

JESKO REILING

Volkspoesie versus Kunstpoesie

Wirkungsgeschichte
einer Denkfigur
im literarischen 19. Jahrhundert



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



BEIHEFTE ZUM *Euphorion*
Zeitschrift für Literaturgeschichte
Heft 107

Herausgegeben von
Wolfgang Adam



JESKO REILING

Volkspoesie versus Kunstpoesie

Wirkungsgeschichte einer Denkfigur
im literarischen 19. Jahrhundert

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Universitätsverlag Winter GmbH
Dossenheimer Landstraße 13
D-69121 Heidelberg
www.winter-verlag.de

TEXT: © Jesko Reiling 2019

UMSCHLAGBILD

Ludwig Richter: *Berthold Auerbach's deutscher Familienkalender* (Titelbild)
J. G. Cotta'scher Verlag, Stuttgart 1858.

LEKTORAT: Dr. Andreas Barth

GESAMTHERSTELLUNG: Universitätsverlag Winter GmbH, Heidelberg

ISBN (Hardback): 978-3-8253-6978-1

ISBN (PDF): 978-3-8253-7862-2

DOI: <https://doi.org/10.33675/2019-82537862>



Dieses Werk ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen
4.0 International Lizenz.

Inhalt

I	Einleitung: Die Volkspoesie im volkstümlichen Jahrhundert	1
II	Die Volkspoesie als „Materialien zur Dichtkunst“ und als Objekt der Wissenschaften	17
II.1	Des „großen Herders größte That“: Johann Gottfried Herders Verdienste um die Volkspoesie	17
II.2	„Alle Poesie soll volksmäßig sein“: Der Bürger-Nicolai-Schiller-Streit	42
II.3	Die Frage der Erneuerung: Wissenschaftlicher und poetischer Umgang mit der Volkspoesie im 19. Jahrhundert	60
III	Volkspoetologie im 19. Jahrhundert	105
III.1	Allgemeine Entwicklungen des literarischen Marktes – Autoren und ihre Leserschaft(en)	105
III.2	Begriffsklärungen: der Volksschriftsteller und seine verklärte Volkspoesie	143
III.3	Der Dichter als Sprachrohr des Volksgeistes: Berthold Auerbachs volkstümliche Poetik <i>Schrift und Volk</i> (1846)	155
III.4	Exkurs: Zur Attraktivität des Volksschriftstellers um 1900: Josef Ranks <i>Erinnerungen aus meinem Leben</i> (1896) als Selbststilisierungen zum großen Volksdichter	171
IV	Die neue Volkspoesie des 19. Jahrhunderts	193
IV.1	„Natur aus zweiter Hand“? Die Dorfgeschichte als moderne Volkspoesie	193
IV.2	Das Naturkind: Figurationen der natürlichen Unschuld	206
V	Die Volkspoesie in der Prosaliteratur des Realismus: Exemplarische Analysen	227
V.1	Die Volkspoesie als Mittel der moralischen und politischen Belehrung (Berthold Auerbach, Eugenie Marlitt)	227
V.2	Die Volkspoesie und das phantastische Erzählen	241

	V.2.1 „Es gilt dann nur, das neu erwachte Leben in das Licht des Tages hinaufzuschaffen“. Theodor Storms Sagensimulationen	241
	V.2.2 Wilhelm Raabe und der „Zauberspuk“. Die verschiedenen Formen der Volkspoesie in Raabes Werk	275
	V.2.3 Fazit: Die Volkspoesie als Teil der realistischen Verklärungspoetik	301
	V.3 Gottfried Kellers <i>Sieben Legenden</i> : „vollendete[] Natür- lichkeit, die aus der höchsten Kunst entspringt“	304
VI	Fazit und Ausblick	319
VII	Anhang: Tabellarische Übersichten über die Buchtitelproduktion im 19. Jahrhundert	333
VIII	Literaturverzeichnis	347
	VIII.1 Primärliteratur	347
	VIII.2 Sekundärliteratur	360
IX	Namensregister	383

I Einleitung:

Die Volkspoesie im volkstümlichen Jahrhundert

Die Entdeckung und die darauf folgende philologische Erschließung der Volkspoesie war eine der kulturhistorisch bedeutsamsten Leistungen des 19. Jahrhunderts. Die erstmals 1812/15 erschienenen *Kinder- und Hausmärchen* (*KHM*) der Brüder Wilhelm und Jacob Grimm gelten heute als „das bestbekannte, deutschsprachige Buch aller Zeiten“ und verkörpern als „ein Stück Weltliteratur“ den „letzte[n] Rest literarischer Allgemeinbildung“.¹ Auch weitere im Verlauf des 19. Jahrhunderts veröffentlichte Editionsprojekte und Textausgaben von Volkspoesien sind im gegenwärtigen kulturellen Gedächtnis noch präsent. Den *KHM* folgte die Märchensammlung von Ludwig Bechstein *Deutsches Märchenbuch* (1845), die ebenfalls immer wieder neu aufgelegt wird. Es erschienen Volkslieder-Anthologien, die sich bis ins 20. Jahrhundert reger Beliebtheit erfreuten,² ebenso erfuhren und erfahren die verschiedenen Ausgaben von Volksbüchern großes Interesse.³ Verschiedene nationale und regionale Sagensammlungen verzeichneten z.T. erstmals die mündlich im Volk überlieferten Erzählungen,⁴ eine ebensolche Pioniertat stellen die Editionen mittelalterlicher Handschriften dar, welche die alten

¹ Heinz Rölleke: *Die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm und ihre Beiträger*, in: *Märchen, Mythen und Moderne. 200 Jahre Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm, Bd. 1*, hg. von Claudia Brinker-von der Heyde, Holger Ehrhardt, Hans-Heino Ewers und Annekatrin Inder, Frankfurt a.M. 2015, S. 17–29, hier S. 17.

² Vgl. Achim von Arnim, Clemens Brentano: *Des Knaben Wunderhorn*, Heidelberg 1806/08; Ludwig Uhland: *Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder. Liedersammlung in 5 Büchern*, 2 Bde., Stuttgart, Tübingen 1844–45; *Deutscher Liederhort*, 3 Bde., hg. von Ludwig Erk und Franz Magnus Böhme, Leipzig 1893–94.

³ Vgl. Joseph Görres: *Die teutschen Volksbücher. Nähere Würdigung der schönen Historien-, Wetter- und Arzneybüchlein, welche theils innerer Werth, theils Zufall, Jahrhunderte hindurch bis auf unsere Zeit erhalten hat*, Heidelberg 1807; *Volksbücher*, hg. von Gotthard Oswald Marbach, Leipzig 1838–42 (34 Hefte); *Die deutschen Volksbücher*, gesammelt und in ihrer ursprünglichen Echtheit wiederhergestellt von Karl Simrock, Frankfurt a.M. 1845–67.

⁴ Vgl. *Deutsche Sagen*, 2 Bde., hg. von den Brüdern Grimm, Berlin 1816–18; Ludwig Bechstein: *Der Sagenschatz und die Sagenkreise des Thüringerlandes*, Hildburghausen 1835–38; ders.: *Deutsches Sagenbuch*, Leipzig 1853.

Werke einer interessierten Öffentlichkeit zugänglich machten; allen voran die *Minnelieder* Ludwig Tiecks oder Karl Lachmanns Nibelungenlied.⁵

Die wissenschaftlich-philologische Erschließung stellt jedoch nur einen Teil der Beschäftigung mit der Volkspoesie im 19. Jahrhundert dar. Neben den vielen Halb- oder Pseudogelehrten waren es insbesondere die Dichter, die sich für die alten Poesien interessierten. Während die Literaturwissenschaft mittlerweile gut über die Bemühungen und Verdienste der romantischen Dichterphilologen unterrichtet ist, die in der ersten Jahrhunderthälfte die Erforschung und Popularisierung der Volkspoesie vorantrieben, hat man bislang kaum einmal nach dem allgemeinen Einfluss der Volkspoesie auf das literarische Feld des 19. Jahrhunderts gefragt. Diese Forschungslücke will vorliegende Studie schließen und, wenn auch angesichts des immensen Stoffgebietes notwendigerweise eher in ausgewählten Schlaglichtern, näher ausleuchten, wie Autoren, Kritiker und Literaturhistoriker des 19. Jahrhunderts mit den alten überlieferten Dichtungen umgingen und welchen Einfluss die Volkspoesie auf die Dichtungen des 19. Jahrhunderts hatte.

Das große Interesse des 19. Jahrhunderts an der Volkspoesie setzte nicht einfach plötzlich ein, sondern reicht bis ins Spätmittelalter zurück. Durch den Kontakt mit amerikanischen, afrikanischen oder australischen Eingeborenen im 15./16. Jahrhundert entwickelte sich ein Bewusstsein von der Existenz zweier unterschiedlicher Poesien. Der harmonische Gesang wilder Völker beeindruckte Forschungsreisende und lenkte die Aufmerksamkeit der Gelehrten in der Folge auf die ebenfalls lediglich mündlich überlieferten Poesien des Volkes in ihrer eigenen europäischen Heimat,⁶ die sich von der schriftbasierten Kunstpoesie der Gelehrten unterschied. Entdeckung und Wertschätzung der Naturpoesie gingen dabei Hand in Hand, wie sich unschwer bei Michel de Montaigne beobachten lässt. Er gibt in der dritten Auflage seiner *Essais* von 1595 die erste Definition, die Volks- und Kunstpoesie einander gegenüberstellt und dabei erstere markant aufwertet: „La poésie populaire et purement naturelle, a des naïvetés et graces, par où elle se compare à la principale

⁵ *Minnelieder*, neu bearbeitet u. hg. von Ludwig Tieck, Berlin 1803; *Der Nibelunge Not mit der Klage. In der ältesten Gestalt mit den Abweichungen der gemeinen Lesart*, hg. von Karl Lachmann, Berlin 1826.

⁶ Vgl. Wolfgang Suppan: *Volkslied. Seine Sammlung und Erforschung*, 2., durchges. u. ergänzte Auflage, Stuttgart 1978 (Sammlung Metzler, 52), S. 2 f., vgl. auch Hermann Herlinghaus: *Populär/volkstümlich/Populärkultur*, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 4*, hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Friedrich Wolfzettel und Burkhard Steinwachs, Stuttgart 2002, S. 832–885, hier S. 836 ff.

beauté de la poésie parfaite selon l'art“.⁷ Johann Gottfried Herder gibt in den *Zeugnissen über Volkslieder*, die er als Ersatz einer Vorrede seinen *Volkslieder* von 1778 voranstellt, diese Ansicht in deutscher Übersetzung wieder: „Die Volkspoesie, ganz Natur, wie sie ist, hat Naivetäten und Reize, durch die sie sich der Hauptschönheit der künstlichvollkommensten Poesie gleicht.“⁸

Während im 17. Jahrhundert das gelehrte Interesse an der Volkspoesie gering ist, ändert sich dies im darauffolgenden Jahrhundert. Den Auftakt macht 1711 Joseph Addison in der Nummer 70 des *Spectators*, der nicht nur für Herder, sondern fürs 18. Jahrhundert insgesamt die wirkungsmächtigste Auffassung formulierte,⁹ mit der die Volkspoesie aufgewertet wurde; in Herders Übersetzung lautet es:

Ein gewöhnlicher Volksgesang, an dem sich der gemeine Mann ergötzet, muß jedem Leser gefallen, der nicht durch Unwissenheit oder Ziererei sich jeder Unterhaltung unfähig gemacht hat. Die Ursache ist klar: Die nämlichen Naturgemälde, die ihn dem gemeinsten Leser empfehlen, werden dem feinsten als *Schönheit* erscheinen. (*HW* 3, S. 71)

Damit ist der Kern des Arguments benannt, dessen sich im 18. Jahrhundert viele Autoren – und mit Herder und Gottfried August Bürger auch die prominentesten Anhänger der Volkspoesie – bedienten (siehe Kap. II.1&2). Auf Basis einer universalen Anthropologie und einer sensualistischen Poetik wird die natürliche Poesie aufgewertet; diese finde als unverstellter Ausdruck der menschlichen Natur bei denjenigen Gefallen, die diese ebenfalls besitzen. Auffällig ist die doppelte Abgrenzung nach unten und oben: Der dumme Pöbel sowie diejenigen, die durch übertriebene höfische Sitten (Galanterie) vom natürlichen Verhalten und Empfinden abgewichen sind, werden in dieses Literaturmodell nicht integriert, das damit seine normative Fundierung zu erkennen gibt. Freilich gibt es Rezeptionsdifferenzen; während die Volkslieder dem einfachen Mann Vergnügen bereiten, (an)erkennt der Gebildete diese als *Kunstwerke*. Und dies – denn an die gebildeten Leser richtete sich Addison wie Herder und die nachfolgenden Autoren ja in erster Linie – ist das ent-

⁷ Montaigne: *Les Essais. Édition de 1595*, Édition établie par Jean Balsamo, Michel Magnien, Catherine Magnien-Simonin, Paris 2007, S. 332 (1. Buch, Kap. 54).

⁸ Johann Gottfried Herder: *Volkslieder*, in: ders.: *Werke in zehn Bänden, Bd. 3: Volkslieder, Übertragungen, Dichtungen*, hg. von Ulrich Gaier, Frankfurt a.M. 1990, S. 71. Im Folgenden als *HW* 3 inkl. Seitenzahl direkt im Text zitiert.

⁹ Vgl. zu Addison nach wie vor Edmund K. Broadus: *Addison's Influence on the Development of Interest in Folk-Poetry in the Eighteenth Century*, in: *Modern Philology* 8/1 (1910), S. 123–134. Bei Addison fand Herder weitere positive Stimmen zur Volkspoesie, die er in seine *Zeugnisse über Volkslieder* mit aufnahm.

scheidende Moment: Die Volkspoesie wird als Kunst wahrgenommen, und das, obwohl sie selbst gar nicht diese Intention hatte bzw. zum Zeitpunkt ihrer (vermeintlichen) Entstehung ein Kunstdiskurs noch gar nicht aufgekommen war.

Diesem Kerngedanken waren alle Anhänger der Volkspoesie im 18. wie 19. Jahrhundert verpflichtet, die sich dementsprechend darum bemühten, ihn auch ihre Zeitgenossen zu vermitteln und diese von der ästhetischen Bedeutung und Qualität der Volkspoesie zu überzeugen. In diesem Sinne hält Friedrich Heinrich Otto Weddigen, der 1884 die erste umfassende Literaturgeschichte der Volkspoesie vorlegte, fest:

Unsere besten und grössten Dichter haben die Volkspoesie voll gewürdigt, sie haben sich an ihr gebildet, aus ihr geschöpft, ihre Erzeugnisse sich angeeignet und sie sind zum Teil *nur eben dadurch* so gross und so allgemein wirkend geworden.¹⁰

Die „besten und grössten Dichter“, also die Klassiker, reiht Weddigen in die Tradition der Volkspoesie ein und postuliert damit eine historische Kontinuität, welche die Differenz von Volks- und Kunstpoesie suspendiert. In vergleichbarer Weise charakterisiert Ulrich Gaier die Wirkungsgeschichte von Herders Ansichten zur Volkspoesie:

Kunstballade, Kunstmärchen, alle Gattungen neuer Bearbeitungen alter Volkspoesie lassen, wenn sie nicht bloße Pastiches sind, das Alte am Neuen und das Neue am Alten sich profilieren. [...] Für diese Dialogizität des Alten und des Neuen hat Herder [...] die Theorie bereitgestellt und damit die Poetik der an Ballade, Lied, Sage, Märchen orientierten neuen Dichtung maßgeblich bestimmt. Das sind die Romanzen und Balladen von Bürger, Hölty, Goethe, Schiller, Brentano über Uhland, Mörike, Droste-Hülshoff, Heine bis Fontane, Meyer, Münchhausen bis Brecht und Reinig. Es sind Dichter der Lyrik im Volkston von Goethe über Eichendorff und Uhland bis Hesse. Es sind die Erzähler von Kunstmärchen und Legenden von Goethe über Tieck, Novalis, Kerner, Keller bis Kafka.¹¹

¹⁰ Friedrich Heinrich Otto Weddigen: *Geschichte der deutschen Volkspoesie seit dem Ausgange des Mittelalters bis auf die Gegenwart. In ihren Grundzügen dargestellt*, München 1884, S. VII (Hervorhebung J.R.).

¹¹ Ulrich Gaier: *Herders Volksbegriff und seine Rezeption*, in: *Herder im Spiegel der Zeiten. Verwerfungen der Rezeptionsgeschichte und Chancen einer Relektüre*, hg. von Tilman Borsche, Paderborn 2006, S. 32–57, hier S. 53. Ähnlich auch schon Peter Burke: *Helden, Schurken und Narren. Europäische Volkskultur in der frühen Neuzeit*, hg. und mit einem Vorwort von Rudolf Schenda, übers. von Susanne Schenda, Stuttgart 1981, S. 21: „Die Entdeckung der Volkskultur hatte einen bedeutenden Einfluss auf die Künste. Viele Schriftsteller, von Sir Walter Scott zu Alexander Puschkin, von Victor Hugo zu Sándor Petöfi, ahmten die Ballade nach.“

Wie Weddigen setzt Gaier die kanonischen Autoren in Relation zur Volkspoesie, die entscheidend zur Profilierung deren Werke beigetragen habe, über Weddigen hinausgehend verlängert er die Traditionslinie bis ins 20. Jahrhundert. Zu Recht weist Gaier auf Herders Schlüsselstellung hin, die Reflexionen und durchaus kontroversen Debatten über Bedeutung und Funktion der Volkspoesie gingen freilich auch im 19. Jahrhundert weiter. Diese Diskurse wurden jedoch bisher nicht eingehender erforscht,¹² obwohl sie einen wichtigen Beitrag zur Kultur-, Literatur- und Mediengeschichte des 19. Jahrhunderts darstellen. Vor diesem Hintergrund beteiligt sich meine Untersuchung im engeren Sinne an der Erforschung der Poetik des Realismus und versteht sich im weiteren Sinne als Beitrag zur Mentalitätsgeschichte des 19. Jahrhunderts.

Die hier vorgelegte Studie baut auf dem Selbstverständnis des 19. Jahrhunderts als einem volkstümlichen Jahrhundert auf. Als Heinrich Heine zu Beginn der 1830er Jahre davon sprach, dass die Goethe'sche Kunstperiode an ihr Ende gekommen sei, brachte er paradigmatisch eine neue Ansicht darüber zum Ausdruck, welche Funktionen und Aufgaben der Literatur zukämen. Er fasste die allgemein verbreitete Auffassung seiner Zeitgenossen in der berühmten Formulierung zusammen, dass die „aristokratische Zeit der Literatur“ geendet und die „demokratische“ begonnen habe.¹³ Literatur sollte sich nicht mehr wie bis anhin ausschließlich an eine kleine gebildete Elite richten, sondern ans Volk, an die große, bislang aber (nicht nur) vom literarischen Diskurs ausgeschlossene Masse.¹⁴ Diese Perspektive behielt das 19. Jahrhundert im weiteren Verlauf bei.

¹² Paradigmatisch vermögen die kurzen Bemerkungen von Gerhard Kurz zur Volkspoesie-Erforschung während der Periode des Sturms und Drangs diesen Sachverhalt zu illustrieren. Seine Ausführungen beschränken sich auf die Zeit vor 1800 und vermitteln, auch weil ein Hinweis auf den weiteren Verlauf im 19. Jahrhundert fehlt, den Eindruck, als sei die Volkspoesie lediglich für diese Epoche bedeutsam gewesen; vgl. Gerhard Kurz: ‚Volkspoesie‘-Programme, in: *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, Bd. 4: Zwischen Absolutismus und Aufklärung: Rationalismus, Empfindsamkeit, Sturm und Drang, 1740–1786*, hg. von Ralph-Rainer Wuthenow, Reinbek bei Hamburg 1980, S. 254–260.

¹³ Heinrich Heine: Die Romantische Schule, in: ders.: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke, Bd. 8/1: Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland. Die romantische Schule*, hg. von Manfred Windfuhr, Hamburg 1979, S. 125.

¹⁴ Vgl. Norbert Otto Eke: *Einführung in die Literatur des Vormärz*, Darmstadt 2005; Helmut Koopmann: *Das Junge Deutschland. Eine Einführung*, Darmstadt 1993; Wulf Wülfing: *Schlagworte des Jungen Deutschland. Mit einer Einführung in die Schlagwortforschung*, Berlin 1982 (Philologische Studien und Quellen, 106)

Der Begriff ‚Volkstum‘ ist eine Schöpfung des 19. Jahrhunderts und wurde 1810 durch Friedrich Ludwig Jahn's Schrift *Deutsches Volksthum* populär. Seine historische, geographische, politische und mentalitätsgeschichtliche Unterweisung wollte die deutsche Nation in Zeiten der politischen und militärischen Bedrohung durch Frankreich an die eigene Identität erinnern, die es zu bewahren galt. ‚Volkstum‘ bedeutet bei Jahn das „Gemeinsame des Volks, sein inwohnendes Wesen, sein Regen und Leben“,¹⁵ das die „einzelnen Menschen des Volkes, ohne daß ihre Freiheit und Selbstständigkeit untergeht, [...] zu einer schönverbundenen Gemeinde“ zusammenschließt.¹⁶ Im Hinblick auf andere Nationen ist es für ihn das „unerschütterliche[] Bollwerk, die einzige natürliche Grenze“,¹⁷ die zwischen verschiedenen Völkern besteht. Jahn kommt es vor allem auf diese nationale Dimension des Begriffs an, ihm geht es um den deutschen Nationalcharakter, wie man im 18. Jahrhundert sagte (vgl. Kap. II.3); deshalb versteht er ‚volkstümlich‘ in erster Linie im Hinblick auf alle Mitglieder einer Nation. Daneben wurde ‚volkstümlich‘ – in Analogie zum Begriff ‚Volk‘ – im Sinne von ‚populär‘ verstanden, d. h. lediglich im Hinblick auf die unteren Bevölkerungsschichten.¹⁸ Bei Berthold Auerbach klingen 1846 beide Bedeutungen an; seine Begriffsbestimmung veranschaulicht darüber hinaus auch die Bezüge zur Volkspoesie:

Das Volksthum ist die innerste Lebensbedingung in allen Kreisen eines Nationalkörpers, dennoch aber findet es sich in seiner eigenthümlich besondern Ausprägung wesentlich in dem sogenannten gemeinen Mann. In dieser Beziehung läßt sich von einer volkstümlichen Literatur reden, die nicht sowohl ein Gegensatz zur nationalen, als vielmehr ihr ursprünglicher Ausgangspunkt ist.¹⁹

sowie ders.: *Junges Deutschland. Texte-Kontexte, Abbildungen, Kommentar*, München, Wien 1978 (Reihe Hanser Literatur-Kommentare, 10).

