., S. 28.

Dennoch ließe sich mit einer solchen (post-)strukturalistischen Perspektive auf Figuren nun aber deutlich mehr mit dem Dichter aus Goethes *Vorspiel* anfangen, als mit einer mimetischen. Als reine Funktion betrachtet wird die Persönlichkeit der Figur nun so irrelevant, wie sie im Text tatsächlich erscheint. Ihre Funktion kann stattdessen hervorgehoben werden: Der Theaterdirektor und die lustige Person lassen sich als Kontrahenten verstehen, die dem Dichterhelden den Weg zu seinem Ziel (der wahren Dichtung) versperren wollen – aber gerade *als* Widerstände dazu beitragen, dieses Ziel aufzuwerten. Was wäre groß an der wahren Dichtung, wenn es zu ihrem Erreichen nichts zu überwinden gäbe? Die Perspektivierung der Figuren als Zahnräder einer Mechanik macht aus dem Gespräch dreier dargestellter Menschen die Darstellung eines poetischen Diskurses in heroischer Überhöhung.

Vor dem Hintergrund der weitreichenden Kritik an (post-)strukturalistischen Ansätzen, die Figuren als Zeichen verstehen, hat die neuere Narratologie ihnen vor allem einen historischen Wert zugeschrieben.⁶⁰ Es sei ihr Verdienst, den Weg für theoretische Überlegungen und die Figur von einer unstatthaft mimetischen Lesart freigemacht zu haben. Darüber hinaus ist die funktionale Beschreibung von Figuren alles andere als unergiebig. Ganz von der Frage abgesehen, ob die zu beobachtenden intertextuellen Gemeinsamkeiten verschiedener Texte nun eigentlich durch ein entsprechendes strukturalistisches Analysemodell beobachtet oder erst hervorgebracht werden, ist die Betrachtung von Figuren *als* Funktionen durchaus brauchbar. Das liegt nicht zuletzt daran, dass sich diese Funktionen gerade nicht, wie etwa von Hochmann vorgeworfen, als unvereinbar zum Rezeptionsprozess von ‚menschlichen‘ Figuren erweisen. Ganz im Gegenteil: Wer liest schon so naiv, Figuren nicht auch über ihre Funktion in der Erzählung zu verstehen? Und wenn betont wird, dass Figuren als mimetische Phänomene wie echte Personen erscheinen können, darf doch nicht vergessen werden, dass Figuren nicht nur an echte Menschen, sondern auch an andere Figuren erinnern. Figuren sind nicht nur Phänomene, die über den Text hinaus in die Realität wirken, sondern auch intertextuell auf der Grundlage von anderen Texten verstanden werden. Man kann deswegen davon ausgehen, dass (post-)strukturalistischen Ansätzen mehr als nur ein wissenschaftsgeschichtlicher Wert zukommen mag,⁶¹ wenn man intertextuelle

60 Etwa bei Nieragden: Figurendarstellung im Roman, S. 15–23.

61 Karlheinz Stierle hat zuletzt in einem engagierten bis enragierten, durchaus polemisch gehaltenen Aufsatz dafür plädiert, strukturalistische Ansätze nicht zu verwerfen, sondern sie als Korrektiv für hermeneutische Ansätze in den Fachdiskurs zu reintegrieren. Vgl. Karlheinz Stierle: Ist der Strukturalismus überholt? Zur Aktualität einer strukturalen Literaturwissen-

Phänomene einer bestimmten Figurengruppe perspektivieren möchte. Die Figur muss auch als Zeichen, Funktion und strukturelles Textphänomen sichtbar bleiben.

Das hat in der überraschenden Coda seines Aufsatzes auch Weinsheimer festgehalten. Denn schlussendlich wird das Auflösen der Figur direkt im Anschluss an das obige Zitat als ungangbares Gedankenexperiment dargestellt. Weinsheimer betont, dass es beide Zugänge zur Figur brauche, mimetische und semiotische, und keine allein werde den untersuchten Phänomenen gerecht: „Characters are both people and words.“⁶² Eine genauere Lektüre offenbart ohnehin die deutliche Polemik des Textes. Weinsheimer scheint weniger *für* eine neue als *gegen* eine ältere Perspektivierung der Figur zu argumentieren. Wer davon schreibt, dass sich Figuren auflösen, bestätigt ja, dass sie sich vorher in einem soliden Zustand befinden. Das mimetische Verständnis der Figur wird also durch die semiotische Lektüre zerbrochen. Weinsheimer inszeniert hier ein dialektisches Verhältnis verschiedener Ansätze der Figurentheorie. Die mimetische These wird mit der semiotischen Antithese konfrontiert, in der Coda finden die Ansätze in der Synthese zusammen. Knights' methodische Kritik an der Shakespeareforschung taucht hier in gesteigerter Form als genealogisches Modell wieder auf. Damit hat der figurentheoretische Diskurs seinen entscheidenden Impuls bekommen, allerdings nicht inhaltlich, sondern strukturell: als sich korrigierende Abfolge.

2.1.2 Kognitionspsychologie und erzählte Welten: Inferenzen in der Figurentheorie

(Post-)strukturalistische und semiotische Literaturwissenschaft haben nicht nur zu einer neuen Perspektive auf Figuren als Zeichen geführt, sondern überhaupt den Grundstein gelegt für die Narratologie. Neuere post-klassische narratologische Ansätze zur Beschreibung der Figur haben sich jedoch besonders um das Konzept der *story world* und im Rahmen der Rezeptionsästhetik sowie der kognitivistischen Narratologie entwickelt. Da diese Ansätze fast ausschließlich auf der Modellierung kognitiver, prozesshafter Verstehensprozesse basieren, werden sie im Folgenden unter dem damit

schaft. In: Strukturalismus, heute. Brüche, Spuren, Kontinuitäten. Hrsg. von Martin Endres u. Leonhard Herrmann. Stuttgart: Metzler 2018 (Abhandlungen zur Literaturwissenschaft), S. 139–148.

62 Weinsheimer: *Theory of Character: Emma*, S. 210.

vielleicht etwas weit gefassten Begriff der kognitivistischen Figurentheorie zusammengefasst: Sie lassen sich als Ausprägung des *cognitive turns* in der Narratologie verstehen. Kognitionstheoretische Ansätze der Narratologie bzw. *cognitive narratology*⁶³ umfassen ein weites Feld heterogener Methoden, Ansätze und Fragestellungen.⁶⁴ Das Feld gibt um 2000 besonders für den Bereich der Figurentheorie maßgebende Impulse, Vorläufer lassen sich aber schon deutlich früher, etwa in der Rezeptionsästhetik Isters, erkennen. Dazu gehören auf der einen Seite Arbeiten, in denen Erzählen in einen evolutionstheoretischen Ansatz integriert wird.⁶⁵ Auf der anderen Seite haben sich Konzeptualisierungen der Prozessierung von Textinformationen als besonders einflussreich für die Theorie der Figur erwiesen. Ausschlaggebend sind hier etwa die narratologischen Konzepte der *frames* und des *principle of minimal departure* – zwei für die moderne Narratologie und besonders Figurentheorie einschlägige Begriffe, die in aller Kürze vergegenwärtigt werden sollen.

Das *principle of minimal departure* beschreibt ein einfaches, einleuchtendes Phänomen des Verstehens von Erzählgegenständen. Da erzählte Welten (*story worlds*) aus Gründen der Darstellungsökonomie notwendig unterterminiert sind, müssen die ‚fehlenden‘ Informationen rezeptionsseitig aufgefangen werden. Dabei werden nach dem *principle of minimal departure* in der Regel solche Informationen inferiert, die zum Wissen der Rezipienten über die reale Welt gehören.⁶⁶ Normalerweise gehen wir also davon aus, dass Figuren schlafen müssen, auch wenn der Text dies nicht expliziert. Dieses aktivierte Wissen ist dabei in der Regel nicht das individuelle Wissen eines Rezipienten, sondern das konventionalisierte Wissen einer Gruppe – ansonsten wäre jede Lektüre zwangsläufig idiosynkratisch.⁶⁷ *Frames* stellen in

63 David Herman: Cognitive Narratology. In: Living Handbook of Narratology. http://lhn.sub.uni-hamburg.de/index.php/Cognitive_Narratology.html (01.04.2025).

64 Vgl. den Überblick von Sophia Wege: Kognitive Aspekte des Erzählens. In: Erzählen. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hrsg. von Matías Martínez. Stuttgart: Metzler 2017, S. 346–354.

65 Um ein Beispiel aus einem weiten Feld anzuführen: Boyd versteht Erzählen als evolutionären Entwicklungsfortschritt, der sich nicht nur beim Menschen, sondern auch schon bei Tieren entdecken lasse. Vgl. Brian Boyd: On the Origins of Stories. Evolution, Cognition, and Fiction. Cambridge: Harvard University Press 2009, S. 32–38.

66 Vgl. Marie-Laure Ryan: Story/Worlds/Media. Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology. In: Storyworlds across Media. Towards a Media-Conscious Narratology. Hrsg. von Marie-Laure Ryan u. Jan-Noël Thon. Lincoln, London: University of Nebraska Press 2014, S. 25–49, hier S. 35.

67 Waltons Unterscheidung zwischen dem „Reality Principle“ und dem „Mutual Believe Principle“ erlaubt es, auch solche individuellen Lesarten zu systematisieren. Vgl. Kendall L.

der einflussreichen Konzeptualisierung von Jahn⁶⁸ auf einer höheren Ebene etablierte Modelle des Textverstehens dar, die bei der Rezeption Anwendung finden.⁶⁹ Dadurch werden Textinformationen immer schon in einen gegebenen ‚Rahmen‘ eingebettet, jedenfalls solange diese Zuordnung funktioniert.⁷⁰ Hieraus ergeben sich mit Jahn „preference rules“, die Lesende davon ausgehen lassen, dass die durch die Erzählinstanz realisierten Textinformationen ‚relevant‘, ‚glaubhaft‘, ‚in richtiger Menge‘ und ‚geordnet‘ sind.⁷¹ Die Verstehensmöglichkeiten eines Textes bzw. einer Figur sind dadurch also immer schon durch Rahmeninformationen geprägt.

Kognitivistisch-narratologische Absätze haben sich häufig explizit von jenen der ‚klassischen‘, strukturalen Narratologie abgegrenzt.⁷² Daraus resultiert die gelegentliche Darstellung der Abfolge solcher Ansätze als Konkurrenzsituation oder Kampfhandlung.⁷³ In den letzten Jahren ist dieser ‚Konflikt‘ zwar entschärft worden,⁷⁴ trotzdem wurde die kognitivistische

Walton: *Mimesis as make-believe. On the foundations of the representational arts*. Cambridge: Harvard University Press 1990, S. 144–161.

68 Sowohl Wege (*Kognitive Aspekte des Erzählens*, S. 350) als auch Herman (*Cognitive Narratology*, S. 13) betonen die Wirkmacht von Jahns Ansatz.

69 Jahn definiert Frames als „the cognitive model that is selected and used (and sometimes discarded) in the process of reading a narrative text“. Manfred Jahn: *Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives. Toward a Cognitive Narratology*. In: *Poetics Today* (1997) H. 18, S. 441–468.

70 Vgl. ebd., S. 448.

71 Ebd., S. 447: „From the narratee’s point of view, these maxims correspond to the following preference rules: (4) a. Prefer to assume that the narrator is conveying something relevant. b. Prefer to assume that the narrator believes what he intends to convey. c. Prefer to assume that the narrator is giving the right amount of information. d. Prefer to assume that the narrator presents his material in an orderly manner.“

72 Vgl. Scheffel: *Narratologie – eine aus dem Geist des Strukturalismus geborene Disziplin?*, S. 45, 57.

73 Ein neueres Beispiel dafür ist der entsprechend betitelte Überblick Rapaports, der, alles andere als objektiv, den ‚Krieg‘ gegen und die Notwendigkeit von strukturalistischer Theorie betont. Vgl. Herman Rapaport: *The Humanists Strike Back. An Episode from the Cold War on Theory*. In: *Dead theory. Derrida, Death, and the Afterlife of Theory*. Hrsg. von Jeffrey R. Di Leo. London, Oxford, New York: Bloomsbury 2016, S. 53–72, etwa die Polemik (auch) gegen kognitivistische Ansätze, S. 53: „The result is that much work is being published now, which just two decades ago would have been considered methodologically naïve by the theoretically savvy. This signals the advent of a renewed dedication to positivism (in today’s terms: cognitive science, climate change, evolutionary biologicistic explanations of storytelling, the ‚anthropocene‘, the advent of ‚big data‘), which not that long ago would have been considered unthinkable.“ Im anglophonen Raum hat sich diese (teils polemische) Rückbesinnung auf ‚theory‘ in jüngerer Zeit besonders in den Publikationen Vincent Leitchs Bahngebrochen. Vgl. Vincent Leitch: *Theory Matters*. Hoboken: Taylor and Francis 2014; und ders. (Hrsg.): *The Norton anthology of theory and criticism*. 3. Aufl. New York: Norton 2018.

74 Vgl. Scheffel: *Narratologie – eine aus dem Geist des Strukturalismus geborene Disziplin?*

tisch-narratologische Konsolidierung einer Figurentheorie dadurch deutlich geprägt.

Im Folgenden sollen schwerpunktmäßig drei Ansätze einer neueren Figurentheorie vorgestellt und anschließend diskutiert werden – weitere Vorschläge werden allerdings *en passant* berücksichtigt.⁷⁵ Stärker als strukturalistische Konzepte der Figur bauen sie aufeinander auf, erstmals lässt sich also von einer konsolidierten Figurentheorie sprechen. Außerdem bemühen sich diese Theorien hauptsächlich um das Erstellen eines basalen Modells der Figur. Es handelt sich mithin um narratologische Grundlagenforschung, und – das ist einer der bedeutenden Unterschiede zu strukturalistischen Ansätzen – nicht vorwiegend um die Klassifizierung narrativer Phänomene. Gemein ist diesen Ansätzen insofern das Verständnis der Figur als dynamisches Rezeptionskonstrukt, das auf der Grundlage von diskursiven Regeln und anthropologischen Konstanten inferiert (also: aus dem Text erschlossen) wird.⁷⁶

Margolin hat in einer Reihe von Arbeiten ab den 1980ern Jahren neben einer deutlichen Kritik an rein strukturalistischer Figuren- und Erzähltheorie die Figur als erzählte Entität in einer erzählten Welt (*story world*) etabliert. Dies bildet eine der wichtigsten Grundlagen für die neuen Theorien der Figur.⁷⁷ Anhand von Margolin als einem der Begründer neuerer Figurentheorie lassen sich sowohl theoretische Grundlagen als auch methodische Probleme explizieren, die für die Analyse von (Schriftsteller:innen-)Figuren besonders relevant sind.

Entscheidend für Margolins Theorie der Figur ist also zunächst die erwähnte Einbettung der Figur in den theoretischen Rahmen der ‚story worlds‘:⁷⁸ Der Text setzt eine erzählte Welt instand, die sich eben nicht, wie etwa bei Weinsheimer, in der Abgeschlossenheit expliziter, textueller Informationen erschöpft. Vielmehr ist jeder Erzähltext zwangsläufig

75 Damit wird auch hier den Überblicksdarstellungen gefolgt: Eder, Jannidis u. Schneider: Introduction; Heidbrink: Fictional Characters in Literary and Media Studies; Jappe, Krämer u. Lampart: Einleitung.

76 Eine nennenswerte Ausnahme um 2000 stellt Nieragdens Monographie dar. Hier wird ein auf die Rezeption von Figuren ausgerichteter Ansatz explizit verneint, es gehe um die „Eigenart“, nicht die „Wirkungsweise“ der Figurendarstellung. Nieragden: Figurendarstellung im Roman, S. 19.

77 Vgl. Jannidis: Character, S. 62.

78 Damit schließe ich mich hier den Begrifflichkeiten an, die Marie-Laure Ryan etabliert hat. Zum Bedeutungsunterschied zwischen *story world*, *fictional world* etc. vgl.: Ryan: Story/Worlds/Media. Ich verwende im Folgenden für die *story world* den eingedeutschten Begriff der ‚erzählten Welt‘, sofern nicht explizit auf eine bestimmte Begriffsverwendung aus der Forschung bezuggenommen wird.

unabgeschlossen und die entstehenden Leerstellen werden, wie erwähnt, im Rezeptionsprozess aufgefüllt.⁷⁹ Dies ermöglicht es überhaupt erst, dass Texte trotz ihrer inhärenten Unvollständigkeit kohärent erscheinen. Auch wenn eine Information also nicht explizit gegeben wird, ist es unter Umständen trotzdem sinnvoll, von ihr auszugehen, um die erzählte Welt richtig bzw. überhaupt verstehen zu können.

Margolin bestimmt die Figur als ein menschliches oder menschen-ähnliches („human or human-like“)⁸⁰ Wesen in einer solchen erzählten Welt. Sie ist damit insofern Zeichen, als dass sie in den Text eingegliedert ist. Gleichzeitig ist sie aber nur auf der Grundlage des abgeschlossenen Textes nicht verstehbar. Denn wenn erzählte Figuren (wie auch erzählte Welten) immer unvollständig bestimmt sind, aber durch die Rezipienten vervollständigt werden, dann – so Margolin – müssen dafür zwangsläufig textexterne Informationen hinzugezogen werden. Diese externen Informationen seien dabei schwerpunktmäßig aus der echten Welt entlehnt, genauer: dem allgemeinen psychologischen und sozialen Wissen der Rezipienten: „In fact, our very identification of a represented entity in a fictional narrative as human or human-like presupposes an actual-world species model, and our whole arsenal of property and relations predicates is expressed in natural language terms which are primarily based on actual-world models.“⁸¹ Deutlich richtet sich Margolin hier gegen ein reines Verständnis der Figur als Zeichen. Das ‚natürliche‘ Erkennen der Figur als Mensch und das Vokabular, mit der Figuren beschrieben werden können, deuten bereits auf die Anwendung von textexternen Informationen hin.

Margolins Figurentheorie stellt sich als genau jener janusköpfige Ansatz dar, den Weinsheimer gefordert hat.⁸² Die diametralen Perspektivierungen

79 Vgl. Ruth Ronen: *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge Univ. Press 1994 (*Literature, Culture, Theory* 7), S. 11: „When a text is considered to be fictional, its set of propositions are read according to fictional world-constructing conventions and it is made to signify by observing the set of fictional world-reconstructing conventions [...]“

80 Uri Margolin: *Introducing and Sustaining Characters in Literary Narrative. A Set of Conditions*. In: *Style* 21 (1987) H. 1, S. 107–124, S. 108. Diese Definition wird so auch von Jannidis auf der Grundlage von Margolin vorgeschlagen. Vgl. Jannidis: *Character*, S. 33.

81 Uri Margolin: *Characters in Literary Narrative. Representation and signification*. In: *Semiotica* 106 (1995) H. 3, S. 373–392, S. 380.

82 Zwar kritisiert Margolin wiederholt die vereinfachende semiotische Relation von Signifikant und Signifikat zu Zwecken der Figurenanalyse (vgl. ebd., S. 382 ff.), ließe sich also zutreffend als Kritiker der (post-)strukturalistischen Ansätze beschreiben. Gleichzeitig wendet er sich methodisch nicht grundlegend von solchen Ansätzen ab, sondern fordert eine angemessene Komplexität der Analyse ein. Insofern lässt sich die kategoriale Bestimmung von Figuren bei Margolin durchaus mit der Beschreibung der Funktionen bei Propp vergleichen. Margolins „set of conditions“ ließe sich insofern als eine Präzisierung strukturalistischer Theoreme

der Figur als Zeichen und als Person werden miteinander vermittelt: Als textuelles Element lassen sich Figuren mithilfe einer Reihe von logischen Bedingungen beschreiben, die erfüllt werden können oder müssen; als vom Text separierbares Phänomen werden Figuren durch ihre Einordnung als Elemente einer fiktiven Welt nicht nur verständlich, sondern überhaupt verstehbar. Diese Kombination aus textseitig logischer Bedingtheit und rezeptionsseitig epistemischer Wahrnehmbarkeit bringt aber wiederum eine Reihe von theoretischen Problemen und Desideraten mit sich, die teils schon durch Margolin selbst, teils in der Weiterentwicklung der Theorie diskutiert und aufgefüllt werden. Eine besondere Rolle hat dabei der analytische Umgang mit einem prinzipiell rezeptionsabhängigen Vorgang und die damit einhergehenden Modifikationen der hermeneutischen Methode gespielt. Grundlegend lässt sich die Auflösung der Unabgeschlossenheit von Texten in zwei unterschiedlichen Weisen fassen. Man kann einerseits die diskursive Konvention eines literarischen Regelsystems hervorheben: Im literarischen Diskurs gilt dann eine bestimmte Regel für den Umgang mit ‚Leerstellen‘ und diese Regel ließe sich beschreiben. Andererseits lässt sich die spezifische Rezeptionsleistung der Leser betonen, also der kognitive Vorgang des Figurenverstehens. Anders gesagt: Das Verstehen der Figur lässt sich *textseitig* (als präfiguriertes) und *rezeptionsseitig* (als zu vollziehendes) verstehen. Auf dieser Grundlage und als Weiterentwicklung der von Margolin vorgegeben Figurentheorie lassen sich zwei der wichtigsten Beiträge zur literaturwissenschaftlichen Figurentheorie um 2000 einordnen: Schneiders *Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption* und Jannidis' *Figur und Person*.

Schneider hat ein besonderes Gewicht auf die individuelle *Rezeption* von Figuren gelegt und bedient sich dabei schwerpunktmäßig kognitionspsychologischer Forschungsergebnisse, um ein Modell der kognitiven Prozesse der Konstruktion von Figuren während des Lektüreprozesses aufzustellen. Von der kognitionsbasierten Rezeptionsforschung ausgehend, verweist Schneider auf den prozesshaft ablaufenden – d. h. sich ständig aktualisierenden – Wechsel zwischen „*top down*“- und „*bottom up*“-Operationen während der Lektüre. Zunächst werden demnach einzelne Textinformationen beim Lesevorgang ‚extrahiert‘ und dann versucht vor dem Hintergrund des systematischen Wissensschatzes des Lesers zu verstehen (*top down*). Dieser Wissensstand könne dann auf der Grundlage der neuen spezifischen Textinformationen entsprechend aktualisiert werden oder irrelevante Informa-

verstehen. Auch Ronen sieht Margolin in der Tradition der Strukturalisten. Vgl. Ronen: *Possible Worlds in Literary Theory*, S. 111.

tionen ausgeklammert werden (*bottom up*) u.s.w. Schematisches Wissen wird konstant abgerufen, um spezifische Textinformationen einzuordnen, spezifische Textinformationen werden andersherum schematischen Wissensbeständen zugeordnet, wobei letztere unter Umständen aktualisiert werden können.⁸³

Auf die gleiche Weise funktioniere, wie Schneider zusammenfasst, nach bestimmten sozialpsychologischen Modellen auch die Wahrnehmung von Menschen: Im *top down*-Verfahren werden Wissensbestände über soziale und persönliche Marker einer Person aktiviert (Alter, Geschlecht, Beruf etc.), womit sich gewisse Erwartungen an die Person verbinden. Die tatsächlichen Interaktionen mit der Person können dann (*bottom up*) mit diesen Erwartungen abgeglichen werden. Schneider nennt die Übertragung dieses Mechanismus auf die Wahrnehmung literarischer Figuren „plausibel“:

Wenn es Wissensstrukturen gibt, die es erlauben, andere Personen in Kategorien einzuteilen, ihr Verhalten zu erklären und vorauszusagen, dann stehen solche Strukturen prinzipiell auch bei der Figurenrezeption zur Verfügung [...], und es kann davon ausgegangen werden, daß auch die Mechanismen der Anwendung solcher Wissensstrukturen übertragen werden.⁸⁴

Vom Sozialen in das Literarische führe nach Schneider ein Prozess von Transformationen verschiedener Diskurse: Gesellschaftliche „Spezialdiskurse“ (Schneiders Beispiele: „medizinischer Diskurs“, „religiöser Diskurs“ usw.) würden sich zu personenbezogenen „Interdiskursen“ verbinden: den „Persönlichkeitstheorien“. Diese können dann (singulär oder eklektisch) eine literarische „Figurenkonzeption“ (z.B. der Phlegmatiker) fundieren, die dann wiederum in verschiedenen Texten als ein „Figurenkonzept“ (z.B. Ilja Iljitsch Oblomow) auch wieder singulär oder eklektisch aktualisiert werden könne – und dadurch entweder reproduziert oder unterlaufen werde.⁸⁵ Auf diese Weise finden nicht nur individuelle, psychologische Prozesse der Menschenwahrnehmung Eingang in den literarischen Diskurs, sondern auch soziales und psychologisches Wissen.

Unterhalb der schematischen Ebene laufe der konkrete, subjektive Prozess der Rezeption einer Figur über ein quasi-mechanistisches System: Wenn es möglich ist, werden Informationen in ein Schema eingeordnet und auf dieser Grundlage so lange weiterverarbeitet („Kategorisierung“), bis

83 Ralf Schneider: Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption am Beispiel des viktorianischen Romans. Tübingen: Stauffenburg 2000 (ZAA studies 9), S. 37 ff.

84 Ebd., S. 48.

85 Ebd., S. 84–87.

das Schema auf der Grundlage teils inkongruenter Informationen nicht mehr perfekt abgebildet wird („Individualisierung“). Diese Schemata ordnet Schneider drei Kategorisierungen zu: der sozialen, der literarischen und der textspezifischen.⁸⁶ Es werden also Wissensbestände (*top down*) aktiviert, die entweder sozialen Diskursen zugeordnet sind (Persönlichkeitstheorien), spezifisch literarischen Diskursen (Genrekonventionen etc.) und dem Text selbst (textinterne Kategorie).

Dieses Modell der Rezeption auf ältere Texte anzuwenden, es also auch literaturhistorisch fruchtbar zu machen, scheint durchaus schwierig. Denn: Es müsste präzise nachvollzogen werden, welche Diskurse und welches Wissen für den jeweiligen Text zu veranschlagen ist. Schneider selbst demonstriert die potenzielle Komplexität der verschiedenen sich verbindenden Interdiskurse, die die Grundlage für das Figurenverständnis darstellen. Nötig erscheint deswegen eine „Rekonstruktion der historischen Rezeptionsbedingungen“.⁸⁷ Diese kann aber aufgrund der enormen Komplexität zwischen verschiedenen, vielleicht noch kaum erschlossenen sozialen Diskursen, Medien- und Genretheorien, Publikationsbedingungen und -rahmungen usw. notgedrungen immer nur punktuell gelingen. Einen mehr oder weniger historischen Leser kann man sich immer nur annähern. Freilich ließe sich dieser Einwand gegen jede literaturhistorisch ausgerichtete Methode erheben. Allerdings haben textorientierte Ansätze den historischen Text vorliegen und können aus ihm selbst Schlüsse ziehen – der historische Leser aber lässt sich nicht mehr unter die Leselampe legen. Rezeptionsorientierte Theorien sind deswegen nicht gleich zu disqualifizieren – hier zeigen sich eben Vor- und Nachteile verschiedener methodischer Ansätze.

Die bedeutenden Vorteile von Schneiders Ansatz liegen nämlich auf der Hand. Das Modell beinhaltet sowohl subjektiv-psychologische als auch kollektiv-soziologische Wissensbestände und betont – das ist besonders wichtig – die Prozesshaftigkeit einer Figur. Die Figur erscheint damit nicht nur als ein statisches Gebilde von Figureninformationen, über das sich *nach* der Lektüre eine zuverlässige Aussage machen lässt, sondern als dynamisches Konstrukt, das *im Verlauf* der Lektüre immer wieder aktualisiert werden muss. Außerdem erlaubt dieser Ansatz die Perspektivierung von Wissensstrukturen in zwei Richtungen: als Wissen, das zum Verständnis der Figur aufgewendet wird; und als Wissen, das aus dem Verstehen der Figur generiert wird. Der Dichter im *Vorspiel* funktioniert einerseits über

86 Ebd., S. 163. Siehe auch → 2.4.

87 Ebd., S. 173.

den Verweis auf bestimmte Diskurse. Aber andererseits gibt er diese Diskurse nicht nur wieder, sondern stellt sie auch her. Man kann in ihm den typischen Dichter erkennen, aber auch aus ihm schließen, dass ein typischer Dichter so aussieht wie er. Es wird also gleichzeitig Wissen abgerufen und neues Wissen generiert.

Die angesprochene Problematik der Rekonstruktion von Rezeptionsprozessen, auf die eine auf Inferenzen konzentrierte Figurentheorie hinauszulaufen scheint, ist bereits von Margolin diskutiert worden. Er versucht den methodischen Einwand zu umgehen, indem er nicht das Textverständnis als Ergebnis der Rezeption, sondern die Rezeption als Konsequenz des Textes perspektiviert: „But the success of failure of readers' operations is the function of textual conditions, not of the reader's psychology.“⁸⁸

Auf dieser Annahme beruht Jannidis' Beitrag zur Figurentheorie, der mit allem Recht als eine wegweisende Studie im Bereich der literaturwissenschaftlichen Grundlagenforschung bezeichnet werden kann. Sie stellt nicht nur eine reflektierte Bündelung der figurentheoretischen Forschung bis ca. 2000 dar, sondern entwickelt ein umfassendes Modell der Figur. Maßgeblich fußt Jannidis' Modell auf Schneiders kognitivem Modell der Figurenrezeption und Margolins Perspektivierung der Figur als Teil einer *story world*.

Von Schneider übernimmt Jannidis das Konzept der Entstehung der Figur in den kognitiven Prozessen der Leser,⁸⁹ nimmt dabei aber einige wichtige Modifikationen vor. Da Schneider von historischen Rezipienten ausgeht, wird die Analyse von historischen Texten nicht nur methodisch aufwendig, sondern fokussiert ohnehin die jeweilige Lese-Erfahrung. Schneider geht von einer aktuellen Person aus, nicht von einem fiktionalen Text. Jannidis schlägt deswegen vor, auf der Grundlage der „Textstrategie“ – der Begriff wird im Folgenden häufige Verwendung finden – die Operationen eines „Modell-Leser[s]“ abzuleiten. Es wird also stärker auf der Grundlage des Textes ermittelt, welche Schlüsse ein Leser theoretisch ziehen müsste, um den Text richtig zu verstehen.⁹⁰ Die Regeln, nach denen Rezipienten inferieren, seien zwar historisch variabel, für den Modell-Leser aber dennoch aus der Textstrategie abzuleiten – der Text verrät viel darü-

88 Margolin: *Introducing and Sustaining Characters in Literary Narrative*, S. 110.

89 Vgl. Jannidis: *Figur und Person*, S. 182.

90 Vgl. ebd., S. 31. Beide Begriffe sind von Eco übernommen, werden von Jannidis aber weiterentwickelt. Im Folgenden werden sie immer im hier ausgeführten Sinne nach Jannidis verwendet. Zu Jannidis' Auseinandersetzung mit Schneiders Leser-Modell vgl. ebd., S. 180–185. Ein dem Modell-Leser ähnliches Konzept findet sich auch bei Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 70: die „Konzeption des abstrakten Lesers als idealer Rezipient“.

ber, wie er zu verstehen ist.⁹¹ Damit bleibt gerade die Analyse des Textes selbst – freilich vor dem Hintergrund der kognitiven Rezeptionstheorie – das hauptsächliche Anliegen des Vorgehens. So wird die Problematik der historischen Rekonstruktion des Textverstehens zumindest in der Theorie entschärft.⁹²

Wenn Jannidis' an Margolin angelehnte Definition der Figur also auch einfach klingt, stellt sie eine Verdichtung komplexer theoretischer Wechselverhältnisse dar: „Character is a text- or media-based figure in a storyworld, usually human or human-like.“⁹³ Verborgен hinter der Bedingung der Menschlichkeit bzw. Menschenähnlichkeit ist der Übertrag psychologischer Rezeptionsstrukturen auf erzählerische Gegenstände: Das Verständnis von Figuren ist analog zur Auseinandersetzung mit realen Menschen und bedarf eines kognitionspsychologischen Beschreibungsmodells, das die Prozesshaftigkeit der Rezeption und die Einbindung von Wissensbeständen durch Inferenzen auffängt. Damit scheint die Inkompatibilität der Figurenkonzeptionen zwischen Zeichen und Person aufgehoben.

Dementsprechend lassen sich in dieser Perspektive nicht nur Ansätze mimetischer und (post-)strukturalistischer Fassung vertiefen, sondern um einige Aspekte erweitern. Um wieder zu *Zueignung* und *Vorspiel* zurückzukehren: Wo die unscharfe Silhouette des Dichters vorher entweder irritieren oder eine funktionale Deutung nahelegen musste, kann die schwache Bestimmtheit der Figur nun als grundlegende Technik ihrer Darstellung gefasst werden. Nicht *dass* Figuren als Menschen entweder überzeugen oder nicht, und auch nicht *dass* sie eher als funktionale Bestandteile eines Textgebildes zu verstehen sind, sondern gerade *wie* derartige Darstellungen der Figur erreicht werden, wird nun relevant. Die Benennung der Figur als „Dichter“ im *Vorspiel*, das Fehlen jedweder Beschreibung der Figuren, der undeutliche Zusammenhang mit der Handlung des *Faust*: All das lässt sich nun in den Mittelpunkt der Analyse rücken als die Textstrategie, in der ein bestimmtes Verständnis der Figur überhaupt erst angelegt ist. So werden die Mechanismen sichtbar, die eine Darstellung von Figuren auf der Grundlage von Wissensbeständen, aber auch eine Generierung von Wissen über diese Figuren(typen) erlaubt. Die Dichter der *Zueignung* und des *Vorspiels* geben nicht nur wieder, wie *die* Dichter sind, sie geben es auch vor.

91 Vgl. Jannidis: Figur und Person, S. 52–60.

92 In diesem Zusammenhang ist besonders auf den Untertitel von Jannidis' Studie hinzuweisen: *Beitrag zu einer historischen Narratologie*.

93 Jannidis: Character, S. 30.

2.1.3 Diskussion: Weltwissen und literarisches Wissen

Das Übertragen (sozial-)psychologischer Wissensbestände und Methoden auf Figuren ist im Rahmen der neueren Figurenforschung, wie gezeigt, nicht unüblich. Und da neuere Ansätze weitgehend darin übereinstimmen, dass die Konstitution von Figuren abhängig von einer Inferenz-Leistung der Rezipienten ist, liegt es nahe, die Grundlage dieser Inferenz in anthropologischen Konstanten zu suchen, genauer: in der Art und Weise, wie reale Menschen reale Menschen wahrnehmen. Ebenfalls klar ist allerdings, dass ein solches Modell den nötigen Raum für die Spezifität des Erzählens lassen muss: Neben dem „Weltwissen“⁹⁴ bedarf das Verstehen von narrativen Gegenständen auch ein Wissen um eben diese narrativen Gegenstände selbst. Im Folgenden soll das Verhältnis dieser Wissensbestände weiter diskutiert werden. So kann das kognitivistisch-narratologische Modell der Figur für die konkrete Analyse gerade größerer Figurengruppen in verschiedenen Texten und historischen Zusammenhängen vorbereitet werden. Um das Anliegen in einer Frage zu konkretisieren: Welche Rolle spielen Weltwissen und literarisches Wissen für die Analyse von Figuren mit gemeinsamen (sozialen) Merkmalen, etwa Schriftsteller:innenfiguren?

Zur Rekapitulation: Kognitions-narratologische Konzepte zielen darauf ab, die Verarbeitung von Textinformationen zu modellieren. Sie koordinieren den Rezeptionsprozess mit den Textinformationen, indem sie Regelmäßigkeiten für deren Wechselwirkungen formulieren. Für die neuere Figurentheorie sind diese Modellbildungen eminent wichtig und werden etwa besonders bei Schneider zur Grundlage der Theoriebildung. Im Umfeld anthropologisch, teils sogar evolutionstheoretisch grundlegender Forschung werden diese strukturellen Prinzipien und Regel-Annahmen häufig durch (sozial-)psychologische Befunde unterbaut: In Abgrenzung zur klassischen, strukturalistisch geprägten Narratologie steckt die Figur nicht mehr als Funktion im Text, sondern der Text aktiviert das Wissen der Rezipienten. Doch um welches Wissen handelt es sich hier genau? Eine von der kognitions-narratologischen Forschung besonders hervorgehobene Antwort lautet: Es handelt sich hier um das vom Text aktivierte Wissen des Menschen vom Menschen.

Grabes geht bereits 1978, wenn auch auf der Grundlage anderer Bedingungen als etwa Jannidis und Schneider, davon aus, dass die Rezeption von Figuren auf der Anwendung des menschlichen Apparats zur Wahrnehmung echter Menschen fuße. So überträgt er etwa die Ergebnisse psychologischer

94 Ebd., S. 48, passim.

Studien auf literarische Figuren und begründet damit z.B. die Annahme, dass auch bei der Wahrnehmung literarischer Figuren der „primacy effect“ – der in zwischenmenschlichen Begegnungen besonders gewichtige ‚erste Eindruck‘ – von herausragender Relevanz sei.⁹⁵ Dieses Vorgehen legt für die Untersuchung literarischer Figuren nun Aspekte nicht mehr der Wahrnehmung (*welche* Aspekte werden an einer Figur gesehen?), sondern der Wahrnehmbarkeit nahe (*wie* ist es möglich, eine Figur als Mensch zu verstehen?). Dafür wird wiederum auf (sozial-)psychologische Theoreme zurückgegriffen – immerhin handelt sich um quasi-anthropologische Bedingungen der menschlichen Wahrnehmung vom Menschen. Ohne diese ließe sich, so Margolin, nicht erklären, wie Figuren überhaupt als Menschen verstanden werden könnten.⁹⁶ Margolin beruft sich dabei auf Joseph Margolis (Achtung: Namensähnlichkeit!), der eine unbedingte ‚Dependenz‘ fiktionaler von faktualen Welten feststellt. Zwar könnten die Regeln fiktiver Welten erheblich von denen der realen abweichen, prinzipiell seien fiktive Welten aber nicht unabhängig vom kollektiv-etablierten Wissen um die reale: „[W]e can never, in practice or principle, free the features of a fictional world from some conceptual dependence (however limited and indeterminate it may be) on the conditions of coherence, the causal order, and the normal features of phenomena of what we regard as the actual world.“⁹⁷ Konzeptuell ist diese prinzipielle Feststellung unmittelbar einleuchtend: Würden wir uns beim Lesen eines Textes gänzlich unbedarfte stellen und nicht zunächst davon ausgehen, dass die fiktive Welt grundsätzlichen Regeln der echten folgt, wäre der Text unverständlich. Wir gehen automatisch davon aus, dass Anna Karenina nicht fliegen oder zaubern kann, weil wir wissen, dass Menschen eigentlich nicht fliegen oder zaubern können. Wir gehen automatisch davon aus, dass das Opfer in einem Krimi durch Pistolenschüsse verletzt werden kann, weil wir wissen, dass echte Menschen in der Regel recht erschießbar sind usw. Der Text muss diese Regeln seiner Welt eben nicht explizit etablieren, weil Sie durch die Rezipienten nach dem *principal of minimal departure* eingesetzt werden. Dass das Verstehen von Figuren ebenfalls auf solchen Mechanismen basiert, scheint naheliegend.

95 Herbert Grabes: Wie aus Sätzen Personen werden. Über die Erforschung Literarischer Figuren. In: *Poetica* 10 (1978) H. 4, S. 405–428, hier S. 413 ff.

96 Das entsprechende und wichtige Zitat sei hier wiederholt: „In fact, our very identification of a represented entity in a fictional narrative as human or human-like presupposes an actual-world species model, and our whole arsenal of property and relations predicates is expressed in natural language terms which are primarily based on actual-world models.“ Margolin: *Characters in Literary Narrative*, S. 380.

97 Margolis: *The Logic and Structure of Fictional Narrative*, S. 164.

Andererseits besteht aber auch die Gefahr, hinter anthropologischen Konstanten literaturhistorische Varianzen zu verdecken. Margolin geht z.B. davon aus, dass homodiegetische Ich-Erzählinstanzen generell keine vollständig zuverlässigen Figureninformationen liefern: „In first-person, homodiegetic narrative, no characterization statements made by the narrator are absolutely reliable or authoritative.“⁹⁸ Zwar ist es richtig, dass wir einem echten Menschen nicht die gleiche autoritativ-absolute Zuverlässigkeit zuschreiben können wie unter Umständen einem auktorialen Erzähler. Einem homo-diegetischen Ich-Erzähler deswegen grundsätzlich mit Skeptizismus zu begegnen, ist aber verfehlt. Die Funktion eines solchen Erzählers mag je nach literaturgeschichtlichem Kontext gerade in seiner Zuverlässigkeit als Zeuge liegen. Der Sinn von barocken religiös-motivischen Erzähltexten, die sich solch einer Erzählinstanz bedienen, ist ja gerade nicht Verunsicherung oder auch nur Subjektivität, sondern Beglaubigung durch den ‚Augenzeugenbericht‘, wenn natürlich auch kein Realismus behauptet werden soll. Das ist die Textlogik, die etwa Andreaes *Chymische Hochzeit Christiani Rosencreutz* (1616, oder früher: Dantes *Comedia*, ca. 1321) speist. Figurenbeschreibungen in diesen Texten so zu lesen, als wären sie schon auf das Erkennen eines nicht-autoritativen Status angelegt, würde bedeuten, die Texte ahistorisch zu lesen. Hierin liegt eine Gefahr von methodischen Ansätzen, die gerade überhistorische Gesetzmäßigkeiten beschreiben – eine Gefahr, auf die Margolin im Übrigen selbst hinweist.⁹⁹ Diese Petitesse ist der Diskussion jedoch überhaupt nur wert, weil sie im Zusammenhang mit einem deutlich inszenierten Paradigmenwechsel in der Theorie der Figur steht: Die historische Problematisierung des kognitivistischen Ansatzes bekommt hier deutlich weniger Gewicht als die ausführliche Kritik (post-)strukturalistischer Positionen.¹⁰⁰ Da die Figur aus dem Gefängnis des geschlossenen Textes befreit wird, werden vom Text abhängige Aspekte wie der literaturhistorische Kontext hier nicht so stark beachtet.

Obwohl neuere, häufig auf Margolin aufbauende Ansätze literaturhistorische Aspekte deutlich stärker betonen und in den Analysekatalog von Figuren aufnehmen,¹⁰¹ bleibt der Akzent zumindest in der Darstellung der Theoreme doch immer eindeutig auf der Implementierung (sozial-)psy-

98 Margolin: *Introducing and Sustaining Characters in Literary Narrative*, S. 122.

99 Vgl. Margolin: *Characters in Literary Narrative*, S. 379.

100 Vgl. ebd., S. 382 ff.

101 Vgl. Jannidis: *Figur und Person*, S. 197–235, historische Varianz wird im Modell von Schneider durch die inhärente Varianz der aktualisierten sozialen Wissensbestände in Form von Spezialdiskursen aufgefangen, s. o.

chologischer Forschung in die Narratologie.¹⁰² Allerdings nimmt Herman, selbst einer der führenden Forscher im Bereich der kognitivistischen Narratologie, in den Katalog der „Topics for Further Investigation“ noch 2013 die Frage auf, inwieweit Kognitionsforschung sich genau in die Narratologie integrieren lasse.¹⁰³ Inwiefern der Prozess der Wahrnehmung von Figuren und Personen übereinstimmt oder sich unterscheidet, führt für die Zusammenhänge dieser Arbeit zu tief in psychologische Grundlagenforschung. Fruchtbare, besonders mit Blick auf die Analyse von Figuren mit gemeinsamen sozialen Merkmalen, scheint es, nach dem Wissen zu fragen, welches das Verstehen der Figur gründiert. Denn um eine Figur richtig zu verstehen, bedarf es nicht nur der Menschenkenntnis, sondern auch der literarischen Expertise. Das *principle of minimal departure* kann immer befragt werden: *departure from what?* Vom Wissen über Schriftstellerinnen? Über Schriftstellerinnenfiguren? Über Gattungen und Genres?

Ryan, die den Begriff des *principle of minimal departure* maßgeblich geprägt hat, hält fest – und bezeichnenderweise in einer Fußnote –, dass es sich widerstandslos nur für realistische Texte feststellen ließe, nicht so sehr aber etwa an fantastischen. Letztere Texte würden über ein eigenes Repertoire an konventionalisierten, zu inferierenden Informationen verfügen.¹⁰⁴ Natürlich steht das Wissen um erzählte Welten immer in Abhängigkeit zum Wissen um die reale. Gerade im Überschreiten des Realistischen liegt ja der Reiz des fantastischen Genres. Es lässt sich aber davon ausgehen, dass das

102 Explizit etwa bei Jannidis: Character, S. 34 f.: Das Konzept des Basistypus „adopts recent insights from developmental psychology“; Culpeper überträgt die „Correspondent inference theory“ auf die Figurenwahrnehmung, vgl. Culpeper: Language and Characterisation, S. 116 ff.; auch Palmer gibt einen materialreichen Überblick verschiedener Mechanismen der Wahrnehmung von Personen, die auf die Analyse von literarischen Texten übertragen werden, vgl. Alan Palmer: Fictional Minds. Lincoln: UNP - Nebraska 2004 (Frontiers of Narrative).

103 Herman: Cognitive Narratology, 39: „[T]o what extent does the research conducted to date warrant commitment to the possibility of integrating narratological theory with ideas from the cognitive sciences?“ In einer überarbeiteten Version des Artikels taucht diese Frage nicht mehr auf, wurde aber durch den selbstbewussten Vorschlag einer gegenseitigen Inkorporation der Forschungsergebnisse aus Narratologie und Kognitionswissenschaft, die dann zu einem wirklich transdisziplinären Forschungsfeld führe, ersetzt. Vgl. David Herman: Cognitive Narratology (revised version). <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/38.html> (01.04.2025), 41.

104 Ryan: Story/Worlds/Media, S. 45, Fußnote 7: „The main problem with MD [= principle of minimum departure, NG] is that it works best with realistic texts. In the case of fantastic texts, science fiction, fables, or chivalric romances, we cannot assume that everything that exists in the real world also exists in the fictional world. In these cases MD will be superseded by a ‚generic landscape‘, or a landscape constructed on the basis of other texts rather than on the basis of life experience.“

Genre maßgeblich beeinflusst, welches Wissen zum Verstehen von Text und Figuren aufgerufen wird. Die neuere, narratologische Figurentheorie hat diesen Umstand weitgehend berücksichtigt, aber durchaus unterschiedlich gewertet. Herman etwa betont die Abhängigkeit des Figurenverstehens vom jeweiligen Genre, in das der Text eingebettet ist,¹⁰⁵ und weitere Beiträge besonders der Forschung nach 2000¹⁰⁶ lassen sich hier ebenfalls anführen. Jannidis geht mit großer Selbstverständlichkeit davon aus, dass „sowohl Genrewissen als auch Weltwissen relevant“ seien, „wenn auch im Zweifelsfall Genrewissen relevanter ist als das Weltwissen“.¹⁰⁷ Nicht von der Hand zu weisen ist allerdings, dass große Teile der Forschung das soziale und psychologische Weltwissen (in Abgrenzung zum literarischen Wissen) in den Fokus rücken. Dabei überschneiden sich Forschungsschwerpunkte mit der Gewichtung verschiedener Wissensbereiche für die tatsächliche Interpretation von Texten. Wenn etwa Margolin das Genrewissen der Rezipienten berücksichtigt, dann in besonderen Fällen, in denen die Figur „nicht in der realen Welt instanziiert“¹⁰⁸ werden kann. Margolin geht also von einer klaren Priorisierung des Weltwissens gegenüber dem literarischen Wissen aus. Ähnlich formuliert es Frow.¹⁰⁹ Und Culpeper betont zwar, dass „knowledge of real life people“ nicht das einzige aktivierte Wissen beim Verstehen von Figuren sei, aber eben die „primary source“, die deswegen auch die Analyse einer Figur prägen sollen.¹¹⁰ Das für die Modellbildung so wichtige Weltwissen erfährt von Seiten der Forschung also nicht selten eine besondere Gewichtung.¹¹¹ Dass das literarische Wissen bei der Modellbildung teils weniger beachtet wird als das Weltwissen, lässt sich auch als späte Nach-

105 Vgl. Herman: *Cognitive Narratology* (revised version), S. 200.

106 Vgl. Eder, Jannidis u. Schneider: *Introduction*, S. 13, S. 42–45; und Jannidis: *Character*, S. 34.

107 Jannidis: *Figur und Person*, S. 71.

108 Margolin: *Characters in Literary Narrative*, S. 381 f.: „[S]ome LC version are such that their property sets cannot possibly be instantiated in the actual world as conceived of by a given world model. At the same time, these versions may well be considered possible or verisimilar relative to some imaginary, alternative model formulated in the culture.“ Diese Figuren werden an gleicher Stelle als „genre-verisimilar“ bezeichnet.

109 John Frow: *Character and Person*. Oxford: Oxford University Press 2014, S. ix: „Character is specific to the genres in which it is formed, but generic typologies are built on the basis of folk taxonomies of personhood.“

110 Culpeper: *Language and Characterisation*, S. 86 f.

111 Etwa bei Schneider, der die Kategorisierung von Figuren zunächst auf der Grundlage von Weltwissen ansetzt, das dann wiederum am Text präzisiert wird (vgl. Schneider: *Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption am Beispiel des viktorianischen Romans*, S. 142). Freilich diskutiert auch Schneider die Problematik eines solchen generalisierenden Ansatzes auf den folgenden Seiten, und geht auf verschiedene Rezeptionshaltungen ein (vgl. ebd., S. 142–155).

wirkung der Abgrenzung gegen ein (post-)strukturalistisches Verständnis der Figur einordnen.

Empirische Befunde können diese Gewichtung kaum weiter plausibilisieren. Dafür liegen einerseits noch zu wenige Daten vor, bei denen sich andererseits generelle methodische Probleme zur Erhebung diskutieren lassen. Besonders anhand von Culpepers interviewbasiertem Ansatz der Analyse von Verstehensprozessen in der Figurenrezeption werden diese Probleme sichtbar.¹¹² Zunächst macht Culpeper zwar darauf aufmerksam, dass das Übertragen von psychologischen Erkenntnissen auf die Analyse von Figuren durchaus problematisch sein kann: „[o]ne cannot assume that the characteristics of real people are inferred in exactly the same way as those of literary characters.“¹¹³ Andererseits wird im Verlauf der Studie nicht markiert, an welcher Stelle genau diese Obacht angemessen ist oder ein Übertrag nicht sinnvoll erscheint. Culpeper lässt zur (ausdrücklich kleinen) empirischen Untersuchung der Wahrnehmung bestimmter Figuren einen kurzen Text von Probanden lesen. Die Aufgabenstellung ist betont einfach gehalten, um nicht mit der Wahrnehmung der Probanden zu interferieren: „Describe X in terms of adjectives and short phrases“.¹¹⁴ Die Auswertung der Ergebnisse bestätige, dass vor allem Wissen über echte Menschen zur Charakterisierung herangezogen werde und personale Informationen häufiger genannt würden als etwa soziale oder kontextabhängige.¹¹⁵ Auch abgesehen von der sehr überschaubaren Anzahl der Probanden (zwanzig) und der Texte (ein einziger) sowie der fehlenden Differenzierung zwischen einer *analogen* oder einer *identischen* Wahrnehmung von Personen lassen sich ganz grundlegende Zweifel am Vorgehen der Pilotstudie anbringen. Zwar ist die Aufgabenstellung offen gehalten, legt aber dennoch eine Nennung von personalen Eigenschaften der Figuren nahe („describe“, nicht etwa *analyze* oder *contextualize*), wie Culpeper selbst vermerkt.¹¹⁶ Wie in jeder Erhebung beeinflusst die Wahl der Operatoren so das Ergebnis. Darüber hinaus ist diese Art der expliziten Charakterisierung nicht gleichzusetzen mit kognitiven Vorgängen bei einer tatsächlichen Lektüre. Die Aufgabenstellung bringt die Probanden dazu, beobachtbare Charaktereigenschaften möglichst deut-

112 Es sei darauf hingewiesen, dass Culpeper seine Interviews als eine Pilotstudie ohne profunde Gültigkeit darstellt. Die Belastbarkeit der Ergebnisse wird von ihm nicht behauptet. Wenn die Studie im Folgenden kritisiert wird, dann also um auf generelle, potenzielle Probleme im Design interviewbasierter Datenerhebungen zur Figurenanalyse aufmerksam zu machen.

113 Culpeper: *Language and Characterisation*, S. 145.

114 Vgl. ebd., S. 99–111.

115 Vgl. ebd., S. 109 f.

116 Vgl. ebd., S. 105.

lich zu kommunizieren und in diesem Akt der Kommunikation lassen sich zweifelsfrei Begriffe identifizieren, die analog auch bei der Beschreibung eines echten Menschen genannt werden können. Dass es sich hierbei dann aber schon um einen belastbaren Hinweis dafür handelt, psychologische Mechanismen der Personenwahrnehmung auf die Literatur zu übertragen, ist mindestens voraussetzungsreich. Besonders schwer wiegt aber, dass die Aufgabenstellung durch den verwendeten Operator der Beschreibung („Describe X in terms of adjectives and short phrases“) elementare Eigenschaften von literarischen Figuren ausspart, wie etwa intra- und intertextuelle Bezüge etc. Die Studie erscheint somit eher als eine psychologische Übung anhand eines Textes, als eine Untersuchung zur Wahrnehmung von Figuren in Texten. Zu fragen, *wie eine Figur zu beschreiben ist*, ist nicht gleichbedeutend damit, zu fragen, *wie die Darstellung einer Figur zu beschreiben ist*. Insofern stellt sich grundsätzlich die Frage, ob solche Fragetests überhaupt qua ihrer Natur *in vitro* zu zuverlässigen Aussagen über das Lesen *in vivo* führenkönnen.¹¹⁷

Zu einem ganz anderen Ergebnis als Culpeper kommt Livingstone in einer wesentlich breiter angelegten empirischen Studie. Auch diese ist in den hier zu verhandelnden Zusammenhängen allerdings nur bedingt aufschlussreich: Zwar zeige die Untersuchung, dass Modelle der Sozialpsychologie sich bei der Figurenwahrnehmung der Rezipienten der Erzählung nicht direkt rekonstruieren lassen und dass gegenstandsspezifisches, inhaltliches Wissen für das Verständnis der Figuren eine größere Rolle spiele.¹¹⁸ Beide Wissensbereiche – der psychologische und der narrative – könnten sich dabei gegenseitig korrigieren.¹¹⁹ Allerdings ist der Befund nur begrenzt aussagekräftig, weil er sich eben nur ein bestimmtes Erzählgenre bezieht: die anglophone Fernseh-Seifenoper. Von einem repräsentativen Befund zur Figurenrezeption ist hier nicht auszugehen, eher von einem medien- oder genrespezifischen.

Ein belastbares Ergebnis, das direkt für die Analyse von Figuren angewendet werden kann, bieten diese vorläufigen bzw. genrespezifischen empirischen Untersuchungen also noch nicht. Sie sensibilisieren allerdings dafür, dass sich ein Primat von Weltwissen – hier in Form von kognitions-psychologischen Theorien der Wahrnehmung von Menschen – nicht unbedingt

117 Vgl. dazu auch die Übersicht von Fallstricken empirischer Erforschung des Rezeptionsvorgang bei Schneider: Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption am Beispiel des viktorianischen Romans, S. 10–14.

118 Sonia M. Livingstone: Making sense of television. The psychology of audience interpretation. 2. Aufl. London: Routledge 1998 (International Series in Social Psychology), S. 140 ff.

119 Vgl. ebd., S. 149.

aus den untersuchten Texten, sondern aus der Untersuchungsmethode ergeben kann.

Doch auch abgesehen von empirischen Studien erscheint die Hierarchisierung bestimmter Wissensbestände abseits der theoretischen Modellbildung und im Rahmen konkreter Figurenanalysen nicht unproblematisch. Eine Lesehaltung, die Inferenzen auf der Grundlage von Weltwissen ausschließt, erscheint so unmöglich, wie ein Rezeptionsprozesses von Figuren als Menschen mit narrativen Modifikationen unwahrscheinlich ist. Man müsste Rezipienten für sehr naiv halten, wenn Wissensbestände über Narrative erst auf einer korrigierenden, sekundären Ebene angesetzt werden. Wenn ein Rezipient versucht, Informationen über einen Tatverdächtigen im Krimi zu inferieren, spielen ja nicht nur die Informationen *über* die Figur, sondern auch die narrativen Rahmungen eine Rolle – und zwar keine kleinere. Im Fernsehkrimi könnte der narbengesichtige Ex-Häftling natürlich der Täter sein, das würde ja zu den durch das soziale Wissen grundierten Erwartungen an ‚den Täter‘ passen. Aber ist das denn wirklich noch wahrscheinlich, wenn die Ermittler ihn schon nach fünf Minuten Laufzeit auf sein Alibi hin befragen? Oder: Wäre es nicht ein zu arges Klischee, wenn der Gärtner der Mörder ist? Wer auch nur über ein minimales Wissen über das Genre verfügt, macht dieses Wissen sicherlich nicht weniger zur Grundlage seiner Figurenrezeption als sein soziales oder psychologisches Wissen. Die Einschätzung der Figur beruht hier nicht mehr auf den Kenntnissen der echten Welt als denen des Genres – soweit lässt sich z.B. Jannidis also zustimmen.¹²⁰

Darüber hinaus stellt sich die Frage, wie Eigenschaften, die nur in narrativen Rahmungen möglich oder sinnvoll sind, in ein zu stark hierarchisiertes kognitionspsychologisches Modell eingeordnet werden können. Das können bestimmte Rollen sein, die etwa in strukturalen Perspektivierungen der Figur hervorgehoben wurde (‚Hauptfigur‘, ‚der Gute‘, ‚der Böse‘), aber auch Persönlichkeitsmodelle, die außerhalb narrativer Kontexte nur im uneigentlichen Sinne funktionieren (‚der Pechvogel‘, ‚der Glückspilz‘) usw. Erzählte Figuren können selbstverständlich über solche Eigenschaften verfügen, ohne dass es zu rezeptionsseitigen Irritationen oder textseitigen Erklärungen kommen muss. Freilich wäre auch hier erstens der Genrekontext zu beachten (solche Figuren wären mit einer naturalistischen Poetik kaum vereinbar) und zweitens festzuhalten, dass Jannidis’ Ansatz über die *folk psychology* (die etwa einen ‚Glückspilz‘ nicht ausschließen würde) weniger Widerstand bietet als etwa ein im engeren Sinne wissenschaftlich-sozial-

120 Vgl. Jannidis: Figur und Person, S. 71.

psychologisches Modell. Man muss Culpeper nicht widersprechen, wenn er festhält, es sei „improbable that when we interpret fictional texts we switch off the interpretative apparatus we employ for real-life discourse“. ¹²¹ Man sollte aber hinzufügen: Es scheint ebenso unwahrscheinlich, dass wir in der Lektüre den interpretativen Apparat ausschalten, den wir zum Verständnis von narrativer Fiktion angeeignet haben. ¹²²

Inwiefern werden nun z.B. fiktive Schriftstellerinnen und Schriftsteller verstanden auf der Grundlage von vorausgesetzten Wissensbeständen über *echte* Schriftstellerinnen und Schriftsteller – das bedeutet: die Diskurs- und Sozialgeschichte der Schriftstellerei – und inwiefern werden sie verstanden auf der Grundlage von anderen Wissensbeständen – etwa über die Gattung, das Genre und die spezifische Motivgeschichte der Figur? Mit Blick auf die Entwicklung der Figurentheorie werden diese Fragen nicht zu solchen, die im Vorfeld der Analyse geklärt werden müssen, sondern tragen die Analyse selbst. Und nicht nur das: Sie erlauben es auch, den Platz der Figur im Diskursfeld der Literatur genauer zu bestimmen. Die theoretische Rahmung – der Blick auf die Abfolge, Reaktionen und Korrekturen verschiedener Ansätze einer Figurentheorie – legt den Blick frei auf das Spannungsfeld, in dem die Figur sich als literarisches Phänomen bewegt. Sie steht in ihrem besonderen Status als ein Textphänomen, das sich überhaupt als Wesen, als Individuum begreifen lässt an der Schnittstelle zwischen Wissensbeständen, die wiederum für ganz unterschiedliche Diskurse stehen: das Weltwissen und das literarische Wissen. Es ist naheliegend aus diesem Befund einen Kompromiss abzuleiten, der die scheinbar so gegensätzlichen Ansätze der Figur als Zeichen und Person harmonisiert. ¹²³ Darüber hinaus wird so aber auch eine Durchlässigkeit der Diskurse um reale und fiktive Schriftsteller:innen nahegelegt. Schriftsteller:innenfiguren können nicht nur als Aktualisierung eines faktualen Wissens um Schriftsteller:innen gelesen werden. Sie setzen nicht nur literarisch um, was über die sozialen Bedingungen der literarischen Produktion mehr oder weniger bekannt ist. Sie lassen sich auch genau im Berührungspunkt von Motiv- und Sozialgeschichte verorten: Nicht nur als dargestellte Menschen, die auch Schriftsteller:innen sind (Weltwissen), sondern als dargestellte Schriftsteller:innenfiguren, die in unterschiedlichen Ähnlichkeits- und Oppositionsverhältnissen zu anderen Schriftsteller:innenfiguren existieren (literarisches Wissen). Relevant für

¹²¹ Culpeper: *Language and Characterisation*, S. 164.

¹²² Ähnlich argumentieren auch Martínez u. Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 149.

¹²³ Vgl. etwa Phelan: *Character, Progression, and the Mimetic-Didactic Distinction*, S. 284 f.

eine Untersuchung von Figuren mit gemeinsamen Merkmalen ist deswegen besonders: In der Figur berühren sich die Wissensbereiche.

Geregelt wird dieses Verhältnis von Weltwissen und literarischem Wissen und damit verbunden dasjenige von Abruf und Aktualisierung von Wissen über einen Aspekt, der bisher nur am Rande Erwähnung gefunden hat: die Typisierung und die Typisierbarkeit von Figuren.

2.2 Was für eine Figur ist das? – Figurenkategorien mit besonderem Blick auf Individualisierungs-, Typisierungs- und Symbolisierungsstrategien

Die bisherigen Ausführungen zur Figur kreisten hauptsächlich um die Frage, was eine Figur überhaupt ist. Auch wenn sich hieraus unterschiedliche Definitionen unter verschiedenen methodischen Herangehensweisen herausbilden ließen, handelt es sich dabei noch immer um minimale Bestimmungen eines der grundlegendsten Phänomene der Literatur und des Erzählens. Dass Figuren unendlich vielgestaltig erscheinen, ändert sich dadurch nicht. Mögen Anna Karenina und Faust auch beide Figuren sein – sie ähneln sich kaum. Dieser unbegreiflich weite Raum erzählter Figuren lädt den neugierigen Geist zu stets neuen Entdeckungen ein – und den wissenschaftlichen stets zu neuen Kategorisierungsversuchen. Keine figurenbasierte Analyse kommt ohne Kategorisierungen aus. Gerade in der Abweichung festgestellter oder vorausgesetzter Muster liegt häufig das Deutungspotenzial einer Figur, in der Übereinstimmung eine gewisse (meist literaturhistorische) Valenz. Was in der Literatur selten passiert, scheint deutungsbedürftig: Wie begründet sich die Abweichung? Und was häufig passiert, scheint besonders relevant: Woher rührt die Übereinstimmung?

Ansätze zu Kategorisierungen der Figur laufen häufig *en passant* im Forschungsgegenstand wissenschaftlich-akademischer Arbeiten mit, zumindest wenn sie auf inhaltlicher Ebene getroffen werden. Das beinhaltet etwa Arbeiten zu bestimmten Figurentypen (der Begriff wird gleich noch weiter problematisiert) wie Gelehrten, Kriegsheimkehrern, Landpfarrern und vielen weiteren mehr – und natürlich Schriftsteller:innen. Auf dieser inhaltlichen Ebene, die bestimmte den Figuren zugeschriebene Merkmale zur Grundlage der Analyse macht, gibt es nahezu unendlich viele Möglichkeiten, Figuren zu kategorisieren. Die Alternative zu solchen auf inhaltliche Merkmale konzentrierten Kategorisierungen besteht in der Verwendung struktureller Merkmale. Ansätze dieser Art gibt es ebenfalls viele. Für die

Zwecke der vorliegenden Arbeit sind gerade solche Modelle interessant, die es erlauben, Gruppen von Figuren mit gemeinsamen sozialen Merkmalen zu untersuchen, also: mit der Unterscheidung von individuellen und typischen Figuren operieren.¹²⁴ Beide Begriffe werden allerdings in unterschiedlichen Zusammenhängen und mit ganz verschiedenen Bedeutungen verwendet.

2.2.1 Etablierung einer Dichotomie: Individuen vs. Typen

Für die akademisch-theoretische Debatte hat sich Forsters oben bereits angerissene Unterscheidung von „round“ und „flat“, von runden und flachen Figuren, als überaus wirkmächtig erwiesen.¹²⁵ Tatsächlich ist die Einfachheit der Unterscheidung zwischen *flat* und *round* so reizvoll wie unbefriedigend – und doch bereits bei Forster nicht so konsequent, wie ihre Formulierung als Dichotomie vermuten lassen würde. Flache Figuren sind im doppelten Sinne einfach: Sie sind einfach zu beschreiben, weil sie durch ihre Einfachheit bestimmt sind. Die flache Figur sei, so Forster, „constructed round [!] a single idea“.¹²⁶ Simpel und statisch,¹²⁷ findet ihr ganzes Wesen Ausdruck in einer einzigen Aussage. Solche Figuren seien erzählerisch effizient und einfach wiederzuerkennen, sogar von wohlthuender Bekanntheit¹²⁸ und deswegen nicht pauschal abzuwerten – obwohl sie, wie Forster zugibt, sich eher für das komische Genre eigneten und nicht „as big an achievement as round ones“ seien.¹²⁹ Hier zeigt sich wieder das beschriebene Verständnis

124 Einen systematisch breiter aufgestellten Überblick liefert Jannidis: *Figur und Person*, S. 85 ff. Zahlreiche der hier diskutierten Beiträge sind dort bereits hervorgehoben worden.

125 Forster: *Aspects of the Novel*, S. 73.

126 Ebd.

127 Auch Rimmon-Kenan und Martínez/Scheffel betonen in ihren Auseinandersetzungen mit Forster besonders die Statik bzw. Dynamik der Figur (ob sie sich entwickelt), obwohl dieser Aspekt bei Forster kaum zur Geltung kommt. Statik ist für Forsters ‚flache‘ Figuren allerdings mitzudenken, sonst ließen sie sich ja logischerweise nicht mehr in einer einzigen Aussage beschreiben. Vgl. Rimmon-Kenan: *Narrative Fiction*, S. 41; vgl. Martínez u. Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 151.

128 Vgl. Forster: *Aspects of the Novel*, S. 74 f.

129 Vgl. ebd., S. 77. Jannidis betont die Problematik einer solchen generalisierten, normativen Wertung von bestimmten Figuren (vgl. Jannidis: *Character*, S. 41 f.). Als Beispiel kann Harveys Unterscheidung von Figurenkategorien angeführt werden, der den „protagonist“ deutlich über die anderen (obschon: funktionalen) Figurenkategorien stellt. William J. Harvey: *Character and the Novel*. 3. Aufl. London: Chatto & Windus 1970, S. 55–61, bes. S. 55.

der Figur als lebensecht und die damit einhergehende Normativität, wenn auch in abgeschwächter Form.

Die „round ones“ sind allerdings entschieden schwieriger zu fassen und hier zeigt sich nicht nur eine Schwäche in Forsters Kategorisierung der Figuren, sondern ein Problem, das sich im Diskurs um Figuren immer wieder zeigt: Eine klare Definition, die Forster für die flachen Figuren mit lockerem Schwung entwickelt, gibt es für runde Figuren nicht. Stattdessen formuliert Forster einen ‚Test‘: „The test of a round character is whether it is capable of surprising in a convincing way.“¹³⁰ Zwar kann aus dem Test eine Definition gewonnen werden – die runde Figur überrascht auf überzeugende Weise – doch ist diese Bestimmung auffällig unpräzise. Wie sehr muss die Figur überraschen? Wie überzeugend muss die Überraschung sein? Die runde Figur ist für Forster so viel umständlicher und unpräziser zu fassen, weil sie als Gegensatz der Einfachheit gedacht ist. Die flache Figur verfügt über genau eine Eigenschaft. Je mehr Eigenschaften sie aufweise, desto mehr zeige sich „the curve towards the round“.¹³¹ Eine Figur wird also runder, je komplexer sie wird – die Skala beginnt bei 1 und ist nach oben hin offen. Es gibt keinen exakten Wert für die runde Figur. ‚Rund‘, das ist die Annäherung an eine unendliche Komplexität und damit nur noch theoretisch fassbar. Damit greift Forster implizit ideengeschichtliche Auseinandersetzung mit dem Individuum auf, worauf später zurückzukommen sein wird (→ 2.4).

Für Forster ist diese Widerständigkeit der runden Figur gegen einfache Definitionen jedoch kein Problem, sondern der Beweis eines literarischen Wunders. Bereitwillig wird der Topos des Autors als zweitem Schöpfer aufgegriffen, der für die Auseinandersetzung mit der Figur so lange prägend war: „It [die runde Figur, NG] has the incalculability of life about it – life within the pages of a book.“¹³² Die Unfassbarkeit dieser Figuren drückt sich auch darin aus, dass Forster auf keinen alternativen Begriff für diese ‚Lebewesen‘ ausweichen kann. Er nennt sie mit ihren Eigennamen oder nennt sie rund. Für die flache Figur hingegen lässt sich auf eine breite, etablierte Nomenklatur zurückgreifen. Sie firmierten auch als die „humours“, „caricatures“ und natürlich: „types“.¹³³

Dass gerade Letztere aber gar nicht so einfach gehalten sind, wie er meint, scheint Forster unterdes zu entgehen. Denn seine eigene Definition

130 Forster: *Aspects of the Novel*, S. 81.

131 Ebd., S. 73.

132 Ebd., S. 81.

133 Ebd., S. 73.

der Einfachheit zeigt Risse. Auch wenn es im Rahmen der Definition nicht expliziert wird, scheint es für Forster noch ein zweites Merkmal der flachen Figur zu geben, das mit der Einfachheit zwar zusammenhängen kann, aber nicht unbedingt muss. Es handelt sich gerade um die Stärke der Figur: ihren Wiedererkennungswert.¹³⁴ Zwar ließe sich argumentieren, dass sich einfache Figuren leichter wiedererkennen lassen als komplexe, auch dass eine größere Komplexität von Figuren in Form einer Vielzahl von Eigenschaften automatisch seltener in verschiedenen Texten auftauchen sollte. Dennoch handelt es sich hier eigentlich um zwei verschiedene Aspekte der flachen Figur, die von Forster nicht getrennt werden: Einfachheit und Wiederholung bzw. Simplitzität und Schematismus. Beide Aspekte wiederum ergeben sich besonders vor dem Hintergrund einer psychologischen Perspektivierung von Texten, denn Forster denkt den Roman als psychologische Gattung.¹³⁵ Für die Analysen von Texten ohne ausgestellte Figurenpsychologie ist solch eine auf Innerlichkeit angelegte Systematik kaum fruchtbar, wie auch Bal kritisiert hat.¹³⁶

Dieser etwas ausführlicherer Blick auf Forsters Kategorisierung ist lohnend, weil das Terrain der üblichen Figurenkategorisierungen hier bereits zu einem signifikanten Teil abgesteckt wird. Die Eckpfeiler sind die Dichotomie von Individualität und Typizität, wobei diese sich leicht durch Einfachheit, Wiederholbarkeit oder beides bestimmen lässt, jene definitorisch aber durch die Voraussetzung prinzipiell unendlicher Komplexität vage bleibt. So einleuchtend diese binäre Unterscheidung von Figuren auch ist,¹³⁷ für zahlreiche Ansätze der Kategorisierung von Figuren bringt sie Probleme mit sich. Erstens bleibt unklar, ab wann sich von einer Individualfigur sprechen lässt, zweitens werden unter den Typenfiguren unterschiedliche (wenn auch nicht gänzlich unabhängige) Phänomene gefasst. Besonders der Typus ist

134 Vgl. ebd., S. 74.

135 Forster versteht besonders den Roman als eine Gattung, in der in erster Linie innere, psychische, emotionale, mentale Vorgänge kommunizierbar sind: „We [humans, NG] cannot understand each other, except in a rough and ready way; we cannot reveal ourselves, even when we want to; what we call intimacy is only makeshift; perfect knowledge is an illusion. But in the novel we can know people perfectly, and, apart from the general pleasure of reading, we can find here a compensation for their dimness in life.“ Ebd., S. 69.

136 Vgl. Mieke Bal: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Second Edition. Toronto: University of Toronto Press 1996, S. 116 f.

137 Deswegen findet sich der Ansatz nicht nur in verschiedenen Kategorisierungsversuchen der Figur immer wieder. Schon bei Scholes et al. wird mit Rückgriff auf (und in Abgrenzung zu) Forster die Dichotomie aufgenommen, wenn auch unter anderem Vorzeichen: Sie gehen von Individualfiguren aus, denen sie dann Typenfiguren gegenüberstellen, nicht umgekehrt wie bei Forster. Vgl. Robert Scholes, James Phelan u. Robert L. Kellogg: *The Nature of Narrative*. 40. anniversary ed., rev. and expanded. Oxford: Oxford University Press 2006, S. 204.

deswegen in der Forschung immer wieder verschieden verstanden worden, was die Kommunikation über die entsprechenden Figurenphänomene erschwert.

2.2.2 Aspekte der Typisierung: Einfachheit, Schematismus, Markierung

Typenfiguren werden in zeitlich weit auseinanderliegenden und methodisch sehr unterschiedlichen Studien als (relativ) einfache, mit wenigen Merkmalen ausgestattete Figuren beschrieben, etwa 1935 deutlich mimetisch bei Wenger¹³⁸ oder etwa 1975 strukturalistisch bei Chatman.¹³⁹ Bis in neuere Forschung wird Typizität immer wieder über die (oftmals spezifisch: psychologische) Einfachheit der Figur bestimmt.¹⁴⁰ Obwohl sie generell als eine wiedererkennbare Konfiguration von Eigenschaften definiert wird¹⁴¹ und Einfachheit sowie Statik als Merkmale eher ablehnen,¹⁴² wird selbst noch im Rahmen neuerer kognitions-narratologischer Ansätze z.T. auf diese Bestimmung der Typenfigur zurückgegriffen.¹⁴³ Hier zeigen sich also die begrifflichen Überschneidungen des wissenschaftlichen Figurendiskurses, die sich bei Forster bereits andeuten – und die einiges zur Verunklarung des Sprechens über verschiedene Figurenkategorien beitragen.

Für Koch etwa beziehen sich Typenfiguren auf die „non-fiktionale Wirklichkeit“ und seien „Repräsentanten einer Menschenkategorie“.¹⁴⁴

138 Vgl. Wenger: *An Introduction to the Aesthetics of Literary Portraiture*, S. 623.

139 Vgl. Chatman: *Story and Discourse*, S. 132.

140 Vgl. Birke: *Zur Rezeption und Funktion von „Typen“*, S. 221, Fußnote 7; Martínez u. Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 152.

141 Vgl. Eder, Jannidis u. Schneider: *Introduction*, S. 38 f.: „It is not the simplicity of a character, but the degree to which it agrees with established schemata which turns it into a type.“

142 Ebd., vgl. auch Jannidis: *Figur und Person*, S. 85 ff.

143 Vgl. Simone Winko: *On the Constitution of Characters in Poetry*. In: *Characters in fictional worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and other Media*. Hrsg. von Jens Eder, Fotis Jannidis u. Ralf Schneider. New York: De Gruyter 2010 (Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie 3), S. 208–231, S. 219; und Simone Winko: *Lyrik und Figur*. In: *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hrsg. von Dieter Lamping. 2., erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler 2016, S. 66–73, S. 68: „Die wenige Figureninformation, die vermittelt wird, muss ‚charakteristisch‘ sein, und das hat zur Folge, dass in Gedichten häufig typisierte Figuren zu finden sind.“

144 Vgl. Koch: *Literarische Menschengestaltung*, S. 136. Diese Bestimmung wird mit den Unterkategorien „sozial“, „symbolisch“ und „allegorisch“ im Folgenden weiterentwickelt und gleichzeitig aufgeweicht (S. 137). Inwiefern eine begriffliche Übereinstimmung zu den im weiteren Verlauf angeführten „Archetypen“ (S. 284) besteht, bleibt unklar.

Wiedererkannt wird also Reales im Fiktionalen.¹⁴⁵ Pfister bemüht in seiner einflussreichen Dramen-Einführung eine begriffliche Unterscheidung der Einfachheit und des Wiedererkennens. Die „Personifikation“ verfüge als Figur über sehr wenige Informationen und seien deswegen als „Illustration eines abstrakten Begriffs“ zu verstehen.¹⁴⁶ Hier allerdings ließe sich fragen, ob nicht auch Personifizierung und Einfachheit als unterschiedliche Phänomene verstanden werden müssten. Oblomow etwa personifiziert die Lethargie wohl mehr, als jede andere Figur der Weltliteratur – aber ist er als Figur deswegen einfach? Typen hingegen lassen sich nach Pfister als im Vergleich zur Personifikation komplexere Figuren beschreiben, die der „zeitgenössischen Charakterologie und Sozialtypologie“ entnommen sind. Entsprechend handele es sich um historisch gewachsene „stock figure[s]“,¹⁴⁷ die vom Rezipienten wiedererkannt werden. Auch Wunderlich definiert den Typus als „historisch und gattungsmässig [!]“¹⁴⁸ und nennt als Beispiel etwa die Don Juan-Figuren. Wie im Folgenden allerdings das „Allgemein-Repräsentative“ einer Don Juan-Figur zu mit „gemeinsame[n] charakteristische[n] und wesentliche[n] Merkmale[n] einer bestimmten Personengruppe“¹⁴⁹ zusammenzubringen ist, bleibt unklar. Festhalten aber lässt sich, dass auch Wunderlich vom Wiedererkennungswert des Typus ausgeht. Gleichzeitig wird deutlich, dass auch hier wieder zwei verschiedene ‚Typen von Typen‘ vermischt werden: der repräsentative und der literarisch-konventionelle – so diese beiden Phänomene denn überhaupt zuverlässig zu unterscheiden sind, denn die literarische Konvention kann ja sozial-historisch begründet sein oder auch nicht.

Besonders die kognitive Narratologie geht für bei typischen Figuren erwartungsgemäß häufiger von einer rezeptiven Anwendung von Wissensbeständen der Personenwahrnehmung aus. Hochman betont etwa die „typifying nature of all perception“.¹⁵⁰ Schneider geht in seinem kognitiven Modell von der Wahrnehmung der Figur zunächst als Typus aus, die dann weiter spezifiziert wird. Die Grundlage dafür seien, wie oben bereits beschrieben „Spezialdiskurse“ auf deren Grundlage „Persönlichkeitstheo-

145 Auch Culpeper geht davon aus, dass zur Einordnung der Figur zunächst Stereotype der realen Welt herangezogen werden, die dann schrittweise spezifiziert und gegebenenfalls verworfen werden. Vgl. Culpeper: *Language and Characterisation*, S. 60–70.

146 Manfred Pfister: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Auflage. München: Wilhelm Fink 2001 (Information und Synthese 3), S. 244 f.

147 Ebd.

148 Werner Wunderlich: *Figur und Typus. Kleine Phänomenologie des literarischen Personals*. In: *Versants* 37 (2000) H. 1, S. 19–68, S. 21.

149 Ebd., S. 40.

150 Hochman: *Character in Literature*, S. 47.

rien“ und dadurch wiederum eine „Figurenkonzeption“ etablieren kann.¹⁵¹ Eine weitere Grundlage dafür stellten literarische Konventionen dar.¹⁵² Als Beispiel dieser „rekurrenten Figuren“ führt Schneider die „Schüler- und Mentorfigur[en] im Bildungsroman“ an. Diese ließen sich zurückführen auf „die Überzeugung von der Bildungsfähigkeit des Menschen, die je nach geistesgeschichtlichem Hintergrund durch Elemente unterschiedlicher Spezial- und Interdiskurse beeinflusst wird [...]“.¹⁵³ Allgemeiner, doch ähnlich formuliert Frow: „Character is specific to the genres in which it is formed, but generic typologies are built on the basis of folk taxonomies of personhood.“¹⁵⁴ In diesen Fällen ist die Unterscheidung von Repräsentanz und Konvention schwierig und auch begrifflich undeutlich.

Im Bereich der narratologischen Filmwissenschaft hat sich allerdings eine hilfreiche Differenzierung dieser durchaus verschiedenen Typisierungen abgezeichnet. Schweinitz etwa unterscheidet systematisch zwischen Phänomenen des Typus im Sinne einer flachen Figur auf der einen und der durch ständige intertextuelle Reiteration durchgeführten Stereotypisierung des Typus.¹⁵⁵ Der Typus ist hier also die einfache Figur, das Stereotyp die wiedererkannte Figur.¹⁵⁶ Nach diesem Verständnis lasse sich beim Stereotyp nun zwischen ‚narrativen Stereotypen‘ und ‚sozial-psychologischen Stereotypen‘ unterscheiden – obschon eine Vielzahl von Zusammenhängen zwischen diesen Stereotypen anzunehmen sei.¹⁵⁷ Diese Unterscheidung ist nicht nur der Präzisierung wegen wichtig vorzunehmen. Sie fügt sich in

151 Schneider: Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption am Beispiel des viktorianischen Romans, S. 84–87.

152 Vgl. ebd., S. 88.

153 Ebd., S. 89.

154 Frow: Character and Person, S. ix.

155 Jörg Schweinitz: Stereotypes and the Narratological Analysis of Film Characters. In: Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and other Media. Hrsg. von Jens Eder, Fotis Jannidis u. Ralf Schneider. New York: De Gruyter 2010 (Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie 3), S. 276–289, S. 280 f.

156 Schweinitz greift dabei den Ansatz Dyers auf und präzisiert ihn. Dyer definiert Stereotype durch ihre „social functions“, Typen hingegen durch ihre „aesthetic functions“. Allerdings spricht Dyer gleichzeitig davon, dass „stereotypes are a particular sub-category of a broader category of fictional characters, the type“. Richard Dyer: The Role of Stereotypes. In: The Matter of Images. Essays on Representations. Hrsg. von dems. London: Routledge 1993, S. 11–18, S. 13. Die stark normative Unterscheidung zwischen dem „social type“ als Teil der eigenen und dem „stereotype“ als Imagination des Anderen übernimmt Dyer von Orrin E. Klapp (ebd., S. 14), er trägt für die narratologische Analyse allerdings wenig aus.

157 Schweinitz: Stereotypes and the Narratological Analysis of Film Characters, S. 283: „It could be argued that narrative and socio-psychological stereotypes – that is, normalized perceptions of the ‚Other‘ – are closely linked. But such interrelation is neither imperative, nor are these two kinds of ‚stereotypes‘ by any means congruent.“

die weiter oben diskutierte Hierarchisierung realitätsbezogener und narrativer Wissensbestände ein. So kann auch sichtbar gemacht werden, inwiefern – mit den Begriffen Schweinitz' – narrative Stereotype durch ständige Wiederholung zu solchen Stereotypen werden können, die auf die Realität bezogen werden. Schweinitz' Beispiel dafür ist die Cowboy-Figur aus Western-Filmen.¹⁵⁸ Neben einer in dieser Form normalisierenden Wirkung der Stereotype im Sinne „(sozio-)integrative[r] Effekte“¹⁵⁹ lasse sich gemeinhin jedoch auch die Konnotation des Stereotyps als „Verzerrung“ erkennen.¹⁶⁰

Soweit lassen sich also drei Merkmale der Typizität unterscheiden: Einfachheit, narrativ-konventioneller und repräsentativ-konventioneller Schematismus. Demnach wäre der Typus im Sinne eines wiedererkennbaren Schemas aber ebenfalls abhängig vom entsprechenden Wissen der Rezipienten. An dieser Stelle berühren sich die Aspekte von Figurentheorie und -kategorisierung besonders deutlich. Wieder stellt sich die Frage nach der Relevanz von Wissen und dem Referenzrahmen dieses Wissens. Es bietet sich an, Jannidis' Analyse der Textstrategie auch für die Kategorisierungen anzuwenden. Damit wäre es dann erstens möglich, hier von verschiedenen Typisierungsstrategien zu sprechen, die mehr oder weniger deutlich im Text angelegt sein und je nach Gegenstand unterschiedlich bewertet werden können. Und zweitens scheint es in dieser Perspektive naheliegend, dass die Typisierung auf noch eine weitere Weise im Text angelegt sein kann, die bisher in figurentheoretischen Analysen, soweit zu sehen ist, kaum eine Rolle gespielt hat. Anstatt dass Typisierungen durch das Abrufen von Informationen aus einem bestimmten Wissensschatz ausgelöst werden, können sie auch durch das Installieren von Textmarkern inszeniert werden. So können erzählende Texte Klischees und Typen selbst herstellen. Im einfachsten Fall würde diese Typisierung explizit ablaufen: „Er war ein *typischer* Narratologe, stelle sie, genervt von den ausufernden theoretischen Ausführungen, seufzend fest.“ Hier würde ein (völlig unzutreffendes) Klischee vom Narratologen etabliert und ausgestellt. Häufiger jedoch sind solche Textmarker der Typisierung deutlich subtiler und von einer wissensbasierten Typisierung nur schwer zu unterscheiden.

Das lässt sich an Frows Analyse von James Joyces Erzählung *After the Race* (1914) demonstrieren. Frow beschreibt die Hauptfigur Jimmy als „something like ‚the spoiled son of a newly wealthy family‘“.¹⁶¹ Die Typ-

158 Vgl. ebd., S. 284.

159 Jörg Schweinitz: Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses. Berlin: De Gruyter 2006, S. 35.

160 Ebd., S. 37.

161 Frow: Character and Person, S. 108.

izität der Figur trägt dabei für Frow einen Effekt aus, der unmittelbar aus dem Wiedererkennen des Typus resultiert: „The pleasure we might take in the sketch is an effect of its sharp, slightly gossip observation of detail and of our sense of recognition of the type.“¹⁶² Frow geht hier also davon aus, dass ein Wiedererkennen („recognition“) wichtig ist, um den Text zu verstehen, ja sogar, um den literarischen Effekt der Erzählung überhaupt wahrnehmen zu können. Ohne das vorherige Wissen wäre der Typus „spoiled son of a newly wealthy family“ nicht zu erkennen; und würde er nicht erkannt, bereitete er als Typus nicht das beschriebene Vergnügen. Jedoch: Ganz präzise scheint das Abbild dessen, was an dieser Stelle wiedererkannt wird, nicht zu sein. Immerhin handelt es sich um „something like“ den Sohn einer neureichen Familie. Frows Behauptung einer einfachen Bestimmung des Typus als Wiedererkanntes erscheint vor diesem Hintergrund eher fragwürdig. Die Typologisierung der Figur wird von Frow mit großer Selbstverständlichkeit vorausgesetzt, aber wie bekannt ist er denn, der verwöhnte Sohn, wie groß der Reichtum seiner Eltern? Und ist er wirklich anders verwöhnt (oder ein anderer Sohn?), weil der Reichtum in seiner Familie ein neuer ist? Es soll nicht infrage gestellt werden, dass es den Typus, den Frow beschreibt, überhaupt gibt. Aber fraglich muss bleiben, woran genau dieser Typus eigentlich festgemacht wird. Wie viele verwöhnte Neureichensöhne vom Anfang des 20. Jahrhunderts muss man kennen, um dieses soziale Stereotyp richtig einordnen zu können? Vielleicht handelt es sich doch um eine narrative Konvention, die hier aufgegriffen wird, aber wie verbreitet ist diese Figur, zumal im literaturhistorischen Kontext? Um ein narratives Stereotyp wird es sich für Frow aber ohnehin kaum handeln können, denn woher sollte dann der Charm des Tratsches („gossip observation“) rühren? Frow leitet die Typisierung der Figur auch noch aus der erzähl-ökonomisch ‚gesteigerten‘ Darstellungstechnik der Epik in der kurzen Erzählung ab.¹⁶³ Die skizzenhafte Figurenzeichnung erinnere außerdem an das Genre der theophrastischen Charakteristik.¹⁶⁴ Dementsprechend greifen also noch ganz andere Merkmale der Typenfigur, verschiedene Phänomene treffen im Begriff zusammentreffen. So einfach wie der Typus scheint, so schwierig ist er doch festzumachen. Dass Jimmy überhaupt ein wiedererkennbarer Typus ist, muss nicht grundsätzlich bezweifelt werden, aber seine Typizität auf der Grundlage von Simplizität und Schematismus zu begründen, scheint bei genauerer Betrachtung wenig einleuchtend.

162 Ebd., S. 109.

163 Ebd., S. 108.

164 Ebd., S. 108 f. Auf das Genre wird weiter unten zurückzukommen sein → 2.4.1.

Ein Blick in die Erzählung selbst erlaubt es jedoch, eine subtil markierte Typisierung der Figur zu entdecken: Der situative Kontext der Beschreibung von Jimmy ist ein Autorennen, bei dem verschiedene Nationalitäten mit ihren Wagen antreten. Jimmy, der *Dubliner*, sitzt im Auto der Franzosen. Diese Franzosen werden *als* Franzosen typisierend dargestellt: „*The French, moreover, were virtual victors. [...] In one of these trimly built cars was a party of four young men whose spirits seemed to be at present well above the level of successful Gallicism: in fact, these four young men were almost hilarious. [Herv. NG]*“¹⁶⁵ Wenn nun also im Anschluss die von Frow analysierte Beschreibung von Jimmy einsetzt, dann wird er gerade den typisch fröhlichen Franzosen entgegengesetzt: „*The fourth member of the party however, was too excited to be genuinely happy.*“¹⁶⁶ Erfüllt diese Figureninformation noch die Funktion einer Typisierung? Für wen ist es typisch „too excited to be genuinely happy“ zu sein? Bis zu diesem Satz scheint die Textstrategie noch nicht auf eine Typisierung Jimmys hinauszulaufen. Ganz im Gegenteil: Jimmy wird den typischen Franzosen gerade gegenübergestellt.

Als Repräsentant einer bestimmten sozialen Schicht erscheint er im Folgenden trotzdem. Das liegt aber nicht an einer bestimmten Eigenschaft, die wiedererkannt werden muss, sondern an der Art und Weise der Beschreibung der Figur. Genauer aber: an der Art und Weise, wie eine andere Figur beschreiben wird. Denn direkt nach dem Einstieg der Figurenbeschreibung wechselt der Fokus der Erzählinstanz von Jimmy zu Jimmys Vater und verweilt eine ganze Weile bei ihm. Der erste Satz des Absatzes gehört noch Jimmys Alter, seinem Bart und seinen Augen: „*He was about twenty-six years of age, with a soft, light brown mustache and rather innocent looking eyes.*“¹⁶⁷ Die nächsten vier Sätze berichten dann aber deutlich ausführlicher über den sozialen Werdegang des Vaters, bevor anschließend die eher zweifelhaften Leistungen des jungen Mannes an der Universität zusammengefasst werden.¹⁶⁸ In der Anordnung des Textes erscheint es so, als seien dies nach dem skizzierten Erscheinungsbild die wichtigsten Informationen über Jimmy: [1] Erstens ist er (relativ) jung, [2] zweitens hat sein Vater einen enormen sozialen Aufstieg vollbracht, [3] drittens scheint die Leistung der Elterngeneration sich nicht auf Jimmys Bildungsweg zu übertragen. Wenn Frow nun daraus den ‚Typus‘ „[3] the spoiled [1] son of a [2] newly wealthy family“ ableitet, dann muss er folglich überhaupt kein Muster wiedererken-

165 James Joyce: *After the Race*. In: James Joyce: *Dubliners. Authorative Text. Context. Criticism*. Hrsg. von Margot Norris. New York, London: Norton 2006, S. 32–38, S. 32

166 Ebd., S. 33.

167 Ebd.

168 Ebd.

nen – er muss nur den Informationen *im* Text folgen, die ein nicht-individuelles (in diesem Fall: soziales) Verständnis der Figur anbieten. Der Text selbst hat Jimmys Typizität installiert, zwar nicht explizit, aber doch deutlich genug. Indem er durch seinen sozialen Hintergrund vorgestellt wird und eben nicht individualisierend in Abgrenzung zu ihm, erscheint er als ihr Repräsentant – unabhängig davon, ob man den verwöhnten Jugendlichen neureicher Eltern aus textlichen oder wirklichen Begegnungen wiedererkennt.

Die Deutung Jimmys als Typus – in welchem Sinne auch immer – ließe sich fruchtbar weiter vorantreiben. An dieser Stelle sei es aber genug, die verschiedenen Phänomene, die unter dem Begriff des Typus zusammenreffen, festzuhalten. Sie können, aber müssen nicht unbedingt in Verbindung miteinander auftreten:

- Einfachheit (wenige Informationen und/oder Statik der Figur)
- Schematismus (wiedererkennbar narrativ-konventionelle und/oder sozial- und psychologisch-konventionelle Konfigurationen von Figureninformationen)
- Markierung (explizit und/oder implizit)

Auch mit dieser Differenzierung wird sich aus der Bestimmung von Typizität keine exakte Wissenschaft machen lassen. Wichtig sind in diesem Zusammenhang allerdings zwei Dinge: Erstens schafft die Differenzierung ein vertieftes Verständnis davon, was mit einem Typus überhaupt gemeint ist. Die relative Stabilität der begrifflichen Verwirrungen deutet darüber hinaus zweitens auf einen stabilisierenden Faktor hin. Wieso werden so unterschiedliche Aspekte zusammengebracht, wenn es um die Beschreibung einer Figurenkategorie geht? Die Gründe lassen sich einerseits literaturhistorisch nachverfolgen (→ 2.4), andererseits aber auch in der dichotomen Systematisierung von runden und flachen Charakteren. Ob einfach, wiedererkennbar oder als typisch markiert – was diese Figuren nicht sind, ist individuell-gerundet, sie entsprechen offenbar nicht der Vorstellung von „life within the pages of a book“. ¹⁶⁹ Die hier aufgeführten Aspekte der Typisierung lassen sich insofern nicht in erster Linie als fixe Merkmale eines homogenen erzählerischen Figurenregisters verstehen, sondern als unterschiedliche Strategien typisierender, nicht-individueller Figurendarstellungen. Gleichzeitig erlauben sie im Umkehrschluss eine präzisere Annäherung an die ‚runde‘, individualisierte Figur.

¹⁶⁹ Forster: *Aspects of the Novel*, S. 81.

Deswegen, und auch, um einer weiteren Verkomplizierung der Terminologie von Figurenkategorien vorzubeugen, sollen die einzelnen Merkmale nicht jeweils als eigens gefasste Figurenkategorie etabliert werden. Stattdessen werden die Merkmale als unterschiedliche Textstrategien gefasst, um Figuren zu typisieren (oder in der Umkehrung: zu individualisieren). Um dieses Verständnis von Figurenkategorien begrifflich zu markieren, ohne weiteres Spezialvokabular aufzubürden, werden individualisierte und typisierte Figuren im Folgenden einheitlich als Individualfiguren und Typenfiguren bezeichnet.

Mit dieser Modifikation bisheriger Figurenkategorisierungen ist ein wichtiges Untersuchungsfeld dieser Arbeit abgesteckt. Es ist die Frage nach der Individualisierung und Typisierung von Figuren, die damit z.B. mehr oder weniger stellvertretend für eine ihrer Eigenschaften stehen. Wenn sich auf der Grundlage figurentheoretischer Annahmen davon ausgehen lässt, dass Informationen aus bestimmten Wissensbereichen abgerufen und/oder installiert werden, dann lassen sich Individualisierung und Typisierung als zwei Textstrategien bestimmen, über die dieses Wechselverhältnis charakterisiert wird. In Goethes *Vorspiel* etwa wird die Dichterfigur allein durch die Namensgebung eindeutig typisiert. Als Typenfigur lässt er sich einerseits als repräsentative Darstellung (oder auch Klischee) der Dichter verstehen. Gleichzeitig können die Sprechakte dieses Dichters wegen seiner ausgestellten Typizität überhaupt erst als repräsentativ für ‚die Dichter‘ im Allgemeinen verstanden werden.

2.2.3 Die Symbolfigur

Jedoch ist die Typisierung nicht die einzige nicht-individuelle Figurendarstellung. Die Dichotomie Typizität/Individualität bringt einen blinden Fleck mit sich, da in ihrem Kern immer noch die Maßgabe der Lebenswirklichkeit der Figur verborgen liegt. Von diesem Punkt aus wurde die Dichotomie ja entwickelt, auch wenn sie hier nun als Charakterisierung der Beziehung von Figur zu Wissensdiskursen umgearbeitet wurde. Was ist allerdings mit Figuren, die es nicht auf die Darstellung von Menschlichkeit anlegen?

Die Literaturgeschichte kennt zahllose Figuren, die gar nicht als Menschen zu überzeugen versuchen. Den Kern solcher Figuren kann die Quantifizierung ihrer relevanten Eigenschaften kaum treffen,¹⁷⁰ wohl aber ein

170 So allerdings bei Rimmon-Kenan, die besonders Einfachheit und Statik von allegorischen Figuren betont. Vgl. Rimmon-Kenan: *Narrative Fiction*, S. 41.

Blick auf die Anlage ihrer Referenzialität. Wenn Pfister etwa solche Figuren als „Personifizierung“ beschreibt, bei dem der „Satz von Informationen, die die Figur definieren, extrem klein“ sei und gleichzeitig als „Illustration eines abstrakten Begriffs“,¹⁷¹ dann handelt es sich auch hier um zwei verschiedene Dinge. Die ‚Illustration‘ mag in der Regel von einer gewissen Einfachheit unterstrichen werden, sie weist aber auf den wichtigen Unterschied zu anderen Figuren hin. Z.B. die Allegorie (hier natürlich im Sinne einer literarischen Figur) ist nicht in erster Linie schlicht, sondern stellt etwas *in Form eines Menschen* dar. Sie ist die Darstellung eines Konzepts *als* Figur. Sowohl die Individual- als auch die Typenfigur kann als Mensch verstanden werden, wenn auch als mehr oder weniger komplex, klischeehaft, überzeugend usw. Eine figürliche Allegorie ist aber in keinem Sinne die Darstellung eines Menschen. Dass eine solche Figur einer Typenfigur in ihrem narrativ-konventionellen Schematismus und häufig auch in ihrer unspezifischen Benennung ähneln kann, ist richtig. Das Ausklammern jedweder Personenhaftigkeit führt aber zu einer spezifischen Prägung genau desjenigen Punktes, der für die Analyse von bspw. Schriftsteller:innenfiguren besonders wichtig ist: Es ändert das Verhältnis von Figur und Wissen.

Um dies an einem Beispiel zu erläutern: In Claudius’ dramatischem Gedicht *Der Tod und das Mädchen* (1775) begegnen sich eine Typen- und eine symbolische Figur. Es ist kurz genug, hier wiedergegeben zu werden:

Der Tod und das Mädchen

Mädchen. Vorüber! Ach, vorüber!
Geh, wilder Knochenmann!
Ich bin noch jung! Geh, lieber!
Und rühre mich nicht an!

Tod. Gieb deine Hand, du zart und schön Gebild!
Bin Freund, und komme nicht zu strafen!
Sey gutes Muths! Ich bin nicht wild!
Sollst sanft in meinen Armen schlafen!¹⁷²

Das Mädchen lässt sich als Typenfigur beschreiben, deutlich durch die Namensgebung („Mädchen“, V. 1) markiert. Dadurch wird ihre Angst vor

171 Pfister: Das Drama, S. 244 f.

172 Wiedergegeben nach dem Erstdruck: Matthias Claudius: *Der Tod und das Mädchen*. In: [Göttinger] *Musenalmanach*. Hrsg. v. Karl Reinhard. Göttingen: bey J. C. Diederich [!] 1775, S. 157. Die Namen der Figuren sind im Original etwas kleiner gesetzt, hier stattdessen kursiviert.

dem Tod und ihre Beschreibung des „wilde[n] Knochenmann[s]“ (V. 2) aus menschlicher Perspektive als typisches Merkmal (weiblicher?) Jugend (vgl. V. 3) ausgezeichnet. Der Tod tritt ebenfalls als sprechende, handelnde Figur auf, allerdings handelt es sich hier um die Personifikation eines abstrakten Konzepts. Seine eigene Selbstcharakterisierung als „nicht wild“ (V. 7) ist der menschlichen Angst vor dem Tod diametral gegenübergestellt. Wenn hier kein Mensch spricht, sondern tatsächlich der Tod selbst, bekommt diese Selbstcharakterisierung eine andere Aussagequalität als die menschliche Fremdcharakterisierung. Was der Tod über sich selbst sagt, ist nicht Lüge oder Verstellung, sondern das, was er in der Perspektive des Textes tatsächlich ist: nicht Strafe (vgl. V. 6), sondern sanfter Schlaf (vgl. V. 8). Dass die Figur sich zu dem Mädchen hingezogen fühlt (vgl. V. 5), kann nicht als psychologisches Merkmal des Todes verstanden werden, sondern wird durch die Rahmung der Todes-Figur zu einer Aussage über ein Wahrnehmungsphänomen: Weil der Tod junger Menschen die ‚natürliche‘ Ordnung der Generationenfolge stört, wird er besonders stark wahrgenommen. So scheint es dann gerade die Jungen zu treffen, als fühlte sich der Tod zu ihnen hingezogen. Das Mädchen stellt also dar, wie ihr der Tod *erscheint*. Ihre Angst ist qualifiziert als eine implizite Selbstcharakterisierung der Jugend. Der Tod stellt dar, was er *eigentlich ist*. Seine Selbstcharakterisierung beschreibt keine Person, sondern den Diskurs über den Tod.

Nach der Komplexität und Dichte der Figureninformation einer Allegorie oder Personifikation zu fragen, verfehlt deswegen ihren Sinn. Sie kann nicht unter Zuhilfenahme einer Referenz näher bestimmt werden, sondern ist diese Referenz selbst. Eine solche Verbindung von figuralem Signifikant (nichts anderes ist die Todes-Figur) und abstraktem Signifikat (dem Konzept des Todes) macht, so schon Margolin, eine konventionelle Deutung der Figur nötig.¹⁷³ Aus diesem Grund sollen solche Figuren im Folgenden als Symbolfiguren, nicht als Personifikation oder Personifizierung bezeichnet werden.¹⁷⁴ Die weite Bedeutung des Symbols umfasst sowohl verschie-

173 Margolin: Characters in Literary Narrative, S. 391; ähnlich auch Uri Margolin: Characterization in Narrative. Some Theoretical Prolegomena. In: Neophilologus 67 (1983) H. 1, S. 1–14, S. 2 f.

174 Auch für den Begriff des Symbols (im Sinne einer Figurenkategorie) kennt die Forschung unterschiedliche Definitionen. Abweichend zu der hier gewählten Nomenklatur hat etwa Wenger für die symbolische Figur ein gewisses Ähnlichkeitsverhältnis angesetzt und bezeichnet z.B. Faust als Symbol. Vgl. Wenger: An Introduction to the Aesthetics of Literary Portraiture, S. 622 f. Eine ähnliche Definition verwendet Wunderlich, der nicht die Allegorie, sondern komplexere Entitäten, denen erst in der Rezeptionsgeschichte ein symbolischer Wert zugeschrieben wird. Vgl. Wunderlich: Figur und Typus, S. 56–60.

dene Möglichkeiten der Personifikation¹⁷⁵ als auch verschiedene Strukturen der Referenz¹⁷⁶ und schließt außerdem an fachliche Konventionen an.

Die Unterscheidung von Typen- und Symbolfiguren wird nicht in jedem Fall relevant sein. Typisierungs- und Symbolisierungsstrategien ähneln sich genauso wie der erzielte literarische Effekt der Generalisierung einer Figureninformation. Trotzdem ist die Differenzierung mit Blick auf Schriftsteller:innenfiguren aus zwei Gründen wichtig: Erstens ergibt sich aus der Anlage der Schriftsteller:innenfiguren bereits eine gewisse Nähe zu einem Abstraktum, nämlich die Nähe des Dichtenden zur Dichtung – wie beim (Theater-)Dichter des *Vorspiels* bereits deutlich wurde: Er spricht nicht nur für die Dichter, sondern auch für die ‚wahre‘ Dichtung. Zweitens erlaubt die beschriebene Differenzierung einen besseren Zugriff auf solche Texte, die Figuren nur minimal konturieren und sogar den Figurenstatus selbst fraglich erscheinen lassen. Dabei handelt es sich, wie im hier angeführten Beispiel, häufig um lyrische Texte.¹⁷⁷

Das bedeutet natürlich nicht, dass allein Symbolfiguren symbolisch im Sinne eines Verweises sind. Wie bereits gezeigt wurde, besteht in der Ausprägung der Referenzialität bereits eine Grundlage für die Typisierung der Figur. Und nicht erst die neuere Forschung hat auf das symbolische Potenzial einer jeden Figur hingewiesen.¹⁷⁸ Der Begriff der Symbolfigur soll im Folgenden unterstreichen, dass eine Figur in ihrer Referenzialität (annähernd) vollständig aufgeht.

Im Rahmen der folgenden Analysen werden die drei hier entwickelten Figurenkategorien angesetzt: Individualfigur, Typenfigur, Symbolfigur. Die Setzung dieser zwar etablierten, hier aber nochmals differenzierten und präzisierten Begriffe soll nicht nur den Blick auf bestimmte erzählerische Mechanismen lenken, die mit den untersuchten Figuren verknüpft sind, sondern im etwas unübersichtlichen Feld verschiedener Kategorisierungsvorschläge¹⁷⁹ wenigstens für den Rahmen dieser Arbeit Klarheit schaffen,

175 Dazu Kurz, der Personifikation (Darstellung von etwas als Figur) und „allegorische Personifikation“ (Darstellung von etwas als Figur, wobei die Figur auch abseits dieser Darstellung noch einen ‚eigenen‘ Sinn behält) unterscheidet. Vgl. Gerhard Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009, S. 62 f.

176 Wie etwa Analogie und Synekdoche. Vgl. ebd., S. 72.

177 Mehr zu dem besonderen Status von Figuren in der Lyrik siehe unten, → 2.3.

178 Vgl. etwa Hochman: Character in Literature, S. 116–123, bes. S. 118), der „literalness“ und „symbolism“ als frei skalierbare Eigenschaftsdichotomie der Figur bestimmt. Eder (Die Figur im Film, S. 131–150, bes. S. 141) hat in seinem filmanalytischen Figurenmodell („Die Uhr der Figur“) ebenfalls betont, dass „indirekte[] Bedeutungen“ ein Teil jeder Figur sind.

179 Prinzipiell unterscheidet Wunderlich (Figur und Typus, S. 21) ähnliche Figurentypen, wenn auch mit jeweils anderen Schwerpunkten und Definitionen, wie aus der Diskussion der ein-

worüber gesprochen wird. Dabei soll allerdings erstens nicht der Eindruck erweckt werden, dass es sich um exklusive Kategorien oder gar Gesetzmäßigkeiten handelte. Eine Figur wird sich mehr oder weniger gut in diese Kategorien einordnen und im Kontext verschiedener Kategorien durchaus unterschiedlich deuten lassen. Der jeweilige Text bleibt der Maßstab der Analyse. Trotzdem handelt es sich bei den hier entwickelten Figurenkategorien nicht um beliebige – ein Vorwurf dem verschiedene Kategorisierungsversuche ausgesetzt sind.¹⁸⁰ Die Individual-, Typen- und Symbolfiguren erlauben mit Rückgriff auf figurentheoretische Überlegungen die systematische Zuordnung von Figuren zu literarischen und poetologischen, sozialen und funktionalen sowie anthropologischen und (alltags-)psychologischen Diskursen. Verstanden nicht etwa als natürliche Eigenschaften anderer (eben: textueller) Menschenwesen, sondern als unterschiedliche Darstellungsstrategien, erlauben diese Kategorien eine Perspektive auf die Arbeit, die ein Text an einem Diskurs leistet, bspw. an einem geteilten Figurenmerkmal, wie dem Schriftstellerberuf. Die Darstellung einer Schriftsteller:innenfigur könnte also Typisierungsstrategien nutzen, um Aussagen nicht nur über die einzelne Figur, sondern die ganze Zunft zu treffen (siehe die Analyse von Schinks *Die Schriftstellerin*, → 4.6). Oder sie könnte individualisierend eine Figur mithilfe des Merkmals ‚Schriftsteller‘ charakterisieren (siehe Moritz’ *Anton Reiser*, → 6.2.1). Oder sie könnte durch den Einsatz einer Symbolfigur poetologische Diskurse aufrufen und Merkmale der Figur in sie einschreiben (besonders in den Dichter:innen-Gedichten, → 5). Die Rekapitulation figurentheoretischer Entwicklungen erlaubt es, die Figur als Schnittstelle ganz unterschiedlicher Diskurse zu sehen, als ein Wegeventil, das in verschiedene Richtungen Aufruf und Aktualisierung dieser Diskurse erlaubt. Die vorgeschlagenen Figurenkategorisierungen ermöglichen es darüber hinaus, diese Verbindungen von Figur und Diskurs zu qualifizieren und text-immanent als narrative Technik zu bestimmen. Individualisierung, Typisierung und Symbolisierung der Figur lassen sich als erzählerischer Ausdruck eben jenes Aufrufens und Aktualisierens der Diskurse verstehen.

zelen Begriffe hervorgeht. Auch Harvey (*Character and the Novel*, S. 52–73) unterscheidet neben dem „protagonist“ und den „background characters“ (erstere als „individualized characters“, letztere als „voices“, S. 56) noch „ficelle“ (reine funktionale Figur, S. 58, 62 f.) und „card“ (S. 61). Eder hingegen entwickelt ebenfalls eine vierfache Kategorisierung, die der hier angesetzten in vielen Punkten ähnelt, allerdings noch um das filmspezifische „Artefakt“ bzw. die „artifizielle[] Figur“ erweitert ist. Vgl. Eder: *Die Figur im Film*, S. 131–147, bes. S. 143–145.

180 Vgl. Culpeper: *Language and Characterisation*, S. 163 f.

2.2.4 Figurenkategorien als rezeptions- und textseitiges Phänomen

Auch wenn die Untersuchung der Figurenkategorien in dieser Form zur Deutung von Texten beitragen kann, bleibt ein grundlegendes methodisches Problem vorerst bestehen. Es hat sich implizit in den vorigen Diskussionen bereits abgezeichnet: die Vermischung von Phänomenen nicht nur auf den Ebenen von *histoire* und *discours* – wie Jannidis angemerkt hat –¹⁸¹, sondern von Text und Rezeption. Sind Typen-, Symbol- und Individualfiguren nun Probleme der Wahrnehmung oder der Darstellung oder beides? Werther beispielsweise kann durchaus als eine typische Figur erscheinen. Er ist eine im Sturm und Drang typisch (wenn nicht gar: emblematisch) emotional-schwärmerische Figur und ein kulturgeschichtlich typischer Melancholiker. Mit Blick auf die vom *Werther* ausgehenden Wertheriaden ließe sich Werther auch als Ahn oder *Prototype* der Werther-Figuren verstehen. Aber ist Werther auf der Ebene der Darstellung als typische Figur angelegt? Wohl kaum, denn der um Werthers Charakter aufgebaute Konflikt speist sich ja gerade aus seiner individuellen Unangepasstheit. Typizität erscheint mithin als ein Phänomen, das einer Figur nicht inhärent eingeschrieben ist, sondern auf verschiedenen Ebenen – und dort jeweils auf verschiedene Arten und Weisen – angesetzt wird.