¹⁵ Friedrich Ludwig Jahn: *Deutsches Volksthum*, Lübeck 1810, S. 7; diese Bestimmung wird auch im Artikel „Volkstum“ in Grimms *Wörterbuch* (Bd. 26, Sp. 499) angeführt.

¹⁶ Jahn: *Volksthum*, a. a. O., S. 8.

¹⁷ Ebd., S. 31.

¹⁸ Vgl. zur Geschichte des ‚Volk‘-Begriffs Reinhart Koselleck: *Volk, Nation, Nationalismus, Masse*, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 7, hg. von Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck, Stuttgart 1992, S. 141–431, insbes. S. 302–389.

¹⁹ Berthold Auerbach: *Berthold Auerbach's gesammelte Schriften, Bd. 20: Schrift und Volk. Grundzüge der volkstümlichen Literatur, angeschlossen an eine Charakteristik J. P. Hebel's. Zweite Gesamtausgabe*, Stuttgart 1864, S. 68 f. (Erstausgabe als Einzeldruck Leipzig 1846). – Vgl. auch: „Volkstümlich ist das, was im Volke wurzelt und im ganzen Volke, auch bei den untersten Schichten, Anklang findet, weil es eben aus Geist und Art des Volkes herausgeboren ist. Aber volks-

Auch Auerbach schreibt wie Jahn dem Volkstum konstitutive Bedeutung für die Bildung der Nation zu. Seine Rede vom „gemeinen Mann“ zeigt an, dass sich die ursprüngliche Gemeinschaft (das ganze Volk) ausdifferenziert hat, was auch Auswirkungen auf den Begriff der ‚Volkspoesie‘ hat, wenn man ihn auf die literarischen Konstellationen des 19. Jahrhunderts bezieht. Die volkstümliche Literatur richtet sich bloß an die unteren Schichten, ist aber gleichzeitig und eigentlich eine nationale Literatur, d.h. sollte sich an die ganze Nation wenden. Diese Spannung zwischen Ideal und Realität begleitet die Rede von der Volkspoesie, wie die folgenden Untersuchungen zeigen werden, bis ins 20. Jahrhundert.

Die Rede vom volkstümlichen Jahrhundert bezieht sich auf die vielfältigen und ganz unterschiedlichen Phänomene und Ereignisse, die das ‚Volk‘ als Akteur selbst hervorrief oder die im Hinblick auf das ‚Volk‘ ins Leben traten. Sie basiert auf einem Geschichtsdenken, welches das ‚Volk‘ als Movers der Geschichte, als „Leiter der Begebenheiten“, begreift und das davon überzeugt ist, dass im Volk „die Geschichte erzeugt und beschrieben“ werde und es somit der historische und kulturelle „Gedächtnisträger“ sei.²⁰ Naheliegender Weise bezieht sich dies in erster Linie auf das konkrete Leben, auf die vielen politischen Manifestationen des Volkes sowie die vielen gesellschaftlichen und sozialen Veränderungen, die das 19. Jahrhundert erlebte. Zu erinnern ist in diesem Zusammenhang auch an die Vielzahl neu entstehender bzw. sich neu konstituierender Wissenschaftsbereiche wie etwa Soziologie, Volkskunde oder Pädagogik, die das ‚Volk‘ zum Objekt der wissenschaftlichen Erforschung machten.

Die Volkstümlichkeit des Jahrhunderts zeigt sich auch in medialer Hinsicht. Der literarische Markt wuchs nicht nur quantitativ, sondern veränderte sich durch die Massenpresse auch qualitativ markant. Die literarische Öffentlichkeit offerierte zumindest potentiell einen schichtenübergreifenden Kommunikationsraum, an dem sich alle Schriftkundigen beteiligen konnten, was von den Autoren des 19. Jahrhunderts als eminente Herausforderung wahrgenommen wurde. Karl Gutzkow etwa kritisierte diesen Zustand scharf: „Die

tümlich kann auch heißen: dem Volke, der Nation gemäß [...]. National hat nur die letztgenannte Bedeutung; es hebt nur die Nation, das Volk als solches als eine eigenartige Einheit gegenüber dem Auslande hervor, während volkstümlich außer dieser Bedeutung auch noch die hat, daß es den Gegensatz der großen breiten Masse des Volkes, der unteren und mittleren Schichten den oberen Ständen gegenüber hervorhebt, das Populäre.“ (Anonym: [Art.] 1388. *Volkstümlich, Völkisch, National, Vaterländisch*, in: *Johann August Eberhards synonymisches Handwörterbuch der deutschen Sprache*, 16. Aufl., durchgängig umgearb., verm. u. verb. von Otto Lyon, Leipzig 1904, S. 907).

²⁰ Jahn: Volksthum, a. a. O., S. 3.

Kunst, die Literatur, die Wissenschaft existirt nur noch – fürs Volk!“²¹ Das habe zu einer markanten Trivialisierung der Literatur geführt, die Dichter, die „sich sonst von den Völkern die Schleppen tragen ließen und jetzt den Völkern sie tragen, [...] verwässern ihren Nektar, verdünnen ihre Ambrosia, Alles dem Volke zu Liebe, dem großen majestätischen, souveränen Volke!“²²

Andere Literarhistoriker und Literaturkritiker fokussierten nicht den populären Aspekt, sondern betonten vielmehr die nationale Dimension und damit das Ideal der Volkspoesie. In ihren Augen bot sich im 19. Jahrhundert angesichts der pädagogischen und politischen Bemühungen um und für das Volk erstmals in der Neuzeit die Chance, mit der Literatur die gesamte Nation anzusprechen. Volkstümlichkeit galt diesen Gelehrten nicht (wie Gutzkow) als Defizit, sondern vielmehr (wie Auerbach) als Auszeichnung. In diesem Sinne forderte Rudolf Gottschall von der „moderne[n] Poesie“ im „Geiste ihres Jahrhunderts [zu] dichten“, um „echte Volksthümlichkeit und ewige Dauer zu gewinnen“.²³ Auch Hermann Hettner sah deren Aufgabe in der „Eroberung eines idealen und doch volkstümlichen Stils“,²⁴ wurde aber diesbezüglich wegen irreführender Redeweise von seinem ansonsten begeisterten Rezensenten Karl Biedermann kritisiert: Es gehe Hettner nicht bloß um einen volkstümlichen Stil, sondern vielmehr lege dieser eine „culturgeschichtliche[] Auffassung“ von Literatur an den Tag, wenn er die Dichtung „immer in möglichst engem Zusammenhange mit der Gesamtcultur eines Volks und einer Zeit betrachtet und behandelt“.²⁵ Eine vergleichbare Auffassung legte 1897 Ernst Wachler im Rahmen der von ihm vorangetriebenen Profilierung eines völkischen Literaturverständnisses an den Tag. Scharf gegen die naturalistische und von ausländischen Vorbildern beeinflusste „Straßen- und Kaffeehauslitteratur“ und „Litteraten-Schriftstellerei“ etwa von Hermann Bahr

²¹ Karl Gutzkow: *Volk und Publicum*, in: *Unterhaltungen am häuslichen Herd* 3 (1855), S. 221–225, zit. nach *Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848–1880*, Bd. 2. *Mit einer Einführung in den Problembereich und einer Quellenbibliographie*, hg. von Max Bucher, Werner Hahl, Georg Jäger, Reinhard Wittmann, Stuttgart 1976, S. 674–677, hier S. 674.

²² Ebd.

²³ Rudolf Gottschall: *Die deutsche Nationalliteratur in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Literarhistorisch und kritisch dargestellt*. Bd. 1, Breslau 1855, S. 7.

²⁴ Hermann Hettner: *Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Literatur, Bd. 1: Vom westfälischen Frieden bis zur Thronbesteigung Friedrichs des Großen, 1648–1740*, Braunschweig 1862, S. 2.

²⁵ Karl Biedermann: *Zur deutschen Literaturgeschichte* [Rezension], in: *Blätter für literarische Unterhaltung* 1 (1866), S. 9.

oder Heinz Tovote wetternd,²⁶ lehnte er moderne literarische Tendenzen ab und bekannte sich vielmehr zur Heimatkunst. Er plädierte für eine „volkstümliche Poesie“, die „in der Art, Eigenheit und Geschichte unsres Landes und Stammes wurzelt, die dem Geist und der Größe der geeinten deutschen Nation entspricht“²⁷ und die sich als „ländlich frische, anschauliche Nationalpoesie [...] an ältere Erscheinungen unsrer Litteratur, deren Erwecker Herder ist“, anschließen sollte.²⁸ Das „Krankhafte“, d.h. das Moderne und nicht Volkstümliche, gelte es hingegen aus der Dichtung „auszumerzen“ –²⁹ diese Rhetorik verrät uns heute nur allzu leicht, welch politische Gesinnung sich dahinter verbirgt; als literarhistorische Position ergibt sie sich aus den Debatten im 19. Jahrhundert über die Volks- und Kunstpoesie.

Die volkstümlichen Literaturkonzepte, die sich im 19. Jahrhundert mit unterschiedlichen (politischen wie ästhetischen) Akzentuierungen beobachten lassen, beruhen auf Vorstellungen von einer ehemaligen Volkspoesie. Diese wurde aber nicht bloß als historisches Modell angesehen, sondern galt zugleich auch als prospektives Ideal der gegenwärtigen bzw. zukünftigen Literatur. Zentrale Bedeutung kam dabei den Aspekten der Natürlichkeit und Gesellschaftlichkeit zu, gemäß einer volkstümlichen Literaturauffassung sollten Dichter und Leser zu einer Gemeinschaft vereint sein, die sich nicht aufgrund irgendwelcher wechselnder literarischer Moden zusammenfand, sondern die zusammengehörte, weil ihre einzelnen Mitglieder Teil derselben Nation waren. Es ist mithin die Annahme, dass hinter der Vielzahl von vordergründigen und willkürlichen Leseinteressen ein gemeinsames, quasi ‚natürliches‘ Band liege, das gesellschaftlich integrierend und einheitsstiftend wirke, welche die Attraktivität der Volkspoesie im 19. Jahrhundert zu erklären vermag. In der ‚Volkspoesie‘ finden Politik und die epochale „Natürlichkeitsideologie“ ihren poetologischen Zusammenschluss: „Die Anwendung des neuen Natürlichkeitsparadigmas auf alle nur denkbaren Bereiche des öffentlichen und privaten Lebens wurde“, so schreibt Jost Schneider, „zu einem Hauptgegenstand aller deutschen literarischen Kulturen des 19. Jahrhunderts.“³⁰ In diesem Sinne bezeichnete Wolfgang Menzel die Zeit seit etwa Mitte des 18. Jahrhunderts als „Natürlichkeitsperiode“, in der sich die von der „Hof- und Schulluft verderb-

²⁶ Ernst Wachler: *Die Läuterung deutscher Dichtkunst im Volksgeiste. Eine Streitschrift*, Berlin-Charlottenburg 1897, S. 6.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd., S. 28.

²⁹ Ebd., S. 26.

³⁰ Jost Schneider: *Sozialgeschichte des Lesens. Zur historischen Entwicklung und sozialen Differenzierung literarischer Kommunikation in Deutschland*, Berlin, New York 2004, S. 166.

ten Poesie wieder hin auf den ewig jungfräulichen Reiz der Natur“ gewandt habe und sich dadurch anschicke, die nationale Einheit zu bestärken.³¹

Damit ist die historische Grundlinie skizziert, die meine Untersuchung abschreitet. Organisiert und heuristisch angeleitet wird sie durch die aus den zeitgenössischen poetologischen Diskursen stammende Denkfigur ‚Volkspoesie versus Kunstpoesie‘. In ihr verdichtet sich gleichsam das Erkenntnisinteresse, ohne dass dieses selbst im Vorfeld der Untersuchung eindeutig konturiert und inhaltlich definiert wäre. Untersucht werden sollen Genese, Bedeutung und Funktion dieser Denkfigur für die Prosaliteratur des Realismus (siehe unten zur Begründung dieser Eingrenzung). Sie beinhaltet einen „beweglichen [...] und wandelbaren Vorstellungszusammenhang“ und ist in diesem Sinne nur unscharf und vage festgelegt,³² wodurch sie sich von der ‚Idee‘ oder vom ‚Begriff‘ unterscheidet, die „eher auf invariante geistige Bedeutungen“ festgelegt sind.³³ Für die Erforschung historischer Semantiken ist die Denkfigur besonders praktikabel, weil sie es erlaubt, zugleich semasiologisch und onomasiologisch zu verfahren. Die poetologischen Debatten Ende des 18. Jahrhunderts zwischen Bürger und Schiller, in denen die Begriffe ‚Volkspoesie‘ und ‚Kunstpoesie‘ explizit vorkommen (Kap. II.2), lassen sich auf diese Weise in Verbindung mit den Rezensionen der Dorfgeschichten bringen, in denen diese Begriffe explizit nicht auftauchen, aber im Sinne des allgemeinen poetologischen Natürlichkeitsparadigmas daran anschließbar sind (Kap. IV.1). Die historische Analyse nach einer Denkfigur auszurichten, wie es hier durchgeführt wird, geht über die herkömmliche Ideen- oder Begriffsgeschichte hinaus, weil sie sich eher auf die durch sie gestifteten „Denk-, Wissens- und Sagbarkeitszusammenhänge“ fokussiert und die Aufmerksamkeit auf Assoziationsräume lenkt, die sich erst während des Untersuchungsgangs eröffnen.³⁴ In diesem Sinne schärft sie die Achtsamkeit für die von ihr abgedeckte semantische Vielfalt und Bandbreite, die in den folgenden Kapiteln ausgeleuchtet werden sollen. Zudem bewahrt sie davor, vorschnell eigene Vorstellungen retrospektiv den historischen Diskursen überzustülpen.

³¹ Wolfgang Menzel: *Deutsche Dichtung von der ältesten bis auf die neueste Zeit. In drei Bänden, Bd. 3*, Stuttgart 1859, S. 1, siehe hierzu auch Kap. II.3 dieser Arbeit.

³² Jutta Müller-Tamm: *Die Denkfigur als wissenschaftsgeschichtliche Kategorie*, in: *Wissens-Ordnungen. Zu einer historischen Epistemologie der Literatur*, hg. von Nicola Gess und Sandra Janßen. Berlin 2014 (Spectrum Literaturwissenschaft, 42), S. 100–120, hier S. 101.

³³ Ernst Müller: *Einleitung. Bemerkungen zu einer Begriffsgeschichte aus kulturwissenschaftlicher Perspektive*, in: *Begriffsgeschichte im Umbruch*, hg. von dems., Hamburg 2005, S. 9–20, hier S. 17f.

³⁴ Müller-Tamm: *Denkfigur*, a. a. O., S. 107.

Die historische Rekonstruktion folgt einem problemgeschichtlichen Ansatz, dessen inhärentes Ziel es ist, gleichsam unter die Textoberfläche zu schauen und das konkrete Sprachmaterial auf das ‚darunter‘ verborgene Problem zu befragen. Der literaturwissenschaftlichen Problemgeschichte gelten Probleme als „Kontexte[] für Ideen in Texten“ und fordern so den analytischen Zugriff dazu heraus,³⁵ Ursprung, Zweck und Funktion dieser Ideen zu reflektieren und eine Antwort auf die Frage nach dem Verwendungsgrund zu geben. Konkret geht es aus dieser Perspektive in vorliegender Untersuchung um die Frage, weshalb in vielen theoretischen wie literarischen Texten des 19. Jahrhunderts die Denkfigur ‚Volkspoesie versus Kunstpoesie‘ auftaucht.³⁶ Das ‚Problem‘ wird dabei nicht in erster Linie im Alltagssprachlichen Sinne als Krisenerfahrung verstanden, sondern als heuristische Konzeption und ist in diesem Sinne die „eine Seite in einer erklärenden Relation von zwei Sachverhalten“.³⁷ Die ‚Lösung‘ als die andere Seite der Relation sollte jedoch nicht dahingehend verstanden werden, als dass sie das Problem verschwinden lassen würde, vielmehr ist sie im Sinne eines ‚Lösungsvorschlags‘ aufzufassen.

Der Fokus meiner Untersuchung lässt sich nach dieser Konzeption folgendermaßen beschreiben: Die Denkfigur ‚Volkspoesie versus Kunstpoesie‘ wird als Reaktion auf das Problem der nicht mehr allgemein verbindlich definierten gesellschaftlichen Funktion der Literatur angesehen. Sie stellt somit eine Antwort auf die Frage dar, welche Aufgaben und Funktionen die Literatur des 19. Jahrhunderts angesichts veränderter Bedingungen des literarischen Marktes sowie wechselnder gesellschaftlicher und sozialer Konstellationen übernehmen sollte. Es gibt somit einen engeren (literarisches Feld)³⁸ und

³⁵ Dirk Werle: *Modelle einer literaturwissenschaftlichen Problemgeschichte*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 50 (2006), S. 478–498, hier S. 482.

³⁶ Damit wird auch deutlich, dass es sich hierbei um ein „intersubjektiv vermittelbare[s] Problem[]“ handelt, das erhellt werden soll. Werle favorisierte wegen der damit verbundenen leichteren Überprüfbarkeit und Plausibilisierung diese Art von Problemen als Untersuchungsgegenstand, vgl. ebd., S. 482.

³⁷ Katja Mellmann: *Das Konzept des Problemlösens als Modell zur Beschreibung und Erklärung literaturgeschichtlichen Wandels*, in: *Scientia Poetica* 14 (2010), S. 253–264, hier S. 253.

³⁸ Vgl. Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer, Frankfurt a.M. 1999 (stw 1539); Stefanie Stockhorst: *Pierre Bourdieus Theorie des literarischen Feldes. Eine methodenorientierte Fallstudie am Beispiel der frühen Wilhelm Meister-Rezeption*, in: *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven. Bd. IV*, hg. von Günther Butzer und Hubert Zapf, Tübingen 2009, S. 55–80; Markus Joch: *Literatursoziologie/Feldtheorie*, in: *Methodengeschichte der Germanistik*, hg. von Jost Schneider unter redaktioneller Mitarbeit von Regina Grundmann,

einen weiteren Horizont (Gesellschaft), der zur Erklärung der Problemursachen herangezogen werden muss, die „verführerische Erwartung von Monokausalität“, die sich vielfach unbewusst hinter einer problemgeschichtlichen Orientierung verbirgt, muss somit bereits an dieser Stelle enttäuscht werden. Anstatt von einer einzigen Ursache auszugehen, ist mit „einem ganzen Bündel kausalrelevanter Faktoren“ zu rechnen, in dem zudem die Gewichtung der einzelnen Faktoren je nach Text differieren kann.³⁹

Ein problemgeschichtlicher Zugriff sieht sich im Hinblick auf seinen ‚Gegenstand‘ vor eine doppelte Herausforderung gestellt. Zum einen gilt es, das Problem auf sinnvolle Art und Weise zu identifizieren,⁴⁰ zum anderen gilt es, die Reaktionen auf ein identifiziertes Problem plausibel machen zu können.⁴¹ Da Texte den genuinen Gegenstand der Literaturwissenschaft darstellen und man somit als Literaturwissenschaftler alle Erkenntnisse nur aus diesen beziehen kann, empfiehlt sich grundsätzlich das Verfahren des kombinierten Close und Wide Readings, das die sorgfältige Einzeltextanalyse mit einer möglichst umfassenden generellen Lektüre weiterer, damit in Zusammenhang stehender Texte verbindet.⁴² So lassen sich Einzeltextbefunde miteinander vergleichen und allgemeine Relationen zwischen ihnen herstellen, die dazu dienen, Deutungen zu plausibilisieren (oder allenfalls auch zu entkräften) und epochale Konstellationen zu entdecken. Im Weiteren wird das Verfahren der historischen Rezeptionsanalyse angewandt, die durch eine Analyse der (Erst-)Rezeptionszeugnisse u. a. die historische Angemessenheit späterer (wissenschaftlicher) Deutungen zu eruieren vermag.⁴³ Aber auch wenn man

Berlin, New York 2009, S. 385–420; *Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis*, hg. von Markus Joch und Norbert Christian Wolf, Tübingen 2005 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 108).

³⁹ Mellmann: *Konzept*, a. a. O., S. 264.

⁴⁰ Vgl. Dirk Werle: *Frage und Antwort, Problem und Lösung. Zweigliedrige Rekonstruktionskonzepte literaturwissenschaftlicher Ideengeschichte*, in: *Scientia Poetica* 13 (2010), S. 255–303, hier S. 299.

⁴¹ Mellmann: *Konzept*, a. a. O., S. 255.

⁴² Wolfgang Hallet: *Methoden kulturwissenschaftlicher Ansätze: Close Reading und Wide Reading*, in: *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze, Grundlagen, Modellanalysen*, hg. von Vera Nünning und Ansgar Nünning. Stuttgart 2010, S. 293–315.

⁴³ Vgl. Katja Mellmann, Marcus Willand: *Historische Rezeptionsanalyse. Zur Empirisierung von Textbedeutungen*, in: *Empirie in der Literaturwissenschaft*, Hg. von Philip Ajouri, Katja Mellmann, Christoph Rauen, Münster 2013, S. 263–281. – Obwohl diese Methode der historischen Rezeptionsforschung schon in den 1970er Jahren als Reaktion auf die vor allem von Hans Robert Jauss sowie von Wolfgang Iser entworfene Rezeptionsästhetik entstanden war und entsprechend eifrig disku-

sich auf diese Weise um eine möglichst sorgfältige Empirisierung und Historisierung und damit auch Plausibilisierung der Erkenntnisse bemüht, bleibt eine gewisse Unsicherheit im Hinblick auf die Objektivität der daraus entwickelten wissenschaftlichen Narration bestehen. Matthias Buschmeier hat zuletzt darauf hingewiesen, dass kein „narrativer Zusammenhang gänzlich ohne Kausalitätsannahmen und ohne Zweckgebundenheit, die im Standpunkt des Erzählers begründet liegt, auskommt“.⁴⁴ Davon braucht man sich jedoch nicht nachhaltig irritieren zu lassen: Über die Stichhaltigkeit und Plausibilität der vorgelegten Erzählung gibt auch die Annahme (oder Ablehnung) durch die scientific community Auskunft.

Zum Aufbau der Studie: Sie beginnt mit der Analyse von Herders epochemachenden Reflexionen über die Volkspoesie und erörtert dann die sich daran anschließenden theoretischen Debatten, die bis ins 19. Jahrhundert reichen. Die Denkfigur ‚Volkspoesie versus Kunstpoesie‘ wird dabei in unterschiedlichen Bereichen thematisiert, in der Literaturkritik, in der neu entstehenden wissenschaftlichen Disziplin der deutschen Philologie sowie der Literaturgeschichtsschreibung. Neben den Debatten über einen zeitgemäßen ‚Literatur‘-Begriff geht es hierbei vor allem um die die Frage des ‚richtigen‘ Umgangs mit den alten Dichtungen. Die Reflexionen über die Erneuerung der alten Volkspoesien haben, wie insbesondere in den Kapiteln III–V gezeigt wird, Auswirkungen auf das Verständnis der zeitgenössischen Literatur, die man zusehends in die Tradition der alten Volkspoesie einreichte und ihr deren Aufgaben und Funktionen übertrug. Dies ist als Reaktion auf die Veränderungen des literarischen Marktes zu verstehen, die im dritten Kapitel vorgestellt werden. Der Einfluss der Volkspoesie auf die moderne Poetologie zeigt sich u. a. darin, dass sie Vorstellungen vom Volksschriftsteller akzentuierte, die als neue ‚Klassiker‘ und Nationalautoren angesehen wurden. Volksschriftsteller sind

tiert wurde, war sie danach kaum noch Gegenstand der Erörterungen; vgl. den Überblicksartikel mit kommentierter Auswahlbibliographie von Hand Edwin Friedrich: *Rezeptionsästhetik/Rezeptionstheorie*, in: *Methodengeschichte der Germanistik*, hg. von Jost Schneider unter redaktioneller Mitarbeit von Regina Grundmann, Berlin, New York 2009, S. 597–628. Meine Untersuchung berührt vor diesem Hintergrund sowohl die Rezeptionsästhetik (Primärtextanalyse), als auch die Rezeptionsforschung (Rezeptionszeugnisse), vgl. hierzu auch Marcus Willand: *Lesermodelle und Lesertheorien. Historische und systematische Perspektiven*, Berlin 2014 (Narratologia, 41), insbes. S. 298 ff.

⁴⁴ Matthias Buschmeier: *Pragmatische Literaturgeschichte. Ein Plädoyer*, in: *Literaturgeschichte. Theorien – Modelle – Praktiken*, hg. v. dems., Walter Erhart und Kai Kauffmann. Berlin, New York 2014 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 138), S. 11–29, hier S. 25.

nach diesem Verständnis deutlich mehr als ‚lediglich‘ Volksaufklärer (siehe Kap. III.2).

Das vierte Kapitel widmet sich der ‚neuen‘ Volkspoesie, d.h. derjenigen Dichtung, die als moderne Volkspoesie des 19. Jahrhunderts rezipiert wurde, ohne jedoch konkrete volkspoetische Prätexte aufzuweisen. Die in den 1840er Jahren entstandene und rasch populär gewordene Gattung der Dorfgeschichte wurde von den Literaturkritikern in diesem Sinne überschwänglich gelobt. Die epochale Figur des Naturkindes ist ebenfalls im Kontext des Volkspoesie-Diskurses zu verorten. Das junge Mädchen, das in trivialen wie auch anspruchsvollen literarischen Texten, die sich übers ganze Jahrhundert verteilen, vorkommt, verkörpert die natürliche Unschuld und dient den Autoren dazu, das spannungsreiche Verhältnis von natürlicher Anthropologie und kulturellen Normen literarisch darzustellen. Als literarische Figur wird das Naturkind im 19. Jahrhundert nicht mehr wie noch im 18. Jahrhundert als außereuropäischer Wilder aufgefasst, sondern im Rückgriff auf Mägde und Prinzessinnen der Märchen als junge Frau ‚einheimisch‘ gemacht.

Das letzte Kapitel sucht eine Antwort auf die Frage zu geben, wie sich die theoretischen Diskussionen über die Volkspoesie konkret auf die Literatur des 19. Jahrhunderts ausgewirkt haben. Die Beschränkung auf die Prosaliteratur erklärt sich aus der gegebenen Forschungslage: Bislang hat die Literaturwissenschaft die kanonische Erzählliteratur des Realismus nur wenig mit der Volkspoesie in Verbindung gebracht, so dass sich der Eindruck aufdrängt, dass hier am wenigsten mit Einflüssen der Volkspoesie zu rechnen sei.⁴⁵ Vor diesem Hintergrund gründet die Konzentration auf die Prosa in

⁴⁵ Vgl. Heinz Rölleke: *Grimms ‚Kinder- und Hausmärchen‘. Poetische Rezeption im 19. Jahrhundert von Heine bis Hofmannsthal mit einem Ausblick auf Thomas Manns Roman ‚Der Erwählte‘*, in: *Euphorion* 109 (2015), S. 35–56; Ruth Neubauer-Petzoldt: *Desillusionierte Sehnsucht und soziale Utopie. Der Umgang mit Dämonen, Märchen und Mythen bei Heinrich Heine, Georg Büchner und Bettina von Arnim*, in: *Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim Gesellschaft* 19 (2007), S. 57–81. Beide betonen übereinstimmend, dass „Märchen und Märchenmotive und die Auseinandersetzung mit volkstümlicher Mythologie, Volksglauben und Sagenstoffen [...] eine wichtige Rolle“ für die (von ihnen behandelten) Autoren des 19. Jahrhunderts haben (Neubauer-Petzoldt: *Sehnsucht*, a.a.O., S. 57). Vgl. auch Markus Winkler: *Mythisches Denken im poetischen Realismus. Dämonische Frauenfiguren bei Keller, Fontane und Storm*, in: *Begegnung mit dem Fremden. Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Akten des 8. Internationalen Germanisten-Kongresses Tokyo 1990, Bd. II*, hg. von Eijiro Iwasaki, Yoshinori Shichiji, München 1991, S. 147–159; ders.: *Mythisches Denken zwischen Romantik und Realismus. Zur Erfahrung kultureller Fremdheit im Werk Heinrich Heines*, Tübingen 1995 (Studien zur deutschen Literatur, 138).

erster Linie darin, eine Forschungslücke zu schließen. Zudem lässt sich auf diese Weise die in den ersten Kapiteln meiner Studie herausgearbeitete epochale Bedeutung der Volkspoese für den Literaturbetrieb des 19. Jahrhunderts nochmals ‚überprüfen‘ und – so viel sei vorweggenommen – bestätigen.⁴⁶ Während andere populäre und beliebte Gattungen des 19. Jahrhunderts, das Kunstmärchen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und das Versepos in der zweiten Jahrhunderthälfte sowie die Lyrik, offensichtlich in Relation mit der Volkspoese stehen, ist dies bei der Erzählprosa nicht im selben Ausmaß augenscheinlich. Es zeigt sich jedoch, dass auch die heute als kanonisch angesehenen Erzählungen und Romane des Realismus volkspoetische Prätexte verarbeiten und sich damit an die in der Romantik begonnene Erneuerungsdiskussion der Volkspoese anschließen. In exemplarischen Analysen

⁴⁶ Die Rezeptionsforschung der Märchen weist in Bezug auf das 19. Jahrhundert einen ähnlich weißen Fleck auf wie die Realismus-Forschung im Hinblick auf die Volkspoese. Während die Rezeption und Transformation von Märchen in der Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts auch jenseits der Kunstmärchen mittlerweile relativ gut erforscht ist, griff man bislang aus den Texten des 19. Jahrhunderts vor allem die Kunstmärchen heraus, d.h. Texte, die meist schon von den Autoren im Untertitel als ‚Märchen‘ definiert wurden. Dass auch in anderen Textgattungen wie Dorfgeschichten oder Romanen Märchenbearbeitungen vorgelegt werden (wie in der Moderne üblich) nahm man hingegen kaum in den Blick; vgl. etwa Stefanie Kreuzer: *‚Märchenhafte Metatexte‘: Formen und Funktionen von Märchenelementen in der Literatur*, in: *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen, historische Perspektiven, Metagattungen, Funktionen*, hg. von Janine Hauthal, Julijana Nadj, Ansgar Nünning, Henning Peters. Berlin, New York 2007, S. 282–302; Gerhard Haas: *Märchen und Märchenmotive als Element der modernen erzählerischen Literatur*, in: *Argonautenschiff 16* (2007), S. 50–59; Rémy Charbon: *Postmoderner Realismus? Alpine Volkssagen in der neueren Schweizer Literatur von Meinrad Inglin bis Tim Krohn*, in: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* (2004), S. 81–97; *Märchen und Moderne. Fallbeispiele einer intertextuellen Tradition*, hg. von Thomas Eicher, Münster 1996 (Literatur im Kontext, 2); Andrea Hübner: *‚Ei‘, welcher Unsinn liegt im Sinn? Robert Walsers Umgang mit Märchen und Trivilliteratur*, Tübingen 1995. – Die im Buchhandel greifbaren Anthologien literarischer Märchenbearbeitungen beschränken sich in der Regel dementsprechend auf Beispiele aus der Moderne; vgl. etwa *Grimmige Märchen. Prosatexte von Ilse Aichinger bis Martin Walser*, hg. von Wolfgang Mieder, Frankfurt 1986; *Hänsel und Gretel. Das Märchen in Kunst, Musik, Literatur, Medien und Karikaturen*, hg. von Wolfgang Mieder, Wien 2007. (Kulturelle Motivstudien, 7); *‚Märchen haben kurze Beine‘. Moderne Märchenreminiszenzen in Literatur, Medien und Karikaturen*, hg. von Wolfgang Mieder, Wien 2009 (Kulturelle Motivstudien, 10), hier der Hinweis auf weitere Anthologien der jüngsten Zeit (S. 14f.).

werden die intertextuellen Bezüge erhellt und insbesondere die Funktion der Volkspoesie (ihrer Motive, Figuren, Erzählstrukturen) für die modernen Erzählungen bestimmt. Dabei zeigt sich bei Erzählungen von Theodor Storm und Wilhelm Raabe, dass diese ihre Spezifika als phantastische Erzählungen und damit ihre Modernität insbesondere dem Rückgriff auf die Volkspoesie verdanken.

Die literarischen Interpretationen erhellen zusammen mit den analysierten theoretischen Diskussionen über die Volkspoesie einen bislang kaum erforschten Bereich des literarischen Feldes des 19. Jahrhunderts. Meine Studie ist bestrebt, ein historisch adäquates Bild jener Zeit zu geben, das zeitgenössischen Kategorien verpflichtet ist und nicht von retrospektiven Verzerrungen durch ahistorisch zurückprojizierte Normen (wie etwa die Differenzierung in hohe oder niedere Literatur und die damit verbundene Kanonisierung bestimmter Texte) ver- oder gar entstellt ist. Diese Bemühungen stehen im Kontext einer vor allem der kulturwissenschaftlichen Erweiterung des Faches geschuldeten, allmählich erkennbaren Zuwendung zu bislang vergessenen oder marginalisierten Konstellationen der literarischen Kommunikation im 19. Jahrhundert, wie sie sich etwa auch in der Erforschung der populären Familienzeitschriften oder wissenschaftlichen Periodika manifestiert.⁴⁷

⁴⁷ Vgl. Daniela Gretz: *Das Wissen der Literatur. Der deutsche literarische Realismus und die Zeitschriftenkultur des 19. Jahrhunderts*, in: *Medialer Realismus*, hg. von ders., Freiburg 2011, S. 99–126, insbes. S. 99–101; Manuela Günter: *Im Vorhof der Kunst. Mediengeschichten der Literatur im 19. Jahrhundert*, Bielefeld 2008; Rudolf Helmstetter: *Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. Fontane und die öffentlichkeitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des Poetischen Realismus*, München 1997; Günter Butzer, Manuela Günter: *Der Wille zum Schönen. Deutscher Realismus und die Wirklichkeit der Literatur*, in: *Sprache und Literatur* 79/1 (1997), S. 54–77.

II Die Volkspoesie als „Materialien zur Dichtkunst“ und als Objekt der Wissenschaften

II.1 Des „großen Herders größte That“: Johann Gottfried Herders Verdienste um die Volkspoesie

Die Etablierung der Volkspoesie um 1800 als neues poetologisches Paradigma rief Anhänger wie Kritiker gleichermaßen auf den Plan. Der jungen Generation des Sturm und Drangs diente es zunächst dazu, die herkömmlichen Dichtungsregeln der Aufklärung zu attackieren. Relativ rasch wandelt sich der Status der Volkspoesie von der Kritik zur Programmatik: Johann Gottfried Herder führte 1768 in seiner Rezension zweier deutscher Ossian-Übersetzungen den Kontrast zwischen einer ursprünglichen, natürlichen Poesie und der modernen, aber als veraltet und künstlich angesehenen Dichtung in aller Deutlichkeit vor, 1773 legte er mit seinem *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker* den ersten Versuch einer Volkspoesie-Systematik vor, die Gottfried August Bürger mit seinen Anmerkungen *Aus Daniel Wunderlichs Buch* 1776 sekundierte. Auf diese ersten Abhandlungen reagierte Friedrich Nicolai nicht bloß mit einer kritischen Rezension, sondern gleich mit einer zweibändigen Publikation, seinem *Feynen kleynen Almanach*, dessen Vorrede auf satirische Weise das Programm einer Volkspoesie zu karikieren und der Lächerlichkeit preiszugeben suchte. Friedrich Schillers berühmte Rezension der *Gedichte* (1789) von Bürger aus dem Jahre 1791 verdankt ihre Bekanntheit auch der Tatsache, dass Schiller der einzige Rezensent der *Gedichte* Bürgers ist, der in seiner Besprechung mit einer anderen, in nuce ausformulierten Poetik auftritt.¹ Seine Rezension, das wurde bislang kaum in Rechnung gestellt,² ist nicht nur eine Abrechnung mit Bürger im Besonderen, sondern mit der ‚Volkspoesie-Bewegung‘ überhaupt. Schiller

¹ Vgl. Klaus F. Gille: *Schillers Rezension ‚Über Bürgers Gedichte‘ im Lichte der zeitgenössischen Bürger-Kritik*, in: *Wissen aus Erfahrungen. Werkbegriff und Interpretation heute. Festschrift für Herman Meyer zum 65. Geburtstag*, hg. von Alexander von Bormann, Tübingen 1976, S. 174–191, hier S. 185.

² David Hill: *Bürger and ‚das schwankende Wort Volk‘*, in: *The Challenge of German Culture. Essays presented to Wilfried van der Will*, ed. by Michael Butler und Robert Evans, Basingstoke, New York 2000, S. 25–36, insbes. S. 26, ist einer der wenigen, der explizit darauf hinweist.

wie Nicolai belegen ex negativo mit ihrer Anti-Poetik, welchen Einfluss die Volkspoesie auf den Literaturbetrieb insgesamt bereits kurz vor 1800 gewonnen hatte. Als ästhetisches Programm erschütterte sie herkömmliche poetologische Ansichten nachhaltig.

Wie weit und wie schnell sich das Interesse an der Volkspoesie ausbreitete, lässt sich an den vielen Volkspoesie-Editionen ablesen, die nach Herders epochemachender Ausgabe der *Volkslieder* 1778/79 erschienen. 1782/86 gab Johann Karl August Musäus seine *Volksmärchen der Deutschen* heraus, denen 1789/93 die *Neuen Volksmärchen der Deutschen* von Benedikte Naubert folgten. Von Ludwig Tieck erschienen 1797/98 unter dem Titel *Volksmärchen herausgegeben von Peter Leberecht* verschiedene Volksbücher und Märchen, denen er 1803 die *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter* folgen ließ. Dieser und anderen altdeutschen Editionen war 1784 die erste vollständige Ausgabe des *Nibelungen Liets* von Christoph Heinrich Müller vorausgegangen, die Gattung der Volksbücher erforschte Joseph Görres 1807 mit seiner Zusammenstellung der *teutschen Volksbücher*. Bekannt bis heute sind, wie bereits erwähnt, Achim von Arnims und Clemens Brentanos *Des Knaben Wunderhorn* von 1806/08, die *Kinder- und Hausmärchen* (1812/15) sowie die *Deutschen Sagen* (1816/18) der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm. Diese hier nur punktuell erinnerte ‚Volkspoesie-Bewegung‘ gibt eindrücklich zu verstehen, dass um 1800 die Auseinandersetzung mit der Volkspoesie auf vielfältige Art und Weise und im Detail mit unterschiedlichen Intentionen ‚in der Luft lag‘.³

Herder war nicht der erste, der sich mit der Volkspoesie beschäftigte, aber er tat dies mit einer Arbeitseifer und einer solch leidenschaftlichen Rhetorik, so dass man im 19. Jahrhundert den Beginn der ‚Volkspoesie-Bewegung‘ mit seinem Werk verknüpfte. Er selbst stützte sich auf Vorarbeiten verschiedener, was er in seinen Schriften auch explizit vermerkte. Auf die Bedeutung Addisons, den Herder als Gewährsmann für sein *Volkslieder*-Projekt zitierte, wurde schon im Einleitungskapitel hingewiesen. Für Herder, wie für die deutsche Empfindsamkeit überhaupt, sind darüber hinaus auch andere englische Gelehrte wie Thomas Blackwell, Robert Wood oder Hugo Blair bedeutsam. Ihr gemeinsames Interesse richtete sich zum einen auf die Frage, wie in (vermeintlich) primitiven Zeiten der Menschheitsgeschichte so große Dichtungen wie diejenigen von Homer oder Ossian entstehen konnten, zum anderen ebneten sie damit einer Poetik der ‚Natürlichkeit‘ den Weg, die auf sensualistischen Annahmen beruhte. Die dadurch charakterisierte Epoche der Empfindsamkeit integrierte seit zirka 1750 die alten Texte in ihr Konzept der Sprache des Herzens, in dem ein authentischer, unverstellter Gefühlsausdruck ebenso zentral war wie eine diesem vorangehende empha-

³ In Anspielung auf die Formulierung bei Gille: *Schillers Rezension*, a. a. O., S. 175.

tische Empfindungsweise.⁴ Seinen bekanntesten literarischen Niederschlag fand dieses literarisch-anthropologische Konzept in Goethes *Werther*-Roman (1774): Der empfindsame Protagonist Werther berauscht sich gleichsam an den alten Dichtungen Homers und Ossians sowie an der neueren, in deren Manier geschriebenen Lyrik Friedrich Gottlieb Klopstocks.

Mit Klopstock ist einer der zeitgenössischen Dichter genannt, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nach Formen des natürlichen Dichtens suchten und damit experimentierten. Die „Bardengesänge“, d. h. die von Ossian inspirierte, die germanische Vorzeit lyrisch erinnernde Dichtungen moderner Autoren wie Michael Denis, Karl Friedrich Kretschmann oder des Göttinger Hainbunds, waren eine Variante dieses Bestrebens; Herder begann seine öffentliche Diskussion der Volkspoese mit der Rezension von Denis' Ossian-Übersetzung (siehe unten). Die Mode der Bardendichtungen, welche die Kritiker rasch als „Bardengebrüll“ desavouierten, wesentlich angestoßen hatte Gotthold Ephraim Lessing in seinem 1758 erschienenen Vorbericht zu Johann Wilhelm Ludwig Gleims *Preussischen Kriegsliedern in den Feldzügen 1756 und 1757 von einem Grenadier*, die selbst eines der ersten deutschen volkspoetisch grundierten Werke darstellen. Mit Referenz auf Tacitus' *Germania*, in der die germanischen Barden erstmals erwähnt werden, stilisiert Lessing den (vermeintlich) aus dem Volk stammenden Grenadier zu einem Nachfahren der Barden, der über den Siebenjährigen Krieg dichtet wie ehemals die Barden über die Taten ihrer Völker. Die Ahnengalerie dieses Dichtertypus – „wahre[r] Dichter [und] feurige[r] Geschichtschreiber“ [sic] in einem –⁵ wird dabei einerseits geographisch verlängert zu den „nordischen Skalden“, andererseits auch zeitlich im Mittelalter, beim „jüngere[n] Geschlecht von Barden aus dem schwäbischen Zeitalter“ entdeckt.⁶ Gemeinsame Merkmale dieser Dichtungen sind die „naive Sprache“ sowie die „ursprüngliche deutsche Denkungsart“, die auch dem Grenadier des 18. Jahrhunderts attestiert werden.⁷ Wenn auch die Fiktion des dichtenden einfachen Soldaten als Urheber der *Kriegslieder* in erster Linie die Funktion hat, die unverhohlenen martialische patriotische Panegyrik und ihre stilistische Simplizität zu rechtfertigen,⁸ so ist sie doch aufschluss-

⁴ Vgl. Gerhard Sauder: *Empfindsamkeit. Bd. 1: Voraussetzungen und Elemente*, Stuttgart 1974.