Fishelovs Systematisierung figuraler Typizität und Individualität (symbolische Aspekte werden von ihm nicht berücksichtigt) trägt genau dieser Beobachtung Rechnung. Rundheit und Flachheit der Figur – Fishelov übernimmt die Begriffe Forsters – werden auf zwei unterschiedliche Ebenen bezogen: Das „textual level“, die Darstellungsebene, umfasst alle Textinformationen, also sowohl die dargestellten Ereignisse als auch die Art und Weise der Darstellung (also *histoire und discours*). Das „constructed level“ hingegen umfasst Lesererwartung und Weltwissen der Rezipienten, ließe sich also auch als Wissens- oder Rezeptionsebene beschreiben.¹⁸² Daraus ergibt sich für Fishelov eine Matrix von vier Figurenmodellen, die allerdings mit Problemen behaftet ist. Zunächst werden durch die Aufnahme der Begriffe von Forster – *flat*, *round* – die bereits angesprochenen grundlegenden Probleme der Nomenklatur übernommen: Einfachheit und Schematismus der Figur werden hier wieder zusammengekommen, statt systematisch getrennt zu werden. Die sich in der Matrix ergebenden Benennungen der Figurenkategorien bergen einiges Potenzial zu Verwirrungen: Textuell und

181 Jannidis: *Character*, S. 41 f.

182 David Fishelov: *Types of Characters, Characteristics of Types*. In: *Style* 24 (1990) H. 3, S. 422–439.

rezeptiv ‚flache‘ Figuren bzw. textuell und rezeptiv ‚runde‘ Figuren werden zwar nachvollziehbar als „pure type“ bzw. „pure individual“ bezeichnet. Textuell runde, rezeptiv flache Figuren firmieren allerdings als „Individual-like type“, während ihr Gegenstück, also textuell flache, rezeptiv runde Figuren als „Type-like individual“ auftreten.¹⁸³ Hier besteht eine veritable Gefahr begrifflicher Verwirrung, besonders weil die offenbare Präferenz der Wissensebene – die das Nomen bestimmt („type“ oder „individual“) – gegenüber der Textebene – die ein Attribut zuordnet („individual-like“ bzw. „type-like“) – mindestens voraussetzungsreich ist. Ohnehin scheint der Begriff der ‚Rundheit‘ für die rezeptive Ebene kaum zu passen. Fishelov spricht von „[c]onstructionally round“ Figuren, wenn „we cannot reach a constructed type“.¹⁸⁴ Das würde aber bedeuten, dass jede unbekannte Figur automatisch den Anschein der ‚Rundheit‘ erweckt.

Statt also die Figuren auf der Grundlage einer Merkmalsmatrix festzulegen, soll im Folgenden von Individualisierungs-, Typisierungs- und Symbolisierungspänomenen auf verschiedenen Ebenen gesprochen werden. Denn der eigentliche Vorzug von Fishelovs Systematisierung lässt sich gerade so hervorheben und mit dem kognitivistischen Modell Schneiders zusammenbringen: Fishelov hat durch seine Matrix besonders deutlich gemacht, dass Figuren auf unterschiedlichen Ebenen typisiert oder individualisiert werden können und sich der Deutungshorizont einer Figur gerade in diesem Verhältnis offenbaren kann. Eine Typisierung auf der einen Ebene fordert nicht unbedingt die Typisierung auf der anderen. Unterschiedliche Individualisierungs- und Typisierungspänomene können demnach auch bei einzelnen Figuren nebeneinander laufen. So lässt sich etwa der Bruch von Erwartungshaltungen Figuren gegenüber beschreiben als das Konterkarieren typisierender Darstellungsstrategien auf der Rezeptionsebene (mit Schneider: *top-down*) durch individualisierende Darstellungsstrategien auf der Textebene (*bottom up*). Im Text wird also das Klischee angeboten, um dann durch die Darstellung einer individuellen Figur unterlaufen zu werden (siehe Hanks *Die Schriftstellerin*, → 6.1.2). Die vergleichende Analyse der Schriftsteller:innenfiguren kann hieraus eine Systematik gewinnen, die über eine Sammlung von inhaltlichen Figurenmerkmalen hinausgeht. Zu fragen wäre dann immer, inwiefern die Darstellungsstrategie des Textes auf die Individualisierung, Typisierung oder Symbolisierung der Figur abzielt und ob diese Darstellungsstrategie durch textinterne oder wissensbasierte Informationen gestützt, erweitert oder

183 Ebd., S. 426.

184 Ebd.

konterkariert wird. Im Unterschied zur narratologischen Grundlagenforschung ist das Ziel des Forschungsdesigns damit dann aber nicht, zu zeigen, wie Figuren funktionieren. Stattdessen soll so systematisiert werden, wie Figuren mit gemeinsamen Merkmalen Ausdruck des und Arbeit an ihrem Diskurs sind. So lassen sich Figuren nicht nur auf der Grundlage von historischen Diskursen erläutern, sondern sie erhellen unter Umständen diesen Diskurs selbst: Ein Klischee durch eine individualisierte Figur zu dekonstruieren, ist eine mächtige Geste, aber genauso ist es die Inszenierung einer bestimmten Figureneigenschaft als typisch. Beide Strategien zeigen sich bspw. in verschiedenen Texten zu Schriftstellerinnen, in denen diese schon durch ihre Typisierung diffamiert erscheinen oder genau diese Typisierung durch individualisierende Darstellungen überschreiben (→ 4.2, 4.3, 4.6, 6.1.1). Die Berücksichtigung von Figurenkonzepten hat deswegen nicht nur einen taxonomischen Wert, sondern hilft, vor dem jeweiligen historischen Hintergrund klischierte, wertende, nobilitierende etc. Rahmungen der Figur zu identifizieren und in die Deutung einzubeziehen.

2.3 Exkurs: Narratologische Figurenanalyse und die Lyrik

Bevor diese Annahme auch historisch für den Untersuchungszeitraum kontextualisiert wird, lässt sich einer berechtigten Frage vorgreifen: Der hier gewählte, narratologische Ansatz basiert besonders auf Forschung zu epischer und zum kleinen Teil dramatischer Literatur. Er wurde unterdessen schon beiläufig auf lyrische Texte angewendet. Ist das legitim? Die Trennung einer lyrischen von zwei darstellenden Gattungen etwa von Hamburger legt nahe, dass das lyrische Gedicht nicht unbedingt Figuren darstellt, sondern der sprachliche Ausdruck realer Personen ist.¹⁸⁵ Aus Richtung neuerer narratologischer Ansätze ließe sich gleichermaßen vielleicht bezweifeln, dass Lyrik überhaupt *story worlds* etabliert. Nach Müller-Zettelmann „bleibt zu fragen“, ob die Lyrik in Anbetracht der besonderen Betonung des sprachlichen Materials selbst, also der Worte, Klänge, Strukturen, vielleicht weniger qualifiziert ist, einen rezeptionsseitigen Illusionseffekt auszulösen. Entsteht beim Lesen von nicht-narrativer Lyrik überhaupt das gleiche Phänomen der Bildung einer kohärenten fiktionalen Welt, wie dies normalerweise bei

185 Vgl. Käte Hamburger: *Die Logik der Dichtung*. München: DTV 1987, S. 207–256, bes. S. 207–216 für die grundlegende Bestimmung der Lyrik.

der Epik und dem Drama der Fall ist?¹⁸⁶ Lassen sich lyrische Figuren also in gleicher Weise als erzählte Figuren behandeln?

Einer derart pauschalen Frage lässt sich freilich nicht mit *einer* pauschalen Antwort begegnen – aber vielleicht mit mehreren. Zunächst lassen sich eindeutig erzählende oder dramatische Gedichte von den Bedenken ausnehmen, etwa die Ballade oder das Rollengedicht. Im direkten Gegensatz zu Hamburger haben sich außerdem gerade in neuerer Zeit Ansätze entwickelt, die grundsätzlich von einer Narrativität lyrischer Texte ausgehen, indem etwa der gedachte performative Akt des Gedichts das Erzählkriterium bereits erfülle.¹⁸⁷ Erweitert man die Frage nach der Narrativität der Lyrik auf die Frage nach der Fiktionalität, lassen sich ebenfalls Ansätze ausmachen, die entweder grundsätzlich von der Fiktionalität lyrischer Texte ausgehen oder zumindest je nach Text abwägen.¹⁸⁸ Ob es sich bei einem lyrischen Gedicht wie der *Zueignung* nun allerdings um einen figural-fingierten oder persönlich-ausgeformten Sprechakt handelt, ob die Sprachinstanz also Figur oder Person ist, mag für die Anwendung narratologischer Figurenanalyse nicht hauptsächlich ausschlaggebend sein.¹⁸⁹ Denn wie Hillebrandt überzeugend vorschlägt, sind Figuren (oder Personen) in lyrischen Texten ohnehin oftmals so schwach bestimmt, dass die Unterscheidung an Relevanz verliert.¹⁹⁰ So oder so würden Figuren in der Lyrik, mitbedingt durch den häufig knappen Textumfang,¹⁹¹ häufig einem Schema oder literarischen

186 Eva Müller-Zetzelmann: Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbe Spiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst. Heidelberg: Winter 2000 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte Folge 3, 171), S. 99.

187 Vgl. Peter Hühn: Lyrik und Narration. In: Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte. Hrsg. von Dieter Lamping. 2., erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler 2016, S. 62–66, bes. S. 62.

188 Einen Überblick bietet: Fabian Lampart: Plädoyer für die Skalierung. In: Grundfragen der Lyrikologie 1. Hrsg. von Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek u. a. Berlin, Boston: De Gruyter 2018, S. 105–123.

189 Auch wenn sie natürlich in theoretischen Zusammenhängen ausgiebig diskutiert wurde. Verwiesen sei hier auf Müller-Zetzelmann, die um 2000 die häufig unterlassene Differenzierung von Sprech-Instanzen und Autorbezug kritisiert: „Im Unterschied zu Narrativik, wo der Ich-Erzähler längst als fiktionales Konstrukt, als bewußte autorensseitige Setzung eines fiktiven filternden Bewußtseins gehandelt wird, geht die Lyriktheorie häufig in erstaunlich naiver Manier von einer Kongruenz von fiktionsinternem und -externem Ich aus und gibt sich damit in unkritischer und undistanzierter Weise einer Illusion hin, deren textuelle Bedingungen sie eigentlich ergründen sollte.“ Müller-Zetzelmann: Lyrik und Metalyrik, S. 60 f.

190 Claudia Hillebrandt: Figur und Person im Gedicht. Zum Stand der lyrikologischen Figurenforschung und zur Funktion von Figuren in lyrischen Gebilden. In: Grundfragen der Lyrikologie 1. Hrsg. von Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek u. a. Berlin, Boston: De Gruyter 2018, S. 148–163, S. 150.

191 Vgl. ebd., S. 152. Ähnlich auch Zymner, der die relative Abnahme von Textmenge in der Lyrik mit einer Abnahme von „Welthaltigkeit“ verbindet. Vgl. Rüdiger Zymner: Lyrik.

Traditionen folgend dargestellt¹⁹² und erscheinen so als „Symbole, Symptome und Artefakte“.¹⁹³ Ob nun narrativ oder nicht, das Wechselverhältnis von Diskurswissen und Text ist für die Lyrik generell kein anderes als für die epische oder dramatische Gattung, jedenfalls wenn man von einem konventionalisiert-literarischen (also keinem ganz spezifischen) Verständnis lyrischer Texte ausgeht.

Sind lyrische Figuren aber deswegen in jedem Sinne gleichzusetzen mit ihren dramatisch-epischen Pendants? Wohl kaum, denn die jeweilige Anlage der Gattung schlägt sich mindestens in den Darstellungskonventionen und den Möglichkeiten der Darstellungsstrategien nieder. Weit über die mehrfach festgestellte Typisierung und Symbolisierung lyrischer Figuren¹⁹⁴ hinausreichend wird die generelle Kürze der Texte und die daraus resultierende Vagheit der Figur gerade zur Quelle der Bedeutungserzeugung. Winko hat dies am Beispiel von Rilkes *Archaischer Torso Apollos* demonstriert: Ob der beschriebene Torso nun als Figur verstanden werden kann – die zunächst betrachtet wird, dann aber das lyrische Ich zu betrachten scheint –, ist Sache der Interpretation, und zwar im doppelten Sinne. Denn ohne den Interpretationsakt, so Winko, könne der Gegenstand nicht als Figur betrachtet werden; betrachte man ihn allerdings als Figur, lege dies eine bestimmte Bedeutung des Textes nahe.¹⁹⁵

Überhaupt zu entscheiden, ob es sich bei dem Torso in Rilkes Gedicht um eine Figur oder einen Gegenstand handelt, mag erstens möglich und zweitens ausschlaggebend für die Deutung sein. Jedoch scheint die Pointe des Textes gerade in dem Spannungsverhältnis zwischen Objektbeschreibung und Anthropomorphisierung zu liegen, im übernatürlich anmutenden Schwebezustand inspirierter Schau. Den Status des Torsos als Figur oder Objekt genau zu bestimmen, unterläuft wohl schon die eigentliche Textstrategie des Gedichts. Gerade die Unbestimmtheit eines Textelements führt in der Lyrik – wenn auch nicht ausschließlich in der Lyrik¹⁹⁶ – zur semantischen Aufladung eines Textes. Die Analyse müsste dann nicht unbedingt jeden Aspekt möglichst differenziert kategorisieren, sondern

Umriss und Begriff. Paderborn: Mentis 2009, S. 92.

192 Vgl. Hillebrandt: Figur und Person im Gedicht, S. 157. Vgl. auch Winko: On the Constitution of Characters in Poetry.

193 Hillebrandt: Figur und Person im Gedicht, S. 161.

194 Vgl. ebd.; Winko: Lyrik und Figur, S. 68; Winko: On the Constitution of Characters in Poetry, S. 219.

195 Vgl. Winko: Lyrik und Figur, S. 72.

196 Kurz hat überzeugend hergeleitet, wie allegorische Literatur überhaupt ihren „ästhetischen Reiz“ gerade aus der Doppelbedeutung von Referenzialität („dies bedeutet“) und diegetischem Eigenwert („dies ist“) gewinnt. Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol, S. 34.

die Strategie des Textes in eben diesem Sinne beschreiben. Dies kann und sollte auch auf das Fiktionalitätskriterium, also auf die Differenzierung von „autorfiktionalem“¹⁹⁷, personalem Sprecher und figürlicher, fiktiver Sprechinstanz ausgeweitet werden.¹⁹⁸ Warum sollte das Verständnis eines Gedichts nicht gerade auf einem doppelten Boden fußen, warum nicht gleichermaßen (und gleichermaßen nicht) eine Person *und* eine Figur sprechen können? Besonders die Analysen der Dichter-Gedichte von Hölderlin werden zeigen, dass das Einnehmen einer Rolle bei gleichzeitigem Bestehen auf dem eigenen Sprechen die Grundlage der Inszenierung als Dichter ist (→ 5.2.2) – und wie gerade symbolisierte Figuren so eine enge Verknüpfung von Diskurs und Person erlauben. Auch für lyrische Gedichte lässt sich also eine narratologisch-differenzierte Figurenanalyse in Position bringen, die prinzipiell nicht von der hier vorgestellten Systematik abweichen muss, um die Spezifika dieser Gattung zu berücksichtigen.

Mit den hier vorgestellten Eckfeilern der Analyse ist ein Operationsbesteck vorbereitet, das einige so grundlegende wie komplexe Phänomene der literarischen Figur fassbar macht. Es macht die Wechselwirkung von Wissen und Textinformation sicht- und die Möglichkeiten der Gestaltung einer solchen Figur als typisch oder referenziell greifbar. Sie ist nicht als Ersatz, sondern als Werkzeug für die hermeneutischen Operationen an den einzelnen Objekten zu begreifen. Freilich ist es nicht für jeden Einsatz gleichermaßen gut geeignet und deckt nicht alle denkbaren Probleme der Figur ab. Gerade für die vergleichende Analyse von Figuren mit gemeinsamen Merkmalen wie etwa Berufsgruppen (in diesem Fall: Schriftsteller:innen) verspricht es aber ein umfassendes Instrumentarium zu sein – das allerdings stumpf bleibt, wenn es nicht an den Diskursen um Figuren und besonders der Figurenkategorien des Untersuchungszeitraums geschärft wird.

2.4 Figurendiskurs ab 1750: Funktionalisierung der (Ent-)Individualisierung

Auch wenn sich literarische Figuren gerade im Rahmen theoretischer Überlegungen und Taxonomien über-historisch betrachten lassen, wäre doch

197 Begriff nach Lampart: Plädoyer für die Skalierung, S. 105, 108.

198 So etwa auch auf Hamburger (Die Logik der Dichtung, S. 271), deren Unterscheidung von „Ichgedicht“, Rollengedicht und Ballade unbedingt auf dem „kundgegebenen“ Willen des Aussagesubjekts, sich als lyrisches Ich zu setzen“ (S. 215) fußt. Allerdings *ist* dieser Wille nicht immer eindeutig kundgegeben und gerade darin kann die Strategie des Textes liegen.

jede Analyse von literarischen Figuren nur eine unvollständige, wenn sie nicht der jeweiligen historischen Poetik der Figur Rechnung trüge.¹⁹⁹ Die Art und Weise der Darstellung einer Figur umfasst historisch variable Konnotationen und fußt auf literaturhistorischen Mustern. Für das 18. Jahrhundert, besonders für dessen zweite Hälfte, stellt die Forschung einhellig eine Veränderung in der Anlage literarischer Figuren fest. Der Wandel, der sich hier vollzieht, prägt das Verständnis von Literatur, besonders von ‚guter‘ Literatur, bis heute. Das Ergebnis dieser Veränderung ist in fast jeder Rezension zu erzählenden Gegenständen unabhängig von Gattung oder Medium zu beobachten – wenn etwa die Entwicklung oder die psychologische Wahrscheinlichkeit von Figuren bewertet wird. Die Auswirkungen dieses Wandels haben sich auch in dieser Arbeit schon gezeigt, etwa im mimetischen Figurenverständnis Auerbachs (→ 2.1.1).

Figuren wandeln sich, so der Konsens, in der Neuzeit generell von Typenfiguren zu Individualfiguren.²⁰⁰ Hierbei handelt es sich allerdings nicht um eine kontingente Verschiebung im Sinne einer literarischen Mode, sondern um das Symptom fundamentaler kultur- und literaturhistorischer Brüche – deswegen sind ihre Auswirkungen so weitreichend. Ein neues

199 Dieser Umstand ist Bestandteil der theoretischen Überlegungen. Grabes bringt es auf den Punkt: „Eine wissenschaftliche Beurteilung der ‚literarischen Figuren‘ [...] kann deshalb ohne eine Untersuchung der wichtigsten sozialen Stereotypen und ‚Persönlichkeitstheorien‘ sowohl der Entstehungszeit des Textes bzw. des Autors als auch der Zeit der Rezeption bzw. des Interpreten nicht auskommen. Hier liegt der unverzichtbare geistes- und sozialgeschichtliche Anteil einer wissenschaftlichen Untersuchung literarischer Figuren, der durch keine noch so laborierte systematische Erfassung substituierbar ist.“ Grabes: *Wie aus Sätzen Personen werden*, S. 413.

200 So etwa bei: Fishelov: *Types of Characters, Characteristics of Types*, S. 432 ff.; Fotis Jannidis: *Das Individuum und sein Jahrhundert. Eine Komponenten- und Funktionsanalyse des Begriffs ‚Bildung‘ am Beispiel von Goethes „Dichtung und Wahrheit“*. Tübingen: Max Niemeyer 1996, S. 48; Koch: *Literarische Menschendarstellung*, S. 26 (Aristoteles), S. 64 f. (Mittelalter), S. 74 (Frankreich 17./18. Jahrhundert); Alexander Košenina: *Literarische Anthropologie. Die Neuentdeckung des Menschen. 2., aktualisierte Auflage*. Berlin: De Gruyter 2016 (De Gruyter Studium), S. 9; Wenger: *An Introduction to the Aesthetics of Literary Portraiture*, S. 626–629; Wunderlich: *Figur und Typus*, S. 29; Siehe auch die einschlägigen Artikel in *Handbuch Historische Narratologie*: Koel de Temmerman: *Figur – Antike / Character – Antiquity*. In: *Handbuch Historische Narratologie*. Hrsg. von Eva von Contzen u. Stefan Tilg. Berlin, Heidelberg: Metzler 2019, S. 105–115; Katharina Philipowski: *Figur – Mittelalter / Character – Middle Ages*. In: *Handbuch Historische Narratologie*. Hrsg. von Eva von Contzen u. Stefan Tilg. Berlin, Heidelberg: Metzler 2019, S. 116–128; Silvia Reuvekamp: *Figur – Frühe Neuzeit*. In: *Handbuch Historische Narratologie*. Hrsg. von Eva von Contzen u. Stefan Tilg. Berlin, Heidelberg: Metzler 2019, S. 129–137; außerdem Scholes, Phelan u. Kellogg: *The nature of narrative*, S. 164–170. (Hier allerdings mit der Besonderheit, dass als Begründung dieser Entwicklung die im Christentum angelegte Innerlichkeit angesetzt wird, was allerdings mit Blick auf die relativ schnelle Entwicklung der Figurenstandards im Verlauf der Neuzeit bezweifelt werden kann.)

Selbstverständnis der Literatur führt zu einem neuen Verständnis der Figur. Eine Analyse von Figuren dieses Zeitraums muss diesen Brüchen also nachgehen, um zu verstehen, warum bestimmte Figurenkategorien im Verlauf des 18. Jahrhunderts dominant zu werden scheinen – und noch wichtiger: welche Konnotationen und Sinngebungsverfahren mit bestimmten Figurenkategorien verbunden werden.

Gleichzeitig soll so gezeigt werden, dass die figurentheoretischen Überlegungen nicht etwa den Blick auf die literarischen Gegenstände anachronistisch verzerren. Sie schärfen ihn für grundlegende Fragen nach der Figurengestaltungen, die im poetologischen Diskurs des 18. Jahrhunderts und besonders in der Inszenierung von literarischen Paradigmenwechseln eine wichtige Rolle spielen. Die Anlage der Figuren kommt nicht nur in Bewegung, sie wird gleichzeitig zu einem Prüfstein des eingeforderten Verständnisses von Literatur. Es gilt also, die Erfolgsgeschichte der als ‚neu‘ inszenierten Individualfigur nachzuzeichnen und gleichzeitig zu beobachten, wie nicht-individualisierende Figurenkategorien in Konkurrenz zur Individualfigur mit neuer Bedeutung und neuen Verständnismöglichkeiten aufgeladen werden.

Wie oben gezeigt wurde, bleibt die Figurentheorie auffällig vage, wenn es darum geht, die Individualfigur direkt zu beschreiben. Verstehbar wird Sie nur als Abgrenzung zur Einfachheit anderer Figuren. Dies mag auch mit der Komplexität des Individuums²⁰¹ zusammenhängen, einer Komplexität, der man bekanntermaßen in der echten Welt begegnet, die sich aber auch – wie Eibl und Willems festhalten – in dem vielseitigen und besonders in unterschiedlichen Fachdisziplinen ganz unterschiedlich aufgefassten Begriff der Individualität niederschlägt.²⁰² Genau wie der Individualfigur kommt man dem Individuum nicht mit einfachen Definitionen bei. Seiner Spur allerdings lässt sich folgen. Sie führt durch Reviere der Sozial- und Ideengeschichte (→ 2.4.1), der Literaturgeschichte und der Poetik (→ 2.4.2).

2.4.1 Individuen im 18. Jahrhundert: Philosophie und Anthropologie

Luhmann hat den folgenreichen, weit rezipierten Versuch unternommen, das Individuum in einem historisch variablen Verhältnis zur Gesellschaft zu

201 Im Folgenden sei damit, wo nicht anders angemerkt, immer ein *menschliches* Individuum gemeint.

202 Karl Eibl u. Marianne Willems: Einleitung. In: Aufklärung 9 (1996) H. 2, S. 3–6, S. 2.

beschreiben: Dafür revidiert er nicht gerade, aber er spezifiziert die angenommene „Wachstumskorrelation“ zwischen „(zunehmende[r]) Differenzierung“ und „(steigerbare[r]) Individualität“ in der modernen Gesellschaft.²⁰³ Begründet sieht Luhmann dies in einer grundlegend neuen Positionierung des einzelnen Menschen in sozialen Strukturen: Während in stratifikatorischen (lies: vormodernen) Gesellschaften jedes Individuum „einem und nur einem Subsystem“ angehöre²⁰⁴, drehe die funktional differenzierte (lies: moderne) Gesellschaft genau diese Verortung um. Das Individuum müsse nun immer in mehreren Teilsystemen aktiv sein.²⁰⁵ Es kann also nicht durch die Angehörigkeit zu einem System bestimmt werden, nicht mehr durch „Inklusion“, sondern durch „Exklusion“.²⁰⁶ Das wäre wieder eine Bestimmung des Individuums, die eigentlich nur eine Nicht-Bestimmung ist, wie sie schon bei der theoretischen Fassung der Individualfigur – die gerade im von Luhmann beobachteten Phänomen der Exklusion ihren Ursprung findet. Mit Luhmann allerdings ist es – wenigstens aus soziologischer Perspektive – möglich, diese Differenz nicht nur als Definition *ex negativo*, sondern positiv zu bestimmen. Das funktioniert über die dem Individuum abverlangte, unter Umständen durchaus problematische (Luhmann spricht von einer „Zumutung“) Selbstbestimmung:²⁰⁷ Sich selbst abzugrenzen, zu differenzieren, zu bestimmen, das mache das moderne Individuum aus, ob es wolle oder nicht.

Diese Analyse liegt gewissermaßen quer zu den theoretischen Bestimmungen verschiedener Figurenkategorien. Luhmanns Semantik-Begriff und die Merkmalssemantik als linguistisch-strukturalistisches Erbe unterschiedlicher figurentheoretischer Zugänge beobachten ähnliche Phänomene unter verschiedenen Vorzeichen. Sicherlich finden sich eine ganze Reihe literarischer Helden, die genau in dem Sinne Individualfiguren sind, den Luhmann für das moderne Individuum bestimmt hat: der strebsame Faust, der hadernde Götz, der selbstbetrachtende Reiser usw. Jedoch ließen sich natürlich auch diese Figuren als typisch – wenn auch: typische Individualisten – beschreiben und nicht jede Individualfigur muss sich gerade durch diese Art von Selbstverwirklichung auszeichnen. Auch hier wird wieder deutlich, wie wichtig es ist, zwischen der Darstellungs- und der Rezep-

203 Niklas Luhmann: Individuum, Individualität, Individualismus. In: Ders.: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. Bd. 3. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 149–258, hier S. 153

204 Ebd., S. 157.

205 Vgl. ebd., S. 158.

206 Ebd., S. 158 f.

207 Ebd., S. 252 f.

tionsebene zu unterscheiden (→ 2.2.4). Die Frage bleibt also vorerst: Wie wird diese sozialhistorische Tendenz moderner Individualität im Untersuchungszeitraum selbst reflektiert und schließlich literarisch umgesetzt?

Zu verweisen ist hier zunächst auf die Betonung des Individuums in unterschiedlichen philosophischen Systemen der Aufklärung.²⁰⁸ Ohne hier zu tief in die hervorragend aufgearbeitete Ideengeschichte des Individuums – als das nicht unbedingt individuelle *Menschen* bezeichnet werden, sondern individuelle Ausprägungen, Monaden etc. – einzusteigen, seien doch wenigstens drei Tendenzen benannt, die im Zusammenhang dieser Arbeit relevant sind: Erstens verselbstständigt sich das Individuum im Verlauf der Sattelzeit mehr und mehr von einem eigenständigen Problem zur eigentlichen Voraussetzung philosophischer Systeme. Individualität erhält den Status einer natürlichen, argumentativ nicht mehr zwangsläufig rechtfertigenden Setzung.²⁰⁹ Zweitens erfährt die Individualität gleichzeitig den Status der Inkommensurabilität. Schon bei Leibniz ist Individualität ein Problem unendlicher Differenzierungen,²¹⁰ bei Friedrich Schlegel ist das Individuum „ein beständiges Werden“.²¹¹ Das unendlich differenzierte, stetig werdende Individuum lässt sich also als eine ideengeschichtliche Vor-

208 Für Leibniz siehe etwa Marianne Willems: Das Problem der Individualität als Herausforderung an die Semantik des Sturm und Drang. Studien zu Goethes „Brief des Pastors zu *** an den neuen Pastor zu ****“, „Götz von Berlichingen“ und „Clavigo“. Tübingen: Max Niemeyer 1995, S. 73–83; Oliver Koch (Individualität als Fundamentalgefühl. Zur Metaphysik der Person bei Jacobi und Jean Paul. Hamburg: Felix Meiner 2013 (Studien zum achtzehnten Jahrhundert 35)) zeigt, dass im 18. Jahrhundert das Individuum bzw. die Person auch für die rationalitätskritische Philosophie und Literatur zentral wird – und bietet außerdem einen pointierten Forschungsüberblick zum Gegenstand (vgl. S. IX–XII); für Schleiermacher: Wolfgang Kasprzik: Monaden mit Fenstern? Zur Konzeption der Individualität in Schleiermachers Dialektik. In: Individuum. Probleme der Individualität in Kunst, Philosophie und Wissenschaft. Hrsg. von Gottfried Boehm u. Enno Rudolph. Stuttgart: Klett-Cotta 1994, S. 99–121.

209 Das zeigt sich etwa im Überblick, den Borsche von Leibniz bis in die Philosophie des 20. Jahrhunderts gibt. Vgl. Tilman Borsche: [Art.] Individuum, Individualität. III. Neuzeit. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. von Joachim Ritter. 13 Bde. Bd. 4. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, Sp. 310–323. Markante Punkte dieser Tendenz finden sich mit Borsche bei Herder und Goethe, spätestens bei Fichte ist die Individualität als Voraussetzung, nicht mehr bloßem Gegenstand des philosophischen Systems gedacht (Sp. 313 f.). Dirk Kemper („ineffabile“. Goethe und die Individualitätsproblematik der Moderne. München: Fink 2004, S. 2–8) setzt diese Entwicklung schon vor Leibniz bei Descartes an, hält ansonsten aber die gleichen Tendenzen fest. Martin Schneider (Das Weltbild des 17. Jahrhunderts. Philosophisches Denken zwischen Reformation und Aufklärung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2004, S. 154–160) ähnlich.

210 Vgl. Borsche: [Art.] Individuum, Individualität. III. Neuzeit, Sp. 311.

211 Friedrich Schlegel: Transzendentalphilosophie, KFSa 12, S. 42. Auf dieses Zitat macht auch Borsche aufmerksam, vgl. Borsche: [Art.] Individuum, Individualität. III. Neuzeit, Sp. 315.

aussetzung der problematischen Definition der Individualfigur verstehen, die weiter oben bereits erörtert wurde:²¹² Was der Mensch als Individuum ist, bedarf in der modernen Perspektive keiner Erläuterung mehr und ist gleichzeitig so fluide, dass es sich nicht bestimmen, sondern nur abgrenzen lässt. Individualität sei nun grundsätzlich – Frank führt die Breite der „großen idealistischen Systeme von Fichte bis Hegel“ an – angewiesen auf eine Bestimmung durch „Negation, im Sinne von Andersein-als“.²¹³

Drittens schließlich zeitigt die philosophische Erörterung der Individualität deutliche Synergien mit der Literatur, wie aus den vorangegangenen Beispielen schon zumindest teilweise ersichtlich wird. Der individuelle Mensch wird etwa für Herder zum Ausgangspunkt psychologisch-physiologischer, kultur- und gleichzeitig literaturtheoretischer Überlegungen: „Der tiefste Grund unsres Daseins ist individuell, sowohl in Empfindungen als Gedanken.“²¹⁴ Welche Konsequenzen hat dieses herdersche Axiom? Nicht nur legt es die Grundlage zum Verständnis der Gesellschaft überhaupt, die als Analogie zum Individuum gedacht wird und nicht etwa umgekehrt.²¹⁵ Der menschliche Erkenntnisgewinn liegt außerdem gerade im Verstehen des Einzelnen, und gerade hier erscheint die Literatur ein besonderes Potenzial zu entfalten. Die „wahre[] Seelenlehre“, die Befähigung „etwas übers Denken und Empfinden [zu] sagen“,²¹⁶ ergibt sich aus drei möglichen Quellen zum Studium ‚des Menschen‘: Autobiographie („Lebensbeschrei-

212 Dazu auch → 2.2.1. Belgardt legt nahe, diesen Individuumsbegriff, der sich in Schlegels *Transzendentalphilosophie* wohlgemerkt nicht direkt auf Menschen oder Figuren bezieht, als Begründung der literarische Figurenkonzeption im Roman aufzufassen. Vgl. Raimund Belgardt: *Romantische Poesie. Begriff und Bedeutung bei Friedrich Schlegel*. The Hague: Mouton 1969 (*De proprietatibus litterarum. Series maior* 5), S. 95. Tatsächlich verwendet Schlegel für die „Theorie des Menschen“ zwar nicht den Begriff des Individuums, beschreibt aber Phänomene, die gut zum inkommensurablen Individuum passen: „Unsere Theorie geht auf die Bestimmung des Menschen. Und nach ihr giebt es keine allgemeine Bestimmung des Menschen, weil jeder Mensch sein eigenes Ideal hat; und nur das Streben nach seinem Ideale wir ihn moralisch machen.“ KFSa 12, S. 44.

213 Vgl. Manfred Frank: *Die Unhintergebarkeit von Individualität. Reflexionen über Subjekt, Person und Individuum aus Anlaß ihrer „postmodernen“ Toterklärung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997 (Edition Suhrkamp 1377), S. 64. Die von Frank nachvollzogene Linie der Individualität im Deutschen Individualismus wird beispielweise auch nachvollzogen von Kasprzik: *Monaden mit Fenstern*?

214 Johann Gottfried Herder: *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele. Bemerkungen und Träume*. In: Ders.: *Werke*. In zwei Bänden. Hrsg. von Karl-Gustav Gerold. 2 Bde. Bd. 2. München: Hanser 1953, S. 347–402, hier S. 378.

215 Vgl. ebd., S. 380.

216 Ebd., S. 357.

bungen“), Expertenbiographie („Bemerkungen der Ärzte und Freunde“) und Literatur („Weissagungen der Dichter“).²¹⁷

Doch wie kann die Literatur das leisten? Herder verweist einerseits auf Shakespeare, das dichterische Genie, das „ohne daß ers weiß“, einen lebens-echten, individuellen Menschen zu Papier bringen kann²¹⁸ – die Shakespea-rephilologie noch des 20. Jahrhunderts hat dem beigepflichtet (→ 2.1.1). Neben diesen poetischen Überlegungen tritt die grundlegende poetische Überlegung Herders aber nur scheinbar in den Hintergrund. Mit großer Selbstverständlichkeit nennt er mit der Biografik und den ärztlichen Fall-studien Textgattungen, denen die Aufgabe zukomme, Menschen durch die lebensechte Abbildung von Menschen zu bilden. Je besser die Darstellung gelingt, desto ertragreicher die Kunst: „Wo es der Mühe lohnt, ist dies lebendige Lesen, diese Divination in die Seele des Urhebers das einzige Lesen und das tiefste Mittel der Bildung.“²¹⁹ Damit bekommt Poetik eine neue Ausrichtung: nämlich auf die Aufgabe, die Darstellung des Menschen gelingen zu lassen. Es wird noch darauf zurückzukommen sein, wie sich dieser Wandel konkret in poetologischen Texten niederschlägt. Zunächst lässt sich festhalten: Die Synergien zwischen einer Philosophie des Indivi-duums und der Literatur liegen nicht nur in der Personalunion der Impuls-geber begründet. Vielmehr vermag es die Literatur – allen voran die schöne – den so wichtigen, wenn auch nicht unbedingt exakt bestimmten Indivi-dualitätsbegriff zu kommunizieren und so erfahrbar zu machen. Das tut sie auch durch den Geniebegriff, der, so Willems, „erstmal einen Individuali-tätsbegriff, der der sozialen Exklusion des Individuums gerecht wird, hand-habbar macht.“²²⁰ Literatur lässt sich insofern nicht nur als ein Diskursfeld verstehen, in dem Aspekte eines neuen Verständnisses von Individualität

217 Ebd.

218 Ebd., S. 360.

219 Ebd., S. 379.

220 Marianne Willems: Individualität – ein bürgerliches Orientierungsmuster. Zur Epochen-charakteristik von Empfindsamkeit und Sturm und Drang. In: Bürgerlichkeit im 18. Jahr-hundert. Hrsg. von Hans-Edwin Friedrich, Fotis Jannidis u. Marianne Willems. Tübingen: Niemeyer 2006 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 105), S. 171–200, hier S. 177. Willems argumentiert weiter, dass es sich dabei allerdings um ein sozial spezifisches, nämlich dezidiert bürgerliches Distinktionsmerkmal handele (vgl. ebd., S. 185–189). Wenn so nun Individualität gerade als Aufgabe des Künstlers betrachtet wird, der außerhalb gesell-schaftlicher Bestimmungen Individualität erzeugen und in Texten manifestieren soll (vgl. Marianne Willems: Stella. Ein Schauspiel für Liebende. Über den Zusammenhang von Liebe, Individualität und Kunstautonomie. In: Aufklärung 9 [1996] H. 2, S. 39–76, S. 52.), darf hier allerdings nicht vergessen werden, dass das Markieren von Individualität immer auch als Inszenierungsstrategie verstanden werden muss. Inwiefern ein individuelles Individuum oder ein typisiertes Individuum dargestellt wird, wäre dann weiter zu unterscheiden.

aufzutreten, sondern als ein wichtiger Raum, in dem dieses Verständnis entwickelt wird. Nichts macht dies sichtbarer als die Literarische Anthropologie, die sich im 18. Jahrhundert herausbildet.

Anthropologie lässt sich begrifflich weit fassen als Lehre oder Wissenschaft vom Menschen und eng fassen als eine spezifische Perspektivierung des Menschen, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts in revolutionärer Weise die Abgrenzung von Geistigem und Körperlichem, von Metaphysik und Empirie aufhebt. Sie konkretisiert damit die sozial-historischen Prozesse der Individualisierung, da sie den *einzelnen* Menschen untersucht – und nicht selten mit einem Interesse an Pathologie: dem einzelnen Fall –, um *den* Menschen zu verstehen. Um sie herum hat sich ein weites Forschungsfeld besonders der Literaturgeschichte eröffnet.²²¹

Platner lässt sich als eine der Gründungsfiguren dieser Gegenbewegung zu einer Körper-Geist-Trennung nennen, wie sie die „Textgattung ‚Anthropologia‘“ im 16. und 17. Jahrhundert noch kennt.²²² Neu ist besonders die Methode: Platners *Anthropologie für Ärzte und Weltweise* (1772) basiert stärker auf Empirie als etwa Descartes' proto-anthropologische Überlegungen, die ebenfalls nicht von einer generellen Trennung von Körper und Seele

221 So weit ist das Forschungsfeld, dass sich hier nur einige wenige Hinweise geben lassen: Als Einführung bietet sich der absolut grundlegende von Hans-Jürgen Schings herausgegebene Konferenzband an: *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*. Hrsg. von Hans-Jürgen Schings. Stuttgart: Metzler 1994 (Germanistische Symposien-Berichtsbände 15). Pointiert und auf literarische Beispiele konzentriert ist die Einführung von Košenina: *Literarische Anthropologie*. Kürzere Überblicksartikel bieten Claus-Michael Ort u. Wolfgang Lukas: *Literarische Anthropologie der ‚Goethezeit‘ als Problem- und Wissensgeschichte*. In: *Anthropologie der Goethezeit. Studien zur Literatur und Wissensgeschichte*. Hrsg. von Michael Titzmann u. Wolfgang Lukas. Tübingen: Niemeyer 2010 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 119), S. 1–28; sowie Wolfgang Riedel: *Literarische Anthropologie*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hrsg. von Georg Braungart, Harald Fricke u. a. 3. Aufl. 3 Bde. Bd. 2. Berlin: De Gruyter 2007, S. 432–434. Eine scharfe Kritik am Forschungsfeld hat Stöckmann formuliert. Er wirft der Forschungsrichtung ein regressives Anhaften am Kanon und Theoriefeindlichkeit vor. Vgl. Ingo Stöckmann: *Traumleiber. Zur Evolution des Menschenwissens im 17. und 18. Jahrhundert*. Mit einer Vorbemerkung zur literarischen Anthropologie. In: *IASL* 26 (2001) H. 2, S. 1–55, hier S. 4–15. Desungeachtet handelt es sich bei den beobachteten Phänomenen, die auf interdisziplinäre und durchaus heterogene Forschung zurückgeht, nicht um Fabeleien einer rückwärtsgewandten Forschung, selbst wenn gelegentlich aus dieser Richtung Kritik an avancierter Theoriebildung à la Diskursanalyse und Systemtheorie hervorgegangen ist. Das mag aber auch allgemeineren Diskursen innerhalb des Faches geschuldet sein – eines Faches, dem als Ganzes nicht daran gelegen sein kann, sich methodisch einseitig zu fixieren.

222 Simone de Angelis: *Anthropologien. Genese und Konfiguration einer „Wissenschaft vom Menschen“ in der Frühen Neuzeit*. Berlin: De Gruyter 2010 (Historia Hermeneutica Series Studia 6), S. 6.

ausgehen (und die Seele in der Zirbeldrüse verorten).²²³ Der empirische Zugang, betont Platner, mache die Betrachtung von „Körper und Seele in ihren gegenseitigen Verhältnissen, Einschränkungen und Beziehungen“²²⁴ erst möglich:

Die einzigen Mittel der Erfahrung sind das Selbstgefühl, 2) das richtige Zeugnis anderer von ihrem Selbstgefühl, 3) die Beobachtung des Körpers in Absicht auf den Beytrag den er der Seele leistet, und die Hindernisse die er ihr in der Äußerung ihrer Kräfte entgegensetzt.²²⁵

Diese Aufzählung deckt sich nicht zufällig teilweise mit derjenigen, die Herder zwei Jahre später (gedruckt allerdings 1778) betreffs der Quellen zum Verständnis des Menschen nennt: Des Selbstgefühls literarisches Pendant ist die Autobiographie, des richtigen Zeugnisses die Biographie. Hier zeigt sich bereits, dass die Literatur durchaus als Quelle der neuen Wissenschaft vom Menschen dienen kann, als poetische Empirie.²²⁶

Diese Nähe der Philosophie, besonders der Moralphilosophie, und der Anthropologie zur Literatur zeigt sich außerdem besonders deutlich in einer Textgattung, die sich im Spannungsfeld dieser beiden Punkte bewegt, indem sie Typisches als Individuelles darstellt: die klassische Charakteristik,²²⁷

223 Holger Bösmann: ProjektMensch. Anthropologischer Diskurs und Moderneproblematik bei Friedrich Schiller. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 30), S. 25. Vgl. auch Angelis: Anthropologien, S. 1–5. Trotzdem konnte beispielsweise Breuer zeigen, dass sich bereits in der Barockliteratur, konkret bei Harßdörffer, protoanthropologische Konzepte nachweisen lassen, wenn auch „nicht von einem konkreten Konzept von frühneuzeitlicher Menschenkunde“ ausgegangen werden kann. Vgl. Ingo Breuer: Barocke Vorgeschichte(n). Menschenkunde in Georg Philipp Harßdörffers *Die Kindermörderin*. In: Kleine anthropologische Prosaformen der Goethezeit (1750–1830). Hrsg. von Alexander Košenina u. Carsten Zelle. Hannover: Wehrhahn 2011 (Bochumer Quellen und Forschungen zum 18. Jahrhundert 4), S. 1–21, hier S. 4.

224 Ernst Platner: Anthropologie für Aerzte und Weltweise. Erster Theil. Hrsg. von Alexander Košenina. Hildesheim: Olms 2000.

225 Ebd., S. 33.

226 Die Forschung hat dieses besondere Verhältnis wiederholt festgehalten. Einen instruktiven Forschungsüberblick zum Zusammenhang von Literatur und Anthropologie liefert Jutta Heinz: Wissen vom Menschen und Erzählen vom Einzelfall. Untersuchungen zum anthropologischen Roman der Spätaufklärung. Berlin: De Gruyter 1996 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 240).

227 Hier ist unbedingt zu unterscheiden von der literaturkritischen Charakteristik, die Oesterle als essayistisches Projekt der Romantik beschrieben hat. Zwar behandelt auch diese gerade das Individuelle im Verhältnis zum Allgemeinen, jedoch dezidiert als Technik der Behandlung von literarischen Gegenständen. Vgl. Günter Oesterle: „Kunstwerk der Kritik“ oder „Vorübung zur Geschichtsschreibung“? Form und Funktionswandel der Charakteristik in Romantik und Vormärz. In: Literaturkritik - Anspruch und Wirklichkeit. Hrsg. von Wilfried Barner. Stuttgart: Metzler 1990 (Germanistische Symposien-Berichtsbände 12), S. 64–86.

die auch Platner gute 30 Jahre nach seiner *Anthropologie* bespielen wird. Die antike Gattung geht zurück auf Theophrasts *Charaktere*. Die narrativ-spöttischen Miniaturen sind weitgehend in einem iterativen Erzählmodus gehalten, berichten also von sich regelmäßig wiederholenden Handlungen der namenlosen ‚Charaktere‘. Über den „Gerüchtemacher“ heißt es dort etwa: „Wenn er zufällig einem Gleichgesinnten begegnet, fragt er sofort und aus seiner Reserve herausgehend und bedeutsam lächelnd: ‚Woher kommst du?‘[...]“²²⁸

Heinz hat nachgezeichnet, wie die Charakteristik als Gattung im 18. Jahrhundert deutlich an individualisierender Psychologisierung gewinnt – und das obwohl es sich nach wie vor gerade um eine typisierende, ja taxonomierende Textgattung handelt.²²⁹ Als Gellerts *Moralische Charaktere* 1770 zusammen mit seinen *Moralischen Vorlesungen* erscheinen, ergeben die einzelnen Charakteristiken bereits ein systematisches Geflecht aufeinander bezogener Bilder und Negative. Die ‚Charaktere‘ werden hier nicht nur durch die Beschreibung ihrer Handlungen, sondern auch durch Namen weiter individualisiert. Dem Narrativen wird eine eindeutige Funktion zugeschrieben, nämlich „die Sittenlehre vornehmlich von der Seite zeigen, wo sie das Herz rührt, bildet und bessert.“²³⁰ In den Vorlesungen selbst werden beispielhafte Figuren eingeführt, um Fragen der Moral zu erläutern, die anhängenden *Charaktere* führen diese didaktische Strategie fort. Das Typische ist also nicht geeignet, um die Moral an das Herz zu kommunizieren, es muss individualisiert werden. Im erzählerischen Modus wird es zum *exemplum*. Beispielsweise wird der „schwermüthige Tugendhafte“ als die Figur „Aret“ vorgestellt, sein Alltag beschrieben, sein moralisches Wesen kritisch befragt.²³¹ Freilich: Die gräzisierungenden Namen, die von den Vorlesungen vorgegebene Taxonomie menschlicher Dispositionen und die iterative Darstellung vermindern die mimetische Illusion dieser Narrative. Das *exemplum* bleibt als solches immer deutlich zu erkennen. Dennoch berühren sich hier philosophische Vorlesung und literarisches Erzählen genau an der Schnittstelle zwischen Typisierung und Individualisierung.

228 Theophrastus: *Charaktere*. Griechisch und deutsch von Wilhelm Plankl. München: Ernst Heimeran 1943 (Tusculum), S. 11.

229 Vgl. Jutta Heinz: „Eben so viel feine Beobachtungsgabe, als philosophischen Scharfsinn“. Anthropologische Charakteristik in Platners *Philosophischen Aphorismen*. In: *Aufklärung* 19 (2007), S. 197–220.

230 Christian Fürchtegott Gellert: *Moralische Vorlesungen. Moralische Charaktere*. Hrsg. von Sybille Späth. Berlin: De Gruyter 1992, S. 7.

231 Ebd., S. 294–297.

Um auf Platner zurückzukommen: Seine ‚Charaktere‘ im Anhang des zweiten Teils der *Philosophischen Aphorismen* (1800) funktionieren ähnlich, wenn der erzählerische Impetus auch abgeschwächt wird. Ähnlich wie bei Gellert prägt Platners Charakteristik ein sich stets wiederholender Dreischritt: Einordnung in das feingliedrige System der Dispositionen, Aufzählung von Merkmalen einer Disposition (häufig mit der Formel „Ein Karakter“ eingeleitet)²³² und schließlich Kommentar. Die stark reduzierte Syntax des zweiten Schrittes, der Aufzählung von Merkmalen, erlaubt im Gegensatz zu anderen Charakteristiken kein Nacheinander der Begebenheiten, von einer Erzählung als Darstellung von Ereignissen in Abfolge lässt sich hier also nicht sprechen. Der syntaktische Kniff kaschiert aber kaum das narrative Potenzial, das der Textgattung eigen ist. Vielmehr lässt sich hier von einer abweichenden Textstrategie mit dem gleichen Ziel sprechen: Abstraktes greifbar zu machen, ohne den Anspruch des Allgemeinen ganz fallen zu lassen. Über den „phlegmatischen Geiz“ heißt es etwa: „Reichliche Hauswirthschaft; zugelassene Verschwendung der Gattin und der Kinder; ungestörte Betrügerey des Gesindes. Schnelle Erlassung großer Schulden, wenn Verdruß oder Mühe erfordert wird, sie einzutreiben.“²³³ Wenn das wie die Kurzbeschreibung einer Komödienfigur der Aufklärung klingt (oder auch wie die Beschreibung von Oblomow), dann weil die anthropologisch durchtränkte Moralphilosophie genau an der Grenze zum Erzählen steht. Dabei typisiert sie zwar, das ist der Sinn der Charakteristik. In diesem Netz der verschiedenen Dispositionen, die detailliert und systematisch Gemüther wie in einer linnéschen Taxonomie erfasst, entwickle sich jedoch, mit Heinz, eine psychologische Tiefe, die sich wiederum individualisierenden Figurendarstellungen annähert.²³⁴

Die Charakteristik zeigt als Gattung das Wechselverhältnis zwischen dem Individuum und dem auch sozialgeschichtlich bedingten Versuch, den Menschen als solchen zu verstehen, und der Literatur. In der Darstellung des Allgemeinen im Individuellen nähern sie sich einander an. Es kommt zu einer Wechselwirkung: Die Perspektive auf den Menschen zieht eine neue Form der literarisierten Menschendarstellung nach sich. Charakteristiken vollziehen die anthropologische Individualisierung literarisch mit, indem sie Befunden über den Menschen durch individualisierende Darstellungsstrategien nachkommen (Namensgebung, Handlungsdarstellung, Psycho-

232 Ernst Platner: *Philosophische Aphorismen* [II]. Nebst einigen Anleitungen zur philosophischen Geschichte. Anderer Theil. Leipzig: Schwickert 1800, S. 530, 532, passim.

233 Ebd., S. 532 f.

234 Heinz: „Eben so viel feine Beobachtungsgabe, als philosophischen Scharfsinn“.

logisierung), ohne den Allgemeinheitsanspruch in Form von typisierende Darstellungsstrategien aufzugeben (eingeschränktes und iteratives Erzählen, natürlich auch die Rahmung durch die Textgattung selbst). Das Spannungsverhältnis von Individual- und Typenfiguren ist grundlegend für die literarische Darstellung der ‚Charaktere‘ und wird von den Charakteristiken exemplarisch vollzogen, weil gerade ein erzählend-darstellender Modus individuelle Wahrscheinlichkeit und typisierten Allgemeinheitsanspruch verbinden kann. Besonders die Anthropologie in der Folge Platners und die sich entwickelnde Psychologie²³⁵ greifen deswegen nicht selten auf die Literatur als ihre empirische Grundlage zurück.²³⁶ Noch im 20. Jahrhundert entwickelt Freud Teile seiner Psychoanalyse bekanntlich unter Rückgriff auf die Literatur.²³⁷

2.4.2 Das Individuum in der Poetik: Von Nutzen und Nachteil der Individualfiguren für die Literatur

Wenn die Anthropologie sich der Literatur bedient, um ein neues, ganzheitliches Verständnis vom Menschen zu entwickeln, dann wirkt dieses Verständnis gleichzeitig zurück in die Quelle. Beispiele dafür ließen sich

235 Schings führt die Begriffe ‚anthropologisch‘ und ‚psychologisch‘ sehr eng, wenn er bspw. vom „anthropologisch-psychologischen Roman“ spricht (vgl. Hans-Jürgen Schings: Der anthropologische Roman. Seine Entstehung und Kriege im Zeitalter der Spätaufklärung. In: Deutschlands kulturelle Entfaltung [1763–1790]. Hrsg. von Bernhard Fabian. München: Kraus 1980 [Studien zum achtzehnten Jahrhundert 2/3], S. 247–275, hier S. 253). Wenn Ort und Lukas vor einer Bedeutungserweiterung „ins Unschärfe“ vor dem Hintergrund der „Ubiquität des Epithetons ‚anthropologisch‘“ warnen, ließe sich genau dieser Befund doch auch als ein Symptom der besonderen Verknüpfung von Literatur und Anthropologie denken. Ort u. Lukas: Literarische Anthropologie der ‚Goethezeit‘ als Problem- und Wissensgeschichte, S. 9. Im Folgenden wird deshalb der ‚weite‘ Begriff der Anthropologie verwendet, der sich nicht auf die spezifische Frage nach den Wechselwirkungen von Körper und Seele beschränkt.

236 Vgl. Bösmann: ProjektMensch, S. 40; vgl. ebenfalls Alexander Košenina: Nachwort. In: Ernst Platner: Anthropologie für Aerzte und Weltweise. Erster Theil. Hrsg. von Alexander Košenina. Hildesheim, Zürich, New York: Olms 2000, S. 303–314, hier S. 305: „Philosophische Ärzte und Dichter arbeiten [...], zuweilen sogar in Personalunion, Hand in Hand; die Empfehlung, wechselseitig aus den Quellen der jeweils anderen Disziplin zu schöpfen, sind Legion.“

237 Ort und Lukas betonen, dass die Symbiose zwischen Literatur und Anthropologie sich ab dem Beginn des 19. Jahrhunderts auflösen und dann um 1900 durch die Psychoanalyse wieder zusammenfinden. Vgl. Ort u. Lukas: Literarische Anthropologie der ‚Goethezeit‘ als Problem- und Wissensgeschichte, S. 18 f. Riedel hingegen denkt Psychologie und Anthropologie mit großer Selbstverständlichkeit zusammen. Vgl. insgesamt Riedel: Literarische Anthropologie.

viele aufzählen,²³⁸ ein besonders bekanntes dürfte aber Schillers *Verbrecher aus Infamie* (1786) sein, in dem nicht nur ein entsprechendes Menschenbild gezeichnet, sondern auch in der berühmten Vorrede eine literarisch-anthropologische Methode des Menschenverstehens aufgezeigt wird.²³⁹ Wie später Forster nutzt Schiller den rhetorischen Kniff der Differenzierung zweier Menschengattungen, um ein Phänomen des Erzählens darzustellen: „Wir sehen den Unglücklichen [...] für ein Geschöpf fremder Gattung an [...].“²⁴⁰ Die Lösung des Problems besteht für Schiller in der Angleichung des echten und des dargestellten Menschen. Beide müssen nach der bekannten Lösung „kalt werden [...], oder, was hier eben so viel sagt, wir müssen mit [dem Helden] bekannt werden eh’ er handelt, wir müssen in seine Handlung nicht bloß *vollbringen*, sondern *wollen* sehen.“²⁴¹ Indem Schiller sich anschickt, der Figur eine kausal-psychologische Motivation, ein realistisches Inneres zu geben, rundet er, mit Forster gesprochen, die Figur. Der *Homo fictus* wird dem *Homo sapiens* angeglichen, indem er individualisiert wird. So erfüllt der „Geschichtsschreiber“²⁴² seine Aufgabe und verfasst Wahrheiten über den Menschen.

Auch mit Blick auf die Anthropologie des 18. Jahrhunderts zeigt sich also: Es ginge nicht weit genug von einem Aufgreifen bestimmter Wissensbestände durch die Literatur zu sprechen. Literatur selbst wird ein maßgeblicher Ort der Bestimmung des Menschen. Sie illustriert nicht nur, sie ist gleichzeitig Quelle und Material einer neuen Wissenschaft. So literarisch die Anthropologie ist, so anthropologisch wird auch die Literatur. Diese historische Konfiguration schlägt sich logischerweise in poetologischen Schriften nieder und zwar besonders dort, wo es um die Darstellung von Figuren (lies: Menschen) geht – und damit an einem Ort, der im Verlauf des 18. Jahrhunderts an Kontur gewinnt und von gattungs- sowie literaturtheoretischen Überlegungen geprägt wird.

238 Einen Überblick liefern Košeninas Arbeitsbücher zur Literarischen Anthropologie: Košenina: *Literarische Anthropologie*; und besonders: *Literarische Anthropologie. Grundlagentexte zur „Neuentdeckung des Menschen“*. Hrsg. von Alexander Košenina. Berlin: De Gruyter 2016 (De Gruyter Studium).

239 Vgl. Alexander Košenina: Nachwort. In: Friedrich Schiller: *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*. Studienausgabe. Hrsg. von Alexander Košenina. Stuttgart: Reclam 2014, S. 112–121, hier S. 112–114. Bösmann hat exemplarisch die engen Zusammenhänge zwischen der Vorrede zum *Verbrecher*, den *Räubern* und Schillers Dissertation aufgezeigt. Vgl. insgesamt Bösmann: *ProjektMensch*.

240 Friedrich Schiller: *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*. Studienausgabe. Hrsg. von Alexander Košenina. Stuttgart: Reclam 2014, S. 10.

241 Ebd., S. 11. Sperrungen wurden durch Kursivierungen ersetzt.

242 Ebd.

In Barockpoetiken des 17. Jahrhunderts werden Figuren noch kaum behandelt. 1624 etwa spielen für Opitz Figuren für die Bestimmung des Epos, der Tragödie und der Komödie eine minimale Rolle. Sie werden für die darstellenden Gattungen jeweils mit wenigen Worten bedacht und aus dem ausschließlichen Grund, eine Ständeklausel²⁴³ und eine sozial angemessene Stilistik²⁴⁴ zu etablieren. In Christian Rotths umfangreicher *Vollständigen Deutschen Poesie* (1688) sind die Figuren ebenfalls ausschließlich durch ihren sozialen Stand determiniert.²⁴⁵ Besonders augenscheinlich wird dies etwa bei Rotths Definition der Komödie: „Die neue Comedie [...] hat zur Materie eine sitliche (a) Verrichtung (b) eines gemeinen (c) Menschens und zwar eine solche/ die auslachenswerth (d) ist.“²⁴⁶ Die Kennzeichnung der wichtigen Gattungsmerkmale ist hier äußerst aufschlussreich: Der Stand ist hier für eine spätere Erläuterung mit dem ‚(c)‘ markiert, nicht der Mensch als Mitglied des Standes. Der ‚Mensch‘ scheint als Träger der Darstellung so selbstverständlich, dass die Poetik zu ihm nichts erläutern muss. Relevant erscheint hier nur die soziale Typisierung des Menschen. Der Roman findet in Rotths Poetik zwar schon früh eine recht ausführliche Betrachtung, spärlich sind aber auch hier Bemerkungen zum Figureninventar. Wie in der Komödie sei der Stand beliebig, historische Faktizität nicht nötig.²⁴⁷ Die einzige dezidiert biographische Gattung, der lyrische „Lebens-Lauff“, konzentriert sich zwar auf die Darstellung einer einzigen (und: historischen) Person, orientiert sich aber an rhetorischen, nicht an psychologischen Mustern.²⁴⁸

Der Blick zurück offenbart den Wandel, der sich gut 100 Jahre später in poetologischen Großwerken zeigt – einen Wandel, der sich jedoch nicht so drastisch und historisch konzentriert am Ende des 18. Jahrhunderts abspielt, wie mancher Einwurf der Zeit glauben machen will. Um auf Schiller zurückzukommen: Wenn in seiner Vorrede zum *Verbrecher aus Infamie* die „republikanische Freiheit des lesenden Publikums“ verteidigt wird,

243 Vgl. Martin Opitz: Buch von der deutschen Poeterey (1624). Studienausgabe; mit dem „Aristarch“ (1617) und den Opitzschen Vorreden zu seinen „Teutschen Poemata“ (1624 und 1625) sowie der Vorrede zu seiner Übersetzung der „Trojanerinnen“. Hrsg. von Herbert Jaumann. Bibliogr. erg. Ausg., [Nachdr.]. Stuttgart: Reclam 2002, S. 26, 30.

244 Vgl. ebd., S. 43–45.

245 „Erdichte ich aber eine Person/ so muß sie auch nach dem Stande beschreiben werden/ nach welcher [!] sie eingeführet wird [...]“. Albrecht Christian Roth: Vollständige deutsche Poesie. Hrsg. von Rosmarie Zeller. Tübingen: Niemeyer 2000, S. 348.

246 Ebd., S. 872.

247 Vgl. ebd., S. 1107.

248 Vgl. ebd., S. 238–242.

indem er den „Held so kalt werden [lässt] wie den Leser“, ²⁴⁹ markiert er damit ein neues Selbstverständnis einer der Wahrheit verpflichteten Literatur – einer Wahrheit, die sich auf die Zeichnung der Figuren, die Abbildung der Menschen bezieht. Innovativ, geradezu revolutionär lässt er die poetische Stoßrichtung seines *Verbrechers* klingen – aber Ähnliches lässt sich auch in einer poetologischen Schrift lesen, die Jahrzehnte früher erschienen ist, in Bodmers und Breitingers *Critischen Briefen* (1746):

Jetzo stelle ich Ihrer Beurteilung anheim, welches System des Trauerspiels sich einen edlern Nutzen zum Endzweck setze, ob dasjenige nach welchem der Poet sich nichts weiter vornimmt, als irgend eine einzelne Lehre zur Besserung des menschlichen Lebens in einem langen Exempel anzubringen, oder dasjenige, wo er das weitere Vorhaben fasset, eine vollständige Schilderey des menschlichen Lebens zu liefern, in welcher man nicht allein die natürlichen Folgen der menschlichen Handlungen, sondern die Temperamente, und die Neigungen der Menschen zu sehen bekömmt, mit den innerlichen Beweggründen zu guten Handlungen und Abweichungen von den allgemeinen Grundregeln der Tugend. ²⁵⁰

Die Ähnlichkeit der beiden Programme ist unverkennbar: Im Zentrum der Darstellung soll nicht die spektakuläre Handlung, sondern die glaubwürdige Psychographie – der anthropologisch-psychologische Realismus ²⁵¹ – der Figur stehen, um so, ganz wie Herder es in den 1770ern konzipiert, Literatur zum „tiefste[n] Mittel der Bildung“ (s.o.) werden zu lassen. Gottsched hatte in der *Critischen Dichtkunst* (1729) ebenfalls den Realismus der Figurenzeichnung für verschiedene Gattungen hervorgehoben: Die epische (wie die tragische) ²⁵² Poesie „mahlt [!] [historische Personen] so deutlich ab, als wenn sie uns noch vor Augen stünden“, ²⁵³ aber diese wahrheitsgetreue Abbildung ist alles andere als bar jeder kausalen Grundlage: „Wenn also ein Poet die Gemüths-Art seiner Helden wahrscheinlich machen will; so muß er es aus dergleichen Ursachen dem Leser begreiflich machen, wie

249 Schiller: *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*, S. 10 f.

250 Johann Jakob Bodmer u. Johann Jakob Breitinger: *Critische Briefe*. Zürich: Heidegger 1746, S. 76. Auf die Textstelle und ihre Bedeutung für die „Umkehr des Handlungsprimats in einen Primat der Charaktere“ bei Bodmer und Breitinger hat hingewiesen: Thomas Martinec: *Lessings Theorie der Tragödienwirkung. Humanistische Tradition und aufklärerische Erkenntniskritik*. Tübingen: Niemeyer 2003 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 116), S. 79.

251 Vgl. Košenina: *Literarische Anthropologie*, S. 216.

252 Ohne Gottscheds Argumentation hier zu sehr verkürzen zu wollen, sei doch darauf hingewiesen, dass er die Anlage der epischen und tragischen Figur explizit eng führt, vgl. Christoph Johann Gottsched: *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* [...]. Leipzig: Breitkopf 1730, S. 571, 577.

253 Ebd., S. 554.

und warum dieser oder jener Held diesen und keinen andern Charakter gehabt.“²⁵⁴ Auch für die stark typisierende Komödie gilt:

Kommt ja einmahl was außerordentliches vor; daß etwa ein Alter nicht geitzig, ein Junger nicht verschwenderisch; ein Weib nicht weichherzig, ein Mann nicht beherrscht ist: So muß der Zuschauer vorbereitet werden solche ungewöhnliche Charactere vor wahrscheinlich zu halten: welches durch Erzählung der Umstände geschieht, die dazu was beygetragen haben.²⁵⁵

Das Konzept kausaler und in Ansätzen psychologischer Figurenmotivation taucht also nicht wie ein *deus ex machina* mit dem Paukenschlag der Literarischen Anthropologie auf und instituiert eine völlig neue Darstellungstechnik der Figuren. Aber gerade dort, wo sich Veränderungen in den poetologischen Texten zeigen, sind sie so bedeutsam, dass sie das Verständnis von Literatur bis in die Gegenwart prägen.

Unterschieden ist die Figurenkonzeption bei Schiller (und anderen, auf die gleich zu sprechen kommen wird) von derjenigen der aufklärerischen Regelpoetiken der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts also nicht durch einen mimetischen Realismus, ja nicht einmal durch (psychologisch) korrekte Motivierung der Figuren. Der literaturhistorisch bedeutsame Unterschied besteht eher im anthropologisch geprägten Grundverständnis der Möglichkeit, die individuelle Figurenpsychologie darzustellen. Bei Gottsched ist diese Darstellung zwar prinzipiell empfohlen, aber praktisch stark eingeschränkt, da er dem aristotelischen Credo folgt, der Handlung Vorrang vor den Figuren einzuräumen.²⁵⁶ Für die Darstellung der Figurenmotivierung und -psychologie bedeutet das: Kürze ist geboten. Der ganze Mensch, den die Literarische Anthropologie darstellt, erscheint Gottsched noch als ein unlösbares Problem, denn der ganze Mensch steht dem Primat der einfachen, logisch-stringenten Handlung im Weg: „Zu einer comischen Handlung nun, kan [!] man eben so wenig, als zur tragischen, einen gantzen Character eines Menschen nehmen, der sich in unzehlichen Thaten äussert [...]“. ²⁵⁷ Deswegen erfordern die dramatischen und epischen Gattungen auch eine zwar kohärente Figur, aber keine komplexe. Sie muss leicht zu identifizieren und pointiert komponiert sein. Widersprüchlichkeiten, die ja

254 Ebd., S. 560.

255 Ebd., S. 599.

256 „Denn die Tragödie ist nicht Nachahmung von Menschen, sondern von Handlung und von Lebenswirklichkeit. [...] Folglich handeln die Personen nicht, um die Charaktere nachzuahmen, sondern um der Handlungen willen beziehen sie Charaktere ein.“ Aristoteles: Poetik. Griechisch/deutsch. Hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1982, S. 21.

257 Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen [...], S. 595.

gerade auf die Komplexität des Charakters hindeuten könnten, werden deswegen vehement abgelehnt: „Ein widersprechender [!] Character ist ein Ungeheuer, so in der Natur nicht leicht vorkommt: daher muß ein Geitziger geitzig; ein Stoltzer stoltz; eine [H]itziger hitzig; ein Verzagter verzagt seyn und bleiben[.]“²⁵⁸ So findet dann auch die Typologisierung von Figuren ihr Recht: Sie ist hier nicht als Gegensatz, sondern Grundlage des Realismus zu denken. Für Gottsched also ist eine Figur dann nachvollziehbar und realistisch, wenn sie einfach ist. Damit diese Reduktionsleistung nicht zu einer inkorrekten Darstellung führt, bedarf der Autor der tiefen Einsicht in das Wesen der Menschen. Deswegen werden die besonderen Anforderungen an die Menschenkenntnis des Autors im zweiten Kapitel der *Critischen Dichtkunst* („Von dem Charaktere eines Poeten“) unablässig als poetisches Mantra wiederholt.²⁵⁹ Wer über die nötige Menschenkenntnis verfügt, der durchschaut die Gründe der menschlichen Handlungen, dem sind sie also offenbar – der kann sie auch darstellen.

Genau an dieser Stelle bietet die Literarische Anthropologie eines Herder oder Platner die Grundlage für ein anderes Modell, das in der Folge, etwa in Ansätzen in Schillers *Verbrecher*, literarisch umgesetzt wird: Die Komplexität des menschlichen Individuums ist eben nicht durch ein hohes Maß an Menschenkenntnis zu durchschauen und durch die kritische Trennung des Wesentlichen vom Unwesentlichen zu komprimieren, sondern auszufalten. Sie ist kein Problem der Darstellung, sondern sie ist das Problem, das dargestellt wird.

Dies ist eine Perspektivverschiebung, die sich im Jargon der Poetiken zunächst kaum abbildet, wie sich nicht nur mit Blick auf Schillers *Verbrecher-Vorrede*, sondern auch mit Blanckenburgs Romanpoetik zeigt. Die Formulierungen in seinem *Versuch über den Roman* (1772) erinnern an Gottsched: „[D]er Mensch [muss] uns so gezeigt werden, daß wir erst dies an ihm sehen, und dann auch an ihm bemerken können, wie er zu dem Besitz dieser Eigenschaften gelangt ist[.]“²⁶⁰ „Sie [die Romandichter, NG] mögen hieraus folgern, daß man den Menschen ehe studieren müsse, als man ihn vergnügen und unterrichten könne“²⁶¹ usw. Blanckenburg selbst sind die

258 Vgl. ebd., S. 578.

259 Ebd., S. 82, 85, 88, 90, 96.

260 „Daß sich meine Begriffe sehr gut mit den Begriffen der Kunstrichter in andern Dichtungsarten vertragen: davon bin ich sehr gewiß überzeugt. Ich verlange aber nicht ganz neue und bis jetzt ungesagte Dinge vorgetragen zu haben. Ich habe größtentheils schon längst bekannte, und angenommene Grundsätze und Bemerkungen auf die Romane angewandt.“ Christian Friedrich von Blanckenburg: *Versuch über den Roman*. Hrsg. von Eberhard Lämmert. Stuttgart: Metzler 1965, S. XVI.

261 Ebd., S. 24.

Ähnlichkeiten zu älteren Regelpoetiken durchaus bewusst.²⁶² Und dennoch zeigt sich die bedeutsame Verschiebung von der Komplexitätsreduktion des Individuums hin zur unbedingten Darstellung der Komplexität an einer literaturhistorisch zentralen Vokabel: an der Ganzheit des Menschen, deren Darstellung Gottsched noch für unmöglich gehalten hatte. Blanckenburg hingegen: „Der Dichter muß uns also, wenn wir vom Menschen etwas sehen sollen, so ganz in die Gesellschaft seiner Personen bringen, daß wir seine Personen mit ihrem *ganzen Seyn* [Herv. NG] vor uns haben.“²⁶³ Diese Neuerung wendet Blanckenburg gattungspoetologisch. Der Roman – eine Gattung, die bei Gottsched keinen eigenen Platz in der Poetik hatte – wird zur Gattung der Menschendarstellung und der Innerlichkeit, während etwa das Epos die öffentliche Handlung des Bürgers zeige.²⁶⁴

Das zeigt sich bereits in dem Roman, den Blanckenburg weitgehend als Grundlage für seine Überlegungen nutzt, Wielands *Agathon* (1763), genauer: in der vorangestellten programmatischen Vorrede. Der Roman wird hier als „ein Buch, das den Menschen schildert“, eingeführt und stellt höchste Ansprüche an die dezidiert als realistisch zu verstehende, komplexe Darstellung der Figuren. Es gelte zu erreichen,

[...] dass die Charaktere [...] nicht bloss willkürlich nach der Fantasie oder Absichten des Verfassers gebildet, sondern aus dem unerschöpflichen Vorrathe der Natur selbst hergenommen seyen; dass in der Entwicklung derselben sowohl die innere als die relative Möglichkeit, die Beschaffenheit des menschlichen Herzens, die Natur einer jeden Leidenschaft, mit allen den besonderen Farben und Schattierungen, welche sie durch den Individualcharakter und die Umstände jeder Person bekommen, aufs genaueste beybehalten [...].²⁶⁵

Auch hier, eine gute Dekade vor Blanckenburg, lässt sich das besondere Augenmerk ablesen, dass erstens auf eine ausdrücklich ‚individuelle‘ Figur gelegt wird, die zweitens diese Individualität gerade durch die Komplexität („Farben und Schattierungen“) ihrer Innerlichkeit gewinnt. So kann der Roman als Gattung von immer noch zweifelhaftem Ruf einen neuen, ja seinen ganz eigenen Nützlichkeitsanspruch entwickeln,²⁶⁶ der sich mit dem

262 Ebd., S. XVIII.

263 Ebd., S. 259.

264 Vgl. ebd., S. 17 f.

265 Beide Zitate: Christoph Martin Wieland: Geschichte des Agathon. In: Ders.: Sämtliche Werke. 15 Bde. Bd. 1. Nördlingen: Greno 1984, S. X f.

266 Heinz hat beschrieben, wie der Roman gerade mithilfe eines anthropologischen Anspruchs gegen die verbreiteten Bedenken der ‚Lesesucht‘ in Position gebracht und nobilitiert wird. Vgl. Heinz: Wissen vom Menschen und Erzählen vom Einzelfall, S. 162.

etwas später von Herder formulierten deckt. Um das letzte Zitat zum Ende zu führen: „Diese Wahrheit allein kann ein Buch, das den Menschen schildert, nützlich machen [...]“.²⁶⁷ Den gleichen Nützlichkeitsanspruch formuliert auch Karl Phillip Moritz im *Anton Reiser* (1785, → 6.2.2), wiederum in einer Vorrede, wiederum zu einem Roman: Es werde „das Bestreben nie ganz unnütz sein, die Aufmerksamkeit des Menschen mehr auf den Menschen selbst zu heften und ihm sein individuelles Dasein wichtiger zu machen.“²⁶⁸

Die Nützlichkeitsbehauptung bedeutet hier literarischen Anspruch in einem mehrfachen Sinne: Nach innen, also auf den Text bezogen, besteht der Anspruch, das Versprechen komplexer, individueller Figuren einzulösen, zentrale Figuren also als Individualfiguren zu gestalten. Nach außen wird beansprucht, literarische Texte, allen voran den Roman, als Medium anthropologischen Wissens ernst zu nehmen. Nicht zufällig findet sich unter den Poetiken um 1800 damit auch die Forderung, die ältere philosophisch-literarische Textgattung, deren Sinn gerade in der Darstellung von Menschen besteht, abzulösen durch erzählende Gattungen: die oben bereits erwähnte Charakteristik. Platners eigenem Studenten Jean Paul z.B. erscheint sie in der *Vorschule der Ästhetik* (1804) ungenügend. Die prototypischen Figuren der Charakteristiken werden als Lernhilfe für Schriftsteller abgetan, die Literatur verschafft sich ihr Recht am Menschen. Denn gerade die Typizität der Figuren schließt die Charakteristik von eben jenem Aspekt aus, der die Nützlichkeitsbehauptung der nun neu verstandenen Individualfigur begründet: den emphatischen Wahrheitsanspruch.²⁶⁹ Im Gegensatz zu den systematisch geglätteten Menschen der Charakteristiken und Regelpoetiken erscheinen Jean Paul gerade die facettenreichen, sogar mit widersprüchlichen Eigenschaften ausgestatteten Figuren nun als gelungen: „[D]er Zwiespalt zwischen den herrschenden und dienenden Gliedern des Charakters gibt durch diese jenem mehr Licht.“²⁷⁰

267 Wieland: Geschichte des Agathon, S. XI.

268 Karl Philipp Moritz: Anton Reiser. Ein psychologischer Roman. Auf der Textgrundlage von Wolfgang Martens. Hrsg. von Alexander Košenina. Ditzingen: Reclam 2022, S. 9.

269 SW I,5, S. 211.

270 Ebd., S. 225. Es sei erwähnt, dass Schings Jean Pauls *Vorschule* entgegen dieser Verortung auf einer anthropologischen Linie von Wieland über Blanckenburg als „Protest gegen die zusammengesetzten Gliedermänner, das anatomische Theater, die Menschenkenntnis der Anthropologen“ bezeichnet hat (Schings: Der anthropologische Roman, S. 261). Vielleicht ließe sich als Kompromiss anbieten, dass Jean Pauls Nobilitierung des Autors jedwede ‚Gemachtheit‘ der Figur zwar zu überblenden versucht, die Maxime aber trotzdem den gleichen Geist atmet wie bei Wieland oder Blanckenburg: Der Mensch bleibt das Hauptanliegen des Textes. Der Kritik an der Anthropologie, die Schings beschreibt, muss das dann keinen

Dass gerade der Roman sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als eine psychologisch-anthropologische Gattung etabliert, ist wiederholt in der Forschung festgehalten worden.²⁷¹ Freilich handelt es sich dabei zwar auch um eine literaturhistorische Vereinfachung: Weder ist der Roman ausschließlich als anthropologische Gattung zu denken,²⁷² noch ist er die einzige Gattung, in der der ganze Mensch seine Darstellung findet.²⁷³ Er trägt jedoch im besonderen Maße zur Nobilitierung der modernen Individualfigur (im Spannungsverhältnis zur Typenfigur) bei, wie sie die theoretische Diskussion der Figur bis heute kennt: gattungsgeschichtlich durch die Fokussierung eines Lebenslaufs einer Figur (im biografischen Roman à la Sterne und Fielding), medial durch seinen Umfang und poetologisch durch die Forderung detaillierter psychologischer Kausalität. Das bedeutet nicht, dass entsprechende Figuren nicht auch für das Drama entwickelt werden. Lessing fordert besonders in der *Hamburgischen Dramaturgie* (1767–69) noch vehementer als Gottsched und Bodmer und Breitingen die kausal-psychologische Geschlossenheit der Figur. Im 32. Stück wird die nötige Wahrscheinlichkeit der Dichtung gerade an der Figur entwickelt, nämlich: erstens „am Charakter seiner Personen“; zweitens an den „Vorfälle[n], welche diese Charaktere in Handlung setzen“; und drittens an den sukzessive im Text entwickelten „Leidenschaften“.²⁷⁴ Typologisierende Faktoren spielen zwar noch eine Rolle, aber eine neue: Sie werden gerade unterlaufen, indem etwa die tugendhafte *Emilia Galotti* (1772) fürchtet, nicht der Versuchung durch einen Verführer widerstehen zu können, oder der untreue Schwerenöter Mellefont (*Miss Sara Sampson*, 1755) ehrlich lieben kann. Die Figuren bleiben hier allerdings im Gegensatz etwa zu Blanckenburgs Romanpoetik das

Abbruch tun, Jean Pauls Kritik zu stark idealisierter Charaktere wäre dann aber besser in das Panorama des Anthropologie-Diskurses einzuordnen, ohne sie einschränken zu müssen (wie Schings auch im Nachgang tut, vgl. Schings: *Der anthropologische Roman*, S. 263).

271 Besonders wirkmächtig bei Schings: *Der anthropologische Roman*; und Bruno Hillebrand: *Theorie des Romans. Erzählstrategien der Neuzeit*. Dritte, erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler 1993. Zur besonderen Rolle der individualisierten Figur vgl. besonders S. 70 und 88.

272 Vgl. Wilhelm Voßkamp: *Romantheorie in Deutschland. Von Martin Opitz bis Friedrich von Blanckenburg*. Stuttgart: Metzler 1973 (*Germanistische Abhandlungen* 40). Voßkamp nennt als die „drei Hauptprobleme“ des Romans „Privatheit“, „Kausalitätsforderung“ und „die Beziehung von Empfindsamkeit und Moral“ (S. 177). Vom psychologischen Roman grenzt er vorsichtig den komischen, digressierenden Roman in der Tradition Sternes ab (vgl. S. 182).

273 Siehe dazu bspw. Alexander Košenina u. Carsten Zelle (Hrsg.): *Kleine anthropologische Prosaformen der Goethezeit (1750–1830)*. Hannover: Wehrhahn 2011 (*Bochumer Quellen und Forschungen zum 18. Jahrhundert* 4).

274 Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*. In: Ders.: *Werke*. Hrsg. von Herbert Göpfert. 8 Bde. Bd. 4. Darmstadt: WBG 1996, S. 229–720, hier S. 377.

Mittel zum Zweck der ästhetischen Wirkung des Stückes, sie sind nicht der Zweck selbst. Und auch die Lyrik der Frühaufklärung, etwa das Lehrgedicht, ist von anthropologischen Gegenständen im weiteren Sinne geprägt.²⁷⁵

Ein Zwischenfazit: Die Entwicklung weg von der Typenfigur und hin zur Individualfigur im 18. Jahrhundert stellt sich nicht lediglich als Aufgreifen soziokultureller Wandlungsprozesse in einer literarischen Mode dar. Vielmehr zeigt sich gerade ein Wechselverhältnis von allgemein-typisierender und exemplarisch-individueller Darstellungslogik, das Diskursgrenzen (zwischen Philosophie und Literatur) und Gattungsgrenzen (etwa zwischen dem ‚neuen‘ Roman und anderen Gattungen) markiert oder sogar überschreitet. Auf Seiten der Literatur kann dadurch der Anspruch eines Realismus formuliert und eingelöst werden: Die allgemeine anthropologische Wahrheit zeigt sich in der individuell-figürlichen Wahrscheinlichkeit.

Zu behaupten, dass sich in dieser Form der Wandel der Gesellschaft im Wandel der Literatur abbilde, macht den Diskurs um das *Wie* der Figurenkonzeption um 1800 allerdings einfacher, als er ist. Denn das literarische Individuum tritt seinen Siegeszug nicht ohne Widerstand an.

2.4.3 Der Individualfigur offen und ehrlich den Krieg erklären

Wenn sich auch Tendenzen einer Hinwendung zur Individualfigur in bestimmten literarischen Fahrwassern nachzeichnen lassen, bedeutet dies keineswegs, dass alle nicht-individuellen Figuren dadurch gänzlich aufgegeben werden. Auch wenn Individualität poetologisch als Innovation betont wird, lässt sich das Verhältnis zwischen Individual-, Typen- und Symbolfiguren nicht nur als Abfolge, sondern als Spannungsverhältnis beschreiben. Die Basis der literarischen Problematisierung des ganzen, komplexen Menschen bleibt ja die Annahme, dass dieser ganze Mensch verstanden, sein Wesen dechiffriert, das Rätsel seines Lebensweges gelöst werden kann. Literarisch muss er also verstehbar bleiben, seine Individualität darf nicht erratisch werden. Eine grundlegende ‚Menschlichkeit‘ der Figur wird deswegen vorausgesetzt und poetologisch kodifiziert. Wieland betont deswegen im obigen Zitat (→ 2.4.2) gleich mehrfach die darzustellende allgemeine „Natur“ des Menschen. Jean Pauls entsprechender Leitsatz lautet: „Die Form des Charakters ist die Allgemeinheit im Besondern, allegorische

275 Vgl. dazu besonders den einführenden Überblick von: Steffen Martus u. Alexander Nebrig: Anthropologien der Lyrik im 18. Jahrhundert. In: Zeitschrift für Germanistik 23 (2013) H. 1, S. 7–18 und die Beiträge zum gleichnamigen Themenschwerpunkt der Ausgabe.

oder symbolische Individualität.²⁷⁶ Die Individualfigur bleibt also noch immer typisch: typisch menschlich. Sie tariert die stringente Kausalkette der Motivierung neuerdings also weniger mit (klischiertem) sozialen Wissen, sondern (wissenschaftlichem) anthropologischen Wissen aus. Ansonsten ließe sich kein Originalitäts- und auch kein Realitätsanspruch mit Blick auf die Figur behaupten.

Besonders im Zusammenhang des (romantischen) Dramas um 1800 entstehen darüber hinaus literarische Protestbewegungen gegen das Primat der Individualfigur. In Tiecks Publikumpersiflage *Der gestiefelte Kater* (1797) ist die Polemik gegen die Individualfigur noch mit einem Augenzwinkern und viel Witz formuliert: Das Publikum im Stück verlangt zwar die kohärente Motivierung der Figuren, erkennbar handelt es sich dabei aber um eine Forderung, die es selbst gar nicht versteht. Die Soldatenszene am Ende des ersten Akts wird vom Publikum noch kritisiert, da sie in keinem sinnvollen Zusammenhang mit der Handlung stehe, also „überflüssig“ sei.²⁷⁷ Ein genauso unmotivierter Auftritt eines Liebespaares – ein Seitenhieb auf zeitgenössische Rührstücke – wird aber umstandslos, sogar begeistert aufgenommen.²⁷⁸ Genau wie die ‚Analyse‘ des Handlungsverlaufs reiht sich diejenige der Figuren in das präsentierte Tableau des zweifelhaften Publikums geschmacks ein, wenn einem Zuschauer etwa die inkohärent gestaltete Figur des Königs negativ auffällt: „Der König bleibt seinem Charakter doch nicht einen Augenblick treu.“²⁷⁹ Bei der ‚Kritik‘ von Geschehen und Figuren handelt es sich um poetologisch-anämische Worthülsen. Dass Tiecks Theater-Satire gerade über die Darstellung des Publikums formuliert wird, ergibt vor dem Hintergrund der Umstrukturierung des literarischen Marktes Sinn (→ 3), die eigentliche Pointe des Dramas geht allerdings weit über das Parterre hinaus. Vergeblich versucht der fiktive Dichter des an Schauspielern und Publikum völlig verunglückten Theaterstücks die literarische Öffentlichkeit an eine andere Poesie zu erinnern: an eine märchenhafte, die vom einschnürenden Korsett der psychologischen Stringenz ganz befreit ist.²⁸⁰ Die Schwierigkeit dieses Unterfangens bereitet die allererste Szene des Stückes jedoch schon vor: „Ein Kindermärchen? Aber um Gottes willen

276 SW I,5, S. 221.

277 Vgl. Ludwig Tieck: *Der gestiefelte Kater. Kindermärchen in drei Akten*. Hrsg. von Helmut Kreuzer. Stuttgart: Reclam 2001, S. 23.

278 „Ich kümmere mich nie ums Ganze, wenn ich weine so wein ich und damit ist's gut“ (ebd., S. 29).

279 Ebd., S. 32.

280 Ebd., S. 61 f. Der Dichter: „Ich hatte den Versuch gemacht, Sie alle in die entfernten Empfindungen Ihrer Kinderjahre zurückzusetzen, dass Sie so das dargestellte Märchen empfunden hätten, ohne es doch für etwas Wichtigeres zu halten, als es sein sollte.“

sind wir denn Kinder, dass man uns solche Stücke aufführen will?“ fragt einer der Zuschauer, bevor ein anderer beipflichtet: „[...] über solche Kindereien, über solchen Aberglauben sind wir weg. Die Aufklärung hat ihre gehörigen Früchte getragen.“²⁸¹

In einem engen entstehungsgeschichtlichen Zusammenhang²⁸² zum *Kater* stehen die *Briefe über Shakespeare* (1800), in denen Tieck seine romantische Kritik des zeitgenössischen Theaters noch deutlicher und immer wieder über die Auseinandersetzung mit Figuren entwickelt, deren Anlage der literarischen Aufklärung verpflichtet ist:

[M]ir ist nur von neuem deutlich geworden, wie sehr unsere Theater verloren haben, seit sie sich auf eine so große Wahrscheinlichkeit und Genauigkeit der Dekorationen, wie auf das Motivieren und die psychologische Auseinandersetzung ihrer Charaktere eingelassen haben: bei den vielen Verwandlungen fällt fast beständig etwas Ungeschicktes vor, und bei der Genauigkeit ist über die Richtigkeit das Ergötzen fortgegangen. Wie viel muß man heut zu Tage erfahren, ehe man es glauben darf, der und der junge Mensch sei wirklich verliebt und mache sich unter den und den Umständen aus dem Gelde nicht viel, um nachher begreiflich zu finden, daß er in der That und ohne alle Uebertreibung Schulden habe: wie wird man eingezwängt, um die Bössartigkeit irgend eines alten Präsidenten zu begreifen!²⁸³

Das ist die genaue Umkehrung des aufklärerischen Realismus, ein Knick in der literaturgeschichtlichen Linie, die von den ‚alten‘ typisierten Figuren zu den neuen, den ‚modernen‘ Individualfiguren führt. Besonders wichtig erscheint aber die Position, die der Individualfigur im literarischen Diskurs überhaupt zugewiesen wird. Das Theater „heut zu Tage“ habe sich auf sie „eingelassen“, man fühle sich dadurch „eingezwängt“. In aller Deutlichkeit wird der Status dieser Figurenkategorie als der Standard – in diesem Fall: des Dramas – präsentiert. Die Individualfigur habe sich durchgesetzt. Andere Figurenmodelle werden im Umkehrschluss in das literarische Pre-

281 Ebd., S. 5.

282 Das zeigt Sinns Zeitleiste der Auseinandersetzung Tiecks mit der englischen Dramatik. Vgl. Christian Sinn: Englische Dramatik. In: Ludwig Tieck. Leben - Werk - Wirkung. Hrsg. von Claudia Stockinger. Berlin: De Gruyter 2011, S. 219–233, S. 221.

283 Ludwig Tieck: Briefe über Shakespeare. In: Ders.: Kritische Schriften. Zum erstenmale gesammelt und mit einer Vorrede herausgegeben von Ludwig Tieck. 4 Bde. Bd. 1. Leipzig: Brockhaus 1848–1852, S. 133–184, S. 167. Auf diese und weitere Stellen hat, wenn auch im Kontext von Stilfragen, Rudolf Drux hingewiesen: Rudolf Drux: Der Streit um den Marionettenstil oder ‚Fall Alarcos‘. In: Stil und Stilwandel. Bernhard Sowinski zum 65. Geburtstag gewidmet. Hrsg. von Ulla Fix. Frankfurt a.M., Berlin: Lang 1996 (Leipziger Arbeiten zur Sprach- und Kommunikationsgeschichte 3), S. 83–93, hier S. 88.

kariat verschoben. Die Arbeit der Poetiken am modernen Konzept der Figur haben also auch hier „ihre gehörigen Früchte getragen“.²⁸⁴

Wenn die Individualfigur als das erfolgreiche Modell der Moderne inszeniert wird, findet sich das Gegenmodell folgerichtig dort, wo der verderbende Einfluss der Vernunft nicht (mehr) hinreichen kann: in der Vergangenheit. Tieck verortet es z.B. im Marionettenspiel²⁸⁵ und im (Kinder-) Märchen. Hier finden nun andere, erfrischend ältere Figurenmodelle ihren Platz und das nicht nur bei Tieck. Dass die Märchenfiguren der ab 1812 erscheinenden *Kinder- und Hausmärchen* „im allgemeinen nicht individuell gezeichnet“ sind,²⁸⁶ hängt ebenfalls mit philologisch-poetologischen Überlegungen der Grimms zusammen: Individualität bedeutet Modernität.²⁸⁷ Mit diesen Gegenmodellen zur empirisch-rational grundierten Individualfigur verbindet sich der Anspruch, eine andere Art von Dichtung zu schaffen, die auf eine andere Art des Verstehens von Literatur und Figur gegründet ist. Zugespitzt formuliert: Verschiedene literarische Binnendiskurse materialisieren sich in verschiedenen Figurenkategorien.

Ein kurzer Rückgriff auf Schiller macht die Konkurrenz dieser Figurenmodelle deutlich: 1786 wird die historische, als realistisch inszenierte Figur des Sonnenwirts als literarische Innovation in das Zentrum seiner poetologischen Vorrede zur *Verbrecher-Erzählung* gerückt. Im Drama und 18 Jahre später erklärt er dann „dem Naturlism in der Kunst offen und ehrlich den Krieg“.²⁸⁸ Schiller kann auf die Chiffre der Natur zurückgreifen, um den (pseudo-)empirischen Realismus der modernen Dichtung in die Schranken zu weisen, Natur gegen ‚Naturalism‘ ausspielen: „Und eben darum weil die wahre Kunst etwas Reelles und Objectives will, so kann sie

284 So das Zitat aus dem *gestiefften Kater*, s. o.

285 Der ‚Freund Kritik‘ fasst in den *Briefen über Shakespeare* eine ausführliche Rezension auf so ein Marionettenspiel, das zwar wie ein Aufklärungsdrama beginnt, dann aber gezielt seine poetischen Maximen (Realismus, Didaktisierung) unterläuft. Vgl. Tieck: Briefe über Shakespeare, S. 170–172.

286 Max Lüthi: Märchen. 10., aktualisierte Auflage. Stuttgart: Metzler 2004, S. 28. Dass Lüthis Beschreibung der Märchenfiguren weitgehend auf die Funktionszuschreibung nach Propp bezieht, deutet wie das sehr übersichtliche Literaturverzeichnis zum Thema auf das weitgehende Desiderat einer dezidierten Forschung zu Märchenfiguren hin. Vgl. ebd., S. 27–29.

287 Die Brüder Grimm denken, so Dehrmann, die vormoderne Poesie als einen Ausdruck eines homogenen, noch nicht differenzierten Volkes. Vor diesem Hintergrund erscheint auch die individualisierende Darstellung von Figuren ausgeschlossen. Vgl. Mark-Georg Dehrmann: *Studierte Dichter. Zum Spannungsverhältnis von Dichtung und philologisch-historischen Wissenschaften im 19. Jahrhundert*. Berlin: De Gruyter 2015 (*Historia Hermeneutica. Series Studia* 13), S. 258. Diese Auffassung war durchaus verbreitet, auch Jean Paul geht von der fortschreitenden Individualisierung der Moderne aus, vgl. SW I,5, S. 222.

288 Friedrich Schiller: Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie, NA 10, S. 11.

sich nicht bloß mit dem Schein der Wahrheit begnügen; auf der Wahrheit selbst, auf dem festen und tiefen Grunde der Natur errichtet sie ihr ideales Gebäude.²⁸⁹ Das Problem des reinen ‚Scheins der Wahrheit‘, von Schiller hier poetisch-historisch als ein modernes begriffen, manifestiert sich auch auf der Ebene der Figuren: Der „Vertraute“ wird als Rollen-Figur (schematische Typisierung!) gedeutet, die sich als ein solcher ‚Schein von Wahrheit‘ verstehen lässt.²⁹⁰ Sie individualisiert nur zum Schein die ältere Funktion des Chors als kommentierendes, reflektierendes Kollektiv: „Der Chor ist selbst kein Individuum, sondern ein allgemeiner Begriff; aber dieser Begriff repräsentiert sich durch eine sinnlich mächtige Masse, welche durch ihre ausfüllende Gegenwart den Sinnen imponiert.“²⁹¹ Dem bloßen Anschein echter Individualität wird mit dem Chor nun „eine einzige ideelle Person“²⁹² entgegengestellt. Schiller macht sich das Spannungsverhältnis von individueller und kollektiver Figur hier zunutze: Der Chor als Person kann als Emblem eines poetischen Programms verstanden werden, das die Kluft zwischen Antike (nicht-individuelle Symbolfigur) und Moderne (Individualisierung) überwindet. Die fatale Modernisierung im Dienst nicht des Dramatischen, sondern des Realistischen kann so zurückgenommen werden. Hier zeigt sich nicht nur, wie tief die Konzeption von Figuren in poetologische Diskussionen eingebettet ist, sondern auch, welche Tragweite die Verwendung von Figurenkategorien hat. Das Verwenden einer individualisierten oder eben nicht-individualisierten Figur ist nichts weniger als ein Statement. Dies wird besonders deutlich, wo die Rezeption eines Stückes und seiner Figuren zu einem veritablen Skandal geführt haben, allerdings nicht zu einem fiktiven, wie bei Tieck, sondern nur wenig später zu einem ganz realen.

Friedrich Schlegel hat mit seinem *Alarcos*-Drama (ED 1802) ebenfalls eine Synthese aus antiker und moderner Dichtung versucht²⁹³ und auch hier zeigt sich das Spannungsverhältnis verschiedener Figurenkonzepte – und wegen der oftmals polemischen Rezeption des Stückes zeigt es sich beson-

289 Ebd., S. 9.

290 „Die Abschaffung des Chors und die Zusammenziehung dieses sinnlich mächtigen Organs in die charakterlose langweilig wiederkehrende Figur eines ärmlichen Vertrauten war also keine so große Verbesserung der Tragödie, als die Franzosen und ihre Nachbeter sich eingebildet haben.“ Ebd., S. 11.

291 Ebd., S. 13.

292 Ebd., S. 15.

293 Die das Drama grundierenden poetologischen Überlegungen fasst Dehrmann in seinem Nachwort zur historisch-kritischen Ausgabe des Stückes zusammen: Mark-Georg Dehrmann: Schlegels *Alarcos* und die frühromantische Poetik des Dramas. In: Friedrich Schlegel: *Alarcos*. Ein Trauerspiel. Historisch-kritische Edition mit Dokumenten. Hrsg. von Mark-Georg Dehrmann. Hannover: Wehrhahn 2013, S. 187–210, hier S. 194–196.

ders deutlich.²⁹⁴ In zahlreichen der überwiegend negativen Rezensionen des Stücks wird die Mangelhaftigkeit der Figuren, speziell des Protagonisten Alarcos, besonders hervorgehoben: Johann Aloysius Martyni-Laguna befindet das Stück als „das reinste Kunstwerk [...] rein von aller Anlage, rein von allem Zusammenhange, rein von allen Charakteren“; laut dem *Widersprecher* sei Alarcos ein „Zerrbild[]“ von einer Figur; Johann Jakob Wagner schreibt von „Personagen ohne Charakter“ und von der „Charakterlosigkeit aller Personen. Keine einzige hat Individualität [...]“; Gerhard Anton Gramberg hält fest, die Figuren seien „nicht fest gezeichnet“.²⁹⁵ So schlecht scheint das Stück, so unglaublich die Figuren, dass die unfreiwillige Komik bei der Uraufführung angeblich zu einem Eklat geführt habe: Das Publikum bricht in Gelächter aus, Goethe, der das Stück zur Aufführung gebracht hat, muss für Ruhesorgen.²⁹⁶

Die Heftigkeit, mit der der *Alarcos* angegriffen wurde, mag durch parteiische Streitigkeiten zu erklären sein, die sich auf die Ebene des Persönlichen ausweiteten, besonders zwischen den Brüdern Schlegel und Kotzebue, der die Anekdote wohl nur zu gern verbreitet hat.²⁹⁷ Die Irritationen, die das Drama hervorgerufen hat, beruhen jedoch auf poetischen Grundsatzfragen. Was Schlegels Kritikern als *Fehlgriff* erscheint, ist dem Romantiker und seinem Kreis als *Kunstgriff* zu verstehen. Der *Alarcos* kann dadurch entweder als revolutionär neu oder als völlig missraten verstanden werden. Indem er etwas anzustoßen versucht, wird er anstößig. Für Schlegel galt es dieses Wagnis einzugehen, sollte das Drama doch als Säule²⁹⁸ einer „Ästhetischen Revolution“ verstanden werden.²⁹⁹

294 Einen Überblick über die Rezeption des Stückes liefert: Nils Gelker: Die Rezeption des Alarcos. In: Friedrich Schlegel: Alarcos. Ein Trauerspiel. Historisch-kritische Edition mit Dokumenten. Hrsg. von Mark-Georg Dehrmann. Hannover: Wehrhahn 2013, S. 211–219.

295 Die Zitate folgen alle der historisch-kritischen Edition von Dehrmann, die alle auffindbaren Rezeptionsdokumente abdruckt und die Verfasser nachweist. Die aufwändigen bibliographischen Nachweise sollen hier nicht erneut vollständig aufgeführt werden. Vgl. deswegen: Friedrich Schlegel: Alarcos. Ein Trauerspiel. Historisch-kritische Edition mit Dokumenten. Hrsg. von Mark-Georg Dehrmann. Hannover: Wehrhahn 2013; Martyni-Laguna: S. 109, *Widersprecher*: S. 151, Wagner: S. 181 f., Gramberg: S. 174.

296 Vgl. zur Anekdote und den Quellen: Gelker: Die Rezeption des Alarcos, 214 f.

297 Vgl. ebd., S. 214–217.

298 Vgl. Dehrmann: Schlegels Alarcos und die frühromantische Poetik des Dramas, S. 194.

299 Vgl. dazu Ernst Behler: Einleitung. Friedrich Schlegels Studium-Aufsatz und der Ursprung der romantischen Literaturtheorie. In: Friedrich Schlegel: Über das Studium der Griechischen Poesie. Hrsg. von Ernst Behler. Paderborn, München, Wien, Zürich: Ferdinand Schöningh 1982, S. 13–132, insb. S. 35–51; außerdem Dehrmann: Schlegels Alarcos und die frühromantische Poetik des Dramas, S. 192–196.

Worin besteht nun diese Revolution und was verrät die Reaktion auf sie über die Position verschiedener Figuren im literarischen Diskurs um 1800? Das Konzept dieses Dramas, so argumentieren Ritzer³⁰⁰ und Dehrmann³⁰¹, besteht in der Verbindung antiker und moderner Poesie. Die Anlage ist antik-tragisch, der verarbeitete Romanzen-Stoff aus dem 16. Jahrhundert romantisch-modern, die Metrik ist teils spanisch-romantisch, teils griechisch-antik.³⁰² Schlegels Drama verweist mit allen Mitteln und auf allen Ebenen auf eine Poesie, der die gegenwärtige Literatur um 1800 nicht (wie Schlegel hofft: noch nicht) entspricht. Die ‚Revolution‘ besteht in der Genese von Neuem durch den Rückgriff auf ein Altes. Entsprechend lässt sich eine Perspektive auf den *Alarcos* entwickeln, die das abschätzige Urteil vieler Zeitgenossen nicht teilt, und die wohl auch Goethe bewogen hat, das Stück zur Aufführung zu bringen.³⁰³ Und diese Perspektive rückt auch die kritisierten Figuren in ein neues Licht.

Ritzer hat darauf hingewiesen, dass die Brüder Schlegel in ihren 1802 erstaufgeführten Dramenexperimenten (wenige Monate vor Friedrichs *Alarcos* kommt August Wilhelms *Ion* in Weimar auf die Bühne) auf ganz verschiedene Figurenmodelle zurückgreifen. Dem auf psychologische Nachvollziehbarkeit ausgerichteten *Ion*³⁰⁴ steht *Alarcos* demnach entgegen. Das sei allerdings nicht als Mangel, sondern „Methode“ zu verstehen.³⁰⁵ Da es sich bei dem *Alarcos* um die Dramatisierung einer spanischen Romanze aus dem 16. Jahrhundert handelt, ist er wie die Vorlage „an Psychologie nicht interessiert“.³⁰⁶ Schlegel greift hier also auch auf ein Figurenkonzept zurück, das dezidiert vor der Nobilitierung der psychologisch-anthropologischen Individualfigur liegt. *Alarcos*’ aus psychologischer Sicht ungereimte Fixierung auf die Ehre kann, mit Ritzer, gerade deshalb als „Triebfeder des tragischen Konflikts“³⁰⁷ funktionieren, weil sie das Subjektive um das

300 Monika Ritzer: Das Experiment mit der romantischen Tragödie. August Wilhelm Schlegels *Ion* und Friedrich Schlegels *Alarcos*. In: Grenzgänge. Studien zur Literatur der Moderne. Festschrift für Hans-Jörg Knobloch. Hrsg. von Helmut Koopmann. Paderborn: Mentis 2002, S. 59–90, hier S. 62 f.

301 Dehrmann: Schlegels *Alarcos* und die frühromantische Poetik des Dramas, S. 195.

302 Vgl. Dehrmann, der die Metrik eingehend analysiert: ebd., S. 201–210.

303 Vgl. ebd., S. 202.

304 Ritzer: Das Experiment mit der romantischen Tragödie, S. 76.

305 Ebd., S. 84.

306 Dehrmann: Schlegels *Alarcos* und die frühromantische Poetik des Dramas, S. 199, so auch Ritzer: Das Experiment mit der romantischen Tragödie, S. 84.

307 Ritzer: Das Experiment mit der romantischen Tragödie, S. 84.

Ideelle anreichere.³⁰⁸ Die Figur Alarcos muss vor der Erwartungshaltung der kausal-psychologischen Motivierung durchfallen. Sie soll ja gar nicht die Funktion erfüllen, ein überzeugendes Individuum zu sein. Der Großteil der Rezeptionsdokumente deutet darauf hin, dass die Anlage der Figuren entweder so nicht verstanden oder akzeptiert wurde. Doch was nicht verstanden wird, das kann man vielleicht erklären. Das ist auch geschehen und zwar in einer Verteidigungsschrift *Ueber Friedrich Schlegel's Alarcos* (1803), in der Manches ausbuchstabiert wird, was dem Publikum und anderen Rezensenten wohl entgangen war. Für die Figuren wird dort ein symbolisches Verständnis nahegelegt, sie werden ganz durch ihre Referenz auf „realisirte Ideen in höchster Allgemeinheit“ bestimmt: „So repräsentirt Alarcos [...] die reinste Männlichkeit, Donna Clara die zarteste Weiblichkeit“ usw.³⁰⁹ *Alarcos'* anti-realistisches Statement besteht also zumindest teilweise in der Verwendung von Symbolfiguren.

Der Skandal um den *Alarcos* ist einer mit Ansage. Denn die Diskussion, die um die ablehnende Haltung den *Alarcos*-Figuren gegenüber auf der einen Seite und den Erklärungsversuchen auf der anderen Seite entsteht, ähnelt wohl nicht zufällig sehr genau dem fiktiven Eklat, der einige Jahre vorher im *Gestiefelten Kater* entwickelt wird. Das Publikum, deren Gelächter in manchen Rezensionen erwähnt wird, steht hier wie dort dem Dichter gegenüber. Der Dichter – bei Tieck persönlich, bei Schlegel durch die Verteidigungsschrift – erklärt, was er dem Publikum Verlorenes wieder gegenwärtigen wollte und dass es eben nicht poetische Fehler durchschaut, sondern den fragwürdigen, veraltet-gegenwärtigen Maßstäben an eine Kunst verhaftet sind.

Das Einfallstor der Kritik lässt sich nun mithilfe der theoretischen Vorüberlegungen zu den Figurenkategorien lokalisieren: Es befindet sich genau im Spannungsfeld der diskursiven Grundlagen und der literarischen Umsetzung, also der textseitigen und der rezeptionsseitigen Merkmale der Individualfigur. Vielleicht sind diese Figuren auf der Darstellungsebene komplex, ihre anthropologisch-psychologische Anlage durch Vorreden markiert. Aber originell sind sie auf der Rezeptionsebene um 1800 nicht mehr. Tieck betont in den *Briefen über Shakespeare* ja gerade den Rezeptionsvorgang des Publikums, das sich „eingezwängt“ fühlen muss, weil es doch eigentlich schon „begreif[t]“ – man darf auch formulieren: längst inferiert

308 Vgl. ebd.

309 Hinter dem Verfasserpseudonym Adolph Werden steckt Friedrich Theodor Mann, der den Artikel 1803 in der Zeitschrift *Apollon* veröffentlicht. Textnachweis wieder nach: Schlegel: *Alarcos*, S. 115.

hat –, was umständlich vor ihm ausgefaltet wird. An dem Punkt, wo das Publikum ohnehin von einer psychologischen Motivierung der Figur ausgehen muss, verliert die Individualfigur den Sinn, der ihr im Rahmen der Aufklärungspoetiken und besonders der Romanpoetiken zugeschrieben wurde. Wenn man die Motivierung der Figur sofort inferieren kann, wird die psychologisch-entwickelnde Darstellung absurd. Man begegnet ihm doch jetzt zuhauf, diesem *ganzen*, einzigartigen Menschen. Die Individualfigur wird ‚Zwang‘, überholte Literatur, die auf dem Weg zu einer ‚neuen‘, ‚revolutionären‘ Literatur überwunden werden muss. Wenn die Individualfigur selbst typisch geworden ist, eignet sie außerdem nicht mehr der Nobilitierung von Autor und Literatur. Individualität ist derivativ, Typizität und Symbolhaftigkeit sind originell geworden. So entschieden die Ablehnung der „psychologische[n] Auseinandersetzung [der] Charaktere“ in den *Briefen über Shakespeare* ausfällt, so gründlich wird sie als allgegenwärtig ausgestellt. Damit wird sie zum Emblem der zeitgenössischen Literatur und gleichzeitig zum Schauplatz der Erneuerung. Die psychologische Motivierung erscheint als der Status quo, der für die literarischen Revolutionäre die nötige Angriffsfläche bietet – eine von nicht wenigen, aber eine sehr wichtige. Die Angriffsstrategie besteht in der Historisierung der Figurenphänomene. Schlegel und Schiller greifen auf ältere Modelle zurück, die entweder vorbildlich-klassisch (Schiller) und kulturell verwandt, das heißt: romantisch-modern sind (Schlegel). Tieck hingegen benennt mit Diderot und Lessing den Zeitpunkt eines poetischen Niedergangs. Sie seien „die Erfinder und Einrichter unserer gegenwärtigen, häuslichen, natürlichen, empfindsamen, kleinlichen und durchaus untheatralischen Theaters.“³¹⁰ Wenn also entgegen aller Erwartung nicht die Kunst das Leben, sondern das Leben (der *Alarcos*-Eklat) die Kunst (den Eklat im *Gestiefelten Kater*) nachahmt, liegt es daran, dass die Irritation, die der Rezeption des *Alarcos* zugrunde liegt, Methode hat. Diese Methode besteht in der poetologischen Semantisierung von Figurenkategorien. Nicht-individuelle Figuren bekommen einen neuen Sinn zugeschrieben.

Dieser kursorische Einblick in die Rolle der Figur im poetologischen Diskurs beschränkt sich hier zugegebenermaßen auf wenige Texte, die in erstens in einem engen historischen Zusammenhang und zweitens nur eine Gattung betreffen: das Drama. Eine detaillierte Geschichte der Figur muss erst noch geschrieben werden. Trotzdem zeigt sich, welche Rolle Figurenkategorien im literarischen Diskurs spätestens ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts spielen können. Dabei wird deutlich, dass die Gestaltung

310 Tieck: Briefe über Shakespeare, S. 179.

der Figur im Untersuchungszeitraum maßgeblich dazu beiträgt, das Figurenverstehen gezielt zu Rahmen. Ob nun eine Individual-, Typen- oder Symbolfigur dargestellt wird, sie muss im jeweiligen Kontext des literarischen Textes je unterschiedlich verstanden werden. Das kann zeitgenössisch instrumentalisiert werden, um normative Strukturen zu etablieren oder anzugreifen: Die Individualfigur ist dann entweder ‚gut‘ oder ‚schlecht‘, literarischer Fortschritt oder poetologische Altlast. Insofern kann bereits die Anlage der Figur als Typenfigur darauf hindeuten, dass sie problematisch ist – wie etwa in der Typenkomödie. So kann die kategorische Rahmung der Figur selbst die Figur schon als ernstzunehmende oder abzulehnende grundieren.