⁵ Gotthold Ephraim Lessing: *Vorbericht*, in: *Preussische Kriegslieder von einem Grenadier von I. W. L. Gleim*, hg. von August Sauer, Heilbronn 1882 (Deutsche Litteraturdenkmale des 18. Jahrhunderts in Neudrucken, 4), S. 5.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd.

⁸ „Denn der Landmann, der Bürger, der Soldat und alle die niedrigern Stände, die wir ‚das Volk‘ nennen, bleiben in den Feinheiten der Rede immer wenigstens ein halb Jahrhundert zurück.“ (Ebd., S. 4).

reich. Die einfache Volksdichtung gerät in den Blick des Literaturbetriebs und wird als ‚Genre‘ innerhalb des literarischen Feldes allmählich etabliert bzw. als mögliches neues Genre wahrgenommen. Im 17. Literaturbrief lobte Lessing in diesem Sinne das Genie Shakespeares, weil dieser „alles bloß der Natur zu danken zu haben scheint“ und sich in seinen Werken die „mühsamen Vollkommenheiten der Kunst“ nicht finde.⁹ Und auch im 33. Literaturbrief ging es beim Vergleich zweier (vermeintlich) älterer Volksdichtungen um die Frage, wie „ungekünstelt“ sie seien. Friedrich Wilhelm von Gerstenbergs *Lied eines Mohrens* bezeichnete Lessing hingegen als schlechte Nachahmung von Edwald von Kleists *Lied eines Lappländers*, das ihm wiederum als besonders gelungene Neufassung eines alten Liedes gilt. Dieses Gedicht überarbeitete Herder, wobei er sowohl Kleists *Lied*, als auch dessen Prätext in Johannes Scheffers *Laponia, i. e. Regionies Lapponum et gentiis nova et verissima descriptio* (1673) konsultierte, auf den schon Lessing hingewiesen hatte. Unter dem Titel *Die Fahrt zur Geliebten* nahm Herder es in seine *Volkslieder* auf. Lessing hatte in seinem Literaturbrief explizit darauf hingewiesen, dass man in den alten Liedern (bei Scheffer) erkennen könne, „daß lebhaftere Empfindungen kein Vorrecht gesitteter Völker“ seien und „unter jedem Himmelsstriche Dichter geboren werden“;¹⁰ Ideen, die auch Herder artikulierte und die ebenso bei Goethe ihren Widerhall fanden, wenn er berichtete, dass er durch Herder gelernt habe, dass die Dichtkunst eine „Welt- und Völkergabe“ sei und nicht das „Privatertheil einiger [...] gebildete[r] Männer“.¹¹

Trotz dieser Vorläufer ist Herder als *Spiritus rector* der an Volkspoesie Interessierten anzusehen, dessen Verdienste um die Volkspoesie man kaum überschätzen kann. Er regte viele seiner Zeitgenossen dazu an, Volkslieder, -märchen, -sagen etc. zu sammeln und gab ihnen auch Argumente für deren theoretische Beschreibung vor. Nicht nur dem 18. und 19., auch dem 20. Jahrhundert galt er als epochemachend und wird bis heute als einer der ein-

⁹ Lessing: *Briefe, die neueste Litteratur betreffend, 1759–1765*, in: ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 4: Werke 1758–1759*, hg. von Gunter E. Grimm, Frankfurt a. M. 1997, S. 500.

¹⁰ Ebd., S. 538. Gerstenberg veröffentlichte im Weiteren 1762 *Kriegslieder eines Königlich Dänischen Grenadiers bey Eröffnung des Feldzugs*, deren Gleimsche Vorbilder unschwer zu identifizieren sind, darauf bzw. auf die Vorrede Lessings referiert auch Gerstenbergs 1766 veröffentlichtes *Gedicht eines Skalden*.

¹¹ Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 1. Abt., Bd. 14: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, hg. von Klaus-Detlef Müller, Frankfurt a. M. 1986, S. 445. Vgl. zu Goethes Straßburger Zeit, in der er in Kontakt mit Herder und den Volksliedern kam Joseph Müller-Blattau: *Goethe, Herder und das elsässische Volkslied*, in: *Goethe-Jahrbuch* 89 (1972), S. 189–208.

flussreichsten Initiatoren der Volkskulturforschung angesehen. Die Herder-Forschung hat mittlerweile mehrfach herausgearbeitet, dass Herder gerade wegen seines Interesses für das ‚Volk‘ immer wieder von Neuem gelesen und dem jeweils herrschenden Zeitgeist gemäß gedeutet wurde. Insbesondere für die Zeit zwischen 1900 und 1945 wurde so die ideologische Vereinnahmung von Herder in völkisch-nationalistischer Perspektive erhellt und dabei deutlich gemacht, dass viele der damaligen Leser vor allem ihre eigenen Weltanschauungen und Überzeugungen in Herders Werke hineinlasen.¹² Bernhard Becker verstand in seiner wichtigen Studie von 1987 den Eklektizismus der damaligen Leser als Indiz für deren wissenschaftliche Unredlichkeit,¹³ wies jedoch nicht darauf hin, dass Herders Werk einem solch selektivem Zugriff durchaus die Hand bietet. Otto Dann hat demgegenüber auf Herders Interesse an Fragen der nationalen Identität hingewiesen und ihn als Teil der deutschen Bewegung der 1760/70er Jahre dargestellt. Gleichwohl ist auch Dann davon überzeugt, dass Herder „verkürzt rezipiert“ worden sei,¹⁴ als er im 20. Jahrhundert nationalistisch vereinnahmt wurde.

In systematisch-struktureller Hinsicht lassen sich in Herders Poesieverständnis zwei Aspekte ausmachen, die in seinen Schriften zwar in unterschiedlicher Ausführlichkeit und verschiedenen Kontexten, aber eben doch kontinuierlich auftauchen und damit als ‚Bausteine‘ von Herders Gedankengebäude gelten können. Zum einen handelt es sich um den Zusammenhang von Dichtung und Gesellschaft, zum anderen um ein stets als agonal beschriebenes Literaturverständnis. Herders Interesse an der Wirkungsweise von Poesie, sein Fokus auf deren gesellschaftliche Funktion und die doppelte Charakterisierung der Poesie als historisches und ästhetisches Objekt war stets gekoppelt mit einer Literatur- bzw. Kulturkritik, der es letztlich auch um die Überwindung der anderen, als ‚unnatürlich‘ oder ‚schlecht‘ angesehenen Dichtungen ging. Solange man diese Überlegungen lediglich auf die Ebene des literarischen Marktes bezog – wie es Herder tat –, handelte es um einen dichterischen Wettstreit, bei dem es am Ende allenfalls um Positionsverän-

¹² Hans-Wolf Jäger: *Johann Gottfried Herder*, in: *Neue Deutsche Biographie, Band 8: Hartmann – Heske*, Berlin 1969, S. 595–603, insbes. S. 596 und 602; Bernhard Becker: *Herder-Rezeption in Deutschland. Eine ideologiekritische Untersuchung*, St. Ingbert 1987 (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft, 14); ders.: *Phasen der Herder-Rezeption von 1871–1945*, in: *Johann Gottfried Herder 1744–1803*, hg. von Gerhard Sauer, Hamburg 1987 (Studien zum achtzehnten Jahrhundert, 9), S. 423–436; Otto Dann: *Herder und die Deutsche Bewegung*, in: ebd., S. 308–340, sowie die Beiträge in *Herder im ‚Dritten Reich‘*, hg. von Jost Schneider. Bielefeld 1994.

¹³ Vgl. Becker: *Herder-Rezeption*, a. a. O., S. 87 oder 179.

¹⁴ Dann: *Herder und die Deutsche Bewegung*, a. a. O., S. 309.

derungen im literarischen Feld ging. Aus völkisch-nationalistischer Perspektive wurde dies auch auf andere Lebensbereiche ausgeweitet und damit die Eliminierung bestimmter Denkweisen eingefordert. Herders pluralistisches Literaturmodell wurde damit auf ein simples dichotomes Modell reduziert, das mit der eindeutigen Identifizierung von gut – schlecht, national – fremdländisch, ursprünglich – künstlich etc. jegliche literarische Zwischen- oder Übergangsstufen auszumerzen anstrebte. Beobachten lässt sich dies etwa an Ernst Wachlers völkischem Literaturverständnis (Kap. I.), das auch in Josef Pontens *Offenem Brief an Thomas Mann* aus dem Jahr 1924 und in der daran anschließenden Debatte auftaucht (Kap. VI.).

Hans Dahmens aus dem Jahre 1934 stammende pointierte Beschreibung der Reflexion über die deutsche ‚Nation‘ – „Von Herder bis Hitler – das ist ein schicksalsreicher Weg des deutschen Geistes wie des deutschen Staates“ –¹⁵ ist das wohl prononcierteste Beispiel dieses selektiven Rezeptionsvorgangs, der in den 1930er Jahren seinem bedenklichen Höhepunkt zustrebte. Neben Dahmen proklamierten auch weitere Nationalisten Herder als „Prophet[en] der deutschen Einheit in der Zeit der Zersplitterung“¹⁶ oder als „Führer zum Volkstum“¹⁷ des herbeigesehnten „Großdeutschlands“.¹⁸ Sie zeugen alle von einer Herder-Begeisterung und -Wertschätzung, die sich lediglich auf die ‚nationale Frage‘ konzentrierte.

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts klangen diese Aspekte zwar schon an, waren aber im Vergleich – wie bei Herder – noch herabgestimmt. Man würdigte Herder um die Jahrhundertmitte für seine spezifischen philologischen Verdienste und lobte den Sammler von Volksliedern. Während Ludwig Erk im Vorwort des *Deutschen Liederhorts* von 1856, der 1893/94 von Franz Magnus Böhme überarbeitet und erweitert neu herausgegeben wurde und in der Folge zum „Standardwerk“ des deutschen Volksliedguts avancierte,¹⁹ Herder lediglich namentlich als Initiator der Volksliedsammeltätigkeit in Deutschland anführte,²⁰ bezeichnete Reinhard Wager (eigentlich: Ernst Kleinpaul)

¹⁵ Hans Dahmen: *Die nationale Idee von Herder bis Hitler*, Köln 1934, S. 62.

¹⁶ Friedrich Weinrich: *Herders deutsche Bezeugung des Evangeliums in den ‚Christlichen Schriften‘*, Weimar 1937 (Schriften zur Nationalkirche, 6), S. 7.

¹⁷ Eugen Mayer: *Führer zum Volkstum: Johann Gottfried Herder*, in: *Heimat und Reich* 7 (1940), S. 30–36.

¹⁸ Benno von Wiese: *Herder. Grundzüge seines Weltbildes*, Leipzig 1939, S. 124. Vgl. neben den oben angeführten Studien zur Herder-Rezeption auch Anne Löchte: *Johann Gottfried Herder. Kulturtheorie und Humanitätsidee der Ideen, Humanitätsbriefe und Adrastea*, Würzburg 2005, S. 75–77.

¹⁹ Heinz Rölleke: *Volkslied*, in: *Literaturlexikon. Begriffe, Realien, Methoden*, Bd. 14, hg. von Walther Killy, München 1993, S. 464 f., hier S. 464.

²⁰ Vgl. Ludwig Erk: *Vorrede*, in: *Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglichsten*

1860 Herder expliziter als „erste[n] namhafte[n] deutsche[n] Sammler“, der sich einen „unvergänglichen Ruhm“ erworben habe.²¹ Auch Hermann Kahle konstatierte 1864, dass Herders „Nachwirkungen noch heute gefühlt werden“;²² Adolf Thimme charakterisierte 1896 in demselben Sinne des „großen Herders größte That“ ausführlicher:

Er [Herder] ahnte und schaute auch in der Volksseele jene Kraft des dichten- den Genius, die aller Herzen zwingt und doch etwas Geheimnisvolles bleibt, die man im vorigen Jahrhundert seit langer Zeit zum ersten Male in Deutsch- land wieder an Klopstock und Goethe kennen gelernt hatte. Herder verkündig- te in seinen Volksliedern das Walten dieses Genius in aller Welt. Der Begriff des Volksliedes entstand, sein Ursprung, sein Wert ward erkannt, und man sah sich um nach andern Werken des dichtenden Volksgeistes.²³

Auch der Gymnasiallehrer und patriotische Autor Friedrich Heinrich Otto Weddigen attestierte in seiner 1884 erschienenen *Geschichte der deutschen Volkspoesie seit dem Ausgange des Mittelalters bis auf die Gegenwart* Herder eine literarhistorische Sonderstellung und hob insbesondere hervor, dass des- sen Volksliederanthologie nicht nur Sammler, sondern auch Autoren – „Dich- ter und Kritiker“ –²⁴ angeregt habe. Diese, neben den Dichtern des Göttinger Hainbundes vor allem Gottfried August Bürger, haben sich die Volkslieder zum Vorbild und Muster für die eigenen Dichtungen genommen und folg- lich sei die „Kunstdichtung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an die frischen Quellen der Volkspoesie“ zurückgekehrt.²⁵ Auch Goethe wurde von

deutschen Volkslieder der Vorzeit und Gegenwart mit ihren eigenthümlichen Melo- dien, hg. von Ludwig Erk, Berlin 1856, S. V–XII, hier S. V; so auch in der Neuauf- lage von 1893 beibehalten, vgl. Franz Magnus Böhme: *Vorwort*, in: *Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglicheren deutschen Volkslieder der Vorzeit und Ge- genwart, 1. Bd.*, hg. von Ludwig Erk und Franz Magnus Böhme. Leipzig 1893, S. III–XVI, hier S. III.

²¹ Reinhard Wager [Ernst Kleinpaul]: *Umdichtungen. Nebst Abhandlung über Volks- poesie und Umdichtung*, Barmen 1860, S. 7.

²² Hermann Kahle: *Claudius und Hebel nebst Gleichzeitigem und Gleichartigem. Ein Hilfsbuch zum Studium deutscher, besonders der volksthümlichen Sprache und Litteratur, sowie eine Handreichung zum Eintritt in die Geschichte derselben. Für Seminaristen, Lehrer und alle Freunde der Volksstimme, Volkssprache und Volksschrift*, Berlin 1864, S. 343.

²³ Adolf Thimme: *Lied und Märe. Studien zur Charakteristik der deutschen Volks- poesie*, Gütersloh 1896, S. 9.

²⁴ Friedrich Heinrich Otto Weddigen: *Geschichte der deutschen Volkspoesie seit dem Ausgange des Mittelalters bis auf die Gegenwart. In ihren Grundzügen dar- gestellt*, München 1884, S. 16.

²⁵ Ebd., S. XXX.

Herder auf die Volkspoesie aufmerksam gemacht, was von der „allergrössten Tragweite“ für das Schaffen des „grössten deutschen Dichter[s]“ war.²⁶ Ebenso werden auch Johann Heinrich Jung-Stilling und (zumindest teilweise) Schiller als volkstümliche Dichter gelobt und auf die vielen Forschungs- und Sammeltätigkeiten des 19. Jahrhunderts verwiesen, die eingangs dieses Kapitels bereits erwähnt wurden: von Arnim, Brentano, Joseph Görres, die Brüder Grimm und schließlich als „Gipfel“ dieser Bewegung Ludwig Uhland. Weddigens Aufzählung endet mit einer gedrängten Nennung weiterer berühmter Dichter und Sammler, die nicht nur zeigt, wie weit Herders Einfluss reichte, sondern auch die Bedeutung verdeutlicht, die man der Volkspoesie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zuschrieb:

Es würde zu weit führen aller derer ausführlich zu gedenken, welche im 19. Jahrhundert durch das Volkslied sich haben anregen lassen, welche auf dem Gebiete der Volkspoesie durch ihre wissenschaftlichen Forschungen Hervorragendes geschaffen haben. Die Dichter der Befreiungskriege, ferner Heinrich Heine, [August] Kopisch, [Robert] Reinick, Hoffmann von Fallersleben mit ihren vielen herrlichen volkmässigen Liedern, Ludwig Bechstein, Karl Simrock u. s. w., alle diese Namen und noch viele andere, legen Zeugnis ab, welche Teilnahme, welches Interesse die Volkspoesie überall eingeflösst hat.²⁷

Dass Weddigens Interesse an der Volkspoesie nationalpädagogisch begründet ist, lässt sich an seiner zugespitzten Interpretation von Herders Bemühungen ums Volkslied ablesen: Herder suche „das deutsche Volk zur Einfachheit, zum Sinn für Natur und zur Wahrheit der Empfindung zurückzuführen. Dazu konnte ihm nichts zweckmässiger erscheinen als die unmittelbar aus dem Volksgeiste selbst hervorgegangenen Erzeugnisse.“²⁸ Dass Herder die Volkslieder keineswegs ausschließlich in dieser Hinsicht gesammelt und veröffentlicht hat, bleibt unerwähnt; hingewiesen wird aber auf dessen Überzeugung, dass in der Volkspoesie „des Volkes Seele, ihre geheimste Falte“²⁹ liege und sich somit als „treue Abspiegelung der Zustände, Sitten und Denkungsweise des Volkes“ erweise.³⁰ Deshalb habe sich Herder der Volkspoesie zugewandt, die er als „die älteste, ehrwürdigste Lehrerin des Menschengeschlechtes“ der „künstlichen Gelehrtenpoesie, welche keine wahren und menschlichen Empfindungen aussprach“,³¹ vorzog.

²⁶ Ebd., S. 21.

²⁷ Ebd., S. 26 f.

²⁸ Ebd., S. 15.

²⁹ Ebd., S. 32.

³⁰ Ebd., S. 36.

³¹ Ebd., S. 15.

Den Gedanken, dass in sämtlichen Volksliedern aller Ländern, die „ewigen Gefühle einer Menschlichkeit“ enthalten seien, die aufgrund ihrer „natürliche[n] Kraft und sittliche[n] Reinheit“ die „angefaulte Kunstpoesie der höheren Bildungsstufen“ leicht vertreiben könnten,³² betonte auch der wie Weddigen in Westfalen unterrichtende Friedrich Wilhelm Zurbonsen. Anders als dieser fokussierte er jedoch nur die philologischen und literarischen Verdienste Herders. Die Volkslieder-Sammlung von 1778/79 stelle eine „bahnbrechende Arbeit“ dar,³³ Herder selbst sei das „prophetische Vorbild‘ unserer neueren literar-aesthetischen Anschauungen“³⁴ und habe auf „unser Verständnis aller Poesie und Geschichte der Poesie den weitgehendsten Einfluss gewonnen“.³⁵ Der Volkspoese habe Herder zu „literargeschichtlicher Bedeutung“ verholfen, seine historisch-gesellschaftliche Literaturauffassung, die Literatur von „den geschichtlichen Bedingungen des Geistes und [von] der Empfindung von Zeit, Volk und Land“ her zu betrachten, habe der Literaturgeschichtsschreibung neue Perspektiven eröffnet.³⁶ Dass Autoren wie Bürger und Goethe sowie die Brüder Schlegel und die Brüder Grimm Herders Sammlungs- und Dichtungstätigkeit fortführten, illustrierte Herders immensen Einfluss.

Während Zurbonsen in seiner Charakterisierung vorwiegend Herders Bemühungen um die Volkslieder im Auge hatte, preist Wilhelm Scherer, dem Zurbonsen in seinen Ausführungen gelegentlich sehr eng folgt, in seiner *Geschichte der deutschen Litteratur* (erstmalig 1883) Herder aus ähnlichen Gründen, aber in einem viel universelleren Kontext. Er erhebt Herder zum Ahnherrn jeder historisch-philosophischen Disziplin:

[W]er in irgend einer der Wissenschaften vom menschlichen Geiste zu den höchsten Aufgaben vordringt, wer der Sprachwissenschaft oder Geschichte dient, wer der Mythologie oder Ethnographie seine Kräfte widmet, wer die Volksüberlieferungen sammelt, wer das deutsche oder hebräische Alterthum durchforscht, wer die Entfaltung nationaler Eigenthümlichkeit auf allen Lebensgebieten verfolgt und den bildenden Einfluß der Natur auf die Menschen zu erkennen sucht, der muß in Herder einen Seher verehren.³⁷

³² Friedrich Zurbonsen: *Herder und die Volkspoese*, Arnberg 1888 (Jahresbericht über das Königliche Laurentianum zu Arnberg, 327), S. X.

³³ Ebd., S. XIII.

³⁴ Ebd., S. I.

³⁵ Ebd., S. XIV.

³⁶ Ebd., S. XIV.

³⁷ Wilhelm Scherer: *Geschichte der deutschen Litteratur*, Berlin 1891, S. 478. – Dieser Auffassung pflichtet Zurbonsen explizit bei (vgl. Zurbonsen: *Herder*, a. a. O., S. XV). Sie hat bis heute ihre Gültigkeit; so charakterisiert etwa Ulrich Gaier Herders Ossian-Briefwechsel als „Initialzündungen des Aufbruchs einer neuen Dichtung um 1770, hat unabsehbare Wirkungen auf die Entwicklungen der

Auch wenn sich der Eindruck nicht von der Hand weisen lässt, Scherer habe bei Herder vor allem seinen eigenen positivistisch-historischen methodischen Zugriff erkannt, ist seine Charakterisierung von Herders Schaffen bis heute durchaus zutreffend. Nach Scherer interessierte sich Herder für die „Geschichte des menschlichen Geistes“,³⁸ die besondere Aufmerksamkeit für die Poesie resultiere dabei aus deren Ursprünglichkeit:

Poesie ist älter als Prosa; Poesie lebt in der Sprache; Poesie lebt im Mythos; Poesie steht an dem Uranfange der Geschichte. Urpoesie, Naturpoesie, Dichtung des sinnlichen, leidenschaftsvollen Menschen, in der die ganze Natur Person wird, handelt und spricht, Poesie, wie sie in den Gesängen der wilden Völker atmet, ist die wahre Poesie. Das biblische Paradies und der vollkommene Urmensch Rousseaus erfahren in Herders Geist eine gereinigte Wiedergeburt; Rückkehr zur Natur führt auch nach ihm zur Originalität und zum Ideal.³⁹

Gleichsam en passant weist Scherer auf den engen Bezug hin, den Herders Sprach- und Poesieforschungen zueinander haben und der auch dessen Bemühungen um die Volkslieder prägte. Damit ist Scherer einer der wenigen, der im endenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert auf den sprachgeschichtlichen und sprachphilosophisch-anthropologischen Aspekt von Herder Poesieverständnis aufmerksam macht. Herders ansonsten stets besonders hervorgehobenes ethnologisch-nationales Interesse verkürzt er nicht wie andere in eingeschränkte deutsch-nationaler Hinsicht, sondern konstatiert dessen kosmopolitische Perspektive.⁴⁰ Dementsprechend versteht er Herders Volkslieder-Sammlungen auch nicht als Beginn der spezifisch deutschen Liedgut-Pflege, sondern als umfassendes Menschheitspanorama: „die Völker nicht geschieden: alle hatten gleiche Rechte, alle standen in einer Reihe“.⁴¹

Lyrik und des Lieds, für die Sammlung, Pflege und Nachbildung volksmäßiger Literatur, für die Popularitätsdiskussion der achtziger und neunziger Jahre, für die Entwicklung der Germanistik“ (Gaier: *Kommentar*, in: *HW 3*, a. a. O., S. 844f.).