Aus literaturhistorischer Perspektive lassen sich diese Strukturen außerdem als unterschiedliche Binnendiskurse begreifen, in denen jeweils andere Spielregeln gelten, in denen Figuren also auch jeweils unterschiedlich funktionieren. Zieht man den normativen Anspruch an die Figuren ab, wird aus dem Gegeneinander der Konzepte ein Nebeneinander. Wenn einzelne Figuren (aus Sicht ihrer Autoren) nicht bzw. falsch verstanden wurden, liegt das daran, dass sie ein anderes Verstehen von Figuren einfordern. Einen Alarcos kann man nicht so verstehen wie eine Emilia Galotti. Auf der Weimarer Bühne um 1800 kann man beide dennoch fast gleichzeitig sehen.³¹¹ Die mit unterschiedlichen Bedeutungen aufgeladenen Figurenkonzepte können zwar in Konkurrenz gesetzt werden, sich aber nicht gegenseitig überschreiben. Da sie nun aber nebeneinander stehen und nicht nur in historischer Abfolge, ist davon auszugehen, dass sie die durch sie geordneten Figureninformationen ebenfalls nebeneinander ordnen. Mit Schneiders kognitivistisch-narratologisches Systematik der *top-down*- und *bottom-up*-Prozesse des Figurenverstehens (→ 2.1.2) ließe sich also sagen: Die Informationen, die für eine Individualfigur inferiert werden, sind andere, als diejenigen, die für eine Typenfigur inferiert werden. Andersherum etabliert eine Typenfigur ein anderes Wissen als die Individualfigur. Über das Figurenkonzept werden also verschiedene Wissensräume eröffnet. Für die vergleichende Analyse von Figuren mit gemeinsamen Merkmalen – etwa: Schriftsteller:innenfiguren – ist dieser Befund entscheidend. Er legt nahe, die Figuren nicht in erster Linie auf Konsistenzen und Variationen von Informationsmustern in einem bestimmten Zeitraum zu untersuchen, also

311 Die stets aufschlussreichen Datensätze des Projekts ‚Theater und Musik in Weimar 1754–1990‘ weisen z.B. eine Aufführung der *Emilia Galotti* am 26. September 1801 nach. Der *Alarcos* wurde weniger als ein Jahr später, am 29. Mai 1802 uraufgeführt. Vgl. <http://theaterzettel-weimar.de> (01.04.2025)

ob bestimmte Figurenmerkmale auftauchen, übernommen, verworfen werden usw. Dieser Zugriff verrät zwar etwas über die Typizität und Originalität von Figuren in bestimmten literaturhistorischen Konfigurationen (wann lebt der Schriftsteller in der Dachstube?) und ist insofern auch unbedingt wichtig. Darüber hinaus lässt sich unter der Berücksichtigung von Figurenkategorien – verstanden als Markierung paralleler literarischer Binnendiskurse – das Nebeneinander nicht nur unterschiedlicher Typen, sondern besonders unterschiedlicher Darstellungsstrategien von Figuren mit gemeinsamen Merkmalen sichtbar machen. Für die folgende Analyse bedeutet das konkret: Nicht ‚die‘ Schriftstellerin bzw. ‚der‘ Schriftsteller soll in den Blick gerückt werden, sondern die *verschiedenen Möglichkeiten des literarischen Sprechens* über die verschieden modellierten Schriftsteller:innen. Schriftsteller:innen sollen hier also als Individualfiguren, Typenfiguren und Symbolfiguren jeweils separat untersucht werden. So kann nicht nur ‚das Bild‘ des/der Schriftsteller/in aus dem Fundus der literaturhistorischen Texte reduziert werden, sondern verschiedene Darstellungsmodi und literarische Diskurse über sie. Dabei wird sich auch zeigen, dass Individual-, Typen- und Symbolschriftsteller:innen miteinander in Konkurrenz treten und gerade aus dem Spannungsverhältnis ihrer figurenkategorischen Beschaffenheit Bedeutung schöpfen können.

2.5 Überblick und Zusammenfassung

Die verschiedenen Perspektivierungen der Figur, die am Anfang des Kapitels genealogisch skizziert wurden (→ 2.1), bieten ein jeweils anderes Verständnis der Figur. Eine mimetische Betrachtung der Figur als lebensechter Menschen läuft dabei nicht etwa nur auf einen Illusionseffekt hinaus, sondern konstruiert die Nobilitierung von Autoren über ihre Fähigkeit der ‚Schöpfung‘. Die Figur wird entsprechend als teils schon autonomes Geschöpf gesetzt. Dagegen protestieren (post-)strukturalistische Ansätze, die die Funktion und die Zeichenhaftigkeit der Figur betonen. Sie fokussieren damit die Textlichkeit der Figur, die im Extremfall als Auflösung des Illusionseffekts verstanden werden kann (→ 2.1.1). Dieser Streit um „sings vs. persons“³¹² findet in neueren, kognitionstheoretisch grundierten Theorien seine Auflösung. Figuren sind damit Konstrukte, die prozesshaft aus dem Text heraus inferiert werden. Die Grundlage für die zu diesem Vorgang nötigen Inferenzen bieten verschiedene Wissensbereiche, die im

312 Heidbrink: *Fictional Characters in Literary and Media Studies*, S. 31.

Verstehensprozess einerseits abgerufen werden, andererseits aber auch aktualisiert werden. Die Figur ist damit wissensbasiert und gleichzeitig eine Arbeit an diesem Wissen selbst. Mit Jannidis lässt sich diese rezeptionsseitige Modellierung auf die Analyse von Textinformationen übertragen, indem die Textstrategie zum Gegenstand der Analyse wird: Zu untersuchen ist, inwiefern der Text das Abrufen, Bestätigen und/oder Revidieren dieses Wissens anbietet (→ 2.1.2).

Anschließend daran stellte sich aber die Frage, welche Wissensbereiche in welchem Maße relevant sind. Da im weiteren Sinne kognitions- und rezeptionstheoretische Ansätze von anthropologischen Regelmäßigkeiten des Text- und Figurenverstehens ausgehen, wird dem Weltwissen, also dem Wissen von der *realen Welt*, ein besonderer Wert zugeschrieben. Diese Setzung, die wegen ihres Hervorhebens anthropologischer Konstanten besonders der Modellierung kognitiver Vorgänger dienlich ist, lässt sich auch vor dem Hintergrund der Paradigmenwechsel in der Genealogie der Figurentheorie verstehen: In Abgrenzung zu der ausschließlichen Fokussierung auf den Text wird das Weltwissen besonders betont. Dieses Primat des Weltwissens lässt sich allerdings auf der Grundlage empirischer Befunde und theoretischer Überlegungen bezweifeln. Stattdessen sollen im Folgenden das Weltwissen und das literarische Wissen – also das Wissen um Konventionen von Gattungen, Genres etc. – und besonders Verhältnis dieser Wissensbereiche je nach Text und je nach Textstrategie bewertet werden (→ 2.1.3).

Im engen Zusammenhang mit diesen Wissensbereichen stehen die entwickelten Figurenkategorien, die sich mit Blick auf den anvisierten Untersuchungsgegenstand besonders an den Kriterien der Individualisierung, Typisierung und Symbolisierung von Figuren orientiert hat (→ 2.2). Dafür ist zunächst nachzuvollziehen, inwiefern Typen- und Individualfiguren als Dichotomie verstanden werden können, besonders vor dem Hintergrund von Forsters einflussreicher Unterscheidung runder und flacher Figuren. Gerade im Atypischen liegt demnach die Definition des ansonsten nur schwer fassbaren Individuums (→ 2.2.1). Die Forschung hat immer wieder verschiedene Phänomene unter dem Begriff des Typus zusammengefasst, die hier kritisch getrennt und erweitert wurden. Typenfiguren zeichnen sich besonders durch die Einlösung, Individualfiguren durch die Vermeidung dreier Kriterien aus: Einfachheit, Schematismus und Markierung im Text (→ 2.2.2). Symbolfiguren wie etwa die Allegorie auf der anderen Seite zeichnen sich dadurch aus, dass sie als Figur einen Diskurs verkörpern und ihnen keine ‚menschliche‘ Persönlichkeit zugeschrieben werden kann (→ 2.2.3). Die Figurenkategorien machen beschreibbar, in welcher Art und Weise

eine Figur an ihre Wissenskontexte angeschlossen ist. Selbstverständlich handelt es sich bei diesen Kategorien um theoretische Reinformen, die in der Literatur häufig nicht so eindeutig voneinander zu unterscheiden sind. Trotzdem lässt sich annehmen, dass sie die Anbindung der Figur an die zu ihrem richtigen Verständnis relevanten Wissensbestände regeln. So können Typenfiguren repräsentativ für eine Gruppe stehen, aber auch Figureninformationen auf eine ganze Gruppe übertragen etc. Außerdem können Aspekte der Kategorisierung von Figuren, unter Rückgriff auf Fishelov, auf verschiedenen Ebenen angelegt sein, die sich idealtypisch als Rezeptions- und Darstellungsebene bezeichnen lassen. So kann eine Figur im Text als individuell konzipiert sein, ohne dass sie in der Rezeption als individuell erscheinen muss (→ 2.2.4). Gerade aus diesem Spannungsverhältnis wird sich im Analyseteil der produktive Umgang mit Schriftsteller:innenfiguren ableiten lassen.

Die Verfasstheit der Figur im lyrischen Gedicht erfordert keine Änderung der hier vorgestellten Methodik. Allerdings ist der gattungsspezifisch häufiger fragliche Figurenstatus ein Aspekt, der besonderer Betrachtung bedarf. Gerade in der Verunklarung darüber, ob eine Figur überhaupt angelegt ist und wenn ja: was für eine Figur, liegt ein besonderes Bedeutungspotenzial der Figurendarstellung in der Lyrik (→ 2.3).

Solcherlei theoretische und taxonomische Annahmen müssen jeweils vor dem literatur-historischen Hintergrund der untersuchten Texte betrachtet werden, also der Position der Figur im poetologischen und überhaupt literarischen Diskurs des Untersuchungszeitraums (→ 2.4). Die anthropologische Wende des 18. Jahrhunderts führt zu einer neuen poetologisch-fixierten Rolle der Individualfigur, die nun als neuer, realistischer Standardfall literarischen Erzählens etabliert wird. Das zeigt sich einerseits an bestimmten Tendenzen innerhalb der Textgattung der Charakteristik, die solche Typisierungen und Individualisierungen besonders intensiv verhandeln muss (→ 2.4.1); andererseits aber auch an den poetologischen Texten selbst, die immer stärker individualisierende Textstrategien in Position bringen (→ 2.4.2). Gleichzeitig kommt es um 1800 zu einer Gegenbewegung: Die (zumindest inszenierte) Ubiquität der Individualfigur lässt sie in verschiedenen poetologischen Kontexten fragwürdig werden. Daraus leitet sich die Kritik, Überarbeitung und sogar Ablehnung individualisierender Darstellungsstrategien von Figuren ab, die sich etwa in Schillers Chor, Tiecks Literatur-Persiflagen und Friedrich Schlegels Dramenexperiment *Alarvos* Bahnbricht (→ 2.4.3). Der Disput um die Figur zeigt, dass die hier entwickelten Kategorien sie schon rahmen und als poetologisches Statement eingesetzt werden können. Außerdem zeigt sich, wie bestimmten

Figurenkategorien unterschiedliche Plätze im literarischen Diskurs zugeordnet werden. Das erzeugt Spannungsverhältnisse zwischen verschieden angelegten Figuren, wie bspw. Typenschriftstellerinnen und Individualschriftstellerinnen, die für die Analyse der Darstellung maßgebend sind.

3 Schriftstellerei um 1800

Die Analyse von Figurengruppen wie etwa Schriftsteller:innen führt in besonderer Weise in einen hermeneutischen Zirkel. Anspielungen, Tropen und Klischees in der Darstellung der schriftstellernden Zunft lassen sich mitunter nur erkennen, wenn etablierte Schriftsteller:innen-„Bilder“ schon vorausgesetzt werden – und gleichzeitig erfinden und erweitern die analysierten Texte genau diese Bilder erst. Wenn es, wie in dieser Arbeit argumentiert wird, nicht das *eine* Sprechen über Schriftsteller:innen gibt, sondern sich dieses Sprechen gerade durch Mehrstimmigkeit auszeichnet, dann wird sich diese Mehrstimmigkeit nicht *erst* und nicht *nur* in den Einzelanalysen zeigen, sondern bereits in jenen historischen und diskursiven Bereichen, auf welche die literarischen Texte verweisen. Man kommt an dieser Stelle also nicht umhin, sich der Analyse auch von der Frage her zu nähern, was denn mit der Schriftstellerei im Verlauf und besonders ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts passiert. Mit dem Blick eines gegenwärtigen Verständnisses von den Rahmenbedingungen der Literatur als einem System, in dem zumindest annähernd professionalisierte Schriftstellerinnen und Schriftsteller Texte produzieren, die auf die ein oder andere Weise, etwa durch einen Verlag, multipliziert und der Öffentlichkeit präsentiert werden und für die diese Öffentlichkeit die Autorinnen und Autoren über die Rendite am Verkaufspreis entlohnt; einem System also, in dem „freie“ Schriftsteller:innen für eine literarische Öffentlichkeit schreiben – mit diesem Blick lässt sich das, was im 18. Jahrhundert mit der Literatur geschieht, mit nur zwei Worten beschreiben: Sie beginnt.

Wenn jedem Anfang ein Zauber innewohnt, dann ist es in diesem Fall der Zauber des schwindelerregenden Wachstums des Buchmarkts, mit dem neue Erfordernisse und Möglichkeiten der Selbstinszenierung und -positionierung der Schriftstellerinnen und Schriftsteller einhergehen. Im *Vorspiel* zu Goethes *Faust* wird genau diese Konstellation dargestellt, und zwar als ein Konflikt, in dem sich der Theaterdichter befindet. Das „wogende Gedränge“¹ (61), das Publikum, stellt seine Forderungen und der Direktor mit ihm; dabei spielt der Direktor das Publikum und den Dichter gegeneinander aus: „Was hilft's wenn ihr ein Ganzes dargebracht, / Das Publikum wird es euch

1 Im Folgenden wird wieder zitiert nach MA 6.1, unter Angabe der Verse direkt im Text.

doch zerpfücken“ (102 f.). Wenn der Dichter sich nun auch noch gegen die Vereinnahmung seiner Kunst als „Handwerk“ (104) wehrt und er den Direktor anfeindet, dass der sich gefälltigt „einen andern Knecht“ (134) suchen solle, dann scheinen hier nun drei Parteien auf dem Plan zu stehen, die eher gegen- als miteinander agieren: Autor, Vermittler und Publikum. Die Reibungspunkte zwischen diesen Akteuren entstehen dort, wo das Selbstbild des Dichters mit den Bedingungen des Dichtens kollidiert. Während der Schriftsteller sich inszeniert („Wer sichert den Olymp? vereinet die Götter?“, 156), holt der Direktor ihn auf den Boden der Tatsachen zurück („Was träumet ihr auf eurer Dichter-Höhe? / [...] / Besetzt die Gönner in der Nähe!“, 121–123).

Von diesem Punkt aus lässt sich beschreiben, auf was die literarische Darstellung von Schriftsteller:innen zurückgreifen konnte bzw. versuchen konnte einzuwirken: die sozialen Bedingungen der Schriftstellerei und deren Einbindung in einen breiteren Diskurs um *den:die* Schriftsteller:in. Im Folgenden wird umfassend auf die Forschungsergebnisse sozialgeschichtlicher Literaturwissenschaft verwiesen, dieses scheinbar vergessenen, aber doch bis heute einflussreichen Großprojekts des Faches.² Abschließend wird beispielhaft das Aufgreifen der sozialen Bedingungen in einem Diskurs skizziert, der aus den sich verändernden Bedingungen des Schreibens griffige Bilder herstellt. Um Redundanzen zu vermeiden und den Analysen nicht zu stark vorzugreifen, werden im Folgenden hauptsächlich poetologische und literaturkritische Texte sowie Epitexte zurate gezogen.

3.1 Der literarische Markt – Zahlen, bitte

Die größte literarische Revolution des 18. Jahrhunderts vollzieht sich vielleicht nicht auf den Seiten von belletristischen Büchern, sondern in Bücher-

2 Sauder gibt einen Einblick in die großen (teils abgebrochenen) sozialhistorisch grundierten Literaturgeschichten, sogar aus erster Hand. Teils habe sich diese revolutionäre Forschungsrichtung an theoretischen Überlegungen verschluckt, teils seien konkrete Projekte am kollaborativen Ansatz gescheitert; insgesamt sieht Sauder das ‚Projekt‘ der Sozialgeschichte der Literatur aber als grundlegend für kulturwissenschaftliche Ansätze, die hier zum Teil vorweggenommen werden. Vgl. Gerhard Sauder: „Sozialgeschichte der Literatur“. Ein gescheitertes Experiment? In: KulturPoetik 10 (2010) H. 2, S. 250–263. Auch Voßkamp sieht in der kulturwissenschaftlich orientierten Literaturwissenschaft eine Weiterführung sozialhistorischer Ansätze, mit ähnlichen methodischen Problemen. Vgl. Wilhelm Voßkamp: Literaturgeschichte und Gesellschaftsgeschichte. Probleme einer interdisziplinären Literaturwissenschaft. In: Perspektiven der Gesellschaftsgeschichte. Hrsg. von Paul Nolte, Manfred Hettling u. a. München: Beck 2000, S. 79–89, hier S. 85.

regalen. Wer heutzutage ein handelsübliches Bücherregal mit zwei Metern Höhe besitzt und genug Bücher, um es auch zu füllen, der verfügt über eine Bibliothek von über 200 Bänden – avancierte Quer(drüber)stapel- und Zweireihentechnik außen vor gelassen. Ein einziges Regal voller Bücher stellt eine Büchersammlung dar, die im 17. Jahrhundert nur für die Allerwenigsten überhaupt denkbar war. Engelsing geht anhand von Erbschaftskatalogen der Stadt Bremen aus der Mitte des 17. Jahrhunderts von durchschnittlich zehn vererbten Büchern in der Mittelschicht aus, davon das meiste religiöse Erbauungsliteratur.³ Doch schon ein Jahrhundert später entstehen neben den ausladenden Gelehrten- auch Privatbibliotheken, die mehrere tausend Bände umfassen (also *mindestens* fünf Bücherregale), wobei die Belletristik nun den größeren Teil ausmachen konnte.⁴ Es ist diese quantitative und qualitative Verwandlung des Bücherregals, die die Schriftstellerei im modernen Sinne möglich machte. Was musste also geschehen, um die Regale zu füllen?

Eine Revolution und nichts weniger, muss die Antwort lauten, doch wie jede Revolution ist auch diese facettenreich. Wegmann hat die drei wichtigsten Aspekte zusammengefasst: Erstens komme es zu einer „Professionalisierung und Differenzierung“ von Schriftsteller:innen, Verlegern und Buchhändlern; zweitens entstehe ein „Publikum[] von Konsumenten“, das diese Revolution trage; und drittens gebe es eine Vermehrung von vermittelnden und wertenden „Instanzen“.⁵ Und auch hier gilt: Obwohl sich diese Phänomene analytisch trennen lassen, greifen sie historisch vielfach ineinander.

Der Buchhandel wird im 18. Jahrhundert gleich auf mehreren Ebenen grundlegend erneuert und bekommt seine moderne Prägung. Der mächtige Buchhändler Philipp Erasmus Reich (1717–1787) forciert den Wandel von der Tausch- zur Geldwirtschaft (Nettowirtschaft) und beschleunigt so die Wachstumsmöglichkeiten der Branche,⁶ was wiederum dazu beiträgt, dass sich Verlags- und Buchhandelsgeschäft differenzieren.⁷ Das *Allgemeine Landrecht für die Preussischen Staaten* (1794) regelt das Verhältnis von Autor und Verleger neu, indem es das Recht des Autors am eigenen Werk gesetzlich festlegt. Der Verlag erhält nun nicht mehr ein quasi uneingeschränktes Besitz-

3 Rolf Engelsing: Der Bürger als Leser. Lesergeschichte in Deutschland 1500–1800. Stuttgart: Metzler 1974, S. 46.

4 Ebd., S. 175 f.

5 Thomas Wegmann: Literaturbetrieb und literarischer Markt. In: Grundthemen der Literaturwissenschaft: Literarische Institutionen. Hrsg. von Norbert Otto Eke u. Stefan Elit. Berlin, Boston: De Gruyter 2019, S. 453–465, hier S. 453 f.

6 Vgl. Hainer Plaul: Illustrierte Geschichte der Trivialliteratur. Hildesheim: Olms 1983, S. 61.

7 Vgl. ebd., S. 62.

recht am Text, das durch ein einmaliges Honorar vergolten wird. Stattdessen wird mit dem Verlagsvertrag nun i. d. R. nur das Recht eingeräumt „eine Schrift durch den Druck zu vervielfältigen, und sie auf den Messen, unter die Buchhändler und sonst, ausschließend abzusetzen“.⁸ Über neue Auflagen und Ausgaben konnte nun mit größerer Rechtssicherheit verhandelt werden als zuvor. Mehr und mehr setzt das die Schriftsteller:innen in eine Position, nicht mehr nur über ein einmaliges Honorar, sondern (direkt oder indirekt) am erwarteten oder eingetretenen Erfolg eines Textes teilzuhaben: „Seitdem der Autor Werke spricht, läßt sich die Zirkulation der Worte mit der Zirkulation des Geldes verknüpfen.“⁹ Das sind die wirtschaftlichen und juristischen Hintergründe, die Literatur „endgültig zu einer Ware“ haben werden lassen¹⁰ und dem Buchmarkt seine „modern-kapitalistische Ausprägung“¹¹ gegeben haben. Anders gesagt: Es sind die Bedingungen moderner Schriftstellerei, die sich im 18. Jahrhundert herausbilden.¹²

8 PrALR I, 11, §996. Diese Neuerung ist weder ohne Vorgeschichte, noch wird sie sofort bei Erlass überall wirksam. Näheres zum Preußischen Allgemeinen Landrecht mit besonderer Perspektivierung des Schriftstellerhonorars bei Harald Steiner: Das Autorenhonorar – seine Entwicklungsgeschichte vom 17. bis 19. Jahrhundert. Wiesbaden: Harrassowitz 1998 (Buchwissenschaftliche Beiträge aus dem Deutschen Bucharchiv München 59), S. 52–55.

9 Heinrich Bosse: Autorschaft Ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit. Boston: Brill 2014, S. 14.

10 Paul: Illustrierte Geschichte der Trivialliteratur, S. 62.

11 Vgl. Wolfgang von Ungern-Sternberg: Schriftsteller und literarischer Markt. In: Hansers Sozialgeschichte der Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hrsg. von Rolf Grimminger. 12 Bde. Bd. 3: Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution. München, Wien: Hanser 1980, S. 133–185, hier S. 133.

12 Es sollte angemerkt werden, dass verschiedene sozialgeschichtliche Ansätze genau diesen Wandel hin zur Modernität des literarischen Marktes erst im 19. Jahrhundert verorten. So etwa Parr, der besonders die zweite Hälfte des 19. und die erste des 20. Jahrhunderts im Blick hat, in der sich in besonderer Weise die (aus soziologischer Sicht) Professionalisierung der Schriftstellertätigkeit zeige. Vgl. Rolf Parr: Autorschaft. Eine kurze Sozialgeschichte der literarischen Intelligenz in Deutschland zwischen 1860 und 1930. Heidelberg: Synchron 2008, S. 22–28. Auch Amlinger (mit Betonung der Expansion des literarischen Marktes bis zum Ersten Weltkrieg, vgl. Carolin Amlinger: Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit. Berlin: Suhrkamp 2020, S. 59 f.) und Bremerich (mit Betonung der „Autonomisierung“ der Schriftstellerei, Stephanie Bremerich: Erzähltes Elend – Autofiktionen von Armut und Abweichung. Stuttgart: Metzler 2018 [Abhandlungen zur Literaturwissenschaft], S. 5) betonen die Zäsur am Ende des 19. Jahrhunderts. Einigkeit besteht dennoch darin, dass die grundlegenden Strukturen des modernen Buchmarkts, unabhängig von ihrer flächendeckenden Ausprägung, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstehen und sich sukzessive durchsetzen. Dass die Industrialisierung entsprechende Marktprozesse weiter beschleunigt, soll nicht angezweifelt werden. Auch für die Mitte des 19. Jahrhunderts werden teils die gleichen Merkmale wiederholt, die sich für das Ende des 18. Jahrhunderts beobachten lassen, etwa die „zunehmende Professionalisierung“ und die Partizipation „bisher weitgehend vom literarischen Leben ausgeschlossene[r] soziale[r] Gruppen“, so bei Germaine Goetzinger: Die Situation der Autorinnen und Autoren. In: Hansers Sozialgeschichte der Literatur vom

Der Büchermarkt startet vor diesem Hintergrund durch und erlebt einen beispiellosten Boom, der seinen Ausdruck in sich überschlagenden Wachstumszahlen findet. Zwar decken die Quellen, die sich zur Berechnung dieser Zahlen anbieten, nicht den gesamten Markt ab, aber die Dimensionen des Wachstums lassen sich dank der Arbeit sozialgeschichtlicher Forschung besonders ab den 1970er Jahren dennoch zuverlässig angeben.¹³ In nur wenigen Jahrzehnten wird die Anzahl neuer Buchprodukte vervielfacht,¹⁴ Schwarz hat für die Jahre 1770 bis 1800 eine Steigerung von 125 % berechnet.¹⁵ In besonderem Maße ist die schöne Literatur von diesem Rausch betroffen: Während, mit Wittmann gerechnet, zu Beginn des 18. Jahrhunderts weniger als 3 % der Neuerscheinungen unter diese Kategorie fallen, wächst dieser Anteil stetig an, bis er 1800 fast ein Drittel ausmacht. Das beinhaltet u. a. eine Verdoppelung des Marktanteils allein zwischen 1775 und 1800.¹⁶ Besonders hoch im Kurs steht der Roman: Hier wächst die Zahl der Neuerscheinungen zwischen 1750 und 1800 um mehr als das Zwanzigfache.¹⁷

Das Material zum Füllen der Bücherregale ist damit über jedes Fassungsvermögen hinausgewachsen. Historisch lässt sich das als die Erfolgsgeschichte einer Branche verstehen, zeitgenössisch wird dieser Zuwachs der

16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Band 5: Zwischen Restauration und Revolution. Hrsg. von Gert Sautermeister u. Ulrich Schmid. 12 Bde. München, Wien: Hanser 1998, S. 38–59, hier S. 39 bzw. S. 54.

13 Grundlegend sind besonders die Arbeiten von Engelsing: *Der Bürger als Leser*; Hans J. Haferkorn: *Zur Entstehung der bürgerlich-literarischen Intelligenz und des Schriftstellers in Deutschland zwischen 1750 und 1800*. In: *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften* 3. *Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz 1750-1800*. Hrsg. von Bernd Lutz. Stuttgart: Metzler 1974, S. 113–275; Helmuth Kiesel u. Paul Münch: *Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert. Voraussetzungen und Entstehung des literarischen Markts in Deutschland*. München: Beck 1977 (Beck'sche Elementarbücher); Ungern-Sternberg: *Schriftsteller und literarischer Markt*; und Reinhard Wittmann: *Geschichte des deutschen Buchhandels*. München: Beck 1999. Mit Ausnahme von Engelsing wurden dabei hauptsächlich die Kataloge der großen Messen in Leipzig und Frankfurt ausgewertet, die aber nicht den gesamten, besonders nicht den süddeutschen Buchmarkt, abbilden. Vgl. Wittmann: *Geschichte des deutschen Buchhandels*, S. 83, 121.

14 Vgl. Bosse: *Autorschaft ist Werkherrschaft*, S. 84 f.

15 Gisela Schwarz: *Literarisches Leben und Sozialstrukturen um 1800. Zur Situation von Schriftstellerinnen am Beispiel von Sophie Brentano-Mereau geb. Schubart*. Frankfurt a.M.: Lang 1991 (Europäische Hochschulschriften Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur 1284), S. 15.

16 Wittmann: *Geschichte des deutschen Buchhandels*, S. 85. Weitgehend übereinstimmende Zahlen bei Ungern-Sternberg: *Schriftsteller und literarischer Markt*, S. 135 f.

17 Vgl. Martin Vogel: *Der literarische Markt und die Entstehung des Verlags- und Urheberrechts bis zum Jahre 1800*. In: *Rhetorik, Ästhetik, Ideologie. Aspekte einer kritischen Kulturwissenschaft*; Walter Jens zum 8. März 1973. Stuttgart: Metzler 1973, S. 119–136, hier S. 125.

Bücher allerdings als durchaus problematisch aufgefasst. 1780 hält man in *Einigen Bemerkungen welche sich über den deutschen Meßkatalogues machen lassen* bereits den enormen Anstieg der Bücher fest.¹⁸ Man diskutiert die Gründe dieser scheinbar so schädlichen „Vielschreiberei“: Schuld wird bei den Buchhändlern gesucht bzw. bei der „ganz eigene[n] Verfassung des Deutschen Buchhandels“, bei den „Schriftsteller[n] selbst“¹⁹ und – natürlich – bei den Franzosen, die den „Ton unseres Zeitalters“ bestimmen und damit das Publikum verderben würden.²⁰ Auf der anderen Seite wird die „sich täglich mehr ausbreitende Leselust“²¹ angeführt und die angeblich viel zu hohe Bezahlung für die viel zu vielen Schriftsteller.²²

3.2 Schriftstellermassen

Mit dem wachsenden Bedarf an belletristischen Buchprodukten wächst logischerweise auch der Bedarf an Buchproduzenten. Und ganz von einer mit expandierenden Märkten einhergehenden Goldgräberstimmung abgesehen, wächst gleichzeitig der Bedarf der Buchproduzenten an Nebeneinkünften. Im 18. Jahrhundert sind Schriftsteller nach wie vor hauptsächlich Gelehrte. Für diese führte der bürgerliche Strukturwandel der Gesellschaft aber nicht selten zu finanziellen Problemen. Das standesgemäße Amt konnte sie nicht mehr allein versorgen. Der florierende Buchmarkt versprach willkommene Nebeneinkünfte.²³ Das betraf besonders das Amt des Hofpoeten, das unter den gegebenen Bedingungen nicht weiter bestehen

18 K. H. Frömmichen: *Einige Bemerkungen welche sich über den deutschen Meßkatalogues machen lassen*. In: *Der Buchmarkt der Goethezeit. Eine Dokumentation*. Hrsg. von Ernst Fischer. Bd. 2. Hildesheim: Gerstenberg 1986 (Texte zum literarischen Leben um 1800 15), S. 81–92 [ED. 1780].

19 Vgl. o. A.: *Schreiben an einen Freund über die Ursachen der jetzigen Vielschreiberey in Deutschland*. In: *Der Buchmarkt der Goethezeit. Eine Dokumentation*. Hrsg. von Ernst Fischer. Bd. 2. Hildesheim: Gerstenberg 1986 (Texte zum literarischen Leben um 1800 15), S. 93–98, hier S. 139 f. Zuerst: *Journal von und für Deutschland 1789* Zweytes Stück; hier unter Angabe der Originalpaginierung.

20 Vgl. ebd., S. 143.

21 Vgl. o. A.: *Ueber die Ursachen der jetzigen Vielschreiberey in Deutschland*. In: *Der Buchmarkt der Goethezeit. Eine Dokumentation*. Hrsg. von Ernst Fischer. Bd. 2. Hildesheim: Gerstenberg 1986 (Texte zum literarischen Leben um 1800 15), S. 99–101, hier S. 100 f. Bei dem Text handelt es sich um eine direkte Antwort auf das *Schreiben an einen Freund*. Zuerst: *Journal von und für Deutschland 1790*. Viertes Stück; hier unter Angabe der Originalpaginierung.

22 Vgl. ebd., S. 101.

23 Vgl. Steiner: *Das Autorenhonorar – seine Entwicklungsgeschichte vom 17. bis 19. Jahrhundert*, S. 33.

konnte.²⁴ Mit dem Wandel des Buchmarktes und der sozialen Struktur in der Sattelzeit geht also ein Wandel dessen einher, was es bedeutet, Schriftsteller:in zu sein. In kürzester Zeit löst der so genannte ‚freie Schriftsteller‘ den Hofpoeten und den ständischen Dichter ab.²⁵ Indem er von Amt und Stand gelöst wird, wird er Teil der turbulenten Marktprozesse; seine Zahl wächst mit der Zahl der Bücher.

Die genaue Anzahl deutschsprachiger Schriftsteller:innen im 18. Jahrhundert ist umstritten. Häufig liegen den Schätzungen Zahlen zugrunde, die auf das von Georg Christoph Hamberger (1726–1773) begründete und durch Johann Georg Meusel (1743–1820) fortgeführte Schriftstellerverzeichnis *Das gelehrte Teutschland* (ab 1767) zurückgehen. Auf dieser Grundlage lässt sich von einer enormen Vervielfachung der „öffentlich gezählte[n] Schriftsteller“ in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ausgehen²⁶, deren Zahl um 1800 auf über 10.000 ansteige. Hamberger/Meusel zählen dabei allerdings alle publizierten Autoren, auch wenn diese nur wenige Veröffentlichungen aufweisen und sich nicht in erster Linie als Schriftsteller verstehen. Obwohl die Zahlen beeindruckend klingen, steht das Lexikon auf einer wackeligen Datengrundlage. Es ist davon auszugehen, dass es nur einen kleinen Teil der ‚Schriftsteller‘ im *weiteren Sinne* im deutschsprachigen Raum abbildet.²⁷ Die Zahl der ‚Schriftsteller‘ im *engeren Sinne*, also solche, die die schreibende Tätigkeit hauptsächlich ausüben und eventuell sogar davon leben, liegt andererseits sicherlich weit unter dem fünfstelligen Bereich, genaue Schätzungen sind aber schwierig.²⁸ Trotzdem verdeutlichen die Zahlen: Die Partizipation am literarischen Markt wächst – und

24 Kiesel u. Münch: Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert, S. 82.

25 Ungern-Sternberg: Schriftsteller und literarischer Markt, S. 167.

26 Vgl. Vogel: Der literarische Markt und die Entstehung des Verlags- und Urheberrechts bis zum Jahre 1800, S. 125.

27 Kiesel u. Münch: Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert, S. 90.

28 Vgl. Haferkorn: Zur Entstehung der bürgerlich-literarischen Intelligenz und des Schriftstellers in Deutschland zwischen 1750 und 1800, S. 202 f. Haferkorn schätzt, dass „[d]ie Zahl der Schriftsteller [...] in den letzten Dezennien des 18. Jahrhunderts die Größenordnung von 2–3000 nicht wesentlich überschritten haben“ könne. Ähnlich hoch schätzt Wittmann: Geschichte des deutschen Buchhandels, S. 160. Stichhaltig argumentiert Bosse (explizit mit Blick auf Haferkorn), dass auch diese Zahl noch wesentlich zu hoch angesetzt sei. Er geht mit Bezug auf andere zeitgenössische Quellen von nicht mehr als wenigen hundert freischaffenden Schriftstellern aus. Vgl. Bosse: Autorschaft Ist Werkherrschaft, S. 89 und 201, Anm. 317. Die Abweichungen kommen sicherlich auch auf Grund von Haferkorns Verständnis des ‚freien‘ Schriftstellers zustande. Haferkorns Bild von Autorschaft ist marxistisch geprägt, entsprechend wird die Geschichte des Schriftstellers vor dem Hintergrund marxistischer Theorie ausgiebig diskutiert (vgl. Haferkorn: Zur Entstehung der bürgerlich-literarischen Intelligenz und des Schriftstellers in Deutschland zwischen 1750 und 1800, S. 114–128). Daraus ergibt sich u.A., dass der ‚freie‘ Schriftsteller für Haferkorn nicht durch sozio-öko-

das natürlich nicht nur auf der Seite der Produzenten, sondern auf der Seite der Konsumenten.²⁹

Genau diese erweiterten Partizipationsmöglichkeiten werden zeitgenössisch nicht selten als Problem verstanden, nämlich als Zersetzung sozialer Standards. Wie Stüssel gezeigt hat, ist die Fähigkeit zur und Teilhabe an der Dichtung bis in das 18. Jahrhundert ein ausbildungsbasiertes Distinktionsmerkmal.³⁰ Dass es nun im Einklang mit den Erfordernissen der neuen Marktsituation zu einer Ausweitung dieses Merkmals auf ungelehrte Kreise kommt, wird mit Irritation und Argwohn beobachtet.³¹ Schon bevor der eigentliche Boom des Buchmarktes in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einsetzt, besteht deswegen eine dichterische Abwehrgeste gegen die Erweiterung der Dichtierzunft. Anschaulich wird das in Gottscheds der *Critischen Dichtkunst* als Beispiel beigefügten Satire *die Reimsucht*.³² Nachdem verschiedene klassische Dichter wie Vergil und Ovid hervorgehoben werden, wird die Situation der modernen Dichtung mit derjenigen der Antike verglichen. Das identifizierte Problem: Es gibt zu viele Dichter.

Doch ietzo, wie man sieht, verkehret sich die Welt.
Die deutsche Dichter-Zunft ist trefflich wohl bestellt!
Die Mücken wären fast in warmen Sommer-Tagen,
Viel leichter, als der Schwarm der Sänger zu verjagen,
Der um die Pleiße, Saal, und Elb und Oder summt,
Man gebe doch nur acht wie alles heult und brummt;
Wie manche Leyer kreischt, wie manche Feder schreibt,
Daß fast kein Blatt Papier zu andern Sachen bleibet.³³

Die Vermassung der Dichter als Mücken und Papier-vernichtende Plage greift bereits dem wichtigsten Topos des sich im weiteren 18. Jahrhundert verfestigenden Diskurses um die Anzahl der Schriftsteller:innen vor. Hergeleitet wird dieses Problem aber nicht nur aus dem Wachstum des Marktes, sondern aus der befürchteten Erweiterung des Dichtendenspektrums auf unlautere Kreise. Denn „des wilden Pans verhaßter Sänger-Orden“ habe

nomische, sondern durch poetologische Grundlagen (künstlerische Freiheit und Agitation) bestimmt wird. Vgl. ebd., S. 134, 138.

29 Vgl. Rolf Engelsing: Wieviel verdienten die Klassiker? Zur Entstehung des Schriftstellerberufs in Deutschland. In: *Die neue Rundschau* 87 (1976) H. 1, S. 124–136, hier S. 124.

30 Vgl. Kerstin Stüssel: *Poetische Ausbildung und dichterisches Handeln*. Tübingen: Niemeyer 1993, S. 1 f. So auch bei Ungern-Sternberg: *Schriftsteller und literarischer Markt*, S. 139–143.

31 Vgl. Stüssel: *Poetische Ausbildung und dichterisches Handeln*, S. 12.

32 Christoph Johann Gottsched: *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* [...]. Leipzig: Breitkopf 1730, S. 466–471.

33 Ebd., S. 467.

„so manches Nest voll Jungen ausgeheckt“ und „durch die rohe Brut halb Deutschland angesteckt“.³⁴ Der sozial-abschätzige Unterton dieser Verse (wild, ausgeheckt, rohe Brut) ist kaum zu überhören. Die Rede vom „Dichterpöbel“³⁵ lässt sich wohl darauf zurückführen, genau wie der despektierende Blick auf junge, ‚wilde‘ Dichter, die die soziale Ordnung durcheinanderzubringen versuchen.³⁶

Der schon bestehende Topos der Dichterplage bekommt durch die tatsächliche Vervielfachung der Schriftsteller:innen eine neue Dringlichkeit. Meusel, der über den Zuwachs der Schriftsteller:innen wortwörtlich Buch führt, ist in der besten Position, ein eher pessimistisches Zukunftsbild der Literatur zu zeichnen, in der es kein Material zur Herstellung von Literatur mehr gibt – und das im doppelten Sinne: Einerseits fragt er sich „woher noch Leser, Buchdrucker und Papier genug zu so vielerley elendem, mittelmäßigem und gutem Geschreibe kommen soll“,³⁷ andererseits aber auch literarischer Stoff, der überhaupt zu wertvollem Text weiterverarbeitet werden kann:

Eine und dieselbe Materie wird in so vielerley Gestalten aufgetischt, daß jedem Genüge geschieht, und daß man das Raffinement dieser Köche nicht genug bewundern kann. Wie lange dies noch dauern könne; ob es unsrer Litteratur Vortheil bringen, ob es Aufklärung befördern, oder ob es ein Ende mit Schrecken nehmen werde – darüber mögen meine Leser selbst weiter nach grübeln.³⁸

Für Meusel und sein Verzeichnis der Schriftsteller stellt der Zuwachs an Einträgen übrigens ein ganz konkretes, materielles Problem dar: Er sieht sich genötigt, eine etwas makabre Buchhaltung zu führen. Es muss gegen-

34 Ebd., S. 466.

35 Z.B. bei Platen: „Und selbst der Lorbeer ein gemeines Möbel / Für euren seelenlosen Dichterpöbel.“ August Graf von Platen: Asser und Assad. In: Ders.: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe mit Einschluß des handschriftlichen Nachlasses. Hrsg. von Max Koch u. Erich Petzet. 12 Bde. Bd. 8. Leipzig: Hesse & Becker 1910, S. 170–178, hier S. 174.

36 So argumentiert 1734 etwa der breslauer Theologe und Komponist Gottfried Ephraim Scheibel (1696–1759): „Wenn gleich der Pursche wider alle väterliche Vermahnungen handelt, o er macht sich nichts draus. Seine Poesie macht ihn sicher, die ist sein Palladium, das ihn trotzigt macht, alle gute Erinnerungen aus dem Sinne zu schlagen, und blos nach seinem Gutdünken einen verkehrten Lebens-Wandel zu führen.“ Gottfried Ephraim Scheibel: Die anerkannte Sünden der Poeten. Welche man sowohl in ihren Schriften als in ihrem Leben wahrnimmt. Nach den Regeln des Christentums und vernünftiger Sittenlehre geprüft. In: Quellen zur Geschichte des Buchwesens. Der Schriftsteller im 18. Jahrhundert. Satiren und Pasquille. Hrsg. von Reinhard Wittmann. 2 Bde. Bd. 2.2. München: Kraus 1981, hier S. 116.

37 Johann Georg Meusel: Das gelehrte Teutschland. Oder Lexicon der jetzt lebenden Teutschen Schriftsteller. Angefangen von Georg Christoph Hamberger. Dritter Nachtrag. Lemgo: Meier 1788, S. 4.

38 Ebd., S. V.

rechnet werden, wie viele Schriftsteller sterben, wie viele aber auch dazu kommen und welcher Schriftsteller bei seinem Ableben wie viel Platz im Lexikon an wie viele neue Schriftsteller vererbt.³⁹ Für den Diskurs um die Schriftsteller:innen um 1800 ist genau dies ein Menetekel: Sie werden zu einer Rechnung, einer Masse, die sich kaum noch als eine Aufzählung von Individuen bewältigen, sondern nur noch unterm Strich und mit Übertrag errechnen lässt.

3.3 Der ‚freie‘ Schriftsteller und sein Lohn

Gelohnt hat sich das Bücherschreiben für viele nicht – das gehört zu schnell expandierenden Märkten dazu. Die wenigsten Goldschürfer werden reich, der Erfolg der Wenigen lockt dennoch die Vielen an. Wenn sich aus den neuen Bedingungen des Buchmarktes immerhin die Hoffnungen nach eben jener Freiheit ergeben konnten, die der Beruf eines ‚freien‘ Schriftstellers dem Namen nach verspricht,⁴⁰ wurden sie doch fast immer enttäuscht.⁴¹ Schriftstellerin oder Schriftsteller lässt sich deswegen schon seit dem 18. Jahrhundert für viele eher als ein „Lebensentwurf“ denn ein „Beruf“ beschreiben.⁴² Wenn Schreiben als attraktiver Nebenverdienst erschien, so waren Autoren, die das Schreiben als ihr Hauptgeschäft verrichten wollten, häufig ebenfalls auf einen bürgerlichen Nebenverdienst angewiesen.⁴³ Es passt in das Bild dieser wilden Jahre des Buchmarktes, wie unterschiedlich der hart im Beutel klingende Lohn des Schreibens ausfallen konnte.⁴⁴ Das Honorationssystem wurde erst nach und nach durch einen veritablen Arbeitslohn abgelöst und das nicht ohne Widerstand – noch 1793 hat Knigge darauf bestanden, dass Schriftstellerei eine „gedruckte Unterhaltung; laute Rede; [...] Gespräch mit der Lesewelt“ sei und daher eben nur das materielle Buch, das „Vehicul“,

39 Ebd., S. V f.

40 Plaul: Illustrierte Geschichte der Trivialliteratur, S. 64.

41 Vgl. Ungern-Sternberg: Schriftsteller und literarischer Markt, S. 168.

42 Vgl. zu diesem Sonderstatus des Schriftstellerberufs aus soziologischer Perspektive: Amlinger: Schreiben, S. 336–352. Seinen vielleicht eindrucklichsten literarischen Ausdruck hat diese Zweiteilung in Gissings Schriftstellerroman *New Grubstreet* (1891) gefunden. Hier stehen sich in Milvain und Reardon zwei Inkarnationen des Schreibens für Geld und des Schreibens für die Kunst gegenüber.

43 Vgl. Kiesel u. Münch: Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert, S. 78.

44 Einen hervorragenden (und unterhaltsamen) Überblick mit ausführlichen Umrechnungen der Löhne bietet: Frank Berger: Das Geld der Dichter in Goethezeit und Romantik. 71 biografische Skizzen über Einkommen und Auskommen. Wiesbaden: Waldemar Kramer 2020.

nicht aber dessen „Inhalt“ zu bezahlen.⁴⁵ Viele Schriftsteller:innen hatten unter diesen Bedingungen kaum eine Verhandlungsbasis für eine reichliche oder auch nur angemessene Entlohnung –⁴⁶ erst recht nicht, wenn sich kein Publikumserfolg einstellte. Wohlstand oder auch nur finanzielle Sicherheit versprach das Schreiben nur in Ausnahmefällen, zumal in Deutschland. Selbst die erfolgreichsten hiesigen Autoren, Publikumsliebhaber wie Iffland oder Kotzebue, konnten um 1800 mit den Spitzenverdienern aus Frankreich oder England nicht mithalten,⁴⁷ geschweige denn mit singenden oder tanzenden Bühnenstars – schlechter allerdings, berichtet Engelsing, war es noch um die Musiker bestellt.⁴⁸ Ohne Amt, andere berufliche Tätigkeit oder Unterstützung hätten die allermeisten Schriftsteller:innen nur mit einem Lohn für Ihr Werk rechnen können: Armut. Schriftstellerkarrieren wie diejenige Wielands, die ihm zunächst den Weg an den Weimarer Hof ebnete (und somit indirekt äußerst lukrativ war)⁴⁹ und später wegen der hohen Erlöse seiner Werkausgabe sogar erlaubte, die verunglückten Investitionen in den eigenen Landhof Oßmannstedt aufzufangen (und nicht etwa umgekehrt)⁵⁰ – sie blieben die Ausnahme. Der expandierende literarische Markt hatte das Potenzial Begehrlichkeiten zu wecken, die Gewinne jedoch waren oftmals mickrig und gleichzeitig hart umkämpft. Das Feld der Literatur war neu aufgestellt, wandelbar und schwierig zu navigieren. Während es sich organisiert, kommt es zu Spannungen, etwa im Verhältnis der Autoren zum Publikum – worauf zurückzukommen sein wird – und besonders: im Verhältnis der Autoren zu den Verlegern.

In den Jahren vor der Formierung eines kodifizierten Urheberrechts (s.o.), das sich nicht schlagartig, sondern nur sukzessive durchsetzen konnte,⁵¹ gehört der verlegte Text dem Verleger und nicht dem Autor. Das bedeutet, dass die „Abhängigkeit des Schriftstellers [...] nur von einer Personengruppe auf die andere verlagert“ wurde, nämlich von Amt und Stand auf den Verleger.⁵² Die Klagen der kanonisierten Klassiker wie Goethe, Schiller, Wieland und Herder über geldgierige Verleger – bereits im 17. Jahrhundert

45 Adolph Freiherr von Knigge: Über Schriftsteller und Schriftstellerei. In: Ders.: *Ausgewählte Werke*. Im Auftrag der Adolph-Freiherr-von-Knigge-Gesellschaft zu Hannover. Hrsg. von Wolfgang Fenner. 10 Bde. Bd. 4. Hannover: Fackelträger 1992, S. 135–295, hier S. 141.

46 Vgl. Plaul: *Illustrierte Geschichte der Trivalliteratur*, S. 64 f.

47 Vgl. Engelsing: *Wieviel verdienten die Klassiker?*, S. 126 f.

48 Vgl. ebd., S. 133 f.

49 Ludwig Fertig: *Abends auf den Helikon. Dichter und ihre Berufe von Lessing bis Kafka*. Darmstadt: WBG 1996, S. 29–33.

50 Ebd., S. 137 f.

51 Vgl. Wittmann: *Geschichte des deutschen Buchhandels*, S. 172 f.

52 Vgl. Kiesel u. Münch: *Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert*, S. 87.

als „HurenWirthe“⁵³ identifiziert – sind gut dokumentiert.⁵⁴ Man versteigt sich zu wüsten Beschimpfungen, einiges Gift wird gespuckt⁵⁵ – allerdings ist Deutschland auch hier in Europa wieder nur zahmer Nachzügler, denn Vorreiter Pope in England hatte den Verleger, Nachdrucker und Erzfeind Edmund Curll bereits 1716 mit einem Brechmittel tatsächlich vergiftet.⁵⁶ Warum sich die Autoren im Angesicht der neuen Verdienstmöglichkeiten des literarischen Marktes überhaupt mit den sich bereichernden Verlegern abgeben sollten, wird für einige Akteure die Frage der Stunde. An ihr entscheidet sich schließlich teilweise das Selbstverständnis, Fremdbild und der zugewiesene Tätigkeitsbereich der Schriftsteller:innen.

Versuche an den Verlegern vorbeizuarbeiten hat es auf verschiedenen Ebenen gegeben. Zum Beispiel unternahmen Johann Joachim Bode (1730–1793) und Lessing am Ende der 1760er Jahre den teils durchaus erfolgreichen Versuch, in Hamburg eine Buchdruckerei aufzubauen, die „bessere vertragliche und ökonomische Bedingungen für literarische Autoren“ schaffen sollte.⁵⁷ Als regelrechte Kriegserklärung an die Verlage lässt sich daneben das Subskriptionsmodell verstehen, das Klopstock 1773 für die *Deutsche Gelehrtenrepublik* entwickelte. Geschickt versucht er, das Publikum an die Autoren zu binden (also genau das Gegenteil von dem zu tun, was der Theaterdirektor im *Vorspiel* unternimmt, wenn er den Autor gegen das Publikum ausspielt):

Meine Absicht ist, zu versuchen, ob es möglich sey, daß die Gelehrten durch so eingerichtete Subscriptionen Eigenthümer ihrer Schriften werden. Denn jetzt sind sie dies nur dem Scheine nach; die Buchhändler sind die wirklichen Eigenthümer, weil ihnen die Gelehrten ihre Schriften, sollen sie anders gedruckt werden, wohl überlassen müssen. Es wird sich bey diesem Anlasse zeigen, ob man darauf hoffen

53 So in der Formulierung Aegidius Hennings, ausführlich zitiert bei vgl. Wittmann: Geschichte des deutschen Buchhandels, S. 105.

54 Vgl. Alexander Košenina: „Die Buchhändler sind alle des Teufels, für sie muß es eine eigene Hölle geben“. In: Wiederholte Spiegelungen. Weimarer Klassik. 1759–1832. Ständige Ausstellung des Goethe-Nationalmuseums. Hrsg. von Gerhard Schuster u. Caroline Gille. 2 Bde. Bd. 2. München: Hanser 1999, S. 845–852, hier S. 845.

55 Für eine kleine, kuratierte Auflistung vgl. Mark-Georg Dehrmann: Die Hamburger Druckerei von Johann Joachim Christoph Bode (1767–78) und Gotthold Ephraim Lessing (1767–69). Mit einem Verzeichnis der Drucke. Hannover: Wehrhahn 2020 (Wolfenbütteler Lessing-Studien Band 1), S. 11.

56 Zu diesem mehr als dreißig geführten Streit zwischen Pope und Curll, der als eindrucksvolles Dokument der Emanzipation der Literatur in England gelesen werden kann: Pat Rogers: The Poet and the Publisher. The Case of Alexander Pope, Esq., of Twickenham versus Edmund Curll, Bookseller in Grub Street. London: Reaktion Books 2021.

57 Dehrmann: Die Hamburger Druckerei von Johann Joachim Christoph Bode (1767–78) und Gotthold Ephraim Lessing (1767–69), S. 9.

könne, daß das Publicum den Gelehrten, und diese sich untereinander (von dem letzten weiß ich schon jetzt nicht wenig) dazu beförderlich seyn werden, daß sie zu dem wirklichen Besitze ihres Eigenthums gelangen.⁵⁸

Vielfach ist auf das Gewicht dieser Ankündigung des ja schon berühmten Schriftstellers Klopstock hingewiesen worden.⁵⁹ Besonders brisant für die Verleger ist der Satz, den Klopstock dem obigen Zitat nachstellt: „Ich wünsche nichts so sehr, als bald Nachfolger zu haben[.]“⁶⁰ Der mächtige Verleger Reich hat auf diesen Aufruf schriftlich reagiert, wobei er, wie Wittmann bemerkt, es geschickt vermeidet, das Eigentumsrecht des Autors und damit den eigentlichen Streitpunkt überhaupt zu erwähnen.⁶¹ Auf Klopstocks angeblichen Versuch „den Buchhandel zu zerstören“⁶² antwortet Reich mit der Stilisierung der Buchhändler zu Heroen –⁶³ allerdings solchen, die recht unverhohlen damit drohen, das angekündigte Projekt mit Nachdrucken zu bekämpfen und ihm so die finanzielle Grundlage zu entziehen.⁶⁴ Das eigentliche Problem des Subskriptionsunternehmens stellten allerdings nicht die Verleger dar, sondern der damit verbundene beträchtliche Arbeitsaufwand. Die Organisation der Collecteure, der Lieferungen, der Gewinnbeteiligungen usw. nehmen den größten Teil von Klopstocks Plan ein und zeugen von einem enormen logistischen Aufwand, der für jede Publikation fast vollständig hätte wiederholt werden müssen; die finanziellen und rechtlichen Risiken sowie die ungewisse Reaktion des Publikums kommen dazu. Obwohl die Subskription teils zu Erfolgen geführt hat – neben der *Gelehrtenrepublik* (1774) ließen sich mehrere Auflagen des *Messias* (ab 1749) und auch Bürgers *Gedichte* (1778) nennen –, musste Sie als langfristiges Modell doch zweifelhaft bleiben, besonders denjenigen Autoren, die nicht das Prestige eines Klopstock mitbrachten. Aus der heutigen Perspektive scheint

58 Klopstock: Subskriptionsplan zur „Gelehrtenrepublik“ 1773. In: Ders.: Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von Horst Gronemeyer, Elisabeth Höker-Herberg u. a. 44 Bde. Bd. IX,1. Kleine Prosaschriften 1. Berlin, New York: de Gruyter 1974–2021, S. 482–486, hier S. 482.

59 Vgl. Wittmann: Geschichte des deutschen Buchhandels, S. 157 f.; vgl. Ungern-Sternberg, W. von: Schriftsteller und literarischer Markt. S. 167; vgl. Engelsing: Der Bürger als Leser, S. 192; vgl. Dehrmann: Die Hamburger Druckerei von Johann Joachim Christoph Bode (1767–78) und Gotthold Ephraim Lessing (1767–69), S. 15–19.

60 Klopstock: Subskriptionsplan zur „Gelehrtenrepublik“ 1773, S. 482.

61 Vgl. Wittmann: Geschichte des deutschen Buchhandels, S. 165.

62 Philipp Erasmus Reich: Zufällige Gedanken eines Buchhändlers über Herrn Klopstocks Anzeige einer gelehrten Republik. In: Der Buchmarkt der Goethezeit. Eine Dokumentation. Hrsg. von Ernst Fischer. Bd. 1. Hildesheim: Gerstenberg 1986 (Texte zum literarischen Leben um 1800 15), S. 17–32, hier S. 3. Seitenangabe nach Originalpaginierung.

63 Ebd., S. 6.

64 Ebd., S. 15 f.

die Arbeitsteilung zwischen Verlag und Autor deswegen als sinnvolle, vielleicht sogar nötige Symbiose. Der Verlag, so hat es Amlinger zusammengefasst, „übernimmt in dieser Kernform ästhetischen Produzierens das wirtschaftliche Risiko; der Schriftsteller ist der ästhetische Produzent“.⁶⁵ Damit sind Schriftsteller:innen zwar durch ihre Produkte prinzipiell immer in das Marktgefüge eingegliedert, aber gleichzeitig auch von diesem abgetrennt: Über das sich etablierende Urheberrecht können sie privat mit den Verlegern über neue Auflagen und Ausgaben ihrer Werke verhandeln, ohne dass sie öffentlich für ihr Werk werben und Lohn einfordern müssen. Genau das ist also eingetreten, was Lessing am Ende der 1770er Jahre in seinem Fragment *Leben und Leben lassen* gefordert hatte: Der Buchhändler befreit den Schriftsteller von dem, „was das Zeit versplitternde Detail des Kaufmanns erfordert: Buchhalten, Mahnen, Einkassieren u. dergl.“⁶⁶ Dass der Verleger damit nicht in die Verlegenheit einer Konkurrenzsituation zu den Autoren kommt, muss Lessing nicht ausformulieren – offen genug lässt der Titel ja, wer eigentlich wen ‚leben lässt‘.

So werden die Feder und das Bare in ein fluides Verhältnis gesetzt, das immer problematisch bleibt, weil es nie kongruent und nie getrennt werden kann. Die Schriftsteller:innen sind wohl oder übel Spieler:innen auf dem Marktplatz, jedenfalls wenn sie ihre Texte veröffentlichen wollen. Sie haben Anspruch auf und Interesse an dem Lohn ihrer Geistesarbeit, dabei aber keine direkte Kontrolle über die Werterzeugung ihrer Produkte auf dem Markt. Der Geist ist öffentlich, das Geld Privatsache. Die changierende Position der Autoren zwischen Privatheit und Öffentlichkeit ist deswegen immer verknüpft mit der Frage nach dem Geld, die nun entweder als Frage nach gerechtem Lohn oder unstatthafter Gier gerahmt werden kann. Nebenbei sei erwähnt, dass Goethe im Vorfeld des *Faust* einen Dichter auftreten lässt, der sich aller kommerzieller Vereinnahmung widersetzt, während Freund Schiller den Verleger Cotta warnt, dass der Text ohne pekuniäre Motivation wohl nicht oder doch nicht zeitnah vollendet würde:

Ich fürchte, Göthe läßt seinen Faust, an dem schon so viel gemacht ist, ganz liegen, wenn er nicht von aussen und durch anlockende Offerten veranlaßt wird, sich noch einmal an diese große Arbeit zu machen und sie zu vollenden. [...] Er rechnet freilich auf einen großen Profit, weil er weiß, daß man in Deutschland auf dieses Werk sehr gespannt ist. Sie können ihn, das bin ich überzeugt, durch glän-

65 Vgl. Amlinger: Schreiben, S. 27.

66 Gotthold Ephraim Lessing: *Leben und leben lassen*. Ein Projekt für Schriftsteller und Buchhändler. In: Ders.: *Werke*. Hrsg. von Herbert Göpfert. 8 Bde. Bd. 5. Darmstadt: WBG 1996, S. 781–787, hier S. 786.

zende Anerbietungen [Hervorh. NG] dahin bringen, dieses Werk in diesem Sommer auszuarbeiten.⁶⁷

Hier war es dann doch „was glänzt“, das „der Nachwelt unverloren“ blieb (73 f.).

3.4 Der Dichter und sein Publikum, das Publikum und sein Dichter

Die ‚freien‘ Schriftsteller:innen haben in der Neuausrichtung des Marktes und insbesondere in der symbiotischen Arbeitsteilung mit den Verlegern bzw. Buchdruckern also einen Platz auf dem literarischen Feld gefunden, der ihr Verhältnis zur literarischen Öffentlichkeit rahmt. Gleichermäßen wird dieses Verhältnis aber durch eben jene Instanz bestimmt, die diesen expandierenden Markt überhaupt trägt, ihn antreibt und ermöglicht: die „unbekannte“ (21) und „bunte Menge“ (59), der sich drängende „Strom“ (50) – sich selbst vielleicht besser bekannt als: das Publikum. Es darf nicht vergessen werden, dass dieses Publikum im Jahrhundert der Aufklärung zentral mit dem Selbstverständnis von Gelehrtheit und Literatur verknüpft ist, ja die partizipatorische Öffentlichkeit überhaupt erst hergestellt hat.⁶⁸ Für Kant war das Publikum 1787 der Ort der Aufklärung schlechthin: Gerade das Publikum erlaube es dem Gelehrten unentwegt zu „räsonnieren“, ohne den alltäglichen Gang der Geschäfte zu behindern, indem er sich medial schriftlich an dieses wendet.⁶⁹ Deshalb fordert Kant zur Beförderung der Aufklärung besonders den „öffentliche[n] Gebrauch der Vernunft“.⁷⁰ Das

67 Schiller an Cotta, Brief vom 24. März 1800: Zit. n. NA 30, S. 146. Auf die Briefstelle mach Haferkorn aufmerksam: Haferkorn: Zur Entstehung der bürgerlich-literarischen Intelligenz und des Schriftstellers in Deutschland zwischen 1750 und 1800, S. 200.

68 So eine der zentralen Thesen in Jürgen Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. 4. Auflage. Neuwied: Luchterhand 1969, S. 68. Fink hat diesen Ansatz erweitert und sieht im literarischen Publikum nicht nur die Vorform, sondern die ursprüngliche Form politischer Öffentlichkeit. Vgl. Kerstin Fink: Von der literarischen zur politischen Öffentlichkeit? Über den Zusammenhang von Kunstkommunikation und öffentlicher Deliberation im Anschluss an Jürgen Habermas. In: Kunst und Öffentlichkeit. Hrsg. von Dagmar Danko, Olivier Moeschler u. Florian Schumacher. Wiesbaden: Springer 2015, S. 33–53.

69 Immanuel Kant: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften. Photomechanischer Nachdruck. 29 Bde. Bd. I,8: Abhandlungen nach 1781. Berlin: Reimer 1969, S. 33–42, hier S. 37.

70 Ebd. Herv. NG.

Publikum ist im 18. Jahrhundert nicht nur Konsument, sondern eine wichtige Institution, mit der sich Schriftsteller:innen auseinandersetzen müssen.

Sie tun es und auch an dieser Stelle: durchaus konfliktuell. Wenn das Verhältnis zwischen Schriftsteller:innen und Verlagen durch den Kampf um Gewinnbeteiligungen belastet war, dann war es das zwischen Schriftsteller:innen und Publikum wegen eines Kampfes um das Zentrum der Macht auf dem literarischen Feld. Denn nach den Regeln des Marktes ist der Kunde König, das Publikum stimmt mit dem Portemonnaie über Erfolg und Misserfolg der Schriftsteller:innen ab; und nach den Regeln der Aufklärung ist das Publikum ohnehin die legitimierende Basis des publizierten Schreibens. Diese doppelte Abhängigkeit ließ sich nun entweder ablehnen (wie es der Dichter im *Vorspiel* tut) oder zunutze machen (wie es Klopstock mit dem *Subskriptionsplan* versucht). Wie schwierig es war, das Verhältnis zum Publikum unter den Gegebenheiten des sich modernisierenden Literaturmarktes neu aufzustellen, zeigt etwa Schillers sich (durchaus abhängig vom eigenen Publikumserfolg)⁷¹ wandelnde Beziehung zu diesem neuen und einzigen „Souverain“, dessen „[b]lindes Vertrauen“ er 1784 noch „zu gewinnen“ hoffte.⁷² Als er dann 1791 Bürgers Gedichte rezensiert und damit Texte, die sich ganz und gar als publikumsorientierte Populärliteratur zu verstehen gaben, fällt das Urteil kühl aus; Popularität wird gegenüber der „Individualität“ des Dichters abgewertet: „Alles, was der Dichter uns geben kann, ist seine Individualität.“⁷³ Das eigentliche Ziel der Dichtung müsse ihr „veredelnde[r] Einfluß auf das Jahrhundert“ sein,⁷⁴ ja belächelt werden solche „Leser [...], die nur für das sinnliche empfänglich sind und, Kindern gleich, nur das Bunte bewundern.“⁷⁵ Dass sich der Dichter für Schiller in nur sieben Jahren vom Diener zum Lehrer des Publikums aufschwingen konnte, zeigt, wie turbulent es dabei zugeht, sich als Autor im komplexen Geflecht aus neuen poetologischen und sozialen Bedingungen einzuordnen. Bürger, der sich nicht zu Unrecht über seines Rezensenten „Herren- und Meistergebärde“⁷⁶ pikierte, und Schiller messen den Spielraum möglicher Autorpositionierungen gegenüber dem Publikum aus, die prinzipiell noch immer bestand haben. Man darf sich bis heute darüber

71 Vgl. Kiesel u. Münch: Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert, S. 98 f.

72 So in der *Ankündigung der Rheinischen Thalia*, NA 22, S. 93 f.

73 NA 22, S. 246.

74 Ebd.

75 Ebd., S. 254.

76 Gottfried August Bürger: Vorläufige Antikritik und Anzeige. In: Gottfried August Bürger: Sämtliche Werke. Hrsg. von Günter Häntzschel u. Hiltrud Häntzschel. München: Hanser 1987, S. 845–851, hier S. 845.

uneins sein, ob das Publikum besonders der ‚Klassiker‘ es versäumte, ihre Dichter angemessen zu entlohnen⁷⁷ oder ob andersherum diese Dichter auf dem literarischen Markt versagten, weil sie das Publikum nicht angemessen bedienten.⁷⁸ Letzteres war aber auch gar nicht mehr möglich, weil *das* Publikum, jene homogen-bürgerliche Entität, die aus dem Geist der Aufklärung und unter den Bedingungen der Wissens- und Warenzirkulation gerade erst geboren war, sofort wieder Gefahr lief, von genau dem zerrissen zu werden, was es hervorgebracht hat: von der Expansion des Marktes, der Schwemme neuer Bücher. Christa Bürger hat dokumentiert, wie schon die Zeitgenossen feststellten, dass sich mit der kommerziellen Konzentration auf immer neue Bücherwaren das Publikum gefährlich ausdifferenzierte und so die Grundlage „zu einem unversöhnlichen Nebeneinander von esoterischen Werken“ sowie literarischer Parteilichkeit gelegt wurde.⁷⁹ Eine Fallstudie zu diesem Phänomen wurde weiter oben schon erwähnt: Der Streit um Schlegels *Alarcos*. Für die Schriftsteller:innen bedeutet das: Sie bewegen sich nun auf einem Feld, das Streitereien nicht mehr nur im Rahmen des gelehrten Disputs, sondern als Strategie im Konkurrenzkampf untereinander und im Umgang mit dem Publikum erlaubte, ja sogar forderte. Mehr denn je konnten Schriftsteller:innen streitbar werden.⁸⁰

77 Eberhard Lämmert: Respekt vor den Poeten. Studien zum Status des freien Schriftstellers. Göttingen: Wallstein 2009, S. 10: „Dasselbe Publikum aber, das vor anderem aus den Versen und der Prosa seiner Dichter die Stimme einer unabhängig sich entfaltenden Persönlichkeit und wenig später schon die Verkündigung eines freien Volkes begierig aufgenommen hatte, konnte ihnen in der bürgerlichen Gesellschaft keinen Rang zuweisen, der dieser neuen Einstellung entsprach. Der Widerspruch, in einer Gesellschaft mit progressiver Arbeitsteilung Spezialisten ‚für den ganzen Menschen‘ zu sein, nötigte ihnen im Kontrast zu der hohen Erwartung, die sich auf sie richtete, oft genug ein Doppelleben in einer bürgerlichen Existenz oder auch in dürftig vergoltenen Nebenberufen ein.“

78 Košenina liefert einen kurzen Überblick zu verschiedenen gescheiterten literarischen Projekten, u. a. auch mit Blick auf Schiller. Vgl. Košenina: „Die Buchhändler sind alle des Teufels, für sie muß es eine eigene Hölle geben“, S. 850. Dazu passt das zeitgenössische Urteil Knigges: „Wenn jemand in einer Gesellschaft das große Wort führt, ihm aber niemand zuhören will, Jeder ihm den Rücken zuwendet, ein paar Personen ausgenommen, die er bey den Rock-Knöpfen festhält, so bleibt ihm freylich überlassen, sich einzubilden, daß er der einzige verständige Mann in der Versammlung und daß die Übrigen alle unwissende, geschmacklose Thoren seyen; allein er muß uns doch erlauben zu denken, daß sein Vortrag wenigstens für diese Gesellschaft nichts tauge, weil niemand dafür empfänglich ist.“ Knigge: Über Schriftsteller und Schriftstellerey, S. 170.

79 Christa Bürger: Literarischer Markt und Öffentlichkeit am Ausgang des 18. Jahrhunderts in Deutschland. In: Aufklärung und literarische Öffentlichkeit. Hrsg. von ders. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 162–212, hier S. 183.

80 Man mag es deswegen nicht als Zufall ansehen können, dass manche der am besten dokumentierten literarischen Grabenkämpfe gerade aus der Zeit um 1800 stammen. Vgl. Die

Schließlich geht aus den neuen Bedingungen literarischer Kommunikation nicht nur hervor, was das Publikum den Schriftsteller:innen bedeuten kann oder soll (und umgekehrt), sondern auch wie diese jenem gegenüber treten: in Form von vielfach multipliziertem und zirkuliertem Text. Noch nicht ganz dort angekommen, ist die Literatur doch auf dem Weg dahin, ein Massenmedium zu werden. Schriftstellerei bedeutet deswegen nun kein Wirken im engen Kreis, etwa am Hof oder in der Profession mehr, sondern es bedeutet massive Öffentlichkeit. Mit der Expansion der Literatur gehe, mit Bosse und Christa Bürger, aber gleichzeitig eine Anonymisierung einher, da weder der Autor sein Publikum (persönlich) mehr kennen könne, noch das Publikum mit dem Autor bekannt sein müsse.⁸¹ Diese Konfiguration lässt sich als krisenhaft sehen. Die Sorgen des dichtenden Lyrischen Ichs der *Zueignung* rühren ja genau aus diesem Punkt: „Zerstoben ist das freundliche Gedränge / [...] / Mein Lied ertönt der unbekannten Menge, / Ihr Beifall selbst macht meinem Herzen bang“ (21–23). Schriftsteller:innen treten nun also hauptsächlich unter ihrem textgewordenen Namen (und nicht selten sogar pseudonymisiert oder anonymisiert) in die Öffentlichkeit, aber sie werden dabei zu einem unter abertausenden Namen, die etwa im stetig anwachsenden *Gelehrten Teutschland* aufgeführt werden. Es kommt zur Vermassung einer nicht mehr zu überblickenden Zahl von Individuen. Mit Foucault wird Individualität unter diesen Bedingungen brüchig, sie hängt nur noch am Autornamen, der nun das Werk zusammenhalten muss.⁸² Das ist keine anachronistisch-theoretische Bedeutungsaufladung von Autornamen: Schon Knigge hat es für eine „kleine[] Auszeichnung“ gehalten, „vorzüglich hochgeschätzte Schriftteller bey ihren bloßen Namen ohne Zusatz zu nennen; bey Erwähnung unbedeutender Scribenten hingegen und solcher, welche die öffentliche Achtung verloren haben, ihre Titel im bürgerlichen Leben hinzuzufügen“.⁸³ Mit den Schriften des Autors setzt sich auch sein individualisierender Name auf dem Marktplatz der Bücher als Distinktionsmerkmal durch – oder eben nicht. Gerade zu der Zeit sozialer Individualisierungsbewegungen (→ 2.4.1) werden die Schriftsteller:innen durch die Entwicklungen des Buchmarkts auf glattes Eis geführt: Zwar erlaubt ihre gleichzeitige öffentliche An- und private Abwesenheit das Anlegen ver-

ästhetische Prügeley. Streitschriften der antiromantischen Bewegung. Hrsg. von Rainer Schmitz. Göttingen: Wallstein 1992.

81 Vgl. Bosse: Autorschaft ist Werkherrschaft, S. 24; Bürger: Literarischer Markt und Öffentlichkeit am Ausgang des 18. Jahrhunderts in Deutschland, S. 163.

82 Vgl. Michel Foucault: Was ist ein Autor? In: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Hrsg. von Dorothee Kimmich. Stuttgart: Reclam 2004, S. 233–248, hier S. 236 f.

83 Knigge: Über Schriftsteller und Schriftstellerey, S. 175 f.

schiedener Masken – etwa in der Mündlichkeit und Publikumsnähe fingierenden Sänger- und Bardendichtung.⁸⁴ Sie sind gerade durch die Anbindung an die neue literarische Öffentlichkeit aber auch konstant der Gefahr ausgeliefert, in der nicht mehr zu überschauenden Masse von Literaturproduzenten unterzugehen, also: typisiert zu werden.

3.5 Spezifische Bedingungen weiblichen Schreibens

Für Schriftstellerinnen treffen diese Entwicklungen gleichermaßen zu, ihre gesellschaftliche Stellung um 1800 führt allerdings zu erschwerten Rahmenbedingungen.⁸⁵ Herminghouse hat berechnet – wenn auch auf intransparenter Grundlage und bezogen auf das 19. Jahrhundert – dass Frauen etwa ein Viertel bis ein Drittel der Textproduzierenden ausmachten.⁸⁶ Genaue Zahlen sind allerdings kaum zu bestimmen: Da Schriftstellerinnen genau wie die männlichen Kollegen unter den Bedingungen des modernen Buchmarktes über einen (Eigen-)Namen (und damit im Zwielicht von An- und Abwesenheit) vor das Publikum treten, besteht die nicht selten genutzte Möglichkeit, das Geschlecht unter Anonymität oder einem Pseudonym zu verstecken.⁸⁷ Selbst für den Fall, dass Herminghouses Berechnung zu hoch angesetzt ist, kann von einem quantitativ nur marginalen Schaffen von Schriftstellerinnen jedenfalls keine Rede sein. Davon zeugt nicht zuletzt Schindels ab 1823 erscheinendes dreiteiliges Lexikon *Die deutschen Schriftstellerinnen des neunzehnten Jahrhunderts*.⁸⁸

84 Vgl. Hannelore Schlaffer: *Klassik und Romantik. 1770-1830*. Stuttgart: Alfred Kröner 1986 (Epochen der deutschen Literatur in Bildern), S. 114–125.

85 Grundlegende Forschung zum weiblichen Schreiben und besonders der sozialen Bedingungen weiblicher Schriftstellerei liefert der historische Überblick von Becker-Cantarino: *Der lange Weg zur Mündigkeit. Frauen und Literatur in Deutschland von 1500 bis 1800*. München: DTV 1989. Nach wie vor äußerst gewinnbringend ist der wichtige Forschungsüberblick von Keck und Günter: Annette Keck u. Manuela Günter: *Weibliche Autorschaft und Literaturgeschichte. Ein Forschungsbericht*. In: IASL 26 (2001) H. 2, S. 201–233.

86 Vgl. Patricia Herminghouse: *Women and the Literary Enterprise in Nineteenth-Century Germany*. In: *German Women in the Eighteenth and Nineteenth Centuries. A Social and Literary History*. Hrsg. von Ruth-Ellen B. Joeres. Bloomington: Indiana Univ. Press 1986, S. 8–93, hier S. 79.

87 Ausführlich beschreibt Kord die Konsequenzen (darunter vielleicht die wichtigste: erschwerte Bedingungen der Kanonisierung von anonym publizierenden Autorinnen) und Strategien dieser Technik. Vgl. Susanne Kord: *Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700–1900*. Stuttgart: Metzler 1996 (Ergebnisse der Frauenforschung 41).

88 Carl Wilhelm Otto August von Schindel: *Die deutschen Schriftstellerinnen des neunzehnten Jahrhunderts*. Nachdr. der Ausg. Leipzig 1823–25. Hildesheim: Olms 1978.

Trotzdem: Als problematisch gestaltete sich für schreibende Frauen auf dem literarischen Markt schon allein die rechtliche Lage. Wie Parr betont, waren die Möglichkeiten der Partizipation am Marktgeschehen bereits dadurch eingeschränkt, dass Frauen bis zum Beginn des 20. Jahrhundert „als unselbstständig [galten], sodass [sie] ohne Zustimmung ihrer Ehemänner, Väter oder Vormünder keine wirksamen Rechtsgeschäfte abschließen konnten“.⁸⁹ Wenn schon die Schriftsteller sich die Möglichkeit zu einer selbstbewussten Verhandlung von Honoraren erst nach und nach und lange Zeit nur im Einzelfall eines namhaften Erfolges erlauben konnten, so galt dies umso mehr für die Schriftstellerinnen. Erst ab den 1830ern kamen die erfolgreichsten Schriftstellerinnen wie etwa Ida Hahn-Hahn (→ 6.1.3) in die Position, „mutig die Höhe des Honorars mitbestimmen zu können“.⁹⁰ Frauen, die etwa durch den Tod des Ehemanns oder andere Umstände durch die ohnehin löchrigen sozialen Sicherungsnetze fielen, konnten teilweise durch schriftstellerische Tätigkeiten zwar auf ein bescheidenes Zusatzeinkommen hoffen.⁹¹ Allerdings war nicht gesichert, dass Frauen den Gewinn ihrer literarischen Unternehmungen für sich behalten konnten – *Das Fünklein von Sternheim* (1771) etwa war ein sehr erfolgreicher Roman, aber Sophie von La Roche musste „ihren Gewinn karitativen Zwecken zur Verfügung stellen“.⁹²

Neben den ‚harten‘ juristischen Bedingungen hängen die Einschränkungen der Schriftstellerinnen besonders mit einem Frauenbild zusammen, dessen anti-emanzipatorische und -intellektuelle Ausrichtung sich im 18. Jahrhundert und damit parallel zur bürgerlichen Revolution der Gesellschaft immer weiter zuspitzt. Gerade die bürgerliche Frau wird, wie die historische Frauenforschung mehrfach betont hat, vehement in die Häuslichkeit gedrängt.⁹³ Dem weiblichen – also angeblich dienenden, passiven

89 Parr: Autorschaft, S. 76.

90 Vgl. Karin Tebben: Soziokulturelle Bedingungen weiblicher Schriftkultur im 18. und 19. Jahrhundert. Zur Einleitung. In: Beruf: Schriftstellerin. Schreibende Frauen im 18. und 19. Jahrhundert. Hrsg. von Karin Tebben. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998, S. 10–46, hier S. 32.

91 Neben Sophie von La Roche und den teils wie am Fließband schreibenden und übersetzenden Schwestern Henriette und Sophie Schubart (Sophie Mereau) gilt das etwa auch für die heute weit weniger bekannte Johanna von Wallenrodt (1740–1819), in deren Biographie und monetäre Umstände einführt: Elke Ramm: Schreiben aus „Brodnoth“. Johanna Isabella Eleonore von Wallenrodt (1740-1819). In: Beruf: Schriftstellerin. Schreibende Frauen im 18. und 19. Jahrhundert. Hrsg. von Karin Tebben. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998.

92 Vgl. Tebben: Soziokulturelle Bedingungen weiblicher Schriftkultur im 18. und 19. Jahrhundert, S. 19.

93 Vgl. Kord: Sich einen Namen machen, S. 37, 79; Becker-Cantarino: Der lange Weg zur Mündigkeit, S. 149–160; Corinna Heipcke: Autorhetorik oder die Etablierung einer Autorinnen-

– ‚Naturell‘ entsprach die Gelehrtheit nicht mehr und damit auch nicht die weitgehend noch als gelehrt gerahmte Tätigkeit des Schreibens.⁹⁴ Das bedeutet: Im gleichen Maße wie die Verdienstmöglichkeit des Schreibens für Frauen prinzipiell möglich wird, werden schreibende Frauen verdächtig, ihrer natürlichen Veranlagung durch das Schreiben zuwider zu handeln. Ausdruck findet dieser Verdacht u. a. im gängigen Klischee der ‚gelehrten Frau‘ (unter Rückgriff auf Molières Komödie *Les femmes savantes*, 1672, → 4.2), deren Gelehrtheit sich bei näherer Betrachtung als Farce herausstellt und die außerdem sehr zum Nachteil der Familie ihre ‚eigentlichen Pflichten‘ im Haus nicht mehr wahrnimmt.⁹⁵ Da der Buchmarkt nun aber expandiert und Schriftstellerei so als Massenphänomen dargestellt werden kann, wird der erhobene Vorwurf gegen die schreibenden Frauen besonders gewichtig. Es handelt sich vor diesem Hintergrund nicht mehr nur um ein individuelles Problem, also den unschönen Einzelfall, sondern ein systematisches: Wenn Unmengen von Literatur produziert werden sollen und Frauen diese Literatur schreiben dürfen, dann bedeutet dies den potenziellen Zusammenbruch des Hauswesens überhaupt – so die krude chauvinistische Logik.

Dass sich die Literaturkritik Texten von Frauen gegenüber häufig herabsetzend bis feindselig verhielt,⁹⁶ folgt daraus genauso wie der beschwichtigende Gegenversuch, Schriftstellerei als durchaus häusliche und familienkompatible Tätigkeit darzustellen.⁹⁷ Schindel etwa ergänzt sein Lexikon mit einer Anmerkung *Über die Schriftstellerei der Frauen und ihren Beruf dazu*, in der er mehrfach betont, dass weibliche Pflicht und dichterisches Schaffen zwar schwer miteinander zu verbinden seien,⁹⁸ aber im Falle von Frauen ohne „Gattinnen[-] und Mutterpflichten“ durchaus möglich.⁹⁹ Wenn auf diese Weise weibliches Schreiben als Tätigkeit immerhin toleriert werden konnte, galt dies doch weit weniger für den Versuch, Texte von Frauen auch zu publizieren, der mit dem Vorwurf der eitlen Ruhmsucht verbunden war.¹⁰⁰

funktion im ausgehenden 18. Jahrhundert als strategische Übernahme misogynen Rede. In: *Wider die Frau*. Köln: Böhlau, 2008, hier S. 349–353.

94 Vgl. Kord: *Sich einen Namen machen*, S. 39 f., 51 f.

95 Vgl. Tebben: *Soziokulturelle Bedingungen weiblicher Schriftkultur im 18. und 19. Jahrhundert*, S. 14.

96 Für zahlreiche Beispiele vgl. Kord: *Sich einen Namen machen*, S. 156–164.

97 Ebd., S. 44.

98 Carl Wilhelm Otto August von Schindel: *Über die Schriftstellerei der Frauen und ihren Beruf dazu*. In: Ders.: *Die deutschen Schriftstellerinnen des neunzehnten Jahrhunderts*. Nachdr. der Ausg. Leipzig 1823–25. Hildesheim: Olms 1978, [Band 3] S. V–XXVII, hier S. X f.

99 Ebd., S. XII.

100 Anna Louisa Karschs (1722–1791) Abstieg als Dichterin wird entsprechend genau dadurch markiert, dass sie versucht, ihre Texte zu publizieren, wie Kord gezeigt hat. Vgl. Kord: *Sich einen Namen machen*, S. 83.

Mehr noch als bei den Männern war die weibliche literarische Tätigkeit deswegen an die am Ende des 18. Jahrhunderts florierenden Privatsalons gebunden.¹⁰¹ Hier zeigt sich das für die Schriftstellerei prägende Spannungsverhältnis zwischen Privatheit und Öffentlichkeit also besonders deutlich.

Der Zutritt zum literarischen Schaffen war Frauen nicht in jedem Bereich der Literatur gleichermaßen verwehrt: Während das Epos und die Tragödie, die Hochgattungen des 18. Jahrhunderts, seltener von Frauen bedient wurden, konnte die Betätigung in ‚niedrigeren‘ Gattungen, etwa in der Frauen-, Kinder- oder pädagogischen Literatur durchaus toleriert werden.¹⁰² Dass zu diesen Gattungen nun gerade solche gehörten, die sich ganz besonderer Popularität erfreuten – mit Schindel: „Poesie“, „Romane und Erzählungen“, „Reisebeschreibungen“ –¹⁰³ und somit gerade auch zum Erfolg von Schriftstellerinnen wie La Roche führen konnten, gehört zu den schönsten ironischen Pointen der Literaturgeschichte.

Die vereinzelt Publikauserfolge von Schriftstellerinnen sind nicht nur als die Ausnahme zu sehen, welche die Regel der vom literarischen Markt ausgegrenzten Frau bestätigt. Heipcke hat argumentiert, dass die Lage der Schriftstellerin von einem Paradox gekennzeichnet ist: Einerseits sollten Autorinnen weibliche Figuren entwerfen, die dem passiven Frauenideal entsprächen, während diese Autorinnen selbst sich allein durch die Praxis der Publikation schon in ein Spannungsverhältnis zu diesem Ideal setzten.¹⁰⁴ Schwierig ist es, ein literarisches Bild der guten Hausfrau zu schreiben, wenn man sich dadurch selbst als gute Hausfrau disqualifiziert. Da die Vorstellungen von Autorschaft verbunden mit der Marginalisierung von Frauen zu einer männlich markierten Autorfunktion führten, werde es gleichzeitig nötig, dieser eine „weiblich markierte Autorinnen-Funktion“ beizustellen.¹⁰⁵ Dies funktionierte über die Inszenierung einer, mit Heipckes

101 Vgl. Barbara Becker-Cantarino: Literarische Geselligkeit. Neue Handlungsspielräume für Frauen um 1800? In: Handlungsspielräume von Frauen um 1800. Hrsg. von Julia Frindte. Heidelberg: Winter 2005 (Ereignis Weimar-Jena 10), S. 17–39, hier S. 32.

102 Vgl. Kord: Sich einen Namen machen, S. 46, 57. Es ist deswegen wohl kein Zufall, dass Annette von Droste-Hülshoffs Tragödie *Berta* (um 1815) nur Fragment blieb. Karoline von Günderrode hingegen wurde dazu gedrängt, die Akte ihres *Mahomed*-Dramas in ‚Zeiträume‘ umzubenennen, um sich nicht dem Verdacht auszusetzen, ein komplettiertes Drama in ihren *Poetischen Fragmenten* (1805) zu publizieren. Vgl. dazu Marina Rauchenbacher: *Karoline von Günderrode*. Eine Rezeptionsstudie. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 171 f.

103 Vgl. Schindel: Über die Schriftstellerei der Frauen und ihren Beruf dazu, S. XX–XXIV.

104 Corinna Heipcke: Autorrhetorik. Zur Konstruktion weiblicher Autorschaft im ausgehenden 18. Jahrhundert. Frankfurt a.M.: Lang 2002 (Studien zur neueren Literatur 11), S. 26.

105 Ebd., S. 49.

Begriffen, ‚harmlosen‘ weiblichen Autorschaft¹⁰⁶ – und das obwohl sich die männlich konnotierte Genie-Ästhetik durchaus auch Frauen zuschreiben ließ.¹⁰⁷ Generell jedoch bestand in der Annahme „misogynen Vorstellungen von weiblicher Autorschaft“ – sprich: in der Selbsttypisierung von Schriftstellerinnen – die Möglichkeit, dieser Autorschaft „die Spitze zu nehmen und sie um so unangefochtener betreiben zu können.“¹⁰⁸ Zu den Ergebnissen dieser Strategie gehören der Bescheidenheitstopos in Vorreden von Schriftstellerinnen¹⁰⁹ und die demonstrative Ausstellung der Kompatibilität von weiblicher Häuslichkeit und Schriftstellerei.¹¹⁰

3.6 Ein Fazit in Autorbildern

Die brachiale Expansion des Marktes sowie die veränderten sozialen Bedingungen literarischer Produktion und Rezeption prägen das literarische Feld bis in die Gegenwart¹¹¹ – und damit auch den Diskurs um Schriftsteller:innen seit spätestens der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die wichtigsten Aspekte sind:

- Masse: Die turbulente Expansion des Buchmarktes schafft nicht nur Anreize zu einer Erhöhung der literarischen Produktion. Damit einher geht auch der stetige Zerfall sozialer Normen der Autorschaft (wie etwa der Gelehrsamkeit). Je nach Perspektive gerät das literarische Feld in Unordnung oder wird neu geordnet. Gleichzeitig beteiligen sich quantitativ mehr Menschen an der Schriftstellerei. Dies führt zu einer Wahrnehmung der Vermassung von Schriftsteller:innen. Für Schriftstellerinnen bedeutet diese Vermassung gleichzeitig, dass sie nicht als

106 Heipcke: Autorrhetorik oder die Etablierung einer Autorinnenfunktion im ausgehenden 18. Jahrhundert als strategische Übernahme misogynen Rede, S. 366.

107 Linda Dietrick: *Conceiving Female Genius around 1800. Reading through Women's Eyes*. In: *Weibliche Kreativität um 1800 = Women's creativity around 1800*. Hrsg. von Linda Dietrick u. Birte Giesler. Hannover: Wehrhahn 2015, S. 53–78, besonders die Aufzählung von Beispielen auf S. 57–61.

108 Heipcke: Autorrhetorik oder die Etablierung einer Autorinnenfunktion im ausgehenden 18. Jahrhundert als strategische Übernahme misogynen Rede, S. 346.

109 Vgl. Kord: *Sich einen Namen machen*, S. 15.

110 Kord hat dies besonders für Dramen mit Schriftstellerinnenfiguren festgehalten: Vgl. Susanne Kord: *Ein Blick hinter die Kulissen. Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler 1992, S. 87.

111 Die Expansion des setzt sich bis zum Ersten Weltkrieg weiter fort, einen weiteren Ausblick bietet Amliger. Vgl. Amlinger: *Schreiben*, S. 59 f.

nur punktueller, sondern als systematisches ‚Problem‘ identifiziert und besonders effektiv typisiert werden können.

- **Konflikt:** Die Expansion des Buchmarktes führt zu Begehrlichkeiten, obwohl die Schriftstellerei nur selten soziale Sicherheit verspricht. Letztlich wird das Recht am geistigen Eigentum kodifiziert und Autoren und Verleger arrangieren sich. Schriftsteller:innen sind durch die Arbeitsteilung mit dem Verlag gleichzeitig von der Werterzeugung ihrer Literatur abgeschnitten und über die Veröffentlichung der Texte zwangsläufig in Marktmechanismen eingebunden. Dies führt sowohl untereinander als auch in der Beziehung zur zentralen Institution des Publikums zu Konflikten, die prägend für die Darstellung von Schriftsteller:innen sind. Die Typisierung von Schriftsteller:innen wird so brisant, weil sie sich an moralische Fragen (besonders nach dem Verhältnis zum Geld und der Verantwortung gegenüber der Öffentlichkeit) anschließt.
- **Abwesenheit:** Über das Wachstum des Buchmarktes generieren Schriftsteller:innen potenziell mehr Öffentlichkeit, während sie gleichzeitig nur noch über den Autornamen vor dem Publikum in Erscheinung treten. Das Verhältnis zum Publikum ist deswegen eines der changierenden An- und Abwesenheit. Individualität in der öffentlichen Wahrnehmung zu erzeugen ist unter diesen Bedingungen so wichtig, wie es schwierig ist.

In dieser Konstellation liegt ein großer Teil der Themen begründet, die sich mit literarischen Schriftsteller:innenfiguren verbindet: Individuationstrieb bzw. unstatthaftes Nachahmertum, Geldnöte bzw. Geldgier, Ehrlichkeit bzw. Falschheit gegenüber der Öffentlichkeit, Ruhmsuche bzw. Ruhmsucht. Gleichzeitig lassen sich diese Aspekte als ein Koordinatensystem begreifen, in dem die Schriftsteller:innen im Verlauf des 18. Jahrhunderts und darüber hinaus ihren Platz finden müssen (Selbstbild und Autorinszenierung) – oder in dem ihnen ein Platz zugewiesen wird (Fremdbild). Zusammenfassend lässt sich dies nochmal an nicht-narrativen Texten zu Schriftsteller:innen zeigen, die diese Aspekte aufgreifen, um den neu geprägten Diskurs um die Schriftstellerei zu griffigen Bildern zu formen – sei es in Form einer individualisierenden Genieinszenierung oder einer typisierenden Satire.

Mit Herders Aufsatz über *Shakespeare* erscheint 1773 ein in erster Linie poetologischer Text, in dem es hauptsächlich um die Befreiung der Literatur vom engen Korsett der Regelmäßigkeit geht. Von den Entwicklungen der sozialen und ökonomischen Bedingungen der Literatur bleibt er aber

nicht ganz unberührt.¹¹² Denn außer Frage steht, dass das proklamierte Verständnis des Schriftstellers als Genie der Vermassung der Marktverhältnisse diametral gegenübersteht. Die Leitfigur Shakespeare „hoch auf einem Felsgipfel sitzend“ ruft nicht nur einen Einsamkeitstopos auf, sondern wird der Menschenmasse, dem „Haufen“ am „tiefsten Fusse seines Felsenthrones“, enthoben.¹¹³ Diese Individualisierungsgeste rahmt die poetologischen Ausführungen buchstäblich ein: Nachdem die ‚französische‘ Regelpoetik verrissen wird, richtet sich Herder am Ende des Textes wieder an den „Freund“¹¹⁴ – gemeint ist wohl Goethe –,¹¹⁵ der Shakespeare ganz empfinden und ihm nacheifern könne. Auch er ist nun wie Shakespeare zu Beginn abgegrenzt vom unverständigen „Pöbel“, von der Masse, auch er ist ganz individualisiert¹¹⁶ – wie dann schließlich ebenfalls „ein treuer Nachkomme“ (singular!), der die Fackel der natürlichen Kunst weitertragen wird, allerdings erst in ferner Zeit, wenn es ein „Grab“ gibt, das aufzusuchen ist.¹¹⁷ Solche Schriftsteller, die Genies, sind das genaue Gegenteil dessen, was der moderne Schriftsteller auf dem literarischen Markt gerade wird: Raritäten, vom Publikum, ja sogar von der Gegenwart überhaupt weitgehend abgewandt. Die ab 1750 einsetzende Nobilitierung der Dichter mag nicht ausschließlich als Reaktion auf den Markt zu verstehen sein, aber sie kann auch nicht als von ihm unabhängig verstanden werden. Das würde verkennen, welche Effekte eine solche Autorinszenierung austrägt und wie sie fähig ist, den Namen des genialen Autors zu einer zugkräftigen Marke zu machen. Schillers versuchte Einflussnahme auf Cotta betreffs des *Faust* belegt das (s.o.).

Die Kehrseite der Nobilitierung des Autors ist seine Kompromittierung durch den Vorwurf der Marktgefälligkeit und des Mitläufertums. In Ansätzen ist dies schon durch Schillers Auseinandersetzung mit Bürgers Konzept

112 Was nicht bedeuten soll, die Genieästhetik von einer poetologischen Revolution vollständig zu einer reinen Reaktion auf den sich verändernden Buchmarkt umzudeuten. Haferkon, mit deutlich ideologischem Einschlag, stimmt dem etwa nicht uneingeschränkt zu (vgl. S. 125), da er die Anbindung des Schriftstellers an den Markt erstens grundlegend als Problem der ‚Unterordnung‘ versteht (vgl. S. 196). Zweitens geht das Phänomen des freien Schriftstellers für ihn eher auf die republikanische Grundhaltung der Akteure zurück (vgl. S. 222). Vgl. Haferkon: Zur Entstehung der bürgerlich-literarischen Intelligenz und des Schriftstellers in Deutschland zwischen 1750 und 1800.

113 Johann Gottfried Herder: Shakespeare. In: Johann Gottfried Herder u. Johann Wolfgang Goethe u. a.: Von deutscher Art und Kunst. Hrsg. von Hans Dietrich Irmscher. Stuttgart: Reclam 1988, S. 63–91, hier S. 65.

114 Ebd., S. 90.

115 Vgl. Hans Dietrich Irmschers Stellenkommentar in der angegebenen Ausgabe.

116 Herder: Shakespeare, S. 90.

117 Ebd., S. 90 f.

der Populärliteratur deutlich geworden (s. o.), voll entfaltet wird diese Strategie aber erst in den zahlreichen Schriftsteller:innen-kritischen Texten und entsprechenden Satiren. Daniel Jenischs *Allezeit-fertiger Schriftsteller* (1797)¹¹⁸ etwa kommt als markttaugliche Poetik daher. Was sie so markttauglich macht: Sie lehrt schnell und schlecht zu schreiben¹¹⁹ – ein Erfolgsrezept für die „schriftstellerische[] Industrie“.¹²⁰ Wenn das Genie die individuelle Seltenheit darstellt, die sich vereinzelt in der Vergangenheit und der Zukunft zeigt, dann ist sein Gegenteil folgerichtig erstens heute und zweitens jeder: „in *unsern* Tagen – wer ist nicht Schriftsteller?“¹²¹ Jenisch spitzt den Vorwurf der inhaltlich sinnfreien und nur aus finanziellem Kalkül unternommenen Literatur auf das absolute Extrem zu: „[E]inige Leute leben so gar nur, um ihr Leben zu schreiben: und so – *von ihrem eigenen Leben zu leben*.“¹²²

Beide Positionen sind erkennbare Zuspitzungen von sich aus den Bedingungen des Schreibens ergebenden Schriftsteller:innenbildern. Als solche geben sie zwar die Pole eines Diskurses zu erkennen, der sich maßgeblich um den Individualisierungsgrad von Schriftsteller:innen herum aufbaut. Gerade daraus ergibt sich aber ein grundlegendes Problem: Man hat Masken geschaffen, doch wer kann sie sich aufsetzen? Herder beschreibt, wie nicht nur das genialische Schaffen selbst, sondern auch das Erkennen seines Schöpfers nur den Wenigsten gelingt, ja dass dieses Erkennen unter sich verändernden historischen Bedingungen unmöglich werden kann: „Glücklich, daß ich noch im Ablaufe der Zeit lebte, wo ich ihn [Shakespeare, NG] begreifen konnte [...].“¹²³ Das Genie zu erkennen, ist schwierig, selbst wenn der Vorwurf der Scharlatanerie noch gar nicht im Raum steht.¹²⁴ Für das Bild des Massenpoeten auf der anderen Seite besteht das Problem andersherum in der Abgrenzung solcher Autoren, die nicht in den Poetenpöbel eingemengt werden sollen. Jenisch muss seinen Ausführungen zur

118 Daniel Jenisch: Der allezeit-fertige Schriftsteller. Oder kurze, doch gründliche Anweisung, wie man mit dem möglich-kleinsten Aufwande von Genie und Wissenschaft ein großer und fruchtbarer Schriftsteller werden könne. In: Quellen zur Geschichte des Buchwesens. Der Schriftsteller im 18. Jahrhundert. Satiren und Pasquille. Hrsg. von Reinhard Wittmann. 2 Bde. Bd. 2.4. München: Kraus 1981.

119 Vgl. ebd., S. 26.

120 Ebd., S. 138.

121 Ebd., S. 18.

122 Ebd., S. 21.

123 Herder: Shakespeare, S. 90.

124 Knigge: Über Schriftsteller und Schriftstellerei, S. 175: „Und leider! wird diese thörichte Einbildung von gewissen Liebhabern der leichtfüßigen Literatur dadurch unterhalten, daß Diese sich um einen solchen schönen Geist, der vielleicht alles, was er je Zusammenhängendes in seinem Leben gedacht, auf einmal zu Papier gebracht hat, umherdrängen, als wäre er ein Wesen höherer Art.“

verfemten Mode-Literatur¹²⁵ deswegen eine längere Anmerkung beistellen, die den bewunderten, aber doch sehr marktbewussten Wieland von der Satire freispricht – *der* nämlich ist ‚in unseren Tagen‘ nicht Schriftsteller, jedenfalls nicht im negativen Sinne,¹²⁶ anders etwa als Klopstock und seine Verehrer.¹²⁷

Die Beispiele machen sichtbar, wie zentral Typisierungen und Individualisierungen für den Schriftsteller:innen-Diskurs ab 1750 sind, und das auf mehreren Ebenen: Sowohl Autorschaftsbilder können von der Gegenüberstellung von Individualität und Typizität geprägt sein, obwohl sie ihrer Natur nach selbst eine typisierende Funktion haben: Das Genie mag sich durch seine Individualität auszeichnen, der Individualist ist aber ein typisches Genie. Gleichzeitig muss sich jede:r Schriftsteller:in zu diesen Typisierungs- und Individualisierungsmustern verhalten. Daraus ergibt sich eine Dynamik, die eine nie ganz abzuschließende Auseinandersetzung um typische und individuelle Schriftstellerei erlaubt: *Was* ist ein:e Schriftsteller:in (Genie? Produzent von Massenware?) und *wer* ist ein:e Schriftsteller:in (Goethe? Klopstock? La Roche?)? Diese Auseinandersetzung fügt sich nahtlos in den poetologischen Figurendiskurs der Zeit ein (→ 2.4): Typisiertes wird suspekt (z.B. der Modeschriftsteller als Figur, → 4), Symbolisches dient dazu, den Diskurs neu zu arrangieren (der sich aufschwingende Dichter, → 5) und Individualisiertes wird aufgewertet (die ‚wahre‘ Dichterin, → 6).

125 Jenisch: Der allezeit-fertige Schriftsteller, S. 66 f.

126 Ebd., S. 69.

127 Deutlich genug fällt der Seitenhieb aus: „Als wir, noch im Flügelröckchen, in unsrer Fibel zum erstenmal gedruckte Buchstaben sahen, hielten wir den Buchhändler, Buchdrucker, Buchbinder, Büchermacher (Autor), für eine und dieselbe Person. Durch die Gunst des hohen Genius Germaniens, den unsre jungen Oden-Dichterlein so oft und so erhaben apostrophieren, ist es endlich (eine Erhörung, würdig des Gebetes und der Betenden!) dahin gediehen, daß jene Verwechslungen, die man als kindliche Eingeschränktheit zu belächeln pflegt, in Wirklichkeit übergegangen!“ Ebd., S. 19.

4 Schriftsteller:innen in der Typenkomödie

4.1 Typisierung in der Komödie

Mit kaum einer anderen Gattung verbindet sich die Typisierung von Figuren so sehr wie mit der Aufklärungskomödie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – und die Schriftsteller:innen gehören fest zu ihrem Repertoire. Die Aufklärungskomödie, wie sie etwa Gottsched vorschwebt, soll bessern, indem Sie ein Laster verlachenswert macht: „Die Comödie ist nichts anders, als eine Nachahmung einer lasterhaften [!] Handlung, die durch ihr lächerliches Wesen den Zuschauer belustigen, aber auch zugleich erbauen kan. [!]“¹ Diese Komödie kommt regelpoetisch begründet daher: Elementare Strukturmerkmale – etwa die Intrige als Motor der Handlung –² werden in verschiedenen Lustspielen durchexerziert und dienen der eigentlichen Handlung jeweils als Gerüst. Die Typizität der Figur ist eines der Merkmale dieser Gattung: Eine oder mehrere Figuren repräsentieren den menschlichen Fehler, der verlacht werden soll. Die Figuren sind entsprechend auf ihre Funktion als Exponent – oder: ‚Typus‘ – einer charakterlichen Schwäche ausgelegt. Damit die Besserungslogik voll greifen kann, sollen diese Figuren schon bekannt sein, die Zuschauer müssen sie direkt einordnen und den zu verlachenden Fehler zweifelsfrei erkennen können. Für den Autor der Komödie gilt mit Gottsched deswegen: „Man muß die Natur und Art der Menschen zu beobachten wissen, jedem Alter, jedem Stande, jedem Geschlechte, jedem Volcke solche Neigungen und Gemüthsarten geben, als wir von ihnen gewohnt sind.“³ Die Reduktion der Figur auf ein charakterliches Merkmal – ihre relative ‚Flachheit‘ – und die formelhaft-rigide Handlungsführung sind insofern konstitutiv für die Typenkomödie. Dieser poetische Schematismus der Typenkomödie wurde in der Rezeption oftmals als Defizit einer noch

1 Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen [...]. Leipzig: Breitkopf 1730, S. 594.

2 Vgl. zu diesen und weiteren Merkmalen der Aufklärungskomödie insgesamt: Horst Steinmetz: Die Komödie der Aufklärung. Dritte, durchgesehene und bearbeitete Auflage. Berlin, Heidelberg: Metzler 1978, S. 29

3 Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen [...], S. 595.

nicht entwickelten Dramenkunst gewertet. Entsprechend setzen Studien zur Komödie häufig erst mit Lessings vom Modell der Typenkomödie empfindlich abweichender *Minna von Barnhelm* (1767) ein⁴ oder polemisieren energisch gegen die frühere, regelmäßige Aufklärungskomödie.⁵ Die Gestaltung der Figuren spielt dabei eine entscheidende Rolle. Catholy etwa hat die Typizität der Figuren als ein zentrales Problem der von Gottsched geprägten frühaufklärerischen Komödienpoetik aufgefasst. Ihre Flachheit sei mit dem angestrebten Realismus der Darstellung nicht zu vereinen, das Projekt der Typenkomödie deswegen schon in seiner Anlage unstimmig.⁶ Gottsched allerdings hat diesem Einwand in seiner *Critischen Dichtkunst* indirekt bereits vorgegriffen: „Man muß aber die lächerlichen Charactere nicht zu hoch treiben. So bald der Zuschauer glauben kann, so gar thöricht würde doch wohl kein Mensch der Welt seyn: so bald verliert der Character seinen wert.“⁷ Niemand könne also den Fehler einer überzogenen Figur noch auf sich beziehen, es gäbe dann nichts zu lernen. Wie also lassen sich Realismus und Figurentypizität miteinander verbinden? Die Antwort auf diese Frage liegt nicht unbedingt in der Verfasstheit der Figur selbst, sondern im Verständnis von ‚Realismus‘. Die Wahrscheinlichkeit und Glaubwürdigkeit der Komödie ist für Gottsched selbstverständlich von größter Wichtigkeit, wie seine Kritik an Machiavellis *Mandragora* (1518) zeigt:

Allein, was fließt denn aus dieser lächerlichen Handlung vor eine Lehre? Keine andre, als daß man keinen Galan zu seiner Frauen führen solle. Ich untersuche hier nicht einmahl die Wahrscheinlichkeit der Fabel: die zwar auf der Schau-Bühne gut genug ausgekünstelt ist; aber gewiß im gemeinen Leben unmöglich angehen würde. Will man etliche Moliorsche Comödien auf die Art untersuchen, so wird man eben diesen Fehler auch bey demselben antreffen.⁸

4 So etwa die Analyseteile der Einführung von Georg-Michael Schulz (Einführung in die deutsche Komödie. Darmstadt: WBG 2007 [Einführungen Germanistik]) und der komiktheoretisch ausgelegten Studie von Tom Kindt (Literatur und Komik. Zur Theorie literarischer Komik und zur deutschen Komödie im 18. Jahrhundert. Berlin: Akademie 2011 [Deutsche Literatur, Studien und Quellen 1]).

5 Klotz et al. versuchen gar nicht erst auf die spezifische literaturhistorische Leistung der Typenkomödie einzugehen, sondern reißen sie wegen ihrer Moralität. Vgl. Volker Klotz, Andreas Mahler u. a.: Komödie. Etappen ihrer Geschichte von der Antike bis heute. Frankfurt a.M.: Fischer 2013, S. 396 f.

6 Vgl. Eckehard Catholy: Das deutsche Lustspiel. Stuttgart: W. Kohlhammer 1982 (Sprache und Literatur 47), S. 15 f.

7 Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen [...], S. 599.

8 Ebd., S. 595.

Die „Wahrscheinlichkeit der Fabel“ meint hier allerdings nicht den Realismus der Figurenanlage selbst, sondern die Entwicklung der „lächerlichen Handlung“, aus der keine Lehre „fließt“. Für die Figur bleibt ausschlaggebend, dass sie bekannt sein muss. Wie weiter oben bereits ausgeführt (→ 2.4.2) kann Gottsched die Wahrscheinlichkeit mit der Einfachheit der Figur verknüpfen, weil nicht der ganze Mensch, sondern der Mensch in Bezug auf eine darzustellende Idee auf der Bühne steht. Devianz ist durchaus wahrscheinlichkeitskompatibel,⁹ trägt aber nichts dazu bei, dass die Komödie ihren Zweck erreicht. Die Figur kommt nicht mimetisch einem Menschen mit einem Fehler nach, sie verweist diskursiv auf einen menschlichen Fehler. Deswegen sind Menschen in der Komödie nicht so darzustellen, wie sie sind, sondern wie „wir“ sie „gewohnt“ (s. o.) sind. Wiedererkannt wird der Mensch etwa in Bezug auf seine soziale Position, also so, wie man über ihn spricht, nicht so, wie er in Wirklichkeit sein muss. Die auf die Großstadtsozietät zugeschnittene Hautgoute-Komödie Frankreichs im 17. und frühen 18. Jahrhundert¹⁰ wirkt hier nach: Auch Molières Satire der Preziosität (*Die lächerlichen Preziosen*, 1659) orientiert sich in ihrer Darstellung eben nicht an der Realität, sondern am bekannten Klischee.¹¹ Bei Lessing zeigt sich dann in vordergründiger Abgrenzung gegen Gottsched eine Figurenkonzeption, die die Identifikation des Publikums auf einer anthropologisch-psychologischen Ebene ansetzt, anstatt auf einer diskursiven.¹² Um das Figurenkonzept der im Folgenden analysierten Texte zu pointieren und der angesprochenen Kritik an der Typenkomödie zu begegnen, lässt sich sagen: Die Typizität der dargestellten Figuren ist kein Mangel, sondern das Mittel, mit

9 Vgl. das weiter oben bereits angebrachte Zitat: „Kommt ja einmahl was außerordentliches vor; daß etwa ein Alter nicht geitzig, ein Junger nicht verschwenderisch; ein Weib nicht weichherzig, ein Mann nicht behertzt ist: So muß der Zuschauer vorbereitet werden solche ungewöhnliche Charactere vor wahrscheinlich zu halten: welches durch Erzählung der Umstände geschieht, die dazu was beygetragen haben.“ Ebd., S. 599.

10 Klotz, Mahler u. a.: Komödie, S. 231 f.

11 Vgl. dazu das Nachwort von Baader in: Molière: *Les précieuses ridicules*. Französisch/Deutsch. Hrsg. von Renate Baader. Stuttgart: Reclam 2012.