³⁸ Scherer: *Geschichte*, a. a. O., S. 473.

³⁹ Ebd., S. 476.

⁴⁰ Herder studierte „die Literatur aller Völker und Zeiten um ihrer selbst willen mit hingebendem Verständnis, suchte die Autoren, die er beurteilte, gleichsam neu zu erschaffen, suchte sich in die örtlichen, zeitlichen und seelischen Bedingungen, unter denen literarische Denkmäler entstanden, zu versenken“ (ebd., S. 475).

⁴¹ Ebd., S. 477. Die Volkslieder zeigten nach diesem Verständnis die „ganze Welt im Kleinen, bald lieblich, herzerfreuend, bald schrecklich, markerschütternd; bald ein munteres Gewässer, bald ein majestätischer Strom, bald das ewige Meer! Einsamkeit und Gesellschaft, Familie und Staat, Frühling und Freiheit, Zorn und Liebe: alles ist in dem Buche“ (ebd.).

All diese verschiedenen Lesarten und Rezeptionsweisen werden von Herders Werk materialiter ermöglicht, weil sich Herder der „Geschichte des menschlichen Geistes“ aus wechselnden Blickwinkeln und mit differierenden Akzentsetzungen näherte. Zu den Kontinuitäten, die sich durch sein Werk hindurchziehen, gehört, wie schon gesagt, die Opposition von aktueller Literatur und älterer Dichtung. Seine 1769 in der *Allgemeinen Deutschen Bibliothek* erschienene Besprechung zweier Ossian-Übersetzungen, eine seiner ersten Stellungnahmen zur Volkspoesie, fokussiert die Unvereinbarkeit dieser beiden Literaturen, die er 1802 in seinem in der *Adrastea* abgedruckten Aufsatz *Vom Funde der Gesänge Oßians* nochmals betonte. In der Rezension der Übersetzungen vergleicht Herder Original und Übersetzung, um die Qualität des deutschen Textes zu bestimmen, und kommt zu einem vernichtenden Urteil, das zugleich auch ins Allgemeine und Programmatische gewendet wird. Die Volkspoesie wird somit bereits im Augenblick ihrer ‚Entdeckung‘ zum neuen poetologischen Paradigma deklariert, das nicht in einzelnen Aspekten, sondern als Ganzes den vorherrschenden Literaturauffassungen gegenübergestellt wird. Hieraus erklärt sich nicht nur die Schärfe des Angriffs auf bestehenden Positionen, sondern auch die Vehemenz, mit der Nicolai, Schiller und andere beinahe postwendend das Lob der Volkspoesie zurückwiesen. Aber nicht nur als ästhetisches, sondern auch als wissenschaftliches Objekt wird die Volkspoesie von Herder propagiert, wenn er auf deren unerforschte historische Dimension aufmerksam macht, die sie von der modernen Dichtung qualitativ deutlich unterscheidet.

Herders Rezension arbeitet diese Differenzen deutlich heraus. Die 1764 von Johann Andreas Engelbrecht gefertigte Prosa-Übersetzung *Fragmente der alten hochschottländischen Dichtkunst nebst einigen andern Gedichten Ossians, eines Schottischen Barden* (Hamburg 1764) lobt Herder, weil sie den Duktus des Originals beibehalten habe und die „Stärke, die Kürze, die Erhabenheit und das Rührende des Barden [Ossian] ungemein“ ausdrücke.⁴² Ganz anders beurteilt er hingegen die Übersetzung von Michael Denis aus dem Jahre 1768.⁴³ Denis zeige den Barden Ossian „im Sylbenmaße eines

⁴² Herder: *Denis' Die Gedichte Ossians* [Rezension], in: ders.: *Werke in zehn Bänden, Bd. 2: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781*, hg. von Gunter E. Grimm, Frankfurt a.M. 1993, S. 736–750, hier S. 736. Im Folgenden als *HW 2* inkl. Seitenzahl direkt im Text zitiert. Vgl. dazu ders.: *Vom Funde der Gesänge Oßians*, in: ders.: *Werke in zehn Bänden, Bd. 10: Adrastea (Auswahl)*, hg. von Günter Arnold, Frankfurt a.M. 2000, S. 800–805. Im Folgenden direkt im Text zitiert als *HW 10* und Seitenangabe.

⁴³ *Die Gedichte Ossians, eines alten celtischen Dichters, aus dem Englischen übersetzt*, 3 Bde., übers. von Michael Denis, Wien 1768.

griechischen Rhapsodisten“ (*HW 2*, S. 737) und lasse durch den verwendeten Hexameter den ursprünglichen „*Bardenton*“ vermissen (*HW 2*, S. 738; Hervorhebung im Original). Das „Nordische Original in seiner eigentümlichen Hoheit, und abbrechendem kurzen rührenden Tone“ finde man bei Engelbrecht, nicht jedoch bei Denis (*HW 2*, S. 739), weshalb Herder letzterem auch empfiehlt, den Text nach dem „freien Klopstockischen Sylbenmaße“ neu zu übersetzen (*HW 2*, S. 741). Insgesamt zeige sich an Denis Übersetzung, welche große Differenzen zwischen der Dichtung im Sinne der Aufklärung und der natürlichen, alten Poesie bestehen:

Mehr an eine Kette raffinierter Vorstellungen, leichter Abstraktionen, angenehmer pensées und Reflexionen gewöhnt, als an den rauhen Schrei der Leidenschaft, kühner Hinwürfe einer starkgetroffenen Einbildung, und einer wüsten, starken Gestalt der Seele – haben sich bei uns in Denkart, Ausdruck und Gestalt der Sprache auch ganz andre Seelenkräfte entwickelt, oder zu entwickeln angefangen. Alles bis auf unsre Dichtkunst und Dichtungssprache hat den Weg des schönen Anstandes, des Feinausgedachten und Feingesagten, der guten Wendung, des vollendeten Umrisses auch in Bilde, Perioden, Vers, Wohlklang, Sylbenmaß – den Kunstweg hat alles genommen. (S. 744)

Polemisch zugespitzt definiert Herder in dem 1773 veröffentlichten *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder der alten Völker* den „Kunstweg“ der zeitgenössischen Dichtern dahingehend, dass diese „nach Regeln“ schreiben und dadurch lediglich „Falschheit, Schwäche, und Künstelei“ hervorbringen würden und so die Dichtung zu „oft korrigierte[n] Knaben- und Schulerexerzitionen“ verkommen seien (*HW 2*, S. 473 f.). Man dichte über Gegenstände, über die „sich nichts denken, noch weniger sinnen, noch weniger imaginieren lässt“, erkünstle Leidenschaften, die man nicht habe, und ahme Seelenkräfte nach, über die man nicht verfüge (S. 474). Früher hingegen habe noch der „Geist der Natur“ gedichtet (ebd.), waren die Dichter „sinnlich, klar, lebendig anschauend: den Zweck, zu dem sie reden, unmittelbar und genau fühlend“ (*HW 2*, S. 472). Heute seien die Dichter durch „Künsteleien, sklavisches Erwartungen, furchtsamschleichende Politik, und verwirrende Prämeditation“ (ebd.) korrumpiert und „stoppel[te]n“ wie „Schulmeister, Küster, Halbgelehrte: Apotheker“ alles nur zusammen; die früheren Dichter, davon befreit, haben dahingegen die „Sicherheit und Festigkeit des Ausdrucks“ mit „Würde, mit Wohlklang, mit Schönheit“ gepaart (*HW 2*, S. 473). „Spuren von dieser Festigkeit“ könne man in der eigenen Gegenwart nur noch bei „unverdorbn[e]n Kinder[n], Frauenzimmer[n], Leute[n] von gutem Naturverstande“ finden (ebd.). Diese Personen besitzen nach Herder dieselbe ‚natürliche Redegabe‘, die es erlaubt, aus dem Moment heraus treffend und anschaulich, mit „Seele und Mund“, Sachverhalte oder Gefühle auszudrücken, wie es auch

schon die „Dichter, Skalden, Gelehrte“ der Vorzeit sowie die „Sänger[], Barden, Minstrels“ taten, bevor die „Kunst kam und die Natur auslöschte“ (ebd.). Schlaglichtartig erhellt sich hier, wie sehr Herder mit diesen Kontrastierungen die traditionellen Vorstellungen vom poeta doctus auf den Kopf stellte.⁴⁴

Wie kommt es, dass Herder den alten Dichtungen einen solch hohen Stellenwert beimaß und sie als Literaturparadigma für die Gegenwart zu etablieren suchte? – Wie einleitend angedeutet, geht Herder – wie Addison (vgl. Kap. I.) – von einer universellen Anthropologie aus und versteht den Menschen als sinnlich wahrnehmendes Wesen. Dem ist eine sinnlich wirkende Poesie adäquat:

So viel ist immer gewiß, ein großer und der größte Teil unsres Wesens ist sinnliche Existenz: also auch Beschäftigung der Sinne und der stärksten sinnlichen Kräfte das Hauptstück der Erziehung des Volks und der Kinder. Abstraktion wird immer Zeit genug kommen und selbst für sich sorgen: wenn nur ihr Grund in wahren Materialien gut gelegt ist. Sie ist nichts als der feine Geist grober, nahrhafter Materien – wehe! wenn diese Materien weg sind! (*HW* 3, S. 24)

Je „mehr es wahre Poesie“ ist, desto „stärker und wahrer ist ihr Eindruck“ auf den Rezipienten, wobei es im engeren Sinne nicht die Poesie an sich ist, welche die Wirkung hervorbringt, sondern die „Natur, die ganze Welt der Leidenschaft und Handlung, die im Dichter lag“ und die er mittels der Sprache artikuliert.⁴⁵ Und so wie die Sprache bloß der vermittelnde „Kanal“ ist, ist der „wahre Dichter nur Dolmetscher oder noch eigentlicher der Überbringer der Natur in die Seele und in das Herz seiner Brüder“ (ebd.). Die wahre Poesie ist demzufolge eine Art metaphysischer Kommunikation, die durch „Natur-

⁴⁴ Vgl. Gunter E. Grimm: *Vom poeta doctus zum Volksdichter? Bemerkungen zum Selbstverständnis deutscher Schriftsteller im 18. Jahrhundert*, in: *Europäische Aufklärung(en). Einheit und nationale Vielfalt*, hg. von Siegfried Jüttner et al., Hamburg 1992 (Studien zum achtzehnten Jahrhundert, 14), S. 203–217. Zu Herders Dichtungsverständnis vgl. auch Irene Polke: *Selbstreflexion im Spiegel des Anderen. Eine wirkungsgeschichtliche Studie zum Hellenismusbild Heynes und Herders*, Würzburg 1999 (Epistemata. Reihe Philosophie, 257), insbes. S. 264–277, Gunter E. Grimm: ‚Der Kranz des Patrioten‘. *Nachahmungspraxis und Originalitätsideal bei Herder*, in: *Lenz-Jahrbuch. Sturm-und-Drang-Studien 4* (1994), S. 101–112; auch in: <http://www.goethezeitportal.de> (letzter Zugriff 26.02.2019).

⁴⁵ Herder: *Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten*, in: ders.: *Werke in zehn Bände, Bd. 4: Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774–1787*, hg. von Jürgen Brummack und Martin Bollacher, Frankfurt a.M. 1994, S. 155. Im Folgenden direkt im Text als *HW* 4 und Seitenangabe zitiert.

kräfte“ geschieht (ebd.), auf die der Mensch im Grunde keinen Einfluss hat, sondern die ihm ursprünglich und wesensmäßig mitgegeben sind:

Was auf ihn [den wahren Dichter] wirkte und wie es auf ihn wirkte, das wirkt fort, nicht durch seine, nicht durch willkürliche, hinangeflickte, konventionelle, sondern durch Naturkräfte. Und je offener die Menschen sind, diese zu fühlen oder zu ahnden; je mehr sie Augen haben, zu sehen, was in der Natur geschieht, und Ohren zu hören, wie es ihnen der Bote der Schöpfung mitteilt; desto stärker wirkt notwendig die Dichtkunst in ihnen. (HW 4, S. 155)

Diese Naturkräfte können freilich unterdrückt, nicht mehr angesprochen und gebraucht werden – dies ist Herders historische Erklärung für den Niedergang der Naturpoesie und gleichzeitig seine Analyse der gegenwärtigen Leserschaft.⁴⁶

In seinem 1777 geschrieben, aber erst 1781 publizierten Aufsatz *Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten* beruft sich Herder auf drei Gewährsmänner für seine Wirkungstheorie und führt explizit Thomas Blackwells *Untersuchung über Homers Leben und Schriften* (in der deutschen Übersetzung von Johann Heinrich Voß, 1776), Robert Woods *Versuch über das Originalgenie Homers* (ebenfalls in deutscher Übersetzung von 1773) sowie Hugo Blairs *Abhandlung über Ossian* (in der Übersetzung von Michael Denis von 1768 f.) an, die Homer und Ossian aufgrund dieses ‚natürlichen‘ Dichtungskonzeptes gelobt hatten. Das von den genannten Autoren vertretene Dichter- und Dichtungsmodell basiert auf der Annahme, dass onto- wie phylogenetisch gesehen der Mensch in seiner Kindheit und Jugend am natürlichsten gewesen sei und die ‚wahre‘ Poesie somit gerade in „Zeiten der ganz wilden Natur“ bzw. der „Kindheit und Jugend“ sowie in den „ersten Zustände[n] einer sich bildenden Gesellschaft“ am ehesten entstehen und am eindrucklichsten wirken könne (HW 4, S. 156). Je weiter sich der Mensch von diesem Naturzustand entfernt, desto größer sei die Gefahr, die ursprünglichen Eigenschaften zu verlieren; „je mehr Kunst an die Stelle der Natur tritt“, desto weniger könne sich die „wahre, wirkende Sprache der Natur“ artikulieren und auf andere wirken (S. 156 f.). Den Anklang, den Homer und Ossian bei späteren Lesern finde, sei der sprechendste ‚Beweis‘ dafür, dass sie nach der Natur gedichtet haben, sowie auch dafür, dass es

⁴⁶ „Wir sehen und fühlen kaum mehr, sondern denken und grübeln nur; wird dichten nicht über und in lebendiger Welt, im Sturm und im Zusammenstrom solcher Gegenstände, solcher Empfindungen; sondern erkünsteln uns entweder Thema, oder Art, das Thema zu behandeln, oder gar beides – und haben uns das schon so lange, so oft, so von früh auf erkünstelt, daß uns freilich jetzt kaum eine freie Ausbildung mehr glücken würde, denn wie kann ein Lahmer gehen?“ (HW 2, S. 474).

noch Leser gebe, die ihrerseits ihre Natur bewahrt haben und somit „sinnlich existieren, nur mit den Augen sehen und mit dem Herzen verstehen“, also so, „wies allemal Volksrührung ist und sein sollte“ (*HW 2*, S. 16).

Die beiden Aspekte, „lebhaft fühlen und nach der Natur schildern“,⁴⁷ bilden die Basis eines ‚primitiven‘ Dichtungskonzeptes, das im Verlaufe des 18. Jahrhunderts gegen frühaufklärerische Regelpoetiken wie etwa diejenige von Johann Christoph Gottsched ausgespielt wurde. Homer war dabei in der ersten Phase derjenige Dichter, an dem sich dieses neue Modell studieren ließ bzw. leitete man dieses von ihm ab; in den 1770er Jahren wurden ihm weitere Autoren beigegeben, zunächst Shakespeare und Ossian, dann aber auch mittelalterliche Ritterdichtungen, die allesamt als natürliche Dichtungen rezipiert wurden. Die Tatsache, dass in rascher Folge dieses Dichtungsmodell auf verschiedene Epochen und Regionen übertragen wurde, vom antiken Griechenland auf das alte Schottland sowie das deutsche Mittelalter, weist darauf hin, dass es nicht so sehr um die Entdeckung einer spezifischen Nationalliteratur ging, sondern vielmehr um die Propagierung eines (neuen) universalen Literaturverständnisses, das sich vom überlieferten Regelkanon abgrenzte und stattdessen folgende Fragen verfolgte:

[...] [H]at er [der Dichter] den Geist, das Feuer, den Enthusiasmus eines Poeten? Redet er die Sprache der Natur? Erhebt er durch seine Empfindungen? Sind seine Beschreibungen anziehend? Malt er nicht allein der Phantasie, auch dem Herzen? Macht er seine Leser glühen, zittern, weinen? Diese sind die grossen Kennzeichen der ächten Dichtkunst. [...] Wenige Schönheiten von so hohem Range übersteigen ganze Bände fehlloser Mittelmässigkeit.⁴⁸

Die von Herder genannten Abhandlungen suchen die Genialität Homers und Ossians anhand dieser Leitfragen zu erklären und schaffen damit vor allem eins: die Etablierung der ‚Natur‘ als neues poetologisches Paradigma an Stelle des tradierten Regelwerks; ob eine Dichtung oder ein Dichter von „der Natur geleitet“ sei, wird zur relevanten Frage,⁴⁹ „Witz“, Rhetoriktradition oder Gelehrsamkeit spielen anders als früher keine Rolle mehr.⁵⁰ Charakteristisch für dieses neue Literaturverständnis ist auch, dass es mit einer früheren Kulturstufe assoziiert wurde. Die naturnahe Dichtung wurde in Epochen veror-

⁴⁷ Hugo Blair: *Kritische Abhandlung über die Gedichte Ossians*, [übers. v. Michael Denis], in: *Ossians und Sineds Lieder*, Bd. 3, Wien 1791 (EA 1784), unpag. [S. 83].

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd., [S. 22].

⁵⁰ Vgl. Gunter E. Grimm: *Literatur und Gelehrtentum in Deutschland. Untersuchungen zum Wandel ihres Verhältnisses vom Humanismus bis zur Frühaufklärung*, Tübingen 1983 (Studien zur deutschen Literatur, 75), insbes. S. 747–752.

tet, in denen sich Kultur resp. Zivilisation und Natur die Waage hielten. So heißt es etwa über Ossian:

Blicken wir nun in Ossians Werke, so eröffnet sich uns eine ganz andere Scene. Wir finden das Feuer und den Enthusiasmus der allerersten Zeiten mit einem erstaunlichen Grade von Regelmässigkeit und Kunst verbunden. Wir finden ein zärtliches, ein feines Gefühl, das alle Wildheit und Barbarey unterdrückt. Unsere Herzen schmelzen unter den sanftesten Empfindungen, und werden zugleich zu den höchsten Begriffen der Grossmuth, Menschenliebe und des ächten Heroismus erhoben.⁵¹

Damit vergleichbar sind Erläuterungen von Johann Jakob Bodmer, der bereits 1743 Blackwells milieutheoretische Erklärungen der Größe Homers auf die mittelalterliche Zeit adaptiert hatte:

Die Deutschen waren nicht mehr diese rohen und halbwildten, die aller Gemächlichkeiten des Lebens, und politischen Veranstaltungen beraubt waren. Sie hatten friedliche Zeiten [...] gehabt, wo sie es in den Künsten und Wissenschaften auf einen gewissen Grad gebracht hatten. Doch waren sie von Zucht, Höflichkeit und Cerimoniel [sic] nicht zu enge eingethan. Sie hatten noch vieles von ihrem unbändigen und ungezähmten Geist behalten, und die Schranken der Religion oder der Polickey hatten die natürlichen und einfältigen Bewegungen ihres Hertzens nicht eingezwänget. Sie liessen ihren angebohrnen Neigungen insgemein den vollen Zügel und verstellten sich nicht sonderlich, daß sie anders schienen, als sie waren.⁵²

Hier ist es nicht mehr ein Naturzustand, der evoziert wird, sondern auch das Mittelalter wird als Epoche angesehen, die zwischen Wildheit und Zivilisation steht; beide Zeitalter bieten ein ähnlich produktives Umfeld.⁵³ Nach Bodmer und Herder trugen insbesondere die Berliner Vorlesungen von August Wilhelm Schlegel dazu bei, dass der Vergleich von Homers Epen mit dem Nibelungenlied allgemein bekannt wurde.⁵⁴ Damit war ein zentraler Aspekt der Natur-

⁵¹ Blair: *Abhandlung*, a. a. O., [S. 9].

⁵² Johann Jakob Bodmer: *Von den vortrefflichen Umständen für die Poesie unter den Kaisern aus dem schwäbischen Hause*, in: *Sammlung Critischer, Poetischer, und andrer geistvollen Schriften. Zur Verbesserung des Urtheils und des Witzes in den Wercken der Wolredenheit und der Poesie. Siebendes Stück*, Zürich 1743, S. 25–53, hier S. 26 f.