12 Monika Fick: *Lessing-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. 3., neu bearb. u. erw. Auflage. Stuttgart: Metzler 2010, S. 350 f. Vgl. dazu auch die ausführlichere Darlegung der Theorie der Komödienfigur bei Agnes Kornbacher-Meyer: *Komödientheorie und Komödienschaffen* Gotthold Ephraim Lessings. Berlin: Duncker & Humboldt 2003 (Schriften zur Literaturwissenschaft 21). Auch für Lessing besteht nach Kornbacher-Meyer das grundsätzliche Problem, Typizität und Individualität zu verbinden. Individuell müssen Figuren demnach sein, um das Moment der Wirkungsästhetik transportieren zu können – keine Identifikation ohne mimetische Menschlichkeit. Andererseits müsse die Figur auch immer allgemein bleiben – keine Lehre ohne klares Laster. Kornbacher-Meyer stellt fest, dass das Problem dieses Spagats bei Lessing in der *Theorie* nicht gelöst sei, sie sieht allerdings eine erfolgreiche Umsetzung in den Lustspielen selbst. Vgl. ebd., S. 98–105.

dem und an dem Diskurs um bestimmte Laster zu arbeiten und eben nicht nur am – aus dieser Perspektive: eingeschränkten – Einzelfall. Gerade darin besteht ja die von Gottsched festgehaltene Gefahr, die Figuren der Komödie ‚zu hoch zu treiben‘, was nichts anderes bedeutet, als dass die Devianz nicht mehr mit dem diskursiven Wissen des Publikums (‚mutual believe principle‘, → 2.1.2) kompatibel ist. Die Typenkomödie ist kein Gedankenexperiment, das vorstellt, was wäre, wenn eine Figur mit einem individuellen Makel existieren würde. Sie ist die zugespitzte Darstellung der Wirkung eines Makels auf das gesellschaftliche Umfeld. Deswegen sollen die Figuren fest im diskursiven Wissen des Publikums um soziale Gruppen und die soziale Wirkung bestimmter lasterhafter Eigenschaften verankert sein.

Entsprechend hat Steinmetz die Typenkomödie über die Darstellung der Wechselwirkung von Figur und Umwelt systematisiert: In der „binomischen“ Komödie liege zwar ein charakterlicher Fehler des Protagonisten vor, allerdings wird dieser durch eine oder mehrere andere Figuren, die wiederum einen gesellschaftlichen Missstand repräsentieren, dazu verführt.¹³ Ein moralisch verderbter Teil der Gesellschaft wirkt hier also auf die typisierte Figur ein, die dann wiederum in Konflikt mit dem anderen, integren Teil der Gesellschaft gerät. Die „monomische“ Komödie hingegen kontrastiere das Laster der Figur direkt mit der „vernünftige[n] Umwelt“.¹⁴

Die im Folgenden analysierten Stücke setzen Schriftsteller häufig in die Position der ‚Verführer‘ der binomischen Komödie. Um zu klären, wie es dazu kommen konnte, dass gerade Schriftsteller als intrigante Widersacher fungieren und wie sie die zu verlachenden Protagonistinnen und Protagonisten der Stücke teils sogar zum eigenen Schreiben verführen, ist ein Blick zurück in das Motivrepertoire der französischen Komödie zu werfen – und auf die Geschichte der Diffamierung von gelehrten Frauen. Von Molières *Femmes savantes* (1672) aus lässt sich eine literaturhistorische Linie nachvollziehen, die bis in die deutschsprachige Literatur des 19. Jahrhundert reicht – allerdings nicht, ohne dabei Abweichungen hervorzubringen. Während eine ganze Reihe von Lustspielen den bei Molière aufzufindenden Motivkanon fortschreiben und dadurch die literarische Typenfigur der Schriftstellerin/des Schriftstellers entwickeln und festigen, arbeiten andere Stücke gezielt mit und gegen das so etablierte Klischee. Gemein ist ihnen der produktive Umgang mit den gattungspoetologisch fest verankerten Typisierungsstrategien.

13 Steinmetz: Die Komödie der Aufklärung, S. 33.

14 Ebd., S. 36.

4.2 Molière: *Die gelehrten Frauen* (1672) – Die Typisierungen des Trissotin und der Philaminte

In Molières satirischer Komödie über *die gelehrten Frauen*¹⁵ (Oringialtitel: *Les Femmes savantes*) sind bereits zentrale Motive angelegt, die für die Darstellung der Schriftstellerin und des Schriftstellers in der Typenkomödie wegweisend sind.¹⁶ Zentral ist der Streit zweier Schwestern: Die bodenständig-vernünftige Henriette möchte Clitandre heiraten, die abgehoben-eingebildete Armande ist eifersüchtig. Doch Henriette hat ein größeres Problem: Ihre Mutter Philaminte plant, sie entgegen dem schon gegebenen Eheversprechen nicht mit Clitandre, sondern mit dem Poeten Trissotin zu vermählen.

Schon zu Beginn des Stückes wird dieser von der positiven Gegenfigur Clitandre nicht nur als schlechter Dichter, sondern auch noch als schlechter, weil eitler Mensch charakterisiert: „Ein Holzkopf, ein Pedant, ein eitler Phrasenheld! / Er überschwemmt Paris mit seinen Schmierereien, / Und jedes Marktweib packt darin Wurst und Käse ein!“ (11) Da Trissotins Schlechtigkeit bereits etabliert ist, dient der Dichtervortrag zu Beginn des dritten Aktes, also wohlplatziert auf dem Höhepunkt der Handlung, offensichtlich nicht nur dazu, den Poeten in Aktion als lächerlich darzustellen, sondern seine lächerliche (aber auch fast schon: gefährliche) Wirkung auf die gelehrten Frauen. Philaminte, Armande und Belise (die Tante) erwarten Trissotins Lesung schon sehnsüchtig. Sein vorgetragenes Sonett und das folgende Epigramm werden von den begeisterten (und erkennbar ahnungslosen) Damen durch ständige Bewunderungsrufe und lobende Kommentare laufend unterbrochen. Belise fällt mehrfach beinahe in eine enthusiastische Ohnmacht (32, 33). Jedes Wort wird grotesk wiedergekauft, etwa die nichtige Wendung „*sollst du so*“, die immer wieder in fast atemloser Ekstase wiederholt wird (32). Nur die unfreiwillig anwesende Henriette hält sich zurück. Sie steht über dem Spiel aus blamabler Begeisterung und dem stetigen Strom gewechselter Komplimente. Doch Trissotin lässt sich nicht nur bewundern, er wiederum begegnet dem von Philaminte vorgetragenen Plan zu „einer eigenen Frauenakademie“ mit nichts als Lob – und das obwohl diese Akademie nicht nur zur emanzipierenden Bildung von

15 Molière: *Die gelehrten Frauen*. Komödie in fünf Akten. Deutsch von Arthur Luther. Nachwort von Volker Held. Übers. von Arthur Luther. Stuttgart: Reclam 1999. Im Folgenden mit Seitenangabe direkt im Text nachgewiesen.

16 Emil Horner: Der Stoff von Molières ‚*Femmes savantes*‘ im deutschen Drama. In: *Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien* 47 (1896), S. 97–138. Deswegen schreibt Horner entgegen dem Titel seines materialreichen Aufsatzes auch über Schriftsteller:innenfiguren in der deutschsprachigen Komödie überhaupt.

Frauen dienen soll, sondern als oberste Instanz in den schwierigen Fragen der Wissenschaft, also jeder Grundlage, Expertise und jedem Maß entbehrt (vgl. 35). Schleimend pflichtet der Dichter jeder von Philamintes Ausführung bei: „Oh, Ihrem scharfen Geist wird es gewiß gelingen, / Ins Dunkel der Natur erfolgreich einzudringen.“ Und: „Der Plan ist wunderbar und zeugt von kühnem Mut.“ (36 f.) Hier also zeigt der Poet, wie er agiert: Er weckt und nährt die Eitelkeit der gelehrten Frauen, um sich so ihre Gunst bzw. die Hand der Tochter zu erschleichen.

Gleichzeitig beginnen sich Risse in der Maske des überbewerteten Schriftstellers zu zeigen. Im Streitgespräch mit dem von ihm selbst eingeladenen Gelehrten und Dichter Vadius zeigen die Poeten kurz ihr wahres Gesicht: Sie bezichtigen sich gegenseitig des Plagiats und giften einander an, weil sich einer versehentlich ehrlich über einen Text des anderen äußert (40–42). Diese Dichter sind Schwindler, eitel und streitbar. Doch Trissotins Einfluss auf die gelehrten Frauen ist schon so groß, dass die Episode keine bleibenden Zweifel hinterlässt.

Der dritte Akt treibt damit die Dynamik zwischen intriganten, falschen Schriftstellern und zu eitler Gelehrtheit verführten Frauen auf die Spitze. Und nicht zufällig werden beide Seiten gerade hier als homogenisierte Gruppen präsentiert: Armandes, Belises und Philamintes Sprechakte sind nicht nur weitestgehend problemlos untereinander austauschbar, sie gehen auch buchstäblich ineinander über. Die bis zur Ekstase erregten Frauen sprechen in aufgeregten Stichomythien, die sich immer wieder zu überschlagenden Antilaben steigern.¹⁷ Wie hypnotisiert von dem Vortrag des Dichters sprechen sie schließlich unisono die Verse nach, drei Figuren teilen sich einen einzigen Sprechakt (33). Die gelehrten Damen werden so deutlich entindividualisiert. Hier geht es nicht um die individuelle Verfehlung von bestimmten Personen, es geht um die Darstellung einer sozialen Gruppe.

Ähnlich verfährt der Text mit der typisierenden Darstellung der Schriftsteller. Dass die Lesungs- und Dichterstreitszene gerade im dritten Akt stattfinden, ist nicht nur bemerkenswert, da sie dadurch wortwörtlich im Zentrum der Handlung stehen. Es handelt sich außerdem um die Szene, in der Trissotin – immerhin Intrigant und Katalysator des Geschehens – zum

17 Ein Beispiel:

Belise: Wie reizend das beginnt!

Armande: Ja, so spricht ein Poet!

Philaminte: Und wie die Sprache ihm ganz zu Gebote steht!

Armande: *Die weise Vorsicht schlief* – welch meisterhafte Wendung!

Belise: *Der Feind, der heimlich schlich* – das grenzt schon an Vollendung! (31)

ersten Mal selbst auftritt. Die Fremddarstellung von Clitandre zu Beginn des Dramas wird hier nun bestätigt, nicht etwa konterkariert. Für die Typisierung der Figur ist das ausschlaggebend, denn Clitandre hatte Trissotin so sehr mit seiner sozialen Position als Poet identifiziert, dass er schon aus seiner Tätigkeit, also aus seinen Schriften heraus erkannt und sogar beschrieben werden konnte: „Durch seine Reimerein kam er zuerst mir nah, / Und also kannt ich ihn, bevor ich ihn noch sah. / Sein Bild erwuchs vor mir aus seiner Schriften Wust: / Ich sah ihn vor mir stehn mit stolz geblähter Brust [...]“ (11) Genau dieser Eindruck erweist sich im dritten Akt als absolut richtig. Trissotin erschöpft sich in seiner Rolle als schlechter Dichter. Und damit steht er, genau wie die gelehrten Damen, nicht allein. Vadius wird mit satirischer Doppelsinnigkeit bereits als schlechter Poet vorgestellt, wenn Trissotin ihn als „ganz vorne im Reigen hoher Geister“ einführt und die um den Poetenfinger gewickelte Philaminte beipflichtet: „Kein Wunder – eingeführt von solch erhabenem Meister!“ (38) Dass er tatsächlich ein Dichter der schlimmsten Sorte ist, beweist er sofort eindrucksvoll, wenn er einen raumgreifenden Monolog mit den Worten beginnt: „Die meisten Dichter sind ja unverbesserlich: / Tyrannisch reißen sie stets das Gespräch an sich.“ (39) Zu diesen ‚meisten Dichtern‘ gehört er selbst also auch. Genau wie die gelehrten Frauen werden die beiden Dichter inhaltlich durch austauschbare Komplimente (später: Beleidigungen) und sprachlich in Stichomythien und Antilaben enggeführt.¹⁸ Auch sie erscheinen also als nicht-individuelle, als typisierte Figuren.

Allerdings handelt es sich, wie Held in seinem Nachwort zum Stück entschlüsselt, bei Trissotin und Vadius um direkte Verweise auf zwei reale Menschen: den Abbé Cotin und Gilles Ménage. Für das Publikum waren diese satirischen Seitenhiebe deutlich genug erkennbar, denn die verlachten Gedichte des Trissotin sind wortwörtlich von Cotin übernommen.¹⁹ Die Typisierung der Schriftsteller in den *gelehrten Frauen* stellt damit eine Pointe dar, die sich nicht darin erschöpft, dass in der Komödie auf einen dem Publikum bekannten Gemeinplatz um den eitlen Dichter verwiesen wird. Es geht darum, dass zwei Individuen gezielt typisiert werden, um sie in ein

18 Zum Beispiel: „Trissotin: Was wäre lieblicher als Ihre Konzonetten? / Vadis: Und was vergliche sich mit Trissotins Sonetten?“ (39–42) Sogar die gegenseitigen Beleidigungen, zu denen sich die streitenden Poeten versteigen, sind prinzipiell austauschbar: Der eine sei ein „trauriger Versifex, der wahren Dichtkunst Schänder“, der andere ein „elender Skribent, Hanswurst, Papierverschwender“ (41).

19 Vgl. Volker Held: Nachwort. In: Molière: *Die gelehrten Frauen*. Deutsch von Arthur Luther. Nachwort von Volker Held. Stuttgart: Reclam 1989, S. 70 f.

negativ konnotiertes Klischee (der Preziosität, wie Held weiter ausführt)²⁰ einzumengen. In Verbindung mit den ebenfalls typisierten und damit als soziale Gruppe ausgezeichneten gelehrten Frauen bedeutet das: Diese Schriftsteller werden als gesellschaftliches Problem aufgebaut. Über die Typisierung werden sie zu einem schwülstelnden Geschwulst der Pariser Gesellschaft gemacht, zu einem sozialen Krankheitssymptom. Natürlich ist das mehr als satirische Spitze denn als objektive Gesellschaftsdiagnose zu verstehen. Dennoch: Diese Spitze wird gerade durch die offensive Typisierung von zwei historischen Individuen inszeniert. Die Typisierung der Dichter auf dem Theater hat damit eine Funktion bekommen, die – von konkreten Fällen ausgehend – in der iterativen, schematischen Komödie ein Eigenleben entwickeln und sich auch noch im deutschen Lustspiel des 18. und 19. Jahrhunderts niederschlagen wird: die (falschen) Dichter als Intriganten und gesellschaftliches Problem.

Entsprechend verwundert es nicht, dass die Konsequenz dieses poetischen Wirkens auf der Ebene der sozialen Ordnung angesiedelt wird. Allen voran der Dichter Trissotin nährt und nutzt die familienzersetzenden Nebenwirkungen weiblicher Gelehrsamkeit. Indem er sich über Philaminte Henriettes Hand erschleichen will, bringt er die Ehefrau gegen den Gatten Chrysale auf, stört also die soziale Ordnung. Denn von Trissotin bekommt Philaminte die Unterstützung für ihr gelehrtes Treiben, während ihr Ehemann protestiert und auf den Verfall des Hauses aufmerksam macht: „Denn alles geht schon längst im Haus drunter und drüber.“ (24) Natürlich ließe sich nicht behaupten, dass Trissotins Treiben allein für die Probleme in Chrysales Haus Sorge. Vom Bruder dafür gerügt, dass er sich nicht durchsetze, erscheint Chrysale zunächst als Pantoffelheld (26); und die Gelehrsamkeit der Philaminte lässt sich im zeitgenössischen Kontext nicht nur als das Wirken eines schleimenden Poeten, sondern als Kritik der dünkelfaften Salonkultur verstehen.²¹ Jedoch kann Chrysale seinen Willen schließlich doch durchsetzen, und Philaminte muss der Gelehrsamkeit nicht abschwören, um am glücklichen Ende des Stückes die Ordnung wiederherzustellen und Henriette mit dem geliebten Clitandre zu verbinden. Der Weg zurück zur Ordnung lässt sich ebnen, indem der Dichter als das entlarvt wird, was er ist: als Heiratsschwindler mit „Krämersinn“ (66), dessen Ruhm sich als Schimäre erweist. (49) Während sich Philamintes Eitelkeit und Chrysales Feigheit durch sie selbst heilen lassen, muss das fremde Element des Schriftstellers aus dem sozialen Raum der Familie entfernt

20 Ebd., S. 71.

21 Vgl. ebd.

werden. Er verkörpert in der binomischen Komödie – der Begriff lässt sich hier leicht übertragen – das Element der Verführung zum Laster.

Warum aber ist es gerade ein Dichter, der hier als Verführer auftritt? Komplimente können auch andere Figuren machen, dafür braucht es keine Sonette. Einerseits ließe sich hier sicherlich ein biographisches Argument anführen: Molière hat seinen persönlichen Feind, den Abbé Cotin angreifen wollen, der hier zuvörderst als Dichter auftaucht.²² Andererseits bietet sich der Schriftsteller als Katalysator des präziösen Lasters besonders an, das Molière bereits zuvor in den *lächerlichen Präziösen* (1659) mit den Leserinnenfiguren Magdelon und Chatos satirisch dargestellt hat. Ruhm und/oder Kritik seiner veröffentlichten Werke prädestinieren den Schriftsteller dazu, das Problem der Eitelkeit und des Eigendünkels zu verkörpern. Deswegen stehen weder das Schreiben als Tätigkeit noch poetologische Fragen im Zentrum dieser Schriftstellersatire, sondern das Verhältnis des Schriftstellers zu seinem Publikum. Besonders deutlich wird dies durch die im Stück nebenher verhandelte Schriftstellerinnensatire: Auch Philaminte dichtet. Doch hier (und mit Blick auf spätere Stücke: noch) ist die zeitfressende schönggeistige Handlung des Schreibens nicht das eigentliche Problem. Die belletristische Produktion der gelehrten Frau hält sich in Grenzen: Von Trissotin gebeten, etwas vorzutragen, entfaltet sie den angesprochenen Plan zur Frauenakademie, gesteht jedoch ein: „In Versen hab ich nichts.“ (35) Als notorische Vielschreiberin wird Philaminte nicht dargestellt, sehr wohl aber als von poetischer Eitelkeit eingenommen. Denn gerade Trissotins schmeichlerische Bitte, etwas vorzutragen, ist es, was dem eigentlichen Bräutigam Clitandre abgeht: „Doch er verlor die Gunst, die er zu schnell gewann. / Daß ich auch dichte, ist ihm wohl bekannt gewesen, / Doch niemals bat er mich, ihm etwas vorzulesen.“ (45) Die intrigante Tochter Armande stimmt zu: „Mit Ihrer Ehre läßt sich’s einfach nicht vertragen, / Wenn Sie nicht heute noch ein striktes Nein ihm sagen, / Ihm, der zu werben wagt um Ihrer Tochter Hand, / Doch nie für Sie ein Wort der Anerkennung fand.“ (46) Die Ruhmsucht ist es hier, die die Figur lächerlich macht, ihre schriftstellerische Ambition der gelegene Vorwand, sie zu inszenieren. Diese Figuren sind also nicht aus Beliebigkeit Schriftsteller:innen – noch sind sie es aber auch nicht aus Notwendigkeit.

Ohne zu behaupten, dass es sich bei den *gelehrten Frauen* notwendig um den Ursprung der komischen Schriftsteller:innenfigur handeln muss, lassen sich von diesem Punkt aus literaturhistorische Linien ziehen, welche das mehr oder minder akzidentelle Schriftstellertum der lächerlichen Figuren

22 Vgl. ebd., S. 70 f.

zu einer festen Rolle in der Typenkomödie verdichtet. Die Typisierung der Dichter, die sie aus einem individuell-polemischen in einen sozial-satirischen Kontext überführt, macht sie gleichzeitig zu einem humoristischen Aspekt, der immer wieder durchgespielt werden kann. Zwar wird Molière, den Gottsched wie oben angedeutet nur eingeschränkt lobt, erst 1752 in der von Bierling besorgten Übersetzung der Lustspiele auf Deutsch (und in Prosa) übertragen. Jedoch nehmen die Übersetzungen der *Femmes savantes* im 19. Jahrhundert deutlich zu, der Stoff wird immer beliebter.²³ Er wird schon vorher in die deutschsprachige Literatur eingeführt, wenn auch über einen Umweg.

4.3 Luise Gottsched: *Die Pietisterey im Fischbein-Rocke* (1736) – Typenimport

Die Pietisterey im Fischbein-Rocke ist nach mancher Darstellung als die erste Typenkomödie in Deutschland zu verstehen. Hier sei – wenn auch ungewöhnlich bissig – von Ehefrau Luise Gottsched umgesetzt, was der Gatte Johann Gottsched poetologisch in der *Critischen Dichtkunst* vorgezeichnet habe.²⁴ In Stoff und Form handelt es sich um die Übertragung²⁵ einer französischen Jansenisten-Satire von Guillaume-Hyacinthe Bougeant (1690–1743): *La femme docteur, ou la théologie janséniste tombée en quenouille* (1731). Bougeant wiederum greift auf die in Frankreich sehr populären Komödien Molières zurück, nicht zuletzt auf die *Femmes savantes*. Für die Untersuchung von Schriftsteller:innenfiguren in der Komödie ist das Stück aus mehreren Gründen wichtig: Erstens ist seine Handlungsstruktur gattungsprägend

23 Thomas A. Keck: Molière auf Deutsch. Eine Bibliographie deutscher Übersetzungen und Bearbeitungen der Komödien Molières. Mit Kurzbeschreibungen. Hannover: Revonnah 1996, S. 23.

24 Zum Stellenwert der *Pietisterey* vgl. besonders das instruktive Nachwort von: Wolfgang Martens: Nachwort. In: Luise Adelgunde Victorie Gottsched: *Die Pietisterey im Fischbein-Rocke. Oder die Doctormäßige Frau*. In einem Lustspiele vorgestellt. Hrsg. von Wolfgang Martens. Stuttgart: Reclam 2010, S. 151–167, hier S. 152 f. und 161.

25 Ob es sich um eine Übertragung, Übersetzung oder originäre Dichtung handelt, diskutiert ausführlich: Michael Waters: Frau Gottsched's „Die Pietisterey im Fischbeinrocke“. Original, Adaption or Translation? In: *Forum of Modern Language Studies* 11 (1975), S. 252–267. Vor dem Hintergrund zeitgenössischer Übersetzungstheorie spricht er von einer Übersetzung, ohne dabei zu unterschlagen, dass L. Gottsched teils weitreichende Änderungen vorgenommen hat. Martens bezeichnet den Text als freie „Übertragung“ (Martens: Nachwort, S. 135). Ein Paralleldruck des Originalstückes und L. Gottscheds Bearbeitung findet sich bei: Amédée Vulliod: *Le Femme Docteur. Ou jansénisme et piétisme. Mme Gottsched et son modèle français Bougeant*. Lyon: Rey; Fontemoing 1912 (*Annales de l'université de Lyon* 23).

und die im Folgenden untersuchten Texte bauen auf ihm auf. Zweitens ist es prägend für die Darstellung von weiblicher Gelehrtheit, die gleichzeitig die Darstellung von Schriftstellerinnen begründet. Und drittens taucht eine aufschlussreiche Dichterfigur auf, die als Verbindungsglied zwischen Molières Trissotin und den späteren Schriftstellerfiguren zu verstehen ist.

Trotz der Bearbeitungen, die L. Gottsched am Ausgangsmaterial von Bougeant vorgenommen hat, ist der immense Einfluss von Molières *gelehrten Frauen* unübersehbar.²⁶ Hier wie dort entbrennt ein Streit zwischen zwei Schwestern – Dorchen und Luischen – um einen prospektiven Bräutigam. Hier wie dort muss der vernünftig-durchgreifende Onkel intervenieren, um die moralisch richtige, bereits versprochene Hochzeit zu realisieren, nämlich gegen den Willen der fehlgeleiteten Mutterfigur. Hier wie dort kann der Familienvater nicht eingreifen, bei Bougeant/Gottsched weil er auf einer mehrjährigen Dienstreise ist, in deren Zeit sich die Probleme in seinem Haus zuspitzen. Und hier wie dort tut er es schließlich doch, um die Ordnung wieder herzustellen, womit das Entfernen des Verführers der Mutter einhergeht. Der ist zwar kein Dichter, sondern, dem Thema des Stückes gemäß, ein pietistischer Quacksalber: der Magister Scheinfromm. Er verführt Frau Glaubeleichtin und ihre gelehrten Mitstreiterinnen dazu, sich als theologische Gelehrte zu bemühen. Doch genau wie bei den *gelehrten Damen* führt diese Beschäftigung zum Zusammenbruch der Hausordnung.²⁷ Sogar Schulden macht Frau Glaubeleichtin (69). Erkennbar steht aber auch hier nicht jede Form der weiblichen Gelehrsamkeit in der Kritik, sondern besonders der Vorwurf einer Hybris, die sich mit dem Zertrümmern der gesellschaftlichen Norm in Abwesenheit des Vaters bahnbreicht: Es sind gerade die schwierigsten Probleme der pietistisch-mystischen Theologie, die Frau Glaubeleichtin, Frau Zanckenheimin und Frau Seuffzerin ergründen wollen. Sie wollen dort anfangen, wo die Männer nicht weiterkommen – und ihre Erkenntnisse dann auch noch publizieren! (84)

Genau wie die *gelehrten Frauen* werden die Pietistinnen durch die Zusammenführung der Sprechakte in Stichomythien und Antilaben als Gruppe typisiert und zu einem Problem mit sozialer Reichweite gemacht (94 f.). Gerade die gelehrte oder wissenschaftlich interessierte Frau erscheint im Drama der Aufklärung als Paradebeispiel einer durchweg negativ dargestell-

26 Auch Martens spricht von dem großen Einfluss Molières auf das Stück. Vgl. Martens: Nachwort, S. 159.

27 Luise Adelgunde Victorie Gottsched: *Die Pietistery im Fischbein-Rocke. Oder die Doctormäßige Frau. In einem Lustspiele vorgestellt.* Hrsg. von Wolfgang Martens. Stuttgart: Reclam 2010, S. 27, 34. Im Folgenden mit Seitenangabe direkt im Text nachgewiesen.

ten Figur: der Mutter.²⁸ Die Gelehrte versagt dort, wo – in der Perspektive des 18. Jahrhunderts – als Frau ihre wichtigste Aufgabe liegt: in der mütterlichen Fürsorge für ihre Kinder, die sich hier im richtigen Auswählen eines Ehemannes zeigen soll.²⁹

Ein bedeutender Unterschied zwischen der *Pietisterey* und den *gelehrten Frauen* findet sich in der Figur des ‚falschen‘ Bräutigams. Während Trissotin sich die Hand Henriettes in der Hoffnung auf eine lukrative Verbindung erschleichen will, ist es nicht der Magister Scheinfromm selbst, der sich als Nebenbuhler etabliert. Stattdessen empfiehlt er der Frau Glaubeleichtin seinen Vetter, den jungen Herrn von Muckersdorff. Dieser wird im dritten Akt als recht simpler Geist eingeführt, dessen Einsilbigkeit Frau Glaubeleichtin fälschlich auf seine Schüchternheit zurückführt (74) – er ist wohl doch eher als „leicht schwachsinnig!“³⁰ zu bezeichnen. Seine Einfältigkeit wird auch dadurch inszeniert, dass er es nicht selbst ist, der versucht, sich eine gute Partie zu erschleichen, sondern Scheinfromm sowohl Luischen als auch von Muckersdorff zu manipulieren versucht. Muckersdorff ist hier also als ‚falscher‘ Bräutigam nicht der Intrigant, sondern selbst Teil der Intrige. Außerdem ist er: Dichter. Als solcher wird er schon bei seinem ersten Auftritt von Scheinfromm für seine rhetorische Schlichtheit entschuldigt: „Ich hoffe er wird schon werden, denn er hat doch sonst Verstand; er macht recht artige Verse.“ (74) Nachdem Muckersdorff sich jedoch bei seiner ersten Begegnung mit Luischen (die er mit ihrer Schwester verwechselt) bereits verhaspelt und sein vorbereitetes Gedicht nicht über die Lippen bringt (74 f.), kann er seine literarische Kunstfertigkeit erst zum Ende des Stückes erfolgreich diskreditieren. Das tut er mit einem Hochzeitsgedicht, das ihm von dem

28 Vgl. die breiter angelegte Studie von Pfitzinger, die allerdings die Typenkomödie wegen der literaturhistorischen Schwerpunktsetzung kaum berücksichtigt: Elke Pfitzinger: Die Aufklärung ist weiblich. Frauenrollen im Drama um 1800. Würzburg: Ergon 2011 (Literatura 26).

29 Brandes hat betont, dass auf der Mutter als Hausfrau im Verlauf des 18. Jahrhunderts ein besonderes moralisches Gewicht laste. Das richtige Verheiraten der Tochter werde deswegen „zum Prüfstein ihres Charakters“. Helga Brandes: Leibhaftige Unvernunft. Zur Mutter-Rolle in der Typenkomödie der Aufklärung. In: Mutter und Mütterlichkeit. Wandel und Wirklichkeit einer Phantasie in der deutschen Literatur. Festschrift für Verena Ehrlich-Haefli. Hrsg. von Irmgard Roebeling u. Wolfram Mauser. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996, S. 57–63, hier S. 59. Vgl. dazu außerdem unter besonderer Berücksichtigung der biologischen Reproduktionsfähigkeit: Heidi Ritter: Der Diskurs über die Tugendhaftigkeit des Weibes. Frauenbilder und Weiblichkeitsmuster in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Aufklärung und Spätaufklärung. In: Aufklärung nach Lessing. Beiträge zur gemeinsamen Tagung der Lessing Society und des Lessing-Museums Kamenz aus Anlaß seines 60jährigen Bestehens. Hrsg. von Wolfgang Albrecht, Dieter Fratzke u. Richard E. Schade. Kamenz 1992 (Erbepflege in Kamenz 12 / 13), S. 57–68, hier S. 60.

30 Vgl. Martens: Nachwort, S. 161.

vernünftig-durchgreifenden Onkel Wackermann aus der Hand gerissen und zur allgemeinen Belustigung vorgetragen wird (130–132). Die Szene ist dem Dichtervortrag aus den *gelehrten Damen* deutlich nachempfunden, nur steht sie – vom dritten in den letzten Akt, also vom Höhepunkt zur Auflösung des Konfliktes verschoben – unter einem anderen Vorzeichen. Begeistert wird der Vortrag auch hier immer wieder unterbrochen, um einzelne Verse zu wiederholen. Die Demütigung des Dichters wird in der Übertragung von L. Gottsched im Vergleich zu Bougeants Vorlage noch auf die Spitze getrieben. Zwar wird aus den zwei Gedichten der Vorlage (ein „Anagramme“ und ein „Epigramme“ auf den Namen Angélique, die das Pendant zu Luischen ist) ein einziges Akrostichon auf den Namen Luischen. Dieses wird allerdings mit größerer Begeisterung verrissen: Der zwar sarkastische aber noch gemäßigte Ton des Originals weicht hier derben Ausrufen³¹ und einer ganz und gar nicht verblühten Ablehnung des Gedichts.³² Von einer veritablen Demütigen des dichtenden Nebenbuhlers müsste man hier sprechen, wenn der Text nicht deutlich machen würde, dass es ihm um die Figur des Dichters gar nicht geht. Mit keiner Silbe wird er nach seiner Abreibung noch erwähnt, er verschwindet unauffällig gemeinsam mit Scheinfromm von der Bühne.

Die Funktion der Figur Muckersdorff lässt sich leicht beschreiben: Da der Betrüger Scheinfromm als Pietist nicht direkt um die Hand der Tochter anhalten kann, versucht er sich das Vermögen durch die Verheiratung seines Vetters zu erschleichen. Jedoch bleibt die Frage: Wieso wird Muckersdorff gerade als Gelegenheitsdichter dargestellt? Martens stellt die Akrostichon-Szene in eine Reihe mit anderen Satireszenen, die sich um Nebenfiguren aufbauen und die Handlung mit satirischen Seitenblicken auflockern.³³ Allerdings haben diese Nebenszenen ansonsten einen klaren Bezug zum Pietismus: Der „Bücher-Krämer“ handelt mit zahllosen pietistische Schriften (102–110); die Bettelsackin erscheint als schamlose Eintreiberin der von

31 Aus „Voici le beau!“ wird „Zum Hencker! diss [!] ist das das schöne“; aus dem ruhigeren „Mademoiselle, voilà qui est touchant.“ wird das ausgerufene „Ach! Mademoiselle! das ist zärtlich!“ Zitiert nach dem Paralleldruck bei Vulliod: *Le Femme Docteur. Ou jansénisme et piétisme*, S. 302 f.

32 Im Original antwortet Angélique auf das Gedicht: „Je vous suis vraiment obligée [...] de m’avoir appris que l’Evangile se trouve dans mon nom. Car, en vérité, je n’y aurois jamais pensé.“ Zu deutsch (eigene Übersetzung): „Ich bin Ihnen sehr verbunden, dass sie mir beigebracht haben, dass sich das Evangelium in meinem Namen wiederfindet. Darauf wäre ich wirklich nie gekommen.“ L. Gottsched steigert den sarkastisch-höflichen Ton hier zu einem sarkastisch-ablehnenden: „Ich bin Ihnen sehr verbunden [...]. Ich dachte nicht, dass sich mein Nahme so gut zum Radebrechen schickte.“ Hier zitiert nach ebd.

33 Vgl. Martens: Nachwort, S. 156.

den Geistlichen geforderten Almosen (66–68); und die im ländlichen Plattdeutsch ‚schnackende‘ Frau Ehrlich entlarvt den Pietisten Scheinfromm als Verführer ihrer Tochter (98–100). Völlig unmotiviert erscheint allerdings die poetische Vorliebe des Nebenbuhlers,³⁴ eine Figur, die ohnehin so schwach motiviert ist, dass sie nach der gegebenen Probe auf ihre Unfähigkeit mit keiner Silbe mehr erwähnt wird. Gerade dies lässt sich aber mit Blick auf die Fortsetzung der bei Molière bereits vorzufindenden Komödienmotive als Befund verstehen: Im gattungsprägenden Komödientext der satirischen Verlachkomödie ist der Dichter bereits als Witzfigur inventarisiert. Er *kann* völlig unmotiviert auftauchen, weil er keines direkten thematischen oder handlungslogischen Zusammenhangs *bedarf*. Der Dichter als galanter Stümper ist in der französischen Vorlage bereits ein selbstverständlicher Teil der Komödienhandlung. Indem er übertragen wird, überträgt sich seine Selbstverständlichkeit mit.

Im engen Sinne ist Muckersdorff nicht als Schriftsteller-Figur zu verstehen, dafür ist seine dichterische Tätigkeit zu punktuell dargestellt. Und auch die Glaubeleichtin möchte zwar publizieren, es bleibt aber nur bei einem Plan. Jedoch bereiten beide Figuren den:die Schriftsteller:in der Typenkomödie deutlich vor: Der Schriftsteller erscheint als möchtegern-galanter Phrasendrescher, eine Witzfigur durch und durch; die gelehrte Frau erweist sich als für Eitelkeit und Ruhmsucht anfällig, ihre poetische Nachfolgerin wird es ihr darin gleichtun. Diese Figuren gehören mit deutlichem Rückgriff auf das französische Theater also schon zu Beginn der deutschen Typenkomödie fest zum theatralen Figurenbestand. Vor diesem Hintergrund sind die im Folgenden untersuchten Texte zu verstehen. Sie können nicht nur auf ein soziales Wissen um Schriftsteller:innen verweisen, sondern besonders auf ein gattungsspezifisches. In der Komödie wird der Schriftsteller als Witzfigur naturalisiert. Allerdings bringt die theatrale Pauschalisierung ein bestimmtes Problem mit sich: Sind denn wirklich alle Schriftsteller:innen Witzfiguren?

34 Allerdings erscheint die gewählte Form des Gedichts nicht zufällig, wie Martens gezeigt hat: „Bezeichnend, daß das Huldigungsgedicht des Herrn von Muckersdorff auf Luischen die von Gottsched verworfene barocke Formspielerei eines Akrostichons aufweist! [...] Herr von Muckersdorff ist mit seinem Akrostichon zu Genüge charakterisiert: Künstlerische Unnatur erscheint dem Geist des Pietismus gemäß; hier wie dort mangelt es an Vernunft.“ Ebd., S. 166 f.

4.4 Christian Felix Weiß: *Die Poeten nach der Mode* (1756) – Bild und Gegenbild der vielen schlechten und der wenigen guten Poeten

Die Voraussetzung dieses Wissens um die Poeten als potenzielle komische Figuren und mehr oder weniger harmlose Gegenspieler in der Komödie lässt sich an Weißes *Poeten nach der Mode* (1756) ablesen. Das Stück gliedert sich lose in den Motivreigen um Molières Literatensatire ein, die Verbindung zum Stoff wird aber durch die Namenswahl immerhin nahegelegt: Auch bei Weiß gibt es eine Henriette, welcher der versprochene Ehegatte vorenthalten wird – er trägt hier den Namen Valer. Die Handlung ist allerdings schon dadurch zugespitzt, dass sie verdoppelt wurde: Sowohl Vater als auch Mutter haben jeweils einen anderen Schriftsteller bei der Hand, den sie mit der Tochter vermählen möchten. Vater Geronte präferiert den viel-schreibenden Reimreich, der in regelmäßig alternierenden Rhythmen und aufgesetzten Reimen deklamiert, während er versucht, jedes Lehnwort einzudeutschen; Mutter Geronte hingegen empfiehlt Dunkel, der komplizierte Langverse (meist Hexameter) drechselt und mit Fremdworten und antiki-sierten Namen überfrachtet, bis sie niemand mehr versteht. Reimreich und Dunkel wurden als Repräsentanten des Literaturstreits zwischen Leipzig und der Schweiz, also zwischen Johann Christoph Gottsched auf der einen und Johanns Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger auf der anderen Seite verstanden –³⁵ neben der Typisierung, die sich durch die Namen bereits andeutet, geht es hier also um eine Literatursatire, wenn auch um eine eher zurückgenommene. Das Augenmerk des Stückes liegt nämlich eindeutig nicht darauf, poetologische Schulen zu persiflieren, sondern die fragwürdigen Persönlichkeiten der Poeten selbst. Im Gegensatz zu späteren Behandlungen des Stoffes (→ 4.5, 4.6) wird die charakterliche Schwäche der Schriftsteller-Figuren nicht direkt mit ihrer Poetik verknüpft, die unver-nünftige Ausschließlichkeit der vertretenen Poetiken ist vielmehr ein weiteres Zeichen ihrer mangelnden Vernunft und menschlichen Schlechtigkeit. Wieder treten die Poeten als Verführer auf, die von außen in das eigentlich intakte System der Familie eindringen und deren Ordnung stören. Reim-reich tut dies, indem er den eitlen Herrn Geronte Lobverse darbringt (15).³⁶

35 So schon Minor in seiner bis heute wertvollen Monographie zu Weiß: Jakob Minor: Christian Felix Weiß und seine Beziehungen zur deutschen Literatur des achtzehnten Jahr-hunderts. Innsbruck: Wagner 1880, S. 91 f.

36 Im Folgenden direkt im Text mit Seitenangabe nachgewiesen nach: Christian Felix Weiß: Die Poeten nach der Mode. Ein Lustspiel in drey Aufzügen. Leipzig: Dyck 1771. Siehe dort

Etwas unspezifischer wird Dunkel vorgeworfen, er habe „Frau Geronten durch [sein] wunderbares Geräusche bethöret.“ (35 f.)

Überdeutlich fällt über die Handlungsmotivik hinaus die Typisierung der Schriftsteller aus. Die sprechenden Namen tragen das Ihre dazu bei und so auch die starke soziale Konnotation, die die Poeten hier bekommen. Diese Schriftsteller sind nämlich besonders eines: arm. Das betont die Diener-Figur Johann schon zu Beginn des Stückes: „[D]enn die meisten Poeten, wie ich gehört habe, arbeiten für den Magen, und ich habe selbst einmal in den Umständen ein Liedchen für einen Haderlumpsmann gemacht.“ (10) Auch Henriette piesackt den Dichter wiederholt mit seiner Armut. „Ich habe Sie noch nicht um Ihren gereimten Vorspruch angeflehet, Herr Reimreich; ersparen Sie ihn zu Brode“ (22), spottet sie, und: „[D]ie Herren möchten sich immer selber vergöttern, daß sie nicht so sehr für die Nothdurft des Lebens singen dürften.“ (24) Reimreich, der auch wirklich nur an Reimen reich ist und an nichts anderem, muss sich entsprechend die Miete bei seinem Gönner Geronte leihen (48) und verzichtet am Ende des Stückes, entlarvt als „Bettelpoet“, gerne auf jedes weitere Dichten, als ihm dafür von Valer eine beträchtliche Summe angeboten wird (105–107). Dem Poeten wird im Stück also in aller Deutlichkeit ein sozialer Ort zugewiesen: ganz unten. Jedoch: Obwohl die überschaubaren Verdienstmöglichkeiten des literarischen Marktes sich zur Erstveröffentlichung des Textes 1756 gerade erst entwickeln, handelt es sich hier deutlich nicht um einen sozialen Kommentar zur allgemeinen Lage der Kunstschaffenden. Eindeutig sind Reimreich und Dunkel arm, nicht weil sie Schriftsteller sind, sondern weil sie als Menschen (man müsste vor dem Hintergrund der Geschlechterlogik dieser Komödien wohl sagen: als Männer) zu wünschen übriglassen. Reimreich macht sich durch seine Eitelkeit unmöglich, Dunkel erscheint allen anderen Figuren sogar als verrückt. (Valer lässt dem vermuteten „arme[n] unglückliche[n] Mensch[en]“ deswegen „einen Gulden“ und wünscht, dass er ‚fortgeschafft‘ werde [34].) Diese Poeten sind nicht arm, weil sie nichts verdient haben, sondern sie haben genau diese Armut verdient. So wie ihre Armut die Konsequenz ihrer charakterlichen Schwäche ist, ist sie aber auch ein selbstverständlicher Teil ihrer Identität – bzw. ihrer Typizität. Daraus erklärt sich, dass verschiedene Figuren immer die finanzielle Situation der Poeten richtig einschätzen, besonders wenn sie erkannt haben, dass es sich um schlechte Poeten handelt. Henriette etwa weiß um die Armut Reimreichs ja nicht, weil sie Einsicht in seine Finanzen gehabt hätte, sondern weil sie sich nicht von

auch (20): Geronte: „Sie werden mich mit Ihren Versen noch verewigen. Sie sollen und müssen mein Schwiegersohn werden.“

ihm blenden lässt. Und Johann macht explizit, dass er von der Armut der „meisten Poeten“ eben „gehört habe“ (s.o.). Diese Schriftstellerfiguren teilen nicht nur eine Eigenschaft mit ihren Pendants, sie werden im Stück bereits deutlich als Stereotype beschrieben.³⁷ Von ihrem Unvermögen lässt sich auf ihr fehlendes Geldvermögen schließen.

Diese deutliche Typisierung greift weit über die Frage des sozialen Standes der Schriftsteller hinaus, sie durchzieht das gesamte Stück und die Sprechakte fast aller Figuren. Es sind nicht nur die verblendeten Eheleute Geronte, die Schriftsteller im negativen wie im positiven Sinne verallgemeinern: Herr Geronte, indem er den verhassten Dunkel in den Topos der Vielschreiberei einmengt;³⁸ Frau Geronte, indem sie Dichter pauschal zu den besten denkbaren Ehemännern erklärt.³⁹ Auch Valer, der im Stück zusammen mit der pfiffigen Henriette als Statthalter der Vernunft auftritt und dessen Aussagen insofern mehr Gewicht tragen, pauschalisiert wiederholt über die Poeten: „Wahrhaftig, ein elender Dichter ist doch das nährischste Geschöpf von der Welt! einfältig und stolz.“ (81) Um Frau Geronte einen Dichter als Gatten für die Tochter auszureden, bemüht er außerdem eine deutlich stereotypisierende Beschreibung des vielschreibenden Poeten als Hausmann. Als es um „die Poeten“ in der Ehe geht, behauptet er:

Wenn er seiner Frau durch seinen Umgang das Leben vergnügt machen, oder in häuslichen Umständen rathen soll, so macht er Verse; wenn er einem Freunde, einem Menschen dienen soll, so macht er Verse; wenn er für die nöthigsten Pflichten des Lebens sorgen soll, so macht er Verse. Den Morgen schließt er sich in seine Studierstube ein; Mittags, [!] wenn er die Freude mit zur Mahlzeit bringen soll, so ist sein Gesicht finster, weil ihm ein paar Verse entfallen sind; dann eilt er wieder auf seine Stube – – – (70 f.)

37 Insofern lässt sich die Irritation aufklären, mit der Japp der Darstellung der Dichter im Stück begegnet: „Für die Nöte des Künstlers besteht jedenfalls vor dem Hintergrund dieser Wertwelt kein Verständnis, wie man weiterhin fragen kann, ob dem Künstler hier überhaupt ein auch nur von ferne adäquates Verständnis [...] entgegengebracht wird – oder ob der Künstler hier, ähnlich wie der Gelehrte, der Mißtrauische, der Müßiggänger usw., zum schematisierten Gegenstand der Aufklärungskomödie geworden sei.“ (Uwe Japp: *Das deutsche Künstlerdrama. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Berlin: Walter De Gruyter 2013, S. 26) Japp geht hier mit großer Selbstverständlichkeit von einer individualisierenden Darstellung des Künstlers aus. Jedoch ist das „adäquate“ Verständnis hier gar nicht Ziel der Darstellung, sondern gerade das Klischee.

38 „Denn das ist eben der unglückliche, der holpriche Geschmack, der itzt einreißt, der ästhetische, miltonische, mizraimische Unsinn, wovon wir täglich so viel herrliche Proben sehen.“ Auffällig ist hier nicht nur die Namenshäufung, die sich auch im weiteren Ko-Text fortsetzt, sondern die Betonung der ‚täglichen‘ und ‚vielen‘ Beweise schlechter Dichtung (12 f.).

39 „[D]ie Zeiten der Verblendung sind vorüber, und Dichtern vom ersten Range, wie Dunkel ist, sollten alle Aeltern ihre Kinder aufheben.“ (69)

Der verschrobene Dunkel und der eitle Reimreich sind zur Ausübung des bürgerlich-vernünftigen Lebens ohnehin wohl kaum fähig, hier aber wird gerade die schriftstellerische Tätigkeit, das Versemachen, zum typischen Ausdruck der Unvernunft. Der klisierte Dichter geht als Stereotyp ganz in seinem Dichtersein auf und wird damit abgesehen von seiner Liquidität noch in einer zweiten Hinsicht zu einem sozialen Versager. Im Stück selbst wird dieses Versagen schon zu Beginn deutlich markiert, denn es hat sich von den Dichtern bereits auf die Familie Geronte übertragen. Die belletristische Dichtsucht hat jede soziale Norm verdrängt, sie duldet keine andere Beschäftigung neben sich und kein anderes Gesprächsthema. Das zukommend-höfliche Gespräch zwischen dem Gast Valer, der nach Jahren der Abwesenheit wiederkehrt, und Herrn Geronte wird deswegen sofort durch den Wunsch des Gastgebers unterlaufen, über Literatur zu sprechen – Valer aber dabei gar nicht zuzuhören (10 ff.). Für nichts als die Schriftstellerei hat Herr Geronte noch ein Ohr. Die Schriftsteller selbst wiederum tragen ständig ihre Schreibtafeln mit sich herum. Diese Schreibtafeln sind es, nicht Feder oder Leier, die zum Insigne des Dichters werden, denn sie erlauben das unentwegte Dichten, egal an welchem Ort, egal in welcher Situation. Sie markieren die unvernünftige Überproduktion des Schriftstellers, der nicht in Nebenstunden,⁴⁰ sondern bei jeder Gelegenheit dichtet. Als Zeichen der Poeten ist es gerade diese Schreibtafel, die zum zentralen Gegenstand der von Henriette eingeleiteten Gegenintrige werden kann: Als Dunkel seine Tafel verliert, reagiert er nicht nur hysterisch auf den Verlust seines vorläufig darauf notierten Epos, sondern verzichtet im Tausch gegen seine Tafel auf Henriettes Hand (97 ff.). Der klisierte Vielschreiber kann nicht nur, er *muss* überall dichten. Er wird lächerlich, weil sein Schreiben jede soziale Normativität verdrängt hat. Hier ist das Dichten zu einem spezifischen Ausdruck des lächerlichen Lasters geworden. Der Schriftsteller selbst ist die Komödienfigur, nicht mehr kommt die Komödienfigur lediglich als Schriftsteller daher.

Die Ubiquität der Dichtung deutet außerdem auf eine Beliebigkeit hin, die Valer zum Ende der Handlung beweist, indem er dem Hausherrn ,bei-

40 So wie Knigge es noch 1793 empfiehlt: „Muße zum Bücherschreiben findet Der, welchem es nicht an Talenten dazu fehlt, immer nebenher, ja! ich darf mich wohl auf die Erfahrung berufen, wenn ich behaupte, daß der Geschäftsmann, der thätige Hausvater und Bürger in seinen Erholungsstunden practisch besser, auch mit mehr Feuer schreibt und daß er gewöhnlich das Publicum mehr respectiert [...] wie der eigentliche Büchermacher vom Handwerke, der nur als Volontair im Staate dient.“ Adolph Freiherr Knigge: Über Schriftsteller und Schriftstellerei. In: Ders.: Ausgewählte Werke in zehn Bänden. Im Auftrag der Adolph-Freiherr-von-Knigge-Gesellschaft zu Hannover. Hrsg. von Wolfgang Fenner. 10 Bde. Bd. 4. Hannover: Fackelträger 1992, S. 135–295, hier S. 173 f., siehe auch → 3.

bringt‘ Gedichte zu machen, ihm also Rhythmen diktiert und Reime vorlegt (83 ff.). Reimreich und Dunkel erscheinen hier so weit entindividualisiert, dass folgerichtig *jeder* ein Reimreich oder Dunkel sein kann: „[M]an braucht nur Sylben zählen zu können, um ein Reimreich zu seyn, und einen Mischmasch unverständlicher Worte unter einander zu werfen, um zum Dunkel zu werden.“ (82) Unter diesen Bedingungen kann Herr Geronte freilich überrascht feststellen: „[...]daß ich ein Poet bin“ (86) – jedenfalls nicht weniger als der von ihm zunächst noch protegierte Reimreich. Nach wenigen Minuten des Unterrichts wird er ganz umstandslos selbst zum Klischee des eitlen Dichters, sieht schon den „Lorbeer“ auf seiner „Allonge-Perücke“ (88), während er Reimreich ohne jedes Anzeichen von Selbstreflexion dichtend vorwirft: „Sie sind ein Thor von eitelm Stolze voll, / Der Sylben zählt und reimt, statt, daß er denken soll.“ (102) Die Klischierung der Poeten geht im Stück so weit, dass sie Henriette als das vorkommen, was sie ja auch wirklich sind: Komödienfiguren. Deswegen wird die – auf Basis der dargestellten Welt betrachtet – bedrohliche Situation eines sozialen Abstiegs durch die Heirat mit einem Poeten für sie zu einem Witz, die Situation erscheint ihr „ganz lächerlich“. Denn bar jeder Wahrscheinlichkeit, die hier schon im ersten Auftritt verneint wird, sind die Nebenbuhler wie in einer Komödie à la Molière nun gerade „ein paar Poeten, hahaha, ein paar Poeten!“ Auch Valer hält die Situation für das, was sie eigentlich sein müsste und im Rahmen der Komödie ja auch ist: einen Scherz (7).

Fragwürdige Poeten, die jedem Klischee entsprechen, viel statt gut schreiben, nahe dem Wahnsinn sind oder kleine Gauner; eine Dichtung, die sich erschöpft im Zählen der Silben, im Finden der Reime oder gar keinen Sinn mehr macht: Schlecht stünde es um die Literatur, wenn dieser Behandlung der Poeten im Stück nicht noch eine Pointe folgte. Wie Japp angemerkt hat, geht es in den *Poeten nach der Mode* jedoch nicht nur um die schlechten, klischierten Schriftsteller. „Im Hintergrund, gleichsam als Hohlform“, ⁴¹ so seine einleuchtende These, geht es hier auch um das Gegenbild dieses schlechten Dichters. Dem diskursiv-typisierten Massenpoeten wird ein ganz konkreter, individueller, realer Dichter gegenübergestellt: Albrecht von Haller (1708–1777), der bekannte Verfasser des *Versuchs Schweizerischer Gedichte* (1732), zu denen auch sein bekanntester Text, das Langgedicht *Die Alpen*, gehört. Ebenfalls in diesem Band findet sich ein Gedicht an *Doris*, das von Henriette zitiert und zum Muster eines guten Gedichts erklärt wird – selbst Reimreich kann sich der Wirkung des Textes nicht entziehen (58). Der vernünftige Valer wird ebenfalls als „Erz-Hallerianer“ (54) ausgewiesen

41 Japp: Das deutsche Künstlerdrama, S. 26.

und es ist wohl auch Haller, auf den sich Valers emphatisches Schlussplädoyer nicht gegen, sondern gerade für die Dichtung bezieht. Molières Strategie, seine realen literarischen Feinde zu schmähen, indem er sie typisiert, wird bei Weiße genau umgedreht: Der reale, individuelle, gute Dichter, wird vom Klischee der Typenfigur ‚Schriftsteller‘ abgegrenzt – und gerade so hervorgehoben. Die sorgfältige Typisierung der schlechten Figuren hat also eine Funktion, die über die Vorlage für Gags und witzige Komödienpointen hinausweist: Das Verlachen des typischen Dichters dient der Nobilitierung des ‚guten‘ Dichters.

Darauf läuft der Schluss des Stückes hinaus: Nachdem die Gefahr durch die dümmlich-falschen Poeten gebannt ist, droht die umfassende Typisierung des Stückes eine falsche Lehre zu bieten, nämlich dass man „auf Zeit-lebens einen Eckel [!] vor Versen“ haben sollte, denn: „Was sind die Poeten für Geschöpfe!“ (107) Hier nun muss Valer, der sich schon vorher selbst als den „größte[n] Freund der Dichtkunst“ bezeichnet hat (36), einschreiten, indem er dem Klischee, das er selbst genährt hat, etwas entgegenhält: die „grosse[n] Dichter“ [!], diese „Zierde der Welt“. (108) Wohlgemerkt: Nicht mit der Lehre über die Führung des Haushalts oder die Leichtgläubigkeit endet das Stück, sondern mit dieser Versicherung der ‚wahren‘ Dichtkunst. Im Gegensatz zu den typisierten ‚schlechten‘ Dichtern, werden die Gegenbeispiele wiederholt als individuell gerahmt. Das geschieht nicht nur durch die direkte Nennung Hallers, sondern auch durch Valers These, dass „große[] Dichter“ sogar noch seltener auftauchen als „ein Kriegsheld oder ein Staatsmann“: „Jene [die Dichter, NG] werden oft in Jahrhunderten kaum gebohren, da zu diesen [den Kriegshelden und Staatsmännern, NG] nur Muth, ein guter Verstand, Uebung, Fleiß und Glück gehöret.“ (72) Der gute Dichter, das ist ein Einzelfall; der schlechte Dichter, das ist ein Klischee – jedenfalls im Rahmen von Valers Darstellung. Das *Divertissement*, das Weißes Komödie nachgestellt ist, hebt die Namen von immerhin nicht weniger als 28 Schriftstellern hervor, auf die alle Vorurteile der *Poeten nach der Mode* gerade nicht zutreffen sollen. Darunter finden sich viele Zeitgenossen der literarischen Aufklärung wie Klopstock, J. E. Schlegel, Lessing, Gellert, Ramler, Gleim, Hagedorn usw. – das sind, grob überschlagen, doch mehr als der *eine* ‚große Dichter‘, der nach Valers Behauptung „in Jahrhunderten kaum gebohren“ werde (72). Die deutlich markierte Typisierung des (schlechten) Poeten dient insofern gerade einer Inszenierungsstrategie der ‚guten‘ Dichtung, indem sie unter Rückgriff auf soziale Faktoren und diskursiv verankerte Wissensbestände ein Bild schafft, von dem der andere, wahre Dichter sich abgrenzen kann. Das Stück stellt keine Behauptung dar-

über auf, wie die Schriftsteller sind, sondern besonders darüber, wie sie nicht sein sollten.

4.5 Cornelius Ayrenhoff: *Die gelehrte Frau* (1775) – Schriftsteller:innen-Typisierung als Funktion der Literatursatire

Bei Ayrenhoffs Schriftsteller:innen-Komödie *Die gelehrte Frau* handelt es sich um eine Adaption von Molières *Gelehrten Frauen*, die sich allerdings zahlreiche Freiheiten erlaubt. Die zentrale Änderung besteht in der Figurenkonstellation des Stückes und lässt sich bereits am Titel ablesen: aus den *gelehrten Frauen* wird die *gelehrte Frau*. In seinem Vorbericht zum Stück beschreibt Ayrenhoff die dreifache Figur der Gelehrten bei Molière als einen Fehler, da der Franzose dadurch den „Hauptgegenstand unserer Aufmerksamkeit“ verunklare (7).⁴² Aus den drei Damen macht er die Baronin – eine in der Rezeption nicht unumstrittene Entscheidung.⁴³ Dagegen wird die Partei der schriftstellernden Verführer deutlich ausgeweitet. Es treten auf: Schöpfius, ein Sprachgelehrter und Altertumswissenschaftler; der politische Zeitschriftenskribent Kühnwitz; Dramschmied, Theaterdichter nach dem Schlage des Sturm und Drang, der sich zum Ende hin zu einem rehabilitierten Komödienschreiber wandelt; und Windheim, der plagierende Lyriker, der im Haus von Baron und Baronin Rheinthal um die Tochter Henriette buhlt – er ähnelt am ehesten dem Trissotin der Vorlage. Im Vergleich zu Molière werden die Konsequenzen der weiblichen Gelehrsamkeit deutlich drastischer ausgemalt: Die kriminellen Skribenten werden verhaftet, der Ruf des Hauses wird geschädigt, und es kommt sogar zu Veruntreuung und Diebstahl durch den Haushofmeister, weil die Baronin als Vorsteherin des Haushalts zu sehr von ihrer poetisch-gelehrten Tätigkeit abgelenkt ist (55, 110 f.).

Es sind also keine Kleinigkeiten, die mit dem Einzug der Schriftsteller in das Haus einhergehen. Noch deutlicher als bei Molière werden sie als eine soziale Gruppe charakterisiert, die von außen die Ordnung der Familie zerstört. Der Baron betont vor diesem Hintergrund die Integrität seiner Frau: „Was für eine Haushaltung! – Was für eine Unordnung! – von einer

42 Cornelius Hermann von Ayrenhoff: *Die gelehrte Frau*. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Hrsg. von Matthias Manksy. Hannover: Wehrhahn 2014 (Theatertexte 40), S. 7 Im Folgenden nach dieser Ausgabe direkt im Text mit Seitenangabe nachgewiesen.

43 Vgl. zur durchwachsenen Rezeption des Stückes: Matthias Manksy: *Cornelius von Ayrenhoff. Ein Wiener Theaterdichter*. Hannover: Wehrhahn 2013, S. 155 f.

Frau, die ihren Mann, ihre Kinder liebt, ist das unbegreiflich.“ (21) Bittere Ironie ist es, dass der diebische Haushofmeister die Situation richtig einschätzt und die Gelehrten als die wahren Auslöser der Probleme (von denen er selbst eines der größten ist) identifiziert: „Das Herz blutet mir, wenn ich denke, wie diese boshaften Leute meine gute, verehrungswürdige Frau durch ihre Gelehrsamkeit betäuben und ausplündern.“ (12) Die Pointe folgt später, wenn zwei dieser ‚boshaften Leute‘ analysieren, dass der Diebstahl des Haushofmeisters nur gelingen konnte, weil die Hausherrin ihrer Gelehrigkeit wegen zu nachlässig geworden sei – der Dieb hinterlässt ein Geständnis in Versen (49 f.). Die sehr zum Nachteil der Familie von außen einwirkenden Schriftsteller und Gelehrten versuchen die Baronin regelrecht zu isolieren, indem sie etwa den Besuch des Generals von Brand verhindern, in dessen Regiment die Söhne der Baronin dienen (34).

Deutlicher und schädlicher als etwa bei Molière lassen sich diese Schriftsteller also als äußere, zum Laster verführende Element des binomischen Lustspiels identifizieren. Wenn ihre Funktion auch gleich bleibt, um reine Eitelkeiten geht es hier nun nicht mehr. Zwar stellen auch sie sich als schamlose Schleimer heraus, die sich durch „niederträchtige Schmeicheleyen“ (so kommentiert die Tochter des Hauses, Henriette) die Gunst der Baronin erschleichen (36). Vordergründig stellen sie als „Institute“ der häuslichen „Akademie“ (30) jedoch distinkte Teile des neuen literarischen Marktes dar: als klassischer Philologus, politischer Publizist, Dramatiker und Lyriker – der Romanautor fehlt freilich noch. Diese Verschiebung zeigt sich auch im Selbstverständnis der Figuren. Sowohl Windheim als auch Dramschmied identifizieren sich durchaus emphatisch als Dichter: Windheim ist stolz auf sein Hochzeitsgedicht⁴⁴ (das wie bei Molière und L. Gottsched in einer Vorleseszene natürlich alsbald der Lächerlichkeit preisgegeben wird [63–65]), und Dramschmied macht sich ehrliche Sorgen, sein Dramenmanuskript zu verlieren (92). Dabei werden sie im Gegensatz zu Dunkel aus Weißes Lustspiel (→ 4.4) allerdings nicht als verrückt beschrieben. Der typisierte Dichter der Aufklärungskomödie bietet sich bei Ayrenhoff also nicht mehr nur als zweckdienliche Verkörperung eines gesellschaftlichen Lasters an, sondern er wird noch deutlicher als bei Weiße als Dichter Ziel der Spöterei. Das hat Folgen: Die literarische Moralsatire weitet sich aus zur Literatur-satire. Entsprechend Ayrenhoffs Ankündigung in der Vorrede⁴⁵ lassen sich

44 „Ich muß bekennen, daß ich mein Lebtage nicht so viel Witz in so wenig Zeilen gebracht – und ohne Muster – lauter Originalwitz. Wie sehr kann doch die Liebe einen Dichter begeistern!“ (48)

45 Man „würde [...] bey einer neuen Bearbeitung des Gegenstandes, Gelegenheit finden [...], ihn durch eine treffendere, auf die dermaligen Umstände unserer Litteratur eingerichtete Satyre,

die Schriftsteller nun also nicht mehr als Exponenten der urban-galanten Intrige verstehen, sondern als Exponenten bestimmter literarischer Moden. Niemand macht das deutlicher als Dramschmied, dessen Vortrag über sein geplantes Drama fast ein Zehntel des Gesamttextes ausmacht. Der Titel dieses projektierten Stückes lässt keinen Zweifel daran, auf wen die Satire zielt. Es soll heißen: *William mit dem hölzernen Fuß*. Die Anspielung auf die Shakespearebewunderung der Stürmer und Dränger und Goethes populären *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand* (1773) ist deutlich genug⁴⁶ – überzogen die abstruse Handlung, die von Lappland bis in den Orient und zurück führt, von drastischer Gewalt, Mord und Geistererscheinungen geprägt ist (78–87). Man kann den Dramatiker gerade so daran hindern, „nach Shakespearen, unsern William dem Sultan ein Aug’ aus dem Kopfe treten [zu] lassen [...]“ (86).

Ayrenhoff nutzt etabliertes Wissen über die Rollenfigur des Schriftstellers hier also, um sie zuzuspitzen und auf bestimmte Teile der literarischen Welt anzuwenden. Die etablierte Witzfigur wird zur Waffe im Streit um bestimmte literarische Moden. So lässt sich die überraschende Wende der Figur Dramschmied erklären, die einer literarischen Metareflexion nahekommt: Während er sich im vierten Akt noch kleinlich und eitel um die ihm angemessene Position am Tisch der Baronin zankt (70–73), wird er im fünften Akt plötzlich vom Diener des Hauses als bester Komödiendichter des Landes beschrieben. Seine aus den Stücken zu erkennende „Menschenliebe“ beweist er dann prompt mit der Unterstützung der Bewerbung des Dieners auf die Haushofmeisterstelle (93 f.). Kurz vor Ende des Stückes wird er deswegen noch notdürftig von dem lyrischen Plagiator abgegrenzt: „RHEINTHAL DER ÄLTERE: Stehen Sie in sehr genauer Verbindung mit dem Baron Windheim? / DRAMSCHMIED: Bewahre der Himmel! Ich hab’ ihn erst in diesem Hause kennen gelernt.“ (104 f.) Schließlich wird Dramschmied beauftragt, eine Satire auf den Dichter Windheim, aus dem Geschehenen eine Komödie zu machen – ganz so wie Ayrenhoff in der Vorrede betont, er sei beauftragt worden, den Stoff von Molière zu einem neuen Drama umzuschreiben.⁴⁷ Aus dem Zusammenhang der Handlung ist die seltsame Wandlung des Dramschmied kaum zu erklären, wohl aber als Konsequenz

anziehender zu machen[.]“ (7)

46 So auch Matthias Manksy: Nachwort. In: Cornelius Hermann von Ayrenhoff: *Die gelehrte Frau*. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Hrsg. von Matthias Manksy. Hannover: Wehrhahn 2014 (Theatertexte 40), S. 109–127, hier S. 109 f. Zu den größeren Zusammenhängen der Ablehnung des Sturm und Drang in der Wiener Literaturwelt vgl. ebd., S. 110–115.

47 „Mit meinen Gründen zufrieden, trug man mir auf, Hand an das Werk zu legen, und – ich mußte wohl gehorsamen.“ (8)

der vorgenommenen breiten Typisierung der Schriftstellerfiguren. Da hier weite Teile des literarischen Marktes dargestellt werden, erscheint es nur sinnvoll zu betonen, dass nicht alle Schriftsteller Aufschneider sein müssen – der Theaterdichter Ayrenhoff ist es ja auch nicht, solange er sich nicht von den „Kunstrichter[n]“ des neuen Literaturmarktes beeinflussen lässt, die, in den nun erstaunlich vernünftigen Worten Dramschmieds „ihren Geschmack, so wie ihre Weltkenntniß in dem Buchladen erkaufte haben – und auch wieder dort absetzen“ (105). Nicht vom Schreiben muss Dramschmied geheilt werden, sondern vom Sturm und Drang. Die Typizität der Schriftstellerfigur ist ein zweiseitiges Schwert. Einerseits lässt sich zu Zwecken der Literatursatire instrumentalisieren. Andererseits muss sie jedoch eingegrenzt werden, damit die Macht des Klischees nicht alle Unterschiede zwischen den Schriftstellern aufhebt.

Doch wie der Titel schon verrät, sind es nicht nur die männlichen Schriftsteller, die im Stück behandelt werden. Ayrenhoffs Bemerkung darüber, dass Molières Stück „von Seite des moralischen Nutzens gewinnen“ könne, „wenn man (was Moliere verabsäumt hat) gelegentlich den nachteiligen Einfluß zeigte, den die gelehrte Bemühungen einer Frau gemeinlich in ihr wesentlicheres Geschäfte, nämlich in die Besorgung des Hauswesens nehmen“ (7 f.) – diese Anmerkung legt den Grundstein für die Differenzen, die sich zwischen den Figuren Philaminte aus den *gelehrten Frauen* und der Baronin aus der *gelehrten Frau* zeigen. Völlig klar wird gemacht, dass die Baronin eigentlich nicht zum Laster neigt, dass es sich bei der Begeisterung für Gelehrsamkeit und Dichtkunst allerdings um eine schädliche Übertreibung handelt und dass gerade in der Übertreibung das Problem liegt: „Was für närrische Ausschweifungen – Aus Neigung zur Gelehrsamkeit! Wie tadelhaft können selbst löbliche Leidenschaften werden, wenn man sich ihnen zu sehr überläßt!“ (19) Ausdruck findet diese Übertreibung in der Zuspitzung der Figur: Die bei Molière nur angedachte Akademie etwa wurde von der Baronin bereits gegründet (25). In der obligatorischen Lesungsszene ist es außerdem die Baronin selbst, die ein Sonett vorträgt und dafür von den um sie versammelten Gelehrten ‚bewundert‘ wird – und auch im Umfang wird diese Szene im Vergleich zur Vorlage deutlich ausgeweitet (36–43). Die Baronin tritt bei Ayrenhoff also sehr deutlich als eine Dichterin auf. Ihr Text soll mithilfe der gelehrten Ränkeschmiede sogar veröffentlicht werden, wie Dramschmied vorschlägt. Der besonders hinterlistige Kühnwitz fügt hinzu: sogar unter ihrem Namen (42). Diese Dichterin ist es, die nicht nur als Hausfrau versagt, indem sie den Diebstahl des Haushofmeisters mitverantwortet, sondern besonders als Mutter. Deutlicher als in der Vorlage wird dieses Versagen inszeniert und mit ihrem Dichten in Verbindung

gebracht. Wie Philaminte (Molière) und die Glaubeleichtin (L. Gottsched) wählt die Baronin statt des guten, bereits versprochenen Ehemannes einen falschen Aufschneiderpoeten für ihre Tochter aus. Doch soll die Tochter nicht nur einen Poeten heiraten, sondern selbst eine Poetin werden! Dafür bekommt sie von der Mutter einen Dichtungsauftrag, den heimlich allerdings Windheim erfüllt: Er schreibt das gewünschte Hochzeitsgedicht für Henriette, die es dann unter Verheimlichung der wahren Autorschaft der Mutter vorlegt. Was folgt ist ein glänzend inszeniertes Verwirrspiel, das seinen komischen Effekt aus der brüchigen Zuschreibung von Autorschaft gewinnt: Die Baronin legt den vermeintlichen Text der Tochter Kühnwitz zur Rezension vor, der ihn verrißt. In Unwissenheit darüber, dass eigentlich der von ihr bewunderte Windheim den Text verfasst hat, gerät sie in ein maßloses Entsetzen über die poetische Unfähigkeit der Tochter: „Hast du nun dein Urtheil gehört? – ausgeartete Tochter! ich schäme mich deine Mutter zu seyn.“ (65) Das ist der Effekt, den das Dichten auf die – wie ja eingangs etabliert wird: eigentlich unbescholtene – Frau Baronin hat: Anstatt als Mutter aufzutreten, wird sie zur Anti-Mutter, die ihre Tochter am liebsten verstoßen will und sich ihres Mutterseins schämt. Die Reaktion, die eigentlich dem falschen Bräutigam zukommen müsste, trifft die Tochter. Henriette ist es nun, die als Braut für Windheim nicht mehr angemessen erscheint, wie die Baronin dem windigen Dichter erklärt: „Sie müssen von der Liebe für meine Tochter abstehen, und sie in Verachtung verwandeln.“ (66 f.) Als Poetin hat die Baronin hier nun vollends alle Umsicht über den Haufen geworfen, alle Werte der Vernunft umgewertet.

Ob es Ayrenhoff damit besser als Molière gelungen ist, den „nachtheiligen Einfluß“ von Gelehrigkeit und Dichtung auf die Hausfrau aufzuzeigen, sei dahingestellt. Mit seiner Reduzierung der Gruppe gelehrter Frauen zu der einen einzigen, exemplarischen gelehrten Frau jedenfalls geht eine Steigerung der Mutter-Problematik einher. Allerdings ist diese Figur in ihrer lasterhaften Übertreibung selbst deutlich überzeichnet, wie im Stück selbst thematisiert wird. Kühnwitz schreibt an einen Rezensenten, der sich des Sonetts der Poetin annehmen soll: „Sorgen Sie ja nicht, daß sie etwa Ihr Lob höher treiben könnten, als unsre Dichterinn geneigt ist, es für billig aufzunehmen: denn (unter uns) eine komischere, theatermäßige Narrinn als diese, können Sie sich unmöglich denken.“ (90) ‚Theatermäßig‘ ist hier das Stichwort, mit dem die Baronin treffend charakterisiert wird. Genau wie Dunkel und Reimreich bei Weiße wird die Schriftstellerinnen-Figur hier nicht nur nach der Vorlage der Rolle gezeichnet, sondern auch innerhalb der erzählten Welt als Exponent dieser Rolle verstanden. Auch Ayrenhoff geht es mithin nicht um die realistisch-individualisierte Darstellung der

tatsächlichen Nebeneffekte weiblicher Dichtung. Ganz selbstverständlich kann er über die typisierten – mit Blick auf die Geschichte der Motive könnte man sogar sagen: iterativen – Figuren das Wissen der Rezipienten über den öffentlichen Diskurs des weiblichen Schreibens aktivieren. Das Stück kommuniziert nicht *was* oder *wie* eine Schriftstellerin ist, sondern wie lächerlich sie *erscheinen müsste*, wenn sie ihrer Leidenschaft mit zu viel Begeisterung nachkäme. An diesem Diskurs leistet es seine Arbeit: Es formt die eitle Gelehrte zur Schriftstellerin, die als Hausfrau und Mutter versagt. Der Schriftstellerin, dieser ‚theatermäßigen Närrin‘, ist jedoch nicht mit Enttäuschung zu begegnen – das würde bedeuten, sie ernst zu nehmen. Stattdessen entschuldigt der stets gelassene und umsichtige, zärtlich-bestimmt beherrschende Ehemann seine Gattin schlussendlich mit dem versöhnlichen Ton eines Erziehers: „Kleine Ausschweifungen von dieser Art sind einem Weibe bey weiten nicht so nachtheilig, und ihrem Manne so kränkend, als viele andre, deren man unser Weiber täglich begehen sieht.“ (98)

Hier stehen die Schriftstellerin und der Schriftsteller als Erben der europäischen Gelehrten satire nun auf der Bühne. Der Schriftsteller eignet nach wie vor als erbschleichender Intrigant, jedoch werden seine poetischen Arbeiten zum Lackmустest: Wie er ist, erkennen wir daran, was er schreibt. Die Typisierung hat so auch eine weitere – und im Vergleich zu Weiße: konkretere – Hintertür bekommen, die es erlaubt, bestimmte Schriftsteller von ihr auszunehmen.⁴⁸ Die Schriftstellerin hingegen ist nicht mehr nur eitel, sondern verliert in ihrer ‚Ausschweifung‘ völlig den Sinn für die vernunftgeleiteten gesellschaftlichen Werte, die sie eigentlich durchsetzen soll. Während die Schriftsteller durch ihre verwerflichen Taten immerhin den rechtsschaffenden Zorn des Gesetzes auf sich ziehen können, begegnet man der Schriftstellerin mit einem Lachen und einem gütigen Kopfschütteln. Als Frau erscheint sie der ernsthaften Kritik scheinbar kaum wert. Nach 1800 jedoch lässt sich nicht nur die weitere Iteration dieser Typenfiguren erkennen, sondern das gezielte Spiel mit dem Wissen um diese Typen selbst: als zugespitzte Literatursatire in Schinks *Die Schriftstellerin* und als Bruch mit der Erwartungshaltung in Kotzebues *Der arme Poet*.

48 Um den Unterschied zu Weiße nochmals zu betonen: Weißes *Poeten nach der Mode* ergeben sich übertrieben in ihren jeweiligen Poetiken, das Problem liegt dabei nicht an den Poetiken selbst – der schlechte Poet geht mit der Dichtungslehre falsch um. Bei Ayrenhoff hingegen wird der Sturm und Drang gänzlich verworfen: Der schlechte Poet folgt der falschen Dichtungslehre.

4.6 Johann Friedrich Schink: *Die Schriftstellerin* (1810) – Typisierung als poetologische Spitze gegen die Romantik⁴⁹

In Molières *gelehrten Frauen* staunt Armande über die Dichtung des Hochstaplers Trissotin und ruft ekstatisch aus: „Könnst’ ich das auch!“⁵⁰ Schinks Komödie *Die Schriftstellerin* zeigt auf, was wäre, wenn sie könnte: Die Hauptfigur Amanda lässt sich von dem „Journalist[en] und Litterator“ (10)⁵¹ von Lohr einwickeln, der es auf die Hand ihrer Nichte Meta abgesehen hat. Der Intrigant protegiert und lobt deswegen die leidenschaftlich dichtende Amanda – womit bereits deutlich genug gezeigt ist, dass auch Schinks Lustspiel in einer Linie mit denjenigen Molières, L. Gottscheds und Ayrenhoffs steht. Auch bei Schink gibt es einen ‚richtigen‘ Ehemann, Felix von Heinen, auch hier torpediert der von außen in das soziale Gefüge der Familie eindringende Dichter die wünschenswerte Verbindung über seinen Einfluss auf die zur literarischen Arbeit verführte Hausfrau. In poetologischen Dingen mögen sich Ayrenhoff und Schink uneins gewesen sein,⁵² den dramatischen Knoten um den doppelten Bräutigam lösen sie sehr ähnlich: durch eine Verwechslung. Amanda nämlich veröffentlicht ihre Tragödie unter Felix’ Namen. Von Lohr, der Felix aus dem Weg räumen will, bemüht sich, das Stück verreißen zu lassen, um den Nebenbuhler zu blamieren – was denn ohnehin ohne sein Zutun geschieht. Die kluge Meta löst das Problem: Nachdem das Stück auf der Bühne durchgefallen ist, soll der geliebte Felix für die versifizierte Verfehlung geradestehen, um die Blamage von

49 Das folgende Kapitel wurde in erweiterter Form bereits im Vorfeld veröffentlicht: Nils Gelker: Eine dichtende Frau auf romantischen Abwegen. Johann Friedrich Schinks Lustspiel *Die Schriftstellerin* als Typenkomödie und Romantik-Satire. In: Johann Friedrich Schink (1755–1835). Dramaturg – Bühnendichter – Theaterkritiker. Hrsg. von Bernhard Jahn u. Alexander Košenina. Berlin: Peter Lang 2019 (Hamburger Beiträge zur Germanistik 62), S. 177–191. Stellenweise ist das Folgende mit dem Aufsatz identisch, geht aber spezifischer auf die Funktion der Typisierung ein.

50 Molière: *Die gelehrten Frauen*, S. 32.

51 Johann Friedrich Schink: *Die Schriftstellerin*. Lustspiel in einem Aufzuge. In: Ders.: *Dramatisches Scherflein*. Ein Taschenbuch für die Bühne. Lüneburg: Herold und Wahlstab 1810, S. 9–91, hier S. 10, Personenverzeichnis. Im Folgenden nach dieser Ausgabe direkt im Text mit Seitenangabe nachgewiesen.

52 Ayrenhoff war erklärter Gegner des bürgerlichen Trauerspiels, während Schink sich als Nachfolger und Schüler Lessings darstellte. Vgl. die Darstellung bei: Albert Meier: Die Interessantheit der Könige. Der Streit um Emilia Galotti zwischen Anton von Klein, Johann Friedrich Schink und Cornelius Hermann von Ayrenhoff. In: *Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings*. Hrsg. von Wolfram Mauser u. Günter Saße. Reprint 2011. Berlin, Boston: De Gruyter 1993, S. 363–372.

der Tante abzuwenden. Dafür jedoch darf er Meta heiraten und Amanda gelobt, nie wieder zu dichten.

Die – vor dem Hintergrund der schon besprochenen Stücke – schablonenhafte Handlung verrät bereits, dass es sich auch bei Schinks *Schriftstellerin* um eine Typenkomödie handelt. Aufschlussreich ist die Wortwahl im Titel: Das allgemeine Gefälle zwischen den hohen Dichter:innen und den profanen Schriftsteller:innen⁵³ lässt sich für Schink spezifisch bestimmen. Einschlägig ist eine Passage aus Schinks Nachruf auf den Dramatiker Friedrich Ludwig Schröder (1744–1816), auf die Hans-Joachim Jacob in einem anderen Kontext⁵⁴ aufmerksam gemacht hat:

Hätte er [d.i. Schröder, NG] mit dieser Kenntniß der theatralischen auch poetische Tiefe verbunden, unstreitig würde er Shakespeare's Gestaltungen, wie, als Mimiker, auch schriftstellerisch mit künstlerischer Genialität aufgefaßt haben; aber diese ward ihm von seinem Genie versagt. Er war mehr dramatischer Schriftsteller, als dramatischer Dichter. So in ihm die dichtende Kraft, als mimischer Künstler, war, so glühend und schöpferisch ihn hier seine Phantasie regte und gestalten hieß: so untergeordnet äußerste sich die erste in ihm, als Dramatiker, so ruhig und kühl die letzte, wenn er für das Theater schrieb. Verstand, Geschmack, Studium und Kritik machten ihn zum Schriftsteller für die Bühne, nicht dichterischer Beruf. Das zeigt sich einleuchtend in den Theaterwerken seiner Erfindung, der Witz, die Urteilskraft sind die ihn leitenden Musen, nicht der Poesie heilige Wunderkräfte. Sahe man ihn aber diese seine Gebilde, als Schauspieler, beleben, so wurden auch sie zur Poesie, sein mimisch=dichterischer Geist gab ihnen Beweglichkeit, Kraft und Fülle.⁵⁵

Schink selbst macht also auch eine Dichotomie zwischen dem „Schriftsteller“ und dem „Dichter“ auf. Wenn es gerade „Verstand, Geschmack, Studium und Kritik“ sind, die Schröder zu einem „Schriftsteller für die Bühne“ gemacht haben, dann betont Schink dabei erlernte bzw. erlernbare Fertigkeiten, die dem „dichterische[n] Beruf“ gegenübergestellt werden und damit „heilige[n] Wunderkräfte[n]“, also natürlichem Talent. Diese Unterscheidung lässt sich in das Wertgefälle zwischen ‚Dichter‘ und ‚Schriftsteller‘ einordnen und ist auch für *Die Schriftstellerin* relevant. Um die Berufung

53 Zu den Begriffen → 1.3.

54 Hans-Joachim Jakob: Johann Friedrich Schink als Schröder-Biograph der ersten Stunde. Sein Porträt im dritten Band der „Zeitgenossen“ (1818). In: Friedrich Ludwig Schröders Hamburgische Dramaturgie. Hrsg. von Bernhard Jahn u. Alexander Košenina. Berlin: Peter Lang 2017, S. 191–206, hier S. 197 f.

55 Johann Friedrich Schink: Friedrich Schröders Charakteristik als Bühnenführer, mimischer Künstler, dramatischer Dichter und Mensch. In: Zeitgenossen. Ein biographisches Magazin für die Geschichte unserer Zeit (1818) H. 3, S. 33–82, hier S. 74.

zum Schreiben geht es hier ohnehin nicht, sondern nur um das Scheitern an einem (jedenfalls für Männer) erlernbaren Handwerk.

Gleichzeitig ist der Stoff hier vollends zu einer Literatursatire umgewandelt worden. Zwar besteht der topische Konflikt um die Auswahl des Ehegatten der Tochter/Nichte weiterhin, mit keiner Silbe muss allerdings noch erwähnt werden, dass die Schriftstellerei der Frau negative Effekte für Haushalt und Familie zeitigt. Es wird wohl vorausgesetzt. Während die Schande der Publikation schlechter Texte bei Ayrenhoff noch die ganze Familie trifft, ist sie bei Schink nur für die Autorin selbst gefährlich und dann auch nur für ihren Ruf *als* Schriftstellerin. Deswegen fleht Amanda verzweifelt Felix an, die Bürde der Autorschaft zu tragen: „(ausser sich) Um aller Barmherzigkeit willen! Sie warn nie Schriftsteller, was kann es Ihnen schaden, wenn Ihr erster Versuch –“ (69). Zu Beginn des 19. Jahrhunderts ist die Schriftstellerin vollends eine Figur, deren Problematik nicht mehr ausbuchstabiert werden muss, sie ist fest im Repertoire des Lustspiels verankert.

Amandas genuin weibliches Scheitern muss nicht mehr erklärt, aber trotzdem dargestellt werden. Entsprechend finden sich die zugrundeliegenden chauvinistischen Weiblichkeitsentwürfe als Fortschreibung der Intertexte in der hier verfolgten literaturgeschichtlichen Linie. Schinks selbst benennt in der Vorrede zum *Dramatischen Scherflein*, der Textsammlung, in der auch die *Schriftstellerin* erscheint – eine weitere Vorlage: „Zu dem Lustspiele: die Schriftstellerin, gab mir ein größeres französisches Stück, ich glaube der *Connoisseur*, die erste Idee; aber weiter auch nichts. Fabel, Charakter und Dialog sind mein Eigenthum.“⁵⁶ Schink verweist hier auf eine Erzählung von Jean-François Marmontel mit dem Titel *Le Connoisseur*, die erstmals 1765 in den vielgelesenen *Contes moraux* erscheint.⁵⁷ Schinks Angabe ist wenigstens als irreführend zu bezeichnen, denn er übernimmt nicht nur „die erste Idee“, sondern fast alle Elemente der „Fabel“ von Marmontel: Der Titelheld, ein ‚Connoisseur‘ der Literatur, versucht sich an einem eigenen Drama, nachdem es ihm durch ständiges eigennütziges Zureden verschiedener an seiner Nichte interessierten Schriftsteller so erscheint, als müsse

56 Johann Friedrich Schink: Vorbericht. In: Ders.: *Dramatisches Scherflein*. Ein Taschenbuch für die Bühne. Lüneburg: Herold und Wahlstab 1810, S. 7 f., hier S. 7.

57 Jean-François Marmontel: *Le connoisseur*. In: Ders.: *Contes moraux*. Bd 2. Paris: Merlin 1765, S. 327–376. Die Erzählung wurde als Operette unter dem Titel *L'ami de la maison* 1771 auf die Bühne gebracht, die Musik komponierte André-Ernest-Modeste Grétry. 1788 erschien eine deutsche Übersetzung als Singspiel. Es ist nicht ausgeschlossen, dass Schink sich auf dieses „Stück“ bezieht, dann wäre allerdings fraglich, warum er den Titel der französischen Erzählung verwendet. Vgl.: o. A.: *Der Hausfreund*. Ein Singspiel in drey Aufzügen, aus dem Französischen übersetzt. Kempten 1778.

er selbst ein begabter Schriftsteller sein. Er lässt das Stück im Namen eines befreundeten jungen Mannes drucken – dem Geliebten der Nichte, genau wie bei Schink. Es folgt die Blamage, der junge Mann aber übernimmt die Verantwortung im Tausch für die Hand seiner Angebeteten, der Nichte des ‚Connoisseurs‘, die auch bei Marmontel die Idee zu diesem Plan entwickelt. Schink adaptiert Marmontels Stoff und verknüpft ihn mit der etablierten Darstellung weiblichen Schreibens. Die übereinstimmenden Motive der Eigensucht und die Heiratsproblematik legen die Verknüpfung der literarischen Grundlagen nahe: Auf der Bühne passt die Handlung des *Connoisseurs* perfekt zur etablierten Typenfigur der gelehrten Frau/Schriftstellerin, die von Schriftstellern umgarnt und schließlich wieder auf die rechte Bahn zurückgeführt wird. *Ein* Grund für den Wechsel des Geschlechts lässt sich also im etablierten Dramenstoff ausmachen. Die Schriftstellerin ist so stark typisiert, dass sie das Geschlecht des *Connoisseurs* überschreibt.

Dass die Hauptfigur des Lustspiels zu einer Frau gemacht wurde, trägt darüber hinaus zur angelegten Literatursatire bei. Bevor ein Blick darauf geworfen wird, welche Literatur hier persifliert wird, lohnt es sich allerdings, einen genaueren Blick auf die Figur zu werfen, welche die Satire trägt: Amanda. Obwohl es im Stück nicht zentral um die ‚gefährlichen‘ Nebenwirkungen des weiblichen Schreibens geht, wird Amandas Scheitern doch als ein genuin weibliches dargestellt. Das Verhältnis von Onkel und Nichte aus Marmontels Erzählung wird durch die Anpassung an die Typenfigur der Schriftstellerin mit einer besonderen Bedeutung aufgeladen: Amanda erscheint als kinderlose Frau. Von anderen Kindern, wie etwa die Söhne der Baronin bei Ayrenhoff, ist im Stück nicht die Rede und obwohl Amanda *funktional* ihre Tochter im dramatischen Konflikt um die Hochzeit mimit, ist sie es doch nicht wirklich. Amandas schriftstellerische Tätigkeit erscheint insofern als veritable Ersatzhandlung, woran das Stück auch keinen Zweifel lässt. Wieder und wieder werden Amandas Texte mit auffälliger Beharrlichkeit und von verschiedenen Figuren als ihre Kinder bezeichnet. Amanda selbst beschreibt in einem Brief ihre Autorschaft so: „Ich bin Mutter, ein Kind der Liebe hab’ ich gebohren [!]“ (42). Felix, erbost darüber, die Blamage des Stückes tragen zu sollen, nennt es ein „verunglückte[s] Kinde“ (69), ein „Schmerzkind“ (72) und die übrigen Gedichte Amandas „todtgebohrne Kinder, vom ersten bis zu’m letzten!“ (71).

Schon aus diesem Grund erscheint die Wahl des Stoffes für Amandas Tragödie alles andere als zufällig. Es handelt sich um den Niobe-Mythos, jene Geschichte um die so vielfache Mutter, die durch ihren Mutterstolz den Zorn der Götter heraufbeschwört und deren Kinder dann sämtlich von Artemis und Apollon ermordet werden. In der vernichtenden Reaktion

des Publikums auf ihr Stück wird Amanda schließlich selbst zur Niobe, zur mythischen Übermutter, der ihr Hochmut zum Verhängnis wird: „Fallen sollte mein unglückliches Kind, fallen, ehe noch Apollo's und Diana's befiederte Pfeil erklangen.“ (66) So wie Ayrenhoffs Baronin die bürgerlich-vernünftigen Gebote zur Auswahl des Ehepartners verkehrt hatte, verkehrt sich für Amanda das Ziel ihrer Aufmerksamkeit und Liebe: Sie verwechselt die Dichtung mit ihren Kindern. Die ‚Heilung‘ dieser ‚Raserei‘ (39) bringt deswegen die Neuausrichtung ihres Blickes auf die Familie im Moment des Höhepunktes der Krankheit, der *crisis*, angeleitet (natürlich) durch den Ehemann:

AMANDA: O wohin wend' ich meine Augen?

VON HAHNEN: Zu mir, zu deinen Kindern! (87)

Nun kann Amanda erkennen, dass Meta und Felix das eigentliche Ziel ihrer Mutterliebe hätten sein sollen, sie stellt fest: „[I]ch bin zur Erkenntnis gekommen.“ (89) Als geheilte Hauptfigur ist sie nun keine Schriftstellerin mehr, markiert durch die fast gleichzeitigen Ankündigungen der Hochzeit und des Autodafés – die Kinder können heiraten, die Texte können brennen (88). Die Änderung des Geschlechts der Hauptfigur geht nicht nur mit der Aufnahme etablierter Motive um die Schriftstellerin einher. Die Problematik der Figur wird als eine genuin weiblich-mütterliche dargestellt.

Vor diesem Hintergrund ist nun die Literatursatire des Stückes zu verstehen. Denn es ist nicht nur der von außen eindringende Verführer von Lohr, der Amanda mit dem ‚Lohr‘beerkrantz verwirrt, sondern auch das schädliche Wirken einer gewissen literarischen Poetik. Meta hält fest:

Eine Frau, die doch sonst den Kopf auf ihrer rechten Stelle hat, von einer Thorheit befallen, die nah' an Raserei gränzt? Alles das elender Journalisten Werk. Durch ihr poetisches Flikwerk, wie ein Schulexerzizium von ihm korrigirt, in seinem Journal' abgedruckt, und von ihm gelobpriesen, sahe sich plötzlich zu'r Dichterin erhoben, und ihr armer Menschenverstand bekam den *ersten* Stoß. Die Lektüre der Neupoeten gab ihm den Rest. Nun ist er *ganz* spazieren gegangen. (39)

Es ist eben jener „[n]eu poetische[] Unsinn“ (31), der das „neu ästhetische[] Unding“ (26) in Form von Amandas Tragödie mitverantwortet. Wer mit den ‚Neupoeten‘ gemeint ist, lässt sich leicht erkennen: Es geht um die Romantiker. Soweit man aus dem Text erfährt, bemüht Amanda für ihre Gedichte hauptsächlich Gattungen, die um 1800 zwar nicht ausschließlich, aber doch ausgiebig von den Romantikern erprobt, diskutiert und übertragen werden: Von Lohr macht sich über die „ganze[n] Reiß Papier mit

Sonetten, Terzinen und Achtreimen“ (13) lustig, auch ihr Mann spricht von den „Netten und Trinen“, die er „doch wohl auch leiden“ könne (19). Es handelt sich damit in einem gewissen Sinn um Mode-Formen, insofern erweist sich Amanda durchaus als ‚Poetin nach der Mode‘. Gleichzeitig zeichnen sich die genannten Formen durch ihre festen Strukturen aus, die sich aus genau abgezählten Silben und bestimmten Reimschemata ergeben. Es handelt sich mithin um Gedichtformen, die gerade *durch* ihre Form, nicht unbedingt über ihren Inhalt definiert werden können. Mit Blick auf Amandas literarische Produktion ist das aufschlussreich. Denn auch die abseits des Bühnengeschehens im naheliegenden Theater aufgeführte Tragödie zeichnet sich vor allem durch bestimmte verwendete Formen aus. Besonders wichtig ist der Verfasserin etwa, dass nicht an unrechter Stelle applaudiert werde, denn das „stört die Harmonie der Jamben“ (18). Mit den ‚Jamben‘ ist hier der jambische Trimeter gemeint, den Amanda auch in Teilen ihrer Niobe-Tragödie verwendet. Überhaupt scheint das Stück im Stück vor Formenvielfalt nur so zu strotzen:

Mit *elegischen Jamben* fleht sie [Niobe, NG] zum Apollo, mit schmelzenden *Reimen* zur Diana. Getroffen entsinkt ihrem Halse der ein Knabe [sic!], ihrer Brust der andere, und mit *Achtreimen* bedeckt sie die Gefallenen. [...] Jetzt [...] zucken die Mädchen im Todeskampfe [...] und in harmonischen *Terzinen* hauchen sie den fliehenden Geist aus. (28)

Meta, die noch glaubt, der von ihr geliebte von Heinen sei der Urheber des Dramas, sieht darin eine „Persiflage“ der „Neupoeten“ (39), erkennt im Formenkarussell fälschlich eine Romantik-„Satyre“ (31). Frappierend erinnert die unfreiwillig komischste Szene an jene Verse aus F. Schlegels *Alarcos*, die das Publikum ebenfalls zum Lachen gebracht haben sollen.⁵⁸ Und auch sonst teilt Amandas Niobe mit Schlegels Dramenexperiment nicht nur die Vielfalt der verwendeten Formen, sondern ganz spezifisch die Verwendung

58 Die Szene bei Schink:

VON LOHR [gibt den Dramentext wieder]: Nie unglückseel'ges Kind, soll dir

ein R entschweben

Dein letztes L verlierst du [morgen] mit dem Leben.

Mit diesem Schwur entfernt sie sich und der Vorhang fällt.

META: Nun? das Parterr? [!]

VON LOHR: Ein donnerndes Hurrah erscholl und alle Kehlen wiederholten die erhabne Zeile: Dein letztes L verlierst du morgen mit dem Leben. (55)

Die legendäre Stelle im *Alarcos* lautet zum Vergleich: „Aus Furcht zu sterben, ist er gar gestorben.“ Friedrich Schlegel: *Alarcos*. Ein Trauerspiel. Historisch-kritische Edition mit Dokumenten. Hrsg. von Mark-Georg Dehrmann. Hannover: Wehrhahn 2013, S. 48. Siehe → 2.4.3.

des jambischen Trimeters. Darüber hinaus erscheint der gewählte Niobe-Stoff auch aus dieser Perspektive bedeutsam. Er lässt an Christian Wilhelm von Schütz (1776–1847) denken,⁵⁹ den Verfasser des *Lacrimas* (1803) und der *Romantischen Wälder* (1808). Schütz hat 1807 ebenfalls ein Stück unter dem Titel *Niobe* veröffentlicht. Die antikisierende Tragödie, die übrigens auch bei den Schlegels durchgefallen ist,⁶⁰ zeichnet sich durch die von Amanda verwendeten Trimeter aus. Das Versdrama scheint auch wegen der durch auffällige Enjambements besonders betonten Metrik, die tatsächlich stellenweise ins Lächerliche übergeht, ein naheliegender Bezugspunkt zu sein.⁶¹ Darüber hinaus handelt es sich beim Niobe-Stoff, wie Hölter gezeigt hat, ohnehin um ein besonderes Lieblingsprojekt der Romantik:⁶² Tiecks *Niobe* ist zwar Fragment geblieben und konnte Schink nicht bekannt sein, jedoch wurde die romantische Dramenästhetik, wie sie in F. Schlegels *Gespräch über die Poesie* (1800) skizziert wird, mit der Niobe verbunden. Camilla fordert hier die amalgamierende Tragödie, die Antike und Moderne verbinden soll, explizit als Bearbeitung des Niobe-Mythos –⁶³ und das übrigens kurz nachdem festgehalten wird, dass Trimeter sich in der deutschen Sprache „vortrefflich bilden“ lassen.⁶⁴ Da der Niobe-Mythos gerade in einem der Schlüsseltexthe der romantischen Poetik von den ‚Neupoeten‘ vereinnahmt wird, konnte Schink sich sicher sein, dass die Satire eindeutig ist.⁶⁵

Die Pointe von Schinks *Schriftstellerin* besteht nun in der doppelten Bedeutung der Niobe für die Dramenhandlung. Einerseits erscheint sie als Spiegelbild der als Mutter scheiternden Schriftstellerin Amanda. Andererseits ist sie ein deutlicher Verweis die romantische Poesie, der Amanda nacheifert. Beide Aspekte werden über die Wahl des Tragödienstoffes in

59 So auch schon bei Goedeke vermerkt: Vgl. Karl Goedeke: Grundriss zur Geschichte der Deutschen Dichtung aus den Quellen. Dritte, neu bearbeitete Auflage. Fortgeführt von Edmund Goetze. Vierter Band. Erste Abteilung. Vom siebenjährigen bis zum Weltkriege. Sechstes Buch, erste Abteilung. Dresden 1916, S. 918.

60 Achim Hölter: Ludwig Tieck und der Niobe-Stoff. Ein ungedrucktes Drama aus dem Nachlaß. In: Ders.: Frühe Romantik – frühe Komparatistik. Gesammelte Aufsätze zu Ludwig Tieck. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2001 (Helion 27), S. 115–141. Dort auch weiterführende, wertvolle Hinweise auf Forschung zu Niobe im Umfeld der Romantik und darüber hinaus.

61 Ein Beispiel aus dem Text: „Weil, die wir ehren, E- / lithya auch ja gern ist / Schütz’rin der Sprossen.“ Zitat nach dem Erstdruck, reproduziert in: Wilhelm von Schütz: Frühe Stücke. Faksimile-Druck nach den Erstausgaben. Hrsg. von Christian Grawe. Bern: Lang 1984 (Seltene Texte aus der deutschen Romantik 9), S. 14.

62 Vgl. Hölter: Ludwig Tieck und der Niobe-Stoff, hier S. 135.

63 Vgl. KFSa, I,2, S. 351.

64 Ebd., S. 350.

65 So auch Horner, der Schinks Stück als Rache an den Romantikern versteht. Vgl. Horner: Der Stoff von Molières ‚Femmes savantes‘ im deutschen Drama, S. 124 f.

der Hauptfigur miteinander verbunden. Was Amanda zur Schriftstellerin und ‚verrückt‘ macht, ist die Wirkung der romantischen Poesie; was sie zur Romantikerin macht, ist ihr ‚Versagen‘ als Frau. Beide Aspekte der Figur sind auf das Engste miteinander verknüpft. Schink zeigt in der Figur der Amanda, als was er die Romantiker verstanden haben möchte: als ‚verrückte Weiber‘. Durch die Änderung des Geschlechts von Marmontels Protagonisten in Schinks Dramatisierung wird das Wissen um die Typenfigur der gelehrten Frau/Schriftstellerin gezielt aktiviert. Dies erlaubt es, die bissige Satire mit Pauschalität zu unterfüttern. So sind sie, die Schriftstellerinnen: alles verrückte Romantiker; so sind sie, die Romantiker: alles verrückte Schriftstellerinnen. Die Figur wird durch ihre romantischen Ambitionen so lächerlich gemacht wie die Romantik durch die Figur. Schink kann die Schriftstellerin als Werkzeug für seine Romantiksatiere nutzen, weil sie bereits eine so stark etablierte Typenfigur ist. Das erlaubt es, in der Überschreibung der männlichen Hauptfigur der Vorlage eine zugespitzte Literatursatire zu inszenieren. Insofern schreibt er die Figur nicht nur auf der Ebene der Handlung fort, sondern vor allem funktional. Auch diese Verwendung der Figur leistet jedoch eine Arbeit in zwei Richtungen: Schink nutzt nicht nur das Figurenwissen der Rezipienten; indem er die Figur unter Auslassung zentraler Motive (Auswirkung der Schriftstellerei auf den Haushalt) verwendet, kommuniziert er die Selbstverständlichkeit der Figurenaspekte. Die Schriftstellerin als Witzfigur ist hier völlig standardisiert. Genau dieses Umstand wird die Vorlage der Auseinandersetzung besonders weiblicher Autorinnen mit dem Klischee der Schriftstellerin bilden (→ 5.3, 6.1).

4.7 August von Kotzebue: *Der arme Poet* (1812) – Bruch der Typenfigur

Schink macht sich die etablierte Schriftstellerinnenfigur zunutze, um seiner Literatursatire eine besondere Spitze zu geben.⁶⁶ Kotzebues *Der arme Poet* (1812) bricht hingegen mit der Darstellung der Komödienfigur ‚Schriftsteller‘ und gewinnt aus dem etablierten Klischee so eine ganz andere Pointe.

⁶⁶ Das folgende Kapitel basiert auf meinem bereits veröffentlichten Aufsatz zum Text: Nils Gelker: Arm ja, aber Poet? Über Kotzebues *Der arme Poet*, die Grub Street und die Macht eines Klischees. In: August von Kotzebue. Ein streitbarer und umstrittener Autor. Hrsg. von Alexander Košenina et al. Hannover: Wehrhahn 2017. S. 47–66. Der Text wurde für die vorliegende Arbeit angepasst, Ausführungen zur Grub Street durch eine stärkere Perspektivierung der Figuren ersetzt.

Bei dem Einakter handelt es sich nicht, wie der Titel nahelegen könnte, um eine Typenkomödie, sondern viel eher um eine rührende. Kotzebue greift verschiedene populäre Versatzstücke des Genres auf, etwa das Kolonialkolorit und die Familienzusammenführung.⁶⁷ Der titelgebende arme Poet ist Lorenz Kindlein, sein Name sprechend: Kindlein ist durch und durch gutmütig naiv – und deswegen völlig verarmt. Inkognito bittet seine ihm unbekannte Tochter Therese, ein Gedicht „an die Hoffnung“⁶⁸ anzufertigen – sie ist die Erbin eines tyrannischen Plantagenbesitzers, dessen Tochter Kindlein geheiratet hatte, bevor sie getrennt wurden. Nun sucht sie ihren Vater, um seinen Segen für ihre Hochzeit mit Julius zu erbitten. Die Familie wird schließlich vereint, Kindlein aus der Armut gerettet.

Als armer Poet wird Kindlein bereits durch die Szenenbeschreibung eingeführt. Karg ist das Bühnenbild, das Kindleins Wohnung zeigt: „Der Schauplatz ist in einer Seestadt, die Stube der Obsthändlerin, mit einem Tisch, zwei Stühlen und einem leeren Tragkorbe. Auf dem Tische steht eine Scherbe als Dintenfaß und eine Bouteille, die einem Stümpfchen Licht zum Leuchter dient.“ (142)⁶⁹ Kindlein kommentiert seine Umstände mit übertriebener, aber ehrlicher Genügsamkeit. Genau die ist es, die seine Vermieterin, die gierige Susanne, zur Verzweiflung treibt. Als sie erfährt, dass Kindlein eines seiner wenigen Tücher und seinen Oberrock weggegeben hat und nun auch noch ein Waisenkind aufnehmen möchte, erklärt sie ihn für verrückt:

Nun seh' ich, daß der Herr den Verstand verloren hat. Ich hab' es immer nicht glauben wollen, weil er doch Verse macht; aber alle meine Nachbarn haben mir es wohl gesagt: ‚Sehe sie sich vor, Frau Susanne! Die Poeten haben immer einen Sparren zu viel.‘ Hat mich denn der liebe Gott mit einem Poeten gestraft! Muthet mir zu, ich soll Bettelkinder ins Haus nehmen! (151)

Es ist diese Aussage, die erste Fremdcharakterisierung des Stückes, die neben der markierten Armut das Stereotyp des armen Schriftstellers akti-

67 Vgl. Alexander Košenina: [Art.] *Der arme Poet*. In: Kotzebues Dramen. Ein Lexikon. Hrsg. von Johannes Birgfeld, Julia Bohnengel u. Alexander Košenina. Hannover: Wehrhahn 2011, S. 11 f. Zur beachtlichen Karriere, die das beliebte Stück auf den deutschen Bühnen gemacht hat, vgl. Krista Jussenhoven-Trautmann: *Tendenzen des Künstlerdramas in der Restaurationsepoche (1815-1848)*. Dissertation. Köln 1975, S. 43–46.

68 August von Kotzebue: *Der arme Poet*. Ein Schauspiel in Einem Akt. In: Ders.: *Almanach Dramatischer Spiele*. Fünftes Jahrgang. Leipzig: Hartmann 1813, S. 141–196, hier S. 168 f. Im Folgenden nach dieser Ausgabe direkt im Text mit Seitenzahl nachgewiesen.

69 Die Kerzen und das Tintenfass werden sich übrigens auch auf Carl Spitzwegs gleichnamigen Gemälde (1839) wiederfinden, eine deutliche Anspielung auf Kotzebues Stück. Vgl. dazu auch Košenina: [Art.] *Der arme Poet*.

viert. Es sind „[d]ie Poeten“, die „*immer* einen Sparren zu viel“ haben und das sagen „*alle* Nachbarn“. Kindlein solle bei der Suche nach seiner nächsten Bleibe deswegen auch „niemandem“ sagen, „daß er ein Poet ist, sonst nimmt ihn kein Mensch ins Haus.“ (152, Herv. NG) Die Typisierung ist hier deutlich als diskursives Wissen markiert, über das ‚alle‘ verfügen: Man kennt diese arme Poeten doch, die Trissotins, die Reimreichs und Dunkels, die Kühnwitze und Dramschmieds. Die Schriftsteller werden so im Mund der aufgebrachten Obsthändlerin zur Strafe Gottes, zur Plage, die über die ‚gute‘ Susanne hereinbricht.

Allerdings: Wer bricht hier über wen herein? Im Gegensatz zu den meisten anderen Schriftstellerfiguren ist schon der Ort der Handlung bemerkenswert. Zwar hat Susanne den Schriftsteller „ins Haus genommen“ – als „honette Frau“ und „ehrbare Witwe“ ging das natürlich nur, weil diese „Mannsperson“ eben „doch nur ein Poet“ sei, kein *wirklicher* Mann (170). Jedoch ist es in diesem Fall nicht der Schriftsteller, der jemanden aufsucht, um ihm/ihr Geld aus der Tasche zu leihen. Genau der umgekehrte Fall tritt hier ein: Susanne sucht Kindlein auf, um die Miete zu verlangen. Dieser Schriftsteller tut genau das Gegenteil von den meisten seiner die Typenkomödie besiedelnden Cousins: Er bleibt an Ort und Stelle, jede andere Figur besucht ihn.

So auch seine Tochter, die sich beim Anblick der Lebenssituation ihres Vaters entsetzt: „Daß ein Mann wie Sie – ein Dichter – (ihre Blicke irren herum)“ (157). Therese darf mit Recht erstaunt sein, denn wenn ihr Vater tatsächlich ein armer Poet ist, dann deutet dies in der Tradition der Figur bereits auf eine moralisch-charakterliche Schwäche hin. Dass Kindleins Fehler jedoch in seiner Gutmütigkeit liegt und kein Zeichen einer bösen Natur ist, dessen kann sie sich beim Aushorchen des Vaters versichern. Und: Ihr Vater ist, bei genauerer Betrachtung, vielleicht nicht einmal als Dichter zu verstehen. Eigentlich ist er Schreiber, hat als solcher in den Kolonien angeheuert und hatte danach verschiedene Stellungen inne, die er immer wieder mehr oder weniger unverschuldet wieder verloren hatte. Der Schreiber, Leuchtturmwärter und Telegraphenbediener weist außerdem kaum ein literarisches Werk auf. Auf sein Konto gehen vor allem „Gelegenheitsgedichte“ (169): „Neujahrswünsche“ (155) und „Hochzeitsgedicht[e]“ (189), die am laufenden Band und auf Lager produziert werden, teils wohl auch ein „Leichencarmen“ (146), wie etwa für den Pudel eines Grafen – der aber erst noch sterben muss, bevor getextet werden kann (153). Ein vielleicht ambitionierteres Gedicht über „[d]er Schöpfung Meisterstück, der Mensch“ (145) scheitert zu Beginn der Handlung an Kindleins Hunger; und Thereses (vorgeschütztem) Auftrag zu einem Gedicht „an die Hoffnung“

(man könnte an Schillers Gedicht *Hoffnung* denken) mag der bescheidene Protagonist nicht nachkommen (168 f.). Noch aufschlussreicher sind allerdings die Umstände, die den Schreiber zum Dichter haben werden lassen:

Arm war ich freilich und außer dem Schreiben hatte ich nichts gelernt. Der Schreiber gibt's hier eine große Menge, folglich mußte ich hungern. [...] Ein Schneider bat mich um ein Hochzeitsgedicht. Er meinte, wer schreiben könnte, müßte auch Verse zu machen verstehen. Ich hatte in meinem Leben noch keine gemacht, aber der Hunger begeisterte mich. ‚Du kannst es doch versuchen‘ dachte ich, und siehe da, es ging. (185 f.)

Im Gegensatz zu den anderen Figuren versucht Kindlein nicht mithilfe veröffentlichter Dichtungen Ruhm zu gewinnen, die Eitelkeit wohlhabender Leute zu streicheln und sich so zu bereichern. Es ist das recht einfache, handwerkliche Verständnis des Schneiders von der Dichtung, das Kindlein hier zu einem Poeten macht. Wohlgemerkt: Er steht damit dezidiert *außerhalb* des literarischen Marktes im engeren Sinne, der den modernen freien Schriftsteller hervorgebracht hat. Ohne eigenes Werk, vor dem Hintergrund verschiedener anderer Tätigkeiten und in charakterlicher Abgrenzung zu anderen Dichterfiguren ließe sich sagen: Kindlein ist gar kein Poet, jedenfalls nicht im gleichen (negativen) Sinne wie Trissotin und Co. Schon gar nicht ist er mehr ein Poet als er ein Schreiber ist, immerhin soll er für den nämlichen Schneider auch einen Gevatterbrief aufsetzen – ein Textgenre, das sicherlich nicht der schönen Literatur zuzuordnen ist (156 f.).

Kaum verkaufte Gelegenheitsgedichte und ein sterbenskranker Pudel: Das ist der wackelige Grund, auf dem die Behauptung des Dichtertums Kindleins steht. Und doch wird er nicht nur von seiner Vermieterin Susanne eindeutig als Dichter gesehen. Immerhin erkundigt sich Therese explizit nach dem „Dichter Kindlein“ (157), man darf also davon ausgehen, dass Kindlein öffentlich unter dieser Berufsbezeichnung firmiert. Auch er selbst identifiziert sich eindeutig als Poet: Seine Vergleichsgröße ist Homer, der „aus der Scherbe“, die Kindlein als Tintenfass benutzt, „eine Odysee schreiben“ könnte (159). Als ihm Wein angeboten wird bestätigt er diese Selbstbeschreibung als Dichter weiter: „Verschmähen? Das hat Bacchus noch keinem Poeten nachzusagen.“ (164)⁷⁰ Nun ist es mit der Reflexionsfähigkeit dieser Figur, die in ihrer Biographie mehrfach ihr gesamtes Vermögen verschusselt hat, nicht weit her. Jedoch zeigt sich an dieser Selbsteinschätzung ebenso wie an der Fremdbestimmung Kindleins als Dichter, dass das Klischee des Schriftstellers hier alle anderen Aspekte seiner Persönlichkeit zu

70 Zu Bacchus und den Poeten → 5.2.1.

überschreiben droht. Nicht als Schreiber, nicht als Leuchtturmwärter, nicht als Aus- und Rückwanderer tritt er auf, obwohl alle diese Aspekte in seiner Biographie keine kleinere Rolle gespielt haben als seine wenigen, weitgehend erfolglosen poetischen Arbeiten. Der Schriftsteller ist hier schon so sehr zum Klischee typisiert worden, dass auch der leiseste Anschein der Schriftstellerei die Figur sofort vereinnahmt – vor den Augen der Welt und sogar vor den eigenen.

Es ist das rührselige Ende des Stückes, als Kindlein über den Verbleib und den Reichtum seiner unverhofften Tochter aufgeklärt wird und mit der Ohnmacht ringt, das klar macht: Diese Figur ist *eigentlich* kein Schriftsteller. Das heraufbeschworene Bild des moralisch fragwürdigen Bettelpoeten wird zwar über die Handlung immer wieder durch Kindleins Gutmütigkeit konterkariert, doch in der Schlusszene wird es endgültig gebrochen. Als der hoffnungsvolle Bräutigam den aus der Ohnmacht erwachenden Vater seiner Verlobten um das Hochzeitsgedicht bittet, gerät dieser ob des Scherzes wieder in Verzweiflung: „(umklammert seine Tochter ängstlich) Nein! Nein! ich lasse dich nun nicht wieder von mir!“ (194) Die Trennung von seiner Tochter verbindet sich hier noch mit dem Akt des Dichtens: Sollte Sie gehen, müsste Kindlein tatsächlich weiterhin Gelegenheitsgedichte verfassen. Doch dafür gibt es am Ende Stückes keinen Anlass mehr. Plötzlich erscheint Kindlein als rapide gealterter Mann, der sich zur Ruhe setzen kann: „[M]ein Körper ist schwach, das kann ich euch wohl sagen; ich habe oft gehungert – da bin ich schwach geworden.“ (195) Damit erfüllt sich, was Therese als Reaktion auf die dichterische Arbeit bei Kerzenlicht schon vorher angekündigt hatte: „Sie sollen sie [die Augen, NG] künftig schonen.“ (182) Von den finanziellen Sorgen befreit, muss Kindlein nun nicht mehr das sein, was er nie war, sondern kann das werden, was er *eigentlich* ist: der Poet verschwindet hinter dem gealterten Vater erwachsener Kinder.

Wie auch Schink nutzt Kotzebue die Typisierung von Schriftsteller:innen, um die Hauptfigur seines Stückes von ihr überschreiben zu lassen. Im *armen Poeten* jedoch basiert die Inszenierung Kindleins als liebenswerte, wenn auch etwas verschrobene Figur auf dem Bruch der etablierten Typisierung von Schriftstellerfiguren, nicht etwa auf ihrem satirischen Potenzial.⁷¹ Nicht eindringend, sondern besucht; zwar arm, aber nicht gierig;

71 Damit widerspricht die hier vorgelegte Deutung ausdrücklich derjenigen Kaspers. Sie deutet den Text ideologisierend und bleibt deswegen an der Oberfläche des Textes hängen. So meint sie, dass Kindleins „Wunsch, bestraft zu werden [...] die Modernisierungsängste, die Kotzebue kompensiert[.]“ belege. In Kindlein erkennt sie ein „integriertes Mitglied der selbstzufriedenen kapitalistischen Umwelt, die sich ihre christliche Tugend der Barmherzigkeit zugute hält.“ Katharina Kaspers: Der arme Poet. Wandlungen des dichterischen Selbst-

zwar dichtend, aber kein Dichter ruft die Figur zwar die gängigen Motive der Typenkomödie auf, konterkariert sie jedoch. So erscheint sie gerade als Gegenbild des armen Schriftstellers und wird am Ende tatsächlich zum wohlhabenden Hausvater. Deswegen muss die Figur, wie die den Text einleitende „Anmerkung des Verfassers für solche Schauspieler, welche ihre Rollen bisweilen vergreifen“ mahnt, „kein Lachen, sondern nur ein Lächeln erregen.“ (142) Sie ist eben nicht die Typenfigur, für die man sie bei oberflächlicher Betrachtung und von den obigen Stücken herkommend halten könnte. Sie gewinnt ihren naiven Charm gerade dadurch, dass sie gar nicht dazu fähig wäre, ein Trissotin zu sein. Der zeitgenössischen Rezeption blieb diese Figurenanlage nicht verborgen. Ein Rezensent in der *Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung* schreibt: „Übrigens scheint der Vf. geschwankt zu haben, ob er überhaupt nur ein friedfertiges Gemüth oder zugleich einen genügsamen Poeten aufstellen solle, indem wir erfahren, dass der arme Mensch nur aus der Noth Verse macht.“⁷² Arm ist dieser Poet, aber doch kein Schriftsteller.

4.8 Joseph von Petrasch: *Der Dichter* (1765) – Der gute Dichter in der Komödie

Bisher wurde die Darstellung von Schriftstellerinnen und Schriftstellern als eine literaturhistorische Linie von Molière an verfolgt. In der Homogenität der Darstellung dieser Figuren zeigt sich so auch die Homogenisierung der Figur selbst – bis sie schließlich funktionalisiert und gebrochen wird. Eine völlige Ausnahme dieser Schriftsteller:innenfiguren sei hier jedoch nicht unerwähnt. Es handelt sich um Petraschs umfängliche Komödie *Der Dichter*. In der Forschung zum Künstlerdrama ist dieser Text als unfertiger Prototyp einer ‚richtigen‘ Darstellung der Künstlerproblematik abgekanzelt worden.⁷³ Interessanter wird der Text, wenn man ihn als Variante der Schriftsteller:innen-Stücke liest.

verständnisses in der deutschen Romantik. Frankfurt a.M.: Lang 1989, S. 13 f. Eine solche Deutung erkennt m. E. grundsätzlich die sich bei der Analyse offenbarenden Textstrategien.

72 T. Z.: [Rez. zu:] Almanach dramatischer Spiele zur geselligen Unterhaltung auf dem Lande, von A. von Kotzebue. Eilfter Jahrgang 1813. In: Jenaische Allgemeine Literaturzeitung (1812) H. 243, Sp. 383 f., hier Sp. 384.

73 Vgl. Helene Goldschmidt: Das deutsche Künstlerdrama von Goethe bis R. Wagner. Weimar: Alexander Duncker 1925 (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte), S. 13–15. Aufbauend darauf: Japp: Das deutsche Künstlerdrama, S. 22 f.

Im Kern der Komödie steht nämlich eine völlige Verkehrung der Handlungsmuster: Der Vater (von Dummkopf) will seine Tochter (Lucinde) gerade *nicht* mit dem Dichter Leander vermählen. Auch ansonsten lässt sich das Stück kaum in die Tradition der Typenkomödie einordnen. Freilich: Der sprechend benannte Dummkopf ist tatsächlich ein Dummkopf. Weder wird aber dieser gebessert, noch wird Leander von seinem poetischen Wahn befreit –⁷⁴ er unterliegt nämlich keinem. Die gestreckte Handlung wartet nicht mit der Präsentation offenkundiger Charakterfehler des Dichters auf, sondern mit immer neuen Hindernissen, die Leander überwinden muss, um am Ende dann doch seine Lucinde heiraten zu dürfen: Zuerst möchte Dummkopf seine Tochter aus Prinzip nicht an einen Schriftsteller verheiraten; dann entsteht ein Missverständnis dadurch, dass die Witwe Jungwitz sich für das Ziel von Leanders Liebesgedichten versteht; zwei Figuren halten sich fälschlich gegenseitig für Leander, geraten in Streit und beschweren sich bei Dummkopf über den doch eigentlich abwesenden Poeten; dann schließlich versucht der intrigante Herr von Honigthal Leander eine Spottschrift auf die Familie Dummkopf zuzuschreiben, um ihn im Haus unmöglich zu machen; nebenbei zeigt ein Verleger Leander wegen eines angeblichen illegalen Nachdrucks an und setzt ihn so dem Verdacht der Kriminalität aus. Von einer Einheit der Handlung kann hier wahrlich keine Rede sein. Schließlich jedoch werden alle Konflikte aufgelöst, maßgeblich durch den penibel-vernünftig nachfragenden Philinte, der Honigthal in einer – an eine veritable Gerichtsanhörung gemahnende – Befragung der Lüge überführt. Das Stück endet in einer (geradezu bizarren) Rehabilitation des Dichters: Der Hof sieht in Leander einen der „um die Gelahrtheit und Sittenlehre verdienten Männer“ und er wird von hoher Stelle „zu der fernern Fortsetzung seiner edlen Bemühungen ermahnet“.⁷⁵ Niemand wird in diesem Stück nach dem Muster der Typenkomödie von einem Laster befreit: nicht Leander von der Dichtung, nicht Dummkopf von seinem dummen Kopf – auch wenn letzterer sich doch darin schickt, die Verbindung seiner Tochter mit Leander abzusegnen.

74 Japps Befund, „daß beide Positionen einer gelinden Kur unterworfen werden“, ist vielleicht schon etwas zu stark formuliert. Leander wird im Dichten durch den Hof gerade bestärkt, während Dummkopf mit keiner Silbe die Dichtung akzeptiert, sondern die Gnade des Hofes. Vgl. Japp: Das deutsche Künstlerdrama, S. 23.

75 Joseph von Petrasch: Der Dichter. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. In: Ders.: Sämtliche Lustspiele. herausgegeben von der deutschen Gesellschaft zu Altdorf. 2 Bde. Bd. 1. Nürnberg: Carl Felßcker 1765, S. 209–400, hier S. 399. Im Folgenden nach dieser Ausgabe direkt im Text mit Seitenzahl nachgewiesen.

Wie bei Weißes *Poeten nach der Mode* werden hier gute und schlechte Dichter gegenübergestellt: Dass Leander eben nicht als Witzfigur und Satire auf *den* Poeten zu verstehen ist, machen schon die Eingangsszenen deutlich. Er arbeitet an einem Herrmann-Drama, einem zwar durchaus populären, aber auch mit besonderer nationaler Gravität aufgeladenen Stoff.⁷⁶ Dabei imaginiert er, wie lächerlich das Stück wäre, würde er sich dem Modegeschmack der Masse beugen (214). Floridon hingegen stellt das genaue Gegenteil dar: Er ist, in expliziter Abgrenzung von Leander, ein Vielschreiber (233) und versucht, ihm bei erster Gelegenheit die Braut auszuspannen – wobei er sich freilich blamiert (235). Während Leander zwar etwas starrsinnig, aber immer unter dem Banner der Vernunft agiert, intrigiert Floridon bereitwillig gegen den Nebenbuhler und verfertigt die Schmähschrift, die jenen aus dem Haus treiben soll, aber letztlich doch nur diesen hinter Gitter bringen wird. Damit entspricht gerade Floridon genau dem Stereotyp des Poeten, das Dummkopf vorschwebt: „Wissen Sie nicht, was Sie tun?“, fragt er Leander. „Die Leute verführen; einigen die Ehre abschneiden; andere in Spott und Schande bringen; allen Glauben und Gesetze umstossen; Könige, Kaiser und Obrigkeiten verachten; rechtschaffene und gelehrte Leute lächerlich machen.“ (220 f.) Für Dummkopf ist klar: „Alle Dichter sind Lügner“, und damit ist dem Publikum des Stückes ebenso klar, dass gerade dies nicht der Fall sein kann (390).

Überhaupt sind die Figuren des Stückes verdächtig schnell mit der Typisierung der Schriftsteller bei der Hand. Die Dienerfiguren Finette und Christoph meinen, dass ein paar Reime bereits den Dichter machen, weil alle Dichter sein können (244); die geschasste Jungwitz geht von der Bewunderung Leanders nach dem erhaltenen Korb gleich dazu über, ihn in einem Atemzug als Dichter und als Narren zu bezeichnen (267). Es sind gerade die lächerlichen Figuren des Stückes, die wiederholt auf die Poeten-Klischees zurückgreifen und diese so zweifelhaft machen – und es ist der vernünftige Dichter-Protagonist Leander, der das Gegenbeispiel liefert. Prinzipiell ist die Darstellungslogik hier nicht von den *Poeten nach der Mode* unterschieden: Die vielen schlechten stehen den wenigen ‚guten‘ Schrift-

76 Zur poetologischen Brisanz des Hermann-Stoffes anhand von Schönaichs Epos und Wielands entsprechendem Fragment siehe Gesa von Essen: „Aber rathen Sie mir nicht den Arminius. Dieser ist mir zu sauvage.“ Hermannsschlachten des 18. Jahrhunderts und die Debatte um ein deutsches Nationalepos. In: Hermanns Schlachten. Zur Literaturgeschichte eines nationalen Mythos. Hrsg. von Martina Wagner-Egelhaaf. Bielefeld: Aisthesis 2008 (Veröffentlichungen der Literaturkommission für Westfalen 32), S. 17–37. Hermann-Dramen wurden in den 1740ern von J. E. Schlegel und Justus Möser veröffentlicht, 1769 erscheint der erste Teil von Klopstocks Hermann-Trilogie.

stellern gegenüber. Eine ironische Pointe bei Petrasch besteht dahingehend in einem Bonmot Floridons: „Die wahren Lieblinge des Apolls sind seltene Geschöpfe.“ (239)

Im Gegensatz zu Weiße allerdings rührt der Konflikt um die Schriftsteller nicht nur aus der jeweiligen moralischen Disposition, sondern aus der Natur der modernen Schriftstellerei überhaupt, das heißt aus der neuen Gemengelage von Überproduktion, Öffentlichkeit und der brüchigen Autorisierung von Texten (→ 3): Weil es schwierig ist, die Autorschaft eines Textes am Text selbst festzumachen, kann Leander die Schmähschrift gegen Dummkopf untergeschoben werden; weil Leander nur dem Namen nach bekannt ist, können sich Figuren gegenseitig mit ihm verwechseln; weil Leanders Schriften anhaltend Öffentlichkeit generieren, kann er dem erhofften Schwiegervater suspekt erscheinen und kann ihm ein Nachdruck angelastet werden (welcher später auf die bereits zirkulierende Ausgabe zurückgeführt wird); weil seine Schriften öffentlich sind, macht er sich außerdem Feinde wie etwa Floridon, den er persifliert. Im Stück selbst bringt Dummkopf diese durch und durch moderne Problematik des Schriftstellers richtig auf den Punkt: „Seine Dichterey ist doch an allen diesen Abentheuern schuld.“ (395) Die Schriftstellerei erscheint so als eine brisante Tätigkeit, die Dummkopf nicht mit seinem Haus in Verbindung bringen möchte: „Täglich Klagen, Händel, Verhaft, Gerichtsdieners, Wächter, und wer weiß, was noch das Ende seyn wird?“ (385) Doch es ist eben jene Öffentlichkeit des Schriftstellers, die ihn in den Augen des Hofes – der hier als unfehlbare, oberste Instanz in Erscheinung tritt, als veritabler *deus ex machina* – auszeichnet, denn sie ist es, die ihn um die „Gelahrtheit und Sittenordnung“ (399) *verdient* macht.

Die Belohnung des guten Schriftstellers besteht hier also nicht nur in der Hochzeit, sondern in der Anerkennung seiner Leistungen. Damit ist auch die Gegenüberstellung von Leander und Floridon, des guten und des schlechten, des seltenen und des Modedichters gerahmt: Sie gehört in die vom Stück angestregte Diskussion um das verantwortungsvolle Verhalten des (adligen) Dichters. In diesem Dienst steht auch die ausgiebige poetische Diskussion, die zu Beginn des dritten Aktes buchstäblich in das Zentrum des Stückes gerückt wird – dorthin, wo sich bei Molière die lächerliche Dichterlesung findet. Es ist natürlich Floridon, der die realistische, psychologisch-einfühlsame, vernünftige Dichtung Leanders (im Übrigen an Lessings Modernisierungsvorschlägen erinnernd) kritisiert und in dessen Mund sie regelwidrig und „gemein“ wird. (85) Auch hier tritt Philinte mit der Autorität des schärferen Verstandes auf und verteidigt die Dichtung seines Freundes: „Die Meisterin der Regeln der Dichtkunst wird doch alle-

zeit die Vernunft gewesen seyn [...]“ (296 f.) Die gefährliche Waffe der satirischen Spottschrift weiß Leander deswegen auch vernünftig einzusetzen – nicht zufällig wird die Figur auch als Swift-Übersetzer dargestellt.⁷⁷ Floridon hingegen setzt in seiner Auftragsarbeit für Honigthal die übelsten Verleumdungen in Umlauf und trägt am Ende des Stückes die entsprechenden juristischen Konsequenzen.

Wenn Petraschs *Dichter* insgesamt also nicht der Handlungslogik der Schriftsteller-Typenkomödie folgt, so lässt sich doch ein Moment der Überwindung als zentral beschreiben. Keine Figur überwindet hier ihre Schwäche, sondern Leander überwindet die Fallstricke moderner Schriftstellerei. Gerade deswegen legt das Stück ein so großes Gewicht darauf, Vorurteile gegenüber Schriftstellern durch einen ‚Dummkopf‘ zu aktivieren. Wider die Populärliteratur macht Leander gute, vernünftige Literatur – er überwindet die Mode, statt ihr nachzulaufen und kann gerade so anerkennungswürdige Texte verfassen. Wider den Anschein seines Berufs ist er ein guter, vernünftiger, ja sogar ein ausgezeichnete Mensch – er überwindet das Stereotyp und erscheint gerade dadurch noch besser. Belohnt durch die gewünschte Hochzeit und besonders durch die Gunst des Hofes, erscheint Leander als Held eines Lehrstücks, in dem es nicht wie nach Gottscheds Poetik um die Besserung des Publikums geht, sondern um die Ethik des Schriftstellers. Doch auch hier funktioniert die Darstellung nicht ohne den Verzicht auf deutliche Typisierungen der Figur.

4.9 Fazit: Schriftsteller:innen als Witzfiguren

Narrenhafte Schriftstellerinnen, nichtsnutzige Schriftsteller und nennenswerte Ausnahmen: Die Einzelanalysen aus rund 150 Jahren Komödiengeschichte tessellieren ein auffällig, ja verdächtig einmütiges Bild von ‚den‘ Schriftsteller:innen. Das lässt sich auch in weiteren Texten beobachten, die hier aus darstellungstechnischen Gründen nicht analysiert wurden – zu viele Schriftsteller:innen bevölkern die Komödienbühnen. Um nur wenige Beispiele zu nennen: Man trifft sie etwa in etlichen weiteren Kotzebue-Dramen als Nebenfiguren an;⁷⁸ in Tiecks *gestieftem Kater* trägt der Dichter

⁷⁷ Dies geschieht zwar nicht ausdrücklich, die Anspielung ist aber deutlich genug. Dummkopf will von einem Text Leanders wissen, in dem Pferde vorkommen, „die vernünftig denken, und miteinander, wie Menschen reden. Diese sollen noch dazu in einem Lande wohnen, das auf allen Seiten mit Wasser umgeben ist, und folglich schwimmen muß.“ (65 f.).

⁷⁸ Etwa in: *Bruder Moritz* (1790), *Die Unglücklichen* (1798)/*Die Glücklichen* (1811), *Schauspieler wider Willen* (1803), *Die schlaue Witwe* (1803), *Carolus Magnus* (1806), *Das Lustspiel am Fenster* (1807),

als Dreh- und Angelpunkt der Publikumssatire ebenfalls Züge des Schriftsteller-Typus;⁷⁹ besonders chauvinistische Zoten wie etwa Franz Anton von Meyers *Die Dichterinnen* (ca. 1770) bedienen sich ausgiebig bei dem negativen Dichterinnenbild wie auch Droste-Hülshoffs zahmes Pasquill *Perdu!* (entstanden 1839/40), in dem die männlichen Dichter freilich nicht viel besser dastehen als ihre im Personenverzeichnis sämtlich als ‚Blaustrümpfe‘ geführten weiblichen Kolleginnen.

Die Typisierung entpuppt sich somit als eine mächtige literaturhistorische Tradition. Wird der Typus erst noch gezielt inszeniert, gilt er später sichtlich als etabliert. Iterativ werden die Schriftsteller:innenfiguren, die schon bei Molière angelegt sind, immer wieder neu auf die Bühne gebracht und dabei verschieden akzentuiert. L. Gottsched überträgt die Stereotype der Witzfiguren; Weiße – und in anderer Form auch Petrasch – inszeniert über die Typisierung die Beliebigkeit schlechter und die Seltenheit ‚echter‘ Literatur; Ayrenhoff und Schink funktionalisieren die Literaten- zur Literatursatire um; Kotzebue nutzt das selbstverständlich gewordene Stereotyp, um seine Figur vor dem dunklen Hintergrund der Witzfigur rührend zu machen. Die häufige Wiederholung der Figur etabliert sie nicht nur als Komödienrolle, sondern steigert die Wirkkraft des Klischees sichtlich. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts überkittet sie das Geschlecht der Hauptfigur (aus dem ‚Connoisseur‘ der Vorlage wird bei Schink *die Schriftstellerin*) oder ihren Beruf (so wird Kotzebues Kindlein zum *armen Poeten*). So verbreitet ist die Typisierung der Schriftsteller:innenfigur, dass sie in den Stücken selbst thematisiert werden muss: Weißes Henriette lacht über die Zudringlichkeiten der *Poeten nach der Mode* schon 1756, Ayrenhoff lässt seine Schriftstellerin von einer Komödienfigur ausdrücklich als Komödienfigur beschreiben.

Bemerkenswert ist dabei nicht, dass Schriftsteller:innenfiguren in typisierenden Komödien typisiert werden, sondern mit welcher Beharrlichkeit, Effektivität und Selbstverständlichkeit dies geschieht. Schriftsteller:innen sind damit nicht zu exklusiven Komödienfiguren geworden, aber der Status der Witzfigur ist dem Diskurs um Schriftsteller:innen eingraviert, wenn auch an einer bestimmten Stelle, wie sich mit Rückgriff auf die Figurentheorie zeigen lässt: Deutlich wird in den Einzelanalysen einerseits, dass die Figuren nicht nur auf das realweltliche, soziale und literarische Wissen der Rezipienten zurückgreifen (und das tun sie ausgiebig!), sondern auch, dass sie bestimmte typisierte Informationscluster der Typenfiguren erarbeiten und vererben: Sozialhistorisch mag es um die finanzielle Sicherheit der

Belagerung von Saragossa (1812) und *Die Brillen-Insel* (1817).

79 Zu Tiecks *Kater* → 2.4.3.

Dichter nicht gut bestellt gewesen sein, es sind jedoch die Texte, die den Schriftsteller zu einem schleimenden, schleichenden Intriganten machen, der von außen die soziale Ordnung des Hauses durcheinanderbringt. *Dieses* Wissen um die Schriftsteller:innenfiguren jedoch wird schon allein durch die kommunikativen Rahmenbedingungen der Typenkomödie und ihrer Poetik kaum als Abbildung der Wirklichkeit verstanden werden können. Es geht in den Stücken weniger darum, zu beschreiben, wie Schriftsteller:innen wirklich sind. Es geht darum, das diskursive Klischee um ‚die‘ Schriftsteller:innen zu festigen und zu erweitern. Die Texte imprägnieren so nicht nur bestimmte Figureneigenschaften, die zur Information ‚Schriftsteller:in‘ passen und für diese Figuren insofern ‚typisch‘ sind, sondern strukturieren die Figur selbst *als* typisch. Anders gesagt: Die Schriftstellerin wird typischerweise zur Närrin, der Schriftsteller wird typischerweise zum Taugenichts, vor allem aber werden beide typischerweise ganz und gar eines: typisch. Genau daraus zieht Kotzebue den dramatischen Effekt seines rührenden Lustspiels, genau daraus schmiedet Schink seine Pfeilspitze gegen die Romantiker.

Die hier analysierten Stücke erarbeiten (oder unterlaufen) so einerseits ein Klischee, dem sich der Einzelfall entgegensetzen lässt. Auf der Handlungsebene geschieht dies durch das korrigierende Beispiel des betont seltenen Schriftstellers, der sich ethisch, moralisch und besonders quantitativ von dem Schwarm seiner stereotypen Konterfeis abhebt (z.B. Haller und die anderen genannten Autoren bei Weiße). Für die Schriftstellerin lässt sich eine solche Relativierung in den Komödien nicht beobachten. Hierin liegt der empfindliche Unterschied in der Geschichte der Schriftstellerinnen- und der Schriftstellerfigur, der sich wirkungsgeschichtlich schon in der anhaltenden Marginalisierung von ‚Frauenliteratur‘ zeigt. Augenscheinlich wird er allein in den Titeln der Lustspiele: Die männlichen Schriftsteller etwa bei Weiße erscheinen durch das Epitheton im Titel schon nicht als uneingeschränkt lächerlich, so auch bei Kotzebue (Poeten *nach der Mode*, der *arme* Poet). Wohlgemerkt: In Petraschs Stück ist *der Dichter* keine negative Figur. Die Schriftstellerin hingegen ist schon namentlich der Stoff für ein Lustspiel – etwa bei Schink, aber auch bei dem für die Analyse aufgrund seiner Kürze und derivativen Inhalts unergiebigem *Dichterinnen* von F. A. v. Meyer. Dass in diesen und ebenfalls in den nach den *gelehrten Frauen* benannten Lustspielen auch jeweils männliche Schriftstellerfiguren auftauchen, würde der Titel nicht vermuten lassen. Lächerlicher als der Schriftsteller ist die Schriftstellerin.

Die Komödien etablieren mit der Typenfigur der Schriftsteller:innen eine Informationsstruktur, die es ermöglicht, ihr eine andere entgegenzu-

setzen – und zwar in Form einer anderen Figurenkategorie. Die typisierende Darstellung der Schriftsteller kann unterlaufen werden durch ein anderes, literaturhistorisch neues Darstellungsparadigma, das die ‚alte‘ Typenfigur schon poetologisch fragwürdig macht: die Individualfigur. So wie Lessing der diskursiv-typischen Figur das Ideal einer psychologisch-anthropologischen gegenüberstellt, lässt sich der typisierten Schriftsteller:innenfigur mit einer individualisierenden Darstellung begegnen. Besonders deutlich lässt sich dies dort beobachten, wo diese Gegenüberstellung erstens besonders nötig erscheint – nämlich bei der Darstellung von Schriftstellerinnen – und zweitens in der Gattung, die für die individualisierende Darstellung von Figuren prädestiniert ist – nämlich dem Roman (→ 6). Zuvor jedoch lässt sich einer weiteren Strategie der nicht-individualisierenden Figurenzeichnung nachgehen, die die lächerlichen Schriftsteller:innen gänzlich anders darstellt. Als Symbolfiguren werden sie in Dichter:innengedichten nicht verlacht, sondern nobilitiert.

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 Schläffer 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. Schläffer: 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 Knabenmorgenblümenträumen 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 Literatursatire 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 reifrer 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
Triumph, als allerobernd vom Indus her
Der junge Bacchus kam, mit heiligem
Weine vom Schläfe die Völker wekend. 4

Und du, des Tages Engell erweckst 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. Böschstein deutet hingegen, dass sie die beiden Verwendungen von ‚Meister‘ auf unterschiedliche Entitäten beziehen, erst den Dichter, dann später auf Apollo. Vgl. Böschstein: 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 gegenübertreten 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 Titelkupfer, 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 / Süßter 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 ruhsüchtige 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 anspielerische 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 flüstere 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.

6 Individualisierte Schriftsteller:innen im Roman

Aus den Typenkomödien und den Dichter:innengedichten ließe sich kaum ableiten, dass es eigentlich eine andere Darstellungsstrategie der Figuren ist, die ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer dominanter wird: die Individualfigur. Diese zeigt sich – nicht ausschließlich, aber doch mit deutlicher Tendenz – in der Gattung des Romans, die gemeinsam mit ihr einen beispiellosen literarischen Siegeszug antritt. An die bereits dargelegten Merkmale der individualisierenden Figurendarstellung und die sich mit ihnen verbindenden gattungspoetologischen Diskussionen (→ 2.4.1 und insbes. 2.4.2) sei hier nur erinnert: Die Individualisierung der Figur dient der jungen Gattung Roman im Besonderen und der sich marktwirtschaftlich emanzipierenden Literatur im Allgemeinen erstens als Rechtfertigungsstrategie. Indem der Roman dem Menschen zeige, wie er sei, erfülle er eine wichtige didaktische Funktion. Zweitens erlaubt die Steigerung der Figurenkomplexität und insbesondere die innere Widersprüchlichkeit der Figur die effektive Abgrenzung von älteren poetologischen Modellen, die eine Typisierung von Figuren präferieren. Das Mittel der Wahl hierzu ist drittens die nachvollziehbar gemachte kausal-psychologische Motivierung der Figuren. Das folgende Kapitel soll durch detaillierte Textanalysen nachzeichnen, inwiefern und zu welchem Zweck diese poetologischen Grundlagen eingesetzt werden, um Schriftsteller:innen darzustellen. Dabei wird sich zeigen, wie das Schreiben zu einem zentralen Bestandteil von Figurenbiografien stilisiert wird und maßgeblich zur individuellen Identitätsbildung beiträgt. Außerdem werden die Schriftsteller:innen durch ihre Individualisierung weitestgehend gerechtfertigt, allerdings nicht – wie bei den Dichter:innengedichten –, indem sie über den öffentlichen Diskurs gestellt werden und sich ihm dadurch entziehen können, sondern indem sie diesem Diskurs wiederholt ausgesetzt werden und ihn dekonstruieren. Wie im vorigen Kapitel kommt es dabei zu deutlichen Differenzen zwischen den Darstellungen von Schriftstellerinnen und Schriftstellern, die auch hier durch den höheren Rechtfertigungsdruck der schreibenden Frauen begründet sind.

6.1 Schriftstellerinnen

6.1.1 Maria Anna Sager: *Karolinens Tagebuch* (1774) – Vom Genickbruch der Schriftstellerin

Mit dem *Werther* erscheint 1774 ein Briefroman, der so zentral für den deutschsprachigen Literaturkanon ist, dass er beschämt, wer ihn nicht gelesen hat. Im gleichen Jahr erscheint mit Marie Anna Sagers¹ zweitem und leider auch letztem Roman *Karolinens Tagebuch* ein Text, der so erstaunlich konstruiert, so kreativ mit der Romanform umgeht und gleichermaßen so klug wie abgründig ist, dass er den deutschsprachigen Kanon selbst beschämt: Wie kann dieses Buch, das „weit jenseits dessen steh[t], was für den zeitgenössischen Leser verständlich war“,² heute noch so wenig gelesen sein? Die überschaubare, aber ambitionierte Erforschung von Sagers Werk ist besonders Meise zu verdanken,³ darüber hinaus finden sich nur wenige Forschungsbeiträge,⁴ besonders im Rahmen der feministischen Literatur-

1 Für Sagers Namen konkurrieren zwei Schreibweise: Sager und Sagar. Es ist Meise zu verdanken, dass die Schreibung des Namens seit 2013 vereinheitlicht werden kann: Sager selbst hat ihr Testament mit „-er“ unterzeichnet, diese Schreibweise ist also autoritativ verbürgt. Die Abweichungen dieser Schreibung im Gros der (älteren) Forschungsbeiträge ist so zu erklären. Vgl. Helga Meise: Nachwort. In: Maria Anna Sager: *Karolinens Tagebuch*. Ohne ausserordentliche Handlungen oder gerade so viel als gar keine. Hrsg. von Helga Meise. Hildesheim, Zürich, New York: Olms 2013, S. 305–344, hier S. 310 f.

2 Michael Wögerbauer: Zwei Briefromane eines gewitzten böhmischen Frauenzimmers im Reprint. Maria Anna Sagers Beiträge zur frühen Frauenliteratur. In: *Das achtzehnte Jahrhundert* 39 (2015) H. 2, S. 240–243, hier S. 240.

3 Meise hat nicht nur beide Romane ediert und damit einen großen Beitrag zur Verfügbarkeit der Texte geleistet, sondern das Werk Sagers auch mehrfach in Überblicksartikeln historisch eingeordnet und beschreiben. Vgl. etwa: Helga Meise: Das Werk von Maria Anna Sagar. Konstitutionsbedingungen und Probleme des Romans von Frauen im 18. Jahrhundert. In: *Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800*. Hrsg. von Helga Gallas u. Magdalene Heuser. Tübingen: Max Niemeyer 1990 (*Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte* 55), S. 79–91 und Helga Meise: Dispositive der Macht in Maria Anna Sagers „Die verwechselten Töchter“ (1771) und „*Karolinens Tagebuch*“ (1774). In: „Wenn sie das Wort Ich gebraucht“. Festschrift für Barbara Becker-Cantarino. Hrsg. von John Pustejovsky u. Jacqueline Vansant. Amsterdam: Rodopi 2013 (*Chloe* 47), S. 73–84. Beide Überblickstexte legen den Schwerpunkt allerdings auf den ersten Roman Sagers, *Die verwechselten Töchter*, 1771. Einen vertieften Überblick, besonders zur Biographie der Autorin bietet: Meise: Nachwort. Eine Analyse zu *Karolinens Tagebuch*, die schwerpunktmäßig das Verhältnis von Autorschaft und Text von Autorinnen untersucht, hat Meise hingegen schon 1983 vorgelegt in: Helga Meise: *Die Unschuld und die Schrift. Deutsche Frauenromane im 18. Jahrhundert*. Berlin: Guttandin & Hoppe 1983 (Reihe *Métro* 14), bes. S. 189–199.

4 Etwa der teils stark psychologisierende, aber analytisch tiefgreifende Beitrag von Brigitte E. Jirku: Spiel, Spiegel, Schrift in Maria Anna Sagers *Karolinens Tagebuch*. In: *Colloquia Germanica* 26 (1993) H. 1, S. 17–35.

wissenschaft.⁵ Baldwin allerdings erweist Karolinens Tagebuch die besondere Ehre, neben Wielands *Don Sylvio* (1764) und *Agathon* (ab 1766) sowie La Roches *Fräulein von Sternheim* (1771/72) den Beginn des modernen deutschen Romans zu bedeuten –⁶ eine Ehre, der der Roman mehr als gerecht würde, wäre er nur breiter rezipiert worden.

Die Ausgangssituation des Briefromans stellt die Schreiblust der jungen Frau Karoline dar. Sie nimmt sich vor, ihrer älteren Schwester jeden Tag einen Brief zu schreiben – obwohl diese im gleichen Haus wohnt. Was Karoline dabei schreibt, scheint zunächst kaum relevant: Der Text beginnt mit der Kindheitserinnerung an das erste Treffen mit Karl, dem sie mittlerweile versprochen ist, die Hochzeit steht kurz bevor. Darüber hinaus finden sich allerlei Reflexionen, direkte, neckische Ansprachen an die Schwester und den ebenfalls adressierten Schreibmeister, der Wunsch nach konstruktiver Kritik usw. Es gibt nichts, was Karoline nicht zu ihrem ‚Tagebuch‘ macht: Wenn der Bruder beim Schreiben stört, wird alles, was er sagt kurzerhand protokolliert und zum Bestandteil des nächsten Briefs.⁷ Obwohl sie also – zunächst – eher als Tagebuchschreiberin denn als Schriftstellerin in Erscheinung tritt, wird ihr ein Merkmal des modernen Buchmarktes schon zu Beginn des Textes eingeschrieben: die Vielschreiberei (→3.2). Doch alles, was sie für ihre Tagebuch-Briefe zu schreiben hat, belegt nur die katastrophale Langeweile in Karolines Alltag.

Im eklatanten Kontrast dazu setzt schon bald die erste von zwei Binnen geschichten ein, die zusammen den deutlich größeren Teil von Sagers Roman ausmachen. Karoline berichtet von Briefen der gemeinsamen Freundin Eleonora Lusani, die sie nun beginnt abzuschreiben und den Briefen an die Schwester beizulegen. Im Gegensatz zu Karoline erlebt diese ein

5 Vgl. Birgit Schreiber: [Art.] Sagar, Maria Anna. In: Killy Literaturlexikon. Auren und Werke des deutschsprachigen Kulturraums. Hrsg. von Wilhelm Kühlmann. 2., vollständig überarbeitete. 13 Bde. Bd. 10. Berlin, Boston: de Gruyter 2011, S. 159 f.; Heipcke konzentriert sich besonders auf die Auseinandersetzung mit männlicher Kritik an von Frauen verfassten Texten, die im Text anhand von Sagers erstem Roman ausgefaltet wird. Vgl. Heipcke: *Autorhethorik*, S. 63 f.

6 Baldwin interpretiert den Roman dementsprechend vor dem Hintergrund der Gattungsgeschichte des ‚Sentimentalen Romans‘. In den Binnenhandlungen erkennt sie die Persiflage dieses Genres, besonders des auf Schweigsamkeit und Tugendhaftigkeit ausgerichteten Frauenbildes. Dieses werde durch Karolines verschlagene Verspieltheit gebrochen und das Genre somit überwunden. Vgl. Claire Baldwin: *The Emergence of the Modern German Novel*. Christoph Martin Wieland, Sophie von La Roche and Maria Anna Sagar. Rochester: Camden House 2002, S. 141–175.

7 Vgl. Maria Anna Sager: *Karolinens Tagebuch*. Ohne ausserordentliche Handlungen oder gerade so viel als gar keine. Geschrieben von M. A. G. Prag: Wolfgang Gerle 1774., S. 38. Im Folgenden nach dieser Ausgabe direkt im Text mit Seitenangabe nachgewiesen.

veritables Abenteuer (im Folgenden als die Lusani-Handlung bezeichnet): Eleonora wird auf einer Reise entführt und in einem mysteriösen Anwesen von der Außenwelt abgesichert. Nur mit einer gewissen Fani darf sie Kontakt haben und in der umfangreichen Bibliothek des Hauses lesen. Hausangestellte bekommt sie keine zu sehen, aber geheime Türen und Treppen soll es geben, vielsagende Gemälde, unerklärliche Zischgeräusche und ein unbekannter, geisterhaft auftauchender und verschwindender Mann. Dies alles bereitet eine Handlung vor, die – wie Baldwin ausführlicher nachweist –⁸ an Episoden aus handlungsreichen Abenteuerromanen und besonders die in Europa spätestens ab 1800 aufblühenden *gothic novels* erinnert. Die Lusani-Handlung könnte kaum anders sein als das langweilige, häuslich-behütete Leben von Karoline, die den Kontrast zwischen ihren eigenen Geschichten und denen der Freundin der Schwester gegenüber hervorhebt: „Aber das gestehe ich dir, meine liebe Schwester, allein durch das Abschreiben fremder Begebenheiten, ich kann es nicht verhehlen, suche ich nur deine Aufmerksamkeit zu erkaufen, weilen das Register von meinem Thun und Lassen, oder meiner Gedanken, dich wahrscheinlich oft zum Gähnen bringen muß [...]“ (53) Während Karoline nur über die Redseligkeit von Damen aus der Gesellschaft lästern kann (32), kommt sich Eleonora wie eine „Romanenheldin“ (44) vor, die in ein „Feenmärchen“ (108) geraten ist. Dieser Kontrast wird durch die harten Brüche zwischen den Handlungen noch betont: Gerade als Eleonora unverständliche Geheimbriefe in der Bibliothek entdeckt, unterbricht Karoline das Abschreiben der Lusani-Briefe, um kurzerhand von einem Vorfall mit dem Verlobten Karl zu berichten – der ihr etwas unschicklich die Hand küssen wollte (94 ff.).

Eleonoras mysteriöser Fund indessen tritt die zweite Binnenhandlung los: Fani beginnt nach einem mehrtätigen Verschwinden, Eleonora ihre Lebensgeschichte zu erzählen, die Eleonora mitschreibt und nun an Karoline schickt. Karoline wiederum schreibt auch diese neue Handlung ab und leitet sie an die Schwester weiter. Fanis Erzählung übertrumpft die Lusani-Handlung noch in ihrer Unwahrscheinlichkeit: Sie ist in Wirklichkeit eine Herzogin und heißt Henriette (deswegen wird diese Handlung im Folgenden als die Henrietten-Handlung bezeichnet). Sie selbst war jahrzehntelang in das nämliche Anwesen eingesperrt, in das Eleonora verschleppt wurde. Von ihrem schurkischen Ehemann wurde sie verlassen, öffentlich für tot erklärt, des neugeborenen Sohnes beraubt. Sie erzählt Eleonora, wie sie, ausgegeben als die tote Tochter ihrer eigenen Hausdame, der wirklichen

8 Vgl. Baldwin: *The Emergence of the Modern German Novel*, S. 142.

Fani, aus dem Haus entkommt und endlich ihren schon erwachsenen Sohn kennenlernt, nebenbei auch noch zur reichen Erbin wird.

Indem sich die haarsträubend bis hanebüchenen Handlungsstränge überschlagen, wird deutlich, was sich durch die angedeutete Klischierung Karolines schon früh abzeichnet: Sie denkt sich die Lusani- und die Henreiten-Handlungen nur aus, schreibt nicht ab, sondern ist schriftstellerisch tätig. Hinweise darauf sind über den gesamten Text verteilt: Karolines Bruder, der ihre Schreibearbeit immer wieder stört, vergleicht sie nicht zufällig mit einem „sauertöpfige[n] Schriftsteller“ (95) und später mit einer bestimmten historischen Schriftstellerin, der Autorin des Romans *Die verwechselten Töchter* (1771) – diese Autorin ist keine andere als Maria Anna Sager. Karoline ist hier bereits durchschaut, und zwar im wahrsten Sinne, denn der Blick des Bruders verrät, dass er seine Schwester schon längst als heimliche Schriftstellerin erkannt hat. Als sie tief verstrickt in die mit bedeutungsheischenden Andeutungen übersäten Binnenhandlungen behauptet, nur Tagebuch über ihre eigenen „Geschäfte“ zu führen, kontert er:

Nur die deinigen, Schwester, fragte er hönisch? und sah mich mit einem halbgeschlossenen Auge nach der Seite an. Wie wäre es Mademoiselle, wenn es jemand einfiele all das Gewäsche, was du schon geschrieben hast, drucken zu lassen; würde es dir besser gehen als der Verfasserin zweier verwechselten [!] Töchter? (196 f.)

Der Bruder attackiert die schreibende Schwester hier mit der ganzen Macht der etablierten Schriftstellerinnentypisierung. Gerade die Veröffentlichung des Textes und die damit einhergehend drohende Öffentlichmachung der Schreiblust soll Henriette einen Stich geben, die Drohung mit der verlaichenswürdigen Typisierung soll sie aus der Reserve locken. Karoline selbst hatte die Veröffentlichung der Texte ihrer Schwester gegenüber explizit ausgeschlossen (39), doch ihr Bruder ahnt, was passiert: Sie schreibt an einem Roman. Am Ende des selben, sehr umfangreichen Briefes, in dem der Bruder Karolines Autorschaft andeutet, folgt dann tatsächlich ihr halbes Geständnis: „Wenn ich so fortfahre, so kann ich mit der Zeit nicht allein abschreiben, sondern auch selbst Romane erfinden.“ (256)

Dabei hat Karoline schon längst damit begonnen einen Roman zu erfinden, ja sogar den modernen Literaturmarkt überhaupt in ihrem begrenzten, privaten Umfeld zu simulieren: Die Tagebuch- bzw. Briefform der täglichen Textproduktion lässt sich mit dem erfolgreichen Format der periodischen Veröffentlichung von Texten in Literaturzeitschriften vergleichen. Ihre Schwester, die Adressatin der Briefe, stellt das literarische Publikum dar. Diese antwortet zwar zu Beginn noch zurückhaltend auf die Briefe der

Schwester, verstummt aber, als die Binnenhandlungen einsetzen. Wie bei modernen Schriftsteller:innen läuft die Kommunikation zwischen Produzent und Konsument hier nur noch in eine Richtung (→ 3.4). Auch muss Karoline um die Gunst des Schwester-Publikums buhlen, scheint zunächst sogar bereit, sich ganz nach ihrem Geschmack zu richten: „Da hast du nun den zweyten Zettel, ich will sie alle numeriren: lese nur fort, bis dir einer gefällt, dann sage mir das Numer [!], so werde ich wissen in was vor einem Ton ich dir schreiben soll [.]“ (14) Der Bruder und der Schreibmeister hingegen, und damit gerade die Männer, werden zur Instanz der Literaturkritik, die Karolines Text kritisch bewerten – darauf wird zurückzukommen sein. Und sogar die Kommunikation der Schrift an das Publikum – die Aufgabe von Verlag bzw. Buchhändler – ist personell durch Sara besetzt, die die geschriebenen Briefe durch das Haus zu tragen hat (257). Karoline selbst hat die Personen ihres Umfeldes als Instanzen des Literaturmarktes arrangiert, sodass sie selbst in ihrer Mitte sich als das probieren kann, was sie sein möchte: eine Schriftstellerin.

Dass Karoline auffliegt und ihr ‚Tagebuch‘ als Dichtung identifiziert wird, ist insofern wenig verwunderlich. Der Schreibmeister ist es schließlich, der der Scharade ein Ende bereitet: Karolines Schwester habe selbst keine entsprechenden Briefe von den Lusanis erhalten, wie könne also wahr sein, was Karoline kolportiert? (259) Hier brechen die Binnenhandlungen ab, Karoline skizziert nur noch betrübt und nachlässig den restlichen Verlauf der Henrietten-Handlung, das Spiel ist aus.

Der Grund für Karolines aufwändiges Täuschungsmanöver ist offenbar das Umgehen eines impliziten Verbots des Schriftstellerinnentums. Wie schon gezeigt wurde, erkennt der Bruder in Karolines Schreiben etwas, worüber man sich lustig machen kann, und auch die Schwester warnt gleich nach dem ersten Brief: „Die Freymüthigkeit, mit welcher du deine Schreibsucht bekennst, macht dir bey mir keinen Vorwurf; nur hüte dich, daß kein verleumderischer Zug deinen Nächsten treffe!“ (8) Karoline selbst reizt allerdings die Übertretung: Ihren Tisch nennt sie ein „Schreibpult“, was die „Dienstbothen“, wie sie erfreut festhält, „ausser dem Hause“ weitererzählen (268). Schon Sagers Vorrede des Romans schließt mit dem Motiv des Verstoßes gegen (dezidiert weibliche) Normen: „Denn je mehr man mich von etwas abhält, desto begieriger bin ich darauf. Aber nur still! Das bleibt unter uns Frauenzimmern im Vertrauen gesagt.“ (4) Wie die Autorin auch spielt Karoline mit dem Feuer der Schriftstellerei.

Doch dieses Spiel ist nur ein Aspekt der literarischen Produktion Karolines. Angetrieben wird sie hauptsächlich von etwas anderem, wie nach und nach offenbar wird. Was Karoline zum Schreiben bringt, ist Angst.

Da ist einerseits die Angst vor der unablässigen Langeweile ihres eigenen Lebens, das zur literarischen Verarbeitung einfach nicht taugen will und deswegen kurzerhand durch die Binnenhandlungen der Briefe substituiert wird: „Wenn mir die Einförmigkeit meines Lebens Langeweile verursacht, sogleich seze [!] ich mir Bilder in den Kopf, die mich weinen machen; dann kehre ich wieder zu meiner bisherigen Leyer zurück.“ (265) Doch da ist noch eine andere, größere Angst, die sich am Ende des Textes mit tragischer Unerbittlichkeit realisiert: Karoline fürchtet sich vor der Ehe mit dem unschicklich händebeknutschenden Karl, vor dem Leben als Gattin und dem damit verbundenen Verlust von Individualität und der Möglichkeit, zu schreiben. Zu schreiben bedeutet für die heimliche Schriftstellerin nicht nur, einem negativen Stereotyp zu entsprechen, sondern die eigene Identität zu finden und bewahren.

Für Karoline kommt die anstehende, vom Vater arrangierte Vermählung mit Karl einem Todesurteil gleich: Sie spricht von einem „feyerlichen Genickbrechen“ (268). Wie Scheherazade versucht sie das nahende Ende durch das Erzählen von Geschichten hinauszuzögern. Ihr Schreiben wird immer umfangreicher, die Produktion fanatisch. Sie beginnt, ihre Briefe mehrfach am Tag aufzusetzen (145), hört auch „[a]bends um 10 Uhr“ noch nicht auf (165), zückt wieder die Feder, füllt noch mehr Seiten. Dass diese Überproduktion das Ergebnis einer verängstigten Getriebenheit ist und nicht das einer überbordenden Kreativität, zeigt sich in der Qualität der erzählten Geschichte. Auch dem Schreibmeister fällt auf: Zeitliche Angaben scheinen nicht zu stimmen, zu viele angedeutete Geheimnisse müssen noch gelüftet, Probleme der vorausgedeuteten Handlung gelöst werden. Karoline habe sich „ziemlich verwickelt“ (259). Darüber hinaus stagniert die Handlung, verliert sich in nichtigen Dialogen, wie Karoline selbst durch ihre Erzählerinnenfigur erklären lässt: „Allein ich halte sie zu lange mit diesen nichts bedeutenden Kleinigkeiten auf, vergeben Sie es mir Fräulein, wenn ich ihnen Langeweile, statt einen Zeitvertreib verursache.“ (177) Das literarische Produkt trägt hier die deutlichen Züge seiner hastigen Anfertigung. Die eheliche Deadline rückt täglich näher, der Handkuss Karls war nur das erste Zeichen dafür, dass Karoline die Rolle der Schriftstellerin nicht mehr lang wird spielen können – insofern wird die zuerst irrelevant scheinende Episode nach und nach bedeutsam.

Nach dem Abbruch der Binnenhandlungen rückt Karolines eigenes Leben wieder in den Vordergrund der Tagebücher. Als Karl erkrankt und Karoline die Rolle einer liebevollen Pflegerin annimmt, bricht das Briefeschreiben erstmals ab, das Gespräch mit dem Bruder wird nicht mehr wie üblich protokolliert: „[...] hier fiel mir die Feder aus der Hand, ich mus [!]

abbrechen, bis mein Bruder weg ist, jetzt bin ich ganz Ohr. – – –“ (282). Karoline hat richtig erkannt, was passieren wird: Sie wird heiraten, sie wird sich um ihren Mann kümmern müssen, sie wird nicht mehr schreiben. In der genauen Verkehrung des Komödien-Endes, in dem die typische Schriftstellerin von der Schreibsucht geheilt wird, damit die Hochzeit stattfinden kann (→ 4.6), stellt die Hochzeit hier das unüberwindbare Hindernis des Schriftstellerinnentums dar. Das Ende des Schreibens ist keine Heilung, sondern eine tödliche Verwundung. Doch nicht Karoline wird das ‚Genick gebrochen‘, sondern, was genauso viel bedeutet: ihrem Versuch, im Schreiben ihre eigene Persönlichkeit, ihre Individualität zu entdecken.

Das Erforschen der eigenen Person ist in *Karolines Tagebuch* mit dem wiederkehrenden Motiv des Spiegels eng verknüpft, wie Jirku ausführlich gezeigt hat: Das Betrachten im Spiegel bedeute die Erforschung der eigenen Außendarstellung; das Schreiben hingegen verweise auf die Erforschung und Konstituierung des eigenen Inneren.⁹ Diese Dichotomie wird schon zu Beginn des Textes etabliert, um dann später mehrfach aufgegriffen zu werden: „Nun werfe mir nicht vor“, schreibt Karoline zur Erläuterung des ‚Tagebuch‘-Projekts an ihre Schwester, „daß ich so viel Papier und Zeit verderbe: denn es dünkt mir doch, daß ich besser daran thue, als wenn ich die leeren Stunden vor dem Spiegel zubrächte [...]“. (6) Das Schreiben – besonders in der fingierten Situation der Privatheit – wird dementsprechend von Karoline zum genauen Gegenteil von Äußerlichkeit und Verstellung erklärt: „[...] ich will dir [!] einmal alle Winkel meines Herzens sehen lassen, aber nur dir allein: denn andere müssen doch den Zwang, den ich mir auch schon anzuthun weis, und meine Verstellung fürs baare [!] Geld nehmen.“ (19) Dagegen wird die Darstellung der Gesellschaft, auf der Karoline als Kind zuerst mit Karl bekannt wird, als gemeinschaftlicher Akt der Verstellung beschrieben: „[U]nd so gieng man mit einer anscheinenden Zufriedenheit, in den Gesichtern [!] aus einander; was aber in jedem Herzen vorgieng, das suchte eines dem andern sorgfältig zu verbergen.“ (47) Allerdings: Ist Karolines Schreiben nicht selbst eine Verstellung, eine Finte, um nicht sofort dem Verdacht des unanständigen Literatentums ausgesetzt zu sein? Ist nicht gerade die Fähigkeit zur Verstellung, der „Zwang“, den Karoline sich „anzuthun weis“, die Voraussetzung für das Schreibprojekt? Durchaus, aber in Karolines Lüge steckt mehr Wahrheit, als sie sich nach der anfänglichen Kritik der Schwester erlauben darf. Diese nennt Karolines

9 Jirku: Spiel, Spiegel, Schrift in Maria Anna Sagars *Karolines Tagebuch*, S. 26. Ähnlich deutet Baldwin das Spiegelmotiv als Mittel zur Konstitution von weiblicher Identität. Vgl. Baldwin: *The Emergence of the Modern German Novel*, S. 156.

Bericht über die Tischgesellschaft selbstgerecht und eitel, ein „Geschmier“ und „nicht werth, daß man darauf achtete“. (33) Im Erdichten der Lusani- und besonders der Henrietten-Handlung allerdings kann Karoline die Erschaffung eines Alter Ego ausprobieren. Henriette, vom Mann verlassen und in ein einsames Haus eingekerkert, verkörpert sehr deutlich Karolines Angst vor der Ehe, aber auch ihre Hoffnung: Denn auch Henriette ist eine im Entstehen begriffene Romanautorin.

Es ist die Beschäftigung mit dem eigenen Spiegelbild, die Henriette gerade dann, als sie von der hausfraulichen Handarbeit mehr und mehr ablässt, auf eine Leerstelle in ihrem Leben hinweist. Das Äußere scheint völlig in Ordnung, was jedoch ist mit dem Inneren? Die Frau, die Henriette im Spiegelbild sieht, „war angekleidet, hatte nichts mehr an sich in Ordnung zu richten: was will sie denn da, wer ist sie, hätte ich beynahe gefragt; so beschäftigte mich das erstemal das Ich!“ (136). Die Frage nach dem Ich und die Lektüre „einiger eben nicht der ausgesuchtesten Bücher“ (136) führen schließlich dazu, dass Henriette sich selbst als Hauptfigur in ihren Roman einschreibt. Der Heldin versucht sie „alle Vollkommenheiten zu geben“ und erkennt rückblickend, dass es ihr dabei nur um die „Eitelkeit“ zu tun war (137). Das Schreiben ist für Henriette der Versuch eines Selbstentwurfs, der letztlich nicht zu realisieren ist. Vor dem Spiegel, „die geschriebenen Skizzen noch in der Hand“ (137), erkennt sie sich nicht wieder. Der literarische Selbstentwurf wird zu Henriettes neuer Identität, schreibend lässt sie sich als jenes „Urbild“ (137), das ihr gegenübersteht, portraituren. Jedoch beruht dieses erschriebene Selbstbild nicht auf innerer Einsicht, sondern auf jener Eitelkeit, die sie sich rückblickend selbst bescheinigt. So lässt es sich zwar malen, aber nicht verwirklichen. Während Karoline ihre Fehler in den Briefen an die Schwester eingesteht, zerbricht Henriette an der Perfektibilität der tugendhaften Romanheldin, die ihr vorschwebt.¹⁰ Sie erkrankt deswegen an den ständigen Betrachtungen des Gemäldes (138 f.).

Was bedeutet das für Karoline? Henriette selbst ist nur Teil von Karolines Fiktion und dabei als solcher deutlich als ihr Alter Ego markiert, die beiden Frauen teilen mehr als nur ihre Vorliebe für das Schreiben von Romanen. Karoline eifert (der von ihr selbst erdachten) Henriette nach, setzt sich vor den Spiegel und imaginiert sich in völliger Eitelkeit als Karls Überlegene, eine sich „seiner erbarmenden Gottheit“, der er sich

10 Auf diesen Unterschied zwischen Karoline und ihrem Alter Ego hat zuerst Baldwin hingewiesen, allerdings nicht mit Blick auf Henriette, sondern auf Eleonora. Baldwin erkennt darin die Überwindung des Sentimentalen Romans: Karoline interessiert sich im Gegensatz zu der äußerst lernwilligen Eleonora gar nicht für das perfekte weibliche Verhalten. Vgl. Baldwin: *The Emergence of the Modern German Novel*, S. 160–163.

„zu [...] Füßen stürz[t]“ (143), er, den sie heiraten soll, ohne „in diesem Rath [...] eine Stimme“ gehabt zu haben (142). Wo sie die Ideen für diese Selbstüberschätzung wohl her habe, nimmt sie die kritische Nachfrage der Schwester vorweg? Genau wie Henriette: aus einem „Roman“, und wohl auch nicht aus dem ‚ausgesuchtesten‘, denn die Schwester las ihn selbst nur „in geheim“ (143). Die Verbindungen zwischen Karoline und Henriette gehen bis ins Detail: Es war, wie gezeigt, gerade Karolines Eitelkeit, die die Schwester an ihrem ersten Schreibversuch kritisiert hatte, so wie auch Henriettes eitle Bespiegelung in der Romanskizze mündet. Henriettes Schreiben beginnt nach dem Ende der Handarbeit – eine Arbeit, die Karoline ebenfalls ablehnt (55).

Henriette selbst ist also deutlich als erschriebenes Spiegelbild Karolines zu verstehen. Selbst eine im Werden begriffene Schriftstellerin stellt sie das Potenzial dar, das Literatur für ihre Schöpferin Karoline bedeutet: Henriette erkundet schreibend ihre eigene Persönlichkeit und erschafft sich ein eigenes Selbstbild. Henriette jedoch gelingt es nicht, diese Persönlichkeit zu stabilisieren. Zu sehr ist ihre Fantasie mit Eitelkeit beschäftigt, zu viele Elemente entlehnt sie nur „verschiedenen dichterischen Federn“ (137). Und gerade in diesem Scheitern der eigenen Individualisierung zeigt sich nicht nur die Gefahr der schreibenden Selbsterkundung, sondern ihr Leistungsvermögen: Damit Henriette an ihrem Selbstentwurf scheitern kann, muss der Schriftstellerin Karoline schon längst bewusst geworden sein, worin die Gefahr der literarischen Selbst-Exploration liegt. Sonst hätte Karoline ja Henriette nicht so schreiben können. Präzise wird der schlimmstmögliche Ausgang (psychische Zerrüttung, heute würde man von einer Dissoziation sprechen) und dessen Ursache (unauthentische Vorbilder, Narzissmus) durchdacht. Indem Henriettes schriftstellerische Selbstfindung scheitert, gelingt sie bei Karoline. Die schriftstellerische Tätigkeit erlaubt es ihr nicht nur, die eigene Persönlichkeit zu erkunden, sondern das Sich-Erkunden selbst zu erkunden. Schreiben ist die ultimative Selbst-reflexion. Diese erstaunliche Konstruktion des Romans deutet 1774 auf romantische Vexierspiele voraus¹¹ – in *Karolines Tagebuch* findet sie indes ein denkbar melancholisches Ende. Denn aus ihr resultiert Karolines Angst vor der Ehe: Wenn sie nicht mehr schreiben kann, kann sie keine individuelle, reflektierte Identität erschaffen.

11 So auch die Verwendung des Spiegel- und des Doppelgänger-motivs, wie Meise festhält. Vgl. Meise: Nachwort, S. 339.

Die schmerzhafteste Rückverwandlung von der sich individuierenden Romanautorin zur Ehefrau erfolgt genau dort, wo die Selbsterkundung als Schreibende begonnen hatte, vor dem Spiegel:

Izt soll ich heyrathen, und der modificirende Gedanke, eine ehrbare Frau zu heißen, vertilget alle Frazereyen aus meinem Kopfe. Meinen Spiegel habe ich schon gebetten [!] mir alle jungfräuliche Sünden zu[] verzeihen, und mich Hochachtung anziehende, oder bußfertige Frauenmienen zu lehren. (267)

Die Gesichter der Tischgesellschaft, die verbergen, was im Herzen vorgeht, sie müssen nun endgültig antrainiert werden. Karoline wird zur Spiegelfrau und muss lernen, ihre Rolle zu spielen. Das tut sie im wahrsten Sinne, das Gespräch mit dem Vater über die anstehende Ehe wird als Drama mit verteilten Sprechrollen festgehalten und Karoline gehorcht, auch wenn sie Anzeichen von Sorge und Angst nicht ganz verbergen kann:

VATER: [...] Aber Mädchen, wie siehst denn du aus? *Indem er mich bey dem Kinn nimmt und mir in die Augen sieht.* Du mußt entweder nicht ausgeschlafen, oder aber geweint haben.

KAROLINE ETWAS VERLEGEN: Ich ... Der Schnupfen... Herr Vater. *Und gleich treten ihr wieder die Thränen in die Augen.* (292)

Karls Krankheit zwingt Karoline dazu, früher als erhofft die kümmernde Gattin sein zu müssen. Das Schreiben misslingt häufiger („heute will es [...] nicht recht fort damit“), als die Hochzeit näher rückt („Ist das etwa das Loos aller Bräute?“) (278). Mit der Krankheit des Verlobten spitzt sich die Krise des Schreibens zu in einer Szene, die literaturgeschichtlich auf Schnitzlers Monolognovellen und den psychologisierenden inneren Monolog vorausdeutet:

[V]ielleicht wenn ich ihm zeige – und ich weis nicht – – ob nicht gar durch meine Thränen ihn meiner Theilnehmung versichere ... Vielleicht, sage ich – Aber lache mich nicht aus, ich sage ja nur: vielleicht erhalte ich ihm das Leben. Frau Sara, Frau Sara, geschwind, geschwind – Was soll ich – Ach frage sie nicht soviel, nur ein anderes Kleid her, es gilt gleichviel welches, ich muß fort, ich muß ausgehen, da da ... (283)

Diesen Brief überbringt Karoline selbst, nicht mehr Sara – das private literarische System bricht zusammen.

So krisenhaft wie der Ton wird auch Karolines Selbstbild, das nun neugestaltet werden muss, da die individuelle Erkundung des eigenen Ich durch die literarische Praxis nicht mehr möglich erscheint. Mit dem Abbruch

der Binnenhandlungen wird auch Karolines Individuation abgebrochen, nun muss sie sich wieder ändern, was sie als einen geradezu gewalttätigen Akt der Selbstverstümmelung beschreibt: „Je nun ich kann mir nicht mehr helfen, ich möchte mich gerne umschmelzen, oder, wenn es nicht wehe thäte, in einem Mörser, wie ein Harlekin zerstoßen lassen, auf das ein neues Geschöpf herauskäme.“ (274)¹² Diese Verwandlung kommt für Karoline zu früh („Und jetzt soll ich schon aufhören zu schreiben [...]“), die Aussicht auf ein ganz und gar unliterarisches Leben fürchtet sie („[...] soll denn unsere Hochzeit so einfach weg ablaufen? Nichts ausserordentliches vorfallen?“) (302).¹³ Schließlich geschieht das Unausweichliche – das Schreiben endet, die Ehe beginnt und obwohl Karoline nun gefasster und geordneter schreibt, bleibt die Furcht vor dem Eheleben bestehen: „Jetzt aber muß ich auf einige Zeit diesem Vergnügen [dem Schreiben, NG] entsagen. Ernsthafte Betrachtungen nehmen mich ein. Hauswirthschaft und Sorgen zeigen mir fast eine fürchterliche Gestalt.“ (303) Es sind jedoch keine versöhnlichen Zeilen, mit denen Karoline ihre Briefe beendet. Sie stellen den Verlust ihrer Identität dar, das Ende der Selbsterkundung, den Tod der Schriftstellerin. Das Komödienende kommt hier nicht in Frage,¹⁴ nur der schmerzhaft Abschied von der eigenen, individuellen Identität, die zu Grabe getragen wird:

Wie veränderlich bin ich doch! in diesen lezten Zeilen erkenne ich mich fast selbst, daß ist nicht meine natürliche Laune; werde ich mir denn immer selbst ein Widerspruch seyn? Lache mich nicht aus, Schwester, doch wenn du mirs gar nicht schenkest, so weine auch dann und wann über mich. Beydes verdiene ich. Lebe wohl. (304)

12 Das Bild des Umschmelzens wird schon früher im Text mit der Hochzeit mit Karl in Verbindung gebracht. Dieser wolle sie durch die Heirat „umschmelzen“ (142). Baldwin macht auf die Passivität aufmerksam, in die Karoline sich hier schon ergeben hat. Sie wolle sich nicht mehr selbst, sondern von außen her verändert werden. Vgl. Baldwin: *The Emergence of the Modern German Novel*, S. 167.

13 Vor dem Hintergrund dieses Zitats scheint es mir nicht einleuchtend, mit Meise davon auszugehen, dass Karoline „der neue Personenstand das Schreiben keineswegs austreibt“. Meise: Nachwort, S. 328. Besonders das niedergeschlagene „Lebe wohl“ im letzten Brief (304) scheint eindeutig auf ein Ende der schriftstellerischen Tätigkeit von Karoline hinzuweisen.

14 Baldwin deutet das Ende des Romans ebenfalls als eine Umkehrung des positiven Heirats-Endes, allerdings nicht der Komödie, sondern des Sentimentalen Romans. Gattungshistorisch ist dieser Vergleich absolut einleuchtend, vor dem Hintergrund des spezifischen Schriftstellerinnen-Themas und dem Aufgreifen dramatischer Textmerkmale scheint der Bezug zu den Komödien allerdings nicht weniger wahrscheinlich. Vgl. Baldwin: *The Emergence of the Modern German Novel*, S. 169.

Das Ende des Schreibens bedeutet hier nicht Heilung, sondern kommt einem Todesurteil gleich. Denn obwohl der Diskurs um die typische Schriftstellerin aufgegriffen wird, erfährt der Versuch Schriftstellerin zu sein hier eine Umdeutung: Indem die Frau schreibt, spielt sie nicht die falsche Rolle, sondern erkundet mögliche Rollen für sich und unternimmt den Versuch eine individuelle Persönlichkeit zu bilden. Damit ist die Schriftstellerin das genaue Gegenteil eines Typus: Sie ist die ultimative Individualistin.

Karolines Tagebuch sollte Sagers letzter Text bleiben. Meise hat die wenigen Bruchstücke zusammengetragen, die Auskunft über die Rezeption des Textes geben: Die Fehler in der einzigen Rezension, ein kurzer Verriß in Nicolais *Allgemeiner Deutscher Bibliothek*, lasse daran zweifeln, ob der Rezensent Musäus den Roman überhaupt gelesen habe.¹⁵ Im Gegensatz zu den im Folgenden zu behandelnden Texten, gibt es also keine Auskunft darüber, wie Sagers Versuch einer Individualisierung der Schriftstellerin auf die Autorin selbst zurückgespiegelt wurde – dabei bietet der Text über die metadiegetische Spiegelung von Figuren und Autorinnen genau dies eigentlich an.

6.1.2 Henriette Hanke: *Die Schriftstellerin* (1831) – Von der guten Schriftstellerin, und warum man nicht zu ihr werden sollte

In Henriette Hankes von der Forschung völlig unbeachtetem Roman *Die Schriftstellerin*¹⁶ wird mit Irene Hilbert eine positiv besetzte, erfolgreiche Schriftstellerin als Individualfigur entworfen. Kritik am weiblichen Schreiben wird weitgehend zurückgewiesen, indem die Typisierung von Schriftstellerinnen durch die individualisierte Hauptfigur durchbrochen wird. Gleichzeitig werden Schriftstellerinnen im Text enge Grenzen gesetzt: Schreibende Frauen werden zwar nobilitiert, aber nur unter spezifischen Bedingungen. Das Unterlaufen von Typisierungsstrategien dient hier auch dazu, deutlich zu machen: Die ‚gute‘ Schriftstellerin ist ein seltener Fall, den es wo möglich zu vermeiden gilt.

15 Vgl. Meise: Nachwort, S. 341 f.

16 Hier wird die Fassung der Gesamtausgabe von 1843 zugrunde gelegt: Henriette Hanke: *Die Schriftstellerin*. In: Henriette Hanke: *Sämtliche Schriften*. Ausgabe letzter Hand. 126 Bde. Bd. 61 u. 62. Hannover: Hahn 1843. Im Folgenden nach dieser Ausgabe direkt im Text mit Band- und Seitenangabe nachgewiesen. *Die Schriftstellerin* erschien zuerst 1831 zusammen mit einer anderen Erzählung: Henriette Hanke: *Die Schriftstellerin; und der Schutzpatron*. Zwei Erzählungen. Liegnitz: Johann Friedrich Kuhlmei 1831.

Der Text beginnt mit einer stereotypen Darstellung von Schriftstellerinnen: Bei einer Tischgesellschaft setzt ein Assessor vor der jungen Protagonistin Meta zu einer hämischen Schmährede gegen Schriftstellerinnen an, unwissend – wie zunächst auch die Leserinnen und Leser –, dass die junge Frau selbst auch poetische Ambitionen hegt.

Ich kann mir nun schon nicht helfen, die gelehrten Damen, die weiblichen Schöngeister, sind mir für den Tod zuwider. Diese Emancipation! die – nicht wie die Kinder der Welt *freien* und *freien lassen* – sondern als ihre eigene Gattung erscheinen. Sie treten keck auf und besiegen kein einziges Vorurtheil, das ein vernünftiger Mensch wider sie aufbringt; denn nur die Weiblichkeit schlägt den Mann in Fesseln. (1,12)

Diese polternde und schäumende Rede mag die misogynie Ablehnung weiblicher Dichtung – wie sie schon in den Lustspielen des 18. Jahrhunderts und frühen 19. Jahrhunderts verbreitet war – richtig wiedergeben, im Text ist sie allerdings von vornherein als falsch gerahmt, denn ihr Urheber erscheint nicht gerade als zuverlässige Quelle. Der Assessor wird gleich zu Beginn des Textes als echter Unsympath disqualifiziert, der sich einen Fauxpas in Form einer „unfeine[n] Schmeichelei“ (1,11) gegenüber Meta erlaubt. Die Vorurteile dieser Figur können kaum als zuverlässige Analyse zur Rolle der Geschlechter in der Gesellschaft verstanden werden. Gerade das Gegenteil ist der Fall: Wenn das sozial inkompetente Ekel über die von „vernünftige[n] Menschen“ gehaltenen Vorurteile referiert, entsprechen diese sicherlich nicht der Wahrheit. Gleichzeitig wird hier eine häufig gegen die Schriftstellerin gewandte literarische Technik – die Typisierung – umgekehrt und so gegen die Kritiker des weiblichen Schreibens in Stellung gebracht. Die Verleumder werden mit den eigenen Waffen geschlagen: Der Assessor erscheint deutlich als Typenfigur. Das wird einerseits durch die Abwesenheit eines Eigennamens markiert, andererseits durch seine wenig originelle Schelte der Schriftstellerinnen:

Wer aber beruft denn diese Schreibseligen [...], daß sie sich dichtend und richtend, politisierend und polemisierend [sic!] in die Sache der Männer mischen? Antwort: Niemand. Sie thun es aus eigener Machtvollkommenheit, aus dem Gelüst bedeutend zu werden; die Häßlichste erregt dann doch Aufsehen. – Sie wollen Geräusch erregen mit dem Aufschwung ihrer Federn, und dabei vergessen sie, daß der *Mann* mit dem *Dichter* sagt: Was die Stille nicht wirkt, wirkt die Rauschende nie! (1,13 f.)

Was der Assessor hier mit einem Schiller-Zitat¹⁷ präsentiert, sind bekannte Vorwürfe, die so bereits in den Schriftstellerinnenkomödien formuliert wurden: Frauen dringen aus Eitelkeit und Gefallsucht in Männergebiet ein – eine gleichermaßen territoriale und moralische Übertretung. Die Typenfigur wartet also mit der entsprechend typischen Krittelei auf. Hanke zeigt die Ablehnung der Schriftstellerin als erstarrten geschlechterpolitischen Gemeinplatz – und damit als nicht besonders belastbar. Des Assessors Kritik sagt mehr aus über ihn als Figur und den Diskurs, den er im Text realisiert, als tatsächlich über Schriftstellerinnen.

So schwebt ihm denn auch ein bestimmtes Bild der Schriftstellerin vor. Die Gesellschaft erwartet den Besuch der Autorin Irene Hilbert und da die Schriftstellerinnen ja „kein einziges Vorurtheil besiegen“ können (s.o.), glaubt der Assessor, sie genau beschreiben zu können. Dabei muss er allerdings die zwar öffentliche, aber doch unsichtbare Schriftstellerin mit Verweisen auf zwei sehr sichtbar in der Öffentlichkeit auftretende Schauspielerinnen darstellen, nämlich Henriette Händel-Schütz (1772–1849) und Emma Hamilton (1761–1815):

Eine hagere, schlappe Figur, die nie ohne einen Shawl erscheint, den sie gerne, wie die berühmte Hendelschütz [sic!] oder Lady Hamilton, zu classischen Attitüden und dazu benutzen möchte, ihrer matten Gestalt Handlung zu geben, der jedoch nur einer negativen Kunst dienstbar ist, die Nachlässigkeit zu verhüllen – ein fahles hageres Gesicht, eine Nase, die sich in tausend Fältchen legt, wenn auf gewöhnliche Dinge sie kommt, – eine Sprache, als ob man aus dem schönsten Buche läse, ein Strickzeug, vor Jahren angefangen, worin die Maschen, grau und lose, wie Blätter des Herbstes fallen und in tiefe Vergessenheit sinken; ich sehe dies Alles vor mir. Dazu schwarz angezogen von Scheitel bis zur Sohle, denn diese noblen Damen lieben es sehr, schwarz zu erscheinen, wie der Rabe, der auf Odin's Schulter saß. (1,16)

Natürlich tritt der tumbe Assessor hier gleich mit beiden Füßen ins Fettöpfchen. Nicht nur ist Meta eine glühende Verehrerin von Hilbert und somit nun beleidigt, auch die Autorin selbst sitzt in Hörweite. Natürlich erkennt der Assessor sie nicht, obwohl er sogar einen Blick auf sie wirft; und natürlich schätzt er – auf die Gefahr aufmerksam gemacht, dass Hilbert unerkant schon anwesend sein könne – die unerkannte Schriftstellerin falsch ein, die ihm zu sehr an eine vorbildliche Hausfrau gemahnt: „Dieser häusliche Klang, dieser mütterliche Anblick läßt mich vollkommen ruhig,

17 Aus dem Epigramm *Macht des Weibes*: „Mächtig seid ihr, ihr seids durch der Gegenwart ruhigen Zauber, / Was die stille nicht wirkt, wirket die rauschende nie.“ NA 1, 286. Ich danke Nicolas von Passavant für den Hinweis!

daß Ihre vorsichtige Befürchtung, Madame, nur irgend einen Grund hätte.“ (1,18) Die „Vorurtheil[e]“ des Assessors sind offensichtlich nichts als das: Vorurteile. Damit wird der Schriftstellerinnenhämie bereits zu Beginn der Handlung die Spitze genommen, und die Leserinnen und Leser werden auf ein Plädoyer für das weibliche Schreiben vorbereitet – und das noch bevor die titelgebende *Schriftstellerin* überhaupt aktiv geworden ist.

Wie aber tritt sie in Erscheinung? Den größten Teil des Romans machen zwei lange Analepsen aus, in denen jeweils die Biografien von Meta – einer jungen Frau, die nach einer ersten unglücklichen Liebe im Begriff ist, sich erneut zu verloben – und Irene Hilbert – einer älteren, alleinstehenden Dame und erfolgreichen Schriftstellerin – erzählt werden. Hilberts und Metas Lebenswege stehen dabei in einem frappanten Ähnlichkeitsverhältnis, von dem Meta bereits ahnt, bevor Hilbert ihre Lebensgeschichte zu erzählen beginnt.¹⁸ Besonders die unglückliche erste Liebe ist ein Motiv, das die beiden Frauen miteinander verbindet. Sogar die Zeit, die sie jeweils mit dem ersten prospektiven Bräutigam verbracht haben, ist mit je zwei Jahren auffällig gleich beziffert (1,29 und 2,37 ff.). Die Ähnlichkeit der Lebensläufe bereitet die Pointe des Textes vor: Indem Metas und Hilberts Biografien angeglichen werden, erscheint es möglich, ja sogar wahrscheinlich, dass auch Meta eine Schriftstellerin werden kann. Im Weitergeben der belletristischen Fackel erschiene dann die Geste des Textes: Sein Sinn wäre es, nicht daran zu arbeiten, Schriftstellerinnen zu verhindern, sondern zu zeigen, wie eine junge Frau Schriftstellerin werden kann. Doch am Ende der Handlung steht ein anderes Ergebnis.

Hilberts eigener Weg zur Schriftstellerinnenkarriere beginnt mit einer natürlichen Begabung, die sich bereits im Kindesalter zeigt – beim fantasievollen Spiel mit den Puppen (vgl. 2,28) und beim Geschichtenerzählen während der Handarbeit (vgl. 2,33 f.) –, und einer entsprechenden psychologischen Disposition zur Einsamkeit.¹⁹ Vor allem aber, so erzählt sie, habe sie das Schreiben ihrem Mann zu verdanken:

„Ein liebevoller Bildner meines Geistes, führte er mich in eine neue Welt der Erkenntnisse ein, und nimmer wäre ich eine Schriftstellerin geworden ohne ihn!“
 „Das zu erfahren,“ erwiderte [I] Meta, „bin ich vor allem begierig! Die Männer halten sonst nach dem Assessor und Anderen – die öffentliche Bahn für einen Abweg von der Weiblichkeit, und hüten sich wohl, ihre Frauen darauf zu leiten.“

18 „Im klaren Spiegel ihres Geistes erkannte ich mich selbst und die Erscheinung des Lebens.“ (2,15).

19 „Der Trieb zur Einsamkeit, wozu der Keim schon in meiner Kindheit gelegen – war tiefer noch in mein Gemüth gewurzelt, und ihre heiligen Schatten schützten stets den zarten Sproß des Talents und entfalteten von jeher die Blüthen der Poesie.“ (2,47).

„Auch dem meinigen,“ sagte Madame Hilbert lächelnd, „wäre es im Traume nicht eingefallen, meine Wenigkeit solch eines kühnen Schrittes aus dem Gleise häuslicher Pflichten fähig zu halten.“ (2,54)

Tatsächlich ist Hilberts Weg zum Schreiben keiner, der über den ‚kühnen‘ Pfad der „Emancipation“ (s. o.) führt. Sie schreibt zunächst heimlich, aber nicht mit dem Ziel der Publikation und hinter dem Rücken des Ehemannes, sondern, um ihm die geschriebene Erzählung zu schenken. Hier wird die Machtstruktur des dargestellten literarischen Diskurses augenfällig, gleichzeitig werden aber auch gezielte Motive aus der Darstellung von typischen Schriftstellerinnen aufgegriffen und konterkariert: Hilbert schreibt gerade nicht aus Gefallsucht, sondern für den Ehemann. Es ist außerdem *seine* Idee, das Erstlingswerk zu veröffentlichen, wenn er auch zur Anonymität rät (2,66 f.). Die häuslichen Pflichten lässt Hilbert natürlich ebenfalls nicht zugunsten der kreativen Arbeit schleifen, ganz im Gegenteil – unter der realen Haushalts- leidet die literarische Handlungsführung: „Die Entwicklung der Begebenheiten sollte doch folgerichtig geschehen, und weil meine häuslichen Pflichten eben so wenig verkürzt werden durften, so sah ich mich in dem Falle, meinem Manne nur ein halbvollendetes Geschenk machen zu können, da sein Geburtstag nun herangekommen war.“ (2,66) Das Bild der schreibenden *femmes savantes* wird hier gezielt unterlaufen. Es ist gerade nicht die Hausarbeit, die unter dem Schreiben leidet, sondern andersherum wird das Schreiben durch die Hausarbeit torpediert.²⁰

Die stereotypen negativen Eigenschaften der karikaturesken Typenfigur ‚Schriftstellerin‘ werden textintern durch die Verbindung zum lächerlichen Assessor diskreditiert, also gezielt aufgegriffen. Hilbert erscheint als die perfekte Schriftstellerin: jedes Vergehens unschuldig, zu keiner Übertretung bereit, zu keiner Übertreibung aufgelegt. Darüber hinaus wird sie zum Emblem einer spezifischen *écriture féminine* (freilich *avant la lettre*), die dem männlichen Schreiben sogar überlegen sein kann. Hilbert spricht dem weiblichen Verstand zu, „weit geeigneter zu den feinsten Pinselstrichen eines Seelengemäldes“ (2,79) zu sein und auch Fürst – Metas Verlobter in spe – spricht der Schriftstellerin im Vergleich zu ihrem männlichen Pendant die „lebhaftere Phantasie, eine schärfere Beobachtungsgabe, ein zarteres Gefühl“ zu (1,15). Nicht zufällig werden damit genau diejenigen Vorzüge

20 Auch an anderer Stelle wird die Ikonographie der *femmes savantes* gezielt unterlaufen. Über die schreibende Cousine erfährt man etwa: „[I]hr Geist war keineswegs so vertieft dabei, daß der kleinste Vorgang im Hause ihr nicht seinen Gedanken entführt hätte.“ (2,63)

aufgegriffen, die Schindel 1825 im essayistischen Beitekt zum dritten Band seines Lexikons über Schriftstellerinnen aufgeführt hatte:

Daher der so tief eindringende Blick in die geheimsten Falten des Herzens der Männer, der das Urtheil der Frauen so oft richtig leitet und dies Urtheil um desto fester begründet [!], je mehr jene natürliche Gewandtheit des Geistes durch so manche, dem Geschlechte eigene und durch ihre Stellung nothwendige Interessen, und durch das Leben im häuslichen Kreise und den feinsten und zartesten Verhältnissen desselben geschärft wird.²¹

Darüber hinaus scheinen sich inspirierende Momente (in folgendem Beispiel die dichterische Schau) für Hilbert sogar gerade aus einer Kritik der Geschlechterrollen zu ergeben:

Ich sah das versunkene Geschlecht [hier i. S. der Familie, NG], das nun so lange schon den Schlaf der Vergessenheit schläft, leibhaftig vor mir, die Thaten seiner Männer, denen sie im stolzen Wahne ritterlicher Tapferkeit und Ehre eine Ewigkeit des Ruhms beimaßen, und die nun mit ihren Zügen und Waffentänzen, gleich dem Schwarme der Mücken, die an einem schwülen Abende summen – *gewesen* sind! Nur die Sage fabelt noch davon. Ich sah das beschränkte Stilleben der Frauen und Töchter dieser Burg, und dankte meinem Gott, daß er mich später geboren werden ließ. (2,23)

Bis hierhin deutet die Bestandsaufnahme auf eine sehr progressive ‚Message‘ des Textes hin: Hilbert als positiv besetzte Schriftstellerinnenfigur bleibt nicht stehen bei der Rechtfertigung ihrer Tätigkeit, sie behauptet das weibliche Schreiben als eines von eigener Qualität, dem männlichen in manchen Punkten überlegen, und kritisiert – zumindest implizit – das Gesellschaftsmodell einer (über-)aktiven Männlichkeit und einer (sinnentleerend-) passiven Weiblichkeit.

Die deutlich positive Darstellung der Schriftstellerin in Verbindung mit den biographischen Ähnlichkeiten zu Meta legt nun nahe, dass es nicht nur möglich, sondern sogar wünschenswert wäre, wenn Meta sich ebenfalls für die Dichtung entschiede. Doch wie bereits angedeutet, ist dem nicht so. Tatsächlich nimmt das weitere Geschick Metas eine überraschende Wendung. Selbst eine heimliche Dichterin, die vor allem selbsttherapeutische Gedichte verfasst und darüber nachdenkt, Dichtung öffentlich zu betreiben, präsentiert sie Hilbert eigene lyrischen Arbeiten – und berichtet gleich-

21 Carl Wilhelm Otto August von Schindel: Über die Schriftstellerei der Frauen und ihren Beruf dazu. In: Ders.: Die deutschen Schriftstellerinnen des neunzehnten Jahrhunderts. Nachdr. der Ausg. Leipzig 1823-25. 3 Bde. Bd. 3. Hildesheim: Olms 1978, S. V–XXVII, hier S. XIX.

zeitig von dem langersehnten Heiratsantrag, den sie von Fürst erwartet (2,86 f.). Bereits hier wird angedeutet, dass Meta scheinbar eine Entscheidung entweder für die Dichtung oder für die Ehe treffen muss. Hilberts Rat ist direkt und eindeutig, sie gibt ihn, ohne die Gedichte der jungen Frau auch nur angelesen zu haben:

Wenn Ihnen seine Nähe vielmehr ein Gefühl des Vertrauens, des Schutzes gewährt: o! dann tragen Sie das himmlische Feuer der Poesie auf seinen Hausaltar über und ein Gott wird die Schwelle bewachen! [...] Und wenn einst eine zarte Menschenblume an Ihrem Busen schliefe – dann wäre der Dichtung schönste Blüthe daneben verblichen. Mutterglück! seliger Gedanke Gottes! [...] Ich selbst bin Schriftstellerin! und eine glückliche, wie Sie wissen; – aber hätte Gott mich mit Kindern gesegnet, ich würde nichts gewesen sein, als ihre Mutter! (2,88)

Eine schwindelerregende Wendung ist es, die der Text hier vollzieht, nachdem die Schriftstellerin vorher so engagiert nicht nur in Schutz genommen, sondern nobilitiert wurde. Sie ist aber folgerichtig vor dem Hintergrund der verbreiteten Typisierung ‚der Schriftstellerin‘, die der Roman durch seinen Titel gezielt aufgreift. Um dem Vorwurf der Vernachlässigung der ‚weiblichen Pflichten‘ entgegenzutreten, wird eine Schriftstellerinnenfigur entwickelt, die den Konflikt zwischen privater Häuslichkeit und öffentlicher Schriftstellerei entweder aufhebt oder zugunsten der Häuslichkeit entscheidet. Meta kann als junge unverheiratete Frau nicht direkt zu einer positiv besetzten Schriftstellerin werden, sie darf nicht ‚angesteckt‘ werden, wenn weibliches Schreiben nicht wie in Schinks *Schriftstellerin* (→ 4.6) als Krankheit gerahmt werden soll. Sie muss sich also entgegen diesem Stereotyp zunächst für die Häuslichkeit entscheiden.

Genau das tut sie und zwar mit unumkehrbarer Entschlossenheit. Nach der Beratung mit Hilbert und noch vor der Verlobung mit Fürst vollzieht sie ein vollständiges Autodafé. Der Text setzt die Logik seiner Schriftstellerinnenfigur an dieser Stelle mit chirurgischer Präzision durch: In genau dem Moment, in dem das letzte von Metas Gedichten verbrannt ist, tritt Herr Fürst auf, um den Heiratsantrag zu machen.²² Wie um die Entscheidung dann noch moralisch zu validieren, berichtet Fürst von seiner ersten Frau, die, von der „Theatersucht“ gepackt, ebenfalls schriftstellerische Versuche unternommen hatte, mit einem Schauspieler durchbrannte, um dann schließlich reumütig, ein Iffland-Zitat auf den Lippen, im Beisein Ihres vergebenden Ehemannes zu sterben (2,97 ff.). Meta hingegen trifft die rich-

22 „Als das letzte dieser Blätter, von einem Thränenlein befeuchtet, zu Asche verglommen war, rollte ein Wagen vor das Haus [...]“ (2,90).

tige Entscheidung, wie die Schlusssätze des Romans bezeugen, die wie das gesamte Ende vor Kitsch triefen:

Oft noch gedachte Meta an die Worte der Schriftstellerin, mit der sie in Freundschaft blieb. Als sie ein süßes Kindlein in den Schummer sang, da lächelte sie der verglühten Lieder früherer Liebe. Sie wußte nun, daß die Harfe einer Mutter von Engeln gestimmt wird, und daß die Poesie der Weiblichkeit in diesem erhabenen Saitenspiele schläft. (2,108)

Wie passt dieses Ende aber mit der emphatischen Nobilitierung des weiblichen Schreibens und der kategorischen Zurückweisung der negativ besetzten Schriftstellerinnenstereotype zusammen? Eine Antwort auf diese Frage lässt sich unter Berücksichtigung der Verwendung von Figurenkategorien finden. Wie bereits im Kontext von Schinks *Die Schriftstellerin* (→ 4.6) herausgestellt wurde, zielt die Typenfigur der Schriftstellerin auf eine Verallgemeinerung der problematisierten Figureninformationen und greift dabei auf das allgemeine Wissen der Rezipienten zurück. Dieses Stereotyp zurückzuweisen, kann nicht bedeuten, es durch ein anderes Stereotyp zu ersetzen. Dem Typus der Schriftstellerin lässt sich kein anderer kulturell etablierter Typus entgegensetzen, jedoch die im Text etablierte Individualfigur Irene Hilbert. Individuell erscheint sie aufgrund ihrer ausführlich referierten Biografie und kausal-logischen Psychologie. Diese Gegenüberstellung rückt der Anfang des Romans mit den widerlegten Vorurteilen des Assessors in den Blick, und diese Gegenüberstellung ist es auch, die sein Ende motiviert. Die positiv gerahmte Schriftstellerin wird so zwar möglich, aber, qua ihres Status als Individuum, nicht notwendig. Ganz im Gegenteil: An mehreren Stellen verweist Hanks Text auf die spezifischen Bedingungen, die die ‚gute‘ Schriftstellerin zu erfüllen hat: Erstens müssen bestimmte soziale Umstände gegeben sein, wie etwa ein besonderer, freier Familienstand und finanzielle Ausstattung (vgl. 1,14 und 2,57). Zweitens muss eine individuelle, seltene Begabung vorliegen und nur „[d]ie Götter reichen diese freie Kraft herab“ (2,84). Folgerichtig geht mit dem Wechsel der Figurenkategorie von der Typen- zur Individualfigur auch die Umkehrung der behaupteten Quantität der Schriftstellerinnen einher. Es sind eben nicht mehr alle Schriftstellerinnen aus den gleichen Gründen problematisch, sondern nur wenige Schriftstellerinnen unter gewissen Bedingungen eine Bereicherung. Dem Typenmodell wird ein weiteres, markiert besseres zur Seite gestellt. Gänzlich aufgehoben wird es logischerweise nicht,²³ stattdessen bleibt das

23 Deswegen kann Hilbert auch gleichzeitig die besondere Qualität der (Individual-)Schriftstellerinnen hervorheben und sich über die Masse der (Typen-)Schriftstellerinnen echauffieren,

Individuum ein seltener Fall, eine Ausnahme. Meta aber ist – wenn auch als Mutter und Ehefrau eine völlig ironiefrei positiv gedachte, biedermeierliche Figur – ein solches Ausnahme-Individuum nicht. Einen Hinweis darauf gibt der Text schon gleich zu Beginn, wenn es von ihr heißt, sie habe „Lippen, denen die Natur ein Lächeln aufgehaucht, dessen zärtlicher Zug fast nie ganz verschwand, und diesen schönen Mund mehr für den Kuß, als für die Rede geschaffen zeigte.“ (1,10)

Im Vergleich der Titel von Hanks Roman und Schinks Lustspiel (→ 4.6) zeigt sich zugespitzt das Spannungsverhältnis der Schriftstellerinnenfiguren. Beide Texte sind mit *Die Schriftstellerin* überschrieben und doch sind die Titel genau genommen nicht identisch. Denn in beiden Texten drückt der Titel das Verhältnis der Schriftstellerinnenfigur zu den Schriftstellerinnen außerhalb des Textes aus. Schinks Amanda ist das Beispiel einer problematischen, romantischen Mode, sein Titel ist ein Kollektivsingular: *Die Schriftstellerin*. Hanks Irene Hilbert ist genau das nicht, sondern ganz Individuum. Der Titel steht hier in der einfachen Einzahl, im Singular: *Die Schriftstellerin*. Diese Schriftstellerin bedarf einer anderen Form der figürlichen Darstellung. Sie muss Individualfigur werden: vom Typus abgesetzt, biographisch unterfüttert, sozial eine Ausnahmeerscheinung.

Das einzige auffindbare Rezeptionsdokument zu Hanks *Die Schriftstellerin* goutiert diese Art der Darstellung einer Schriftstellerinnenfigur übrigens ausdrücklich. Die zweite Hälfte des Textes (das ist die Erzählung von Hilberts Leben) wird in einer Rezension der *Blätter für literarische Unterhaltung* als ein Aufstellen „ganz einfache[r] Fälle“ bezeichnet, „in denen es erlaubt sein darf, in eine weitere Sphäre einzuschreiten und neben den eigentlichen Obliegenheiten des Geschlechts andere zu übernehmen.“ Hanke sei dazu „befähigt wie Wenige“, da sie nicht nur „als Schriftstellerin verdienstlich“, sondern auch „als Frau in jeder Beziehung höchst achtbar“²⁴ sei. Auch im außerliterarischen Diskurs zeigt sich also eine Strategie der Individualisierung der Schriftstellerin, um „Vorurtheile und ungünstige Meinungen“ über die „Schriftstellereien der Frauen“²⁵ zu bekämpfen.

die „Neigung“ und „Beruf“ verwechseln würden (2,82).

24 o. A.: [Rez. zu] *Die Schriftstellerin* und der Schutzpatron. Zwei Erzählungen von Henriette Hanke. Liegnitz, Kuhlmeys. 1831. In: *Blätter für literarische Unterhaltung* (1831) H. 2, S. 1260.

25 Ebd.

6.1.3 Ida Hahn-Hahn: *Aus der Gesellschaft*/ *Ilda Schönholm* (1838) – Von der (fast) unbeugsamen Individualistin

Nach einigen lyrischen Publikationen war Ida Hahn-Hahns Romandebüt²⁶ der Beginn einer ungemein erfolgreichen Schriftstellerinnenkarriere:²⁷ Zunächst unter dem Titel *Aus der Gesellschaft* erschienen, handelt es sich bei *Ilda Schönholm* (so der Titel ab der zweiten Auflage, der hier im Weiteren verwendet wird) um einen Roman, der schlagfertige Dialoge²⁸ mit der Darstellung unglücklicher Liebesbeziehungen zu einer Mischung aus Gesellschafts- und Dialogroman verbindet: Wenn nicht gerade die (meist unglückliche) Biographie einer Figur in einer Rückblende nachgereicht wird, sprechen zwei Figuren miteinander über abwesende Dritte oder stellen Gesellschafts-

26 Die Erstfassung wurde als Novelle ausgezeichnet und in wegen der umfänglichen Darstellungen der Gegenwartskultur in *diesem* Sinne auch als Novelle rezensiert, etwa: o. A.: [Rez. zu] *Aus der Gesellschaft*. Novelle von Ida Gräfin Hahn-Hahn. In: *Blätter für literarische Unterhaltung* (1838) H. 2, S. 930–932. Dieses Verständnis einer Novelle unterscheidet gänzlich von etwa Goethes Bestimmung der Gattung. Auch wenn der Text weder in der ersten noch in der zweiten Auflage explizit als Roman bezeichnet wird, soll dieser Gattungsbegriff im Folgenden verwendet werden. Er beschreibt den Gegenstand nach heutigem Verständnis nicht nur treffend, was sowohl den Umfang als auch die vielgliedrige Handlung angeht, sondern umgeht auch das Problem einer Begriffsdiskussion der Novelle, die hier nicht angezeigt ist.

27 Einen Überblick zum Werk Hahn-Hahns, der leider die biographischen Lesarten ihrer Romane etwas überbetont, liefert Beate Borowka-Clausberg: *Gespiegelte Persönlichkeiten. Ida Gräfin Hahn-Hahns Romanheldinnen*. In: *Wege aus der Marginalisierung. Geschlecht und Schreibweisen in deutschsprachigen Romanen von Frauen, 1780–1914*. Hrsg. von Kerstin Wiedemann u. Elisa Müller-Adams. Nancy: Presses universitaires de Nancy-Éd. universitaires de Lorraine 2013, S. 241–252. Mit konzentriertem Blick auf die ausgebliebene Kanonisierung der Autorin und die divergierenden Erzählstrategien im früheren Werk und dem katholischen Werk ab 1850 (es sind tatsächlich zwei verschiedene Werke, die in zwei verschiedenen Werkausgaben von der Autorin herausgegeben wurden) hingegen der Überblick von Jutta Osinski: *Von der Nachfolgerin George Sands zur Grande Dame des katholischen Milieus*. In: *Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen*. Hrsg. von Renate von Heydebrand. Stuttgart, Weimar: Metzler 1998 (Germanistische Symposien Berichtsbände 19), S. 524–539; sowie die grundlegende Monographie von Oberembt, die das frühe und das katholische Werk Hahn-Hahn literatursoziologisch als Unterhaltungsliteratur verortet: Gert Oberembt: *Ida Gräfin Hahn-Hahn: Weltschmerz und Ultramontanismus. Weltschmerz und Ultramontanismus. Studien zum Unterhaltungsroman im 19. Jahrhundert*. Bonn: Bouvier 1980 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 302). Zur zeitgenössisch teils überaus positiven Rezeption Hahn-Hahns besonders in London vgl. Gisela Argyle: *The Horror and the Pleasure of un-English Fiction. Ida von Hahn-Hahn and Fanny Lewald in England*. In: *Comparative Literature Studies* 44 (2007) 1/2, S. 144–165.

28 Die raumgreifenden Dialoge als erzählerisches Mittel der Wahl bei Hahn-Hahn beschreibt Osinski: *Von der Nachfolgerin George Sands zur Grande Dame des katholischen Milieus*, S. 526.

analysen auf. Die Handlung verteilt sich auf drei Erzählstränge: erstens um die Schriftstellerin Ilda Schönholm; zweitens um ihren Schützling, den jungen Künstler und Bildhauer Polydor; und drittens um das Unglück von Ildas Schwägerin Ondine. Ilda heiratet jung, verliert ein Kind, bald darauf stirbt ihr Mann; der von ihr geliebte Verehrer stirbt bei einem Schiffbruch; zur Gegenwart der Romanhandlung verliebt sie sich in den bürgerlichen Otto, da sie per testamentarischer Verfügung des verstorbenen Gatten allerdings Stand und Vermögen aufgeben müsste, wenn sie erneut heiratet, verlässt Otto sie, um sie zu schützen. Der Künstler Polydor verliebt sich in die adlige Regine, die ihn erst verstößt, ihm dann aber doch nachstellt, aber von ihm abgewiesen wird. Ondine lässt sich von einem Verehrer verführen, lässt sich scheiden, ihr Ex-Mann nimmt sich kurz darauf das Leben; sie, vom Verehrer verlassen, wird wahnsinnig und stirbt ebenfalls. Die tragischen Liebesgeschichten sind der Hintergrund, vor dem die Protagonistin immer wieder ihre Charakterstärke beweisen kann.²⁹ Die Schriftstellerin Ilda steht als umlagerte Individualistin zwischen einer Reihe von Dichotomien, die das Romangeschehen entfaltet. Dabei bekommt sie viele Gelegenheiten, in der Verweigerung von Zugehörigkeitszuschreibungen ihre Individualität zu behaupten – und ihre Existenz als adlige Schriftstellerin. Doch gerade ihre Weiblichkeit wird ihr schlussendlich zum Verhängnis: Zum Ende hin erscheint ihr Status als Schriftstellerin mehr als fraglich, so wie auch ihre individualistische Unbeugsamkeit.

Die Unterschiede zwischen den Geschlechtern sind das prägende Thema des Romans, auf das immer wieder eingegangen wird: Es wird erwähnt, dass gute Kommunikation zwischen Mann und Frau wichtig sei, da man sich sonst missverstehe (9);³⁰ dass die Ehe Männer dümmer und Frauen klüger mache (45); dass Männer und Frauen ihre Liebe ganz unterschiedlich kommunizieren (52). Es wird diskutiert, wann sich Männer und wann sich Frauen zu jemandem hingezogen fühlen (65); welche Körperformen Männer besser gefallen und welche Frauen (91 f.); und dass Männer *für* die Liebe sterben, Frauen aber *an* der Liebe usw. (125) So bilden die zahlreichen Geschlechterzuschreibungen das größere der zentralen sozialen Themen des Romans, das – obwohl größtenteils in humorvoll-necki-

29 Argyle hat Hahn-Hahns Strategie, den eigentlichen „quasi-Tendenzroman“ durch klischiert-kitschige Liebeszenen und Lifestylebeschreibungen aufzulockern, als einen Grund für den großen Erfolg der Romane bezeichnet – und verwahrt Hahn-Hahns erste Werkhälfte (bis zur katholischen Konversion) damit gleichzeitig vor dem Vorwurf der „Trivialliteratur“. Argyle: *The Horror and the Pleasure of un-English Fiction*, S. 151.

30 Vgl. Ida Hahn-Hahn: *Ilda Schönholm*. Zweite Auflage. Berlin: Alexander Duncker 1845, S. 9. Im Folgenden nach dieser Ausgabe direkt im Text mit Seitenangabe nachgewiesen.

schen, zwischengeschlechtlichen Disputen entwickelt – in Verbindung mit dem anderen Hintergrundthema eine gewisse Brisanz entwickelt. Dieses andere Thema sind die Bestrebungen zu revolutionären Erneuerungen der sozialen Ordnung, die dieser Text von 1838 (und damit ungefähr in der historischen Mitte zwischen der Julirevolution 1830 und der Märzrevolution 1848) seismographisch aufzeichnet – zwar am Rande, aber mit weitreichenden Konsequenzen für die Darstellung der Hauptfigur Ilda. Denn die heraufziehende Neuordnung der gesellschaftlichen Sphären, von einer Figur als „Entartung überall“ (100) bezeichnet, hat direkte Auswirkungen auf das im Text diskutierte Frauenbild. Auch wenn der Begriff der ‚Entartung‘ nicht direkt auf Emanzipationsbestrebungen bezogen wird, lässt Ilda selbst doch keinen Zweifel daran, dass ‚die Frau‘ wenigstens denaturiert. Von einem befreundeten Baron gefragt, warum die Frauen „durchaus Männer sein“ wollten, obwohl sie doch „solche Engel“ seien (133), verknüpft Ilda die Emanzipation der Frau mit politischen und sozialen Revolutionsbestrebungen:

Warum will der Schulknabe Throne umstürzen? warum will der Stiefelputzer den Könige Gesetzte vorschreiben? [...] warum ist unsere ganze Zeit außer Rand und Band? – Wie wär' es möglich, daß ein solches Zerfallen und Verachten des Bestehenden nicht einen heftigen Eindruck auf die Weiberköpfe machte! [...] In den Zeiten, wo die Männer klein sind, sind die Weiber verdorben, und wer verdorben, ist sich selbst in der tiefsten Seele ein Greuel [!] und möchte gern ein neues Dasein anfangen. (133 f.)

Ilda bringt die Revolutionsbestrebungen und die Emanzipation der Frau hier direkt miteinander in Verbindung, entfaltet dabei allerdings alles andere als ein Gleichstellungsmanifest. Auf die „Felonie“ am eigenen Geschlecht hingewiesen entgegnet sie lässig: „Da ich gegen mein eigenes Interesse rede, so wird man einsehen, daß es Wahrheit [!] ist.“ (134) Vor diesem Hintergrund bekommen die zahlreichen Anmerkungen über die Wesensunterschiede zwischen Männern und Frauen eine Funktion, die über eine humorige Auflockerung des katastrophengeprägten Romangeschehens hinausweist: Sie sind ein Versuch, die zerbrechende Ordnung der Geschlechter diskursiv aufrecht zu erhalten. Man versichert sich der natürlichen Unterschiede von Mann und Frau, bevor diese unnatürlich nivelliert werden. Und in dem so aufgebauten dichotomen Spannungsverhältnis zwischen Revolution und Tradition sowie zwischen männlich und weiblich kann die Figur Ilda ihre Individualität immer wieder beweisen: Die Dichotomien sind Schubladen, die geöffnet werden, damit Ilda nicht hineinpasst.

Schon die oberflächliche Charakterisierung der beiden Protagonisten greift die Gegenüberstellung von altem Adel/neuem Bürger und männlich/weiblich auf: Ilda ist eine verwitwete Adlige, reich und umworben. Polydor ist der Sohn eines Bauern, arm und ledig. Er verliebt sich in die Regine, eine Adlige. Ilda verliebt sich in Otto, einen Bürgerlichen. In diese überdeutlich konstruierte Gegenüberstellung fügt sich das Künstler:innen-Thema ein: Ilda ist Schriftstellerin, Polydor ist Bildhauer – sie vertreten damit eben jene Künste, die sich in ihrer Medialität diametral gegenüberstehen, wie Lessing im *Laokoon* theoretisiert hat. Es stehen sich also zwei Figuren gegenüber, die in ihrer Gegensätzlichkeit deutlich schematisiert sind. Das würde auf typisierte Figuren hindeuten, wenn der Sinn dieser Schematisierung nicht gerade darin läge, dass sie für die Figuren *nicht* entscheidend ist. Bei beiden geht die ständeübergreifende Liebesbeziehung nicht glücklich aus, aber das liegt weder am Künstlertum der Figuren noch direkt an ihrem Stand. Otto verlässt Ilda, um ihr Vermögen nicht zu gefährden; Polydor verschmäht Regine, da er ihre Liebe als Konsequenz ihres schlechten Gewissens durchschaut. Zwar unterbindet der Text die bedrohliche Vermischung der Gesellschaftssphären, begründet wird dies aber nicht mit sozialen, sondern mit persönlich-individuellen Problemen.

Besonders deutlich widersetzt sich Ilda jeder Typisierung und Schematisierung – Individualität ist das große Thema dieser Figur. Politisch lässt sich Ilda trotz ihres messerscharfen Intellekts und ihrer Neigung zum Gesellschaftskommentar nicht vereinnahmen. Da sie sich partout jeder Parteilichkeit verweigert, sind politische Diskussionen auf von ihr veranstalteten Abenden nicht erwünscht (94 f.). Obwohl sie besonders dafür qualifiziert erscheint, weigert sie sich, als politische Fürsprecherin des schwindenden Adels aufzutreten – statt parteilichen „St. Elmsfeuer[n]“ (103) der Politik widmet sie sich deswegen lieber der überdauernden Dichtung. Entsprechend bedauert sie die versuchte parteiliche Vereinnahmung der Künstler in der von Revolutionswünschen zersplitterten Gesellschaft (6 f.). Selbst ihr persönlicher Umgang mit Anderen ist geprägt von der Übertretung sozialer Höflichkeitsnormen. Ihren teils neckisch-forschen, teils bärbeißigen Ton kommentiert ein Freund: „Frau Gräfin, Sie sind von einer desolaten Aufrichtigkeit.“ (6 f.) Ilda sagt nicht, was sie soll, sondern das, was sie will. Irritationen nimmt sie dafür in Kauf.

Für Ilda ist diese Widerständigkeit gegen jede Vereinnahmung von außen nichts weniger als ihr zentraler Lebensinhalt, wie sie dem geliebten Otto in einer Diskussion um die Bedeutung von Treue erklärt. Denn auch die Treue bezieht Ilda nicht auf eine Verpflichtung gegenüber einer anderen Person, sondern nur auf sich selbst:

Doch! [...] ich suche mir selbst treu zu sein. Ich muß mich durch die Welt hindurch bringen, so frei wie möglich; ich muß mein innerstes Wesen entfalten, so reich wie möglich – das ist mein Streben. Noch ist viel Unentwickeltes, viel Unfreies in mir – wenn ich das je vergessen könnte, so wäre ich mir selbst untreu. (97)

Es ist bemerkenswert, dass diese Selbstaussage einer Figur über ihre persönliche Entwicklung in einem Roman fällt, der als Entwicklungs- oder Bildungsroman nicht bezeichnet werden kann. Zwar ist Ilda nicht gerade eine statische Figur – über ihre Entwicklung wird weiter unten noch zu sprechen sein –, wie beim übrigen Personal des Textes wird ihr bio-psychographischer Werdegang allerdings nicht durch das laufende Romangeschehen begleitet. Vielmehr wird der *eine* entscheidende Moment der Persönlichkeitsbildung in einer Rückblende (und in der Darstellung einer anderen Person) nachgelegt (43–48). Es geht also weniger darum, die Figur als einen sich tatsächlich entwickelnden, dynamischen Menschen zu *zeigen*, sondern darum, mit der *Entwicklungsbehauptung* einen deutlichen Individualitäts-Marker zu setzen: Es ist der „Zusammenbruch“ nach dem Verlust des Geliebten, aus dem Ilda als Individuum hervorgeht: „entschlossen mit dem Leben fertig zu werden und es auf einer ihr homogenen Bahn zu durchwandeln“ (47).