⁵³ Vgl. zu Bodmer und seiner Blackwell-Rezeption Jesko Reiling: *Die Genese der idealen Gesellschaft. Studien zum literarischen Werk von Johann Jakob Bodmer (1698–1783)*, Berlin, New York 2010 (Frühe Neuzeit, 145), S. 44 ff., und die dort angegebene Literatur.

⁵⁴ Vgl. Edith Höltenschmidt: *Homer, Shakespeare und die Nibelungen. Aspekte*

poesie auch für die deutsche Literatur in Anspruch genommen und einer der literarhistorischen Bezugspunkte der späteren Volkspoesie-Debatte gesetzt.⁵⁵

Während es Blackwell, Wood und Blair um die Genialität eines einzelnen Dichters ging, hatte Herder eine größere Perspektive und suchte nach universalen produktionsästhetischen Regelmäßigkeiten. Eine natürliche Dichtung gab es für ihn nicht nur in den bereits etwas fortgeschrittenen Stadien der Menschheitsgeschichte, sondern generell zur Vorzeit eines jeden Volkes. Dementsprechend definiert er die Volkspoesie, resp. das Volkslied im Hinblick auf das ungebildete Volk: „Es ist wohl nicht zu zweifeln, daß Poesie und insonderheit Lied im Anfang ganz Volksartig [sic] d. i. leicht, einfach, aus Gegenständen und in der Sprache der Menge, so wie der reichen und für alle fühlbaren Natur gewesen.“ (HW 3, S. 230) Eine ähnliche Bestimmung legte Bürger in seinen Ausführungen zur Popularität vor (Kap. II.2). Zu den Vorstellungen der natur- und volksnahen Dichtung gehörte es auch, sie inhaltlich-thematisch an ihre Träger zurückzubinden und sie somit als Poesie der Volkskultur zu charakterisieren:

Alle unpolizierte [sic] Völker singen und handeln; was sie handeln, singen sie [...]. Ihre Gesänge sind das Archiv des Volks, der Schatz ihrer Wissenschaft und Religion, ihrer Theogonie und Kosmogonien der Taten ihrer Väter und der Begebenheiten ihrer Geschichte, Abdruck ihres Herzens, Bild ihres häuslichen Lebens in Freude und Leid, beim Brautbett und Grabe. (HW 2, S. 560 f.)

Diese Universalien darzustellen, war das erklärte Ziel von Herders Volkslied-Projekten. 1802 kündigt Herder in der *Adrastea* seine zweite Volkslieder-Sammlung an, die „als eine lebendige Stimme der Völker, ja der Menschheit“ zeigen soll, wie die Menschen „in allerlei Zuständen [...] mild und grausam, fröhlich und traurig, scherzhaft und ernst“ sein können (HW 10, S. 804).⁵⁶

romantischer Synthesen in A. W. Schlegels Interpretation des Nibelungenliedes in den Berliner Vorlesungen, in: *Der Europäer August Wilhelm Schlegel. Romantischer Kulturtransfer – romantische Wissenswelten*, hg. von York-Gothart Mix und Jochen Strobel, Berlin 2010 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, 62), S. 215–237, Maike Oergel: *The Return of King Arthur and the Nibelungen. National Myth in Nineteenth-Century English and German literature*, Berlin, New York (European Cultures. Studies in Literature and the Arts, 10), insbes. S. 97–121.

⁵⁵ Vgl. hierzu auch Wolf Gerhard Schmidt: ‚Homer des Nordens‘ und ‚Mutter der Romantik‘. *James Macphersons Ossian und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur*, Berlin 2003, insbes. Bd. 1, S. 191–207, 326–348, 435–463, sowie Bd. 2, S. 642–723.

⁵⁶ Diese Perspektive betonte auch Johann von Müller in seiner 1807 veranlassten Neuauflagen von Herders Anthologie von 1778: Herders Absicht sei es, „aus den

Die Volkslieder sind für Herder das „Mittel zur Restitution und Fortbildung des Volksmäßigen im Sinne idealer Menschheit“.⁵⁷ Aber nicht nur ihr, auch anderen Formen der Volksdichtung, allen voran dem Märchen, attestiert Herder dieselbe Funktion. In seinem „poetische[n] Testament“,⁵⁸ das er auf mehrere Stücke der *Adrastea* verteilt und in dem er ein großes Panorama der literarischen Gattungen und Genres darbietet, widmet er sich in je einem Kapitel dem „Volksgesang“ und dem „Märchen“, wodurch er gewissermaßen einen Bogen zurück zu seinen Anfängen als Literaturkritiker schlägt. Märchen versteht Herder in der *Adrastea* meistens im allgemeinen Sinne als Bezeichnung

mannigfaltigste modulirten Nationaltönen de[n] Einklang aller Stämme mit gemeinsamer menschlicher Natur hervorgehen“ zu lassen (v. Müller: *Einleitung*, in: *Herders Sämmtliche Werke*, Bd. 8: *Zur schönen Literatur und Kunst: Stimmen der Völker in Liedern gesammelt, geordnet, zum Theil übers. durch Johann Gottfried von Herder*, neu hg. von Johann von Müller. Tübingen 1807, S. VI). Gleichwohl veränderte von Müller Herders Liederanordnung nach nationalen Gesichtspunkten und handelte damit gegen Herders Intentionen; vgl. hierzu Gaier: *Kommentar*, in: *HW 3*, S. 904 ff. Müllers Ausgabe wurde schon von Karl Redlich, dem Herausgeber des Volkslied-Bandes der von Bernhard Suphan begonnenen *Sämmtlichen Werke* (Bd. 25) heftig kritisiert, da sie untern dem Titel *Stimmen der Völker* den Fokus nicht auf das Verbindende legte, sondern auf nationale Eigenheiten. Im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts druckte man vor allem von Müllers Ausgabe nach und nicht Herders Original; vgl. Carl Redlich: *Einleitung*, in: *Herders Sämmtliche Werke*, Bd. 25: *Herders Poetische Werke*, hg. von Carl Redlich, Berlin 1885, S. VII–XX, hier S. IX. Diese Dominanz hält sich bis in unsere Zeit. Sogar die 1975 erschienene Reclam-Ausgabe der Volkslieder verzichtet nicht auf den Titel *Stimmen der Völker*, nimmt aber immerhin – wohl erstmals – Herders Titel von 1778 ebenfalls mit auf (Herder: *Stimmen der Völker in Liedern. Volkslieder*, hg. von Heinz Rölleke, durchges. und bibliogr. ergänzte Ausgabe, Stuttgart 2001 [RUB, 1371]; EA unter demselben Doppeltitel 1975). Die *Stimmen der Völker* erschienen seit 1815, 1828, 1846, 1852, 1869, etc. bis 1975 nur mit dem Plural („Stimmen“) im Titel; dies scheint durchaus für einen Teil der Herder-Rezeption charakteristisch zu sein und trug möglicherweise selbst dazu bei, Herder vorwiegend als Dichter zu rezipieren, der sich für das Nationale interessiert. – Vgl. zu den *Volkslieder* das fundierte Nachwort von Ulrich Gaier in *HW 3*, S. 839–1199; Matthieu N. Tchuidjang: *Herders Konzept einer Weltliteratur der Volkspoesie*, in: *Perspektiven einer anderen Moderne. Literatur und Interkulturalität. Festschrift für Leo Kreutzer*, hg. von Arne Eppers und Hans-Peter Klemme, Hannover 2003, S. 213–221; sowie Hermann Strobach: *Herders Volksliedbegriff. Geschichtliche und gegenwärtige Bedeutung*, in: *Jahrbuch für Volkskunde und Kulturgeschichte* 21 (1978), S. 9–55.

⁵⁷ Gaier: *Kommentar*, in: *HW 3*, S. 870.

⁵⁸ Herder an Gleim, 2. Januar 1802, in: *Von und an Herder. Ungedruckte Briefe aus Herders Nachlaß*, Bd. 1, hg. von Heinrich Düntzer, Ferdinand Gottfried von Herder. Leipzig 1861, S. 297.

für jede mündlich erzählte und weitergereichte Geschichte; es umfasst somit die ‚prosaischen‘ Formen der Volksdichtung, wie „gemeine Volkssagen, Märchen⁵⁹ und Mythologie“ (*HW 2*, S. 552).⁶⁰

Wie die Volkslieder, so hält Herder auch die Märchen für ein „ungeheures Mittel zu Bildung oder Missbildung menschlicher Gemüter“ (*HW 10*, S. 255). Diese Wirkungskraft lässt sich aus der Ursprungs- und Entwicklungsgeschichte der Märchen erklären, mit der Herder seine Ausführungen beginnt. Im Ursprung traten die Märchen als „Sagen“, als „Erklärungen der Natur“ auf, die den Ursprung und die Art und Weise der Genese der Welt, der Naturphänomene und der Dinge erzählten (*HW 10*, S. 256); die Brüder Grimm erwähnen in den Vorreden ihrer *Kinder- und Hausmärchen* und *Deutschen Sagen* diesen Aspekt ebenfalls. Insbesondere „seltne Erscheinungen der Natur“ weckten den „Geist des Märchens“, indem bestimmte Gegenden, etwa ein „romantische[s] Tal“ oder ein „zauberische[r] Brunn“, zur metaphysischen Spekulation verleiteten und als Wohnstätten bestimmter Naturgeister in Erzählungen Eingang fanden (ebd.). Darüber hinaus waren es aber auch „[m]enschliche Begebenheiten und Charaktere“, die in Märchen dargestellt werden (*HW 10*, S. 257). Die „Schicksalsfabel[n]“ gehören somit ebenso zum universalen Schatz an Erzählungen wie die „kosmogonische Naturmärchen“ (*HW 10*, S. 258). Entscheidendes Kriterium, ob etwas in eine Erzählung überführt wurde oder nicht, war die „Neuheit“ oder Außergewöhnlichkeit des erzählten Sachverhalts oder Objekts (ebd.).

Die Märchen hätten sich bei den verschiedenen Völkern unterschiedlich entwickelt. Während im Orient die Märchen kontinuierlich weitererzählt und damit auch fortwährend variiert wurden, entwickelte sich daraus bei den Griechen das Epos, das also „in seinem Ursprunge nach nichts anders als eine gesungene Sage“ war (*HW 10*, S. 259). Mit der Zeit adaptierten die „erzählende[n] Sänger“ das Epos für die Bühne und es entwickelten sich weitere lyrische oder epische Gattungen wie Idylle oder Roman.

Herders Urteil über die Gattung des Märchens ist ambivalent. Einerseits hält er sie in kulturgeschichtlicher Perspektive für wertvoll⁶¹ und erachtet sie

⁵⁹ Hier im engeren Sinne als Märchen, d.h. als Erzählung von wunderbaren Ereignissen, vgl. hierzu auch Kap. IV.2.2.

⁶⁰ Dass Herder sich seit etwa 1796 den Märchen zuwandte, mag möglicherweise auch mit Anregungen seiner Ehefrau Karoline in Zusammenhang stehen; ihre Pläne zu Weihnachten 1802 eine Märchenanthologie zu veröffentlichen, auf die Herder in seinem Märchen-Kapitel in der *Adrastea* hingewiesen hatte, realisierten sich jedoch nicht; vgl. Günter Arnold: *Herders Projekt einer Märchensammlung*, in: *Jahrbuch für Volkskunde und Kulturgeschichte* 27 (1984), S. 99–106, insbes. S. 99–102.

⁶¹ Grundsätzlich schätzt Herder die Gattung des Feenmärchens, weil Naturgeister und Schicksalsgöttinnen allen europäischen Nationen noch von den „Sagen der

auch für Kinder als geeignete moralische Erzählungen,⁶² andererseits erscheint sie ihm aber fürs 19. Jahrhundert als nicht mehr zeitgemäß.⁶³ Wie bei den alten Volksliedern, den antiken Idyllen (vgl. S. 283) oder gar den barocken Ritterromanen (vgl. S. 266) fordert er, sie in neue Formen einzukleiden, die dem gegenwärtigen geistigen Entwicklungsstand der Menschheit adäquat sind:

Welche reiche Ernte von Weisheit und Lehre in den Dichtungen voriger Zeiten, in den geglaubten Märchen der verschiedensten Völker zu einer bessern Anwendung für unsre und die Nachzeit in Keimen schlummre, weiß der, der die Felder der menschlichen Einbildungskraft mit forschendem Blick bereist hat. Es ist, als ob die Vernunft Alle Völker und Zeiten der Erde habe durchwandern müssen, um nach Zeit und Ort jede mögliche Form ihrer Einkleidung und Darstellung zu finden. An uns ist es jetzt, aus diesem Reichtum zu wählen, in alte Märchen neuen Sinn zu legen, und die besten mit richtigem Verstande zu gebrauchen. So neugeschaffen und neugekleidet, welch herrliches Werkzeug ist ein Märchen! (*HW 10*, S. 270 f.)⁶⁴

Kindheit“ her bekannt seien (*HW 10*, S. 266). Freilich gelte es, diese „Gestalten des Glauben der alten Welt“ für die Gegenwart mit „Vernunft anzuwenden“, so dass sich „die interessantesten Erzählungen“ (wohl vorwiegend für Kinder) ergeben, „denn wem begegneten nicht Feen in seinem Leben? Wem spannen und wandten sie nicht sein Schicksal?“ (Ebd.)

⁶² Kinder, so war Herder überzeugt, liebten Märchen, weil sie einen „vernünftige[n] und moralische[n] Sinn“ hätten, und dementsprechend zählte er die Belohnung von Tugenden sowie die Bestrafung von Lastern zu den wesentlichen Aspekten des Märchens (vgl. ebd., S. 268 f.).

⁶³ Herder kritisiert vor allem die französischen Märchenautoren, die vom ursprünglichen, volkspoetischen Märchenerzählen weit abgewichen sind und lediglich Kunstdichtungen vorgelegt haben. Die Feenmärchen von Marie-Catherine (Madame) d’Aulnoy (*Les Contes des fées* und *Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, 1697/98) erscheinen ihm wie „eine ausgestorbne Welt“: „die Prinzen und Prinzessen, die Denkart und das Vergnügen mancher damaligen Stände sind (Dank sei es der Zeit!) nicht mehr die unsern“ (ebd., S. 267). Die Märchen von Charles Perrault (*Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités*, bekannt als *Contes de ma Mere l’Oye*, 1697) rechnet Herder zu den Kindermärchen, die er jedoch nicht weiter charakterisiert, weil sie ihm offenbar zu sehr als Kunstdichtungen erscheinen. Den *Contes* fehle die „Vernunft der Alten“, seien also nicht in der ‚alten Manier‘ gedichtet; die in ihnen auftretende „Schreckgespenste von Wütrichen, Wölfen, Oggers u. dgl.“ seien für Kinder nicht geeignet, weil sie die Phantasie des Kindes verderben. Durch die Darstellung solcher Figuren werde dem Glaube an den „große[n] böse[n] Dämon“ Vorschub geleistet, anstatt dass die „Bosheiten, die andre gegen uns begehen, [als] Verirrungen des menschlichen Verstandes, [als] Krankheiten des menschlichen Herzens“ angesehen werden (ebd., S. 268 f.).

⁶⁴ Vor diesem Hintergrund ist es umso bedauerlicher, dass die vor allem von Karoline vorangetriebene Märchensammlung nicht zustande gekommen ist.

Diesen Umgang mit älteren Dichtungen und Erzählungen hat Günter Häntzschel mit Blick auf die Sammeltätigkeit als „prospektiv entdeckende[s] Sammeln“ bezeichnet,⁶⁵ Rüdiger Singer hat dafür mit Blick auf die dichterische Schaffenskraft und im Rückgriff auf Herders eigene Wortwahl den Begriff „Nachgesang“ angeführt.⁶⁶ Welch zentrale Bedeutung dieser Aspekt für Herder hatte – spätere Generationen folgten ihm hierin ebenfalls gerne – zeigt sich an der Tatsache, dass Herder stets darauf zu sprechen kommt, wenn er von alten Dichtungen spricht. Auch die alten Volkslieder sah Herder eher als „Materialien zur Dichtkunst“, denn als „Dichtkunst selbst“ an (*HW 3*, S. 245), die man nach den Bedürfnissen und Anforderungen der eigenen Gegenwart umzudichten habe. Einem lediglich bewahrenden Sammeln erteilt Herder damit eine deutliche Absage; schon um 1770 hatte er darauf hingewiesen: Die erhaltenen alten Volkslieder seien als „*Volks- Vaterlands-Lieder für uns*“ kaum geeignet (*HW 3*, S. 15; Hervorhebung im Original), da sie auf der sprachlichen Ebene von einem deutlich anderen Kulturstand zeugten und nur durch (sprachwissenschaftliche u. ä.) Erklärungen verständlich werden könnten. Auch daran zeige sich, dass die Menschheit sich weiterentwickelt habe und der „Fortgange von Szenen, von Bildung, von Sitten“ nicht aufzuhalten, geschweige denn rückgängig zu machen sei (*HW 2*, S. 456). Es geht also nicht darum, die alten Gesänge ‚sklavisch‘ nachzuahmen, sondern vielmehr die „Manier“ der Alten fortzusetzen; nur in diesem Sinne wollte Herder sie als „Muster neuerer Gedichte“ verstanden wissen:

Der Geist, der sie [die alten Gesänge] erfüllet, die rohe, einfältige, aber große, zaubermäßige, feierliche Art, die Tiefe des Eindrucks, den jedes starkgesagte Wort macht, und der freie Wurf, mit dem der Eindruck gemacht wird – nur das wollte ich bei den alten Völkern, nicht [...] als Muster, sondern als Natur anführen [...]. (*HW 2*, S. 472)

Übertragen auf die Übersetzungen Ossians bedeutet dies, dass man in der Nachbildung die „Treue im Ganzen der Composition, der Haltung, des Kolorits“ nicht verlieren sollte (*HW 2*, S. 743). Es komme auf die „innere Nachahmung“, auf die Erfassung des „innre[n] Geist[s] des Liedes“ an, wie er in der Rezension von Denis’ *Bardenfeyer am Tage Theresiens* (1770) darlegt: „Mit eben der Einfalt, Wahrheit, Würde und Stärke zu singen [wie die Barden]: die nackten Bilder unsres Vaterlandes und unsrer Geschichte so treu und

⁶⁵ Günter Häntzschel: *Sammel(l)ei(denschaft). Literarisches Sammeln im 19. Jahrhundert*, Würzburg 2014, S. 70.

⁶⁶ Rüdiger Singer: ‚Nachgesang‘. *Ein Konzept Herders, entwickelt an Ossian, der popular balls und der frühen Kunstballade*, Würzburg 2006 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, 548).

reich und vielsagend zu machen: die Empfindung so wahr und kurz zu mahlen, als sie, das wäre Bardengesang!“ (HW 2, S. 1125) Anzustreben sei eine möglichst enge sprachliche, stilistische und im Idealfall auch rhythmische Anlehnung an das Original, die von einer einführenden ‚Hineinversetzung‘ ins Original und seiner Denkart ausgehen sollte: „Der Übersetzer sollte Celte geworden sein! Wo möglich alle Welt und Bildung nach Konventionsfuß vergessen haben! Nichts als die Natur sehen, die Harfenstimmen hören und fühlen“ (HW 2, S. 745). Bewahrung des Alten und gleichzeitige Adaptation an die neuen Zeiten – auf diese Formel ließe sich Herders Nachgesangskonzept zusammenziehen, die Manfred Windfuhr (unnötigerweise marxistisch eingefärbt) so formuliert: „Es ging Herder, sieht man von gelegentlichen, polemisch bedingten Einzelaussagen ab, kulturpolitisch nicht um Abschaffung der Kunstliteratur, sondern um ihre Verjüngung durch frische Kräfte aus der Basis.“⁶⁷

Das bedeutet im Weiteren auch, dass man sich davor hüten sollte, eine bestimmte Epoche zum Maßstab aller zu erheben. Vielmehr solle man jede einzelne Epoche als „zum Ganzen des fortgehenden Schauspiels“ gehörig betrachten und sie als Phase wertschätzen, in der sich „eine neue, sehr merkwürdige Seite der Menschheit“ zeige (ebd.). Aufgrund seines geschichtsphilosophischen Modells, dem ein bestimmtes normatives Telos fehlt, vermochte Herder die Volksdichter in unterschiedlichen Epochen entdecken: allen voran Homer und Ossian, aber auch weitere Barden und Skalden, Troubadours, Meistersänger, Shakespeare (siehe oben) sowie, so Herders Hoffnung (vgl. HW 2, S. 559), Gottfried August Bürger.

In den 1760er/70er Jahren rieb sich Herder auch an dem Problem der insbesondere in Deutschland fehlenden Überlieferung der Volkspoesie. Sein im November 1777 im *Teutschen Merkur* erschienener Aufsatz *Von Aehnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst, nebst Verschiedenem, das daraus folgt* verglich den länderspezifisch je unterschiedlichen Umgang von England und Deutschland mit der eigenen literarisch-poetischen Tradition. Die englischen Dichter wie etwa Geoffrey Chaucer, Edmund Spenser und Shakespeare hätten ihre Werke „so ganz“ auf der Volkspoesie „gebauet“, also auf „Volkssagen und Volksliedern“, „Mährchen und Mythologie“ (HW 2, S. 552f.), und aus diesen „Samenkörnern“ die „beste lyrische, dramatische, mythische, epische Dichtkunst“ entwickelt (HW 2, S. 554). Die deutschen Dichter hätten dieses Fundament weitgehend außer Acht gelassen:

⁶⁷ Manfred Windfuhr: *Herders Konzept von Volksliteratur. Ein Beitrag zur literarischen Mentalitätsforschung*, in: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* 6 (1980), S. 32–49, hier S. 43.