Im Genrehybrid zwischen Dialog- und Gesellschaftsroman bieten sich dann zahllose Möglichkeiten der Inszenierung einer individualisierten Figur. Immer wieder kann Ilda sich von den Typisierten, von den parteilich oder sozial Vereinnahmten abgrenzen, etwa in Kommentaren zur Individualität mancher Menschen:

Das ist aber etwas höchst Seltenes; denn der Professor, der Lieutenant, der Kammerherr, der Präsident, sehen immer ganz genau aus wie Professor, Lieutenant, Kammerherr und Präsident, aber gar nicht wie ein Ich, wie ein bestimmtes Individuum. Von Rang, Stand und Beruf lassen sie sich einen hergebrachten Stempel aufdrücken, weil ihnen eben Rang, Stand und Beruf mehr gelten als ihre innere Persönlichkeit, und daher sind die meisten Menschen wie im Atelier die Gliederpuppe, welche disgraziös das Gewand trägt, das ihr der Maler umgeworfen hat, um den Faltenwurf zu studieren. (87)

Oder mit einem Seitenhieb auf populäre Dramenliteratur: „Sie sprechen ja wie die Leute in Ifflandschen Schauspielen – sagte Ilda allmählich belustigt durch en Ernst des Barons – die langweilen mich außerordentlich.“ (144) Auf andere Figuren, besonders auf den Seelenverwandten Otto, wirkt Ilda entsprechend als unvergleichliches Individuum: „Er hatte Viele gesehen, die sie an Schönheit übertrugen, einige an Geist, Einige auch die an Anmuth ihr gleich waren – und doch stand sie vor seiner Seele in einsiedlerischer

Abgeschiedenheit, mit Keiner zu vergleichen, geschweige zu verwechseln.“ (98)

Ildas mit aller Macht im Text inszenierte und wiederholt behauptete Individualität ist allerdings nicht nur eine ‚natürliche‘ Eigenschaft der Figur. Sie ist nicht gleichermaßen schön, reich und dann auch noch individuell. Ihre Individualität ist prekär und muss immer wieder verteidigt werden. Das gilt besonders dann, wenn Ildas Weiblichkeit bzw. die sozialen Anforderungen an sie als Frau zur Debatte gestellt werden. Den oben erwähnten Zuschreibungen des Männlichen und des Weiblichen – dem Rollentypischen der Geschlechtlichkeit – kann Ilda sich zwar weitgehend widersetzen, aber sie bleibt deswegen nicht unberührt von ihnen. Ihre Existenz als Individuum und Schriftstellerin ist ohnehin durch ihren Stand als finanziell unabhängige, verwitwete, kinderlose Frau bedingt, der – ähnlich wie bei Hahn-Hahns *Schriftstellerin* – aufwändig konstruiert werden muss: Ildas unglückliche Ehe mit einem zwar gutherzigen aber letztlich inkompatiblen Ehemann blieb lange kinderlos, auf das lang erwartete ‚Glück‘ der Geburt eines Sohnes reagiert die Mutter aber völlig emotionslos. Schon bald verstirbt das Kind und kurz darauf der Ehemann (43). Ildas heimliche Liebe und damit die Perspektive auf ein häusliches Leben, Lord Henry, ertrinkt bei einem Schiffsunglück. Das führt einerseits zu dem bereits erwähnten kathartischen Zusammenbruch, aus dem Ildas unbedingter Individuationswille hervorgeht. Andererseits ist in dieser Konstruktion überhaupt erst die soziale Möglichkeit eines solchen Lebens gegeben: Ilda hat keine Verpflichtungen als Ehefrau oder Mutter, ist aber trotzdem finanziell völlig unabhängig. Damit ist sie genau wie ihre Kollegin Hilbert aus der *Schriftstellerin* eine Schriftstellerin, die gar nicht erst in einen Konflikt zwischen häuslicher Pflicht und dichterischer Neigung geraten muss. Dass Ilda aber nicht daran denkt, sich wieder zu verheiraten, stößt der Gesellschaft vor den Kopf (39 f.). Gerüchte über ein Verhältnis mit ihrem jungen, schönen Schützling Polydor machen die Runde; doch tatsächlich ist es ihre Beziehung zu Polydor, die Ilda nicht als lüsterne, sondern mütterliche Frau erscheinen lassen. Der junge Bildhauer wird als ihr „Pflegekind“ (18) bezeichnet, ihre Beziehung wie die einer Mutter und eines Sohnes (7), sie leitet und unterstützt ihn auf seinem Weg als Künstler (32). Wie in anderen Schriftstellerinnentexten spielt die Mütterlichkeit der Dichterin also eine zentrale Rolle, hier wird sie gegen den Komödientypus (die Schriftstellerin ist eine schlechte Mutter, → 4) allerdings bestätigt. Hahn-Hahn wählt eine Konstruktion, die ihre Figur von den Pflichten der Mutterrolle zwar befreit, aber sie dennoch beweisen lässt, dass sie eine gute Mutter sein kann. So erfüllt auch Ilda die sozialen Bedingungen der Schriftstellerei als Frau, ohne als

gänzlich ‚unweiblich‘ zu erscheinen. Ildas Weiblichkeit ist ein Balanceakt zwischen weiblicher Liebe und Fürsorge auf der einen und ‚männlicher‘ Freiheit und Kunstausbübung auf der anderen Seite. Ihre vertraute Dienerin Hedwig bringt dieses Spannungsverhältnis auf den Punkt – natürlich nicht ohne wieder auf die besondere, daraus resultierende Individualität der Figur einzugehen:

Die [Ilda, NG] entschließt sich wie ein Mann, und sieht doch aus wie ein Engel so zart. Das kommt daher, [...] daß der liebe Gott manche Menschen stark gemacht, und manche nicht – wie er sie gerade braucht, und das können Sie mir glauben, mit der Gräfin Ilda hat er besondere Absichten. Sie sieht anders aus wie die übrigen Menschen. (168 f.)

Was aber hat diese spannungsreiche Individualität der Figur mit ihrer schriftstellerischen Tätigkeit zu tun? Mit einem Wort: alles. Denn das individuelle Genie, so erklärt Ilda direkt im Anschluss an ihre oben zitierte Polemik gegen die gesellschaftlichen „Gliederpuppe[n]“, sei einzig dazu berechtigt, seine Gedanken in Form von Dichtungen zu veröffentlichen (88 f.). Ilda Schönholm und Friedrich Schiller sind sich in diesem Punkt also einig: „Alles, was der Dichter uns geben kann, ist seine Individualität.“³¹ Ildas individuelle Persönlichkeit und ihre Arbeit als Dichterin sind deswegen nicht nur kausal miteinander verwoben, sie sind ein und dasselbe.

Als Schriftstellerin tritt Ilda vor allem als Autorin des Textes „Ein Denkmal“ (41) in Erscheinung. Gesetz ist es dem geliebten Lord Henry und schon hieraus wird ersichtlich, dass Ildas Schaffen als direkter Ausdruck ihrer Biographie zu verstehen ist: Während sie in ihrer Ehe nur zaghafte Versuche zur Dichtung unternahm, „die sie sorgsam verborgen hatte, weil Graf Schönholm über dergleichen Beschäftigungen die Achseln zuckte“ (47), kommt ihre Dichtung erst nach dem Tod von Lord Henry und damit: nach dem unbedingten Entschluss zur Individualität zustande. Worum es sich bei dem Text genau handelt, bleibt unklar, Form und Inhalt erscheinen weniger wichtig als das untrennbare Verhältnis von Autorin und Text zueinander. Der befreundete Baron verweist auf den Text, um die noch abwesende Ilda Otto vorzustellen (41). Dass dieser sich später in Ilda verlieben wird, lässt sich also schon an seiner Bewertung des ihm bekannten Textes ablesen, der „unvergleichlich an Grazie der Phantasie und Tiefe des Gefühls“ sei (41). Indem Otto der Text „unvergleichlich“ erscheint, nimmt er seine Beschreibung der Schriftstellerin schon vorweg, die ihm zufolge, wie oben schon zitiert, „mit Keiner zu vergleichen“ sei (98). Und

31 NA 22, S. 246.

auch Polydor stellt die absolute Authentizität eines ihrer Gedichte fest, eine Wahrheit, die über jedes Ausdrucksvermögen der brieflichen Alltagskommunikation herausreicht: „[I]hr Brief ist nicht sie, denn er ist geschrieben mit Rücksicht auf mich und weiß Gott was! Sobald sie aber einen Akkord auf ihrer Harfe anschlägt, so wird sie wie durch Zauberwort befreit vom Wust der Welt, und steht da in ihrer eigentlichen wahren Gestalt.“ (159) Dieses Verhältnis von Persönlichkeit und Dichtung bricht sich in einem physikalisch-meteorologische Bild Bahn, das Ilda von ihrem eigenen Dichten entwirft. So überbordend ist die Individualität dieser Figur, sie ist so übertoll mit Persönlichkeit, dass ihr angestautes „Mirselbstzuvielsein“ den dichterischen Auslass bedingt und dessen bedarf. So wie das „Wetterleuchten“ die notwendige Entladung eines „Sommerhimmels“ sei, der „zu sehr von elektrischen Dünsten erfüllt ist“, so sei das Dichten die Entladung ihrer Individualität (129). Dieses Dichten ist Ausdruck in jedem Sinne: als energetischer Druckausgleich, als von innen nach außen gerichtetes Sich-Ausdrücken und als publizierte Druckware.

So viel individuelle Schriftstellerei grenzt Ilda zwar von ihren typisierten Lustspiel-Pendants ab, feilt sie aber nicht automatisch vor dem typisierenden Vorwurf der Eitelkeit. Eine ganz auf sich selbst bezogene, subjektive Dichtung, die dann allerdings veröffentlicht wird, könnte verdächtig erscheinen. Deswegen kann Otto Ilda im direkten Anschluss an die Wettermetaphern herausfordern: „Wie wird die Eitelkeit befriedigt! Mit welcher Leichtigkeit schreibt man Goldminen aus!“ (130) Auch hier zeigt sich: Die Abgrenzung vom mächtigen klischierenden Typus gelingt nicht ohne Konflikt – doch sie gelingt Ilda, und zwar souverän. Auf die Darstellung ihres Dichtertums folgt seine vollständige Rechtfertigung, die aufwändige soziale Positionierung der Figur – verwitwet, aber reich; ledig, aber mütterlich – trägt nun ihre Früchte. Ilda kann kontern: „Wenn ich eine unabhängige Existenz hätte, die Herren Brockhaus und Mittler hätten sie mir nicht verschafft. [!]“ Auch den Vorwurf der Eitelkeit weist sie zurück: „Ich gebe Ihnen mein heiliges Wort, daß mein kleiner Fuß mir unvergleichlich mehr süße Lobsprüche errungen hat, als meine großen Bücher [...]“ (130) Die individualisierte Figur räumt jeden Verdacht, den die Typenfiguren bestätigt haben, zielsicher aus. Die Stelle kulminiert in einem letzten Aufschlag Ottos, den Ilda abschmettert und ihre Dichtung zu einem nachgerade heiligen Werk stilisiert: Wenn es mit der Dichtung für sie weder Geld noch Ruhm zu gewinnen gebe, warum dann überhaupt veröffentlichen?

Warum denn nicht? für mich begehre ich ja nichts. [...] Aber der feste Glaube, daß es durch die Welt verstreute Seelen giebt, denen ich Erhebung, Freudigkeit, Richt-

schnur, Trost bieten – denen ich ein Priester an heiligen Altären, ein Organ für ihre Liebe, ihre Wonne, ihre Schmerzen sein könne: dieser Glaube, ohne den der Beruf zum Handwerk ohne Würde wie ohne Kraft herabsinkt, und an dessen Seite ich sicher, wie an der eines Gottes dahingehe, voll Zuversicht auf mein Recht, [...] der [...] macht, daß ich nicht bloß Bücher schreibe, sondern sie auch herausgebe. (130)

Es ist eine machtvolle Zurückweisung der Vorwürfe an die Schriftstellerin, und so pathetisch, wie ‚hohe‘ Dichtung nun mal ist. Ilda Schönholm steht nach allen Wehrnissen und Vorwürfen trotz ihrer „Schwächen und Fehler!“ (41) als strahlende Siegerin da: Sie ist eine markiert individuelle Figur, ihre Dichtung ist gut und die Schriftstellerin dabei sozial unproblematisch. Jedoch: Um eine Verklärung des weiblichen Schreibens handelt es sich bei Ilda Schönholm nicht, dafür ist erstens ihr Verhältnis zur Öffentlichkeit zu spannungsreich und zweitens das Ende des Romans zu ambivalent.

Wenn Ilda sich in einem Brief zu den „berühmten Frauen“ Deutschlands zählt, dann deutet bereits ihre eigene Verwendung der Anführungszeichen auf ihr nicht unproblematisches Verhältnis zum Publikum hin (13). Die zu Beginn des Romantextes bereits angekündigte nächste Veröffentlichung der Dichterin (13 f.) wird nicht gerade herbeigesehnt, worüber sich ihr Freund und Bewunderer, der Baron, echauffiert.³² Die Nachricht von der Ankunft der ‚berühmten Frau‘ wird von einer Gruppe junger Männer, und sehr zum Unmut des Barons, mit Belustigung und Desinteresse quittiert: „Ja, wenn sie uns gute Diners geben wird. – Wenn die italienische Sonne ihren Hochmuthspanzer geschmolzen hat. – Was geht sie mich an! – Langweilige Person! – Die Schröder-Devrient wäre mir hundert Procent lieber.“ (37) Es ist diese indistinkte Gruppe bestehend aus „mehre[n] junge[n] Männer[n]“, die zu einer eindeutig gegenderten Ablehnung der Schriftstellerin ansetzen. Sie soll ganz häuslich „Diners geben“, gilt als hochmütig, man wünscht sich stattdessen mit Wilhelmine Schröder-Devrient (1804–1860) lieber eine Sängerin. Ilda greift diesen Verweis auf vermeintlich ‚weiblichere‘ Künste im späteren Verlauf auf, wenn sie sich bei der Abwehr eines Heiratsantrags gegen die „Tänzerin und Kunstreiterin“ abgrenzt. Als Schriftstellerin „imponire“ [!] sie „viel zu sehr um Liebe einzuflößen.“ (201) Die abschätzige Haltung der Männer, die den Auftritt der Schriftstellerin vorbereitet, ist ein Motiv, das auch in Hankses *Schriftstellerin* zum Einsatz gekommen ist (→ 6.1.2). Hier wie dort erlaubt es, eben jenes typisierende Klischee aufzurufen, das die individualisierte Figur konterka-

32 „Nächstens kommt sie und bringt neue Schätze mit, und Niemand freit sich, und man erfindet alberne Geschichten über sie.“ (47 f.)

rieren kann. Bei *Ilda Schönholm* unterliegt das Verhältnis der Schriftstellerin zur Öffentlichkeit allerdings darüber hinaus einem Bruch. Der zeigt sich am Ende der Handlung: Ilda wurde von Otto verlassen, Polydor hat Regine einen Korb gegeben, weil er an ihre Liebe nicht glauben kann. Beide stehen vor dem Scherbenhaufen ihres Liebeslebens. Diese Situation wurde im Verlauf Roman mit einer Sorgfalt konstruiert, die ihr den Charakter eines Gedankenexperiments gibt. Nun, am Ende der Handlung, nachdem die Herzensangelegenheiten der Figuren ausgefaltet und sie durch ihre jeweiligen Katastrophen geführt wurden, lässt sich die Dichotomie der Protagonisten wieder aufgreifen, um ihr in den letzten pointierten Sätzen skizziertes weiteres Schicksal zu erklären. Für Polydor ist der Weg seiner Karriere als Bildhauer nun frei, die Kunst hat die Liebe ausdrücklich ersetzt: „Polydor schreitet fort auf seiner glänzenden Laufbahn, und die Kunst ist seine Geliebte.“ (236) Von Ildas weiterem Kunstschaffen allerdings ist nicht mehr die Rede. Auch bleibt völlig unklar, was aus dem zu Beginn des Textes noch angekündigten neuen Werk geworden ist. Sicher ist ihr jedoch genau das, was der Text ihr zuvor nicht uneingeschränkt zugestanden hat – die Anerkennung des Publikums: „Ilda lebt in Italien und der Schweiz, bewundert, gefeiert, sorgsam den Purpurmantel über ihrem Herzen zusammenhaltend.“ (236)

Dass nun Polydor auf seinem weiteren Lebensweg im Gegensatz zu Ildas vor allem als Künstler gezeigt wird, lässt sich mit eben jenen Aspekten der Figuren erklären, die sie kontrastieren: Stand, ausgeübte Kunst und Geschlecht. Als Bürgerlicher gehört Polydor eben jedem Stand an, der dem siechenden Adel gegenübergestellt wird. Die Bürgerlichen sind die Zukunft, die Adligen die Vergangenheit. Darüber hinaus lässt sich auch die Spezifität der jeweiligen ausgeübten Kunst anführen. Während Polydor als Bildhauer und Maler stets andere Menschen abgebildet hat und seine künstlerische Produktion deswegen unberührt von der eigenen emotionalen Versehrung durch das Verhältnis mit Regine bleibt, ist Ildas literarische Produktion als Schriftstellerin mit ihrem individuellen Selbst in eins gesetzt. Da sie den „Purpurmantel“ über ihr „Herz“ gebreitet hat, macht es Sinn, dass keine weiteren Werke erwähnt werden. Ilda hat nun alles verloren: Kind, Mann und Geliebter sind tot, genau wie Bruder und Schwägerin; die neue Liebe Otto hat sie verlassen; der Schützling-Sohn Polydor hat sich abgenabelt und geht seinen eigenen Weg. Endgültig gebrochen, muss Ilda den Schmerz unter jenem „Purpurmantel“ des Ruhms verstecken. Die bis zum Affront ehrlich-offene Ilda – ganz ähnlich wie Karoline aus Sagers Roman – hat begonnen, sich zu verstellen. Die Quelle ihres individuellen künstlerischen Ausdrucks ist dadurch versiegt. Sie kann nicht mehr als Schriftstellerin auftreten.

Doch warum konnte Ilda den früheren Schmerz über den Verlust der Familie und des Geliebten in Dichtung umwandeln, den neuen Schmerz über den Tod Ondines und über Ottos Entscheidung, sie zu verlassen, aber nicht? Eine kausale Motivierung zu dieser im Text nicht weiter reflektierten Wandlung der Figur gibt es nicht, eine kompositorische Motivierung allerdings lässt sich leicht bestimmen: Am Ende der Handlung wird Ilda als Frau renaturiert. Was durch die zahlreichen Bemerkungen verschiedener Figuren zur Natur und Ordnung der Geschlechter immer wieder angedeutet wird, wird am Ende der Handlung tatsächlich an Ilda vorgeführt. Als Schriftstellerin und als Individualistin steht sie zwar nicht auf der Seite der Emanzipierung, aber in ihrer Verweigerung von Geschlechterkonventionen stellt sie dennoch eine Störung dar. Die Renaturierung als Frau geschieht genau in dem Moment, in dem Ilda und Otto sich gegenseitig ihre Liebe gestehen:

Er sah sie an – doch Ilda fand keine Worte. Sie sank an sein Herz. O sie war glücklich! – Es war ein Moment, aber ein Moment ganz reinen, seligen Glücks! Vorher und nachher ein Leben voll Schmerz und Entbehrung! Auf dem Todbette gedachte Ilda dieses Moments – und er war vielleicht die einzige Erinnerung, die sie mit in die Ewigkeit hinübernahm. (180)

Es ist nicht ihr Erfolg als Schriftstellerin, es ist auch nicht ihre individualistische Widerständigkeit gegen jede Vereinnahmung, die Ildas ‚wahres‘ Glück bedeutet, sondern es ist die Liebe zu Otto, die in einer kitschtriefenden Szene ausbuchstabiert und deren zentrale Bedeutung für das Leben Ildas in einer Vorausdeutung festgeschrieben wird. Sie ist also im tiefsten Inneren doch eigentlich nicht nur Schriftstellerin – sie ist eine Frau, die der Liebe eines Mannes bedarf. Im Moment der Liebe unterläuft Ilda ihre eigene Ablehnung der Ehe, die sie vorher übrigens mit ausdrücklichem Bezug auf ihre Karriere als Schriftstellerin (und angelehnt an Hölderlin) formuliert hatte: „Himmel, ist's denn nicht genug, daß ich Dichterin bin zu einer Zeit, wo Niemand den Dichter achtet? und man verlangt, daß ich mich verheirathe und kein Mensch achtet die Ehe?“ (49) Jedoch ist und bleibt Ilda eine Frau und diese Frau bedarf in der Perspektive des Textes nicht so sehr der Dichtung wie der Liebe eines Mannes. Ilda zeigt ihr wahres Gesicht und es das ihres Geschlechts. Es ist deswegen auch Otto, der Mann, der Stärkere, der Ilda vor ihrem Verrat an ihrem eigenen Wesen bewahrt, und sie nicht durch ihre Beziehung „in eine [ihrem] Wesen widerstrebende Richtung gerathen“ lassen will (185). Die normative Ordnung der Geschlechter ist im tragischen Bruch der Beziehung wieder hergestellt. Deswegen wird Ilda am Ende des Textes nicht mehr als männlich-schaffende Schriftstellerin darge-

stellt: Die Figur wurde in den Wertecodex einer normativen Geschlechterlogik zurückgeführt, sie versteckt ihr Herz und erfährt dafür die poetische Gerechtigkeit der uneingeschränkten Bewunderung.

Damit macht der Text in den letzten Sätzen klar, worin der Heroismus der Hauptfigur liegt: Nicht dass sie gegen alle Widerstände schreibt, sondern dass sie trotz aller Schicksalsschläge Haltung bewahrt, scheint Ilda zu einer bewunderungswürdigen Frau zu machen. Genauso wenig wie andere Romane von Hahn-Hahn³³ lässt sich *Ilda Schönholm* als engagiertes Plädoyer für mehr Literaturproduktion von Frauen verstehen. In der überdeutlichen Rahmung der Schriftstellerin gegen jedes komödiantische Klischee liegt ihr revolutionäres Potenzial. Eine solche Schriftstellerin entzieht sich als Individuum der sozialen Kontrolle. Weder Hanke noch Hahn-Hahn lassen diesen Affront stehen – sie entschärfen die Figuren, die sie vorher mit transformativer Individualität ausgestattet haben.

Das hat die Autorin Hahn-Hahn allerdings nicht vor dem Vorwurf des Narzissmus geschützt, der auf der Grundlage ihrer Figurendarstellung erhoben wurde.³⁴ Ilda Schönholm wurde bis in die neuere Forschung wiederholt für eine Literarisierung der Autorin selbst gehalten,³⁵ doch auch die zeitgenössische Rezeption hat wiederholt versucht, den Text auf die Autorin zu beziehen. Mehrfach spielt ein Rezensent in den *Blättern für literarische Unterhaltung* direkt auf Stand und Persönlichkeit der Autorin an,³⁶ die *Literarische Zeitung* hingegen hat die Individualität der Figuren als besonderen Reiz des Textes auf die individuelle Autorin zurückgeführt.³⁷ Die mannigfaltig publizierten Werbeanzeigen für den Roman – die im Übrigen auch ein Grund für seinen Erfolg sein dürften – führen die „psychologische Darstellung und Entwicklung der Charaktere“ auf den „Scharfblick“ der Autorin

33 Siehe dazu Geigers Analyse zu Hahn-Hahns *Levin*, in dem die schreibende Schwester des Protagonisten abschätzig auf die literarischen Ambitionen der Schwester reagiert. Vgl. Gerlinde Maria Geiger: *Die befreite Psyche. Emanzipationsansätze im Frühwerk Ida Hahn-Hahns (1838–1848)*. Frankfurt a.M.: Lang 1986 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur 866), S. 70. Ähnlich liest Hilmes die Orientbriefe Hahn-Hahns. Vgl. Carola Hilmes: *Skandalgeschichten. Aspekte einer Frauenliteraturgeschichte*. Königstein/Taunus: Helmer 2004, S. 38.

34 Alexander von Sternberg hat Hahn-Hahn auf dieser Grundlage Narzissmus vorgeworfen. Vgl. Borowka-Clausberg: *Gespiegelte Persönlichkeiten*, S. 242.

35 Vgl. ebd., S. 249. Geiger hingegen, die gleichzeitig den großen Erfolg *Ilda Schönholms* festhält, betont in ihrer grundlegenden Monographie zu Hahn-Hahn, dass Ilda zwar biographische Züge der Autorin zeige, aber keinesfalls als „Ebenbild“ der Autorin misszuverstehen sei. Geiger: *Die befreite Psyche*, S. 23.

36 o. A.: [Rez. zu] *Aus der Gesellschaft*.

37 E. M.: [Rez. zu] *Aus der Gesellschaft*. Novelle von Ida Gräfin Hahn-Hahn. In: *Literarische Zeitung* (1838) H. 15, S. 273 f..

zurück.³⁸ Die Individualisierung der Figur ist also von vornherein als Strategie des Textes positioniert, genau wie die Möglichkeit, den weitgehend im adligen Milieu angesetzten Text einer adligen Autorin als Schlüsseltext zu lesen. Insofern lässt sich die Relativierung von Ildas individualistischem Lebenswandel auch als Inszenierungsstrategie verstehen, genau wie die Versicherung des Primats der Mütterlichkeit am Ende von Hanks *Schriftstellerin*. Ganz aufgegangen ist dieses Strategie für Hahn-Hahn übriges nicht, zu weiblich erschien der Roman den deutschtümelnden Rezensenten in den *Blättern*: „[...] sowie [!] das Weib des Germanen sich hielt in der Zurückgezogenheit des Hauses, [...] so ist jede Enthüllung des weiblichen Wesens und Lebens gegen den Charakter des echten deutschen Volks.“³⁹ Literarische Strategien machen es zwar möglich, von einer unabhängigen Schriftstellerin zu schreiben – doch es bleibt schwierig, eine zu sein.

6.1.4 Fazit: Das Gegenmodell der individuellen Schriftstellerin

Alle drei hier analysierten Prosa-Texte von Autorinnen über Schriftstellerinnenfiguren rufen die Typisierung der Schriftstellerin auf, um sie dann zu konterkarieren. Der eitlen Schriftstellerin, die als Mutter moralisch versagt, wird jeweils eine andere, komplexe, reflektierende und in zwei Fällen auch gebrochene Frau gegenübergestellt. Diese Schriftstellerinnen sind Individualfiguren. Wie aber gelingt die Installation dieses Gegenbildes?

Die Typenfigur ‚Schriftstellerin‘ wird in allen Texten von außen an die schriftstellernde Hauptfigur herangetragen, sei es durch den stichelnden Bruder in *Karolines Tagebuch*, den zwielichtigen Assessor in Hanks *Schriftstellerin* oder die Gruppe von jungen Männern in *Ilda Schönholm*. Die Darstellung des Typus wird durch die jeweiligen Figuren, die ihn aufrufen, deutlich als falsches Vorurteil dargestellt und neu gerahmt. Das anzunehmende Rezipientenwissen über die Figur ‚Schriftstellerin‘ wird somit auf der Text-Ebene disqualifiziert. Die literarische Typisierung wird zu einer falschen Stereotypisierung umgeschrieben. Damit leisten alle drei Texte gezielt eine Arbeit am literarischen Diskurs um Schriftstellerinnen: Neues Wissen wird in den Texten angelegt (bottom up-Verfahren) und durch das Erzählverfahren dem vorausgesetzten Wissen (top down) übergeordnet. Der desavouierten Typenfigur wird dabei gleichzeitig eine andere entgegengesetzt, die

38 o. A.: [Anz. f.] Aus der Gesellschaft, Novelle von Ida Gräfin Hahn-Hahn. In: Morgenblatt für gebildete Leser (1838) H. 261, S. 571.

39 o. A.: [Rez. zu] Aus der Gesellschaft, S. 931.

jeweils über das Etablieren von Individualität funktioniert – und somit vor dem Hintergrund der poetologischen Diskussionen besonders für die literarische Gattung des Romans (→ 2.4.2) mit einer anderen, wahrscheinlicheren Informationsqualität ausgezeichnet. Das Markieren von Individualität funktioniert dabei in den hier vorgestellten Texten jeweils unterschiedlich:

Sager entwickelt mit Karoline eine Figur, die im Schreiben eine eigene Identität entwickeln und reflektieren kann. Dafür rekreiert sie den modernen Literaturmarkt in ihrem privaten Umfeld. So kann sie sich als Schriftstellerin ausprobieren und beginnen, sich eine individuelle Persönlichkeit zu erschreiben. Die Hochzeit lässt dieses Unterfangen scheitern.

Hanke hingegen unterfüttert ihre Schriftstellerin Hilbert mit einer biographischen Herleitung des Schreibens, die jedes Vorurteil von einer Problematik der weiblichen Literatur aushebelt. Durch die ausführlich rekapitulierte Schreibbiographie wird sie in ihrem persönlichen Werdegang gleichzeitig darstellungstechnisch individualisiert (man sieht sie zur Schriftstellerin werden) und der typischen eitlen und familienvernachlässigenden Schriftstellerin entgegengestellt (ihre soziale Situation als Witwe entschuldigt ihr betont gelungenes Schreiben). Das führt überraschender- und doch logischerweise zu einer Ablehnung von weiblicher Schriftstellerei als Massenphänomen: Diese Schriftstellerin ist so stark gegen den Komödientypus abgesetzt, dass sie ihre potenzielle Nachfolgerin Meta sogar vom Schreiben abhält.

Hahn-Hahns Schriftstellerin Ilda gewährt fast keinen Einblick in ihre literarische Tätigkeit wird aber immer wieder als Individualistin gegen alle Widerstände präsentiert. Anders als in *Karolines Tagebuch* ist das Schreiben nicht die Grundlage von Ildas Individualität; anders auch als in Hankes *Schriftstellerin* ist das Schreiben nicht lediglich durch die soziale Situation der Witwe möglich. Vielmehr ist Ildas schriftstellerische Tätigkeit das notwendige Ergebnis eines selbstbestimmt-individualistischen Lebenswandels. Dieser Individualismus bleibt nicht ungestraft: Erst der kurze Moment glücklicher Liebe macht aus der Schriftstellerin wieder ‚ganz eine Frau‘ und als solche steht sie, ihr Innerstes verbergend, am Ende der Handlung dar.

Indem alle drei Texte betont individualisierte Schriftstellerinnenfiguren darstellen, etablieren sie mehr als nur ein neues Cluster von Informationen, die im Rezipientenwissen alternativ zur Witzfigur ‚der Schriftstellerin‘ mit literarisch produktiven Frauen verknüpft werden können. Sie etablieren darüber hinaus eine andere Informationsstruktur: Die Art und Weise der Darstellung dieser Schriftstellerinnen lässt sie als soziales Problem, als ‚Rolle‘ in den Hintergrund treten. Vom Verdacht der besonders in der Romangattung prekären Typizität werden diese Schriftstellerinnen befreit.

Sie erscheinen ‚gerundet‘ (mit Forster), nicht mehr nur als ‚Gliederpuppen‘ (mit Hahn-Hahn). Sie werden deutlich als Individualfiguren positioniert.

Um die Ergebnisse dieser Analysen hier sowohl literaturhistorisch als auch figurentheoretisch nochmals zu pointieren, lässt sich festhalten: Literaturhistorisch zeigt sich die Uneinheitlichkeit des Schriftstellerinnenbildes in erzählenden Texten. Die Witzfigur und die individualistische Schriftstellerin stehen nicht nur nebeneinander, sondern gegeneinander. Aus einer figurentheoretisch-narratologischen Perspektive lässt sich gleichzeitig zeigen, dass diese Polyvalenz der Schriftstellerinnenfigur erzeugt wird durch das gezielte Aufgreifen von Wissensbeständen (über die Typenfigur), die nicht nur durch konkurrierende Figureninformationen überschrieben werden sollen, sondern denen über ein alternatives Darstellungsverfahren (nämlich die Individualfigur) ein weiteres Figurenmodell zur Seite gestellt wird. Dieses andere Figurenmodell kann unter Rückgriff auf poetologische Diskurse als das wahrscheinlichere, realistische gelten, da es dem Paradigma der kausalen (psychologisch-anthropologischen) Herleitung entspricht. Anders gesagt: Die Darstellungsstrategie der Individualisierung bedeutet eine regelrechte Vermenschlichung der Schriftstellerinnenfigur. Sie ist nicht nur eine etablierte Komödienfigur, sondern ein Individuum mit einem Herzen, das sie zeigt, einer Psyche, die sich entwickelt, und einem Genick, das man ihr brechen kann.

Schließlich erlaubt die Individualisierung der Schriftstellerinnenfiguren auch eine effektive Inszenierung der Autorinnen: In *Karolinens Tagebuch* diskutiert Sager die unwahrscheinliche Handlungsführung ihres ersten Romans, überbietet sie noch durch die überzogenen Binnenhandlungen und versorgt die Rezipienten durch die Metareflexion der drei Handlungsebenen so mit einem eindeutigen Deutungsangebot: Dieser Roman muss nicht logisch aufgehen, man darf ihn als Selbsterkundung und Hilfe zur Selbsterkundung verstehen. Hanks *Schriftstellerin* wird in der zitierten Rezension deutlich auf sie selbst bezogen und die Strategie der Darstellung einer sozial unproblematischen Schriftstellerin geht auf: Als solche erscheint Hanke selbst. Und Ida Hahn-Hahn erschafft mit Ilda Schönholm (die Ähnlichkeit der Vornamen ist vielsagend) eine Individualistin, in der Rezipienten die individuelle Autorin selbst sehen und schätzen dürfen – oder auch gerade nicht. Die (im Sinne der zeitgenössischen Poetik) realistischere Darstellung der Schriftstellerinnen trägt also auch etwas für die Realität aus, indem sie die Figur als vermeintliches Spiegelbild der Autorin erscheinen lassen. So naheliegend erscheint dieser Spiegeleffekt – immerhin die zentrale literarische Pointe in *Karolinens Tagebuch* –, dass sich aus ihm die Brüche der Figuren bei allen drei Texten erklären lassen: Keine der fiktiven Frauen darf eine Schrift-

stellerin bleiben. So bewahren sich die Autorinnen wenigstens ansatzweise davor, dass, wie Karoliens Schwester warnt, „kein verleumderischer Zug [ihre] Nächsten treffe“.⁴⁰

6.2 Schriftsteller

6.2.1 Karl Philipp Moritz: *Anton Reiser* (1785/86/90) – Therapeutische Höhen und pathologische Tiefen des Schriftstellers (und der Schriftsteller)

Kaum ein Roman setzt das erzählerische Paradigma der psychologisch-anthropologischen Figurendarstellung konzeptionell konsequenter um als Karl Philipp Moritz' *Anton Reiser*. Von der Kindheit bis zum Beginn des Studiums wird Antons Psychogenese minutiös dargestellt. Statt einer spannungsgeladenen Handlung mit Entführungen, Doppelgängern und Geheimgesellschaften verhandelt der Text in teils nichtig erscheinenden Episoden, wie aus dem Kind Anton jemand geworden ist, der noch immer versucht, jemand zu werden – am liebsten Schauspieler, über weite Strecken aber auch: Schriftsteller. In doppelter Hinsicht handelt es sich bei *Anton Reiser* um einen experimentellen Roman. Er ist ein Versuchsaufbau im literarischen Labor, der zeigen soll, wie früheste Erlebnisse und kindliche Eindrücke den Menschen prägen, sein Verhalten bestimmen und seine Identität formen. Das erfordert gleichzeitig eine experimentelle Erzählhaltung (im Sinne eines Abweichens vom Erwartbaren), denn die konsequente Durchführung des Versuchs erfordert eine ebenso konsequent gestaltete Erzählinstanz, sozusagen einen narrativen Laboranten. Die Analyse des Textes soll sich entsprechend an diesen beiden Aspekten orientieren, dem Was und dem Wie des Experiments. Mit Blick auf die Schriftstellerthematik des Romans lassen sich mithin zwei Fragen stellen: Wie wird Anton als Schriftsteller vom einordnenden und kommentierenden Laboranten-Erzähler dargestellt? Und was spielt Antons Schriftstellerei für eine Rolle in seiner persönlichen Entwicklung? So viel sei vorweggenommen: Was *Anton Reiser* als Schriftstellerroman interessant macht, ist, dass es auf beide Fragen mehrere Antworten gibt.

In das Zentrum der Darstellung, so gibt die Vorrede des ersten der insgesamt vier erschienenen Teile Auskunft, wird also die „innere Geschichte des Menschen“ gerückt, um ihm „sein individuelles Dasein wichtiger zu

40 Sager: Karolinens Tagebuch, S. 8.

machen.“ (9)⁴¹ Anton ist somit das Paradebeispiel einer kausal-psychologisch grundierten Individualfigur. Über den Verlauf des Romans werden Ursachen und Wirkungen seiner emotionalen Hoch- und Tiefpunkte aneinandergereiht und die individuelle Psyche der Figur so nachvollziehbar gemacht. Das Erzählkonzept ist so stark auf die Darstellung dieser psychischen Innerlichkeit eingestellt, dass die Vorrede der Kritik vorgreifen zu müssen glaubt: Herkömmliche Strukturmerkmale des Romans, wie etwa die „Mannigfaltigkeit der Charaktere“, würden absichtsvoll vernachlässigt, das Erzählte erscheine wie im „Lauf der menschlichen Dinge“ häufig zunächst „klein und unbedeutend“ (9). Um diese Einordnung des „psychologischen Romans“ – so der Untertitel – auf die figurenpoetologischen Grundlagen dieser Arbeit zurückzuführen, ließe sich auch sagen: Die Darstellung der Individualfigur bestimmt Handlungsstruktur und Erzählverfahren von der ersten bis zur letzten Seite. Dass Moritz hier teils wortwörtlich Blanckenburgs Romanpoetologie (→ 2.4.2) zitiert, unterstreicht noch den Anspruch, Anton Reiser als eine moderne Individualfigur darzustellen.⁴²

Die Anlage der Figur zeichnet sich nicht nur durch ihre poetologischen Rahmenbedingungen aus, sondern auch durch ihren besonderen Fiktivi-

41 Karl Philipp Moritz: *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman*. Auf der Textgrundlage von Wolfgang Martens. Hrsg. von Alexander Košenina. Ditzingen: Reclam 2022. Im Folgenden nach dieser Ausgabe direkt im Text mit Seitenangabe nachgewiesen.

42 Mehrfach hat die Forschung darauf aufmerksam gemacht, dass in den programmatischen Vorreden Formulierungen aus Blanckenburgs Romanpoetik übernommen werden. Vgl. z.B. Wolfgang Martens: Nachwort. In: Karl Philipp Moritz: *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman*. Mit Textvarianten, Erläuterungen und einem Nachwort. Hrsg. von Wolfgang Martens. Stuttgart: Reclam 1984, S. 545–567, hier S. 565; Lothar Müller: *Die kranke Seele und das Licht der Erkenntnis. Karl Philipp Moritz' Anton Reiser*. Frankfurt a.M.: Athenäum 1987, S. 41 und Alexander Košenina: Nachwort. In: Karl Philipp Moritz: *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman*. Auf der Textgrundlage von Wolfgang Martens. Hrsg. von Alexander Košenina. Ditzingen: Reclam 2022, S. 637–655, hier S. 638. Kim arbeitet gleichzeitig heraus, dass Moritz vor allem in der sozialen Einbettung des dargestellten Individuums von Blanckenburg abweicht. Vgl. Hee-Ju Kim: *Ich-Theater. Zur Identitätsrecherche in Karl Philipp Moritz' Anton Reiser*. Heidelberg: Winter 2004, S. 88. Auch Metzger betont, dass es nicht zu der harmonischen Vervollkommenheit des Individuums komme, die Blanckenburg ansetze. Vgl. Steffanie Metzger: „Es kommt darauf an, wie diese Widersprüche sich lösen werden“. Zum Schluß von Karl Philipp Moritz' „Anton Reiser“. In: *Heuristiken der Literaturwissenschaft. Disziplinexterne Perspektiven auf Literatur*. Hrsg. von Uta Klein, Katja Mellmann u. Steffanie Metzger. Paderborn: Mentis 2006 (Poetogenesis Bd. 3), S. 353–373, hier S. 360–365. Voßkamp führt diese Differenzen zwischen Blanckenburgs und Moritz' Poetik auf religiös gefärbte Teleologievorstellung des Ersten zurück, während zweiterer hier auf das anthropologische Konzept der Kausalitäts- und Detailbeobachtung zurückgreife. Vgl. Wilhelm Voßkamp: *Poetik der Beobachtung. Karl Philipp Moritz' Anton Reiser zwischen Autobiographie und Bildungsroman*. In: *Études germaniques* 51 (1996) H. 3, S. 471–480, hier S. 473.

tätsstatus. Aller angebrachter Vorsicht dem Kurzschluss von Autor und Figur gegenüber zum Trotz ist Anton Reiser eindeutig das Alter Ego des Autors Moritz. Das ist keine fehlgeleitete hermeneutische Übertragung, der Text selbst legt diesen Schluss mehrfach nahe: Sei es durch die Anmerkung in der Vorrede zum zweiten Teil, dass es sich bei diesem „psychologischen Roman“ eigentlich um eine „Biographie“ handle (133), oder durch einige verräterische Kommentare des Erzählers.⁴³ Außerdem: Fast alle Figuren des Romans sind kaum anonymisierte historische Personen, denen Moritz in seiner Kindheit und Jugend begegnet ist; die erwähnten schriftstellerischen Produkte von Anton Reiser sind tatsächlich Texte von Moritz, teils publiziert und somit nachvollziehbar; und schließlich hat Moritz nie abgestritten, dass es seine eigene Biographie ist, die im *Anton Reiser* nach-erzählt wird – ganz im Gegenteil.⁴⁴ Diese von der Forschung herausgestellte „enorme Realiendichte“⁴⁵ ist nun gerade nicht Nebenprodukt, sondern elementar wichtig für Moritz' Versuchsaufbau. Denn dieser „psychologischen Roman“ setzt erzählerisch die Methode derjenigen Psychologie um, die Moritz in seinem *Magazin für Erfahrungsseelenkunde* (1783–1794) erarbeitet.⁴⁶ Er liefert ein echtes Fallbeispiel, das ist sein Nutzen „in pädagogischer Rücksicht“, darin begründet sich die Möglichkeit „den Blick in die Seele selbst zu schärfen“ (9) – und letztlich besteht seine Raison d'être gerade in diesem markierten Realismus. Auch wenn der Text als Roman deutlich in

43 Der Erzähler deutet eine über das Romangeschehen fortgesetzte Existenz der Figur wiederholt an, das nötige Spezialwissen einiger Aussagen über Anton ließe sich auf die geteilte Identität von Anton und Moritz zurückführen. So wird Anton als Kind etwa ein Buch geschenkt wird, „dessen eigentlichen Titel er sich nicht erinnert“ (22), oder es wird erklärt, dass der Hang der Mutter zum Selbstmitleid sich auf Anton übertragen hat, welcher „jetzt noch oft vergeblich damit zu kämpfen hat“ (36).

44 Vgl. die Zeugnisse, die Wingertszahn zusammengestellt hat. Sowohl eine Bemerkung von Schiller (in einem Brief an Charlotte von Lengefeld, 3. Januar 1789) als auch von Herzog Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach, aufgezeichnet von Caroline Herder (in einem Brief an Johann Gottfried Herder, 9. Januar 1789), erlauben den Schluss, dass Moritz seine Identität mit Anton Reiser nicht verheimlicht hat. Schiller antwortet auf die Frage, „ob Moritz sich überhaupt für seinen Anton Reiser gehalten lassen will“, bejahend: „Aus der Art, wie er davon spricht, sollte ichs fast glauben, und überhaupt ist er der Mensch nicht, de in solchen Dingen an sich hält.“ Caroline Herder hält fest, dass „[d]er Herzog [...] endlich den Moritz darauf [brachte] daß er die Fortsetzung seiner Lebensgeschichte erzählte“. Wingertszahn, so muss man die Platzierung der Briefstelle deuten, geht davon aus, dass hiermit der *Anton Reiser* gemeint ist, dessen vierter Teil noch nicht erschienen war. Zitate nach: Christof Wingertszahn: Kommentar. In: Karl Philipp Moritz: Sämtliche Werke. Kritische und kommentierte Ausgabe. Hrsg. von Anneliese Klingenberg, Albert Meier u. a. 9 Bde. Bd. II,1. Tübingen: Max Niemeyer 2006 ff., S. 739.

45 Košenina: Nachwort, S. 641.

46 Vgl. Hans J. Schrimpf: Karl Philipp Moritz. Stuttgart: Metzler 1980, S. 35.

einen narrativ-fiktionalen Diskurs eingebettet wird, steht er also genau an der Grenze zum Faktischen.

Was bedeutet dieser unbezweifelbare Realitätsgehalt der Figur für die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit *Anton Reiser*? Kann dieser Text überhaupt als fiktional verstanden werden? Ja, denn nicht nur die Faktizität, sondern auch die narrative Fiktionalisierung des Textes ist grundlegend für sein experimentelles Verfahren. Die Forschung hat mehrfach darauf hingewiesen, dass der narrative Modus des Romans die nötige Distanz zwischen der Analyseinstanz (hier: der Erzähler) und dem Analysegegenstand (die Figur Anton Reiser) schafft.⁴⁷ Die *Selbstbeobachtung* als *empirische Grundlage der Psychologie* (aus diesen drei Elementen setzt sich die Erfahrungs-Seelenkunde zusammen)⁴⁸ kann der zweifelhaften Subjektivität des Selbstbeobachters enthoben werden, indem das Selbst in eine Figur übersetzt wird. Aus Moritz wird Reiser, der von der Erzählinstanz beobachtend und kommentierend durch den Verlauf seiner psychologischen Prägung begleitet wird. Da die Logik der sich literaturhistorisch durchsetzenden Individualfigur immer schon auf ihren Realismus im Sinne ihrer Lebensechtheit abgezielt hat (→ 2.1.1), individualisiert diese erzählerische Ausgangslage die Figur Anton Reiser umso mehr. Welche Figur könnte lebensechter sein als eine, deren tatsächliche Faktizität immer wieder durch den Text scheint, welche wirklicher als ein Palimpsest der Wirklichkeit? Gleichzeitig erlaubt dieser Realitätsgehalt den sozialen Kommentar des Erzählers – denn so wie es Anton ergeht, ergehe es Kindern und Jugendlichen wirklich.⁴⁹ Und dennoch: Anton Reiser ist eine Figur und sie ist Teil nicht der Realität, sondern der Romanwelt, in der eine Erzählinstanz das Geschehen ordnet, Zusammenhänge herstellt und mit der bleiernen Autorität der Lettern Fakten schafft. In diesem Text gibt es keine alternative Deutungsmöglichkeit über die Ursachen und die Wirkungen von Antons Entwicklung und es gibt keinen Zweifel über die Motivation anderer Figu-

47 Vgl. Kim: Ich-Theater, S. 43–46; Alexander Košenina: Literarische Anthropologie. Die Neuentdeckung des Menschen. 2., aktualisierte Auflage. Berlin: De Gruyter 2016 (De Gruyter Studium), S. 79; Metzger: „Es kommt darauf an, wie diese Widersprüche sich lösen werden!“, S. 356; Müller: Die kranke Seele und das Licht der Erkenntnis, S. 22; Birgit Nübel: Autobiographische Kommunikationsmedien um 1800. Studien zu Rousseau, Wieland, Herder und Moritz. Tübingen: Max Niemeyer 1994 (Studien zur Deutschen Literatur 136), S. 204.

48 Schrimpf: Karl Philipp Moritz, S. 38.

49 Vgl. Marie-Christin Bugelnig: Der Fall „Anton Reiser“. Karl Philipp Moritz' Autobiografie als Integrationsgesuch und subversives Manifest eines Außenseiters. In: Das Abseits als Zentrum. Autobiographien von Außenseitern im 18. Jahrhundert. Hrsg. von Françoise. Knopper u. Wolfgang Fink. Halle an der Saale: Universitätsverlag Halle-Wittenberg 2017 (Wissensdiskurse im 17. und 18. Jahrhundert 5), S. 231–257, hier S. 237.

ren.⁵⁰ Es ist der Erzähler, der die Geschehnisse in Antons Leben zusammenstellt, darstellt und ihre Wirkung dann autoritativ erklärt.⁵¹ Insofern ist er nicht nur ein Beobachter, er macht die unsichtbaren psychischen Vorgänge überhaupt erst sichtbar. Nicht bloße, unkommentierte Daten sind es, die der Erzähler den Rezipienten zur eigenen Auswertung darbietet, sondern er hat die Daten schon ausgewertet und lehrt den Rezipienten, wie sie zu verstehen sind. Diese Pose wird schon früh im Text eingeführt: Direkt nach der Beschreibung des quietistischen Elternhauses Antons legt der Erzähler fest, welche Wirkung diese Umgebung auf das Kind hatte: „Unter diesen Umständen wurde Anton geboren, und von ihm kann man in Wahrheit sagen, dass er von der Wiege an unterdrückt war.“ (15) Moritz stellt mit aller erfahrungsseelenkundlichen Expertise ein als gesichert dargestelltes Lehrbuchwissen vor.⁵² Diese erzählerische Ausgangssituation wird für die Darstellung von Anton als Individuum und als Schriftsteller besonders relevant dort, wo der Erzähler seine Strategie dank der literarischen Produktion seines Untersuchungsobjektes ändern kann. Im Gegensatz zu den dunklen Tiefen der Psyche sind literarische Produkte nämlich sehr gut sichtbar.

Um einem methodischen Einwand vorzugreifen: Die Realien des Textes disqualifizieren Anton nicht von der Analyse ausdrücklich fiktiver Schriftsteller:innenfiguren. In der Konfiguration aus individualisierenden Fakten und der starken narrativen Ordnung durch die omnipräsente Erzählinstanz wird er gerade interessant. Sein Schriftstellertum ist eingegliedert in die minutiös konstruierte, fiktionale Genese eines Individuums. Hier tritt kein Schriftsteller als Individualfigur auf, sondern eine konzeptionell auf Ganzheitlichkeit zielende Individualfigur, die *auch* Schriftsteller wird. Statt der Individualisierung der Schriftstellerfigur lässt sich hier deutlicher als in allen anderen untersuchten Texten die Wirkung der Schriftstellerei auf das Individuum beobachten – und die entsprechenden Kommentare eines Erzählers, die diese Wirkungen in einen größeren Diskurs einordnen.

50 Besonders deutlich wird dies an Stellen, wo der Erzähler die Motivierung anderer Figuren als faktisch darstellt, wie etwa den „Neid“ der Lehrer auf Antons deklamatorische Talente (124).

51 Diese narrative Struktur zwischen Roman und Biographie hat, wie Kim zeigt, den Kritikern des *Anton Reiser* einiges Kopfzerbrechen bereitet. Vgl. Kim: Ich-Theater, S. 22–28.

52 Ähnlich deutet Cusack die Erzählsituation, betont dabei aber den Wissensvorsprung der Leserinnen und Leser gegenüber der Figur: „Our hero does not possess insight into the mechanism of his consummation, but the dialogic structure of the novel, manifest in the interplay of the author and hero chronotopes, makes it available to the reader.“ Andrew Cusack: The biographical imagination in Moritz's „Anton Reiser“. A chronotopic reading. In: *Orbis litterarum* 70 (2015) H. 3, S. 234–262, hier S. 259. Demgegenüber ließe sich betonen, dass die Einsicht nicht nur „available“ ist, sondern geradezu oktroyiert.

Das psychologische Konzept des Romans schlägt sich auf seine Handlungsstruktur nieder, die wiederum den Rahmen für die Darstellung von Anton als Schriftstellerfigur bietet. Dessen Erlebnisse und die pädagogischen Reflexionen des Erzählers sind eingebettet in eine Romanhandlung, die sich nicht durch einen stringenten Plot auszeichnet, sondern durch die weitgehend chronologische Aneinanderreihung prägender Ereignisse. Was den Text dabei vorantreibt und ihn überhaupt als Narrativ und nicht nur als Auflistung von Analysemomenten erkennbar macht, das ist der stetige Umschwung von Glück und Unglück, den Anton durchlebt und den die Forschung wiederholt festgestellt hat.⁵³ Häufig genug wird dieser Umschwung durch den Erzähler deutlich markiert und verdient gerade dadurch die Aufmerksamkeit der Leser. Ein paar Beispiele können sowohl die deutliche Markierung dieser Umschwünge aufzeigen als auch ihre Ubiquität andeuten: „So war nun Anton einmal auf einige Wochen in einer doppelten Lage glücklich: Aber wie bald wurde diese Glückseligkeit zerstört!“ (47), oder: „Nun hatte aber auch Antons Glück im L[obenstein]schen Hause den höchsten Gipfel erreicht, und sein Fall war nahe“ (73), oder: „Allein damit er sich nun nicht seines Glücks überheben sollte, stand ihm am andern Tage eine Demütigung bevor [...]“ (119), oder: „Der Umstand, wodurch Anton Reisers Schicksal unvermutet eine glücklichere Wendung nahm, war: dass er sich auf der Straße mit ein paar Jungen balgte [...]“ (134) Besonders in den ersten beiden der vier Teile des Romans geben sich solche Umschwünge des Glücks die Klinke in die Hand. Ihre Funktion lässt sich auf mehreren Ebenen beschreiben, die in der Gattungsbezeichnung des *Anton Reiser* mit zwei Worten umrissen sind: Psychologie und Roman. *Psychologisch* bereitet der Umsturz vom Glück ins Unglück die emotionale Wucht vor, mit der Reiser von den stetigen Schicksalsschlägen getroffen wird. Als markante Momente in der Psychogenese des jungen Mannes werden sie dadurch glaubhaft: Je mächtiger die Ursache ist, desto deutlicher kann deren Wirkung hervortreten. Wenn Anton zwischendurch auch glückliche Momente zuteilwerden, dann zunächst nur, um ihm vor dem nächsten Absturz wieder die nötige Bodenfreiheit zu verschaffen. Für den *Anton Reiser* als *Roman* tragen diese Umschwünge hingegen eine wirkungsästheti-

53 Monika Born-Wagendorf: Identitätsprobleme des bürgerlichen Subjekts in der Frühphase der bürgerlichen Gesellschaft. Untersuchungen zu „Anton Reiser“ und „Wilhelm Meister“. Pfaffenweiler: Centaurus 1989 (Reihe Sprach- und Literaturwissenschaft 15), S. 6; Conrad Wiedemann: Karl Philipp Moritz und das Abenteuer der Selbstfindung, „Anton Reiser. Ein psychologischer Roman“ (1785–1790). In: Erschriebenes Leben. Autobiographische Zeugnisse von Marc Aurel bis Knäusgard. Hrsg. von Renate Stauf u. Christian Wiebe. Heidelberg: Winter 2020, S. 163–180, hier S. 173.

sche Funktion aus. Nicht zufällig werden sie häufig als Prolepse dargestellt, wird das unweigerlich herannahende Unglück also effektiv dem Lesepublikum präsentiert. So macht der Text die Figur Anton emotional anschlussfähig. Der nachgerade tragische Umsturz vom Glück ins Unglück – in der Großgattung Roman beliebig repetierbar – macht aus Anton mehr als ein Untersuchungsobjekt der Erfahrungsseelenkunde, nämlich eine Figur, die bemitleidet werden kann. Dadurch steigert sich auch das in der ersten Vorrede angekündigte pädagogische Potenzial der Figur, ganz im Sinne einer aufklärerischen Wirkungs- bzw. Mitleidsästhetik.⁵⁴

Wie sich diese multifunktionale „Pendelbewegung“⁵⁵ besonders in den ersten beiden Teilen des Romans stetig wiederholt, vollzieht sie sich in einem größeren Maßstab auch auf seiner Makroebene. Der erste Teil schließt noch mit der Ankündigung einer glücklichen Wende:

Da sich nun für Anton keine solide Aussicht zum Studieren eröffnen wollte, so würde er doch am Ende wahrscheinlich den Entschluss haben fassen müssen, irgendein Handwerk zu lernen, wenn nicht, wider Vermuten, ein sehr geringfügig scheinender Umstand seinem Schicksal in seinem ganzen künftigen Leben eine andre Wendung gegeben hätte. – (129)

Der zweite Teil allerdings endet mit der Beschreibung des finanziell ruinierten und psychisch schwer angeschlagenen Antons, der nicht zum ersten Mal mit dem Äußersten ringt: „[...] oft stand er bei diesen Spaziergängen am Ufer der Leine, lehnte sich in die reißende Flut hinüber, indes die wunderbare Begier zu atmen mit der Verzweiflung kämpfte, und mit schrecklicher Gewalt seinen überhängenden Körper wieder zurückbog.“ (253). Auch die Dramaturgie eines experimentellen und deziert *psychologischen* Romans erlaubt es nicht, die Figur noch weiter hinunter-

54 Nicht zufällig werden Mendelssohns *Philosophische Schriften* (1761) im Text als wichtige Lektüreerfahrung genannt (212). Vgl. den Textnachweis durch Košenina: Nachwort, S. 609. Völlig anders bewertet Voßkamp die Figurendarstellung. Er argumentiert, dass die Erzähleinschübe die Identifikation mit Anton gerade unterbinden würden. So werde der Leser zu einem Beobachter eines Beobachtungsprozesses des jungen Anton (erster Ordnung), der wiederum vermittelt sei durch den Erzähler (zweiter Ordnung). Vgl. Voßkamp: Poetik der Beobachtung, S. 477. Überzeugender scheint es mir jedoch, davon auszugehen, dass die Einschübe und Erklärungen des Erzählers den eigenbrötlerischen und eigensinnigen Anton gerade zu einem Sympathieträger (in jedem Sinne) zu machen und das durchaus emphatische Einfühlen in die Figur zu erlauben. So auch die Deutung von Anton als einem positiv gerahmten Außenseiter bei Bugelnig: Der Fall „Anton Reiser“. Vgl. auch Martens, der von einem Changieren zwischen „Anteilnahme und Distanz“ spricht, wenn er auch meint, dass der Erzähler „zumeist nur ein nüchternes Faktengerüst“ bereitstelle. Martens: Nachwort, S. 562 f.

55 Nübel: Autobiographische Kommunikationsmedien um 1800, S. 240.

zudrücken – jedenfalls nicht, ohne sie zu ertränken. Also geht es im weiteren Verlauf des dritten Teils wieder aufwärts mit Anton, wenn auch nicht ohne Rückschläge, bevor es im letzten vierten Teil wieder abwärts geht. Diese größeren Bewegungen eines Auf- und Abstiegs sind auf das Engste mit Antons schriftstellerischer Tätigkeit verbunden, auf die noch genauer einzugehen sein wird.

Zunächst lässt sich auf der Ebene der Erzähltechnik eine Veränderung in der Struktur einer in den ersten Teilen engmaschig ausgewiesenen Kausalitätslogik feststellen. In den ersten beiden Teilen traumatisiert der tragische Umschwung Anton, die ständigen Demütigungen und Enttäuschungen erklären seine literarische und theatrale Realitätsflucht, seine finanzielle Notlage, seine mitteleiderregende Suizidalität. Ein Blick nach vorn in den vierten Teil des *Anton Reiser* zeigt eine empfindliche Verschiebung dieser Logik. Wenn zuvor erklärt wird, wie Anton auf ein bestimmtes Ereignis emotional und psychologisch reagiert, wird Antons Persönlichkeit nun allgemeiner mit der Kindheit überhaupt erklärt. Dafür lassen sich im vierten Teil nicht weniger Beispiele finden, als sich zuvor für den stetigen Glücks-umschwung finden lassen: „Diese Art sich in die Vorstellungen anderer Menschen hineinzudenken, und sich selbst darüber zu vergessen, klebte ihm von Kindheit an [...]“ (425), oder: „Weil er von Kindheit auf *zu wenig eigene Existenz* gehabt hatte, so zog ihn jedes Schicksal, das außer ihm war, desto stärker an“ (451), oder: „Denn wie Träume eines Fieberkranken, [!] waren freilich solche Zeitpunkte in Reisers Leben, aber sie waren doch einmal darin, und hatten ihren Grund in seinen Schicksalen von seiner Kindheit an.“ (524)

Offensichtlich hat sich irgendwo zwischen den ersten beiden und dem vierten Teil des *Anton Reiser* das Verständnis von Anton als Figur und Mensch grundlegend geändert. Im vierten Teil ist Anton ein Geformter, ein Produkt seiner prägenden Jahre. Unversehens ist aus dem Kind und dem Jugendlichen Anton der Erwachsene Reiser geworden, und das nicht nur in den Augen des Erzählers. Andere Figuren halten den gerade einmal Neunzehnjährigen für deutlich älter (456), ihm beginnen außerdem die Haare auszufallen (529). Entsprechend wird die engeknüpfte Kette aus äußerer Einwirkung und innerer Auswirkung im vierten Teil umfassend durch andere Beobachtungen ersetzt: Erstens die Langzeitwirkungen der (abgeschlossenen) Kindheit und zweitens die Reiseerzählungen, die ab dem Ende des dritten Teils einsetzen und jenen in der dritten Vorrede angekündigten „eigentliche[n] Roman seines Lebens“ (257) ausmachen. Die psychologischen Beobachtungen zum kindlichen Anton weichen im vierten

Teil oftmals eher soziologischen, die der reisende Reiser anstellt, freilich auch hier durch den Erzähler vermittelt.⁵⁶

Das narrative Vorgehen des Romans ist also durchaus kein Monolith, zusammen mit der Hauptfigur Anton Reiser durchläuft es eine Veränderung. Das Kind Anton demonstriert die Psychogenese des Menschen in seinem sozialen Umfeld, der Schule, der Familie – detailliert dargestellt wird die Wirkung der Ereignisse auf das Kind; der Erwachsene Reiser beweist die langfristige Wirkung früherer Erfahrungen und zieht aus in die Welt – dargestellt wird die Reise, der Versuch sozialer Integration (in das Theater), Reisers Wirkung auf andere und seine Beobachtungen zu sozialen Zusammenhängen. Zwischen diesem Ausgangs- und dem Endpunkt steht der dritte Teils Romans: Er verhandelt schwerpunktmäßig Anton Reisers schriftstellerische Tätigkeiten in einem glücklichen „poetische[n] Sommer“ (314). Diesem Zwischenabschnitt, dem im ‚psychologischen Roman‘ als einem Dazwischen besondere Bedeutung zukommen mag, kann man sich auf der Grundlage der bis hierhin beschriebenen erzählerischen Struktur des Textes von zwei Seiten her nähern: Erstens über die Darstellung der Schriftstellerei durch den kommentierenden, einordnenden Erzähler; und zweitens über die Wirkung, die diese Schriftstellerei auf Antons Entwicklung hat.

Wie wird dieser „poetische Sommer“ also durch den Erzähler dargestellt? Zur Rekapitulation: Der dritte Teil des *Anton Reiser* stellt den Aufschwung nach dem Tiefpunkt am Ende des zweiten Bandes dar. Der suizidale, verarmte und weitgehend isolierte Anton mausert sich zu einem respektierten Mitglied seiner sozialen Schulsphäre, mit dem Höhepunkt des öffentlichen Vortrags eines Gedichts aus Anlass des Geburtstags der Königin Charlotte von England (die Gattin Georg III.) (350). Dieser besonderen Ehre, die dem Autor Moritz tatsächlich zuteilwurde, geht eine schriftstellerisch produktive Zeit voraus, in der Anton eine Vielzahl von literarischen Arbeiten – größtenteils Gedichte, aber auch kürzere, essayistische Prosatexte und Ideen zu Dramenprojekten – hervorbringt.

Diese werden auffallend ausführlich dargestellt. Über weite Strecken gleicht das Romangeschehen im dritten Teil einem Literatur-Katalog – und wenn der Roman ein *psychologischer* ist, ist es dieser Katalog nicht minder. So häufig und umfangreich werden die Dichtungen des jungen Anton nun in den Text eingegliedert, dass sie selbst zum bestimmenden Strukturmerkmal des dritten Bandes werden und sich in die Umschwungslogik der ersten

⁵⁶ Vgl. die Behandlung im Gasthof auf der Grundlage der Kleidung (421) oder das statische Leben im Dorf (424) usw.

beiden Teile einfügen. Ein Beispiel: Just als Anton einen neuen Freund, W[inter], gefunden hat, der ihn in seinen poetischen Neigungen unterstützt und ihm sogar ein erstes Auftragsgedicht anfertigen lässt, just also als der sozial isolierte, poetisch veranlagte Anton allen Grund zur Freude haben dürfte, fällt ein alter Mitstreiter ihm in den Rücken. Sein ehemaliger Kamerad aus dem Schülertheater, der zuvor gemeinsam mit Anton die Zielscheibe halbstarker Pennäler-Spöttelei geworden war, stachelt den Chor, in dem beide singen, erfolgreich an, Anton zu hänseln. Es ist eine der typischen Umschwungssituationen, deren emotionale Wucht auf Anton durch den Erzähler deutlich kommuniziert wird: Antons „Herz“ war, wie angemerkt wird, gerade „lebhaften Eindrücken geöffnet worden“, als der emotionale Schlag ihn trifft (293). Allerdings führt die Situation nicht mehr dazu, ein Charaktermerkmal der Figur zu erklären, sondern: eine schriftstellerische Produktion. Denn als Reaktion auf dieses Erlebnis verfasst Anton einen „Aufsatz“ (292) unter dem Titel „An R...“. Es handelt sich um eine freie Prosa-Reflexion, man könnte vielleicht von einem lyrischen Prosatext sprechen, in dem die Sprechinstanz sich enttäuscht von der Bosheit der Menschen zeigt, die er für seine Freunde hielt, aber dann schlussendlich doch einen wahren Freund findet.

Der Erzähler setzt hier zu seinen obligatorischen Anmerkungen an. Er geht auf zwei Dinge ein: Erstens *bewertet* er den Text auf der Grundlage von Antons psychisch-emotionaler Verfassung: „Reiser hätte wirklich kein wahreres Bild als dieses von seinem damaligen Zustande entwerfen können – in allem, was er sagte, war nichts Übertriebenes [...]“ (296). Zweitens *kommentiert* er den Text erläuternd, wiederum auf der Grundlage von Antons Psyche: „Durch das Andenken an Philipp Reisern, und weil doch der Sohn des Kantors [...] anfang sein Freund zu werden, milderte dies seine bittere Laune schon so weit, dass er am Schluss seines Aufsatzes einlenkte, und den sanftern Empfindungen wieder Gehör gab.“ (296) Wenn der Erzähler-Psychologe sich hier als Literaturkritiker und Textkommentator betätigt, dann unterstreicht er damit die Erkenntnismöglichkeit, die sich für die Erfahrungsseelenkunde mit dem literarischen Produkt des Analyseobjekts verbindet –⁵⁷ das legt nicht zuletzt der beachtliche Raum nahe, der dem

57 So auch in der häufig zitierten Stelle aus dem *Vorschlag zu einem Magazin einer Erfahrungsseelenkunde* (1782): „Das Nachbeten und Abschreiben in den Werken des Geistes wird aufhören, und der Dichter und Romanenschreiber wird sich genötigt sehen, erst vorher Erfahrungsseelenlehre zu studieren, ehe er sich an eigene Ausarbeitungen wagt.“ Karl Philipp Moritz: *Vorschlag zu einem Magazin einer Erfahrungsseelenkunde*. In: Ders.: *Werke*. Hrsg. von Heide Hollmer u. Albert Meier. 2 Bde. Bd. 1. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1997, S. 793–809, hier S. 798.

„Aufsatz“ inklusive seiner Genese, vollständigen Wiedergabe, Bewertung und Kommentierung eingeräumt wird. Der von Anton verfasste Text wird entsprechend in das etablierte Paradigma der psychologischen Fallstudie eingegliedert, indem er als Reaktion auf den erneuten Umschwungsmoment dargestellt wird. Folgerichtig kann die Analyse Antons deswegen über die Auseinandersetzung mit seiner Dichtung geschehen. Den Text zu analysieren, bedeutet, Anton zu analysieren.

Diese erzählerisch-analytische Mechanik lässt sich an weiteren Beispielen ausfalten: Das Gedicht *Der Weltmann und der Christ* ist eines der ersten, die Anton ohne eigentliche „Veranlassung“ verfasst. Es ist allerdings – hier herrscht Einigkeit beim Erzähler, Anton und dem Namensvetter und Freund Philipp Reiser – nicht gut gelungen, zu uninspiriert ist die Grundidee der Gegenüberstellung von kurzem weltlichem und unendlichem jenseitigem Glück (312 f.). Diese Fehler des Gedichts werden vom Erzähler benannt, der von einer „zu gesuchten und gekünstelten Idee“ (312) spricht, und die poetische Schwäche mit Antons Gefallsucht erklärt. Der wolle zwar schreiben, finde hier aber keinen wirklich persönlichen Zugang zum Gegenstand der Dichtung. Auch hier schiene die umfassende Textwiedergabe und -kommentierung im Rahmen eines *psychologischen Romans* verwunderlich, wenn sie nicht gerade auf die Verbindung von Psychologie und literarischer Produktion abzielen würde. Das Gedicht ist missraten, weil es gerade *keine* Züge von Antons individueller Psyche oder seinen prägenden Erlebnissen trägt. In seiner ganzen spektakulären Mittelmäßigkeit wird es den Lesern vorgestellt, weil sich so gerade zeigt, was im Rahmen des dritten Teils des *Anton Reiser* unter einer gelungenen Dichtung zu verstehen ist: individueller Ausdruck.⁵⁸

Wenn nun also in der weiteren Folge dieser Beispiele eine veritable poetische Inventur unternommen wird, dann steht auch diese noch im Darstellungsparadigma der psychogenetischen Biografie. Die vom Erzähler hervorgehobenen Erlebnisse, jene prägenden Umschlagmomente, zielen häufiger nicht mehr direkt darauf, Anton zu charakterisieren, sondern seine sich bis zum Höhepunkt des Königinnenjubiläums beständig steigernde schriftstellerische Produktion zu erklären. Sie nehmen den Platz der Persönlichkeitsdarstellung ein, weil sie nichts anderes sind als ein genuiner Ausdruck von Antons Persönlichkeit – im guten wie im schlechten Gelingen.

58 Es handelt sich hierbei um eine Umkehrung der Schriftsteller:innen-Demütigung der Komödien (→ 4): Sie weisen den Schriftsteller Reiser hier nicht zweifelsfrei als typischen fake aus, der täuscht (jedoch wird auch dieses Motiv im Folgenden noch eine Rolle spielen), sondern als individuellen jungen Mann, der irrt.

Für die Poetik eines *psychologischen Romans* ist dieses Vorgehen nur zweckdienlich: Wo der Erzähler vorher nur dank seiner uneingeschränkten Autorität als übergeordnete Textinstanz seine Beobachtung behaupten konnte und dem Publikum schulmeisterlich vorsetzt, kann er den Analysegegenstand hier sichtbar machen. Wo Anton verunsichert ist („An R....“, 294 f.) und wo er sich seiner Freundschaften versichern muss („Dir Freund, will ich mein Leid klagen“, 301), da besingt er einen Freund. Wo er nicht aus sich selbst schöpft („Der Weltmann und der Christ“, 313), wo er ein Trauergedicht schon vor dem Trauerfall schreibt (308), oder wo er, mit Schings, an „Egoismus“⁵⁹ leidend seine ‚spekulativen‘ Begriffe zu einer „poetischen Begeisterung“ steigert („Die Seele des Weisen.“, 322), da misslingt ihm die Dichtung. Wo der Wunsch nach Anerkennung in Ruhmsucht umschlägt, erdenkt er Pläne zu einem drastischen Trauerspiel („Der Meineid“, 379). Wo er sich von Auftragsarbeiten die Anerkennung seines Umfeldes verspricht, schüttelt er in weniger Zeit eine „Chor-Arie“ aus dem Ärmel (325 f.). Wo er Ideen zu einem „Aufsatz über die Liebe zum Romanhaften“ nicht zu einem fertigen Text bündeln kann, übersieht er noch nicht das große Ganze (315) – wie sollte er auch, er ist selbst eine Figur in einem „Aufsatz über die Liebe zum Romanhaften“ unter dem Titel *Anton Reiser*. Kurz: Wo Antons Texte auf dem Papier stehen, da steht Anton vor den Augen des Publikums. Der Erzählerarzt muss keine Kausalketten zu Lehrbuchwissen umformulieren; mit den schriftstellerischen Produkten macht er Antons Psyche anschaulich, er nimmt das Lesepublikum mit zur Sektion im psychologisch-anatomischen Theater.

Soweit lässt sich die *erzählerische* Funktion von Antons Schriftstellertum im dritten Teil beschreiben. Die Rolle, die seine Schriftstellerei für seine persönliche Entwicklung spielt, geht darüber allerdings weit hinaus. Schreiben, Dichten und Lesen prägen Antons Leben nicht erst nach dem Zusammenbruch am Ende des zweiten Teils. Die emotional äußerst involvierte Lektüre des jungen Anton wird schon zu Beginn des Romans beschrieben (20 f., 37), das fantasievolle Kriegsspiel mit Wiesenblumen deutet – ähnlich wie später in Stifters *Haidedorf* (1840/44) – schon früh auf die literarische Veranlagung des Jungen hin (31), auch erste Verse lassen nicht lange auf sich warten (34). Diese frühen schriftstellerischen Erfahrungen im ersten und zweiten Teil des Romans tragen maßgeblich zu Antons Unglück bei.

59 Vgl. Hans-Jürgen Schings: Agathon – Anton Reiser – Wilhelm Meister. Zur Pathogenese des modernen Subjekts im Bildungsroman. In: Goethe im Kontext. Kunst und Humanität, Naturwissenschaft und Politik von der Aufklärung bis zur Restauration. Hrsg. von Wolfgang Wittkowski. Tübingen 1984, S. 42–63, hier S. 48.

Zwar wird ein „kleine[s] Gedicht“ von ihm, „worin wenigstens die Worte nicht übel gewählt waren“, zunächst gelobt (168). Wie die Schriftsteller:innenfiguren der Komödien allerdings durch das Auseinandernehmen ihrer Produkte vorgeführt werden, so geschieht es auch Anton. Es ist der Kantor, der „ein Gedicht Zeile vor Zeile mit ihm durchging, und ihn sowohl auf die Fehler gegen das Metrum, als auf den fehlerhaften Ausdruck, und den Mangel des Zusammenhangs der Gedanken aufmerksam machte.“ (168) Und wie in der Komödie eine heilsame Wirkung des Verlachens angelegt ist, so handelt es sich nach dem Kommentar des Erzählers bei der „scharfe[n] Kritik“ des Kantors eigentlich um eine „Wohltat, die er [Anton, NG] ihm nie genug verdanken kann.“ (168) Wie in einer Komödie verhält sich jedoch auch Anton, der sich von diesem Rückschlag eher unbeeindruckt zeigt: Ihn überfällt nichtsdestoweniger „eine erstaunliche Wut Verse zu machen“ (192) und er entwickelt in der Folge auf dem Weg in die Schulferien „Heldengedichte, Trauerspiele, Romane, und wer weiß was [...]“ (199). Das abschätzig „wer weiß was“ des doch eigentlich allwissenden Erzählers und die Häufung der noch dazu textlich umfangreichen Gattungen verraten, dass Antons *furor poeticus* unter keinem guten Stern steht – zu deutlich klingt der Vorwurf literarischer Massenproduktion mit, eine der Insignien des typischen modernen Schriftstellers. Für Anton führt die literarische Begeisterung tatsächlich fast in die Katastrophe: Um neue Bücher zu lesen, verschuldet er sich, Literatur und Theater werden zur zerstörerischen Droge für ihn (217)⁶⁰ und tragen maßgeblich zu dem desolaten Zustand bei, in dem sich der suizidale Anton am Ende des zweiten Teils befindet. Orientierungs- und mittellos, tief versunken im sozialen Prekariat, aber literarisch begeistert – es fehlt eigentlich nur noch eines, um ihn als ein Abbild eines Reimreich oder Dunkel aus den *Poeten nach der Mode* (→ 4.4) zu erkennen: der Vorsatz, sich an jemand anderem zu bereichern. Und obwohl Anton mit einem jungen Mann zusammenwohnt, der wirklich kriminell wird, wird er selbst nicht zu einem Schurkenpoeten. Tatsächlich ist es gerade die Literatur, die Anton Integrität bewahren lässt, während seine Umwelt ihn durch ständige Demütigungen zu verderben droht.⁶¹ Obwohl Moritz seine Figur Anton Reiser also durchaus mit einigen Anleihen der Komödienfigur Schriftsteller ausstattet, geht es im Kern nicht um eine Rüge schlechter

60 Vgl. Košeninas Anmerkung zu der Textstelle: Košenina: Nachwort, S. 610. Er hebt hervor, dass die Schreib,wut‘ und die Lese,wut‘ auch begrifflich enggeführt werden.

61 „Wenn seine Seele durch tausend Demütigungen in seiner wirklichen Welt erniedrigt war, so übte er sich wieder in den edlen Gesinnungen der Großmut, Entschlossenheit, Uneigennützigkeit und Standhaftigkeit, sooft er irgendeinen Roman, oder heroisches Drama durchlas oder durchdachte.“ (210)

Literatur oder mieser Literaten. Das Problem ist nicht das Schreiben und die Lektüre, sondern das erdrückende Umfeld des jungen Mannes. Dieses drängt ihn in literarische Alternativwelten. Wenn Moritz hier einigermaßen offensichtliche Anspielungen an die typischen Schriftsteller aktiviert, dann – zunächst! – nicht, um Anton zu typisieren – was die Erzähltechnik der individuellen Introspektion ohnehin nicht vollständig erlaubt. Antons Schreiben ist keine verlachenswerte Idiotie, sondern sie ist bemitleidenswerter Eskapismus und in diesem Sinne: ein poetisches Leiden.

Antons schriftstellerische Ambitionen lassen sich deswegen auch gerade als Teil einer Flucht nach vorn verstehen, deren Darstellung sich in drei wesentlichen Schritten im Verlauf des Anton Reiser nachverfolgen lässt. Als Reaktion auf sein beengendes und herabsetzendes Umfeld in der quietistischen Familie,⁶² im Haus des Hutmachers oder in der strengen Ordnung der Schule sucht Anton öffentliche Anerkennung.⁶³ Er sucht sie beispielsweise im Chor, wo er „in die Lobgesänge zur Ehre Gottes *öffentlich* miteinzustimmen“ sich ausmalt (175, Hervorhebung im Original!). Besonders aber sucht Anton Anerkennung in einem Dreischritt öffentlicher Tätigkeiten: als Prediger, als Schriftsteller und schließlich als Schauspieler.⁶⁴ Den Pastor Paulmann bewundernd kann sich Anton in Hannover zunächst „nichts Erhabeneres und Reizenderes denken, als [...] öffentlich vor dem Volke reden zu dürfen, und alsdann [...] manchmal die *Stadt mit Namen anzureden*.“ (92) Schon bald beginnt Anton diese Rolle zu spielen, „sich im Geist als Prediger“ zu erblicken (124), ja sogar den Gang eines Lazarettpredigers zu imitieren (137). Und noch später, als Anton mit aller Macht einen Posten als Schauspieler zu ergattern versucht, hebt der Erzähler hervor, worum es Anton dabei eigentlich geht: um „die Begierde, sich auf irgendeine Weise, *so bald wie möglich*, öffentlich zu zeigen, um Ruhm und Beifall einzuernten, wozu ihm nichts bequemer, als das Theater scheinen musste, [...] *wo die Sucht nach Beifall gleichsam privilegiert ist*.“ (396)⁶⁵ In Antons Weltbild gilt Ähnliches auch für Dichter, die er als besonders ruhmreiche Menschen ansieht. Entsprechend – und in auffälliger rhetorischer Ähnlichkeit

62 Vgl. Košenina: Nachwort, S. 643.

63 Vgl. zur Suche nach Anerkennung auf der Bühne besonders: Alexander Košenina: Karl Philipp Moritz. Literarische Experimente auf dem Weg zum psychologischen Roman. Göttingen: Wallstein 2006, S. 132.

64 Besonders von Košenina hervorgehoben, vgl. Košenina: Literarische Anthropologie, S. 81 und Košenina: Nachwort, S. 644–648. Ebenfalls Košenina betont, dass die Berufe des Predigers und des Schauspielers zeitgenössisch durchaus miteinander in Verbindung gebracht werden können. Vgl. Košenina: Karl Philipp Moritz, S. 120–134, bes. S. 128, 133.

65 Kim bemerkt, dass Anton sich damit gleichzeitig gerade dort versucht eine Identität zu konstruieren, wo die Identität eine vorgegebene und vorgespielte ist. Vgl. Kim: Ich-Theater, S. 17.

zur Beschreibung der Prediger-Tätigkeit auf den negierten Komparativ zurückgreifend – „konnte er sich kein größeres Glück denken, als dereinst einmal in diesem Zirkel Zutritt zu haben“ (321). Und auch in diese Rolle imaginiert sich Anton: Schon nach dem ersten Lob für sein Gedicht ist er versucht, „sich für einen Dichter zu halten“, bis der wohlmeinende Kantor, wie erwähnt, literaturkritisch interveniert (168).⁶⁶

Antons Scharaden könnten insofern als infantile Rollenspiele gelten, Probestücke der Identitätsbildung, vielleicht albern, aber nicht schädlich. Doch da sie auf dem krankhaften Bedürfnis nach äußerer Anerkennung beruhen, führen sie Anton immer tiefer in die persönliche Krise, wie der Erzählerkommentar zum Ende des zweiten Teils deutlich macht:

Reiser wunderte sich damals oft selbst darüber, wie seine plötzliche Anwendung von Tugendeifer so bald verrauchen und gar keine Spur zurücklassen konnte – aber er erwog nicht, dass Selbstachtung, welche sich damals bei sich nur noch auf die Achtung anderer Menschen gründen konnte, die Basis der Tugend ist – und dass ohne diese das schönste Gebäude seiner Phantasie sehr bald wieder zusammenstürzen musste. (252)

Antons Versuche, ein Prediger, ein Schriftsteller oder ein Schauspieler zu werden, sind zum Scheitern verurteilt, da diese Berufe nur ein Ersatz sind für das, was Anton fehlt: „Selbstachtung“. Anders gesagt: Antons Imitationsversuche sind der Ausdruck einer Identitätskrise und die imitierende Schriftstellerei ist nur einer darunter. Doch gleichzeitig ist es auch eben diese Schriftstellerei, die eine Identitätskrise im dritten Teil des Romans nicht nur befeuert und anzeigt, sondern einen Weg aus ihr hinausweist.

Der dritte Teil des *Anton Reiser* beginnt zunächst mit einer Zuspitzung dieser Ich-Krise, die sich für Anton immer wieder mit einem zentralen philosophischen Begriff verbindet: dem Individuum. Über den Verlauf des gesamten Romans arbeitet sich Anton direkt an diesem Begriff oder indirekt am Konzept der Individualität ab.⁶⁷ Als Hutmachergeselle bringt ihn

66 Vgl. dazu auch die Deutung Dierses, der bei Antons quietistischer Kindheitsprägung ansetzt und sein Rollenspiel als die Fortführung religiöser Heuchelei beschreibt. Ulrich Dierse: Von der religiösen zur dichterischen Sprache. „Anton Reisers“ Selbstreflexionen. In: Die Interdisziplinarität der Begriffsgeschichte. Hrsg. von Gunter Scholtz. Hamburg: Felix Meiner 2000 (Archiv für Begriffsgeschichte Sonderheft), S. 95–109.

67 Ausführlich hat sich Born-Wagendorf mit der Identitätsbildung im *Anton Reiser* auseinandergesetzt. Dabei geht sie allerdings von einem anderen Individualitätsbegriff aus als die vorliegende Arbeit. Während das Individuum hier als eine narrative Darstellungsstrategie von Figuren begriffen wird, versteht Born-Wagendorf es als Gegenstück und Abgrenzungsmechanik von der „sozialen Ordnung“. Born-Wagendorf: Identitätsprobleme des bürgerlichen Subjekts in der Frühphase der bürgerlichen Gesellschaft, S. 6. Vor diesem Hintergrund

die „Schürze [...] in Reihe und Glied mit anderen seinesgleichen, da er vorher einzeln und verlassen dastand [...]“ (71), die Uniform prägt sein Identitätsbewusstsein. Auf der Schule stellt Anton die berechnete Frage nach dem Individuum im eigentlichen Wortsinn: Er fragt den Rektor etwa „inwiefern z.B. ein Stuhl ein Individuum zu nennen sei, da man ihn doch immer noch wieder teilen könne“ (205). Diese Frage wird zu Beginn des dritten Teils wieder für Anton relevant, der sich auf dem Höhepunkt einer Identitätskrise befindet. Auf dem Stadtwall die unzähligen Einzelschicksale der geballten Menschenmasse überblickend, zweifelt er an der Bedeutsamkeit seines eigenen Schicksals (281) und erkennt: „[M]an ist unter so vielen Tausenden, die sind und gewesen sind, nur einer.“ (282) Das Gefühl der „Unbedeutsamkeit“ des Einzelnen in der „Menschenmasse“ (283) eskaliert die Krise weiter. Konzeptuell erscheint ihm das Individuum in der Masse schon bedeutungslos, doch sogar der Begriff erweist sich als leere Worthölse. So wie der Stuhl zerteilbar ist, ist es auch der Mensch. Das muss Anton beobachten, als er einer öffentlichen Hinrichtung von vier Verbrechern beiwohnt:

Und da nun die Stücke dieser hingerichteten Menschen auf das Rad hinaufgeworfen wurden, und er sich selbst, und die um ihn her stehenden Menschen ebenso *zerstückbar* dachte – so wurde ihm der Mensch so nichtswert und unbedeutend, dass er sein Schicksal und alles in dem Gedanken von tierischer *Zerstückbarkeit* begrub [...]. (283)

Der Mensch sollte ein Individuum sein, aber er ist es nicht. Für Anton erscheint er als unbedeutendes Partikel der Menschenmasse, selbst kein Ganzes, nur ein Zerteilbares.

Solche düsteren Gedanken markieren Antons psychische Krise und beschreiben sie genauer: Es ist eine Krise der Individualität, die ihn wieder an den Rand des Selbstmords treibt und aus der seine nur imitierenden und deswegen zwangsläufig misslingenden Versuche als Prediger, Poet und Schauspieler ihn nicht befreien konnten: „Dass er nun unabänderlich er selbst sein musste und kein anderer sein konnte, dass er in sich selbst eingengt und eingebannt war – das brachte ihn nach und nach zu einem Grade der Verzweiflung, der ihn an das Ufer des Flusses führte [...]“ (286). Anton

betont sie die Unabgeschlossenheit der Identitätsbildung am Ende des Romans. Vgl. ebd., S. 67. Für die vorliegende Untersuchung ist es jedoch relevanter, auf den glücklichen Durchgangsmoment der Identitätsstiftung zu blicken, der mit Antons schriftstellerischer Tätigkeit einhergeht.

Reiser ist am Ende, er legt seine Menschlichkeit ab und „[a]ls *Tier* wünschte er fortzuleben[.]“ (287)⁶⁸

So weit kommt es nicht. Den großen Umschwung nach oben verdankt Anton der einsetzenden, fast schicksalhaften („es fügte sich“) Shakespeare-Lektüre und der Wiedervereinigung mit seinem Freund und Namensvetter Phillip Reiser (287). Was nun folgt, ist eine erstaunliche Hochphase im Leben des Anton Reiser: Anton beginnt ein neues Tagebuch zu schreiben, in dem er „aber nicht sowohl seine äußern geringfügigen Begebenheiten, wie ehemals, sondern die innere Geschichte seines Geistes“ aufschreiben möchte (289)⁶⁹ und zwar in Form von Briefen, mit denen er dann gleichzeitig seinen Schreibstil zu verbessern versucht. Plötzlich hat Anton einen Zugang zu einer Form der Identitätsbildung, denn er erkennt, dass „sich das Dasein nur an der Kette dieser ununterbrochenen Erinnerungen festhielt“, die er nun schriftlich fixiert und überblicken kann (291). Aus diesen Fingerübungen erwachsen dann Antons weitere literarische Arbeiten, die oben bereits beschrieben wurden. Nun wird Anton wieder ein Schriftsteller und diesmal nicht nur in seiner Imagination: Plötzlich gibt es Aufträge zu Gelegenheitsgedichten (292), plötzlich kann Reiser sich an eigenen Dichtungen versuchen, um die Anerkennung seiner Freunde zu gewinnen (301). Diesmal also zeitigt Antons Versuch, ein Schriftsteller zu sein, veritable Erfolge, sowohl was sein Prestige als auch seine innere Verfassung angeht. So wie der Erzähler nun die Gedichte als Ausgangspunkt für die

68 So wie Dierse mit Bezug auf eine andere Textstelle von Reminiszenzen an John Lockes *Essay Concerning Human Understanding* ausgeht (vgl. Dierse: Von der religiösen zur dichterischen Sprache, S. 103), lassen sich auch hier deutliche Übereinstimmungen zeigen. Locke diskutiert ausdrücklich die Zerteilbarkeit des Menschen in Bezug auf seine Identität, kommt dabei aber zum genau gegenteiligen Ergebnis Reisers: „Thus, the limbs of his body are to every one a part of Himself; he sympathizes and is concerned for them. Cut off a hand, and thereby separate it from that consciousness he had of its heat, cold, and other affections, and it is then no longer a part of that which is himself, any more than the remotest part of matter. Thus, we see the substance whereof personal self consisted at one time may be varied at another, without the change of personal identity; there being no question about the same person, though the limbs which but now were a part of it, be cut off.“ John Locke: *An essay concerning human understanding*. Hrsg. von Peter H. Niddich. Oxford: Clarendon Press 1975, S. 336 f. Bemerkenswert ist allerdings, dass Reiser sich gerade wünscht, als Tier fortzuleben. Da Tiere keine Fähigkeit haben, ihre eigene Identität durch bewusste Erinnerungen an sich selbst zu einem vorigen Zeitpunkt zu konstruieren, sind sie nach Locke nicht wie Menschen zu einer „personal identity“ qualifiziert. Genau diese Unfähigkeit, das eigene Selbst zu konstruieren, scheint hier auch Reiser zum Tier zu machen.

69 Die Relevanz des Tagebuchs für die Persönlichkeitsbildung Antons heben hervor: Nübel: *Autobiographische Kommunikationsmedien um 1800*, S. 248; und Thomas Weitin: *Tagebuch und Personalausweis. Zur Codierung von Individualität im „Anton Reiser“*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 125 (2006) H. 4, S. 481–498, hier S. 485.

Analyse der Figur nehmen kann, weil sie keine bloßen Reime mehr sind, keine modischen Schimären, sondern vereinzelt gelungene Ausdrücke von Antons Innerlichkeit – so führt Antons erneuter Versuch, Anerkennung zu finden, nicht direkt in die Katastrophe zurück, weil er diesmal aus der diarischen Erkundung seines Selbst heraus ein Selbst-Verständnis zu entwickeln beginnt. Der „poetische Sommer“ (314) bringt Anton so viel Anerkennung, dass der Erzähler sogar von einer „neuen Epoche seines Lebens“ spricht (335). Anton hat das erlangt, wonach er sich gesehnt hat: „Sein poetischer Ruhm breitete sich bald in der ganzen Stadt aus“ (335). Die fehlende ‚Selbstachtung‘, die der Erzähler Anton diagnostiziert hatte, kann er aus der schriftstellerischen Tätigkeit heraus entwickeln. Die Identitätskrise scheint zeitweilig überwunden. Anton ist insofern keine Individualfigur, die auch Schriftsteller ist. Er ist eine Figur, deren problematische Individualität maßgeblich durch ihr Schriftsteller-Sein entwickelt wird. Die (vorläufige) Lösung der Identitätskrise liegt in der literarischen Praxis begründet. Seine Texte weisen Antons Identität aus – auf seinen späteren Wanderungen dann tatsächlich als Ausweis im eigentlichen Sinne, mit dem er, über 100 Jahre vor *Tonio Kröger* (1903), als Fremder seine Identität gegenüber anderen verifizieren kann (436).⁷⁰

Erstaunlich ist Antons Entwicklung auch im literaturhistorischen Blick über den Text hinaus, denn sie wurde im Rahmen dieser Arbeit bereits beschreiben: Eine Figur, die als Reaktion auf eine persönliche Krise ein Tagebuch in Briefform führt und so zu einer literarischen Tätigkeit findet, anhand derer ihre Identitätskrise verhandelt werden kann – dies ist die exakte Beschreibung der Ausgangslage von *Karolinens Tagebuch*, das zwölf Jahre vor dem dritten Teil des Anton Reiser erschienen war (→ 6.2.1). Dass der Vielleser Moritz Sagers Roman kannte, ist zwar nicht auszuschließen, die sehr begrenzte Rezeption von *Karolinens Tagebuch* lässt eine direkte Beeinflussung allerdings eher zweifelhaft erscheinen. Die frappanten konzeptuellen Übereinstimmungen lassen sich insofern eher als Regelmäßigkeiten im literarischen Diskurs um Schriftsteller:innenfiguren erfassen: Schriftsteller:innen taugen nicht nur als etablierte Komödienfiguren, sie sind ebenfalls

70 Weitin lässt dieser Szene in seiner Deutung des *Anton Reiser* eine Schlüsselfunktion zukommen. Er beschreibt die Entwicklung Antons nicht auf der persönlichen Ebene des Individuums selbst, sondern in der Art und Weise, wie diesem Individuum eine Identität zugewiesen wird. Dies geschehe im Roman nacheinander in drei Schritten: In der Ausbildung werde ihm eine Identität durch die Ansprache von Außen zugewiesen; beim Tagebuchschreiben versuche er sich selbst zu repräsentieren, was aber misslinge; schließlich werde Identität durch „Codierung“ in Form eines Ausweises (Weitin: Tagebuch und Personalausweis, S. 489) festgeschrieben. Auf dieser Grundlage deutet Weitin Reisers Dichtung ausschließlich als „Ausweis, nicht Ausdruck“ (ebd., S. 494).

markante Individualfiguren. Anhand dichtender Figuren lässt sich sowohl Lächerlich-Typisches als auch Psychogenetisch-Individuelles verhandeln. Anders allerdings als Sager (und die anderen vorgestellten Romane zur Schriftstellerin, → 6.1) spielt Moritz den Individual-Schriftsteller nicht nur gegen die Typenfigur aus, sondern stellt die Konzepte im Rahmen einer Reflexion über das Künstlertum im vierten Teil des *Anton Reiser* vergleichend nebeneinander.

In den ersten drei Teilen des Romans zeigen sich bei Anton nur leichte Anzeichen des typischen Schriftstellers und diese auch lediglich auf der Ebene der narrativen Struktur (nämlich durch das Aufgreifen der Demütigungsszene und die nahegelegte Vielschreiberei), nicht auf der Ebene der *histoire*. Keine andere Figur konfrontiert Anton mit dem negativen Klischee des Schriftstellers, wie dies etwa in den Schriftstellerinnen-Romanen zuverlässig geschieht. Ganz im Gegenteil: Anton verdient sich durch seine Dichtung Respekt und guten Willen, etwa bei seiner Immatrikulation in Erfurt.⁷¹ Der grundgute Anton, zu keiner Verschlagenheit fähig, wird psychologisch und sozial durch seine schriftstellerische Tätigkeit emporgehoben. Im vierten Teil jedoch wird Anton als Dichter (und auch als Schauspieler) wieder vom Erzähler problematisiert.

Die Schlüsselstelle für diese regelrechte Neubewertung von Antons Schriftstellerei wird im Text durch die einzige Zwischenüberschrift des gesamten Romans besonders hervorgehoben: „Die Leiden der Poesie“ (517). Ohne den narrativen Fluss der Biographie zu brechen, handelt es sich dabei um eine Reflexion des Erzählers über das, was er als den „täuschenden Hange“ zur Poesie beschreibt und Anton anlastet (518). Dessen poetische „Anwandlung[en]“ krankten daran – so das Urteil des Erzählers –, zu sehr das „Allgemeine“ behandeln zu wollen. Antons Dichtung misslingt also wieder dort, wo er aus abstrakten Begriffen, nicht aber aus sich selbst oder eigener Anschauung schöpft (517). Deswegen komme nichts „Schönes“ zustande – der Begriff ist wichtig – und Anton gerate wieder in eine Phase der Selbstverachtung. Der Erzähler warnt entsprechend vor den schädlichen Auswirkungen des Dichtens, eben den „Leiden der Poesie“, die jenen betreffen, der nur „Empfindung, aber kein Dichtungsvermögen“ habe, nur „Wunsch“, aber keine „Kraft“ (518) – so wie auch Anton. Zwar wurde eine gewisse Problematik der spekulativen Dichtung schon im dritten Teil ange-

71 „Diese Gedichte bewirkten also, dass Reisers neuer Gönner sich nun noch weit mehr für ihn interessierte, und ihn keine Nacht mehr im Gasthof ließ, sondern sogleich dem Universitäts-quartiermeister [...] den Auftrag gab, ihm ein Logis zu verschaffen.“ (485) Anders also als etwa Kotzebues *Armer Poet* (→ 4.7) verliert der Schriftsteller nicht sein Obdach, er bekommt sogar eines.

merkt, als die Bearbeitung abstrakter Gegenstände der Grund dafür war, dass Anton manche Gedichte nicht gelangen. Trotzdem erscheint es paradox, dass gerade jene Tätigkeit, die Anton ein Selbstwertgefühl verschafft hat, ja ihm das Leben gerettet hat, nun als hochgradig problematischer, ihm schädlicher Vorgang beschrieben wird. Was sich vorher als bemitleidenswerter Eskapismus, als poetische Leiden, gezeigt hatte, erscheint nun als persönliche Verfehlung, die zu den „Leiden der Poesie“ führt. Mehr noch: Gerade jene Schriftstellerei, die Antons Identität im dritten Teil des Romans bestimmt hat, wird nun vom Erzähler eingesetzt, um ihn zu typisieren. Anton zeige nämlich alle drei Anzeichen für jenen ‚falschen‘ Hang zu Poesie: 1.) Er verwende prototypisch poetische Gegenstände, anstatt seine Gegenstände poetisch zu machen. 2.) Er betreibe Effekthascherei und schreibe aus „Ruhmbegier“, anstatt Genügen an der poetischen Arbeit zu finden. 3.) Er setze auf Exotismen anstatt auf Anschauliches, Alltägliches (518–521). Diese Punkte, die sich zum Zweigespann aus Ruhmsucht und modischen Tropen destillieren lassen, beschreiben genau den typisierten Schriftsteller, wie ihn etwa Ayrenhoff als Dramschmied in der *Gelehrten Frau* auftreten lässt (→ 4.5). Deutlich genug rahmt der Erzähler diese Punkte als typisch: Der Topos des Einsiedlers sei etwa „Reisers Lieblingsidee“ und gleichzeitig „die Lieblingsidee fast aller jungen Leute, die sich einbilden, einen Beruf zur Dichtkunst zu haben.“ (519)⁷² Durch sein Schreiben ist Anton wieder in dem persönlichen Tal angekommen, aus dem das Schreiben ihn vorher geführt hatte: Er ist wieder einer von vielen. Die Konsequenzen lassen nicht lange auf sich warten: Auf Dachkammern (525, 527) zieht Anton sich vor anderen Menschen zurück, seine scheiternden Dichtungsversuche werden als „neuer unglücklicher Anfall von Poesie“ (533) beschrieben, die „Flügel sanken ihm“ (535).

Anton als Fake-Poeten darzustellen, überrascht auch in anderer Hinsicht. Denn noch im zweiten Teil scheint Anton deutlich als Schriftsteller angelegt zu werden. In der Schule begegnet er dem jungen August Wilhelm Iffland, der später, wie der Erzähler betont, „einer unserer ersten Schauspieler und beliebtesten dramatischen Schriftsteller“ geworden ist (170). Tatsächlich war Iffland nicht nur einer der prägendsten Schauspieler der Goethezeit, sondern auch ein außergewöhnlich produktiver und erfolgreicher Schriftsteller.⁷³ Während Anton Reiser (und Karl Philipp Moritz) am

72 Vgl. dazu auch Müllers Befund, dass es sich bei der Darstellung von Anton hier auf den Rückgriff auf einen „Zeittypus“ handle, der ein „Generationsproblem“ verhandele. Müller: Die kranke Seele und das Licht der Erkenntnis, S. 363, 370.

73 Ganze 65 dramatische Texte und Übersetzungen verzeichnet etwa das Lexikon *Ifflands Dramen*: Ifflands Dramen. Ein Lexikon. Hrsg. von Mark-Georg Dehrmann u. Alexander Košenina. Hannover: Wehrhahn 2009.

Ende des vierten Teils einsehen müssen, dass sich die Hoffnungen auf den Schauspielberuf zerschlagen haben, avanciert Iffland spätestens mit seiner legendären Verkörperung des Franz Moor in Schillers *Räubern* zum Bühnenstar.⁷⁴ Bei der Gegenüberstellung der Figuren Iffland und Anton im Roman muss sich Anton jedoch nicht vor dem werdenden Theatertitanen verstecken. Anton wird als Ifflands Gegenstück inszeniert – ganz anders, aber auf Augenhöhe:

[Iffland] übertraf Reiser weit an lebhaftem Ausdruck der Empfindung – Reiser aber empfand tiefer. [Iffland] dachte weit schneller, und hatte daher Witz und Gegenwart des Geistes, aber keine Geduld, lange über einem Gegenstande auszuhalten. – Reiser schwang sich daher auch in allem Übrigen bald über ihn hinaus [...] (170)

Diese Gegenüberstellung schließt mit einer Diagnose: „[Iffland] war zum Schauspieler geboren“ (171) – vom Erfolgsschriftsteller Iffland ist hier keine Rede mehr. Daran schließt sich nun die ungestellte Frage an, zu was denn Anton geboren war, die andere Person in diesem Vergleich, der tiefsinnigere, geduldigere der Jungen? Als Alter Ego des Verfassers des *Anton Reiser* ließe sich wohl antworten: zum psychologischen Schriftsteller. Dies wird ferner nahegelegt, da die Begegnung mit Iffland direkt auf die Darstellung von Antons poetischen Versuchen der Schulzeit folgt.⁷⁵ Letztere waren zwar nicht sonderlich erfolgreich, aber das spricht an dieser Stelle noch nicht gegen eine Schriftstellerkarriere für Anton. Immerhin kündigt die Vorrede des zweiten Teils, in dem sich sowohl die scheiternden Dichtungsversuche als auch die Begegnung mit Iffland wiederfindet, an, wie sich das „Mistönende“ der scheinbar zufälligen Anekdoten „unvermerkt in Harmonie und Wohlklang“ auflösen werde (133). Insofern scheint es hier nur sinnvoll, von einem angelegten Motiv auszugehen, das sich im dritten Teil dann ja auch tatsächlich zu erfüllen scheint: Anton, die Ausnahmefigur, die, wie

74 Alexander Košenina: Ifflands und Schillers dramatischer Start von Mannheims Bühnenrampe. In: Mannheimer Anfänge. Beiträge zu den Gründungsjahren des Nationaltheaters Mannheim 1777-1820. Hrsg. von Thomas Wortmann. Göttingen: Wallstein 2017, S. 135–150.

75 Zusätzlich lässt sich anführen, dass Moritz und Iffland als Doppelgespann aus Schriftsteller und Deklamator in der Realität verbürgt sind. Auf dem gedruckten „Prolog zu der von den hieselbst Studierenden angestellten theatralischen Feierlichkeit“ (mit dem die Figur Anton Reiser sich später auf Reisen ausweisen wird können, weil sein Name darauf gedruckt steht) findet sich die Angabe: „verfasst von C. P. Moritz / gesprochen von Iffland“. Abgedruckt bei Christof Wingertsahn: Anton Reisers Welt. Eine Jugend in Niedersachsen 1756–1776. Ausstellungskatalog zum 250. Geburtstag von Karl Philipp Moritz. Hannover: Wehrhahn 2006, S. 175.

Bugelnig herausgearbeitet hat, als „Außenseiter“ sich „über die mediokre gesellschaftliche Moral“ erhebe und „als der Gute, Humane“ dargestellt werde,⁷⁶ Anton, der Phantasiebegabte, der Tiefsinnige, der – wie es scheint – geborene Schriftsteller: Er wird tatsächlich Schriftsteller.

Doch der vierte Teil bricht mit dieser Teleologie und sein fragmentarisches Ende hat nicht umsonst eine rege Diskussion darum ausgelöst, ob die angekündigte „Harmonie“, die Auflösung der „Widersprüche“ (418) tatsächlich eingelöst werde.⁷⁷ Wie lässt sich dieser Bruch zwischen der positiven Rahmung der Schriftstellertätigkeit im dritten Teil und Antons erneuter Krise im vierten Teil jedoch erklären?

Erstens lässt sich der entstehungsgeschichtliche Kontext des vierten Teils anführen. Die ersten drei Abschnitte erscheinen 1785 und 1786 in schneller Folge, der vierte allerdings erst vier Jahre später. In der Zwischenzeit entwickelte Moritz eine Ästhetik, die maßgeblich auf dem Begriff des ‚Schönen‘ beruht – also genau dort ansetzt, wo Anton in seiner letzten Dichtungsphase scheitert. In der 1787/88 entstandenen Abhandlung *Über die bildende Nachahmung des Schönen* beschwört Moritz den besonderen Rang des ‚Schönen‘, das im Unterschied zum ‚Guten‘, ‚Nützlichen‘ und ‚Edlen‘ keine äußeren Abhängigkeiten habe.⁷⁸ Das Schöne genüge sich selbst und sei gerade deswegen als höchste, weil als einzige ganz in sich abgeschlossene ästhetische Kategorie zu denken.⁷⁹ Die Nachahmung der schönen

76 Bugelnig: Der Fall „Anton Reiser“, S. 255.

77 So etwa Martens: Nachwort, S. 566 f. Kim deutet gerade die beständige Krise als Reisers Identität. Vgl. Kim: Ich-Theater, S. 91. Metzger argumentiert, dass das Ende gerade kein Abschluss sein könne, da die Kausalitätslogik des Romans keinen Endpunkt zulasse; egal, was Anton passiert, es hat immer wieder eine neue Wirkung auf ihn. Insofern eröffne das Ende eine Perspektive auf das moderne Individuum, das Inneres und Äußeres (mit Luhmann) ohnehin nie vollständig vermitteln könne. Vgl. Metzger: „Es kommt darauf an, wie diese Widersprüche sich lösen werden!“, S. 366 u. S. 372. Schings macht in diesem Zusammenhang auf ein Grundproblem des psychologischen Romans aufmerksam: Wer so genau forscht, wer die Kleinheiten kleinlich nachvollzieht, der kann leicht den Blick für das Ganze verlieren. So geht es dir, Zergliederer deiner Psyche. Da der Roman eine psychische Pathologie zeige, mache sein Ende Sinn: Die Genese sei nicht Thema. Vgl. Schings: Agathon – Anton Reiser – Wilhelm Meister, S. 49, 60. All diese Deutungsansätze unterläuft die mit der Ankündigung eines fünften Teils allerdings überzeugende These Wingertszahns: Der Roman sei in der Tat nicht abgeschlossen, Moritz konnte ihn nur nicht mehr vollenden. Vgl. Wingertszahn: Kommentar, S. 632.

78 Die Auswirkungen der Entwicklung der *Abhandlung*, inklusive der Italienreise und Begegnung mit Goethe, mit Blick auf die Theaterleidenschaft und die negative Bewertung der Schriftstellerei diskutiert auch Martens, allerdings ohne auf Antons frühere literarische Versuche einzugehen. Vgl. Martens: Nachwort, S. 560 f.

79 Karl Philipp Moritz: Über die bildende Nachahmung des Schönen. In: Ders.: Werke. Hrsg. von Heide Hollmer u. Albert Meier. 2 Bde. Bd. 2. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1997, S. 958–991, S. 960.

Natur rege die „Tatkraft“ des individuellen Künstlers an, der das Schöne der Natur durch sein Kunstwerk für das „sterbliche[] Auge“ noch erhöhe.⁸⁰ Wenn der Künstler allerdings aus „Eigennutz“ schaffe – so wie Anton, der die Kunst instrumentalisiert, um sich Anerkennung zu verschaffen –, dann enthebt er die Kunst logischerweise ihrer ästhetischen Autonomie. Kunst hat dann eine Aufgabe, einen Zweck, der außer ihr liegt, und ist damit nicht mehr in Moritz' Sinne ‚schön‘. Um gelungenes ‚Schönes‘ zu kreieren – und damit diesen ‚höchste[n] Genuß‘⁸¹ des Kunstschaffenden zu erleben –, ist es deswegen nötig, den „Eigennutz“ völlig zu tilgen.⁸² In dieser ästhetischen Arbeit hat Moritz also verkehrt, was er im dritten Teil des *Anton Reiser* inszeniert: Nicht die Kunst (hier die Literatur) lässt das Individuum sich selbst erkennen, sondern die Arbeit am eigenen Selbst ist die Voraussetzung, um ‚schöne‘ Kunst hervorzubringen. Der muss schon ein „Genie“ sein, der sie schaffen will.⁸³ Zwar scheitern Antons Dichtungsversuche schon im dritten Teil immer dann, wenn er nicht aus sich selbst schöpft und insofern ist er kein ‚wahrer‘ Dichter in diesem spezifischen Sinn. Allerdings ist ihm das Dichten psychisch heilsam. Im vierten Teil allerdings wird die Dichtung, die nicht den Ansprüchen der ‚schönen‘ Autonomieästhetik genügt, kurzerhand für schädlich erklärt.

So widersprüchlich dies scheinen mag, die therapeutische Funktion der Dichtung im dritten und die pathologische im vierten Teil lassen sich auf unterschiedliche Probleme zurückführen und durchaus miteinander vermitteln. Vormalis hat Anton mit seiner Individualität gehadert, das Schreiben hat ihm eine Identität verschafft – hier liegt eine Individualitätskrise vor, die vorerst überwunden werden kann. Im späteren Teil wird Antons wiederkehrende Krise durch eine quasi-medizinische Erschöpfungsdiagnose erklärt – Individualität und Identität sind kein Thema mehr: „Über diesen immer wiederholten vergeblichen Anstrengungen eines falschen Dichtungstriebes, erlag er endlich, und verfiel selbst in eine Art von Lethargie und völligem Lebensüberdruß.“ (536) Die „Leiden der Poesie“ beschreiben

80 Ebd., S. 970.

81 Ebd., S. 974.

82 Ebd., S. 977. Ähnlich argumentiert Moritz auch schon 1785. Vgl. Karl Philipp Moritz: Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff *des in sich selbst Vollendeten*. In: Ders.: Werke. Hrsg. von Heide Hollmer u. Albert Meier. 2 Bde. Bd. 2. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1997, S. 943–949, hier S. 946. Auch in dem *Versuch* argumentiert Moritz, dass das Schöne durch eigennützige Motive des Künstlers an Wert verliere. Der Unterschied zur *Nachahmung* besteht in der deutlichen Erhöhung der Konsequenz schöner Kunst, die sich im Genuss des Künstlers ausdrücke und die Anton hier fehlt, um seine geistigen Kräfte zu regenerieren.

83 Moritz: Über die bildende Nachahmung des Schönen, S. 974.

ein anderes Problem als jenes der Identitätskrise, das durch die poetische Tätigkeit gelöst werden konnte. Damit ändert sich auch die figurenkategorische Rahmung, wie das angeführte Zitat über die Erschöpfung durch den „falschen Dichtungstrieb[]“ bereits andeutet: Wenn das Problem eines der offenbar begrenzten und hier verschwendeten geistigen Energie ist, wäre dann nicht potenziell jeder Schriftsteller betroffen, dem es immer wieder misslingt, „schöne“ Dichtung hervorzubringen? Und zielte die Beschreibung dieser „Leiden“ bei Anton dann nicht etwa eher darauf, ein allgemeines Problem anhand einer Figur zu beschreiben, als ein spezifisches Problem der Figur für andere anschlussfähig zu machen? Genau dies ist der Fall. Nicht zufällig schließt die gekürzte Fassung der „Leiden der Poesie“, die im *Teutschen Merkur* erschien, mit dem obigen Zitat von der „Lethargie“ und dem „völlige[n] Lebensüberdruß“. Antons psychisch-pathologischer Rückfall klingt nicht nur wie eine Warnung, sie ist eine, nämlich eine *Warnung an junge Dichter*, wie der Titel dieser gekürzten Fassung lautet.⁸⁴ An wen sie sich richtet, verrät auch die Vorrede des vierten Teils des *Anton Reiser*. Hier sind es nicht nur die „Lehrer und Erzieher“, die in den Vorreden zum dritten und vierten Teil adressiert werden (257, 417), sondern auch „junge Leute, die ernsthaft genug sind, um sich selbst zu prüfen, *durch welche Merkmale vorzüglich der falsche Kunsttrieb von dem wahren sich unterscheidet?*“ (417) – und gerade diese Adressierung der ‚jungen Leute‘ wird durch die Sperrung (hier durch Kursivierung markiert) noch unterstrichen. Zwar hat die Beobachtung des Individuums im Sinne des psychologischen Romans immer auch einen exemplarischen Wert, Antons individuelle Psychogenese thematisiert über-individuelle psychologische Phänomene – sonst könnte der Text keinen pädagogischen Wert für sich beanspruchen. Jedoch: Durch die Ansprache der „junge[n] Leute“ in der Vorrede, die deutliche Zuschreibung typisierender Schriftstellerklischees, die Kontexte der mehrfachen Publikation und die durch die Zwischenüberschrift hervorgehobene Eigenständigkeit der Reflexion über den „falsche[n] Kunsttrieb“ ist Anton hier nicht mehr in erster Linie als ein Individuum zu verstehen, von dessen Betrachtung sich psychologische und pädagogische Lehren ableiten lassen. Zuvorderst ist Anton hier das Beispiel, das die Regel exemplifiziert.⁸⁵ Die ‚Warnung‘

84 Karl Philipp Moritz: Warnung an junge Dichter. Ein Fragment aus Anton Reisers Geschichte. In: Der neue teutsche Merkur (1792) H. 2, S. 200–208, hier S. 208.

85 So deutet übereinstimmend Wingerts Zahn den vierten Teil, der ebenfalls eine „Distanzierung zum Helden Reiser“ erkennt, die dazu diene, ihn „exemplarisch zu gestalten“. Wingerts Zahn: Kommentar, S. 630.

verkehrt den induktiven Beobachtungsvorgang⁸⁶ zu einer deduktiven Mahnung⁸⁷

Insofern müssen die negative und die positive Rahmung der Schriftstellerfigur hier nicht unbedingt als Gegensätze gedacht werden. Positiv wirkt das Schreiben auf der individuellen identitätsstiftenden Ebene; negativ wirkt es auf der typisierten poetischen. Die Schriftstellerbilder sind hier deutlich an die Verwendung bestimmter Figurendarstellungskategorien gebunden und können deswegen nebeneinanderstehen. Und nirgendwo tun sie das deutlicher als gegen Ende des *Anton Reiser*. Während Reiser sich als Schriftsteller, als ‚Gedruckter‘, den Respekt seines Universitätsdozenten verdient (485 f.), bemüht er sich gleichzeitig – und wegen äußerer Umstände letztlich erfolglos – um eine Rolle als typisierter, lächerlicher Schriftsteller, die er auf dem Tiefpunkt seines Daseins am Ende des zweiten Teils schon fast dargestellt hatte: als Dunkel und später notgedrungen als Reimreich aus Weißes *Poeten nach der Mode* (455, 528; → 4.4).⁸⁸ Der respektable Individualschriftsteller, der seine Identität und menschliche Qualität durch sein Werk ausweist und der falsche Pseudo-Poet, der seine Typizität und charakter-

86 „Was ist unsre ganze Moral, wenn sie nicht von Individuis abstrahiert ist?“ Moritz: Vorschlag zu einem Magazin einer Erfahrungsseelenkunde, S. 794.

87 Eine andere Deutung der negativen Darstellung der Schriftstellerei führt Martens an. Er geht davon aus, dass sich hier das „pietistische Urmißtrauen gegenüber dem Scheinhaften, dem Romanhaften, dem Fiktionalen und Theatralischen“ zeige und der „Umgang mit Dichtung“ deswegen immer zu „Realitätsverlust und Selbstverlust“ führe. Wolfgang Martens: Zur Einschätzung von Romanen und Theater in Moritz’ „Anton Reiser“. In: Karl Philipp Moritz und das 18. Jahrhundert. Bestandsaufnahmen – Korrekturen – Neuansätze. Hrsg. von Martin Fontius u. Anneliese Klingenberg. Tübingen 1995, S. 101–109, hier S. 102, 104. Diese Deutung erhellt völlig überzeugend die kulturellen Hintergründe, die Moritz zu einer entsprechenden ‚Warnung‘ vor einem „fehlgeleiteten“ (man mag auch in diesem Wort eine religiöse Konnotation erkennen) Dichtungsdrang geführt haben mögen. Allerdings bliebe dann zu erklären, warum die Schriftstellerei im dritten Teil eine positive Wirkung auf Anton hat. Dort, wo die Dichtung der Selbstergründung dient, erscheint sie überdies mit der pietistischen Praxis der meditativen Selbstreflexion nicht unvereinbar. Vgl. dazu auch Košeninas (Nachwort, S. 645) Deutung des Romans, die den Text *Anton Reiser* als die Zurücknahme der quietistischen Selbstauslöschung versteht. Allgemeiner mit Blick auf die Erfahrungsseelenkunde vgl. Karl Philipp Moritz, S. 40 f.

88 Beide Male kommt es nicht dazu, dass Anton die Rollen spielen kann. Die Aufführungen haben so tatsächlich stattgefunden, den Nachweis bringt Wingertszahn: Anton Reisers Welt, S. 185. Wingertszahn bezieht sich auf die Zusammenstellung bei Richard Hodermann: Geschichte des Gothaischen Hoftheaters. Hamburg: Voß 1894, S. 128–172, der für den Sommer 1776, in dem Anton/Moritz der Ekhof’schen Schauspieltruppe in Erfurt begegnet ist, allerdings mehr als 30 verschiedene Stücke aufführt (vgl. ebd., S. 154–156). Dass sich Moritz, so er denn ebenso theaterbegeistert wie Anton Reiser gewesen sein sollte, nur auf die Rolle in den *Poeten nach der Mode* beworben hat, ist nicht sehr wahrscheinlich. Insofern scheint es sich hier nicht um eine beliebige Theaterbegebenheit gehandelt haben, Moritz hat wohl absichtsvoll die Aufführung der Schriftstellersatire herausgegriffen.

liche Schwäche durch seine Makulatur beweist, sie beide stehen hier direkt nebeneinander, ja treten durch Anton Reiser fast in Personalunion auf. Dabei sind ihnen distinkte diskursive Bereiche zugeteilt: Der respektable schriftstellernde Anton steht (in der Diegese) tatsächlich vor seinem Dozenten; die falschen Reimreichs und Dunkels stehen als Figuren auf der Bühne. Anton ist als realistische Figur angelegt, Mittelpunkt eines anthropologisch-psychologischen Romans mit dem Anspruch, wahrheitsgemäße, quasi-wissenschaftliche Aussagen zu treffen; als Alter Ego steht Anton sogar im Grenzbereich zwischen nur realistisch und tatsächlich real. Reimreich und Dunkel hingegen sind beliebte Rollen, Statthalter auf dem Gemeinplatz der Schwemme schlechter Schriftsteller. So scheint es immerhin möglich, dass Anton es doch noch zum Poeten bringen wird, zum Autor eines psychologischen Romans vielleicht, in dem er minutiös die ersten, scheiternden poetischen Regungen seines Alter Ego Karl Philipp Moritz rekonstruieren kann.⁸⁹ Doch so wie die unterschiedlichen Schriftstellerfiguren voneinander abgegrenzt werden können, können sie auch miteinander verschwimmen. Indem Moritz die realistische Individualfigur Anton zum Exempel macht, verwischt er die Grenze zwischen den Diskursen, und so wird das Klischee zu einem Argument in seiner Ästhetik des Schönen. Die Autorität des Biographen Moritz und die Omniszienz des Erzählers im *Anton Reiser* versichern die Faktizität der ästhetischen Theorie: Anton ‚beweist‘ durch seine Leiden, dass die höchste ästhetische Kategorie, „das echte Schöne“, nicht wohlfeil ist. Sie sei „selten“⁹⁰ und nur dem „schaffenden Genie“⁹¹ vorbehalten – ganz so, wie es in den Poeten nach der Mode entwickelt wird –, nicht aber einem dahergelaufenen Reiser, der sich daran die Finger verbrennt. Hochgegriffen ist diese elitäre Autonomieästhetik und angelegt, den ‚echten‘ Schriftsteller zu erhöhen, von der Masse der Publikumsautoren abzugrenzen. Aber: Moritz muss es ja wissen, schließlich ist es Anton passiert. Fast unmerklich beeinflusst die Typisierung der Schriftsteller so einen ganz und gar nicht satirischen, humoristischen oder auch nur fiktionalen Diskurs. Das Klischee greift aus in die Poetologie.

89 Moritz hat den Weg des erst aus Gefallsucht scheiternden Schriftstellers, der sich unter die typischen Blender-Dichter gemischt sieht, sich schließlich aber wieder der Natur zuwendet, um als Schriftsteller produktiv zu wirken, in der kurzen Prosaskizze *Almansor* (1786) nachgezeichnet. Vgl. Karl Philipp Moritz: *Almansor*. In: Ders.: *Werke in zwei Bänden*. Hrsg. von Heide Hollmer u. Albert Meier. 2 Bde. Bd. 2. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1997, S. 13–15. Wenn der Text autobiographisch zu lesen ist (vgl. Bugelnig: *Der Fall „Anton Reiser“*, S. 254), dann wäre er vielleicht gerade auch auf Anton anzuwenden, der nach dem Romangeschehen doch noch ein richtiger Schriftsteller werden könnte.

90 Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, S. 978.

91 Ebd., S. 974.

6.2.2 Jean Paul: *Fliegeljahre* (1804/05) – Die letzte Konsequenz der literarisierten Literaten

In der Romanliteratur um 1800 treffen die Themen der Entwicklung des Individuums und der Schriftstellerei nicht selten aufeinander. Wenn man die folgenden Texte mit Jacobs und Selbmann als Bildungsromane der Romantik benennen darf,⁹² finden sich Schriftsteller oder dichtende Figuren in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96), *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798), *Godwi* (1798–1801), *Heinrich von Ofterdingen* (1802), *Abnung und Gegenwart* (1815), *Kater Murr* (1819/21) usw. – und nicht zu vergessen *Anton Reiser* als einem Vorläufer dieser Romane, der im vorigen Kapitel betrachtet wurde. Gründe für diese Konfluenz ließen sich einerseits in der gleichzeitigen Popularität des Genres und der Schriftstellerfigur vermuten und andererseits in dem ihr eigenen Individuationspotenzial: Wie gezeigt wurde, ergibt sich im Schreiben die Möglichkeit zur Individualisierung (→ 6.1.1, 6.2.1). Doch kein Romancier der Zeit – vielleicht nicht einmal E. T. A. Hoffmann – hat die Schriftstellerfigur zuverlässiger zum Bestandteil seiner häufig als ‚Biographie‘ ausgezeichneten Romane gemacht als Jean Paul. Wenn es um 1800 so etwas wie einen Romancier der Schriftstellerfiguren gibt, dann ist er es. Ein ganzes Schriftstellerlexikon ist nötig, um den Überblick über alle schreibenden Figuren zu behalten.⁹³ Und in diesem von Schriftstellerfiguren reich bevölkerten Werk gibt es einen Roman, der das Thema der Schriftstellerei in besonders konzentrierter Weise bearbeitet. Es handelt sich um die *Fliegeljahre*, die dank der im Mittelpunkt stehenden schriftstellerischen Ambitionen ihrer Hauptfiguren Walt und Vult eine ganz eigene „Sonderstellung“ unter den Schriftstellerromanen einnehmen.⁹⁴ Allerdings

92 Vgl. Jürgen Jacobs: *Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*. 2., unveränd. Aufl. München: Fink 1983; Rolf Selbmann: *Der Deutsche Bildungsroman*. Stuttgart: Metzler 1984.

93 In mehreren Teilen ist Schmitz-Emans Lexikon im *Jahrbuch der Jean Paul-Gesellschaft* erschienen: Monika Schmitz-Emans: Jean Pauls Schriftsteller [Thesen, Wutz, Unsichtbare Loge]. Ein werkbiographisches Lexikon in Fortsetzungen. In: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 43 (2008), S. 137–169; Monika Schmitz-Emans: Jean Pauls Schriftsteller [Hesperus, Fixlein]. Ein werkbiographisches Lexikon in Fortsetzungen. In: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 44 (2009), S. 177–222; Monika Schmitz-Emans: Jean Pauls Schriftsteller [Fliegeljahre]. Ein werkbiographisches Lexikon in Fortsetzungen. In: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 47 (2012), S. 159–192; Monika Schmitz-Emans: Schriftsteller im *Titan*. In: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 54 (2019), S. 29–56. Eine knappe Auflistung der Schriftstellermotive hatte schon Danneberg vorgelegt, die analytisch allerdings nicht weiterführend ist. Vgl. Hanns Danneberg: *Wiederkehrende Motive bei Jean Paul*. Stralsund: Druck der Königlichen Regierungs-Buchdruckerei 1913, S. 97–103.

94 Schmitz-Emans: Jean Pauls Schriftsteller [Fliegeljahre], S. 159.

tun sie das nicht nur aus quantitativen Gründen, sie sind nicht nur ‚mehr‘ Schriftstellerroman, weil sie schon durch die schreibenden Zwillinge Walt und Vult mehr Schriftsteller vorweisen. Sie treiben die literarische Darstellung von Schriftstellerfiguren darüber hinaus bis auf die letzte Konsequenz: Die *Fliegeljahre* führen poetische Grundmuster des Entwicklungsromans – und das sogar bis in die metaliterarische Diskussion der Gestaltung individualisierter Figuren – mit individuellen, typischen und symbolischen Schriftstellerfiguren zusammen. Das Ergebnis ist eine spannungsgeladene Patt-Situation verschiedener figurenkategorischer Darstellungsstrategien, die in einen unlösbaren Konflikt miteinander treten. ‚Der‘ Dichter ist und bleibt immer inkompatibel zur Realität, er ist eine zwangsläufig literarische Figur. Und trotzdem ist er keine reine Witzfigur, sondern wirkt in seinem anhaltenden Scheitern positiv auf die Welt ein.

Doch zunächst zu den Grundlagen des Romans: Sein bestimmendes Thema sind Verdoppelungen und Aufspaltungen. Das zeigt sich in kleineren Motiven, etwa in Form des verdoppelten Ortes „Joditz“⁹⁵ (893, Jean Paul ist dort aufgewachsen) oder eines in zwei Teile zerrissenen Briefes (825). Noch deutlicher zeigt es sich in jenen Figuren des Romans, die sich als Doppelgestalten erweisen: So etwa Wina, die als keusche, ‚wahre‘ Liebe der Hautfigur Walt eine Nebenbuhlerin in der verrucht-verführerischen Schauspielerei Jakobine findet – die wiederum im Text auch „Wine“⁹⁶ genannt wird, um das Doppelungsmotiv zu betonen (889). Und noch die Verdoppelung wird verdoppelt, wenn Wina mit ‚Wine‘ nicht nur ein komplementäres Gegenstück erhält, sondern selbst als Verdoppelung ihrer Mutter, nicht nur in „Ähnlichkeit“, sondern in „Gleichheit“ erscheint (1039). Verdoppelungen und verdoppelte Doppelungen bilden so im Kleinen ab, was durch die sonderbare und an jeder Wahrscheinlichkeitsmaßgabe vorbeikonstruierte Geburtsgeschichte der Hauptfiguren Walt und Vult für die Gesamtstruktur des Romans vorgegeben ist: Zur Welt kommen die Brüder im Ort Elterlein, in einem Haus, das direkt auf der Grenze zwischen dem fürstlichen und dem adligen Gebiet steht – ein „frappanter Jammer“, wie der Erzähler kommentiert (609). Gottwalt (das ist Walt) wird auf der linken, adligen Seite geboren, dann wird die kreißende Mutter mitsamt Bett verschoben und Quod Deus vult (das ist Vult) kommt auf der rechten, fürstlichen Seite zur Welt. Mit dieser wahnwitzigen Konstruktion ist das Thema des Textes grundiert. Wie die Geburtsszenen der einflussreichen humoristischen Romane aus England, Fieldings *Tom Jones* (1749) und Sternes *Tristram Shandy* (1759–1767), bestimmen die Umstände der Geburt auch in den *Fliegeljahren* die

95 Im Folgenden nach SW I,2 mit Seitenangabe direkt im Text nachgewiesen.

wichtigsten Handlungsmomente des Textes. Die Brüder Walt und Vult sind als Zwillinge ‚gleich‘, wie sich ja auch an den Namen ablesen lässt: *Gottwalt* lässt Gott walten; *Quod Deus vult* lässt Gott seinen Willen. Jedoch sind die beiden Brüder entgegen ihrer namentlichen und genetischen Nähe eben ganz und gar unterschiedlich – und damit beginnt der vom Erzähler bereits anmoderierte „Jammer“.⁹⁶ Walt ist ein „blauäugiger Blondin“, zeigt schon früh ein „überzartes, frommes, gelehriges, träumerisches Wesen“. Vult, der „schwarzhaarige, pockennarbige, stämmige Spitzbube“, könnte sich kaum stärker gegen seinen Bruder absetzen (612).⁹⁷ Eigentlich zusammengehörig, doch gleichzeitig getrennt durch den „frappanten Jammer“ der literarischen Petrischale, die auch noch den demonstrativ illusionsbrechenden Namen Elterlein trägt – in dieser Konfiguration wird schon zu Beginn des Textes deutlich gemacht, welche Spannung seine Motive, von Handlungsmomenten zu Figurennamen, austragen: Ähnlichkeit, Identität und Verdoppelung versus Verschiedenheit und Inkompatibilität.

Zu dieser Grundlegung der Hauptfiguren kommt nun noch ein Handlungsmotor, der sie in Bewegung versetzt und nicht weniger sonderbar erscheint als die Geburt der ungleichen Zwillinge: das Van der Kabel'sche Testament. Walt soll auf den letzten Willen des kauzigen Erblässers hin als sein „Universalerbe“ (592) zu beträchtlichem Reichtum kommen, wenn er die Bedingungen erfüllt, die in den insgesamt 17 Klauseln der Erbschrift festgehalten werden. Das Herzstück machen die „neun Erb-Ämter“ (589) aus, die Walt als Besucher der „Akzessit-Erben“, die von jedem Fehler Walts profitieren sollen, sowie als Klavierstimmer, Gärtner, Notar, Jäger, Buchhändler, Korrektor, Lehrer und schließlich Pfarrer durch verschiedene Berufe führen soll – ganz nach dem Vorbild der Biographie Van der

96 Bergengruen hat eine Genealogie der Doppelfiguren Jean Pauls aufgestellt und greift dabei auf zeitgenössisches Wissen um den s. g. Doppel(t)gänger zurück. Dabei hält er fest: „Jeder Mensch- und Autorentyp [...] hat in Jean Pauls poetisch-poetologischem Kosmos zwei Pole, einen ernsthaft-empfindsamen und einen komisch-satirischen[.]“ Maximilian Bergengruen: Pol und Gegenpol eines Magneten. Zwei Studien zu Jean Pauls Konzept der Doppelautor-schaft in „Siebenkäs“, „Flügeljahren“ und „Komet“. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 45 (2010), S. 45–79, hier S. 64. Die Forschung hat vielfach auf die Weiterentwicklung des Motivs ausgehend von den Figuren Leibgeber/Siebenkäs aufmerksam gemacht, bspw. Gert Ueding: Jean Paul. München: Beck 1993, S. 145.

97 Bergengruen hat die Hintergründe dieser Zuordnungen ausgehend vom medizinischen Diskurs der Zeit erhellt. Walt trägt als ‚linker‘ Fötus zum Beispiel eher weibliche Charakterzüge, Vult als ‚rechter‘ eher männliche. Vgl. Maximilian Bergengruen: „Das Allerheiligste der Zeugung“. Zum epistemischen und poetologischen Gehalt der Zwillinge-Metapher in Jean Pauls „Flügeljahren“ (mit einem Exkurs zur Geminologie um 1800). In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 48/49 (2013/2014), S. 285–308, hier S. 300.

Kabels.⁹⁸ Die Handlung des Romans ist durch die Erb-Aufgaben motorisiert, der Held motiviert – so sollte man denken. Die Forschung hat mehrfach festgehalten, dass Jean Paul den Testaments-Kniff nicht nur selbst als das Bindemittel der mannigfaltigen Handlung verstand,⁹⁹ sondern sich hier ebenfalls der Plot eines Entwicklungsromans abzeichnet: Am Ende der neun Ämter sollte sich Walt entwickelt haben.¹⁰⁰ Van der Kabel selbst legt die Notwendigkeit dieser Entwicklung nahe und bezeichnenderweise eben im Zusammenhang mit jener Figureninformation, die nicht nur für die Auswahl seines Erben ausschlaggebend ist, sondern auch für die Betrachtung der *Flegeljahre* in dieser Arbeit: Walt schriftstellert. Van der Kabel beschreibt im Testament, dass Walt „das Böse“ habe, ein „etwas elastischer Poet“ zu sein (588); er prophezeit, dass die Erbämter dem „leichten poetischen Hospes“ unvernünftig leicht vorkommen werden (589); er adressiert den Notar in spe viel häufiger als „Poet“ (590) denn als „juristische[n] Kandidat[en]“ (588); und er hofft, dass die zu erfüllenden Bedingungen des Erbes „den leichten Poeten vorwärts bringen und ihn schleifen und abwätzen“ (590). Überdeutlich wird Walt hier in der Van der Kabel'schen Außenperspektive als eine Witzfigur von einem Poeten gerahmt. Was das ‚Böse‘ und ‚Leichte‘, das ‚Abzuwätzende‘ an einem Dichter ist, braucht nicht ausgeführt zu werden, es scheint im Kontext des Testaments selbstverständlich zu sein. Dieses Wissen zur Typenfigur wird bei den Figuren des Romans und bei seinen Rezipienten ganz offenbar vorausgesetzt. Doch gerade der Dichter Walt scheint dem Erblasser nicht nur problematisch, sondern auch des Erbes würdig, da er neben seinem guten Gemüt auch über „viel leibliche Armut und geistigen Reichtum“ verfüge (587). Die Witzfigur hat also Potenzial, sie muss nur entwickelt werden.¹⁰¹ Das Witzige besteht in ihrer Schriftstellernatur, die Entwicklung in der Anpassung an die wirkliche Welt, repräsentiert

98 Die Forschung hat verschiedene Deutungsangebote zu den Personalien und Lehrstationen gemacht. Für Rose stellen die Akzessiterben einen repräsentativen Ausschnitt aus der Gesellschaft dar, lassen sich also als Folie für die Charakterisierung und Entwicklung des Protagonisten verstehen. Vgl. Ulrich Rose: *Poesie als Praxis. Jean Paul, Herder und Jacobi im Diskurs der Aufklärung*. Wiesbaden: DUV 1990, S. 67 f. Vielleicht zu assoziativ scheint Schmitz-Emans Vorschlag, dass alle Erbämter Bezüge zur Poesie haben. Etwa: „Die Jägerrolle erinnert an die Notwendigkeit, für eigene Dichtungen Stoffe zu erbeuten.“ Schmitz-Emans: *Jean Pauls Schriftsteller [Flegeljahre]*, S. 192, FN 84.

99 Karl Freye: *Jean Pauls Flegeljahre. Materialien und Untersuchungen*. Berlin: Mayer & Müller 1907, S. 80 f.

100 Vgl. bspw. Herman Meyer: *Jean Pauls Flegeljahre*. In: Jean Paul. Hrsg. von Uwe Schweikert. Darmstadt 1974 (*Wege der Forschung* 336), S. 208–265, hier S. 212.

101 Diesen Aspekt der Handlung hatte Jean Paul schon in den frühesten Konzepten zum Roman festgelegt. Vgl. Freye: *Jean Pauls Flegeljahre*, S. 10.

durch die ‚Erb-Ämter‘.¹⁰² Unter Rückgriff auf die Figurenkategorien ließe sich das auch so formulieren: Aus der Typen- muss eine Individualfigur werden. Der Entwicklungsroman deutet sich an. Das Ziel dieser Entwicklung wird konkret beschrieben: Durch die Erb-Ämter soll Walts Lebenslauf dem Van der Kabels angeglichen werden und letzterer wünscht sich sogar, dass Walt schlussendlich den Namen annehmen solle, den Van der Kabel selbst dem reichen Adoptivvater zuliebe abgelegt hatte: Friedrich Richter. Dass Jean Paul (eigentlich: Johann Paul Friedrich Richter) sich in seine eigenen Texte einschreibt, ist die Regel, nicht die Ausnahme, und in den *Flegeljahren* tut er dies sogar mehrfach – darauf wird zurückzukommen sein. Wenn sich der Poet Walt nun aber in Richtung Van der Kabels entwickeln soll, dann bekommt dies durch den verdoppelten Namen des Testators auch einen doppelten Sinn: Nähert sich der fiktive Dichter Walt nicht nur dem ‚wirklichen Leben‘, sondern auch dem realen Autor Jean Paul an? Bemerkenswert jedenfalls ist, dass der marginal jüngere Zwillingbruder Vult sich durchaus als Mentor seines Bruders versteht, ihn wiederholt an die Erfüllung der Testamentspflichten erinnert. Entstehungsgeschichtlich hat er dabei im Verlauf der Romankonzeption aber eine andere Figur verdrängt, die seinen Part als zunächst übernehmen sollte: Jean Paul selbst.¹⁰³

Doch mehr zu Walts Werks und Vults Beitrag später. Noch ein weiterer Jean Paul hat seine Finger im Spiel: Van der Kabel, alias Richter, verfügt in seinem Testament ebenfalls, dass ein „gesattelter Schriftsteller von Gaben“ beauftragt werden solle, die Geschichte des Erben aufzuzeichnen. Van der Kabel hat hier ganz offenbar eine wahrheitsgetreue Aufzeichnung im Blick, denn er nennt den Schriftsteller einen „Historiker“, der „reichlich mit Notizen“ zu versorgen sein solle (592). Dieser ‚Historiker‘ wird niemand anders sein als ein gewisser „J. P. F. Richter“ (596), der den Titel seiner Schrift schnell festlegt: „*Flegeljahre*“ (594). Auf allen Ebenen des Textes hat sich Jean Paul also eingeschrieben: Er ist der Autor der *Flegeljahre*, „J. P. F. Richter“ ist der vorgebliche Autor und homodiegetischer Erzähler der Geschichte um die Handlung, die vom Testament eines „Friedrich

102 Entsprechend notiert Jean Paul ebenfalls in frühen Überlegungen zum Roman: „Synthese des Dualismus zwischen Poesie und Wirklichkeit“. Ebd., S. 25. Zu einer ‚Synthese‘ kommt es dann allerdings im fertigen Roman nicht, wie die weitere Deutung zeigt.

103 Vgl. ebd., S. 9. Die Figur, die später zu Vult wird, nennt Jean Paul in den früheren Konzeptionsstufen schlicht ‚ich‘. Vgl. Freye: Jean Pauls *Flegeljahre*, S. 67. Als Vorbild für Vult diente aber auch Jean Pauls Freund Paul Emil Thieriot, für den Jean Paul die Idee zum Roman zunächst entwickelt hatte, dann aber selbst ausführen musste. Eine detaillierte Rekonstruktion des Sachverhalts und der Biographie Thieriets hat Sprengel vorgelegt: Peter Sprengel: Interferenzen von Literatur und Leben. Jean Pauls Freund Paul Emil Thieriot und die „*Flegeljahre*“. In: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 26/27 (1992/93), S. 132–168.

Richter“ in Gang gebracht wird und die einen jungen Notar und Poeten zur Reife zu bringen scheint, auch dank der Hilfe seines Bruders Vult, der im Text mit dem Autor Jean Paul verglichen wird (siehe unten).

Die deutliche Konstruiertheit des Verdoppelungs-Motivs und die inszenierte Überwindung diegetischer Grenzen des Autors markieren den Text deutlich als konzeptuell, spielerisch und experimentell – wenn auch letzteres freilich in einem etwas anderen Sinne als das literarische Experiment bei Moritz.¹⁰⁴ Das Testament stellt in diesem Experiment die Versuchsumgebung dar: Es ist die des Entwicklungsromans, also einer Gattung die in besonderem Maße die schrittweise Entwicklung einer Figur nach der Maßgabe des psychologischen Realismus der Zeit entfalten soll. Was passiert, wenn das Versuchsobjekt, der poetische Walt neben seinem satirischen Bruder Vult, in den Versuchsaufbau integriert wird, ist die Kernfrage dieses Schriftstellerromans. Um die Ergebnisse richtig einzuordnen, hilft es zunächst, die beiden Hauptfiguren als Schriftsteller genauer zu betrachten.

Walt tritt zuallererst als Autor von Polymetern bzw. Streckversen hervor. Dabei handelt es sich um eine von ihm selbst erdachte prosaisch-lyrische Kleinform, um „treffliche Gedichte, nach einem neuem Metrum“, wie sich Walts Schulmeister Schomaker ausdrückt (605). Diese Form verfügt über keinerlei metrische Gleichmäßigkeit und besteht immer aus einem einzigen, langen ‚Vers‘, der sich typographisch nicht vom übrigen Prosa-Text abhebt. Vom poetischen Sprachregister und der vom übrigen Text teils abweichenden syntaktischen Struktur abgesehen sind diese ‚Gedichte‘ formal eigentlich nicht als lyrisch zu erkennen. Die Vermutung liegt deswegen zunächst nahe, hier von einer Parodie der konzeptuell-formalen Lyrik auszugehen, die um 1800 gerade in den Kreisen der Klassiker und Frühromantiker populärer wird.¹⁰⁵ Die Formkritik war ohnehin ein populäres satirisches Sujet (→ 4.6). Schon 1796 hatte Jean Paul in seiner „Vorrede zur zweiten Auflage des Quintus Fixlein“ zu einer Generalkritik bloß formschneidender Poesie angesetzt. Er lässt sich selbst auf den „Kunstrat“¹⁰⁶

104 In dieser Perspektive erscheinen stark psychologisierende Deutungen des Textes, wie etwa Wiethölters auf den Narzissmus der Brüder ausgerichtete Deutung des Textes, nicht recht in das deutlich ausgestellte Konzept des Romans zu passen. Vgl. Waltraud Wiethölter: Jean Paul, ‚Flegeljahre‘. In: Interpretationen. Romane des 19. Jahrhunderts. Stuttgart: Reclam 2005, S. 144–173.

105 Jean Paul hat die Streckverse als „ganz eigne neue griechische Gedichte“ beschrieben und damit selbst einen Bezug zu klassizistischen Formen hergestellt. Brief an Otto 25.12.1802 (SW 3, 4, S. 194). Auf das Zitat macht Neumann aufmerksam, vgl. Peter Horst Neumann: Streckvers und poetische Enklave. Zur Entstehungsgeschichte und Form der Prosagedichte Jean Pauls. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 2 (1967), S. 13–36, hier S. 29.

106 SW I,4, S. 23.

Fraischdörfer treffen, der „keine schöne Form als die griechische“ anerkennt, „die man durch Verzicht auf die Materie am leichtesten erreiche“,¹⁰⁷ ja sogar Häuser als „architektonische Kunstwerke“ versteht, die „die mehr zum Beschauen als zum Bewohnen gehörten“.¹⁰⁸ Als „elende frostige Lothssalzsäule“, „ausgehöhlter Hohlbohrer aller Herzen“ und „[a]usgeblasenes Lerchenei“¹⁰⁹ wird er vom offensichtlich frustrierten Erzähler-Jean Paul beschimpft, eine klare Absage formal bestimmter Dichtung.¹¹⁰ Vor diesem Hintergrund erscheinen die Polymeter als Parodie einer Lyrik, die lieber Silben zählt, als Inhalte bringt. Die behauptete Form ist der Formlosigkeit so nahe, dass die Ernsthaftigkeit der Streckverse auf den ersten Blick mehr als zweifelhaft erscheint.

Eine ganze Reihe dieser Gedichte werden in den Romantext eingebettet, wobei „*Der Fremde*“ einen absurden Höhepunkt der Polymeterproduktion markiert. Der Streckvers soll im „Haßblauer Kriegs- und Friedensboten“ (680) erscheinen, mitsamt rhythmischer Notation. Diese erweist sich bei näherer Betrachtung allerdings als unsinnig, die angegebene Metrik ist nicht nur mit dem abgedruckten Text teils inkompatibel, sondern überhaupt mit der deutschen Prosodie. Der Erzähler kommentiert entsprechend die „Härten dieses Verses“ und auch seine Kenntnis der esoterischen Versfüße – Prokeleusmatikus, Päon und Molossus – rettet das Gedicht nicht.¹¹¹ Kaum zufällig erscheint es im „Poets corner“, übersetzt als „Poeten-Winkel“ – der ‚Winkelpoet‘ klingt hier mit, den ähnlich auch Lichtenberg als Übersetzung für die typisiert schlechten „Grub street poets“ notiert hatte.¹¹²

Unter diesen Vorzeichen gelesen, erscheinen Walts Polymeter als eine Parodie modisch-moderner, formregierter Lyrik. Walts Dichtertum wäre

107 Ebd., S. 26.

108 Ebd., S. 22.

109 Ebd., S. 28.

110 Einzuordnen ist dieser Ausfall auch in das Verhältnis Jean Pauls zu den Weimarer Klassizisten Goethe und Schiller. Goethe schließlich gibt seiner Irritation über Jean Paul im Gedicht *Der Chineser in Rom* Ausdruck. Brilliant nacherzählt und dokumentiert ist das Verhältnis Jean Pauls zu Weimar bei: Helmut Pfotenhauer: Jean Paul. Das Leben als Schreiben. München: Hanser 2013, S. 138–163. Zur *Vorrede* vgl. dort insbesondere S. 138–140.

111 Dagegen Nienhaus, der zumindest teilweise einen Sinn in der Metrik erkennen kann. Eine solche Deutung allerdings läuft dem ironischen Erzählerkommentar zuwider. Vgl. Stefan Nienhaus: „Da ich ihn aus unserer Zeitung als einen weichen Dichter des Herzens kenne“. Walts Lyrik. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 26/27 (1991/92), S. 120–131, hier S. 121.

112 Lichtenberg notiert in den *Sudelbüchern* den „Winkelsänger-Stil“ als mögliche Übersetzung für die Grub Street, jene zum Pfuhl literarisch und moralisch schlechter Poeten stilisierten Straße im London des frühen 18. Jahrhunderts. Georg Christoph Lichtenberg: *Sudelbücher* I. In: Ders.: *Schriften und Briefe*. Hrsg. v. Wolfgang Promies. 6 Bde. Bd. 1: *Sudelbücher* 1. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 1994., S. 65 [Eintrag 65].

entsprechend Satire. Doch diese Deutung greift zu kurz. Nicht alle Figuren reagieren ablehnend und belächelnd auf die Streckverse: Der Schulmeister Schomaker verteidigt sie, gibt ihnen überhaupt erst den antikisierend-aufwertenden Namen ‚Polymeter‘ (605) und lauscht einer spontanen Lesung Walts nicht ohne Stolz auf seinen Schützling (636); Goldine, die im Haus von Walts Eltern lebt, lobt die Texte ebenfalls (633); Vult, der die gleiche Lesung heimlich belauscht, entwickelt begeistert die Idee vom gemeinsamen Roman, der sich neben den Polymetern zum anderen großen literarischen Projekt in den *Flegeljahren* entwickeln wird (636); und Wina lobt den Verfasser der Polymeter später als „weichen Dichter des Herzens“ (1042). Ob auf diese positive Reaktion der Figuren allerdings viel zu geben ist, steht auf einem anderen Blatt: Schomaker erscheint als ein doch sehr provinzieller Lehrer, dessen Urteil vielleicht nicht uneingeschränkt zu trauen ist; das Lob der „satirische[n] Jüdin“ Goldine (633) ist nicht ohne doppelten Boden, zumal Walt ihr in seiner Erscheinung „lächerlich“ vorkommt (630); Vult scheint eher begeistert von den monetären Möglichkeiten des dichtenden Bruders als von den Streckversen selbst, die er später wegen ihrer rhythmischen Extravaganz angreift (771 f.); Winas Lob wird nicht zurückgenommen, geht aber an die falsche Adresse: Sie hält Vult für den Verfasser der Streckverse (1042).¹¹³ Es spricht jedoch noch mehr für eine ‚ernste‘ Lektüre der Streckverse als die gemischte Reaktion innerhalb der fiktiven Umwelt, etwa das Auftauchen von Polymetern in den „Ernste[n] Ausschweife[n] für Leserinnen“, die dem späten *Komet*-Roman (1820–22) beigelegt sind.¹¹⁴ Auch in der Jean-Paul-Rezeption nehmen die Streckverse eine besondere Rolle ein. Kommerell hat die Form in seiner prägenden Jean Paul-Monographie hervorgehoben, beschreibt sie als „ahnend“, „schwingend“, ja als den Ausdruck einer „inneren Musik“.¹¹⁵ In seiner Auffassung der Texte dürfte Kommerell hier noch vom George-Kreis geprägt sein,¹¹⁶ der eine Reihe der

113 Auch Nienhaus hebt hervor, dass es eine „Fülle von Bezeichnungs- und Einordnungsversuchen“ zu den Streckversen gebe, aber jeder einzelne seinen „Teil an relativierender Ironie“ abbekomme. Vgl. Nienhaus: „Da ich ihn aus unserer Zeitung als einen weichen Dichter des Herzens kenne“, S. 122.

114 So etwa die Polymeter „Die sterbenden Kinder“ und „Die Erinnerung an Dahingegangene“ (SW I,6, S. 664 f.).

115 Max Kommerell: Jean Paul. 5., durchges. Aufl. Frankfurt a.M.: Klostermann 1977, S. 20. Völlig zurecht hat Neumann diese Ein- und Hochschätzung der Polymeter kritisiert, die „in den Sog des nur noch metaphorischen Spechens“ abzudriften droht. Neumann: Streckvers und poetische Enklave, S. 15.

116 Kommerells Jean Paul-Monographie erschien tatsächlich erst nach dem Bruch mit George, in die Zeit des George-Kreises fällt allerdings 1924 seine Dissertation zu Jean Paul und Rousseau. Ausführlich dargestellt wird nicht nur die Jean Paul-Arbeit, sondern auch das Verhältnis

Streckverse Jean Pauls durch den Wiederabdruck in Anthologien geadelt hat.¹¹⁷ Auch Maurer beschreibt die Texte mehr als ein halbes Jahrhundert später als eine „höchst spannungsgeladene[] Kleinkunst.“¹¹⁸ Es mag methodisch fragwürdig wirken, die reale Rezeption der Nachwelt gegen die im Text selbst dargestellte Rezeption auszuspielen, allerdings lässt sich nicht von der Hand weisen, dass Jean Paul es seinen Leserinnen und Lesern eher als seinen Figuren vergönnt, den Ernst zumindest mancher parodistisch anmutender Streckverse zu durchschauen.

Die von Walt vorgetragenen Streckverse enthalten z.B. einen mit dem Titel „Der Kindersarg in den Armen“: „Wie schön, nicht nur das Kind wird leicht in den Armen gewiegt, auch die Wiege.“ (635) Erschütternd ist das Sujet, die Ausführung allerdings schwer einzuordnen. Ist das nicht eine verharmlosend-lapidare Darstellung eines Kinderbegräbnisses? Auch der Kontext des Vortrags zeugt nicht gerade von Empathie, da Walt direkt vor der Rezitation dieses ‚Verses‘ zwar zu Tränen gerührt ist, allerdings bemerkt der Erzähler: „[E]s war nur das Weinen der Bewegung, die weder eine entzückte noch betrübte, sondern nur eine Bewegung zu sein braucht.“ (635) Erst im vierten Band offenbart sich allerdings der biographische Hintergrund des Streckverses und erlaubt eine Rekontextualisierung des Gedichts. Walt und Vult hatten eine Schwester, die wohl noch als Kind verstorben ist. Walt erinnert sich: „Ich und du standen auf den Hand- oder Fußhaben der Wiege unserer sel. Schwester, und unter dem heftigsten Schaukeln hörten wir dem Wiegenlied von grünen Wäldern zu, und der kleinen Seele taten sich tauschimmernde Räume auf[.]“ (1023) Der Streckvers und die Erinnerung hellen sich für die Rezipienten gegenseitig auf, deutlich genug wird über das Motiv der Wiege, das auch für den Streckvers zentral ist, eine Verbindung zwischen dem toten Kind und der „sel. Schwester“ [Herv. NG] hergestellt. Dass die Ideen zum Streckvers und der Verlust der Schwester schon in der frühen Planung des Romans vorgesehen waren und die turbulenten Rekonzipierungen überstanden haben, mag ebenfalls für ihre Relevanz sprechen.¹¹⁹ Vor diesem Hintergrund erscheint der Polymeter nicht als verunglückte Behandlung eines erschütternden Gegenstandes, sondern

zum George Kreis bei Christian Weber: Max Kommerell. Eine intellektuelle Biographie. Berlin, New York: De Gruyter 2011, besonders S. 50–64 und S. 94–99.

117 Stefan George u. Karl Wolfskehl (Hrsg.): Deutsche Dichtung, Jean Paul. Ein Stundenbuch für seine Verehrer. Hrsg. von. Berlin: Bondi 1900 (Deutsche Dichtung 1).

118 Peter Maurer: Wunsch und Maske. Eine Untersuchung der Bild- und Motivstruktur von Jean Pauls Flegeljahren. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1981 (Palaestra 273), S. 26.

119 Vgl. die Hinweise bei Freye: Jean Pauls Flegeljahre zum Verlust der Schwester, S. 37, und zum Streckvers, S. 57.

als Walts lyrische Bewältigung einer eigenen, bewegenden Erinnerung. Den anderen Figuren (mit Ausnahme von Vult) bleibt Walts Erinnerung und damit auch der biographische Zusammenhang des Textes unbekannt, der dadurch wie eine Schrulle wirken muss. So entziehen sich die Streckverse einer klaren Einordnung: Als Instrument literarischer Satire und lächerliches Produkt eines lächerlichen Dichters zeigen sie sich teilweise zu ernst; und als Nobilitierung des Dichters Walt sind aber ebenso wenig dienlich, dazu passt nicht die deutliche Satire silbenbasierte Lyrik, die mit ihnen verbunden wird, dafür treffen sie teils auch zu genau ins Leere.¹²⁰

Gerade in dieser Position zwischen Satire und genuinem, individuellen Ausdruck allerdings können die Streckverse den Diskurs um Schriftsteller(figuren) abbilden. Dies geschieht am deutlichsten beim „Kapaunengefecht der Prosaisten“, so die Überschrift des zehnten Kapitels (637). Die zentrale Figur des Kapitels ist neben Walt der Höfling Knoll. Letzterer soll dem Protagonisten die Prüfung zum Notarius abnehmen. Dabei steht er in seiner Funktion als Hofpfalzgraf bzw. „comes palatinus“ (638) genau zwischen Walts prospektivem juristischen Beruf und seiner zweifelhaften lyrischen Berufung. In seiner höfischen Funktion nämlich ernennt der *comes palatinus* nicht nur Notare, sondern auch Hofdichter. Der Text betont dies mehrfach, wenn auch nebenbei, etwa indem Goldine „leise“ bemerkt, dass „mancher Pfalzgraf und mancher Vater [...] keine Gedichte, aber doch einen Dichter“ machen könne (631), und Knoll selbst betont, er „kreier[e] [...] ja eigenhändig Poeten“ (638). Knoll prüft also nicht nur den Notar Walt, sondern auch den Dichter. Als Höfling steht er dabei deutlich für das überholte Konzept des Hofdichters und lehnt den modernen, marktabhängigen Dichter ab, so wie auch Walts eigenwillige, moderne Form. Sie passt nicht in sein reichlich traditionelles Bild einer Lyrik, die unbedingt „lateinisch ist, oder doch gereimt“. (638) Deswegen fällt der just im Jus geprüfte Walt als Poet schon aus Prinzip durch: „Kapitalisten oder Rittergutbesitzer, die nichts zu tun und genug zu leben haben, können in der Tat Gedichte machen [...]; aber nur kein gesetzter Mensch [...]“. (638) Knoll greift in seiner Ablehnung Merkmale des typisch unlauteren, unfähigen und überproduzierenden Dichters auf, indem er etwa betont, wie viele Polymeter er selbst mit Leichtigkeit herunterschreiben könne – nämlich „1000 in einer

120 So etwa die voreilige polymetrische Grabschrift auf Flitte (vgl. S. 955), die den entsprechenden Witz aus Kotzebues *Armen Poeten* vorwegnimmt (→ 4.7). Vonau hat herausgestellt, dass Jean Paul die Streckverse in seinen Korrespondenzen ebenfalls teils als Spaß, teils als ernste Literatur dargestellt hat. Vgl. Michael Vonau: Quodlibet. Studien zur poetologischen Selbstreflexivität von Jean Pauls Roman „Flegeljahre“. Würzburg: Ergon 1997 (Literatura 2), S. 51.

Stunde“ (638).¹²¹ Am Polymeter erkennt er nur das, was den Rezipienten des Textes als literatursatirisches Element erscheinen muss, nicht allerdings deren andere, ernstere Qualität. Als Repräsentant eines höfischen, weitgehend überholten Dichtungsverständnisses kann er das auch nicht.

Da sein Vater das kritische Urteil Knolls annimmt und sein Lehrer Schomaker vor der Autorität des Würdenträgers einknickt, ist es an Walt selbst, sich als Dichter gegen die typisierende Vereinnahmung zu behaupten. Und das tut er in einem für ihn seltenen Moment selbstbewusster Stärke: „[D]a schnaubte der sanfte Walt wie ein getroffener Löwe empor, sprang vor den Kandidaten und ergriff dessen Achseln mit beiden Händen und schrie aus lang gemarterter Brust so heftig auf, daß der Kandidat wie vor nahem Totschlag aufhüpfte[.]“ (639) Dass Walt gerade in diesem Moment zum Löwen wird, hat alles damit zu tun, dass er um sein Selbstverständnis ringt. Denn Notar wird er auf Wunsch des Vaters, Dichter zu sein allerdings ist sein eigener: „Kandidat! Bei Gott, ich werde ein guter Jurist von fleißiger Praxis, meiner armen Eltern wegen. Aber, Kandidat, ein Donnerkeil spalte mein Herz, der Ewige werfe mich dem glühendsten Teufel zu, wenn ich je den Streckvers lasse und die himmlische Dichtkunst.“ (639) Keine Kleinigkeit ist das Projekt, das Walt hier skizziert: Das Gelingen eines modernen Dichtertums, das sich der Typizität entzieht (aber zurecht?), das sich eine individuelle Form gibt (aber auch eine angemessene?) und das sich aus der symbolischen Überformung des „himmlische[n]“ Dichters speist (trotz der Verhaftung auf dem Boden der notariellen Realität). In dieser komplexen Anlage der Figur besteht der Interpretationskonflikt, den Schmitz-Emans mit Blick auf die Forschung für die Deutung Walts herausgestellt hat: Er stehe gleichzeitig für ein positives Bild des Dichters und ein typisiertes „Zerrbild“ als Kritik an romantischer Ästhetik.¹²² Allerdings: Der Befund muss nicht unbedingt zu einer Entscheidungsfrage gemacht werden. Gerade die Widersprüchlichkeit der Schriftstellerfigur kann als eigene Position im Diskurs um Schriftsteller gedeutet werden: Dichter sind widersprüchlich und Walt ist genau das auch.

Der Zwillingbruder, Vult, ist ebenfalls Dichter, aber wie er schon optisch und charakterlich Walt eher gegenüber als zur Seite steht, so auch als Schriftsteller. Statt ein „weiche[r] Dichter des Herzens“ (1042) ist er

121 Siehe dazu auch den Vorwurf der Belanglosigkeit von Vielschreiberei gegenüber den typisierten Schriftstellern in Weißes *Poeten nach der Mode*, → 4.4.

122 Schmitz-Emans: Jean Pauls Schriftsteller [Flügeljahre], S. 170. Vgl. auch Simons These, dass eine reine Negativ- oder Positivcharakterisierung von Walt zu kurz greife. Ralf Simon: Versuch über einige Rahmenbedingungen des literarischen Charakters in Jean Pauls Flügeljahren. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 36 (2001), S. 251–266, hier S. 255.

ein erprobter Satiriker. Er sei der Verfasser eines „satirische[n] Werks[s]“ unter dem Titel „die *grönländischen Prozesse*“ (666), bei dem es sich freilich um einen Text Jean Pauls handelt. Statt (sich selbst) zu rühren, ätzt er, besonders gegen Rezensenten und den Adel (666); statt seine eigenen Erfahrungen und Emotionen zu Text zu machen, plädiert er entschieden für eine Trennung von Innerem und der Kunst.¹²³ Vor allem aber betreibt er die Schriftstellerei (und nicht weniger sein Flötenspiel) mit merkantiler Haltung.¹²⁴ Davon zeugt einerseits seine in mehreren von ihm aufgesetzten Zeitungsinseraten vollzogene Inszenierung als erblindender Musiker, mit der er sein Publikum und damit gleichermaßen seinen Markt- und Schauwert gekonnt manipuliert (681 f.). Und andererseits begreift er als ein solches merkantiles Unterfangen auch den Roman „Hoppelpoppel – oder das Herz“ (670), den er im Verlauf der *Flegeljahre* gemeinsam mit seinem Bruder Walt verfasst. Die Idee zu diesem „Doppelroman“ (667) kommt Vult, als er den Bruder beim Vortrag der Polymeter belauscht (636). Aus Vults Perspektive handelt es sich bei diesem Projekt gleichermaßen um eine wirtschaftliche und eine künstlerische Tätigkeit, um eine „Äthermühle“, wie er sagt (664). Damit wird ein Bild aufgegriffen, das den geplanten Roman in Analogie zum Schreiben der *Flegeljahre* selbst setzt, jener „Maschine“, die ihren „ordentlichen Mühlengang“ (594) beginnt, als der Erzähler sich für den Erhalt des ersten Stückes aus dem Naturalienkabinett – sprich: seine Bezahlung – mit dem ersten Kapitel der *Flegeljahre* revanchiert. Vults Selbstkritik bei der Arbeit am Roman betrifft deswegen auch nicht zuvörderst die Qualität, sondern die Quantität seiner investierten Arbeit. Zu wenig am Hoppelpoppel zu arbeiten sei „weder für die Literatur noch für das Honorar“ gut, und Vult brauche das Geld unbedingt (942). Damit steht er im expliziten Gegensatz zu seinem Bruder, der sich nicht so sehr über die finanzielle Zuwendung freut, die das Testament ihm verspricht, als darüber, ein Dichter genannt zu werden (678).

So gegensätzlich Walt und Vult als Personen sind, so gegensätzlich sind sie auch in ihren Selbstverständnissen als Schriftsteller.¹²⁵ In der Forschung

123 Vult: „Ein Virtuose [...] muß imstande sein, während er außen pfeift, innen Brezeln feil zu halten [...]. Rührung kann wohl aus Bewegung entstehen, aber nicht Kunst, wie bewegte Milch Butter gibt, aber nur stehende Käse.“ (791).

124 Zu weit scheint allerdings Simons These zu greifen, dass die „Tauschlogik des Geldes“ der Schlüssel zum Verständnis der *Flegeljahre* sei, bis in die „Tiefenstruktur“ des Textes wirke und „mit dem Formalismus der Geldzirkulation alle substantiellen Festlegungen des poetischen Charakters“ unterlaufe. Simon: Versuch über einige Rahmenbedingungen des literarischen Charakters in Jean Pauls *Flegeljahren*, S. 259 f.

125 Schriftsteller verkörpern bei Jean Paul ganz und gar Grundsätzliches. Wie Gerlach gezeigt hat, sind die siamesischen Zwillingbrüder Mensch in der dem *Titan* angehängten Erzählung

wurde diese offensichtliche Gegenüberstellung unterschiedlich gedeutet und das jeweilige Verständnis grundiert nicht nur, wie die Figuren überhaupt verstanden werden, sondern mit ihnen auch der Text, in dem sie vorkommen. Grundlegend ist die Beobachtung, dass Walt und Vult als gegensätzliche Zwillinge eine Bedeutungslogik eröffnen, die irgendwo zwischen Getrenntem und Zusammengehörigem steht. Erstaunlich ist, wie weit die Deutungen auf dieser Skala auseinandergehen: Teils werden beide Figuren wegen ihrer konstruierten Gegensätzlichkeit ausdrücklich als „Typen“ verstanden.¹²⁶ Diese Typizität erlaubt eine Deutung der Figuren als Stellvertreter bestimmter diametral gegenübergestellter Konzepte,¹²⁷ nämlich des poetisch-träumerischen Idealismus auf Seiten Walts, und des satirisch-desillusionierenden Realismus (bzw. „Scheinrealismus“)¹²⁸ auf Seiten Vults.¹²⁹ Wo Deutungen die Figuren nicht als bloße Stellvertreter verstehen möchten, bemühen sie sich entsprechend darum, sie eben nicht als Typen, sondern als individualisierte Figuren darzustellen: Vult wird ein „selbstgenügsamer und runder“¹³⁰, Walt ein „komplexe[r] Charakter“.¹³¹ Ja, sogar über das Verhältnis der Brüder besteht in der Forschung keine Einigkeit, es wird teils als Annäherung,¹³² teils als ein Auseinandertreiben der Figuren verstanden.¹³³

Für die weitere Deutung sollen diese sehr disparaten Einschätzungen vorerst als Befund gelten und auf die paradoxe Anlage des Romans zurückgeführt werden. Zunächst nämlich erscheinen die Figuren Walt und Vult durchaus als Funktionsträger, die dem Schema des Entwicklungsromans

Doppelgänger sehr deutlich als Sinnbild der Menschheit zu verstehen – und sie sind Literaten. Vgl. Franziska Frei Gerlach: *Geschwister. Ein Dispositiv bei Jean Paul und um 1800*. Berlin: De Gruyter 2012, S. 351–355.

126 Roman Luckscheiter: Jean Paul: *Fliegeljahre*. In: Kindlers Literatur Lexikon Online. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05728-0_6972-1 (01.04.2025).

127 Ein prägendes Beispiel dafür ist Kommerell, der dieses Verständnis der Figuren besonders stark macht: „Vult ist kein Charakter: sondern die Hälfte eines solchen [...]“. Kommerell: Jean Paul, S. 358.

128 Kommerell stellt in Frage, ob Vult denn wirklich so ein „Realist“ sei. Denn die Wut auf den Adel etwa erscheint ihm eher als aufgesetzt, nicht als tatsächlich erfahren: Auch Vult spiele hier insofern eine Rolle und verfüge gar nicht über die Autorität, realistisch über den Adel zu urteilen. vgl. ebd., S. 360.

129 Luckscheiter: Jean Paul: *Fliegeljahre*.

130 Vgl. Meyer: Jean Pauls *Fliegeljahre*, S. 223.

131 Simon: Versuch über einige Rahmenbedingungen des literarischen Charakters in Jean Pauls *Fliegeljahren*, S. 254. So auch Schmitz-Emans, die zwar die Ähnlichkeit von Walt zum Typen des poetischen Nihilisten aus der *Vorschule der Ästhetik* und zum „Dichtertypus“ aus Über die natürliche Magie der Einbildungskraft festhält, der Figur aber eine darüber hinausreichende Komplexität zuspricht. Vgl. Schmitz-Emans: Jean Pauls Schriftsteller [*Fliegeljahre*], S. 160 bzw. S. 168.

132 Ueding: Jean Paul, S. 148.

133 Wiethölter: Jean Paul, *Fliegeljahre*, S. 151.

dienen, wobei Vult deutlich als Mentoren- oder Lehrer-Figur zu erkennen ist. Während Vult die Welt bereits gesehen hat und Elterlein früh verließ, zieht Walt im Rahmen der Romanhandlung zum ersten Mal aus. Vult ist ein etablierter Wandermusiker – so etabliert ein Wandermusiker jedenfalls sein kann – und ein publizierter Autor; Walt trägt seine Streckverse bei seiner Initiation als Notar wohl erstmals einer autoritativen Person vor. Vult macht sofort den Plan der „Äthermühle“ (s. o.), als er den dichtenden Bruder zum ersten Mal sieht; Walt macht keinen Plan sondern wird zum doppelt fremdbestimmten Akteur, der den vorgezeichneten Wegen des „Mühlenbaumeisters“ Vult (683) einerseits und des Erblässers Van der Kabel andererseits folgt. Als Walt zum ersten Mal auf Reisen geht, wird er entsprechend von Vult überwacht – und manipuliert, aber dazu später mehr. Vult und das Testament konkurrieren also um eine bestimmte Rolle in der Handlung dieses Romans: Sie wollen die Entwicklung Walts vorantreiben.

Sind die *Flegeljahre* also ein Entwicklungsroman, d. h. ein Text, in dem eine Hauptfigur auszieht und durch ihre Konfrontation mit der Welt geformt wird? Allein der Titel lässt dies ja schon vermuten, denn am Abschluss der jugendlichen Unreifezeit – der ‚Flegeljahre‘ – sollte ein geformtes, erwachsenes Individuum stehen. Auch literaturhistorisch ist der Roman genau diejenige Gattung, in der eine solche Entwicklung darzustellen wäre, zumal Jean Paul auch diesen Text im Untertitel mit der Gattungsbezeichnung „Biographie“ firmieren lässt (und damit als eine der Quellen zur Menschenkunde nach Herder, → 2.4.1). Parallelen zu anderen Entwicklungsromanen auch außerhalb des Werkes Jean Pauls lassen sich zahlreich ausmachen und sie reichen bis in kleinste Details des Textes:¹³⁴ Wie im *Anton Reiser* wird der Umschwung von Glück und Unglück markiert (640), imaginiert sich die Hauptfigur schon früh selbst als Dichter (nämlich als Petrarca, 709)¹³⁵, geht zum ersten Mal im dritten Buch des fragmentarischen Romans auf eine längere Reise und führt darüber Buch (856), trifft auf eine Schauspieltruppe (903), versetzt sich mit fast zwanghaftem Eifer in andere Menschen hinein („nach seinem Instinkte, der ihn stets in die fremde Seele trieb[...]“, 942). Die verführerische Schauspielerin Jakobine erinnert an Philine aus Goethes

134 In den größeren Literaturhistorischen Zusammenhang hat Jacobs die Flegeljahre als Bildungsroman eingeordnet. Vgl. Jacobs: Wilhelm Meister und seine Brüder, S. 115–120.

135 Maurer sieht hierin eine Verdichtung von Liebes- und Dichtermotiv: „Das petrarcistische Modell der verzichtenden Liebe, das mit der hohen Minne identisch ist, gilt auch für Walts Verhältnis zu Wina.“ Maurer: Wunsch und Maske, S. 67.

Wilhelm Meister, genau wie die von Vult inszenierte ‚romantische Reise‘ an die Kunstgriffe der Turmgesellschaft erinnern.¹³⁶

Diese Perspektive auf den Text hat trotz der Selbstkommentare des Autors, trotz der deutlichen Hinweise im Paratext und trotz der auffälligen intertextuellen Übereinstimmungen jedoch einen unüberwindbaren Makel: Walt (und auch Vult) entwickelt sich nicht. Das Bildungsprogramm Vults bleibt unklar, das des Testaments wird auf der Handlungsebene zwar ausführlich vorbereitet, dann aber kaum umgesetzt.¹³⁷ Das Resümee wird zum Ende des Textes von Vult selbst formuliert: „Ich lasse dich, wie du warst, und gehe, wie ich kam.“ (1081).¹³⁸ Walt sei einfach „nicht zu ändern“ (1082). Ob es sich bei diesem Ende, das die Brüder wieder als getrennte und insgesamt unveränderte Figuren zeigt, um das tatsächlich intendierte Ende des Romans handelt, ist in der Forschung umstritten – auch dies teilen die *Fliegeljahre* mit Anton Reiser.¹³⁹ Fest steht allerdings, dass der Text in den ersten vier „Bändchen“ – wie die umfänglichen Bücher genannt sind – keinerlei Entwicklung bei Walt zeigt. Die *Fliegeljahre*, so ließe sich sagen, sind ein Entwicklungsroman ohne Entwicklung. Das bedeutet für die Struktur der Handlung konkret, dass Walt zwar mit der Welt konfrontiert wird, aber daraus keine Konsequenzen für seine persönliche Entwicklung hervorgehen.

136 In der frühesten Phase der Konzeptualisierung notiert Jean Paul außerdem: „Will ein Schauspieler werden, sein Ende“. Auch hier lässt sich eine Verbindung zum *Reiser* und/oder zum *Meister* erkennen. Freye: Jean Pauls *Fliegeljahre*, S. 24.

137 Ueding geht sogar so weit, das Erziehungsprogramm nicht nur als unausgeführt, sondern sogar negiert zu deuten: „[D]as ganz komplizierte Erziehungsprogramm [des Testaments, NG] wird nur entfaltet, um widerlegt zu werden, und die einzelnen Stationen dienen nach dem höheren Plan nur der Verführung des Helden, an welcher sich Person und Charakter zu bewähren haben, indem sie sich *nicht* ändern.“ Ueding: Jean Paul, S. 147.

138 Die relative Statik der Figur Walt und die Subversion des Modells Entwicklungsroman wurde in der Forschung mehrfach festgehalten. Vgl. etwa Meyer: Jean Pauls *Fliegeljahre*, S. 211; Neumann: Streckvers und poetische Enklave, S. 28. Damit lässt Jean Paul unausgeführt, was er zunächst für Vult geplant hatte. Dessen Entwicklung wird in den Notizen zu den *Fliegeljahren* schon festgehalten, als Jean Paul und Vult noch die gleiche Figur sein sollen. Vgl. Freye: Jean Pauls *Fliegeljahre*, S. 67. Was Freye überdies aus den Notizen zur Entwicklung Walts zusammengetragen hat, scheint richtungslos und wenig aussagekräftig. Die Entwicklung schwebte Jean Paul wohl als Idee vor, allerdings scheint nie ganz klar gewesen zu sein, wie diese konkret zu gestalten wäre. Vgl. Freye: Jean Pauls *Fliegeljahre*, S. 93.

139 Schon Freye sieht auf der Grundlage der Überschrift „Ende“ in den Notizen Jean Pauls das Ende des Romans als Abschluss an, wenn auch als vielleicht vorläufigen. Vgl. Freye: Jean Pauls *Fliegeljahre*, S. 93. Meyer spricht von einer „wunderbare[n] strukturelle[n] Ganzheit“ (Meyer: Jean Pauls *Fliegeljahre*, S. 210) und geht deswegen davon aus, dass Jean Paul zwar „im Ernste“, aber eben nicht in „allem Ernste“ die Fortsetzung geplant habe. Meyer: Jean Pauls *Fliegeljahre*, S. 213. So deutet auch Neumann auf der Grundlage der Statik der Figuren, dass man von einem Abschluss des Textes ausgehen dürfe. Vgl. Peter Horst Neumann: Jean Pauls *Fliegeljahre*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1966, S. 61.

Stattdessen zeigt jede Konfrontation nur wieder und wieder, dass Walt in der ‚wirklichen Welt‘ der Erbämter seine liebe Mühe hat und dass er diese Welt so wenig versteht, wie sie ihn:¹⁴⁰ Als Klavierstimmer lässt er an einem frustrierenden Tag immerhin 32 Saiten springen, weil er versucht, das Klavier während einer lauten Tanzstunde zu stimmen (732), die überdeutlichen Annäherungsversuche von Jakobine versteht der junge Naivling entgegen aller Wahrscheinlichkeit nicht – sodass Vult schließlich eingreifen muss, um seines Bruder Ehre (und Erbe) zu retten (siehe unten).

Völlig weltfremd erscheint Walt auch im Umgang mit dem wortwörtlichen Freund seiner Träume: Als er sich ausgelöst durch seine Arbeit am Hoppelpoppel einen Herzensfreund wünscht, imaginiert er sich nicht nur das „große Götterbild eines Freundes“ (686), einen Adligen, mit dem er „in der hellsten Lebensstunde einen Bund ewiger, starker, unverfälschter Liebe“ (687) knüpfen will – er überträgt diese Fantasie bei erster Gelegenheit auf die Realität: „Den Traum durchriß ein schöner langer Jüngling, der [...] unten auf der Heerstraße vorüberflog [...].“ (687). Gleich der erste Mensch, den Walt nach seiner fantastischen Erforschung des Freundschaftsideals sieht, soll es sein: sein ‚Götterbild‘ von einem Freund. Es handelt sich um den Grafen Klothar, zu dem Walt Kontakt versucht aufzunehmen, und er tut dies denkbar ungeschickt: Zuerst vergrault er den Grafen, indem er ihn nicht nur bei einem Gespräch über die Dichtkunst belauscht, sondern ihm dabei, ohne sich vorgestellt zu haben, „deutlich ins Gesicht“ sieht (701). Und bei einem Streitgespräch über die Aufklärung, das auf einer von Klothar und Walt besuchten Gesellschaft stattfindet, weckt der Adlige die begeisterte Anteilnahme des dichtenden Notars, allerdings reden beide aneinander vorbei („Keiner antwortete mehr recht dem anderen“, 750) und Walt fällt durch seine „Rede-Narrheit“ (751) auf. Dass Klothar und ihn nun „die Ritterkette des Freundschafts-Ordens“ verbinde, lässt Walt in den „dritten Himmel“ aufsteigen, ist allerdings nur „nach seinem [Walts, NG] Gefühl“ richtig (751).

Schließlich muss Vult – obschon er auf Klothar eifersüchtig ist – ein Treffen des Bruders mit dem Grafen arrangieren. Dabei scheint es zunächst so, als würden Walt, der inkognito in Verkleidung des Meinau aus Kotzebues *Menschenhaß und Rene* auftritt, und sein prospektiver Freund Klothar sich gut verstehen. Dann allerdings irritiert Walt in einem Anflug von Freundschaftsgefühl den Grafen, indem er seine Verkleidung aufgibt und

140 Vgl. Maurer, der die *Flegeljahre* sehr treffend als einen „Roman des permanenten Mißverstehens, Überhörens und Aneinandervorbeiredens“ beschreibt. Maurer: Wunsch und Maske, S. 74.

Klothar sein Mitleid über den Bruch mit dessen ehemaliger Verlobter Wina ausspricht. Dabei kommt heraus, dass Walt einen Brief des Liebespaars gefunden und in für ihn typischer Naivität nicht an das Paar, sondern an Winas Vater ausgehändigt hatte. Klothar empfindet dies selbstverständlich als Affront und bricht das Gespräch erzürnt ab, beleidigt seine bürgerlichen Gäste und verschwindet (810–812). Aufschlussreich ist diese Szene, weil sie Walts Verschrobenheit präzise inszeniert: Er glaubt, dass in seiner idealisierten Vorstellung von Freundschaft eine Lizenz zur Übertretung sozialer Normen liegt. Genau diese idealisierte Vorstellung ist eng mit Walts poetischem Schaffen verbunden. Als Klothar eines der Gedichte Walts anzitziert, vergisst sich der Dichter und tritt einen Streit los, anstatt Freundschaft zu stiften: „Mit diesem silbernen Leitton wurd’ er ordentlich von dem zur Saite gespannten Liebesseil, das ihn gab und worauf er tanzte, aufgeschnellt, er konnte die Himmel nicht zählen (der Flug war zu schnell), wodurch er fuhr.“ (810) Dass es sich hier um eine Schlüsselstelle handelt, wird durch die Verwendung gleich mehrerer etablierter Motive markiert. Walt ‚tanzt‘ hier auf einer ‚Saite‘, vergisst dabei aber, dass ihm die Saiten beim Tanz zerreißen; er fährt nicht mehr nur in den ‚dritten Himmel‘, sondern ungebremst durch ‚ungezählte‘, und die damit einhergehende Fehleinschätzung der Freundschaft steigert sich dadurch zu einem Bruch. Dass dieser Bruch nun gerade durch Klothars Zitat seines Polymeters ausgelöst wird, zeigt sehr deutlich, wie Walts Inkompatibilität zur Welt zu denken ist: Sie ist ein Teil seines Dichtertums.

Wohl deswegen fällt es Walt besonders schwer, Flitte zu durchschauen.¹⁴¹ Von den Figuren des Romans stellt der lebensfrohe Aufschneider am ehesten eine reine Typisierung dar, und das buchstäblich: Flitter (oder Flinder) ist „eitler putz“ (!),¹⁴² laut Zedler handelt es sich aber auch um „kleine mit gewissen Stempeln und Eisen ausgehauene Figuren, von dünne geschlagenen Meßing oder auch Silber, welches zuweilen dick vergöldet wird. Man gebraucht solche [...] Flitter meistens zur Zierden“.¹⁴³ Der Name ist schon sprechend, sprechender noch ist die Finte, mit der er dem Zugriff seiner zahlreichen Gläubiger entkommen möchte: Er täuscht seinen nahenden Krankheitstod vor und lässt sich, den Siechenden mimend, von Walt ein Testament aufsetzen. Der ist natürlich zu ergriffen (besonders da er selbst von dem ‚Sterbenden‘ bedacht wird), um das Schauspiel zu durchschauen,

141 So deutete auch Ralf Berhorst: *Anamorphosen der Zeit. Jean Pauls Romanästhetik und Geschichtsphilosophie*. Tübingen: Max Niemeyer 2002, S. 387.

142 Grimm 3, Sp. 1805.

143 Zedler 9, Sp. 1245 f.

und kompromittiert sich gleichzeitig als Notar: Weder traut er sich, genügend Licht einzufordern, noch reicht seine Tinte aus, das gesamte Testament mit nur einer Tinte aufzusetzen – doch einen neuen Ansatz wagt er angesichts der ‚dringlichen‘ Situation nicht (846–849). Dass er von Flitte manipuliert wird, versteht der weltfremde Walt natürlich nicht. Und als er auf die testamentarische Verfügung Van der Kabels bzw. Friedrich Richters hin bei Flitte einzieht, erkennt Walt den zwar gutherzigen aber durchtriebenen Hochstapler nicht für das, was er ist, sondern nur für das, was er vorspielt, zu sein. Plagierte „Liebes-Madrigale“ auf kleinsten „Versblättchen“ (951 f.) gibt Flitte für seine eigene publizierte Dichtung aus und Walt meint in seinem Gastgeber und vermeintlichen Dichterkollegen folglich eine inspirierte, poetische Natur zu erkennen, als er ihn „sich wie sich begeistert dachte“ (955). Dass Flitte sich darüber hinaus als Elsässer einen französischen Anstrich gibt, tut sein Übriges: Als das Klischee des geschickt lavierenden, ja intriganten Nichtsnutzes, ist er leicht zu erkennen – nur nicht von Walt, der sich den Lebemann nicht anders denn als Dichter vorstellen kann. Poetisch erscheinen Walt deswegen nicht unbedingt die Madrigale, sondern der unbekümmerte Flitt’sche Lebensstil.

Durchschaut wird Flitte hingegen von dem ihm ja nicht ganz unähnlichen Vult.¹⁴⁴ Folglich werden sich die Brüder nicht über den Elsässer einig. Vult warnt davor, Flittes „Lustigkeit“ als „poetisches Segel- und Flugwerk“ misszuverstehen, Walt hingegen besteht darauf, den „Temperaments-Leichtsinn“ von „dem dichterischen leichten Schweben“ zu scheiden (970). Für den Idealisten Walt ist der idealisiert-symbolische, über den Dingen schwebende Dichter real, deswegen kann er ihn in Flitte sehen. Für den Realisten Vult kann das Symbol des Dichters unmöglich realisiert werden, er sieht in Flitte deswegen zwangsläufig einen ganz und gar typischen Blender. Die gegensätzliche Einschätzung führt zu einem Konflikt, als Walt für Flitte bürgt und damit nach den Statuten des Testaments sein gesamtes Erbe aufs Spiel setzt (vgl. Kap. 54, „Surinamischer Äneas“). Vult fährt den Bruder daraufhin an und macht sein Dichtertum für den – aus seiner Sicht – katastrophalen Fehler verantwortlich. Ihm wird langsam klar, dass sich der „reine[] Dichter“ (684), für den er seinen Bruder erkannt hat, nicht ändern lässt: „Nu so schwör’ ich, daß ich tausendmal lieber einem Schiffs-

144 Nicht zufällig treten Flitte und Vult vor dem ersten Treffen von Walt und Klothar zusammen auf und werden durch einen Erzählerkommentar in ein Ähnlichkeitsverhältnis gesetzt: „Jetzt trabten zwei Reiter heran, von welchen der eine wenig zu leben hatte, der andere aber nichts, Vult und Flitte.“ (695)

volk mitten im Sturm auf einem Schaukel-Schiffe den Bart abnehmen will, als einen Dichter sauber scheren, den alles bewegt und erschüttert.“ (977)

So zeigt sich im Umgang mit Klothar und Flitte, dass Walts Inkompatibilität zur Welt und sein Dichtertum eng miteinander verknüpft sind. Er ist nicht nur naiv und gleichzeitig poetisch aktiv, sondern beide Charaktereigenschaften werden miteinander gleichgesetzt.¹⁴⁵ Deswegen stellt das Testament ihn vornehmlich als Dichter dar, den es zu entwickeln gilt, deswegen auch macht Vult das Schriftstellertum des Bruders schnell als den Punkt aus, an dem seine Entwicklungsarbeit ansetzen muss. Entsprechend fleht er den Bruder vor dem Klavierstimmen an, „doch nur einen Tag lang kein Dichter zu sein“ (725). Erst später hat Vult ein Einsehen: Der Bruder, der in der Dichtung die Lizenz zur Übertretung gesellschaftlicher Normen sieht und noch im offenbarsten Quacksalber einen poetischen Gefährten, dieser Bruder ist ein Dichter, der die Welt nicht verstehen *kann*.

Eben diese scheinbare Unfähigkeit greift der „kalte Ironiker“ (582) Harprecht auf, als er Walt bittet, aus dem Stehgreif und in Form eines Polymeters ein „Gedicht über die Dichter selber“ zu machen, „z.B. wie sie glücklicherweise so hoch stehen auf ihrer fernen idealischen Welt, daß sie von der kleinen wirklichen wenig oder gar nichts sehen und also verstehen“ (730). Die beißende Ironie dieses offensichtlich doppelbödigen Kompliments an die ‚hochstehenden‘ Dichter betrifft Walt natürlich selbst: Harprecht, der als einer der „Akzessit-Erben“ von jedem Verstoß gegen die Testamentsvorgaben profitiert, versucht den naiven Dichter zu überrumpeln, indem er ihn etwa statt eines Klaviers ein Hackbrett (ein harfenähnliches Saiteninstrument, bei dem die Saiten mit einem Schlegel gespielt werden) zu stimmen vorlegt. Diese erste Falle navigiert Walt gekonnt, als Harprecht jedoch darlegt, dass er sich tatsächlich ein Klavier mit einer anderen Person teile und dass jeder Stimmfehler bei diesem Instrument deswegen doppelt zählen solle, wehrt Walt sich nicht (729). Harprecht denkt sich Walt also schon als leicht überlisteten Dichter, als er ihm die Aufgabe zum Stehgreifgedicht stellt. Dieser allerdings, inspiriert von der „Vesper-Sonne“, die ihm „so warm-freundlich ins Angesicht fiel“ (730), formuliert als Antwort

145 Ähnlich deutet Maurer, schreibt Walt dabei allerdings mehr Agency zu. Für ihn *ist* Walt nicht einfach inkompatibel zur Welt, er *macht* sich absichtsvoll inkompatibel: „Poesie‘ aber bildet den radikalen Gegensatz zur Roman-‚Wirklichkeit‘, also muß er, um noch poetisch zu sein, diese Wirklichkeit ständig, in jedem Bild, in jeder Handlungsepisode, übersteigen und fliehen.“ Maurer: Wunsch und Maske, S. 10. Ob dem naiven Walt bei der Zuschreibung von so viel Kalkül aber nicht vielleicht zu viel zugetraut wird? Immerhin, wie im Folgenden dargestellt, versteht er sein ‚Überfliegen‘ der Welt selbst nicht.

den folgenden erstaunlichen Streckvers, in dem die eigene Inkompatibilität zur prosaischen Wirklichkeit eine neue Wendung bekommt:

Die Täuschungen des Dichters

Schön sind und reizend die Irrtümer des Dichters alle, sie erleuchten die Welt, die die gemeinen verfinstern. So steht Phöbus am Himmel; dunkel wird die Erde unter ihrem kalten Gewölke, aber verherrlicht wird der Sonnengott durch seine Wolken, sie reichen allein das *Licht* herab *und* wärmen die kalten Welten; und ohne Wolken ist er auch Erde. (730)

Leicht zu verstehen ist dieses ‚Gedicht‘ nicht. Sein unmittelbarer Adressat auf der Handlungsebene, Harprecht, begreift seinen Sinn nur halb, denn die „Ironie“, die er in dem Streckvers finde, hat laut Einwand des Erzählers „nicht der Dichter, sondern das Schicksal hineingelegt“ (731). Mit diesem unklaren Befund lässt der Romantext auch seine realen Adressaten zurück. Die vom ‚Schicksal‘ in Walts Dichtung hineingelegte Bedeutung scheint also über das hinauszugehen, was ihr fiktiver Autor und Rezipient an ihr fassen können. Die Leserinnen und Leser werden hier vor die Aufgabe gestellt, den vor Ironie überbordenden Sinn des Textes zu identifizieren. Sie sind es ja auch, für die dieser kurze Text nicht nur ein ephemeres Produkt spontaner Inspiration ist, sondern lesbarer, wiederholbarer, verstehbarer Text.¹⁴⁶ Walt selbst bemerkt, er „gäbe ein solches Gedicht nie öffentlich“ (731) – aber für die Rezipienten ist es genau das: veröffentlicht in den *Fliegelfahren*.

Was ist also jene schicksalhafte Ironie, die sich in Walts Dichtergedicht verbirgt? Zum Verständnis des Textes ist zunächst ein astronomischer Kontext zu erklären, auf den Walt selbst verweist: „die astronomische Meinung [...], daß das, womit die Sonne leuchtet, nicht ihr Körper sei, sondern ihr Gewölke.“ (730) Das ist ein Fingerzeig auf die Diskussion um das Phänomen der Sonnenflecken im 18. Jahrhundert. 1780 erscheint Mylius’ Übersetzung von Bernard le Bovier de Fontenelles (1657–1757) international vielgelesenem populärwissenschaftlichem Dialog *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686), die der Astronom Johann Elert Bode (1747–1828) mit ausgiebigen fachwissenschaftlichen Kommentaren und Korrekturen ausge-

146 Dazu passt auch Nienhaus’ These, dass die Einbettung der Streckverse in die komplexe Erzählsituation gerade die inszenierte Spontanität untergrabe. Die Polymeter seien schließlich immer schon geschriebene. Vgl. Nienhaus: „Da ich ihn aus unserer Zeitung als einen weichen Dichter des Herzens kenne“, S. 125.

stattet hat.¹⁴⁷ Jean Paul hat diese Schrift im März 1786 erhalten,¹⁴⁸ noch im Dezember 1787 verweist er in einem anderen Zusammenhang auf Bodes Kommentar.¹⁴⁹ Bode gibt hier Leonhard Eulers (1707–1783) These wieder,¹⁵⁰ dass sich das Sonnenlicht durch den „Aether“ fortsetze, indem es sich um eine „Erschütterung in den feinsten Theilen des Aethers“ handle, die von der Sonne ausgehe.¹⁵¹ Die Sonne selbst sei eine „feuerlose Kugel“, deren „Erwärmung [...] sich denn bloß als eine Wirkung der Lichtstrahlen auf den niedrigern und dichtesten Theil unsers Luftkreises“ erkläre.¹⁵² Für die Astronomie der Zeit löst die Vorstellung von der Sonne als einem planetaren Festkörper, der nicht selbst brennt, sondern von einer leuchtenden Sphäre umgeben ist, gleich zwei Probleme. Das erste ist ein im engeren Sinne astronomisches: Die schwer zu erklärenden Sonnenflecken erscheinen nun als eine Verdrängung der leuchtenden Atmosphäre der Sonne, bei der die darunterliegende, dunklere planetare Oberfläche sichtbar wird. Das zweite ist ein Problem des Weltbilds, das besonders Bode betont: Ein flammendes Chaos von destruktiver Energie in der Mitte des Sonnensystems scheint schwer vereinbar mit der harmonischen Schöpfung eines gutmütigen Gottes – ganz im Gegensatz zu einer freundlich leuchtenden Atmosphäre.¹⁵³ Dieses Wissen über die Beschaffenheit der Sonne ist dann bald zum (populär-)wissenschaftlichen Gemeingut geworden. Es findet sich so etwa auch im Nachtrag zur ersten Auflage des *Brockhaus* (1811)¹⁵⁴ und in

147 Bernhard von Fontenelle: *Dialogen über die Mehrheit der Welten*. Mit Anmerkungen und Kupfertafeln von Johann Elert Bode. Berlin: Himgurg 1780. Zur Geschichte der Übersetzung: Nikola Roßbach: *Wissen, Medium und Geschlecht. Frauenzimmer-Studien zur Lexikographie, Lehrdichtung und Zeitschrift*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2015 (MeLiS 21), S. 112–114.

148 Vgl. SW 3,1, S. 201 f., Brief an Lorenz von Oerthel, 9.3.1786.

149 Vgl. ebd., S. 233 f., Brief an Erhard Friedrich Vogel, 16.12.1787.

150 Vgl. etwa Leonhard Euler: *Briefe an eine deutsche Prinzessin über verschiedene Gegenstände aus der Physik und Philosophie*. Leipzig: Junius, 21773, S. 68–75. Jean Paul kannte auch diesen Text, vgl. SW 3,1, S. 180, Brief vom 5.11.1785 an Lorenz von Oerthel.

151 Fontenelle: *Dialogen über die Mehrheit der Welten*, S. 198.

152 Ebd., S. 205.

153 Ebd., S. 207 f. „Solte [!] ihr majestätischer Glanz ein blosser Widerschein unaufhörlich lodernder Flammen seyn, und die Natur auf ihren Gefilden durch die Gewalt des Feuers [...] gleichsam noch mit dem Chaos streiten? Ich halte die Sonne für einen ursprünglich planetischen Körper, den der Schöpfer in die Lichtmaterie, wie unsern Erdbal [!] und alle übrige Planeten, in ihre Atmosphäre eingehüllt hat.“

154 o. A.: [Art.] *Die Sonnenflecken*. In: *Conversations-Lexicon oder kurzgefaßtes Handwörterbuch für die in der gesellschaftlichen Unterhaltung aus den Wissenschaften und Künsten vorkommenden Gegenstände*. Nachträge. [Brockhaus] Zweiter und letzter Band. M bis Z. Leipzig: Brockhaus 1811, S. 359–360, hier S. 359: „Uebrigens weiß man nur von der Oberfläche der Sonne, daß sie leuchtet; von dem Innern derselben weiß man freilich nichts bestimm-

Humboldts *Kosmos* (ab 1845).¹⁵⁵ Zwei Aspekte sind für Walts Dichtergedicht dabei besonders relevant: Erstens ‚blockiert‘ die wolkige Photosphäre die Sicht auf den unter ihr verborgenen Sonnen-, Planeten‘ und zweitens sind es jedoch genau diese Wolken, die Wärme und Licht auf die Erde schicken.

In der unmittelbaren Entstehungssituation des Gedichts werden beide Aspekte, die blockierte Sicht und das wärmende Licht, aufgegriffen. Denn Walt blickt im Vorfeld seiner spontanen Dichtung in die Abendsonne, die ihm „so warm freundlich ins Angesicht fiel“ (730). Er ist also gleichzeitig geblendet und gewärmt, als ihm Harprecht auf die poetische Probe stellt. Meteorologisch gesprochen passiert hier das genaue Gegenteil von den Inspirationsmomenten, die etwa Ilda Schönholm beschwört (→ 6.1.3). Nicht die übermenschliche Kraft elektrischer Entladungen, die sich in türmenden Wolken sammelt, um dann so plötzlich wie kraftvoll im Blitz bzw. in der Dichtung Ausdruck zu finden, überkommt den Dichter Walt hier. Stattdessen kommt die Inspiration buchstäblich aus heiterem Himmel: „Er sann lange nach; und sah gen Himmel; endlich schlug aus diesem der schöne Blitz eines Gedichts in sein Herz“. (730) Im Moment des Dichtens ist Walt kein Meister der energetischen Umwandlung von Naturgewalten – er sieht nur in die Sonne und sieht dabei logischerweise nichts. Darin lässt sich die Dichter-Chiffre des ‚blinden Sängers‘ à la Homer erkennen –¹⁵⁶ oder aber ein Rückgriff auf die Gegenüberstellung von natürlicher Dichtung und artifizierlicher Wissenschaft, wie sie bei Schiller und Hölderlin schon vorgegeben sind (→ 5.2.2). So oder so entzieht sich der Schriftsteller hier Harprechts Seitenhieb auf die Poeten, die zwar hoch-stehen, aber deswegen nichts verstehen: Der fehlende Durchblick ist nicht Problem, sondern Pointe des Dichtertums. Genau diese Idee inszeniert der Polymer.

Im Gedicht ist von zweierlei Irrtümern die Sprache, die jeweils als undurchsichtige Wolken gefasst werden. Was die „Irrtümer des Dichters“ von den „gemeinen“ unterscheidet, ist eben nicht der Durchblick. Beide

tes zu sagen. Zu vermuthen ist es, daß sie innerlich ein dunkler Körper und blos mit jenem leuchtenden Ueberzug versehen ist.“

155 „[S]o folgt aus dieser wichtigen Vergleichung, daß das, was in der Sonne leuchtet, nicht aus dem festen Sonnenkörper, nicht aus etwas tropfbar-flüssigem, sondern aus einer gasförmigen selbstleuchtenden Umhüllung kommt. Wir haben hier eine materielle physische Analyse der Photosphäre.“ Alexander von Humboldt: *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, 5 Bde. Bd. 3. Stuttgart: Cotta 1845-1862, S. 395.

156 Zur Homer-Lektüre Jean Pauls während der Konzeption der *Flügeljahre* vgl. Berhorst: *Anamorphosen der Zeit*, S. 382. Auch Schmitz-Emans sieht in den *Flügeljahren* eine Reminiszenz an Homer, die für sie allerdings in der kollektiven Autorschaft der Brüder (mit Bezug auf die Homerische Frage und die diesbezüglichen Thesen F. A. Wolfs) liege. Vgl. Schmitz-Emans: *Jean Pauls Schriftsteller [Flügeljahre]*, S. 187 f.

Sphären, der poetischen Sonne und der prosaischen Erde, sind gleichermaßen von Wolken umgeben. Der Ironiker Harprecht kann den Dichtern also ruhig vorwerfen, keinen Durchblick zu haben – Walt widerspricht dem nicht, stattdessen hält er fest, dass die Nicht-Dichter auch keinen haben. Die Dichter sehen schlecht, aber nicht schlechter als die Anderen. Aber dennoch bleiben Dichter und Nicht-Dichter in zwei unterschiedlichen Sphären. Denn die Blindheit der Dichter bringt etwas mit sich, von dem „die Erde“ profitiert, ja von dem sie abhängig ist: „dunkel wird die Erde unter ihrem kalten Gewölke, aber verherrlicht wird der Sonnengott durch seine Wolken, sie reichen allein das Licht herab und wärmen die kalten Welten“. Walt hebt die symbolische Darstellung des Seher-Dichters hier gleichzeitig auf und bestätigt sie. Nein, der Dichter steht nicht über den Dingen und bringt ein übermenschliches, poetisches Wissen aus den Sphären höherer Dichtkunst zurück auf die Erde. Das Schriftsteller-Symbol wird gerade in der witzigen Konfrontation mit der tatsächlichen, wissenschaftlichen Erforschung des Äthers dekonstruiert, indem der antike Phöbus Apollon als Dichtergott seine himmlische Position behält, aber in die von der modernen Astronomie behaupteten Wolken eingehüllt wird. Dieser Dichter ist kein des Irrtums unfähiger *vates*, sondern ein Schriftsteller, der irren *muss*. Es sind seine Wolken, seine Irrtümer, die Wärme und Licht spenden. Während Andere sich auch irren, sind ihre Wolken kalt und dunkel. Alle irren, aber die Dichter irren Wärme und Helligkeit. Sie dichten nicht trotz, sondern *durch* ihre poetischen Irrtümer: „und ohne Wolken ist er auch Erde.“ In diesem Verweis auf die ‚Erde‘ kulminiert gleichzeitig die Vieldeutigkeit des Dichtergedichts: Das Wort lässt sich erstens direkt auf den Ko-Text beziehen, der Dichter wäre also erkaltet wie die Erde bzw. die „kalten Welten“. Es lässt sich zweitens auf die vertikale Verortung des Dichters beziehen, ohne Irrungen steht er eben nicht oben, sondern unten, auf der Erde. Und drittens wäre solch ein Dichter als Erde etwas Unvollendetes, etwas das – analog zur Dichterchiffre Prometheus und der Formung der Menschen aus Erde – noch geformt werden muss.¹⁵⁷

157 Zu diesem Streckvers als einer Idealisierung der Welt auch knapp: Vgl. Maurer: Wunsch und Maske, S. 55. Deutlich zu kurz greift die Deutung der Textstelle von Holdener, der signifikante Teile im Zitat ausspart und direkte Kausalzusammenhänge zwischen Walts Dichten des Polymeters und dem Sprengen der Seiten nahelegt, obwohl im Text der Lärm der Tanzstunde als Grund angeführt wird. Dass Harprecht als „Ironiker“ versucht, Walt sich selbst erhöhen zu lassen, leuchtet ebenfalls nicht ein – diese Figur würde kaum an eine mögliche Erhöhung durch das Dichten glauben. Schließlich versteht Walt den Harprecht’schen Seitenhieb ja, wenn er von den Fehlern der Dichter dichtet. Vgl. Ephrem Holdener: Jean Paul und die Frühromantik. Potenzierung und Parodie in den „Fliegeljahren“. Zürich: Thesis 1993, S. 74 f. Ebenfalls widerspricht die hier vorgestellte Deutung dem Kommentar Nienhaus’.

Doch wie ist dieses paradoxe Dichterkonzept, das die Stellung des Dichters beibehält, seine Überlegenheit jedoch gleichzeitig abspricht, zu verstehen? Diese Frage kann man beantworten, indem man sich anschaut, wie es im Text verstanden wird: nämlich gar nicht. Harprecht meint darin eine zu goutierende Ironie zu erkennen, missversteht aber den Autor, wie der Erzählerkommentar nahelegt. Es ist nicht Walt, sondern das „Schicksal“, das die Ironie in den Text gelegt hat. Walt selbst hingegen betont die „Eile“, in der er gedichtet hat, und stellt die Belastbarkeit der Darstellung seines Dichterkonzepts in Frage, wenn er mit Blick auf das Gedicht davon spricht, dass „jeder Gedanke des Menschen [...] doch ein Impromptu“ sei (731). Keiner der Beteiligten überblickt die Bedeutung des Gesagten, aber beide haben eine eigene Ahnung von der schwer fassbaren Idee dieser Spontandichtung. Sie sind – im übertragenen Sinne – erwärmt, aber ohne Durchblick. Diese ambivalente Kommunikationssituation zwischen halb-verstehenden Autoren und Adressaten wird rückblickend bereits im Titel des ‚Gedichts‘ angedeutet: „Die Täuschungen des Dichters“. Täuscht hier der Dichter einen anderen oder ist er selbst getäuscht? Vielleicht beides: Das dichterische Sprechen ist geprägt durch ein gegenseitiges Nicht (ganz) verstehen.

Man mag einwenden, dass die Deutung hier zu weit geht, wenn ein Dichtungskonzept aus einem einzigen spontanen Streckvers abgeleitet wird. Jedoch wird es schon früh im Text angelegt: Noch bevor Walt examiniert wird, berichtet er von einem Zufallstreffen mit einem „großen deutschen Schriftsteller“ (625) – gemeint ist der von Jean Paul verehrte Herder –,¹⁵⁸ dessen Inszenierung sich mit derjenigen der Stehgreifdichtung genau deckt. Walts Idol beschaut „die schöne Gegend im Sonnenuntergange“ – so wie Walt durch das Licht der Abendsonne später zu seinem Dichtergedicht inspiriert wird – und leidet an „kranken Augen“. Wieder erscheint die mangelnde Sehkraft als Merkmal des Schriftstellers. Und obwohl dieser als Plato pseudonymisierte Dichter mit seinen Verweisen auf die dem „Gefühl“ überlegene Vernunft (626) deutlich geerdeter erscheint als Walt, entpuppt

nach dem dieser Polymeter als Beispiel für eine gescheiterte Dichtung stehen könne. Vgl. Nienhaus: „Da ich ihn aus unserer Zeitung als einen weichen Dichter des Herzens kenne“, S. 126. Dies stimmt nach der hier entwickelten Deutung aber nur, wenn man die Funktion des dichterischen Scheiterns berücksichtigt. Auch Neumanns knapper Bemerkung, dass es sich bei den ‚Täuschungen des Dichters‘ um einen „nicht situationsgebundene[n] Polymeter“ handle, ist nur halb zuzustimmen. Er weist lediglich über seine Situation hinaus, der Ko-Text und die Erwähnung der Astronomie ist für das Verständnis, bzw. das Markieren des Nicht-Verstehens allerdings sehr relevant. Vgl. Neumann: Streckvers und poetische Enklave, S. 30.

158 Etwa Schmitz-Emans: Jean Pauls Schriftsteller [Flegeljahre], S. 186.

sich auch sein dichterisches Sprechen als eines, das grandios scheitert. Walt hat vor Ergriffenheit teils kein Verständnis von, sondern ‚nur‘ eine emotionale Reaktion auf die Worte seines Idols („Worte, wie süße Bienen, flogen dann von seinen Blumen-Lippen“, 625); teils nicht einmal das („Und einen sehr guten Ausspruch hab’ ich ganz vergessen, weil ich meine Augen zu sehr auf seine richtete“, 625; „So mag gewiß der letzte Satz heißen haben; ich hörte nur den ersten [...]“, 626). Doch verstehen muss Walt diesen Plato nicht, denn was dieser als Poet transportiert, ist nicht Wortsinn, sondern poetische Wärme, die auf die Erde übertragen wird, genauso wie Walt es später in seinem Polymeter formulieren wird, natürlich ohne dies selbst zu durchschauen: „Ja, da war die Welt rings umher voll Zauberspiegel gestellt, und überall stand eine Sonne, und auf der Erde gab es für mich keine Schmerzen als die seiner lieben Augen.“ (625)

Vor diesem dichterisch umwölkten Gegenlicht erscheint das ständige gegenseitige Missverstehen von Walt und seiner Umwelt in einem neuen Zusammenhang. Es bedeutet gleichzeitig seine ‚irdische‘ Unfähigkeit und sein ‚poetisches‘ Potenzial. Ohne dem Dichter seine poetischen Fähigkeiten zu nehmen, ohne ihn zum Aufschneider werden zu lassen, stellt Jean Paul den symbolischen Dichter in den Schatten der Realität. Walt erscheint nicht als Herrscher oder Überwinder, sondern als Opfer seiner Umwelt, nicht trotz, sondern wegen seines Dichtertums. Das ist einerseits sein Problem, weil es sein Dichten despektierlich erscheinen lässt, und andererseits gerade ein Zeichen seines „reine[n]“ (684) Dichtertums, das immer ein missverstandenes und missverstehendes ist.

In besonderer Weise wird Walt im Zuge seiner romantischen Reise – im Text als „romantische Abenteuer“ beschrieben (855) – zum Opfer der über ihn hereinbrechenden Realität, zum Opfer des eigenen Dichtertums – und besonders zum Spielball seines Bruders.¹⁵⁹

159 Wenn hier im Folgenden vom Romantischen die Sprache ist, dann meint dies in der Perspektive des Textes nach Berhorst „im Grunde ein und denselben Abglanz des Überirdischen ohne den die Endlichkeit im Zustand unerlöster Immanenz verharren müßte.“ Berhorst: *Anamorphosen der Zeit*, S. 386. Jean Pauls Verhältnis zu ‚der Romantik‘ ist hingegen deutlich komplizierter. Hesse hat das poetologisch- und das philosophisch-romantische Verhältnis Jean Pauls von demjenigen der Frühromantiker abgegrenzt. Einigkeit bestehe in der Problematisierung des Subjekts nach Fichte, Differenz hingegen im Begriff des Transzendenten. Vgl. Sandra Hesse: *Das janusköpfige Ich. Jean Paul, Fichte und die Frühromantik*. Heidelberg: Winter 2010 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 271), S. 145, 152. Intertextuelle Verweise der *Flügeljahre* untersuchen hingegen Holdener mit Blick auf Novalis (vgl. Holdener: *Jean Paul und die Frühromantik*, S. 65–79) und Vonau mit Blick auf Brentanos *Godwi* (vgl. Vonau: *Quodlibet*, S. 39).

Verliebt in Wina beginnt Walt eine romantische Zeit zu imaginieren, in der „Liebe nichts verlangt als eine Jungfrau und einen Dichter“ (832). Da eine solche Zeit, so es sie denn je gegeben hat, deutlich an die Imaginationen von Schäfer- und Minnedichtung angelehnt ist, sollte Walt eigentlich bewusst sein, dass sie längst vergangen ist. Jedoch Walt verwandelt die zeitliche in eine örtliche Distanz und wünscht sich in die „Freudentäler hinter den Bergen“ (832). Schon bald überträgt er den mit dieser romantischen Bildwelt verknüpften proto-schriftstellerischen „Troubadour“ (832) mit sich selbst und begibt sich auf eine Reise: „[E]r fühlte sich einem leichten Troubadour alter Zeiten gleich, nachdem er zusammengerechnet hatte, daß er jetzt schon in einer Ferne von neunzehn Wersten von seiner Heimat lebte.“ (870) Seine ‚Verwandlung‘ in einen Troubadour führt dazu, dass er beginnt, Entscheidungen nicht mehr etwa als examinierter Notar, sondern als mittelalterlicher Liebessänger zu treffen. In einer Gaststätte bestellt er sich deswegen zum ersten Mal Wein, natürlich nur, weil sich so sehr als Troubadour fühlt:

So läutete er [die Bedientenklingel] zum erstenmal in seinem Leben, um sogleich ein Herr zu sein und, wenn er eine Flasche Wein sich bringen lassen, nun die süßquellende Gegenwart gehend auszuschlürfen und überhaupt einen Abend zu erleben, wie irgendein Troubadour ihn genossen. (903)

Und tatsächlich erscheint es Walt so, als würde nicht nur er sich romantisieren, sondern die ganze Welt gleich mit ihm. Mysteriöserweise entdeckt er seinen eigenen Namen in einem Lesebuch einer Gaststätte (871), Vult schreibt ihm von visionären Träumen, die Walts nächste Reisetage vorhersehen können (883–889), und ihm begegnen bedeutsame Gestalten: sein „böse[r] Genius“, der unglaubliche Wetten wie durch teuflische Magie gewinnt (890), und sein „beste[r]“ Genius (890) in Form der schönen Jakobine (eben jene Wina, die das Gegenstück zur angehimmelten Wina darstellt). Was Walt dabei nicht erkennt: Die schöne Schauspielerin schmeißt sich an ihn heran, vor dem ‚Schlimmsten‘ wird er durch das Eingreifen des maskierten ‚bösen‘ Genius bewahrt (916).

Begeistert durch diese ganz und gar ‚romantischen‘ Begebenheiten scheint die Annäherung des idealisiert-symbolischen Troubadour-Dichtertums an die Realität in greifbarer Nähe. Doch schon bald entpuppt sich die ganze Reise als diabolisch-geniale Inszenierung des Bruders: Der böse Genius ist natürlich niemand anderer als Vult, der Walt heimlich führt und vor Jakobines testamentarisch unzulässigen Avancen schützt. Auch die prophetischen Briefe sind nur fingiert. Erst bei Walts Rückkehr lässt Vult die

Täuschung auffliegen (939). Er folgt damit einem Muster, das zu Beginn des 18. Jahrhunderts zum populären Erzählstoff gehört: der analytischen Entzauberung scheinbar wunderbarer Handlungselemente, wie sie im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts besonders durch die *gothic novels* in Europa popularisiert wird. Eigentlich sollte die Erklärung aller wunderbarer Ereignisse Walt eine Lehre sein, so wie das Wunderbare auch in Schillers *Geisterseher* didaktisiert ist.¹⁶⁰ Doch der Dichter Walt hält zunächst an der romantischen Fantasie fest: „Etwas Wunderbares [...] steckt bestimmt noch hinter der Zauberei; und warum hättest du mich überhaupt so sonderbar hintergangen?“ (939) Die pädagogische Finte scheitert, eine Entwicklung weg vom Troubadour und hin zum aufgeklärten Individuum findet nicht statt. Walts dichterisch-idealistische These und Vults realistisch-weltliche Antithese finden nicht zur Synthese eines entwickelten Individuums zusammen, sondern stehen sich unaufgelöst gegenüber. Wie sollte der stets irrende Dichter auch einer bleiben, wenn er ein Einsehen hätte? Indem Walt sich in das überholte Bild des Troubadours hineinsteigert, setzt er präzise um, was der Roman als sein Verständnis von Dichtertum vorbereitet hat: Er verbindet Flittes poetisch-unsteten Lebensstil mit dem romantisch-überhöhten Konzept des wandernden Dichters, das in seiner Idealisierung dem Sonnen-Dichter entspricht und das deswegen auf einer missverstehenden Inkompatibilität zur Realität beruht.

Erstaunlich wirkt Walts Entwicklungsresistenz insofern nur, wenn er als zu entwickelnde Individualfigur gelesen wird, nicht so sehr, wenn man ihn als die Symbolisierung des irrenden Dichterkonzepts versteht, die in den narrativen Zusammenhang eines Entwicklungsromans übertragen wurde. Doch auch diese Realitätskonfrontation verdoppelt Jean Paul. Es ist nicht nur Walt, der die realitätsinkompatible Inszenierung des Symboldichters nicht durchschaut, es sind Walt und Vult, die beide nicht verstehen, dass sie gleichzeitig noch einem anderen Schemen hinterherlaufen: Dem Traum des erfolgreichen modernen Schriftstellers, der den Buchmarkt gewinnbringend navigiert.

Im Gegensatz zu den von spontaner Inspiration getragenen Streckversen ist der „Doppelroman“ (667) der Brüder eine langwierige Arbeit.¹⁶¹ Als sie sich dazu entschließen, das Romanprojekt einem gewinnbringenden

160 Vgl. Stefan Andriopoulos: *Dunkle Mächte. Geister und Geheimbünde bei Schiller und Grosse*. In: *Der Schauer(roman). Diskurszusammenhänge, Funktionen, Formen*. Hrsg. von Mario Grizelj. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010 (Film - Medium - Diskurs 27), S. 177–194, hier S. 181.

161 Ohnehin ein Thema im Werk des professionellen Schriftstellers Jean Pauls. Wieland hat herausgestellt, dass Jean Paul literarische Arbeit immer wieder problematisiert und Schreiben

Ende entgegenzuführen, arbeiten sie unentwegt (1005), jeder auf seiner Seite einer Trennwand, durch die das Motiv der gegensätzlichen Zwillinge, die in Elterlein auf verschiedenen Seiten geboren wurden, wieder aufgegriffen wird (992 f.).¹⁶² Es ist dabei Vult, der auf der konzentrierten Arbeit am Roman besteht: „[N]ur für Bücher und Manuskripte wird gelebt, nämlich von Honorarien. In 14 Tagen, mein guter Freund, kann schon ein sehr hübscher Aktenstoß an einen Verleger ablaufen vom Stapel.“ (993) Der ‚Realist‘ Vult, der die romantisch-poetischen Träume seines Bruders so gründlich dekonstruieren wollte, unterliegt hier allerdings selbst einer ziemlich naiven Vorstellung vom Buchmarkt. Es scheint ihm so, als würde der Markt nur auf den Text der Zwillinge warten, als sei es ausgemachte Sache, dass sich die Brüder mit ihrem Text ein ordentliches Honorar verdienen könnten. Hoffungsvoll greift er die Typisierung des modernen, vielschreibenden Autors auf und erwartet, seine „Äthermühle“ (664) besonders effizient laufen lassen zu können, weil die Produktionskraft der Zwillinge verdoppelt ist.

Doch auch dieser Schriftsteller wird schon bald mit der Realität konfrontiert. Geht die Arbeit am Hoppelpoppel nach versenden des ersten Teils an den prospektiven Verleger munter weiter, beginnt auch das Fantasieren über den phänomenalen Erfolg ihres Romans:

Sie rechneten aus, um wie viele Meilen die ersten Kapitel dem Magister Dyk schon näher wären, mit welchem Feuer der Hoppelpoppel ihn durchgreifen und aus allen Fugen schütteln würde, und ob das Drucken etwa, wenn es anginge, nicht so schnell fortginge, daß mit dem Schreiben kaum nachzukommen wäre. (1010)

Die Einigkeit der Brüder ist bemerkenswert und steht in deutlichem Kontrast zu der Idylle, die direkt im Anschluss an die Schriftstellerfantasie aufgebaut wird: Walt erinnert sich an eine glückliche Kindheit, an „goldne Tautropfen“ gefärbt von der wunderschönen „Abendröte“, an Musik und „Viehhirten [...] im Sonntagsputz“. Ist das nicht alles zu schön um wahr zu sein, besonders, wenn es vom irrenden Dichter Walt kommt? Vermutlich schon, denn Vult konterkariert, wie gewohnt, mit Erinnerungen an Prügelstrafen (1030).

Genau wie die Fantasie einer mit Schäferklischees und idyllischem Zucker versetzten Kindheit von Vults Kommentar weggewischt wird, wird

als einen schweren Arbeitsprozess darstellt. Vgl. Magnus Wieland: *Vexierzüge. Jean Pauls Digressionspoetik*. Hannover: Wehrhahn 2013, S. 144 f.

162 Ausführlicher zum Motiv der Wand überhaupt: Vgl. Neumann: *Jean Pauls Flegeljahre*, S. 53–55.

es auch die Fantasie vom bahnbrechenden Erfolg auf dem literarischen Markt. Das Hereinbrechen der Realität in die stereotype Verklärung hier wie dort wird eingeführt: In dem Moment, in dem Vult die Kindheits-erinnerungen seines Bruders auf die – oder zumindest: seine – Realität zurückstutzt, kommt den Brüdern die erste unmissverständliche Absage durch einen Verleger zu. Der Hoppelpoppel wurde abgelehnt – natürlich, die gründliche Vorbereitung des Erzählers durch die Beschreibung der vorfreudigen Brüder kann auch nichts anderes erwarten lassen. Die Zwillinge jedoch fallen aus allen idyllischen Wolken. Das Bild vom aufgeblähten literarischen Markt, der händeringend nach jedem noch so niederen Produkt greift, um den unstillbaren Lesehunger der Kunden zu stillen, ist – trotz des wachstumsorientierten Buchmarkts um 1800 (→ 3) – eben nur ein Bild. Walt und Vult sitzen einem Klischee auf, das auch der skeptische ‚Realist‘ Vult nicht zu durchschauen vermag. Dyk lehnt das Manuskript ab, da es im Vergleich mit den Aufklärungs-Satirikern Gottlieb Wilhelm Rabener (1714–1771) und Johann Karl Wezel (1747–1819) nur verliert (1031) – die Satire ist wohlgemerkt Vults Anteil am Roman. Und auch Merkel, „der ihren Roman mit wahrer Verachtung zurückschickte“, moniert besonders Vults Anteile am Hoppelpoppel, die „Jean Paul nachgesungen“ seien, „welcher selber schon ohne die Guckgucks-Uhr der Nachahmung langweilig genug klinge.“ (1054) Es ist gerade Vult, der Architekt der „Äthermühle“, der satirische Realist, der Mentor und Vorarbeiter, an dem das literarische Projekt (zunächst) scheitert. Das Vielschreiben um der „Honorarien“ willen funktioniert nicht besser als das Zurückversetzen in vormoderne Dichterbilder. Vult, der den typischen Schriftsteller für den realen hält, muss feststellen, dass sich der Typus nicht in die Realität transplantieren lässt, genauso, wie der symbolisch überladene Schriftsteller Walt mit der Realität weitgehend inkompatibel erscheint. Beide Figuren lassen sich auch auf diegetischer Ebene nicht ‚wahr‘ machen.¹⁶³ Im Gegensatz zu den Schriftstellerinnen-Romanen (→ 6.1), die sich gegen den diskriminierenden Zugriff der Typizität zur Wehr setzen, wird der Negation der nicht-individuellen Schriftstellerfigur in den *Fliegjahren* allerdings kein positiv-individuelles oder auch nur realistisches Alternativkonzept zur Seite gestellt. Zwar wird deutlich, dass das große Projekt des Hoppelpoppel noch realisiert wird, den „die Welt in Händen hat“ (1003) und in dem manche Streckverse „bekanntlich“ ein-

163 Der Schreibvertrag der Brüder im „Wirtshaus zum Wirtshaus“ verweise, so Meyer, bereits auf die Selbstreflexion der Romantik und das Buchprojekt werde damit auch in den romantischen Kontext gestellt. Vgl. Meyer: Jean Pauls *Fliegjahre*, S. 238. Genau wie die romantische Reise wird hier also auch das ‚romantische‘ Projekt des Dichters dekonstruiert.

gereiht wurden (1046). Wie es allerdings dazu kommt, wie also zumindest Walt den endgültigen Schritt in das Schriftstellertums geschafft hat, wird nicht zum Thema des Textes. Es geht um das Scheitern der Schriftsteller, nicht um ihren Erfolg.

Diese Realitätsinkompatibilität der Schriftstellerfiguren geht über ihre figurenkategorischen Merkmale weit hinaus. Der Text spielt insgesamt mit der Wahrscheinlichkeit dessen, was er darstellt. Durch die paratextuelle Auszeichnung als ‚Biographie‘ kommt er durchaus mit einer Wahrscheinlichkeitsbehauptung daher, so leer diese auch sein mag. Deutlich konstruiert ist zwar die Erzählsituation um den Biographen „J. P. F. Richter“ (596), aber sie markiert immerhin eine literarische Wahrscheinlichkeit innerhalb der Diegese. Das bedeutet: Für den Text selbst sollte das, was der Biograph Richter im Auftrag des Stadtrats aufschreibt, eigentlich mit dem übereinstimmen, was in der Diegese als wahr gilt – auch wenn es sich dabei um die mehr als unwahrscheinliche Geschichte von der Geburt der gegensätzlichen Zwillingbrüder auf verschiedenen Seiten einer Grenze durch ein Dorf namens Elterlein handelt. Dass der Biograph sich den Namen mit dem Autor des realen Romans teilt, lässt sich ebenfalls als Spiel mit der ‚Wahrheit‘ der Begebenheit begreifen. Aber selbst diese textinterne Wahrheit wird spielerisch zerbrochen. Nachdem der Erzähler-Biograph einen Brief von Vult in den Text eingefügt hat, wird er von seinem Auftraggeber gerügt: Er mache sich die Sache durch „das bloße Einheften der zugefertigten Dokumente“ (1001) zu leicht und überhaupt solle die „Biographie [...] doch, der Sache, der Kunst, der Schicklichkeit gemäß, mehr zu einem historischen Roman als zu einem nackten Lebenslauf ausschlagen“ (1002). Dies ließe sich aber nicht nur dadurch „verhüten [...] wenn wir nur die Namen verändern, nicht aber den Stil des Akteurs“ (1002). Nicht nur wird der Biograph also deutlich genug aufgefordert, das ‚tatsächlich‘ Geschehene zu verfremden, sondern die Namen der Figuren wurden geändert. Für die Flegeljahre bedeutet dies aber mehr als eine Pseudonymisierung: Die Ätiologie der Figuren wird mit den Namen in Frage gestellt. Denn die Namen haben ihren Ursprung in der konstruierten Geschichte der unwahrscheinlichen Geburt der Figuren. Wenn Vult gar nicht *Quod Deus vult* heißt, dann stimmt der Ausspruch des Vaters bei seiner Geburt wohl nicht. Wenn dieser Ausspruch nicht stimmt, wird die Geschichte um die wundersame Geburt der Zwillinge zweifelhaft. Wenn die Geschichte der Geburt aber zweifelhaft wird, dann entschuldigt dies in einem gewissen Sinne die Unwahrscheinlichkeit der Handlung, aber dann wäre die motivische Konsequenz, mit der die Brüder sich wieder und wieder auf zwei verschiedenen Seiten einer Grenze finden, auch als literarisches Konstrukt des Biographen markiert.