Aus ältern Zeiten haben wir also durchaus keine lebende Dichterei, auf der unsere neuere Dichtkunst, wie Sprosse auf dem Stamm der Nation gewachsen wäre; dahingegen andre Nationen mit den Jahrhunderten fortgegangen sind, und sich auf eigenem Grunde, aus Nationalprodukten, auf dem Glauben und Geschmack des Volks, aus Resten alter Zeiten gebildet haben. Dadurch ist ihre Dichtkunst und Sprache national worden, Stimme des Volks ist genutzt und geschätzt, sie haben in diesen Dingen weit mehr ein Publikum bekommen, als wir haben. (HW 2, S. 556)

Und weil sich die deutschen Dichter nicht auf die eigene Tradition besonnen haben, sondern nur aufs „übersetzen“ und „nach[]ahmen“ fremder Dichtungen (HW 2, S. 552), habe sich eine „klassische Litteratur“ herausgebildet, die „so bunt, so artig, ganz Flug, ganz Höhe“ wie ein „Paradiesvogel“ sei, aber keinen „Fuß auf [der] deutsche[n] Erde“ habe (HW 2, S. 557). Diese „klassische Luftblase“ richte sich an „Stubengelehrte und ekle Rezensenten“ und bestehe aus „Romanzen, Oden, Heldengedichte[n], Kirchen- und Küchenlieder, wie sie niemand versteht, niemand will, niemand fühlet“; ihr gegenüber steht die eigentlich wahre Literatur, die „sich aufs Volk beziehet“ und somit „volksmäßig“ sei (ebd.). Die Differenzen zwischen der englischen Poesie und der deutschen könnten größer kaum sein:

Welche herrliche Stücke haben da die Engländer bei ihrem Suchen gefunden! Freilich nicht fürs Papier gemacht und auf ihm kaum lesbar; aber dafür voll lebendigen Geistes, im vollen Kreise des Volks entsprungen, unter ihnen lebend und wirkend. Wer hat nicht von den Wundern der *Barden* und *Skalden*, von den Wirkungen der *Troubadours*, *Minstrels* und *Meistersänger* gehört oder gelesen? Wie das Volk dastand und horchte! was es alles in dem Liede hatte und zu haben glaubte! wie heilig es also die Gesänge und Geschichten erhielt, Sprache, Denkart, Sitten, Taten, an ihnen mit erhielt und fortpflanzte. Hier war zwar einfältiger, aber starker, rührender, wahrer Sang und Klang, voll Gang und Handlung, ein Notdrang ans Herz, schwere Akzente oder scharfe Pfeile für die offene, wahrheittrunkne Seele. Ihr neuen Romanzer, Kirchenlieder- und Odenversler, könnet ihr das? wirkt ihr das? und werdet ihrs auf Eurem Wege jemals wirken? Für Euch sollen wir alle im Lehnstuhl ruhig schlummern, mit der Puppe spielen, oder das Versebildlein als Kabinetstück auffangen, daß es im klassischen vergoldtem Rahm da zierlich müßig hange. (HW 2, S. 558 f.)

In der deutschen Dichtkunst seien nach Herder die letzten „Züge vo[m] Nationalgeist“ ausgerottet (HW 2, S. 557). Es sind die Entdeckungen der alten Volksgesänge anderer Nationen, die Herder vor Augen geführt hatten, dass in Deutschland eine ‚Überlieferungslücke‘ entstanden war, die er für die Dürftigkeit der aktuellen Literatur verantwortlich machte und die ihn zu einem engagierten Fürsprecher der Sammelbemühungen deutscher Lie-

der machte.⁶⁸ Das Fazit seiner Beobachtungen fällt deprimierend aus: Wo „Sprache und Dichtkunst“ fehlen, „die unser sei[en], die in uns lebe[n] und wirke[n], da sei man auch „kein Volk“, „kein Publikum“, „keine Nation“ (HW 2, S. 557).

Diese Sichtweise beschäftigte insbesondere im 19. Jahrhundert die Gemüter sehr, was ein Beleg – sollte er überhaupt noch nötig sein – für Kosellecks Befund ist, Herders ‚Volks‘-Begriff weise eine „epochale Wirkung“ auf, weil ‚Nation‘ dessen Synonym bilde.⁶⁹ Dies stellt gewissermaßen die Kehrseite von der Auffassung dar, die Poesie als „Muttersprache des menschlichen Geschlechts“ anzusehen,⁷⁰ wie Herder von Johann Georg Hamann gelernt hatte. Wenn sich ein Volk in der Dichtung artikuliert, dann kann es von einem späteren Zeitpunkt aus retrospektiv darin auch wieder ‚entdeckt‘ werden. Unter der Voraussetzung einer volksmäßigen Literatur, wonach Publikum mit Nation und Volk gleichgesetzt wird, gilt: wo keine Volkspoesie tradiert und rezipiert wird, gibt es nicht nur kein Publikum, sondern fehlt die Nation überhaupt. Dass aber der Großteil der deutschen Dichter gelehrte Poesie fabriziert, die durchaus gelesen wurde und somit ein Publikum erreicht, hat Herder an dieser Stelle in polemischer Absicht beiseitegelassen. Diese Zuspitzung ist auch im 19. Jahrhundert ein wichtiger Aspekt innerhalb des Argumentationsgebäudes der Volkspoesie-Anhänger: der bestehende Markt der gelehrten Kunstpoesie wird in den Überlegungen schlichtweg ausgeblendet, weil er zur Bildung einer Nation aus dem ‚Volksgeist‘ heraus nichts beizutragen vermag.

Ein weiterer Aspekt, der im 19. Jahrhundert großen Anklang fand, war das (im vorangehenden Zitat angesprochene) enge Verhältnis von Dichter, Werk und Volk. Als poetische und politische Gemeinschaft konstituiert sich ein Volk auch durch das Werk des Volksdichters, der wie etwa Homer, bloß

⁶⁸ „Legt also Hand an, meine Brüder, und zeigt unsrer Nation, was sie ist und nicht ist? Wie sie dachte und fühlte, oder wie sie denkt und fühlt.“ (HW 2, S. 558) Vgl. auch den Eingang des *Ähnlichkeits*-Aufsatzes (HW 2, S. 550–554).

⁶⁹ Koselleck: *Volk*, a. a. O., S. 316; vgl. hierzu auch Ulrich Gaier: *Herders Volksbegriff und seine Rezeption*, in: *Herder im Spiegel der Zeiten. Verwerfungen der Rezeptionsgeschichte und Chancen einer Relektüre*, hg. von Tilman Borsche, Paderborn 2006, S. 32–57, Wulf Koepke: *Das Wort ‚Volk‘ im Sprachgebrauch Johann Gottfried Herders*, in: *Lessing Yearbook* 29 (1987), S. 207–219.

⁷⁰ Vgl. Herder: *Dithyrambische Rhapsodie über die Rhapsodie kabbalistischer Prose*, in: ders.: *Werke in zehn Bänden, Bd. 1: Frühe Schriften, 1764–1772*, hg. von Ulrich Gaier, Frankfurt a.M. 1985, S. 30–39, hier S. 31; ders.: *Von der Ode [Dispositionen, Entwürfe, Fragmente]*, in: ebd., S. 57–101, hier S. 61; Johann Georg Hamann: *Aesthetica in nuce*, in: ders.: *Sämtliche Werke, Bd. 2: Schriften über Philosophie, Philologie, Kritik, 1758–1763*, hg. von Josef Nadler, Wien 1952, S. 195–219, hier S. 195.

„sang[,] was er gehöret, stellte dar[,] was er gesehen und lebendig erfaßt hatte“ (HW 3, S. 231). Legt man Herders Volksbegriff zugrunde, so gilt in Bezug auf den Dichter: Der Volksdichter ist zugleich auch ein Nationaldichter, der Initiator wie Sprachrohr einer überein- und zusammenstimmenden literarischen Öffentlichkeit ist. Diese Ansicht war fürs 19. Jahrhundert äußerst attraktiv, mit ähnlich lautenden Formulierungen forderte man (deshalb) von den Schriftstellern realistische Schilderungen des Volkslebens.⁷¹ In Herders Schilderung liest die Gemeinschaft freilich nicht lediglich ‚einfach so‘ die Texte, sie verehrt vielmehr ihre Dichtungen als „heilige“ Texte, die damit, das wurde bereits deutlich (siehe oben), weit mehr als eine bloße Unterhaltungsfunktion aufweisen. In produktionsästhetischer Hinsicht wird damit auf den poeta vates rekurriert:

Über das grobe Gewirr des wachenden Lebens hebt uns der Traum; er zeichnet feiner. So hebe uns auch über die gemeine Welt der Roman, das Märchen. Alltägliche Dinge sehen und hören wir täglich; wozu, o Dichter, trägst Du den magischen Stab und die Krone, als daß Du uns in eine andre Welt zaubern, uns magisch erfreuen und belehren sollt? (HW 10, S. 275)

Der Dichter erscheint hier mit magischer Kraft ausgestattet, weil er Dinge einsehen und literarisch wiedergeben kann, die anderen verwehrt sind, weshalb der Dichter auch mit dem Traum und dem Märchen (als mündliche Erzählung im allgemeinen Sinne) assoziiert wird. Der Traum gibt in individualpsychologischer Hinsicht die Erklärung dafür ab, wie phylogenetisch das Märchen entstand.⁷² Den Traum definiert Herder – durchaus modern – als ein „wunderbares Vermögen“, das unbewusst Bilder produziert (HW 10, S. 271), wobei die individuelle Produktivkraft stets an eine übergeordnete, metaphysische resp. göttliche Größe zurückgebunden bleibt. Philosophisch gewendet heißt es: „Der Weltgeist / Stralet sie [die Traumgebilde] ab in Dich [den Träumenden], wie sie der Spiegel erfasst. / Was ich [der Traum] im Schlummer Dir bin, ist Er dem Wachenden; Heil Dir, / Wenn er Idole Dir giebt, Bilder zu Freuden und Glück.“⁷³ Der Produzent ist immer auch Rezipient, der „träumende[]“ und der „Traumanschauende[] Geist“ sind identisch, sind „Erzähler und Hörer“ zugleich (HW 10, S. 271). Damit beschreibt Herder die Situation, in der sich auch der Volksdichter befindet, wenn er in seinen Dichtungen

⁷¹ Vgl. etwa paradigmatisch die Ausführungen von Jeremias Gotthelf in Kap. III.2.

⁷² Vgl. Herders kurzen, aber poetologisch wichtigen Dialog zwischen Traum und Träumer; es ist deshalb zu bedauern, dass dieser Dialog nicht in die Klassiker-Ausgabe aufgenommen wurde.

⁷³ Herder: *Der Traum. Ein Gespräch mit dem Traume*, in: *Adrastea* 2 (1801), S. 159–165, hier S. 160f.

überindividuelle, d.h. allgemein-menschliche Erfahrungen und Erlebnisse artikuliert. Diesem Dichten, das zugleich Individuelles und Allgemeines zusammenführt, entspringt die „magische[] Kraft und Wirkung“ der Märchen (HW 10, S. 276).

II.2 „Alle Poesie soll volksmäßig sein“: Der Bürger-Nicolai-Schiller-Streit

Gottfried August Bürger wird heute in der Literaturgeschichte vor allem wegen eines Streits erinnert: wegen seiner Debatte mit Schiller. Dass er dabei in erster Linie als Objekt der Schiller'schen Kritik angesehen und marginalisiert wurde, ist angesichts der Kanonizität Schillers relativ leicht verständlich. Unabhängig von dieser perspektivisch verzerrten Wahrnehmung ist damit jedoch nur ein Teilausschnitt der historischen Konstellationen erfasst: Schillers Rezension der *Gedichte* Bürgers in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* von 1791 stellt den zweiten Großangriff auf Bürger dar. Die erste Attacke hatte Ende 1776 Friedrich Nicolai mit seinem *Feynen kleynen Almanach* geritten, die er auch gegen Herder, aber in erster Linie und aus aktuellem Anlass gegen Bürger führte. Dieser hatte im Mai 1776 in Heinrich Christian Boies *Deutschem Museum* seinen *Herzensausguß über Volks-Poesie* abgedruckt, in dem er im Anschluss an Herder die Volkspoesie zum „non plus ultra der Kunst“ erklärt hatte.⁷⁴ Herder reagierte mit seinem *Ähnlichkeits*-Aufsatz von 1777 (Kap. II.1) auf Nicolais *Almanach*-Angriff, Bürger nutzte die Vorreden seiner Gedichtausgaben von 1778 und 1789 zur Replik.

Im Weiteren ist zu bedenken: Bürger und Schiller stehen sich als Autoren in ihrer Zeit im Grunde in einem beinahe umgekehrten Verhältnis gegenüber, als man es heute leichtfertig annehmen könnte. Bürger war damals der erfolgreichere und bekanntere Autor als Schiller, die vielen Nachdrucke seiner Gedichtausgaben, über die sich Bürger ärgerte,⁷⁵ geben von Bürgers Ansehen ein deutliches Zeugnis und auch seine Werkausgaben, die kontinuierlich bis ins 20. Jahrhundert mehrmals aufgelegt wurde, bekräftigen dies.⁷⁶ Auch

⁷⁴ Gottfried August Bürger: *Aus Daniel Wunderlichs Buch*, in: ders.: *Sämtliche Werke*, hg. v. Günter und Hiltrud Häntzschel, München, Wien 1987, S. 685–697, hier S. 693. Im Folgenden werden sämtliche Texte Bürgers, wenn nicht anders vermerkt, nach dieser Ausgabe mit dem Kurztitel *BSW* und Seitenangabe zitiert.

⁷⁵ Von der Ausgabe seiner *Gedichte* gab es bspw. neun unberechtigte Nachdrucke, vgl. auch die Vorrede zu seinen *Gedichten* von 1789 (*BSW*, S. 21–24) oder auch seinen *Vorschlag dem Büchernachdrucke zu steuern* (ebd., S. 698–716).

⁷⁶ Neben verschiedenen Separatausgaben der *Gedichte* und des *Münchhausens* er-

die Tatsache, dass er gleich zweimal von prominenten Kritikern angegangen wird, bezeugt seine herausragende Stellung im damaligen Literaturbetrieb, noch 1865 heißt es über Bürger:

Bürger hat zu den populärsten Dichtern gehört, die unsere gesammte Literaturgeschichte aufweisen kann. Seine [Ballade] Lenore durchflog in einem Augenblicke ganz Deutschland und wurde, was nicht stark genug hervorgehoben werden kann, im Kreise des Volkes eben so wohl gelesen und gesungen, wie im Kreise der Gebildeten und thut in beiden Kreisen noch jetzt, nach achtzig Jahren, ihre Wirkung.⁷⁷

Das Zitat sowie die Editionsgeschichte von Bürgers Werk zeigen freilich auch: Bürger wurde im Grunde ausschließlich als Dichter und nicht wie Herder als Volkspoesie-Theoretiker rezipiert. Möglicherweise sucht man auch deshalb vergleichbare Lobgesänge wie auf Herder (Kap. II.1) bei ihm vergebens. Bürger ist umso mehr für die konkrete, praktische literarische Adaptation der Volkspoesie als zeitgenössische Dichtung bedeutsam. In seinen *Gedichten* verarbeitete er zum einen volkspoetische Prätexte, wie etwa verschiedene deutsche Sagen oder Gedichte aus Thomas Percy's *Reliques of Ancient English Poetry* bzw. ließ sich davon inspirieren, zum anderen formulierte er im Rückgriff auf das Modell der Volkspoesie ein poetologische Programm für die zeitgenössischen Dichter. Anders als bei Herder fallen die historischen Vergleiche und Bezüge bei Bürger sehr knapp aus, der seine Erläuterungen in erster Linie auf die eigene Gegenwart bezieht. Insbesondere deshalb erfuhr er, wie im Folgenden gezeigt wird, solch scharfe Repliken.

Mit der typischen Vehemenz des Sturm und Drangs erklärte Bürger die Volkspoesie zum „non plus ultra der Kunst“, die er gegen die vorherrschende Gelehrtenpoesie, die sich nur an eine kleine Gruppe richte, ins Feld führt. Aufgrund der weit verbreiteten „Quisquiliengelahrtheit“ dichte man insbesondere in Deutschland, so Bürger in *Aus Daniel Wunderlichs Buch* (1776) im Rückgriff auf Ansichten Herders, nur „fremd und ausländisch“ (BSW, S. 688) und ahme bloß ausländische Vorbilder nach. Für den „Ungelehrten“ sei dies „totes Kapital“ und ohne „innerlichen Wert“: „Die deutsche Muse sollte billig nicht auf gelehrte Reisen gehen, sondern ihren Naturkatechismus zu Haus auswendig lernen.“ (Ebd.) Wenn sie dies tue, dann könnten all ihre „Produkte [...] volksmäßig“ (ebd., S. 690) werden und den „verfeinerten Weisen eben

schienen Werkausgaben 1796, 1812, 1823, 1829, 1835, 1844, 1877, 1890, 1894, 1902 sowie 1905.

⁷⁷ August Lüben, Carl Nacke: *Einführung in die deutsche Literatur; vermittelt durch Erläuterung von Musterstücken aus den Werken der vorzüglichsten Schriftsteller; für den Schul- und Selbstunterricht. Zweiter Theil*, Leipzig 1865, S. 213.

so sehr, als den rohen Bewohnern des Waldes, [der] Dame am Putztisch, wie [der] Tochter der Natur hinter dem Spinnrocken und auf der Bleiche“; kurz: dem „ganze[n] Volk“, gefallen (ebd., S. 689). Muster einer solchen Volkspoesie – einer Poesie, die von der ganzen Nation rezipiert und verstanden wird –, seien „unsere alten Volkslieder“ (ebd., S. 690), aber auch zeitgenössische Balladen und Romanzen sowie ältere Epen, insbesondere die *Ilias* und die *Odyssee*, im weiteren auch Ariost' *Orlando furioso* (1516) oder Edmund Spenser's *Fairy Queen* (1590–1596) sowie die Dichtungen Ossians. Zur „Nachahmung im Ganzen“ seien diese jedoch nicht geeignet, sondern stellten vielmehr „eine reiche Fundgrube“ dar, an der sich die modernen Dichter bedienen und orientieren sollten (BSW, S. 693). Herder bezeichnete 1778 in der Vorrede zu den *Volksliedern* in diesem Sinne die von ihm gesammelten Lieder als „Materialien zur Dichtkunst“ (vgl. Kap. II.1).

Um ein moderner Volkspoet zu sein, braucht es freilich mehr als Kenntnisse von älteren Dichtungen. Entscheidend ist, dass die Dichter wie früher zum Volk gehörten, dafür müssten sie jedoch von den „Gipfeln [der] wolkigen Hochgelahrtheit“ herabsteigen und nicht verlangen, dass „wir vielen, die wir auf Erden wohnen, zu euch wenigen hinauf klimmen sollen“ (BSW, S. 692). In seiner Rezension von 1791 stellte Schiller u. a. diese Ansicht mit Nachdruck in Frage, für Bürger konnte jedoch nur durch diesen Abschied vom Gelehrtentum das alte (volkspoetische) Ideal der Einheit von Dichter und Volk erreicht werden: „Man lerne das Volk im ganzen kennen, man erkundige seine Fantasie und Fühlbarkeit, um jene mit gehörigen Bildern zu füllen, und für diese das rechte Kaliber zu treffen.“ (BSW, S. 689) Im 19. Jahrhundert wird dieser Aspekt für die Definition des ‚Volksschriftstellers‘ von zentraler Bedeutung (Kap. III.2); Ende des 18. Jahrhunderts war diese Forderung hingegen noch sehr radikal, wie Nicolais und Schillers Repliken zu verstehen geben. In den kurzen, zeitlebens unpublizierten Ausführungen zur *Popularität der Poesie* formulierte Bürger den ‚Paradigmenwechsel‘ des Autorenverständnisses gar noch drastischer. „Gäbe es ein ganzes Volk, dessen Nasen so organisiert wären, daß ihnen Teufelsdreck besser röche, als die Rose, dem besinge man Teufelsdreck, statt der Rose. Den will ich sehen, der diesen Satz umstoßen will aus der Poetik für ein solches Volk.“⁷⁸ Das tönt nach einer Anbiederung des Dichters an den Zeitgeschmack, ist aber de facto eine polemische Zuspitzung des oben in moderaten Worten charakterisierten Autormodells der Volkspoesie.

So polemisch das Statement ist, so treffend artikuliert es einen neuen literarischen Bewertungsmaßstab, der von ästhetischen Aspekten abzusehen scheint und stattdessen lediglich nach der „Popularität“ der Dichtung fragt.

⁷⁸ Bürger: *Popularität der Poesie*, in: BSW, S. 725–730, hier S. 728.

Bürger schließt sich mit dieser Auffassung an Herders Vorstellung einer Volkspoesie an, die den „Nationalgeist“ widerspiegelt,⁷⁹ rekuriert mit der Redeweise von der Popularität aber vorwiegend auf das Volk im engeren Sinne, d. h. auf die unteren Schichten. Populäre Poesie ist demnach eine Dichtung, die „innerhalb des allgemein anschaulichen und empfindbaren poetischen Horizontes gedichtet“ ist (BSW, S. 15), womit Bürger geradezu paradigmatisch die zeitgenössische Auffassung von ‚Popularität‘ zum Ausdruck bringt.⁸⁰ Indem Bürger diese Bedeutung stark macht, öffnet er seinen Kritikern Tür und Tor, die mit dem (niedereren) Volk amoralische und ästhetisch minderwertige Dichtungen verbinden (wie Nicolai und Schiller) oder eine genauere Klärung des ‚Volk‘-Begriffs wünschen (siehe unten).