Damit nicht genug, die Zweifel um den Stellenwert der Figureninformationen werden durch den die Beschwerde retournierenden Erzähler selbst noch zugespitzt. Dieser verlangt nämlich, dass wenigstens ein Teil des Tagebuchs abgedruckt werden solle, „weil Sachen dadurch vorbereitet werden, die sonst kein Mensch motivieren kann[.]“ (1004) Er setzt zu einer figurentheoretischen Reflexion an, die äußerst aufschlussreich ist: Der echte Mensch sei immer motiviert, weil er sich im unablässigen Kausalzusammenhang – dem „herrlichen Satz vom Grunde“ (1004) – befinde, aber für literarische Figuren werde eine realistische Motivierung erwartet, die von Autoren aber nur schwer zu finden sei. Die Dichter „haben oft die größten Wirkungen recht gut fertig vor sich liegen, können aber mit allem Herumlaufen keine Ursachen dazu auftreiben [...]“ (1004) Daraus lässt sich ableiten: Erstens stellt der Erzähler die Realismus-Erwartung der Rezipienten als gegeben dar. Der Text muss den Ansprüchen der Wahrscheinlichkeit genügen. Zweitens bricht der Erzähler genau diesen stillschweigenden Vertrag mit den Rezipienten, indem er die Motivierung der Figuren als kreatives Problem darstellt, dass die ‚tatsächliche‘ Motivierung der dargestellten Menschen ersetzt. Die Figuren werden so ausdrücklich als fiktiv markiert.¹⁶⁴ Im ständigen Übertreten der Erzählebenen gerät jedes textuelle Faktum ins Wanken, die Figureninformationen werden mit dem Erzähler unzuverlässig. Droht der Text durch diese „Selbstreferentialität“ aber tatsächlich „jeden Gehalt zu verlieren“, ja „objektlos“ zu werden, wie etwa Berhorst angemerkt hat?¹⁶⁵ Mit Blick auf die Darstellung der Figuren, insbesondere der Schriftsteller, ließe sich eher von einer Verschiebung des diskursiven Kontexts sprechen. Der Text gibt nicht vor, abzuschildern, wie etwas ist, sondern zeigt, dass die Darstellung dem literarischen Plan eines Schriftstellers folgt. Die zugrundeliegende Logik ist keine realistische, sondern eine genuin kreativ-literarische. Damit ist auch die Darstellung der Schriftsteller abgeschnitten von der Möglichkeit, eine Aussage über Schriftsteller außerhalb der Literatur zu treffen. Das Paradigma der realistischen Figurendarstellung des Romans (→ 2.4.2) fußt auf der Annahme, dass diese Darstellung selbst schon nützlich ist, dass also die realistische Darstellung der Figur etwas über den Menschen lehrt. Das literarische Experiment *Anton Reiser* (→ 6.2.1) mit seinem pädagogischen Impetus basiert auf genau dieser Annahme und kann den Anspruch erheben, die Schrift-

164 Auf dieser Grundlage wäre entsprechend gerade nicht dafür zu plädieren, im Verhalten der Charaktere jene „psychologische Meisterschaft“ Jean Pauls zu sehen, die etwa Ueding in Vults Sehnen nach seinem Bruder ausmacht. Vgl. Ueding: Jean Paul, S. 148.

165 Vgl. Berhorst: *Anamorphosen der Zeit*, S. 380.

stellerei in ihren positiven und negativen Auswirkungen auf den Menschen zu zeigen. Die Flegeljahre hingegen streichen einen solchen Realismusanspruch durch und zwar gleich doppelt: durch die fantastische Ausgangslage der Zwillingsgeburt in Elterlein und durch den metaliterarischen Witz der Reflexion von Figurenmotivation. Wo Texte wie *Karolinens Tagebuch* die typisierende Darstellung der Schriftstellerinnen-Figur scheitern lassen, unterlaufen die Flegeljahre die realistische, individualisierende Darstellung gleichermaßen. Nach dieser Logik kann ein literarischer Text zwar Schriftsteller:innen-Bilder dekonstruieren, aber keines schaffen, das selbst einen legitimen Anspruch auf Wahrscheinlichkeit und Realismus erheben kann. Die nicht-individuellen Darstellungen der Schriftsteller kollidieren mit dem Realismus des biographischen Romans. Die individualisiert-realistischen Schriftsteller sind aber nur durch erdachte Finten des Autors zu motivieren und verlieren im brüchigen Realismus des Textes ihren Anspruch auf Gültigkeit. Was bleibt also? Eine Antwort auf diese Frage gibt der Dichter Walt: dichterisch zu irren.

Damit führen die *Flegeljahre* die Darstellung von Schriftsteller-Figuren auf die Spitze: ‚Den‘ Schriftsteller als Element und Ergebnis eines literarischen Diskurses gibt es in seiner reinen Form eben nur dort: im literarischen Diskurs. Walt repräsentiert die symbolische Darstellung des Schriftstellers und wird als solcher in eine zwar nicht reale, aber immerhin literarisch-realistische Umwelt transplantiert, in die er gar nicht passen *kann*. Deswegen erscheint es im Ausgang der Handlung nötig, ihn weiterzuentwickeln, deswegen besteht die Handlung um Walt so häufig aus Un- und Missverständnissen und deswegen kann seine Unfähigkeit, sich zu entwickeln, den Roman sinnvoll beschließen. An dieser Art von Dichter ist zu erkennen, dass er produktiv auf seine Eindimensionalität, seine Irrationalität und seine wunderbare Unkenntnis der Welt angewiesen ist – und damit letztlich auch auf seine fiktionale Literarizität. Daraus erwächst Walts komisches Potenzial: Seine Unanpassbarkeit ist die Vorlage für manche witzige Situation des Romans. Jedoch ist Walt keine reine Witzfigur von einem idealisiert-unrealistischen Schriftsteller. Dafür triumphiert er bei allem Scheitern noch zu sehr: Es ist immerhin der Realist Walt, der am Ende des Textes das Feld räumen muss, nicht der glücklich verliebte Walt. Und obwohl im Laufe der Handlung mit Blick auf die Publikation des Romans nur die literarischen Fehlschläge der Brüder dokumentiert werden, scheinen sie – oder zumindest Walt – später mehr Erfolg zu haben.

Der Text zeigt, wie immer getrennt sein muss, was doch zusammengehört: Der Dichter, so wie er imaginiert wird, und die Welt, die ihn eigentlich braucht, ihn aber nicht haben kann (außer im literarischen Diskurs). Walt

kann kein Van der Kabel werden, weil er sich als Symbolisierung eines ‚reinen‘, ‚irrenden‘ Dichterkonzepts nicht entwickeln kann. Und er kann kein Jean Paul werden, weil er als Schriftstellerfigur immer genau das bleiben muss: eine Figur. Die individualisierten, ‚realistischen‘ und die symbolisierten oder typisierten erschriebenen Schriftsteller müssen immer aufeinander verweisen, können aber nie kompatibel werden. Sie sind wie unzertrennliche und doch völlig inkompatible Zwillinge.

6.2.3 Fazit: Die Schriftsteller im literarischen Versuchsaufbau

Moritz' *Anton Reiser* kontextualisiert eine schriftstellernde Figur in einem stringent-kausalphysologischen literarischen Experiment. Überdeutlich als Individualfigur gerahmt, würde es der Figur Anton nicht gerecht, sie als einen Schriftsteller zu bezeichnen, doch die Schriftstellerei ist einer der wichtigsten Faktoren seiner persönlichen Entwicklung. Sie erlaubt es ihm, eine Identitätsentwicklung zu problematisieren und die daraus erwachsende Krise zunächst zu überwinden – das verbindet *Anton Reiser* mit *Karolinens Tagebuch*. Die ausführlich beschriebene Textproduktion erweist sich gleichermaßen als Therapeutikum für Anton und als Analyseinstrument für den Erzähler. Im vierten Teil des Romans allerdings und aufbauend auf Moritz' ästhetischen Überlegungen (*Über die bildende Nachahmung des Schönen*) vollzieht sich ein Perspektivwechsel von einem individuell-psychologischen zu einem soziologischen Blick. Nun stellt Anton nicht mehr exemplarisch die Entwicklung eines Heranwachsenden in bestimmten sozialen Umgebungen dar, sondern er wird selbst zu einem quasi-empirischen Beweis für den künstlerischen Exklusivitätsanspruch, den Moritz in seinen autonomie-ästhetischen Schriften entwickelt. Hier zeigt sich damit beispielhaft, wie ein und dieselbe Schriftstellerfigur durch den Wechsel der figurenkategorischen Textstrategie mit ganz unterschiedlichen Zielsetzungen in verschiedene Kontexte eingeordnet werden kann.

Eine andere Art von literarischem Versuchsaufbau arrangiert Jean Paul mit seiner verdoppelten Schriftstellerfigur Walt/Vult in den *Flegeljahren*. In der Darstellung dieser Figuren werden sowohl typisierende als auch symbolisierende Strategien verwendet, was sich besonders bei dem die Schriftstellerei idealisierenden Walt zeigt. Diese Figuren werden in das Umfeld eines Entwicklungsromans eingesetzt, können sich dort aber nicht entwickeln: Die zu erwartende Individualisierung, motiviert durch das Van der Kabel'sche Testament, findet nicht statt. Gerade Walt als ‚wahrer‘ Schriftsteller zeigt sich gleichermaßen inkompatibel zu seiner Umwelt, in der er

immer wieder versagt und die er so häufig missversteht, wie sie ihn. Auch außerhalb der lyrischen Textumgebung bleibt dieser ‚idealisierte‘ Dichter sich allerdings treu – und wie er als lyrisches Fragment in das prosaische Umfeld eines Romans versetzt scheint, so stellen sich auch seine eigenen Texte als eine prosaische Lyrik heraus. Aufzulösen ist diese Spannung zwischen dem typisierten und symbolisierten Dichter Walt und seiner Umwelt nicht. Ganz im Gegenteil, an der Bruchstelle der Konzepte macht Jean Paul sichtbar, was der ‚reine‘ Schriftsteller ist: Ein Wesen, das die Welt vielleicht verbessern kann, aber nicht mit ihr kompatibel ist. Dieser Schriftsteller ist ein Geschöpf der Literatur und muss es immer bleiben.

7 Schlusswort

Jean Paul hat somit den komplexen Diskurs über Schriftsteller:innen zu seiner logischen Konsequenz geführt. Die verschiedenen Strategien, sie als Figuren darzustellen, lassen sich nicht mehr verbinden, aber auf der Grundlage genau dieser Heterogenität setzen die Schriftsteller:innen ihre literaturgeschichtliche Karriere auch über die Grenze des Untersuchungszeitraums hinaus fort. Um wieder an den Beginn dieser Arbeit anzuschließen: Über sie zu sprechen ist mithin nicht nur verwirrend, kompliziert, lückenhaft oder widersprüchlich – es bedient sich verschiedener, nebeneinanderlaufender Darstellungsstrategien, die vermischt oder in Spannung gesetzt werden. Die Schriftsteller:innen werden damit zu einem dynamischen Phänomen, das in völlig unterschiedlichen Kontexten funktionalisiert werden kann: In Fontanes *Stechlin* kann *der* Schriftsteller 1898 damit völlig widerspruchslös neben den Schriftstellern Goethe und Schiller stehen und so soziale Identifikationsangebote schaffen. Von jenen kann man sich fernhalten, während diese das Material zur gegenseitigen Verbrüderung der Figuren liefern. Woolf kann ihre erfundene Schriftstellerin Judith Shakespeare 1929 gleichzeitig emblematisch machen und an ihr ein soziales Problem individuell ausfalten. Wer könnte gleichermaßen so effektiv für eine ganze Gruppe von Menschen stehen und ein so persönlich-individuelles Identitätsproblem austragen wie die Schriftstellerin? Und 2012 können sich Kracht und Scheck wunderbar in den diskursiven Fangnetzen des Sprechens über Schriftsteller:innen verheddern, wenn sie hektisch zwischen individualisierenden, typisierenden und symbolisierenden Darstellungen wechseln. Schließlich ist es genau diese etablierte mehrfache Erwartungshaltung an individualisierte und doch typisierte Schriftsteller:innen, die Dichter:innen-„Fakes“ so glaubwürdig erscheinen lassen – und bei der Aufklärung der Täuschung so viel Schadenfreude über die „dummen“ Getäuschten auslösen.

Der Schematismus des aus der narratologischen Figurenforschung entwickelten Analysemodells soll dabei nicht über die Flexibilität hinwegtäuschen, die sich für die Deutungen einzelner Texte erwiesen hat. Die Analysekategorien der Individual-, Typen- und Symbolfiguren mögen nicht für alle Figurengruppen gleichermaßen relevant sein. Sie erlauben es jedoch, die Wechselwirkungen zwischen einem außerliterarischen Diskurs (in diesem Fall durch die Darstellung der sozial-historischen Bedingungen der Litera-

tur) und der Arbeit, die literarische Texte an dem Diskurs um die betreffende Figurengruppe vornehmen, greifbar zu machen. Anschlussfähig ist der methodische Teil der Arbeit deswegen insbesondere für Forschung zu Figurengruppen, die über ein oder mehrere soziale Merkmale (Beruf, Geschlecht, Stand) definiert werden. Durch solche Vergleichsgruppen ließe sich dann etwa ermitteln, bei welchen sozialen Gruppen Individualisierungs-, Typisierungs- und Symbolisierungsstrategien welchen Stellenwert haben. Positive nicht-individualisierende Darstellungstechniken könnten in anderen Gruppen etwa gegenteilige Textstrategien hervorrufen (etwa die positive Darstellung, dass eine Figur ein ‚typischer‘ Ritter ist).

Im Rückblick auf die hier versammelten Analysen von sechzehn Texten aus drei verschiedenen Gattungen und rund einem Jahrhundert Literaturgeschichte lassen sich schließlich verschiedene Textstrategien abstrahieren, die (Schriftsteller:innen)-Figuren einer der hier untersuchten Figurenkategorien (Individual-, Typen- oder Symbolfigur) zuordnen und die Verschiedenes für die Darstellung der Schriftsteller:innen austragen:

Die typisierenden Komödien greifen auf der Grundlage der sich verändernden marktwirtschaftlichen Grundlage der Literatur solche Figurenmerkmale auf, die sich an die Wachstums- und an die soziale Dynamik (oder auch: die unkontrollierten Wucherungen und die Geldgier) des modernen Buchmarktes anschließen. Verknüpft werden diese Merkmale mit typisierenden Darstellungsstrategien. Dabei entwickeln sich die Schriftsteller:innen mehr und mehr zu einer standardisierten Komödienfigur, die nicht weiter motiviert werden muss. Als Typisierungsmerkmale sind neben der erwartbaren Statik und Eindimensionalität (Einfachheit) und der Benennung der Figuren mit sprechenden Namen besonders die gezielte Wiederholung bestimmter Szenen (wie die Schriftsteller:innen-Demütigung) zu nennen und die Markierung durch Sprechakte, die Figureninformationen als eigentlich schon bekannte einführen und deutlich auf ein angenommenes, allgemeines Wissen über Schriftsteller:innen verweisen. Funktional erlaubt diese Darstellung das Ausfechten poetologischer Debatten, das sich bis hin zur Satire und Polemik gegen bestimmte Personen und literarische Parteien steigert. Das systematische Ausschließen von Schriftstellerinnen kann als selbstverständlich gerahmt werden, die ihnen zugeschriebene Lächerlichkeit bedarf somit keiner Begründung mehr. Damit einher geht aber auch die Möglichkeit, die Rezipientenerwartungen an die etablierten Figuren gezielt zu unterlaufen.

Den Typenfiguren wird besonders in den Dichter:innengedichten eine symbolisierende, nobilitierende Darstellung entgegengesetzt. Schon durch die Rahmung der Gattung – die, wenn überhaupt, eine *story world* ungleich

schwächer als die anderen Gattungen konturiert – werden Symbolfiguren dargestellt, die weniger auf Personen und dafür stärker auf den Diskurs um Dichtung selbst verweisen. Damit einher gehen Zuschreibungen, die einerseits auf realistische Figuren nicht plausibel anzuwenden sind (der Dichter:innen-Flug etwa) und andererseits anachronistisch auf vormoderne Topoi der Dichternobilitierung zurückgreifen können. Das Aushebeln der Realitätskompatibilität der Dichter:innenfiguren erlaubt es dann wiederum, die Unerreichbarkeit des vorgestellten Ideals selbst zu thematisieren und gerade aus dieser paradoxen Konstruktion die Größe der Dichter:innen abzuleiten: Hoch steht, wer nach Höchstem strebt. Die Rezipienten, die diese Erhöhung tragen, werden gleichzeitig mitnobilitiert. Die Dichterinnen-Gedichte greifen auf die gleichen Techniken und Strategien der Symbolisierung zurück, fokussieren sich wegen des im Vergleich zu den Dichtern deutlich höheren Rechtfertigungsdrucks allerdings auf den Diskurs um das weibliche Schreiben selbst. Typisierungsstrategien, die aus der Komödie bekannt sind, werden aufgegriffen und durch die symbolische Überhöhung der Dichterinnen-Arbeit konterkariert. Indem die Dichterin in den symbolisierenden, überpersönlichen Kontext gestellt wird, wird sie gleichzeitig dem Gerede der Chauvinisten enthoben.

Auch im (von Autorinnen verfassten) Schriftstellerinnen-Roman überschreibt die individualisierende Darstellung der Schriftstellerin die nicht zuletzt in der Komödie etablierte satirische Typisierung. Die typisierenden Männer werden selbst zu Typenfiguren degradiert, Schriftstellerei wird als wichtige Technik der individuellen Identitätsbildung dargestellt. In diesem ‚realistischen‘ Kontext allerdings gehen die Texte nicht so weit wie die symbolisierende Lyrik: Das persönliche Glück der Figuren steht hier stets zur Disposition, unbedingte Erfüllung kann die Schriftstellerin durch die Schriftstellerei nicht finden. In den Schriftsteller-Romanen ist der individualisierte Schriftsteller einem etwas geringeren Rechtfertigungsdruck ausgesetzt als die Schriftstellerin, setzt sich allerdings trotzdem mit den typisierenden und symbolisierenden Darstellungen auseinander. Zu den textseitigen Individualisierungsstrategien lassen sich die deutliche Abgrenzung von typisierenden Zugriffen zählen, die als falsch dargestellt werden, und die Biografisierung der Schreiblust, die als zentraler Baustein der Identitätsentwicklung dargestellt wird. Besonders die Schriftstellerinnen-Romane entwickeln daraus eine effektive Rechtfertigungsstrategie gegen die chauvinistische Typisierung der Schriftstellerin, die nicht nur ein Gegenbild zeichnet, sondern der angeblichen Verwerflichkeit des weiblichen Schreibens den Boden entzieht. Der Schriftstellerei wird in den individualisierenden Texten

eine geradezu therapeutische (bei Moritz besonders im späteren Verlauf des Textes dann aber auch wieder: pathologische) Funktion zugeschrieben.

In der figurentheoretisch grundierten Perspektive stellen sich Schriftsteller:innenfiguren somit nicht als eine reine Ansammlung von Persönlichkeitsmerkmalen dar, die literaturhistorisch variiert. Die Schriftstellerin ist nicht lediglich Gipfelstürmerin, der Dichter nicht nur Dachstubenbewohner. In den Figuren verbinden sich unterschiedliche literarische Darstellungsstrategien zu einem komplexen Diskurs, in dem individuelle, typische und symbolische Schriftsteller:innen nebeneinander laufen, sich aufeinander beziehen und miteinander Konflikte austragen. Diese grundlegende Anlage der Schriftsteller:innenfiguren, die sich aus den sozialhistorischen Bedingungen des modernen literarischen Marktes ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und aus den gleichzeitig verlaufenden poetologischen Diskussionen um die Darstellung von Figuren ergibt, macht die Schriftsteller:innen so lächerlich wie wichtig, so einzigartig wie wohlbekannt und insgesamt damit flexibel und in ganz unterschiedlichen Diskurszusammenhängen strategisch platzierbar: Sei es in poetologischen, sozialen oder psychologischen Debatten. Hierin zeigt sich die Arbeit, die literarisch an ‚den‘ Schriftsteller:innen geleistet wurde und ihre sozial-historische Realität nicht nur spiegelt, sondern sie in ihrer modernen Gestalt erst hervorbringt.

Literaturverzeichnis

Siglen

- FA Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke. [Frankfurter Ausgabe.] Hrsg. von D. E. Sattler. 20 Bde. Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld, Roter Stern 1975–2008.
- Grimm Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB> (01.04.2025).
- HKA Schlegel, Friedrich: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Begr. und hrsg. von Ernst Behler. Fortgef. von Andreas Arndt. Hrsg. von Ulrich Breuer. 35 Bde. [geplant]. Paderborn: Schöningh 1958 ff.
- KFSA Droste-Hülshoff, Annette von: Historisch-kritische Ausgabe. Werke, Briefwechsel. Hrsg. von Winfried Woesler. 13 Bde. Tübingen: Niemeyer 1978–2000.
- MA Goethe, Johann Wolfgang von: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hrsg. v. Karl Richter. 20 Bde. München: Hanser 1986–2000.
- NA Schiller, Friedrich: Werke. Nationalausgabe. Historisch-kritische Ausgabe. Begr. von Julius Petersen. Hrsg. im Auftrag der Klassik Stiftung Weimar von Norbert Oellers. 43 Bde. Weimar: Böhlau 1943–2021.
- StA Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke. [Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe.] Hrsg. von Friedrich Beißner. 15 Bde. Stuttgart: Kohlhammer 1943–1985.
- SW Jean Paul: Sämtliche Werke. Hrsg. von Norbert Miller. 10 Bde. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1996.
- Zedler Johann Heinrich Zedler: Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste 1731–1754, digitalisierte Fassung der Bayrischen Staatsbibliothek und der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, <https://www.zedler-lexikon.de/> (01.04.2025).

Quellen

- Aristoteles: Poetik. Griechisch/deutsch. Hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1982.
- Ayrenhoff, Cornelius Hermann von: Die gelehrte Frau. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Hrsg. von Matthias Mansky. Hannover: Wehrhahn 2014 (Theatertexte 40).
- Berlepsch, Emilie von: Ein Gespräch als Vorrede. In: Dies.: Sammlung kleiner Schriften und Poesien. Erster Theil. Göttingen: Dieterich 1787, S. V–XXVIII.

- Berlepsch, Emilie von: Sommerstunden. Erster Band. Zürich: Orell, Gessner, Füssli und Compagnie 1794.
- Blanckenburg, Christian Friedrich von: Versuch über den Roman. Hrsg. von Eberhard Lämmert. Stuttgart: Metzler 1965.
- Bodmer, Johann Jakob u. Johann Jakob Breitinger: Critische Briefe. Zürich: Heidegger 1746.
- Bürger, Gottfried August: Vorläufige Antikritik und Anzeige. In: Gottfried August Bürger: Sämtliche Werke. Hrsg. von Günter Häntzschel u. Hiltrud Häntzschel. München: Hanser 1987, S. 845–851.
- Claudius, Matthias: Der Tod und das Mädchen. In: [Göttinger] Musenalmanach. Hrsg. v. Karl Reinhard. Göttingen: bey J. C. Diederich [!] 1775. S. 157.
- E. M.: [Rez. zu] Aus der Gesellschaft. Novelle von Ida Gräfin Hahn-Hahn. In: Literarische Zeitung (1838) H. 15, S. 273–274.
- Fontane, Theodor: Der Stechlin. Mit einem Nachwort von Max Rychner. Zürich: Manesse 1975.
- Fontenelle, Bernhard von: Dialogen über die Mehrheit der Welten. Mit Anmerkungen und Kupfertafeln von Johann Elert Bode. Berlin: Himburg 1780.
- Frömmichen, K. H.: Einige Bemerkungen welche sich über den deutschen Meßkatalogues machen lassen. In: Der Buchmarkt der Goethezeit. Eine Dokumentation. Hrsg. von Ernst Fischer. Bd. 2. Hildesheim: Gerstenberg 1986 (Texte zum literarischen Leben um 1800 15), S. 81–92.
- Gellert, Christian Fürchtegott: Moralische Vorlesungen. Moralische Charaktere. Hrsg. von Sybille Späth. Berlin: De Gruyter 1992.
- George, Stefan und Karl Wolfskehl (Hrsg.): Deutsche Dichtung. Jean Paul. Ein Stundenbuch für seine Verehrer. Berlin: Bondi 1900 (Deutsche Dichtung 1).
- Gleim, Johann Wilhelm Ludwig: Ausgewählte Werke. Hrsg. von Walter Hettche. Göttingen: Wallstein 2003 (Schriften des Gleimhauses Halberstadt 1).
- Gottsched, Christoph Johann: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen [...]. Leipzig: Breitkopf 1730.
- Gottsched, Luise Adelgunde Victorie: Die Pietistery im Fischbein-Rocke. Oder die Doctormäßige Frau. In einem Lustspiele vorgestellt. Hrsg. von Wolfgang Martens. Stuttgart: Reclam 2010.
- Hahn-Hahn, Ida: Ilda Schönholm. Zweite Auflage. Berlin: Alexander Duncker 1845.
- Hanke, Henriette: Die Schriftstellerin; und der Schutzpatron. Zwei Erzählungen. Liegnitz: Johann Friedrich Kuhlmeys 1831.
- Hanke, Henriette: Die Schriftstellerin. In: Henriette Hanke: Sämtliche Schriften. Ausgabe letzter Hand. 126 Bde. Bd. 61 u. 62. Hannover: Hahn 1843.
- Herder, Johann Gottfried: Shakespeare. In: Johann Gottfried Herder u. Johann Wolfgang Goethe u. a.: Von deutscher Art und Kunst. Hrsg. von Hans Dietrich Irmischer. Stuttgart: Reclam 1988, S. 63–91.
- Herder, Johann Gottfried: Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele. Bemerkungen und Träume. In: Ders.: Werke. In zwei Bänden. Hrsg. von Karl-Gustav Gerold. 2 Bde. Bd. 2. München: Hanser 1953, S. 347–402.
- Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden. Hrsg. von Jochen Schmidt. 3 Bde. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1992.
- Humboldt, Alexander von: Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung. 5 Bde. Stuttgart: Cotta 1845-1862.

- Jenisch, Daniel: Der allezeit-fertige Schriftsteller. Oder kurze, doch gründliche Anweisung, wie man mit dem möglich-kleinsten Aufwande von Genie und Wissenschaft ein großer und fruchtbarer Schriftsteller werden könne. In: Quellen zur Geschichte des Buchwesens. Der Schriftsteller im 18. Jahrhundert. Satiren und Pasquille. Hrsg. von Reinhard Wittmann. 2 Bde. Bd. 2.4. München: Kraus 1981.
- Kant, Immanuel: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. Photomechanischer Nachdruck. 29 Bde. Bd. I,8: Abhandlungen nach 1781. Berlin: Reimer 1969, S. 33–42.
- Kästner, Abraham Gotthelf: Gesammelte poetische und prosaische schönwissenschaftliche Werke. 2 Bde. Frankfurt am Main: Athenäum 1971.
- Kästner, Abraham Gotthelf: Lehrgedichte. Mit einem Nachwort. Hrsg. von Reto Rössler u. Wolfgang Hottner. Hannover: Wehrhahn 2017.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb: 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.
- Klopstock: Subskriptionsplan zur „Gelehrtenrepublik“ 1773. In: Ders.: Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von Horst Gronemeyer, Elisabeth Höker-Herberg u. a. 44 Bde. Bd. IX,1. Kleine Prosaschriften 1. Berlin, New York: de Gruyter 1974–2021, S. 482–486.
- Knigge, Adolph Freiherr von: Über Schriftsteller und Schriftstellerey. In: Ders.: Ausgewählte Werke. Im Auftrag der Adolph-Freiherr-von-Knigge-Gesellschaft zu Hannover. Hrsg. von Wolfgang Fenner. 10 Bde. Bd. 4. Hannover: Fackelträger 1992, S. 135–295.
- Kotzebue, August von: Der arme Poet. Ein Schauspiel in Einem Akt. In: Ders.: Almanach Dramatischer Spiele. Eilfter Jahrgang. Leipzig: Hartmann 1813, S. 141–196.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. In: Ders.: Werke. Hrsg. von Herbert Göpfert. 8 Bde. Bd. 4. Darmstadt: WBG 1996, S. 229–720.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Leben und leben lassen. Ein Projekt für Schriftsteller und Buchhändler. In: Ders.: Werke. Hrsg. von Herbert Göpfert. 8 Bde. Bd. 5. Darmstadt: WBG 1996, S. 781–787.
- Lichtenberg, Georg Christoph: Sudelbücher I. In: Ders.: Schriften und Briefe. Hrsg. v. Wolfgang Promies. 6 Bde. Bd. 1: Sudelbücher 1. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 1994.
- Locke, John: An essay concerning human understanding. Hrsg. von Peter H. Nidditch. Oxford: Clarendon Press 1975.
- Marmontel, Jean-François: Le connoisseur. In: Ders.: Contes moraux. Bd 2. Paris: Merlin 1765, S. 327–376.
- Meusel, Johann Georg: Das gelehrte Teutschland. Oder Lexicon der jetzt lebenden Teutschen Schriftsteller. Angefangen von Georg Christoph Hamberger. Dritter Nachtrag. Lemgo: Meier 1788.
- Molière: Die gelehrten Frauen. Komödie in fünf Akten. Deutsch von Arthur Luther. Nachwort von Volker Held. Übers. von Arthur Luther. Stuttgart: Reclam 1999.
- Molière: Les précieuses ridicules. Französisch/Deutsch. Hrsg. von Renate Baader. Stuttgart: Reclam 2012.

- Moritz, Karl Philipp: Almansor. In: Ders.: Werke in zwei Bänden. Hrsg. von Heide Hollmer u. Albert Meier. 2 Bde. Bd. 2. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1997, S. 13–15.
- Moritz, Karl Philipp: Anton Reiser. Ein psychologischer Roman. Auf der Textgrundlage von Wolfgang Martens. Hrsg. von Alexander Košenina. Ditzingen: Reclam 2022.
- Moritz, Karl Philipp: Über die bildende Nachahmung des Schönen. In: Ders.: Werke. Hrsg. von Heide Hollmer u. Albert Meier. 2 Bde. Bd. 2. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1997, S. 958–991.
- Moritz, Karl Philipp: Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten. In: Ders.: Werke. Hrsg. von Heide Hollmer u. Albert Meier. 2 Bde. Bd. 2. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1997, S. 943–949.
- Moritz, Karl Philipp: Vorschlag zu einem Magazin einer Erfahrungsseelenkunde. In: Ders.: Werke. Hrsg. von Heide Hollmer u. Albert Meier. 2 Bde. Bd. 1. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1997, S. 793–809.
- Moritz, Karl Philipp: Warnung an junge Dichter. Ein Fragment aus Anton Reisers Geschichte. In: Der neue teutsche Merkur (1792) H. 2, S. 200–208.
- o. A.: Der Hausfreund. Ein Singspiel in drey Aufzügen, aus dem Französischen übersetzt. Kempten 1778.
- o. A.: [Art.] Die Sonnenflecken. In: Conversations-Lexicon oder kurzgefaßtes Handwörterbuch für die in der gesellschaftlichen Unterhaltung aus den Wissenschaften und Künsten vorkommenden Gegenstände. Nachträge. [Brockhaus] Zweiter und letzter Band. M bis Z. Leipzig: Brockhaus 1811.
- o. A.: [Rez. zu] Die Schriftstellerin und der Schutzpatron. Zwei Erzählungen von Henriette Hanke. Liegnitz, Kuhlmeier. 1831. In: Blätter für literarische Unterhaltung (1831) H. 2, S. 1260.
- o. A.: [Anz. f.] Aus der Gesellschaft, Novelle von Ida Gräfin Hahn-Hahn. In: Morgenblatt für gebildete Leser (1838) H. 261, 571.
- o. A.: [Rez. zu] Aus der Gesellschaft. Novelle von Ida Gräfin Hahn-Hahn. In: Blätter für literarische Unterhaltung (1838) H. 2, S. 930–932.
- o. A.: Schreiben an einen Freund über die Ursachen der jetzigen Vielschreiberey in Deutschland. In: Der Buchmarkt der Goethezeit. Eine Dokumentation. Hrsg. von Ernst Fischer. Bd. 2. Hildesheim: Gerstenberg 1986 (Texte zum literarischen Leben um 1800 15), S. 93–98.
- o. A.: Ueber die Ursachen der jetzigen Vielschreiberey in Deutschland. In: Der Buchmarkt der Goethezeit. Eine Dokumentation. Hrsg. von Ernst Fischer. Bd. 2. Hildesheim: Gerstenberg 1986 (Texte zum literarischen Leben um 1800 15), S. 99–101.
- Opitz, Martin: Buch von der deutschen Poeterey (1624). Studienausgabe; mit dem „Aristarch“ (1617) und den Opitzschen Vorreden zu seinen „Teutschen Poemata“ (1624 und 1625) sowie der Vorrede zu seiner Übersetzung der „Trojanerinnen“. Hrsg. von Herbert Jaumann. Bibliogr. erg. Ausg., [Nachdr.]. Stuttgart: Reclam 2002.
- Opitz, Martin: Martin Opitzens / von Boberfeld / Gedichte. Von J. J. B. und J. J. B. besorget. Zürich: Conrad Orell 1745.
- Petrasch, Joseph von: Der Dichter. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. In: Ders.: Sämtliche Lustspiele. herausgegeben von der deutschen Gesellschaft zu Altdorf. 2 Bde. Bd. 1. Nürnberg: Carl Felbecker 1765, S. 209–400.

- Platen, August Graf von: Asser und Assad. In: Ders.: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe mit Einschluß des handschriftlichen Nachlasses. Hrsg. von Max Koch u. Erich Petzet. 12 Bde. Bd. 8. Leipzig: Hesse & Becker 1910, S. 170–178.
- Platner, Ernst: Anthropologie für Aerzte und Weltweise. Erster Theil. Hrsg. von Alexander Košenina. Hildesheim: Olms 2000.
- Platner, Ernst: Philosophische Aphorismen [II]. Nebst einigen Anleitungen zur philosophischen Geschichte. Anderer Theil. Leipzig: Schwickert 1800.
- Reich, Philipp Erasmus: Zufällige Gedanken eines Buchhändlers über Herrn Klopstocks Anzeige einer gelehrten Republik. In: Der Buchmarkt der Goethezeit. Eine Dokumentation. Hrsg. von Ernst Fischer. Bd. 1. Hildesheim: Gerstenberg 1986 (Texte zum literarischen Leben um 1800 15), S. 17–32.
- Sager, Maria Anna: Karolinens Tagebuch. Ohne ausserordentliche Handlungen oder gerade so viel als gar keine. Geschrieben von M. A. G. Prag: Wolfgang Gerle 1774.
- Scheibel, Gottfried Ephraim: Die anerkannte Sünden der Poeten. Welche man sowohl in ihren Schriften als in ihrem Leben wahrnimmt. Nach den Regeln des Christentums und vernünftiger Sittenlehre geprüft. In: Quellen zur Geschichte des Buchwesens. Der Schriftsteller im 18. Jahrhundert. Satiren und Pasquille. Hrsg. von Reinhard Wittmann. 2 Bde. Bd. 2.2. München: Kraus 1981.
- Schiller, Friedrich: Der Verbrecher aus verlorener Ehre. Studienausgabe. Hrsg. von Alexander Košenina. Stuttgart: Reclam 2014.
- Schindel, Carl Wilhelm Otto August von: Über die Schriftstellerei der Frauen und ihren Beruf dazu. In: Ders.: Die deutschen Schriftstellerinnen des neunzehnten Jahrhunderts. Nachdr. der Ausg. Leipzig 1823–25. 3 Bde. Bd. 3. Hildesheim: Olms 1978, S. V–XXVII.
- Schink, Johann Friedrich: Die Schriftstellerin. Lustspiel in einem Aufzuge. In: Ders.: Dramatisches Scherflein. Ein Taschenbuch für die Bühne. Lüneburg: Herold und Wahlstab 1810, S. 9–91.
- Schink, Johann Friedrich: Friedrich Schröders Charakteristik als Bühnenführer, mimischer Künstler, dramatischer Dichter und Mensch. In: Zeitgenossen. Ein biographisches Magazin für die Geschichte unserer Zeit (1818) H. 3, S. 33–82.
- Schink, Johann Friedrich: Vorbericht. In: Johann Friedrich Schink: Dramatisches Scherflein. Ein Taschenbuch für die Bühne. Lüneburg: Herold und Wahlstab 1810, S. 7–8.
- Schlegel, Friedrich: Alarcos. Ein Trauerspiel. Historisch-kritische Edition mit Dokumenten. Hrsg. von Mark-Georg Dehrmann. Hannover: Wehrhahn 2013.
- Schlegel, Johannes Andreas: De Podagra, oder das so benahmte Politische/ Lustige/ Listige/ Traurige/ Fröliche und Hertzliche/ Schmerzliche Zipperlein... Weiffenfels: Johann Brühl 1687.
- Schütz, Wilhelm von: Frühe Stücke. Faksimile-Druck nach den Erstausgaben. Hrsg. von Christian Grawe. Bern: Lang 1984 (Seltene Texte aus der deutschen Romantik 9).
- Shafesbury, Anthony Ashley Cooper Earl of: Soliloquy. Or, Advice to an Author. In: Ders.: Standard-Edition. Sämtl. Werke, ausgew. Briefe u. nachgelassene Schriften. In engl. Sprache mit paralleler dt. Übersetzung. Hrsg. von Gerd Hemmerich u. Wolfram Benda. 14 Bde. Bd. I,1. Stuttgart: Frommann-Holzboog 1981, S. 34–301.

- T. Z.: [Rez. zu:] Almanach dramatischer Spiele zur geselligen Unterhaltung auf dem Lande, von A. von Kotzebue. Eilfter Jahrgang 1813. In: Jenaische Allgemeine Literaturzeitung (1812) H. 243, Sp. 383–384.
- Theophrastus: Charaktere. Griechisch und deutsch von Wilhelm Plankl. München: Ernst Heimeran 1943 (Tusculum).
- Tieck, Ludwig: Briefe über Shakespeare. In: Ders.: Kritische Schriften. Zum erstenmale gesammelt und mit einer Vorrede herausgegeben von Ludwig Tieck. 4 Bde. Bd. 1. Leipzig: Brockhaus 1848–1852, S. 133–184.
- Tieck, Ludwig: Der gestiefelte Kater. Kindermärchen in drei Akten. Hrsg. von Helmut Kreuzer. Stuttgart: Reclam 2001.
- Wagner, Jan: Der Poet als Maskenball. Über imaginäre Dichter. Mainz: Akad. der Wiss. und der Literatur; Steiner 2014 (Abhandlungen der Klasse der Literatur und der Musik 1).
- Wagner, Jan: Die Eulenhasser in den Hallenhäusern. Drei Verborgene. München: Hanser 2012.
- Wieland, Christoph Martin: Geschichte des Agathon. In: Ders.: Sämtliche Werke. 15 Bde. Bd. 1. Nördlingen: Greno 1984.
- Woolf, Virginia: Ein eigenes Zimmer. Deutsch von Heidi Zerning. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. von Klaus Reichert. 20 Bde. Essays 1. Frankfurt a.M.: Fischer 1989–2012, S. 8–125.

Forschung

- Alt, Peter-André: Schiller. Leben - Werk - Zeit. 2 Bde. München: Beck 2000.
- Amlinger, Carolin: Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit. Berlin: Suhrkamp 2020.
- Andriopoulos, Stefan: Dunkle Mächte. Geister und Geheimbünde bei Schiller und Grosse. In: Der Schauer(roman). Diskurszusammenhänge, Funktionen, Formen. Hrsg. von Mario Grizelj. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010 (Film - Medium - Diskurs 27), S. 177–194.
- Angelis, Simone de: Anthropologien. Genese und Konfiguration einer „Wissenschaft vom Menschen“ in der Frühen Neuzeit. Berlin: De Gruyter 2010 (Historia Hermeneutica Series Studia 6).
- Argyle, Gisela: The Horror and the Pleasure of un-English Fiction. Ida von Hahn-Hahn and Fanny Lewald in England. In: Comparative Literature Studies 44 (2007) 1/2, S. 144–165.
- Auerbach, Erich: Dante als Dichter der irdischen Welt. Unveränderter photomechanischer Nachdruck der Ausgabe von 1929. Berlin: De Gruyter 1969.
- Baasner, Rainer: Abraham Gotthelf Kästner, Aufklärer (1719–1800). Berlin: De Gruyter 1991 (Frühe Neuzeit 5).
- Bal, Mieke: Narratology. Introduction to the Theory of Narrative. Second Edition. Toronto: University of Toronto Press 1996.
- Baldwin, Claire: The Emergence of the Modern German Novel. Christoph Martin Wieland, Sophie von La Roche and Maria Anna Sagar. Rochester: Camden House 2002.

- Becker-Cantarino, Barbara: Der lange Weg zur Mündigkeit. Frauen und Literatur in Deutschland von 1500 bis 1800. München: DTV 1989.
- Becker-Cantarino, Barbara: Literarische Geselligkeit. Neue Handlungsspielräume für Frauen um 1800? In: Handlungsspielräume von Frauen um 1800. Hrsg. von Julia Frindte. Heidelberg: Winter 2005 (Ereignis Weimar-Jena 10), S. 17–39.
- Behler, Ernst: Einleitung. Friedrich Schlegels Studium-Aufsatz und der Ursprung der romantischen Literaturtheorie. In: Friedrich Schlegel: Über das Studium der Griechischen Poesie. Hrsg. von Ernst Behler. Paderborn, München, Wien, Zürich: Ferdinand Schöningh 1982, S. 13–132.
- Beissner, Friedrich: Hölderlin. Reden und Aufsätze. 2., durchges. Aufl. Köln: Böhlau 1969.
- Belgardt, Raimund: Romantische Poesie. Begriff und Bedeutung bei Friedrich Schlegel. The Hague: Mouton 1969 (De proprietatibus litterarum. Series maior 5).
- Bergengruen, Maximilian: „Das Allerheiligste der Zeugung“. Zum epistemischen und poetologischen Gehalt der Zwillings-Metapher in Jean Pauls „Flegeljahre“ (mit einem Exkurs zur Geminologie um 1800). In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 48/49 (2013/2014), S. 285–308.
- Bergengruen, Maximilian: Pol und Gegenpol eines Magneten. Zwei Studien zu Jean Pauls Konzept der Doppelautorschaft in „Siebenkäs“, „Flegeljahre“ und „Kommet“. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 45 (2010), S. 45–79.
- Berger, Frank: Das Geld der Dichter in Goethezeit und Romantik. 71 biografische Skizzen über Einkommen und Auskommen. Wiesbaden: Waldemar Kramer 2020.
- Berhorst, Ralf: Anamorphosen der Zeit. Jean Pauls Romanästhetik und Geschichtsphilosophie. Tübingen: Max Niemeyer 2002.
- Bers, Anna (Hrsg.): Frauen | Lyrik. Gedichte in deutscher Sprache. Ditzingen: Reclam 2020.
- Beyer, Uwe: Friedrich Hölderlin, 10 Gedichte. Stuttgart: Reclam 2008 (RUB 16061).
- Birke, Dorothee: Zur Rezeption und Funktion von „Typen“. Figurenkonzeption bei Charles Dickens. In: Figurenwissen. Funktionen von Wissen bei der narrativen Figurendarstellung. Hrsg. von Lilith Jappe, Olav Krämer u. Fabian Lampart. Berlin, Boston: De Gruyter 2012 (Linguae & litterae 8), S. 220–240.
- Birkner, Nina: Vom Genius zum Medienästheten. Modelle des Künstlerdramas im 20. Jahrhundert. Tübingen: Niemeyer 2009 (Studien zur deutschen Literatur 192).
- Blasberg, Cornelia: 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.
- Blum, Stephanie: Poetologische Lyrik der Frühaufklärung. Hannover: Wehrhahn 2017.
- Bohrer, Karl Heinz: Das Erscheinen des Dionysos. Antike Mythologie und moderne Metapher. Berlin: Suhrkamp 2015.
- Böhlhoff, Reiner: Günthers Lebensdaten. In: Text + Kritik (1982) 74/75, S. 110–113.
- Born-Wagendorf, Monika: Identitätsprobleme des bürgerlichen Subjekts in der Frühphase der bürgerlichen Gesellschaft. Untersuchungen zu „Anton Reiser“ und „Wilhelm Meister“. Pfaffenweiler: Centaurus 1989 (Reihe Sprach- und Literaturwissenschaft 15).
- Borowka-Clausberg, Beate: Gespiegelte Persönlichkeiten. Ida Gräfin Hahn-Hahns Romanheldinnen. In: Wege aus der Marginalisierung. Geschlecht und Schreibweisen in deutschsprachigen Romanen von Frauen, 1780-1914. Hrsg. von Kerstin

- Wiedemann u. Elisa Müller-Adams. Nancy: Presses universitaires de Nancy-Éd. universitaires de Lorraine 2013, S. 241–252.
- Borsche, Tilman: [Art.] Individuum, Individualität. III. Neuzeit. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. von Joachim Ritter. 13 Bde. Bd. 4. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, Sp. 310–323.
- Böschenstein, Bernhard: 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. Evelyn Tax. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009 (Deutsche Chronik 58), S. 71–78.
- Bösmann, Holger: ProjektMensch. Anthropologischer Diskurs und Moderneproblematik bei Friedrich Schiller. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 30).
- Bosse, Heinrich: Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit. Boston: Brill 2014.
- Boyd, Brian: On the Origins of Stories. Evolution, Cognition, and Fiction. Cambridge: Harvard University Press 2009.
- Brandes, Helga: Leibhaftige Unvernunft. Zur Mutter-Rolle in der Typenkomödie der Aufklärung. In: Mutter und Mütterlichkeit. Wandel und Wirklichkeit einer Phantasie in der deutschen Literatur. Festschrift für Verena Ehrlich-Haefli. Hrsg. von Irmgard Roebling u. Wolfram Mauser. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996, S. 57–63.
- Brandmeyer, Rudolf: 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.
- Bremerich, Stephanie: Erzähltes Elend – Autofiktionen von Armut und Abweichung. Stuttgart: Metzler 2018 (Abhandlungen zur Literaturwissenschaft).
- Breuer, Ingo: Barocke Vorgeschichte(n). Menschenkunde in Georg Philipp Harsdörfers *Die Kindermörderin*. In: Kleine anthropologische Prosaformen der Goethezeit (1750–1830). Hrsg. von Alexander Košenina u. Carsten Zelle. Hannover: Wehrhahn 2011 (Bochumer Quellen und Forschungen zum 18. Jahrhundert 4), S. 1–21.
- Bugelnig, Marie-Christin: Der Fall „Anton Reiser“. Karl Philipp Moritz' Autobiografie als Integrationsgesuch und subversives Manifest eines Außenseiters. In: Das Abseits als Zentrum. Autobiographien von Außenseitern im 18. Jahrhundert. Hrsg. von Françoise Knopper u. Wolfgang Fink. Halle an der Saale: Universitätsverlag Halle-Wittenberg 2017 (Wissensdiskurse im 17. und 18. Jahrhundert 5), S. 231–257.
- Bürger, Christa: Literarischer Markt und Öffentlichkeit am Ausgang des 18. Jahrhunderts in Deutschland. In: Aufklärung und literarische Öffentlichkeit. Hrsg. von ders. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 162–212.
- Catholy, Eckehard: Das deutsche Lustspiel. Stuttgart: W. Kohlhammer 1982 (Sprache und Literatur 47).
- Chatman, Seymour Benjamin: Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca: Cornell Univ. Press 1978.
- Culler, Jonathan: Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature. London: Routledge 2002.
- Culpeper, Jonathan: Language and Characterisation. People in Plays and Other Texts. Hoboken: Taylor and Francis 2014 (Textual Explorations).

- Cusack, Andrew: The biographical imagination in Moritz's „Anton Reiser“. A chronotopic reading. In: *Orbis litterarum* 70 (2015) H. 3, S. 234–262.
- Danneberg, Hanns: *Wiederkehrende Motive bei Jean Paul*. Stralsund: Druck der Königlichen Regierungs-Buchdruckerei 1913.
- Dannhauer, Heinz-Martin: *Wörterbuch zu Friedrich Hölderlin. Auf der Textgrundlage der grossen Stuttgarter Ausgabe*. 2 Bde. Bd 1: *Die Gedichte*. Tübingen: Niemeyer 1983.
- Dawson, Ruth: *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.
- Dawson, Ruth: *The Contested Quill. Literature by Women in Germany, 1770–1800*. Newark: University of Delaware Press 2002.
- Dehrmann, Mark-Georg u. Alexander Nebrig (Hrsg.): *Poeta philologus. Eine Schwellenfigur im 19. Jahrhundert*. Berlin: Peter Lang 2010.
- Dehrmann, Mark-Georg: *Die Hamburger Druckerei von Johann Joachim Christoph Bode (1767–78) und Gotthold Ephraim Lessing (1767–69). Mit einem Verzeichnis der Drucke*. Hannover: Wehrhahn 2020 (Wolfenbütteler Lessing-Studien Band 1).
- Dehrmann, Mark-Georg u. Alexander Košenina (Hrsg.): *Ifflands Dramen. Ein Lexikon*. Hannover: Wehrhahn 2009.
- Dehrmann, Mark-Georg: *Schlegels Alarcos und die frühromantische Poetik des Dramas*. In: *Friedrich Schlegel: Alarcos. Ein Trauerspiel. Historisch-kritische Edition mit Dokumenten*. Hrsg. von Mark-Georg Dehrmann. Hannover: Wehrhahn 2013, S. 187–210.
- Dehrmann, Mark-Georg: *Studierte Dichter. Zum Spannungsverhältnis von Dichtung und philologisch-historischen Wissenschaften im 19. Jahrhundert*. Berlin: De Gruyter 2015 (Historia Hermeneutica. Series Studia 13).
- Detken, Anke: [Art.] *Poeta*. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hrsg. von Gert Ueding. 12 Bde. Bd. 6. Darmstadt: WBG 1992–2015, Sp. 1289–1304.
- Di Leo, Jeffrey R.: *Introduction. Notes from the Underground: Theory, Theorists, and Death*. In: *Dead theory. Derrida, Death, and the Afterlife of Theory*. Hrsg. von Jeffrey R. Di Leo. London, Oxford, New York: Bloomsbury 2016, S. 1–22.
- Dierse, Ulrich: *Von der religiösen zur dichterischen Sprache. „Anton Reisers“ Selbstreflexionen*. In: *Die Interdisziplinarität der Begriffsgeschichte*. Hrsg. von Gunter Scholtz. Hamburg: Felix Meiner 2000 (Archiv für Begriffsgeschichte Sonderheft), S. 95–109.
- Dietrick, Linda: *Conceiving Female Genius around 1800. Reading through Women's Eyes*. In: *Weibliche Kreativität um 1800 = Women's creativity around 1800*. Hrsg. von Linda Dietrick u. Birte Giesler. Hannover: Wehrhahn Verlag 2015, S. 53–78.
- Dinger, Christian: *Das autofiktionale Spiel des „poeta nerd“*. Inszenierung von Authentizität und Außenseitertum bei Clemens J. Setz. In: *„Es gibt Dinge, die es nicht gibt“*. Vom Erzählen des Unwirklichen im Werk von Clemens J. Setz. Hrsg. von Iris Hermann u. Nico Prelog. Würzburg: Königshausen & Neumann 2020 (Literatur & Gegenwart 4), S. 65–75.
- Doll, Martin: *Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*. Berlin: Kadmos 2015 (Kaleidogramme 78).

- Druх, Rudolf: Der Streit um den Marionettenstil oder ‚Fall Alarcos‘. In: Stil und Stilwandel. Bernhard Sowinski zum 65. Geburtstag gewidmet. Hrsg. von Ulla Fix. Frankfurt am Main, Berlin: Lang 1996 (Leipziger Arbeiten zur Sprach- und Kommunikationsgeschichte 3), S. 83–93.
- Duhamel, Roland: Dichter im Spiegel. Über Metaliteratur. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001.
- Dyer, Richard: The Role of Stereotypes. In: The Matter of Images. Essays on Representations. Hrsg. von dems. London: Routledge 1993, S. 11–18.
- Eder, Jens, Fotis Jannidis u. Ralf Schneider: Introduction. In: Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and other Media. Hrsg. von dems. New York: De Gruyter 2010 (Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie 3), S. 3–65.
- Eder, Jens: Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. 2. Auflage. Marburg: Schüren 2014.
- Eibl, Karl u. Marianne Willems: Einleitung. In: Aufklärung 9 (1996) H. 2, S. 3–6.
- Engelsing, Rolf: Der Bürger als Leser. Lesergeschichte in Deutschland 1500–1800. Stuttgart: Metzler 1974.
- Engelsing, Rolf: Wieviel verdienten die Klassiker? Zur Entstehung des Schriftstellerberufs in Deutschland. In: Die neue Rundschau 87 (1976) H. 1, S. 124–136.
- Essen, Gesa von: „Aber rathen Sie mir nicht den Arminius. Dieser ist mir zu sauvage.“ Hermannsschlachten des 18. Jahrhunderts und die Debatte um ein deutsches Nationalepos. In: Hermanns Schlachten. Zur Literaturgeschichte eines nationalen Mythos. Hrsg. von Martina Wagner-Egelhaaf. Bielefeld: Aisthesis 2008 (Veröffentlichungen der Literaturkommission für Westfalen 32), S. 17–37.
- Fertig, Ludwig: Abends auf den Helikon. Dichter und ihre Berufe von Lessing bis Kafka. Darmstadt: WBG 1996.
- Fick, Monika: Lessing-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung. 3., neu bearb. u. erw. Auflage. Stuttgart: Metzler 2010.
- Fiedler, Krischan: 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.
- Fink, Kerstin: Von der literarischen zur politischen Öffentlichkeit? Über den Zusammenhang von Kunstkommunikation und öffentlicher Deliberation im Anschluss an Jürgen Habermas. In: Kunst und Öffentlichkeit. Hrsg. von Dagmar Danko, Olivier Moeschler u. Florian Schumacher. Wiesbaden: Springer 2015, S. 33–53.
- Fischer, Alexander M.: Posierende Poeten. Autorinszenierungen vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. Heidelberg: Winter 2015 (Beihefte zum Euphoriion 80).
- Fishelov, David: Types of Characters, Characteristics of Types. In: Style 24 (1990) H. 3, S. 422–439.
- Forster, Edward Morgan: Aspects of the Novel. Hrsg. von Oliver Stallybrass. London: Penguin Books 2005.
- Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Hrsg. von Dorothee Kimmich. Stuttgart: Reclam 2004, S. 233–248.
- Frank, Manfred: Die Unhintergebarkeit von Individualität. Reflexionen über Subjekt, Person und Individuum aus Anlaß ihrer „postmodernen“ Toterklärung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 (Edition Suhrkamp 1377).

- Freye, Karl: Jean Pauls Flegeljahre. Materialien und Untersuchungen. Berlin: Mayer & Müller 1907.
- Fronius, Helen: Women and Literatur in Goethes Era 1770-1820. Determined Dilettantes. New York: Oxford University Press 2007.
- Frow, John: Character and Person. Oxford: Oxford University Press 2014.
- Fuhrmann, Karl-Joachim: Die Gestalt des Dichters und die Bestimmung der Dichtung bei Heinrich Heine. Würzburg: Gugel 1966.
- Fuhrmann, Manfred: Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles, Horaz, „Longin“. Eine Einführung. Düsseldorf: Patmos; Artemis & Winkler 2003.
- Gaier, Ulrich: „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.
- Gaier, Ulrich: 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.
- Garber, Klaus: Der Reformator und Aufklärer Martin Opitz (1597–1639). Ein Humanist im Zeitalter der Krisis. Berlin: De Gruyter 2018.
- Geiger, Gerlinde Maria: Die befreite Psyche. Emanzipationsansätze im Frühwerk Ida Hahn-Hahns (1838–1848). Frankfurt am Main: Lang 1986 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur 866).
- Gelker, Nils: Arm ja, aber Poet? Über Kotzebues *Der arme Poet*, die Grub Street und die Macht eines Klischees. In: August von Kotzebue. Ein streitbarer und umstrittener Autor. Hrsg. von Alexander Košenina et al. Hannover: Wehrhahn 2017. S. 47–66.
- Gelker, Nils: Die Rezeption des Alarcos. In: Friedrich Schlegel: Alarcos. Ein Trauerspiel. Historisch-kritische Edition mit Dokumenten. Hrsg. von Mark-Georg Dehmann. Hannover: Wehrhahn 2013, S. 211–219.
- Gelker, Nils: Eine dichtende Frau auf romantischen Abwegen. Johann Friedrich Schinks Lustspiel *Die Schriftstellerin* als Typenkomödie und Romantik-Satire. In: Johann Friedrich Schink (1755–1835). Dramaturg – Bühnendichter – Theaterkritiker. Hrsg. von Bernhard Jahn u. Alexander Košenina. Berlin: Peter Lang 2019 (Hamburger Beiträge zur Germanistik 62), S. 177–191.
- Gerlach, Franziska Frei: Geschwister. Ein Dispositiv bei Jean Paul und um 1800. Berlin: De Gruyter 2012.
- Gerlach, Ingeborg: „Versöhnung ist mitten im Streit“. Hölderlins Konzeption von Dichter und Dichtung. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016.
- Goldschmidt, Helene: Das deutsche Künstlerdrama von Goethe bis R. Wagner. Weimar: Alexander Duncker 1925 (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte).
- Görner, Rüdiger: Hölderlin und die Folgen. Stuttgart: Metzler 2016.
- Graves, Herbert: Wie aus Sätzen Personen werden. Über die Erforschung Literarischer Figuren. In: *Poetica* 10 (1978) H. 4, S. 405–428.
- Gräfe, Gerhard: Die Gestalt des Literaten im Zeitroman des 19. Jahrhunderts. Berlin: Ebenring 1937.
- Greatwood, Edward Albert: Die dichterische Selbstdarstellung im Roman des Jungen Deutschland. Berlin: Junker und Dünhaupt 1935 (Neue Forschung 27).
- Greimas, Algirdas Julien: Strukturelle Semantik. Methodologische Untersuchungen. Übers. aus dem Franz. von Jens Ihwe. Braunschweig: Vieweg 1971.

- Grimm, Gunter E. (Hrsg.): *Metamorphosen des Dichters. Das Selbstverständnis deutscher Schriftsteller von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Frankfurt am Main: Fischer 1992.
- Grimm, Gunter E. u. Christian Schärf (Hrsg.): *Schriftsteller-Inszenierungen*. Bielefeld: Aisthesis 2008.
- Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. 4. Auflage. Neuwied: Luchterhand 1969.
- Haferkorn, Hans J.: Zur Entstehung der bürgerlich-literarischen Intelligenz und des Schriftstellers in Deutschland zwischen 1750 und 1800. In: *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften* 3. Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz 1750-1800. Hrsg. von Bernd Lutz. Stuttgart: Metzler 1974, S. 113–275.
- Hamburger, Käte: *Die Logik der Dichtung*. München: DTV 1987.
- Hannemann, Bruno: Zum Selbstverständnis des Dichters vor 1848. Franz Grillparzers *Der arme Spielmann*. In: *Monatshefte* 69 (1977) H. 4, S. 377–390.
- Harvey, William J.: *Character and the Novel*. 3. Aufl. London: Chatto & Windus 1970.
- Heidbrink, Henriette: *Fictional Characters in Literary and Media Studies. A Survey of the Research*. In: *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and other Media*. Hrsg. von Jens Eder, Fotis Jannidis u. Ralf Schneider. New York: De Gruyter 2010 (Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie 3), S. 67–110.
- Heinz, Jutta: „Eben so viel feine Beobachtungsgabe, als philosophischen Scharfsinn“. Anthropologische Charakteristik in Platners Philosophischen Aphorismen. In: *Aufklärung* 19 (2007), S. 197–220.
- Heinz, Jutta: *Wissen vom Menschen und Erzählen vom Einzelfall. Untersuchungen zum anthropologischen Roman der Spätaufklärung*. Berlin: De Gruyter 1996 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 240).
- Heipcke, Corinna: Autorhetorik oder die Etablierung einer Autorinnenfunktion im ausgehenden 18. Jahrhundert als strategische Übernahme misogynen Rede. In: *Wider die Frau*. Köln: Böhlau 2008, S. 345–368.
- Heipcke, Corinna: *Autorhetorik. Zur Konstruktion weiblicher Autorschaft im ausgehenden 18. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Lang 2002 (Studien zur neueren Literatur 11).
- Held, Volker: Nachwort. In: Molière: *Die gelehrten Frauen*. Deutsch von Arthur Luther. Nachwort von Volker Held. Stuttgart: Reclam 1989.
- Herman, David: *Cognitive Narratology (revised version)*. <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/38.html> (01.04.2025).
- Herman, David: *Cognitive Narratology*. In: *Living Handbook of Narratology*. http://lhn.sub.uni-hamburg.de/index.php/Cognitive_Narratology.html (01.04.2025).
- Herman, David: Recontextualizing character. Role-theoretic Frameworks for Narrative Analysis. In: *Semiotica* 165 (2007) H. 1, S. 191–204.
- Herminghouse, Patricia: *Women and the Literary Enterprise in Nineteenth-Century Germany*. In: *German Women in the Eighteenth and Nineteenth Centuries. A Social and Literary History*. Hrsg. von Ruth-Ellen B. Joeres. Bloomington: Indiana Univ. Press 1986, S. 78–93.
- Heselhaus, Clemens: *Annette von Droste-Hülshoff. Die Entdeckung des Seins in der Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts*. Halle (Saale): Niemeyer 1943.

- Heselhaus, Clemens: Eine Drostesche Metapher für die Dichterexistenz. In: *Jahrbuch der Droste-Gesellschaft* (1964), S. 11–17.
- Hesse, Sandra: Das janusköpfige Ich. Jean Paul, Fichte und die Frühromantik. Heidelberg: Winter 2010 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 271).
- Hildebrand, Olaf (Hrsg.): *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen*. Köln: Böhlau 2003 (UTB Literaturwissenschaft 2383).
- Hildebrand, Olaf: 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.
- Hillebrand, Bruno: *Theorie des Romans. Erzählstrategien der Neuzeit*. Dritte, erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler 1993.
- Hillebrandt, Claudia: Figur und Person im Gedicht. Zum Stand der lyrikologischen Figurenforschung und zur Funktion von Figuren in lyrischen Gebilden. In: *Grundfragen der Lyrikologie 1*. Hrsg. von Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek u. a. De Gruyter 2018, S. 148–163.
- Hilmes, Carola: *Skandalgeschichten. Aspekte einer Frauenliteraturgeschichte*. Königstein/Taunus: Helmer 2004.
- Hinck, Walter (Hrsg.): *Schläft ein Lied in allen Dingen. Das Gedicht als Spiegel des Dichters. Poetische Manifeste von Walther von der Vogelweide bis zur Gegenwart*. Frankfurt am Main: Insel 1985.
- Hinck, Walter: *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).
- Hinck, Walter: 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 am Main: Insel 1985, S. 7–29.
- Hinck, Walter: *Magie und Tagtraum. Das Selbstbild des Dichters in der deutschen Lyrik*. Frankfurt am Main: Insel 1994.
- Hochman, Baruch: *Character in Literature*. Ithaca: Cornell Univ. Press 1985.
- Hodermann, Richard: *Geschichte des Gothaischen Hoftheaters*. Hamburg: Voß 1894.
- Holdener, Ephrem: Jean Paul und die Frühromantik. Potenzierung und Parodie in den „Flegeljahren“. Zürich: Thesis 1993.
- Hölter, Achim: Ludwig Tieck und der Niobe-Stoff. Ein ungedrucktes Drama aus dem Nachlaß. In: Ders.: *Frühe Romantik – frühe Komparatistik. Gesammelte Aufsätze zu Ludwig Tieck*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2001 (Helion 27), S. 115–141.
- Horner, Emil: Der Stoff von Molières ‚Femmes savantes‘ im deutschen Drama. In: *Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien* 47 (1896), S. 97–138.
- Hühn, Peter: *Lyrik und Narration*. In: *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hrsg. von Dieter Lamping. 2., erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler 2016, S. 62–66.
- Jacob, Frank u. Sophia Ebert (Hrsg.): *Reicher Geist, armes Leben. Das Bild des armen Schriftstellers in Geschichte, Kunst und Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2020.
- Jacobs, Jürgen: *Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*. 2., unveränd. Aufl. München: Fink 1983.
- Jahn, Manfred: *Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives. Toward a Cognitive Narratology*. In: *Poetics Today* (1997) H. 18, S. 441–468.

- Jakob, Hans-Joachim: Johann Friedrich Schink als Schröder-Biograph der ersten Stunde. Sein Porträt im dritten Band der „Zeitgenossen“ (1818). In: Friedrich Ludwig Schröders Hamburgische Dramaturgie. Hrsg. von Bernhard Jahn u. Alexander Košenina. Berlin: Peter Lang 2017, S. 191–206.
- Jannidis, Fotis: Character. In: Handbook of Narratology. Hrsg. von Peter Hühn, Jan Christoph Meister u. a. 2. Aufl. 2 Bde. Bd. 1. Berlin/Boston: De Gruyter 2014, S. 30–45.
- Jannidis, Fotis: Das Individuum und sein Jahrhundert. Eine Komponenten- und Funktionsanalyse des Begriffs ‚Bildung‘ am Beispiel von Goethes „Dichtung und Wahrheit“. Tübingen: Max Niemeyer 1996.
- Jannidis, Fotis: Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie. Berlin: De Gruyter 2004 (Narratologia 3).
- Japp, Uwe: Das deutsche Künstlerdrama. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Berlin: De Gruyter 2013.
- Jappe, Lilith, Olav Krämer u. Fabian Lampart: Einleitung. In: Figurenwissen. Funktionen von Wissen bei der narrativen Figurendarstellung. Hrsg. von dens. Berlin, Boston: De Gruyter 2012 (Linguae & litterae 8), S. 1–35.
- Jirku, Brigitte E.: Spiel, Spiegel, Schrift in Maria Anna Sagars Karolinens Tagebuch. In: Colloquia Germanica 26 (1993) H. 1, S. 17–35.
- Joost, Ulrich: „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.
- Joyce, James: After the Race. In: James Joyce: Dubliners. Authorative Text. Context. Criticism. Hrsg. von Margot Norris. New York, London: Norton 2006, S. 32–38.
- Jussenhoven-Trautmann, Krista: Tendenzen des Künstlerdramas in der Restaurations-epoche (1815-1848). Dissertation. Köln 1975.
- Kaiser, Gerhard: Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis zur Gegenwart. Ein Grundriß in Interpretationen. 6 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991 (Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis zur Gegenwart 2).
- Kaspers, Katharina: Der arme Poet. Wandlungen des dichterischen Selbstverständnisses in der deutschen Romantik. Frankfurt am Main: Lang 1989.
- Kasprzik, Wolfgang: Monaden mit Fenstern? Zur Konzeption der Individualität in Schleiermachers Dialektik. In: Individuum. Probleme der Individualität in Kunst, Philosophie und Wissenschaft. Hrsg. von Gottfried Boehm u. Enno Rudolph. Stuttgart: Klett-Cotta 1994, S. 99–121.
- Keck, Annette u. Manuela Günter: Weibliche Autorschaft und Literaturgeschichte. Ein Forschungsbericht. In: IASL 26 (2001) H. 2, S. 201–233.
- Keck, Thomas A.: Molière auf Deutsch. Eine Bibliographie deutscher Übersetzungen und Bearbeitungen der Komödien Molières. Mit Kurzbeschreibungen. Hannover: Revonnah 1996.
- Kemper, Dirk: „ineffable“. Goethe und die Individualitätsproblematik der Moderne. München: Fink 2004.
- Kiesel, Helmuth u. Paul Münch: Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert. Voraussetzungen und Entstehung des literarischen Markts in Deutschland. München: Beck 1977 (Beck'sche Elementarbücher).

- Kim, Hee-Ju: Ich-Theater. Zur Identitätsrecherche in Karl Philipp Moritz' Anton Reiser. Heidelberg: Winter 2004.
- Kindt, Tom: Literatur und Komik. Zur Theorie literarischer Komik und zur deutschen Komödie im 18. Jahrhundert. Berlin: Akademie 2011 (Deutsche Literatur, Studien und Quellen 1).
- Klotz, Volker, Andreas Mahler u. a.: Komödie. Etappen ihrer Geschichte von der Antike bis heute. Frankfurt am Main: Fischer 2013.
- Knights, Lionel Charles: How Many Children Had Lady Macbeth? In: Ders.: Explorations. Essays in Criticism mainly on the Literature of the Seventeenth Century. London: Chatto & Windus 1946.
- Koch, Oliver: Individualität als Fundamentalgefühl. Zur Metaphysik der Person bei Jacobi und Jean Paul. Hamburg: Felix Meiningen 2013 (Studien zum achtzehnten Jahrhundert 35).
- Koch, Thomas: Literarische Menschendarstellung. Studien zu ihrer Theorie und Praxis. Tübingen: Stauffenburg 1991 (Romanica et comparatistica 18).
- Kommerell, Max: Jean Paul. 5., durchges. Aufl. Frankfurt am Main: Klostermann 1977.
- Koopmann, Helmut: „Nicht fröhnen mag ich kurzem Ruhme“. Zum Selbstverständnis der Droste in ihren Dichtergedichten. In: Droste-Jahrbuch (1997–1998), S. 11–33.
- Kord, Susanne: Ein Blick hinter die Kulissen. Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert. Stuttgart: Metzler 1992.
- Kord, Susanne: Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700–1900. Stuttgart: Metzler 1996 (Ergebnisse der Frauenforschung 41).
- Kornbacher-Meyer, Agnes: Komödientheorie und Komödienschaffen Gotthold Ephraim Lessings. Berlin: Duncker & Humboldt 2003 (Schriften zur Literaturwissenschaft 21).
- Košenina, Alexander: [Art.] Schriftsteller. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. von Joachim Ritter u. Karlfried Gründer. 13 Bde. Bd. 8. Darmstadt: WBG 1971–2007, Sp. 1439–1442.
- Košenina, Alexander: „Die Buchhändler sind alle des Teufels, für sie muß es eine eigene Hölle geben“. In: Wiederholte Spiegelungen. Weimarer Klassik. 1759–1832. Ständige Ausstellung des Goethe-Nationalmuseums. Hrsg. von Gerhard Schuster u. Caroline Gille. 2 Bde. Bd. 2. München: Hanser 1999, S. 845–852.
- Košenina, Alexander: Karl Philipp Moritz. Literarische Experimente auf dem Weg zum psychologischen Roman. Göttingen: Wallstein 2006.
- Košenina, Alexander u. Carsten Zelle (Hrsg.): Kleine anthropologische Prosaformen der Goethezeit (1750–1830). Hannover: Wehrhahn 2011 (Bochumer Quellen und Forschungen zum 18. Jahrhundert 4).
- Košenina, Alexander: [Art.] Der arme Poet. In: Kotzebues Dramen. Ein Lexikon. Hrsg. von Johannes Birgfeld, Julia Bohnengel u. Alexander Košenina. Hannover: Wehrhahn 2011, S. 11–12.
- Košenina, Alexander: „Wie schlägt dein Herz“. Goethes Kardiopoetik. In: Goethes Liebeslyrik. Semantiken der Leideschaft um 1800. Hrsg. von Carsten Rohde u. Thorsten Valk. Berlin, Boston: De Gruyter 2013 (Klassik und Moderne 4), S. 67–86.
- Košenina, Alexander: Literarische Anthropologie. Die Neuentdeckung des Menschen. 2., aktualisierte Auflage. Berlin: De Gruyter 2016 (De Gruyter Studium).
- Košenina, Alexander (Hrsg.): Literarische Anthropologie. Grundlagentexte zur „Neuentdeckung des Menschen“. Berlin: De Gruyter 2016 (De Gruyter Studium).

- Košénina, Alexander: Ifflands und Schillers dramatischer Start von Mannheims Bühnenrampe. In: Mannheimer Anfänge. Beiträge zu den Gründungsjahren des Nationaltheaters Mannheim 1777-1820. Hrsg. von Thomas Wortmann. Göttingen: Wallstein 2017, S. 135–150.
- Košénina, Alexander: Nachwort. In: Ernst Platner: Anthropologie für Aerzte und Weltweise. Erster Theil. Hrsg. von Alexander Košenina. Hildesheim, Zürich, New York: Olms 2000, S. 303–314.
- Košénina, Alexander: Nachwort. In: Friedrich Schiller: Der Verbrecher aus verlorener Ehre. Studienausgabe. Hrsg. von Alexander Košenina. Stuttgart: Reclam 2014, S. 112–121.
- Košénina, Alexander: Nachwort. In: Karl Philipp Moritz: Anton Reiser. Ein psychologischer Roman. Auf der Textgrundlage von Wolfgang Martens. Hrsg. von Alexander Košenina. Ditzingen: Reclam 2022, S. 637–655.
- Kurz, Gerhard: Der deutsche Schriftsteller: Hölderlin. In: Metamorphosen des Dichters. Das Rollenverständnis deutscher Schriftsteller vom Barock bis zur Gegenwart. Hrsg. von Gunter E. Grimm. Frankfurt am Main: Fischer 1992, S. 120–134.
- Kurz, Gerhard: Metapher, Allegorie, Symbol. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009.
- Lämmert, Eberhard: Respekt vor den Poeten. Studien zum Status des freien Schriftstellers. Göttingen: Wallstein 2009.
- Lampart, Fabian: Plädoyer für die Skalierung. In: Grundfragen der Lyrikologie 1. Hrsg. von Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek u. a. Berlin, Boston: De Gruyter 2018, S. 105–123.
- Leitch, Vincent: Theory Matters. Hoboken: Taylor and Francis 2014.
- Leitch, Vincent (Hrsg.): The Norton anthology of theory and criticism. 3. Aufl. New York: Norton 2018.
- Liebrand, Claudia: Kreative Refakturen. Annette von Droste-Hülshoffs Texte. Freiburg i. Br.: Rombach 2008.
- Livingstone, Sonia M.: Making sense of television. The psychology of audience interpretation. 2. Aufl. London: Routledge 1998 (International Series in Social Psychology).
- Luckscheiter, Roman: Jean Paul: Flegeljahre. In: Kindlers Literatur Lexikon Online. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05728-0_6972-1 (01.04.2025).
- Ludwig, Walther: 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).
- Luhmann, Niklas: Individuum, Individualität, Individualismus. In: Ders.: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. Bd. 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989 (3), S. 149–258.
- Lukács, Georg: Die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten. In: Ders.: Werke. 15 Bde. Bd. 4: Probleme des Realismus I. Neuwied: Luchterhand 1971.
- Lüthi, Max: Märchen. 10., aktualisierte Auflage. Stuttgart: Metzler 2004.
- Mansky, Matthias: Cornelius von Ayrenhoff. Ein Wiener Theaterdichter. Hannover: Wehrhahn 2013.

- Mansky, Matthias: Nachwort. In: Cornelius Hermann von Ayrenhoff: Die gelehrte Frau. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Hrsg. von Matthias Mansky. Hannover: Wehrhahn 2014 (Theatertexte 40), S. 109–127.
- Marcuse, Herbert: Der deutsche Künstlerroman. Frühe Aufsätze. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981.
- Margolin, Uri: Characterization in Narrative. Some Theoretical Prolegomena. In: *Neophilologus* 67 (1983) H. 1, S. 1–14.
- Margolin, Uri: Characters in Literary Narrative. Representation and signification. In: *Semiotica* 106 (1995) H. 3, S. 373–392.
- Margolin, Uri: Introducing and Sustaining Characters in Literary Narrative. A Set of Conditions. In: *Style* 21 (1987) H. 1, S. 107–124.
- Margolis, Joseph: The Logic and Structure of fictional narrative. In: *Philosophy and Literature* 7 (1983) H. 2, S. 162–181.
- Martens, Wolfgang: Nachwort. In: Karl Philipp Moritz: Anton Reiser. Ein psychologischer Roman. Mit Textvarianten, Erläuterungen und einem Nachwort. Hrsg. von Wolfgang Martens. Stuttgart: Reclam 1984, S. 545–567.
- Martens, Wolfgang: Nachwort. In: Luise Adelgunde Victorie Gottsched: Die Pietisterei im Fischbein-Rocke. Oder die Doctormäßige Frau. In einem Lustspiele vorgestellt. Hrsg. von Wolfgang Martens. Stuttgart: Reclam 2010, S. 151–167.
- Martens, Wolfgang: Zur Einschätzung von Romanen und Theater in Moritz' „Anton Reiser“. In: Karl Philipp Moritz und das 18. Jahrhundert. Bestandsaufnahmen – Korrekturen – Neuansätze. Hrsg. von Martin Fontius u. Anneliese Klingenberg. Tübingen 1995, S. 101–109.
- Martinec, Thomas: Lessings Theorie der Tragödienwirkung. Humanistische Tradition und aufklärerische Erkenntniskritik. Tübingen: Niemeyer 2003 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 116).
- Martínez, Matías u. Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 10., überarbeitete und aktualisierte Auflage. München: C. H. Beck 2016.
- Martus, Steffen u. Alexander Nebrig: Anthropologien der Lyrik im 18. Jahrhundert. In: *Zeitschrift für Germanistik* 23 (2013) H. 1, S. 7–18.
- Maurer, Peter: Wunsch und Maske. Eine Untersuchung der Bild- und Motivstruktur von Jean Pauls Flegeljahren. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1981 (Palaestra 273).
- Meier, Albert: Die Interessantheit der Könige. Der Streit um Emilia Galotti zwischen Anton von Klein, Johann Friedrich Schink und Cornelius Hermann von Ayrenhoff. In: *Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings*. Hrsg. von Wolfram Mauser u. Günter Saße. Reprint 2011. Berlin, Boston: De Gruyter 1993, S. 363–372.
- Meise, Helga: Das Werk von Maria Anna Sagar. Konstitutionsbedingungen und Probleme des Romans von Frauen im 18. Jahrhundert. In: *Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800*. Hrsg. von Helga Gallas u. Magdalene Heuser. Tübingen: Max Niemeyer 1990 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 55), S. 79–91.
- Meise, Helga: Die Unschuld und die Schrift. Deutsche Frauenromane im 18. Jahrhundert. Berlin: Guttandin & Hoppe 1983 (Reihe Métro 14).
- Meise, Helga: Dispositive der Macht in Maria Anna Sagers „Die verwechselten Töchter“ (1771) und „Karolinens Tagebuch“ (1774). In: „Wenn sie das Wort Ich gebraucht“.

- Festschrift für Barbara Becker-Cantarino. Hrsg. von John Pustejovsky u. Jacqueline Vansant. Amsterdam: Rodopi 2013 (Chloe 47), S. 73–84.
- Meise, Helga: Nachwort. In: Maria Anna Sager: Karolinens Tagebuch. Ohne ausserordentliche Handlungen oder gerade so viel als gar keine. Hrsg. von Helga Meise. Hildesheim, Zürich, New York: Olms 2013, S. 305–344.
- Metzger, Steffanie: „Es kömmt darauf an, wie diese Widersprüche sich lösen werden!“. Zum Schluß von Karl Philipp Moritz' „Anton Reiser“. In: Heuristiken der Literaturwissenschaft. Disziplinexterne Perspektiven auf Literatur. Hrsg. von Uta Klein, Katja Mellmann u. Steffanie Metzger. Paderborn: Mentis 2006 (Poetogenesis Bd. 3), S. 353–373.
- Meyer, Herman: Jean Pauls Flegeljahre. In: Jean Paul. Hrsg. von Uwe Schweikert. Darmstadt 1974 (Wege der Forschung 336), S. 208–265.
- Meyer, Matthias: 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.
- Meyer, Therese-Marie: Where fiction ends. Four scandals of literary identity construction. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006 (ZAA monograph series 3).
- Minor, Jakob: Christian Felix Weiße und seine Beziehungen zur deutschen Literatur des achtzehnten Jahrhunderts. Innsbruck: Wagner 1880.
- Müller, Lothar: Die kranke Seele und das Licht der Erkenntnis. Karl Philipp Moritz' Anton Reiser. Frankfurt am Main: Athenäum 1987.
- Müller-Seidel, Walter: Hölderlins Ode „Dichterberuf“. Zum schriftstellerischen Selbstverständnis um 1800. In: Gedichte und Interpretationen. Klassik und Romantik. Hrsg. von Wulf Segebrecht. [Nachdr.]. Stuttgart: Reclam 2014 (RUB 7892), S. 230–242.
- Müller-Zettelmann, Eva: Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst. Heidelberg: Winter 2000 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte Folge 3, 171).
- Neis, Edgar (Hrsg.): Gedichte über Dichter. Frankfurt am Main: Fischer 1982.
- Neumann, Peter Horst: Jean Pauls Flegeljahre. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1966.
- Neumann, Peter Horst: Streckvers und poetische Enklave. Zur Entstehungsgeschichte und Form der Prosagedichte Jean Pauls. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 2 (1967), S. 13–36.
- Nienhaus, Stefan: „Da ich ihn aus unserer Zeitung als einen weichen Dichter des Herzens kenne“. Walts Lyrik. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 26/27 (1991/92), S. 120–131.
- Nieragden, Göran: Figurendarstellung im Roman. Eine narratologische Systematik am Beispiel von David Lodges ‚Changing Places‘ und Ian McEwans ‚The Child in Time‘. Trier: WVT 1995 (Horizonte 18).
- Nübel, Birgit: Autobiographische Kommunikationsmedien um 1800. Studien zu Rousseau, Wieland, Herder und Moritz. Tübingen: Max Niemeyer 1994 (Studien zur Deutschen Literatur 136).
- Obenauer, Karl Justus: Die Problematik des ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur. München: Beck 1933.

- Oberembt, Gert: *Ida Gräfin Hahn-Hahn: Weltschmerz und Ultramontanismus. Weltschmerz und Ultramontanismus. Studien zum Unterhaltungsroman im 19. Jahrhundert.* Bonn: Bouvier 1980 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 302).
- Oesterle, Günter: „Kunstwerk der Kritik“ oder „Vorübung zur Geschichtsschreibung“? Form und Funktionswandel der Charakteristik in Romantik und Vormärz. In: *Literaturkritik - Anspruch und Wirklichkeit.* Hrsg. von Wilfried Barner. Stuttgart: Metzler 1990 (Germanistische Symposien-Berichtsbände 12), S. 64–86.
- Ort, Claus-Michael u. Wolfgang Lukas: *Literarische Anthropologie der ‚Goethezeit‘ als Problem- und Wissensgeschichte.* In: *Anthropologie der Goethezeit. Studien zur Literatur und Wissensgeschichte.* Hrsg. von Michael Titzmann u. Wolfgang Lukas. Tübingen: Niemeyer 2010 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 119), S. 1–28.
- Osinski, Jutta: *Von der Nachfolgerin George Sands zur Grande Dame des katholischen Milieus.* In: *Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen.* Hrsg. von Renate von Heydebrand. Stuttgart, Weimar: Metzler 1998 (Germanistische Symposien Berichtsbände 19), S. 524–539.
- Palmer, Alan: *Fictional Minds.* Lincoln: UNP - Nebraska 2004 (Frontiers of Narrative).
- Parr, Rolf: *Autorschaft. Eine kurze Sozialgeschichte der literarischen Intelligenz in Deutschland zwischen 1860 und 1930.* Heidelberg: Synchron 2008.
- Paulin, Roger: „Ohne Vaterland kein Dichter“. Bemerkungen über historisches Bewußtsein und Dichtergestalten beim späten Tieck. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch NF 13* (1972), S. 125–150.
- Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse.* 11. Auflage. München: Wilhelm Fink 2001 (Information und Synthese 3).
- Pfitzinger, Elke: *Die Aufklärung ist weiblich. Frauenrollen im Drama um 1800.* Würzburg: Ergon 2011 (Literatura 26).
- Pfotenhauer, Helmut: *Jean Paul. Das Leben als Schreiben.* München: Hanser 2013.
- Phelan, James: *Character, Progression, and the Mimetic-Didactic Distinction.* In: *Modern Philology* 84 (1987) H. 3, S. 282–299.
- Phelan, James: *Thematic Reference, Literary Structure, and Fictive Character. An Examination of Interrelationships.* In: *Semiotica* 48 (1984) H. 3, S. 345–365.
- Philipowski, Katharina: *Figur – Mittelalter / Character – Middle Ages.* In: *Handbuch Historische Narratologie.* Hrsg. von Eva von Contzen u. Stefan Tilg. Berlin, Heidelberg: Metzler 2019, S. 116–128.
- Philipp, Simon: *Schillers „Sänger der Vorwelt“.* In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 126 (1911), S. 331–338.
- Paul, Hainer: *Illustrierte Geschichte der Trivalliteratur.* Hildesheim: Olms 1983.
- Pott, Sandra: *Poetiken. Poetologische Lyrik, Poetik und Ästhetik von Novalis bis Rilke.* Berlin, New York: De Gruyter 2004.
- Pott, Sandra: *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 am Main, Wien: Lang 2005 (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik 11), S. 31–59.
- Propp, Wladimir: *Morphologie des Märchens.* Übersetzt von Christel Wendt, hrsg. v. Karl Eimermacher. München: Hanser 1972.

- Ramm, Elke: Schreiben aus „Brodnoth“. Johanna Isabella Eleonore von Wallenrodt (1740-1819). In: Beruf: Schriftstellerin. Schreibende Frauen im 18. und 19. Jahrhundert. Hrsg. von Karin Tebben. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998.
- Rapaport, Herman: The Humanists Strike Back. An Episode from the Cold War on Theory. In: Dead theory. Derrida, Death, and the Afterlife of Theory. Hrsg. von Jeffrey R. Di Leo. London, Oxford, New York: Bloomsbury 2016, S. 53–72.
- Rauchenbacher, Marina: *Karoline von Günderode*. Eine Rezeptionsstudie. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014.
- Reuvekamp, Silvia: Figur – Frühe Neuzeit. In: Handbuch Historische Narratologie. Hrsg. von Eva von Contzen u. Stefan Tilg. Berlin, Heidelberg: Metzler 2019, S. 129–137.
- Riedel, Wolfgang: Literarische Anthropologie. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hrsg. von Georg Braungart, Harald Fricke u. a. 3. Aufl. 3 Bde. Bd. 2. Berlin: De Gruyter 2007, S. 432–434.
- Rimmon-Kenan, Shlomith: Narrative Fiction. Contemporary Poetics. 2nd ed. London: Routledge 2002 (New Accents).
- Ritter, Heidi: Der Diskurs über die Tugendhaftigkeit des Weibes. Frauenbilder und Weiblichkeitsmuster in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Aufklärung und Spätaufklärung. In: Aufklärung nach Lessing. Beiträge zur gemeinsamen Tagung der Lessing Society und des Lessing-Museums Kamenz aus Anlaß seines 60jährigen Bestehens. Hrsg. von Wolfgang Albrecht, Dieter Fratzke u. Richard E. Schade. Kamenz 1992 (Erbepflege in Kamenz 12 / 13), S. 57–68.
- Ritzer, Monika: Das Experiment mit der romantischen Tragödie. August Wilhelm Schlegels *Ion* und Friedrich Schlegels *Alarvos*. In: Grenzgänge. Studien zur Literatur der Moderne. Festschrift für Hans-Jörg Knobloch. Hrsg. von Helmut Koopmann. Paderborn: Mentis 2002, S. 59–90.
- Rogers, Pat: The Poet and the Publisher. The Case of Alexander Pope, Esq., of Twickenham versus Edmund Curll, Bookseller in Grub Street. London: Reaktion Books 2021.
- Ronen, Ruth: Possible Worlds in Literary Theory. Cambridge: Cambridge Univ. Press 1994 (Literature, Culture, Theory 7).
- Rose, Ulrich: Poesie als Praxis. Jean Paul, Herder und Jacobi im Diskurs der Aufklärung. Wiesbaden: DUV 1990.
- Roßbach, Nikola: Wissen, Medium und Geschlecht. Frauenzimmer-Studien zur Lexikographie, Lehrdichtung und Zeitschrift. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2015 (MeLiS 21).
- Rössler, Reto u. Wolfgang Hottner: Kästner und das Lehrgedicht. In: Abraham Gottlieb Kästner: Lehrgedichte. Mit einem Nachwort. Hrsg. von Reto Rössler u. Wolfgang Hottner. Hannover: Wehrhahn 2017, S. 55–81.
- Rosteutscher, Joachim H. W.: 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.
- Rotermund, Erwin: Die Dichtergedichte der Droste. In: Jahrbuch der Droste-Gesellschaft (1962), S. 53–78.
- Rotth, Albrecht Christian: Vollständige deutsche Poesie. Hrsg. von Rosmarie Zeller. Tübingen: Niemeyer 2000.

- Ryan, Marie-Laure: *Story/Worlds/Media. Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology*. In: *Storyworlds across Media. Towards a Media-Conscious Narratology*. Hrsg. von Marie-Laure Ryan u. Jan-Noël Thon. Lincoln, London: University of Nebraska Press 2014, S. 25–49.
- Sauder, Gerhard: „Sozialgeschichte der Literatur“. Ein gescheitertes Experiment? In: *KulturPoetik* 10 (2010) H. 2, S. 250–263.
- Scheffel, Michael: *Narratologie – eine aus dem Geist des Strukturalismus geborene Disziplin?* In: *Strukturalismus, heute. Brüche, Spuren, Kontinuitäten*. Hrsg. von Martin Endres u. Leonhard Herrmann. Stuttgart: Metzler 2018, S. 45–59.
- Schillemeit, Jost: *Das Vorspiel auf dem Theater zu Goethes Faust. Entstehungszusammenhänge und Folgerungen für sein Verständnis*. In: *Ders.: Studien zur Goethezeit*. Hrsg. von Rosemarie Schillemeit. Göttingen: Wallstein 2006, S. 115–137.
- Schimpf, Wolfgang: *Kästners Literaturkritik*. Göttingen: Wallstein 1990 (Lichtenberg-Studien 4).
- Schings, Hans-Jürgen: *Der anthropologische Roman. Seine Entstehung und Kriese im Zeitalter der Spätaufklärung*. In: *Deutschlands kulturelle Entfaltung [1763–1790]*. Hrsg. von Bernhard Fabian. München: Kraus 1980 (Studien zum achtzehnten Jahrhundert 2/3), S. 247–275.
- Schings, Hans-Jürgen: *Agathon – Anton Reiser – Wilhelm Meister. Zur Pathogenese des modernen Subjekts im Bildungsroman*. In: *Goethe im Kontext. Kunst und Humanität, Naturwissenschaft und Politik von der Aufklärung bis zur Restauration*. Hrsg. von Wolfgang Wittkowski. Tübingen 1984, S. 42–63.
- Schings, Hans-Jürgen (Hrsg.): *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler 1994 (Germanistische Symposien-Berichtsbände 15).
- Schlaffer, Hannelore: *Klassik und Romantik. 1770–1830*. Stuttgart: Alfred Kröner 1986 (Epochen der deutschen Literatur in Bildern).
- Schlaffer, Heinz: *Das Dichtergedicht im 19. Jahrhundert. Topos und Ideologie*. In: *Schiller-Jahrbuch* 10 (1966), S. 297–335.
- Schlaffer, Heinz: *Geistersprache. Zweck und Mittel der Lyrik*. München: Hanser 2012.
- Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*. 3., erweiterte und überarbeitete Auflage. Berlin: De Gruyter 2014 (De-Gruyter-Studium).
- Schmidt, Jochen: [Kommentar] *Dichterberuf*. In: *Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*. Hrsg. von Jochen Schmidt. 3 Bde. Bd. 1. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1992, S. 778–784.
- Schmidt, Jochen: *Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*. 2 Bde. Darmstadt: WBG 1985.
- Schmitz, Rainer (Hrsg.): *Die ästhetische Prügeley. Streitschriften der antiromantischen Bewegung*. Göttingen: Wallstein 1992.
- Schmitz-Emans, Monika: *Dachstubenbewohner, Friedhofsschwärmer, Perückenträger. Zu den Dichtergestalten in Bonaventuras „Nachtwachen“*. In: *Aurora* 49 (1989), S. 175–201.
- Schmitz-Emans, Monika: *Jean Pauls Schriftsteller [Thesen, Wutz, Unsichtbare Loge]. Ein werkbiographisches Lexikon in Fortsetzungen*. In: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 43 (2008), S. 137–169.

- Schmitz-Emans, Monika: Jean Pauls Schriftsteller [Hesperus, Fixlein]. Ein werkbiographisches Lexikon in Fortsetzungen. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 44 (2009), S. 177–222.
- Schmitz-Emans, Monika: Jean Pauls Schriftsteller [Flegeljahre]. Ein werkbiographisches Lexikon in Fortsetzungen. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 47 (2012), S. 159–192.
- Schmitz-Emans, Monika: Schriftsteller im Titan. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 54 (2019), S. 29–56.
- Schneider, Martin: Das Weltbild des 17. Jahrhunderts. Philosophisches Denken zwischen Reformation und Aufklärung. Darmstadt: WBG 2004.
- Schneider, Ralf: Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption am Beispiel des viktorianischen Romans. Tübingen: Stauffenburg 2000 (ZAA studies 9).
- Scholes, Robert, James Phelan u. Robert L. Kellogg: The Nature of Narrative. 40. anniversary ed., rev. and expanded. Oxford: Oxford University Press 2006.
- Schrader, Monika: Figuren des ‚Selbst‘ in der Literatur der Moderne. Von Friedrich Hölderlin bis Botho Strauß. Hildesheim: Olms 2016 (Europaea memoria Reihe 1, Studien 118).
- Schreiber, Birgit: [Art.] Sagar, Maria Anna. In: Killy Literaturlexikon. Auroren und Werke des deutschsprachigen Kulturraums. Hrsg. von Wilhelm Kühlmann. 2., vollständig überarbeitete. 13 Bde. Bd. 10. Berlin, Boston: de Gruyter 2011, S. 159–160.
- Schrumpf, Hans J.: Karl Philipp Moritz. Stuttgart: Metzler 1980.
- Schröter, Klaus: Der Schriftsteller. Der Dichter. Eine Deutsche Genealogie. In: Akzente 20 (1973), S. 168–188.
- Schulz, Georg-Michael: Einführung in die deutsche Komödie. Darmstadt: WBG 2007 (Einführungen Germanistik).
- Schwarz, Gisela: Literarisches Leben und Sozialstrukturen um 1800. Zur Situation von Schriftstellerinnen am Beispiel von Sophie Brentano-Mereau geb. Schubart. Frankfurt am Main: Lang 1991 (Europäische Hochschulschriften Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur 1284).
- Schweinitz, Jörg: Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses. Berlin: De Gruyter 2006.
- Schweinitz, Jörg: Stereotypes and the Narratological Analysis of Film Characters. In: Characters in fictional worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and other Media. Hrsg. von Jens Eder, Fotis Jannidis u. Ralf Schneider. New York: De Gruyter 2010 (Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie 3), S. 276–289.
- Selbmann, Rolf: Der Deutsche Bildungsroman. Stuttgart: Metzler 1984.
- Selbmann, Rolf: Dichterberuf. Zum Selbstverständnis des Schriftstellers von der Aufklärung bis zu Gegenwart. Darmstadt: WBG 1994.
- Simon, Ralf: Versuch über einige Rahmenbedingungen des literarischen Charakters in Jean Pauls *Flegeljahren*. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 36 (2001), S. 251–266.
- Sinn, Christian: Englische Dramatik. In: Ludwig Tieck. Leben - Werk - Wirkung. Hrsg. von Claudia Stockinger. Berlin: De Gruyter 2011, S. 219–233.
- Speyer, Wolfgang: 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.

- Sprengel, Peter: Interferenzen von Literatur und Leben. Jean Pauls Freund Paul Emil Thieriot und die „Flegeljahre“. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 26/27 (1992/93), S. 132–168.
- Stein, Volkmar: Die Dichtergestalten in Eichendorffs „Ahnung und Gegenwart“. Winterthur: Keller 1964.
- Steiner, Harald: Das Autorenhonorar – seine Entwicklungsgeschichte vom 17. bis 19. Jahrhundert. Wiesbaden: Harrassowitz 1998 (Buchwissenschaftliche Beiträge aus dem Deutschen Bucharchiv München 59).
- Steinmetz, Horst: Die Komödie der Aufklärung. Dritte, durchgesehene und bearbeitete Auflage. Berlin, Heidelberg: Metzler 1978.
- Stierle, Karlheinz: Ist der Strukturalismus überholt? Zur Aktualität einer strukturalen Literaturwissenschaft. In: Strukturalismus, heute. Brüche, Spuren, Kontinuitäten. Hrsg. von Martin Endres u. Leonhard Herrmann. Stuttgart: Metzler 2018 (Abhandlungen zur Literaturwissenschaft), S. 139–148.
- Stöckmann, Ingo: Traumleiber. Zur Evolution des Menschenwissens im 17. und 18. Jahrhundert. Mit einer Vorbemerkung zur literarischen Anthropologie. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASI) 26 (2001) H. 2, S. 1–55.
- Stottmeister, Jan: Vom Künstlerroman zum Kunstroman. Fiktive Künstler und ihre Kunstwerke in der erzählenden Literatur. Baden-Baden: Ergon 2021.
- Stüssel, Kerstin: Poetische Ausbildung und dichterisches Handeln. Tübingen: Niemeyer 1993.
- Taha, Ibrahim: Heroizability. An Anthroprosemiotic Theory of Literary Characters. Berlin/Boston: De Gruyter 2015 (Semiotics, Communication and Cognition 16).
- Tebben, Karin: Soziokulturelle Bedingungen weiblicher Schriftkultur im 18. und 19. Jahrhundert. Zur Einleitung. In: Beruf: Schriftstellerin. Schreibende Frauen im 18. und 19. Jahrhundert. Hrsg. von Karin Tebben. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998, S. 10–46.
- Temmerman, Koel de: Figur – Antike / Character – Antiquity. In: Handbuch Historische Narratologie. Hrsg. von Eva von Contzen u. Stefan Tilg. Berlin, Heidelberg: Metzler 2019, S. 105–115.
- Ueding, Gert: Jean Paul. München: Beck 1993.
- Ungern-Sternberg, Wolfgang von: Schriftsteller und literarischer Markt. In: Hansers Sozialgeschichte der Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hrsg. von Rolf Grimmer. 12 Bde. Bd. 3: Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution München, Wien: Hanser 1980, S. 133–185.
- Veit, Lothar: Einsam in der Menge. Der Schriftsteller in Wolfgang Koeppens Nachkriegsromanen. Marburg: Tectum 2002.
- Venzl, Tilman 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.
- Vogel, Martin: Der literarische Markt und die Entstehung des Verlags- und Urheberrechts bis zum Jahre 1800. In: Rhetorik, Ästhetik, Ideologie. Aspekte einer kritischen Kulturwissenschaft; Walter Jens zum 8. März 1973. Stuttgart: Metzler 1973, S. 119–136.
- Vöhler, Martin: Das Hervortreten des Dichters. Zur poetischen Struktur in Hölderlins Hymnik. In: Hölderlin-Jahrbuch 32 (2000), S. 50–68.

- Vonau, Michael: Quodlibet. Studien zur poetologischen Selbstreflexivität von Jean Pauls Roman „Flegeljahre“. Würzburg: Ergon 1997 (Literatura 2).
- Voßkamp, Wilhelm: Romantheorie in Deutschland. Von Martin Opitz bis Friedrich von Blanckenburg. Stuttgart: Metzler 1973 (Germanistische Abhandlungen 40).
- Voßkamp, Wilhelm: Poetik der Beobachtung. Karl Philipp Moritz' „Anton Reiser“ zwischen Autobiographie und Bildungsroman. In: *Études germaniques* 51 (1996) H. 3, S. 471–480.
- Voßkamp, Wilhelm: Literaturgeschichte und Gesellschaftsgeschichte. Probleme einer interdisziplinären Literaturwissenschaft. In: *Perspektiven der Gesellschaftsgeschichte*. Hrsg. von Paul Nolte, Manfred Hettling u. a. München: Beck 2000, S. 79–89.
- Walton, Kendall L.: *Mimesis as make-believe. On the foundations of the representational arts*. Cambridge: Harvard University Press 1990.
- Waters, Michael: Frau Gottsched's „Die Pietisterei im Fischbeinrocke“. Original, Adaptation or Translation? In: *Forum of Modern Language Studies* 11 (1975), S. 252–267.
- Weber, Christian: Max Kommerell. Eine intellektuelle Biographie. Berlin, New York: De Gruyter 2011.
- Wege, Sophia: Kognitive Aspekte des Erzählens. In: *Erzählen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. von Matías Martínez. Stuttgart: Metzler 2017, S. 346–354.
- Wegmann, Thomas: Literaturbetrieb und literarischer Markt. In: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Literarische Institutionen*. Hrsg. von Norbert Otto Eke u. Stefan Elit. Berlin, Boston: De Gruyter 2019, S. 453–465.
- Weinsheimer, Joel: Theory of Character: Emma. In: *Poetics Today* 1 (1979) H. 1, S. 185–211.
- Weitin, Thomas: Tagebuch und Personalausweis. Zur Codierung von Individualität im „Anton Reiser“. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 125 (2006) H. 4, S. 481–498.
- Wenger, Christian N.: An Introduction to the Aesthetics of Literary Portraiture. In: *PMLA* 50 (1935), S. 615–629.
- Wernli, Martina: [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.
- Westphalen, Joseph Graf von: Zur Entstehung der Dichterfigur. Ein Beitrag zur Geschichte des Dichter- und Künstlerbildes. Dissertation. München 1978.
- Wiedemann, Conrad: Karl Philipp Moritz und das Abenteuer der Selbstfindung. „Anton Reiser. Ein psychologischer Roman“ (1785–1790). In: *Erschriebenes Leben. Autobiographische Zeugnisse von Marc Aurel bis Knäusgard*. Hrsg. von Renate Stauf u. Christian Wiebe. Heidelberg: Winter 2020, S. 163–180.
- Wieland, Magnus: Vexierzüge. Jean Pauls Digressionspoetik. Hannover: Wehrhahn 2013.
- Wiethölter, Waltraud: Jean Paul, „Flegeljahre“. In: *Interpretationen. Romane des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart: Reclam 2005, S. 144–173.
- Willems, Marianne: Das Problem der Individualität als Herausforderung an die Semantik des Sturm und Drang. Studien zu Goethes „Brief des Pastors zu *** an den neuen Pastor zu ***“, „Götz von Berlichingen“ und „Clavigo“. Tübingen: Max Niemeyer 1995.
- Willems, Marianne: Stella. Ein Schauspiel für Liebende. Über den Zusammenhang von Liebe, Individualität und Kunstautonomie. In: *Aufklärung* 9 (1996) H. 2, S. 39–76.

- Willems, Marianne: Individualität – ein bürgerliches Orientierungsmuster. Zur Epochencharakteristik von Empfindsamkeit und Sturm und Drang. In: *Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert*. Hrsg. von Hans-Edwin Friedrich, Fotis Jannidis u. Marianne Willems. Tübingen: Niemeyer 2006 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 105), S. 171–200.
- Wingertszahn, Christof: Anton Reisers Welt. Eine Jugend in Niedersachsen 1756–1776. Ausstellungskatalog zum 250. Geburtstag von Karl Philipp Moritz. Hannover: Wehrhahn 2006.
- Wingertszahn, Christof: Kommentar. In: *Karl Philipp Moritz: Sämtliche Werke. Kritische und kommentierte Ausgabe*. Hrsg. von Anneliese Klingenberg, Albert Meier u. a. 9 Bde. Bd. II,1. Tübingen: Max Niemeyer 2006 ff.
- Winko, Simone: On the Constitution of Characters in Poetry. In: *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and other Media*. Hrsg. von Jens Eder, Fotis Jannidis u. Ralf Schneider. New York: De Gruyter 2010 (Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie 3), S. 208–231.
- Winko, Simone: Lyrik und Figur. In: *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hrsg. von Dieter Lamping. 2., erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler 2016, S. 66–73.
- Wittmann, Reinhard: Geschichte des deutschen Buchhandels. München: Beck 1999.
- Wögerbauer, Michael: Zwei Briefromane eines gewitzten böhmischen Frauenzimmers im Reprint. Maria Anna Sagers Beiträge zur frühen Frauenliteratur. In: *Das achtzehnte Jahrhundert* 39 (2015) H. 2, S. 240–243.
- Wunderlich, Werner: Figur und Typus. Kleine Phänomenologie des literarischen Personals. In: *Versants* 37 (2000) H. 1, S. 19–68.
- Zima, Peter V.: Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie. Tübingen: Francke 2008.
- Zymner, Rüdiger: 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.
- Zymner, Rüdiger: Lyrik. Umriss und Begriff. Paderborn: Mentis 2009.
- Zymner, Rüdiger: 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.

Register

- Aristoteles 29, 82, 96
 Ayrenhoff, Cornelius 18, 163–169,
 171–173, 186, 304
- Berlepsch, Emilie von 200, 226–236,
 239 f., 244–246
 Blanckenburg, Christian Friedrich
 von 97–100, 286
 Bode, Johann Elert 330 f.
 Bode, Johann Joachim 126
 Bodmer, Johann Jakob 95, 100, 157, 206
 Bougeant, Guillaume-Hyacinthe 152 f.,
 155
 Breitinger, Johann Jakob 95, 100, 157,
 206
 Bürger, Gottfried August 127, 130, 139
- Claudius, Matthias 72
- Droste-Hülshoff, Annette von 13, 19,
 136, 186, 196–200, 236–247
- Euler, Leonhard 331
- Fielding, Henry 100, 312
 Fontane, Theodor 5 f., 13, 345
 Forster, Edward Morgan 31–35, 38,
 61–64, 76, 93, 112, 284
- Gellert, Christian Fürchtegott 90 f., 162
 Gleim, Johann Wilhelm Ludwig 162,
 195 f., 202
 Goethe, Johann Wolfgang von 6, 10,
 17, 23, 25–27, 31, 40, 71, 85, 106 f.,
 115, 125, 128, 139, 141, 165, 196,
 270, 306, 317, 324, 345
 Gottsched, Johann Christoph 95–98, 100, 122,
 143–145, 152, 157, 185, 200, 205
 Gottsched, Luise Adelgunde Victorie 18,
 152–156, 164, 167, 169, 186
 Günther, Johann Christian 206–208
- Hahn-Hahn, Ida 19, 134, 270–284
 Haller, Albrecht von 161 f., 187, 200 f.,
 203
 Hamberger, Georg Christoph 121
 Herder, Johann Gottfried 85–87, 89, 95,
 97, 99, 125, 139 f., 194, 324, 334,
 Hoffman, E. T. A. 12, 17, 311
 Hölderlin, Friedrich 19, 81, 199, 210–
 225, 236, 240, 246, 280, 332
- Iffland, August Wilhelm 125, 267, 274,
 304 f.
- Jean Paul 17, 19, 99, 101, 221, 311–345
 Jenisch, Daniel 140
 Joyce, James 67–69
- Kant, Immanuel 129
 Kästner, Abraham Gotthelf 118,
 99–210, 219, 221, 225, 236, 246
 Kästner, Erich 4
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 126 f.,
 130, 141, 162, 183, 191, 193
 Knigge, Adolph 124, 131 f., 140, 160,
 207
 Kotzebue, August von 17 f., 106, 125,
 168, 176–181, 185–187, 303, 320,
 326
 Kracht, Christian 3–5, 13, 345
- La Roche, Sophie von 134, 136, 141, 251
 Lessing, Gotthold Ephraim 100, 109,
 126, 128, 143, 145, 162, 169, 184,
 188, 195 f., 273
- Mann, Thomas 302
 Marmontel, Jean-François 171 f., 176
 McAuley, James 2
 Meusel, Johann Georg 121, 123
 Molière 18, 135, 145–153, 156 f., 161–
 167, 169, 181, 184, 186,

- Moritz, Karl Philipp 19, 75, 99, 185,
 285–310, 316, 343
 Nicolai, Friedrich 261
 Opitz, Martin 94, 206–209
 Petrasch, Joseph von 18, 181–187
 Platner, Ernst 88–92, 97, 99
 Platon 31, 190
 Pope, Alexander 126
 Rabener, Gottlieb Wilhelm 339
 Reich, Philipp Erasmus 117, 127
 Rilke, Rainer Maria 80
 Rotth, Albrecht Christian 94
 Sager, Maria Anna 250–261, 279, 283 f.,
 302 f.
 Scheck, Denis 3–5, 345
 Schiller, Friedrich 6, 93–97, 104 f., 109,
 113, 125, 128–130, 139, 179, 191,
 193, 196, 210, 212 f., 219 f., 222, 224
 f., 241, 246, 263, 276, 287, 305, 332,
 337, 345
 Schindel, Carl Wilhelm Otto August
 von 133–136, 266
 Schink, Johann Friedrich 18, 75, 168–
 176, 180, 186 f., 267–269
 Schlegel, Friedrich 85, 105–109, 113,
 131, 174 f.
 Schlegel, Johannes Andreas 202
 Schnitzler, Arthur 259
 Schröder, Friedrich Ludwig 170
 Schröder-Devrient, Wilhelmine 278
 Schütz, Christian Wilhelm von 175
 Sterne, Laurence 100, 312
 Stewart, Harold 2
 Stifter, Adalbert 296
 Streeruwitz, Marlene 1 f.
 Theophrast 68, 90
 Tieck, Ludwig 18, 102–105, 108 f., 113,
 175, 185
 Wagner, Jan 1 f.
 Weiße, Christian Felix 8, 18, 157–164,
 167 f., 183 f., 186 f., 200–203, 309,
 Wezel, Johann Karl 339
 Wieland, Christoph Martin 98, 101, 125,
 141, 251 f.
 Woolf, Virginia 4 f., 13, 345