Wenn populäre Dichter die Allgemeinheit erreichen, so können sie nach Bürger auch als Klassiker bzw. Nationaldichter bezeichnet werden. „Die größten, unsterblichen Dichter aller Nationen sind populäre Dichter gewesen.“ (BSW, S. 728) Exemplarisch verweist Bürger in diesem Zusammenhang auf Homer, Ossian, Shakespeare sowie auf sich selbst, weil man ihn auch schon „hier und da *unsern Volksdichter*, ja, wohl gar den *größten* Volksdichter genannt“ habe (ebd.). Diese Gleichsetzung von früheren und zeitgenössischen Dichtern resp. von Nationaldichtern und populären Dichtern zeigt die Differenz zu Herder. Für Herder artikulierte ein Volks- oder Nationaldichter den „Nationalgeist“ oder den „Geist des Volkes“; für Bürger ist der Dichter vielmehr durch die Reichweite bzw. Anzahl Leser definiert. Damit vernachlässigt er einen wesentlichen Aspekt des Volkspoesie-Konzeptes, das im 19. Jahrhundert (wieder) großen Wert gewann (vgl. Kap. III.2). Darüber hinaus verwendete Bürger einen sehr idealisierten und ahistorischen ‚Volks‘-Begriff, den er sowohl auf die Vorzeit als auch auf die eigene Gegenwart bezieht. Historische Entwicklungs- und Ausdifferenzierungsprozesse (sowohl

⁷⁹ „[E]chte wahre Popularität“ sei von denjenigen Dichtern erreicht, die „mit dem Vorstellungs- und Empfindungsvermögen des Volkes im ganzen am meisten“ übereinstimmen (BSW, S. 730).

⁸⁰ ‚Populär‘ bedeutet nach Adelung „dem größten Haufen, den niedern Classen der Glieder eines Staates verständlich; allgemein verständlich“ zu sein sowie so zu „denken und sich auszudrücken“ wie der „große[] Haufen[]“ (Anonym: *Populär*, in: Johann Christoph Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen. Dritter Theil, von M–Scr*, Wien 1811, S. 807 f. Auf diesem Verständnis baut auch die homiletische *Theorie der Popularität* von Johann Christoph Greiling [Magdeburg 1805] auf, vgl. hierzu Holger Dainat: *Meine Göttin Popularität. Programme printmedialer Inklusion in Deutschland [1750–1850]*, in: *Popularisierung und Popularität*, hg. von Gereon Blaseio, Hedwig Pompe und Jens Ruchart, Köln 2005, S. 43–63).

auf Seiten des Volkes, als auch auf Seiten der Autoren) bedachte Bürger mit seinen ersten Verlautbarungen zur Volksdichtung nicht, was von Nicolai und Schiller entsprechend kritisiert wurde.

Bürger kommt das Verdienst zu, die zeitgenössische Dichtung enger mit der Tradition der Volkspoesie zusammengeführt zu haben. Dass er dies als ein ernsthaftes Unternehmen ansah, erhellt die Selbstverortung seiner poetologischen Ansichten:

Ich sehe, daß die Theoristen [sic] Volks-Poesie zu einer *Gattung* machen, und ihr, als einer solchen, höchsten ein Kapitel in ihren Theorieen [sic] einräumen. Alles das überzeugt mich, daß wenige, ja, wohl niemand, verstehen [sic], was ich meine. [...] Alle Poesie soll volksmäßig sein; denn das ist das Siegel ihrer Vollkommenheit. (BSW, S. 730)⁸¹

Im Grunde suchte Bürger damit die herkömmliche Poetik nach neuen Gesichtspunkten umzuschreiben. Die Volkspoesie galt ihm nicht als eine Form der Literatur, sondern als die einzige Literatur überhaupt.

Gegenüber den Ausführungen aus den späten 1770er Jahren ist die 1789 publizierte Vorrede zu Bürgers *Gedichten* etwas moderater und differenzierter, enthält aber freilich dieselben Basisannahmen einer volksmäßigen Poesie wie ein Jahrzehnt zuvor.⁸² Nun wird sie anthropologisch mit einem Zitat aus der Nummer 70 von Addisons *Spectator*, aus der auch Herder in seinen *Volksliedern* zitierte, begründet: „Human Nature is the same in all reasonable creatures“ (BSW, S. 15). Aufgrund dieser Gleichheit soll auch die Poesie einem „allgemeine[n] Maßstab“ verpflichtet sein (S. 14); sie dürfe sich nicht nur auf eine bestimmte Gruppe ausrichten, ansonsten entferne sie sich „von dem Markte des Lebens“ und verbanne sich gewissermaßen selbst „in enge Zellen, ähnlich denen, worin der Meßkünstler mißt und rechnet, oder der Metaphysiker, wenigen Schülern höchst schwer, oder gar nicht verständlich, etwas vergrübelt“ (ebd.). Bürger verdeutlicht seine Vorstellungen mit einem Schuhmacher-Gleichnis, das Schiller (und auch andere Rezensenten) in der Folge kritisieren: Ein Schuhmacher gehe „mit einer großen Anzahl zum vo-

⁸¹ Diese Selbsteinschätzung, eine singuläre poetologische Position zu vertreten, dürfte wohl als Anreiz für Bürgers Absicht zu verstehen sein, eine ausführlichere und „ganz neue Theorie der Poesie“ zu verfassen (Brief an Boie, 19. September 1778), die er als Vorrede den *Gedichten* von 1778 mitgeben wollte. Was er brieflich an Boie davon inhaltlich berichtet, deckt sich mit der Skizze *Popularität der Poesie*, die folglich als Nucleus dieser nur geplanten, aber nie verfassten größeren Abhandlung gelten kann.

⁸² 1789 gesteht Bürger zu, dass er seine Ansichten 1778 „ein wenig abenteuerlich ausgedrückt habe“ (BSW, S. 14).

raus verfertigter Schuhe zu Markte“, die zwar nicht passgenau für jeden Fuß, aber im Allgemeinen doch von vielen tragbar seien (ebd.).

Nicht die spezifische Kunstpoesie für die Gelehrten, sondern die allgemein verständliche Volkspoesie stellt Bürgers Dichtungsideal dar, das man auch als eine Literatur der Mittellage bezeichnen könnte.⁸³ Denn so wie er gegen ‚oben‘, d. h. bei den Gebildeten, das Gefallen an der volksmäßigen Poesie einschränkt, so grenzte er 1789 das Publikum auch gegen ‚unten‘ deutlicher ab. Explizit erläuterte er, dass mit ‚Volk‘ nicht der „Pöbel“ gemeint sei, sondern „diejenigen Merkmalhe [...], worin ungefähr alle, oder doch die ansehnlichsten Classen überein kommen“ (ebd.); sein ‚Volks‘-Begriff orientiert sich verstärkt am Bürgertum.⁸⁴ Ein Blick auf das Subskribentenverzeichnis seiner Gedichtsammlung zeigt, dass Bürger in der Tat vor allem ein Volksdichter der „ansehnlichsten Classen“ war, seine Leserschaft setzt sich vor allem aus Adligen, Geistlichen, Bürgerlichen, Gelehrten und Studenten zusammen.⁸⁵ Dem scheint Bürger Rechnung zu tragen, wenn er sich 1789 ‚gemäßiger‘ gibt.⁸⁶

In dieselbe Richtung weisen auch Bürgers Ausführungen zu den stilistisch-rhetorischen Kategorien, welche die allgemeine Verständlichkeit herstellen sollen und die sich als durchaus aufklärerisch erweisen: „Klarheit, Bestimmtheit, Abrundung, Ordnung und Zusammenklang der Gedanken und Bilder“, des Weiteren „Wahrheit, Natur und Einfalt der Empfindungen“ sowie treffende Ausdrücke aus lebendiger, gesprochener Sprache, eine korrekte Grammatik sowie ein „leichte[r], ungezwungene[r], wohlklingende[r] Reim- und Versbau“ (BSW, S. 13).⁸⁷ Damit macht Bürger deutlich, dass er nicht einem naiven Dichten das Wort redet, sondern die Volkspoesie durchaus als Kunstpoesie begreift, die „zwar von Gelehrten, aber nicht für Gelehrte, als solche, sondern für das Volk“ geschrieben werde (ebd., S. 14). Ein Volksdichter ist also ein gelehrter Dichter, der vielen verständlich ist und der viele mit seiner Literatur auch emotional anspricht.

⁸³ „Wenig Nutzen würde hingegen sowohl ihm, als dem Publikum seine Bude gewähren, wenn er nur Zwerg- oder Riesenschuhe zu Markte gebracht hätte.“ (Ebd., S. 15).

⁸⁴ 1778 schrieb Bürger etwas salopp, dass er unter ‚Volk‘ „mitnichten den Pöbel allein“ verstehe (BSW, S. 717).

⁸⁵ Vgl. das Verzeichnis von 1778 in BSW, S. 1043–1071, von 1789 in ebd., S. 1079–1088.

⁸⁶ So auch Hill: *Bürger*, a. a. O., S. 32 f.

⁸⁷ Vgl. auch die Ergänzung, dass es das Bestreben des Dichters sein müsse, „daß dem Leser sogleich alles unverschleyert, blank und bar, ohne Verwirrung, in das Auge der Fantasie springe, was ich ihm anzuschauen, daß alles sogleich die rechte Saite seiner Empfindsamkeit treffe, was ich ihm habe zu empfinden geben wollen.“ (Ebd.).

Gar noch weiter von seinen Überlegungen zur Volkspoesie und Popularität entfernt ist Bürger in seinem *Lehrbuch der Ästhetik*, das zu Beginn der 1790er Jahre entstand, aber erst posthum 1825 von Karl von Reinhard veröffentlicht wurde. Dort kommen beide Begriffe (und auch „Volksdichter“) überhaupt nicht vor;⁸⁸ der ‚Rückzug‘ von den ursprünglich recht radikalen Ansichten setzt sich somit weiter fort. Im Rahmen seiner Anstellung als Privatdozent an der Universität Göttingen interessierte sich Bürger zunehmend für die individualanthropologische Erörterung der „ästhetischen Gefühle[]“⁸⁹ und suchte Fragen nach den Bedingungen und Möglichkeiten von Geschmacksurteilen sowie der ästhetischen Wirkung von Dichtung u. a. in Auseinandersetzung mit Kants Kritischen Schriften zu beantworten.⁹⁰ Was Bürger früher unter dem Stichwort der ‚Popularität‘ gelobt hatte, das suchte er im *Lehrbuch* aus

⁸⁸ Von Reinhard's Einschätzung, dass dieses Lehrbuch eine „höchst interessante Erscheinung“ sei, weil es das „erste und einzige [sei], in welchem ein wahrhaft großer Dichter seine Kunst in ihrem ganzen Umfange theoretisch und systematisch behandelt“ habe (Karl von Reinhard: *Vorrede des Herausgebers*, in: *G.A. Bürger's Lehrbuch der Ästhetik*, hg. von K. von Reinhard, Berlin 1825, 1. Bd., S. III–IV, hier S. III; vgl. auch den seitenidentischen Neudruck, hg., eingeleitet und kommentiert von Hans-Jürgen Ketzer, Berlin 1994), ist freilich etwas irreführend und bezeugt in erster Linie den Ruhm Bürgers in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Auch andere Dichter verfassten Lehrbücher, um nur an zwei Zeitgenossen Bürgers zu erinnern, sei auf Heinrich Zschokkes 1793 erschienene *Ideen zu einer psychologischen Aesthetik* und auf Friedrich Schlegels literarhistorische und -ästhetische Vorlesungen verwiesen. Anders als Reinhard vermochte Christian Janentzky 1909 das Lehrbuch nicht in Bürgers Werk zu integrieren: „Der Ästhetiker Bürger jedoch [...] steht dem Dichter völlig fern; zwischen ihnen besteht keine Brücke. Und deshalb gerade sind die Leistungen des philosophierenden Ästhetikers in dieser Periode seines Wirkens loszulösen von denen des poetisch Empfindenden und Schaffenden; der eine nimmt gibt oder nimmt dem andern nichts von seinem Wert und Unwert, und den Kranz des Dichters Bürgers lassen wir unberührt, wenn wir ihn dem Denker und Ästhetiker versagen müssen.“ (Christian Janentzky: *G.A. Bürgers Ästhetik*, Berlin 1909, S. 246). Auch Janentzky bezeugt mit seinen Ausführungen die langanhaltende Wertschätzung des Volksdichters Bürger.

⁸⁹ Ketzer: *Einleitung*, in: *Bürger's Lehrbuch* [Neudruck], a. a. O., S. XLIII.

⁹⁰ Vgl. seine Anmerkungen über den aktuellen Stand der Ästhetik als Wissenschaftsdisziplin in dem Aufsatz *Über die ästhetische Kunst*, den er auch als Eröffnungsrede seiner Ästhetik-Vorlesungen in Göttingen verwendete (Bürger: *Über die ästhetische Kunst*, in: *Ästhetische Schriften von Gottfried August Bürger. Ein Supplement zu allen Ausgaben von Bürger's Werken*, hg. von Karl v. Reinhard, Berlin 1832, S. 1–13). Demzufolge stehe die Ästhetik erst am Anfang, könne aber dank Kant hoffnungsvoll in die Zukunft schauen.

der Perspektive des Geschmacksvermögens zu bestimmen. Die so vorgenommene Bestimmung des Schönen biete „einen Ersatz für die verlorengegangene, eine allgemeine Wirkung verbürgende Instanz, die Popularität. Ein allen Menschen gleichermaßen abzuforderndes Vermögen, der Geschmack, könne, insofern er eben der echte und kein bloßer ‚Privatgeschmack‘ ist, dafür eintreten.“⁹¹ Als akademischer Lehrer gibt sich Bürger also deutlich weniger polemisch denn als junger Dichter, die veränderte Interessenslage lässt sich aber gleichwohl noch mit dem Werk des Dichters verbinden, auch wenn sie mit diesem nicht mehr so kongruent ist wie die poetologischen Erwägungen der 1770/80er Jahre.⁹²

Bürgers gemäßigtere Auffassung von der Volkspoesie, wie er sie in der Vorrede seiner *Gedichte* 1789 äußert, mag zu einem gewissen Teil auch auf die kritischen Einwände Nicolais zurückzuführen sein. Nicolai referierte mit dem Titel seines Almanachs, *Eyn feyner kleyner Almanach. Vol schönerr echterr liblicherr Volckslieder, lustigerr Reyen unndt kleglicher Mordgeschichte, gesungen von Gabriel Wunderlich weyl. Benkelsengernn zu Dessaw, herausgegeben von Daniel Seuberlich, Schusternn tzu Ritzmück ann der Elbe*, auf Bürgers Aufsatz *Aus Daniel Wunderlichs Buch*, der im Mai 1776 im *Deutschen Museum* erschienen war und von Nicolai mehrfach wörtlich zitiert wird. Die auffällig merkwürdige Rechtschreibung von Nicolai imitiert die Schreibweise älterer volkspoetischer Erzeugnisse und zeigt an, dass Nicolai mit dem Mittel der Satire arbeitete, um Bürgers und Herders Ansichten bloßzustellen. Während Schiller in seiner Rezension von 1791 einen eigenen poetologischen Standpunkt skizzierte, hielt sich Nicolai an die Kritik, ohne ein eigenes poetologische Programm zu entwerfen. Hinter der Satire scheint freilich die rationalistische Poetik der Aufklärung durch.

Mit explizitem Bezug auf Bürger diffamierte Nicolai die Beschäftigung mit der Volkspoesie als Modeerscheinung der Gelehrten, die den eigentlichen Charakter der Volkspoesie völlig verkenne. Die Volkslieder enthalten „keyn[en] Zauber“ wie etwa den Geist des Volkes, sondern werden deshalb vom Volk gesungen, weil sie „furs Volck grad recht sind“.⁹³ Als neues poeto-

⁹¹ Ketzer: *Einleitung*, in: *Bürger's Lehrbuch* [Neudruck], a. a. O., S. XLVIII.

⁹² Hierin ist er durchaus der schriftstellerischen wie akademischen Entwicklung Heinrich Zschokkes vergleichbar, vgl. hierzu Jesko Reiling: ‚Was Erheiterungen gewähret ...‘. Zu Heinrich Zschokkes Erzählung ‚Der zerbrochene Krug‘ (1813), in: *Kleist in der Schweiz – Kleist und die Schweiz*, hg. von Anett Lütteken, Carsten Zelle und Wolfgang de Bruyn, Hannover 2015, S. 175–203.

⁹³ Friedrich Nicolai: *Eyn feyner kleyner Almanach. Vol schönerr echterr liblicherr Volckslieder, lustigerr Reyen unndt kleglicher Mordgeschichte, gesungen von*

logisches Paradigma taugen die Volkslieder auch deshalb nicht, weil sie nicht, wie ihre Anhänger glauben, „natürlich“ sind, sondern „ungehobelt unndt plump“ (S. 11). Sie enthalten „eynfeltigen Kyndessynn“ und Aberglauben und stehen damit der „Ordnung unndt [...] Vernunft“ der Aufklärung entgegen (S. 19). Sammlung und Drucklegung der Volkslieder haben deshalb einzig den Zweck, dass sich das Volk an bereits bekannte Lieder erinnern oder vergessene wieder erlernen könne – eine Funktion oder einen Nutzen für die Gelehrten haben sie jedoch nicht; Volkspoesie zu sammeln, damit die Gelehrten „ne Fundgrube fur ire Kunst hetten“, so wie es Bürger formulierte, lehnt Nicolai explizit ab (S. 23). Die Gelehrten haben an den Liedern lediglich Gefallen, weil sie „immer wz neues furnemben“, d.h. vorzunehmen suchen, um „ausm alten wz neues zuschneyden“ (ebd.). Wenn die angeblichen Genies der Gegenwart von „Volcksliedern, vom Wurfe unndt Sprunge“ – dies als Anspielung auf Herder – sprechen, sei dies eine „eytel Mummerey“: „Wollen eben wz neues haben, wollen Oren kitzeln, wollen feynen Damen neue Lydlein vormachen“ (S. 11). Im Grunde sind sie aber schlechte „Versemacher“, die „hir’n Wort, da’n Wort“ in ihre Verse hineinflicken (ebd.) und damit bestenfalls „Mischmascherey“ produzieren, aber die „alte teutsche Volckspoeterey“ keinesfalls befördern, geschweige denn weiterführen (S. 12). Kurzum: Wunderlichs Buch enthalte „wi[e] der eyne new Theorey unndt Klugeley“, die jedoch „uff nichts besteet“ (S. 22).

Bürgers Forderung, dass der Volksdichter das Volk genau kennen müsse, begegnet Nicolai mit zwei Gegenargumenten. Zum einen, das klang bereits an, sei das Volk gar nicht so rein und ursprünglich wie angenommen, sondern bereits „durchs leydige Cultiviren seer verderbt“ und habe von den ‚unreinen‘ Sitten der oberen Stände etwas „an sich behalten“ (S. 24). Zum anderen bestehe zwischen dem Volksdichter und dem Volk, so wie ihn Herder oder Bürger konzipieren, ein zu großes soziales und damit auch Mentalitätsgefälle; entsprechend empfiehlt Nicolai den Genies:

Entweder bleibt furnembe unndt gelarte Leute, dychtet unndt schreybt denn in Gottes-Namen, für furnembe unndt gelarte Leutt, wi sichs geburt [gebührt]; oder werdet Handwerspurschen unndt Kesselflicker, sonst konnt jr fur Handwerckspurschen unndt Kesselflicker fast nicht schreyben unndt dychten. (S. 20)

Wie Schiller unterscheidet Nicolai zwischen einem gelehrten und ungelehrten Publikum, die im Grunde nicht miteinander vereinbar sind. In Bürgers Konzeption sollte hingegen der Volksdichter beide Publika zusammenführen und verbinden; in Nicolais Augen ist dies ein weltfremdes Ansinnen.

Gabriel Wunderlich weyl. Benkelsengern zu Dessaw, herausgegeben von Daniel Seuberlich, Schusternn tzu Ritzmück ann der Elbe. Erster Jahrgang, Berlin, Stettin 1777 [Neudruck 1918], S. 22. Im Folgenden direkt im Text zitiert.

Obwohl sich Nicolai gegen die Volkspoesie ausspricht, lässt sich bei ihm eine merkwürdige Ambivalenz feststellen. Er belässt es nicht bei der kritischen Vorrede, sondern sammelt selbst ebenfalls Volkslieder, die er in seinem *Almanach* abdruckt. Die derben Gassenhauer sollen der verklärten Auffassung von Bürger und Herder ein reales Korrektiv gegenüberstellen, das die normativen Volkspoesievorstellungen von Herder und Bürger schlaglichtartig zu erkennen geben soll.

Der *Almanach* hatte freilich nicht die erhoffte Wirkung, vielmehr wurde Herder wohl gerade durch Nicolais *Almanach* darin bestärkt, seine schon länger geplante Volkslieder-Sammlung zu veröffentlichen.⁹⁴ Einen deutlichen Kommentar zu Nicolais *Almanach* gab Herder bereits in seinem *Ähnlichkeits*-Aufsatz von 1777: Der *Almanach* sei eine „Schüssel voll Schlamm“, die verhindern suche, dass die „Nation ja nicht zu etwas Besserm Lust bekomme“ (*HW* 2, S. 558). Bürger hingegen, der „die Sprache und das Herz dieser Volksrührung tief kennt“ (*HW* 2, S. 559), wird im selben Aufsatz explizit gelobt und als kommender deutscher Nationaldichter neben Homer und die nordischen Skalden und Barden gestellt.⁹⁵

Im Unterschied zur Kritik Nicolais fasste Bürger Schillers Rezension als Vernichtungsschlag auf. Nach der Rezension sei er bloß noch „so viel, als gar nichts“, er habe durch sie erfahren, „daß ich ganz und gar kein Dichter bin, daß ich diesen Namen gar nicht verdiene.“⁹⁶ Schiller gelang es in seiner Rezension, eine Dichotomie von hoher und niederer Literatur aufzuspannen und Bürger Letzterer zuzurechnen. Mit der Gleichsetzung von Volksdichtung und Trivalliteratur, die auch schon in Nicolais Kritik anklang, etablierte Schiller ein poetologisches Paradigma, das bis heute kolportiert wird und das Bürger-Bild zumindest in Teilen immer noch mitprägt. Die Volksdichtung hatte sich im Grunde noch gar nicht richtig im literarischen Feld entwickelt, da schrieb ihr Schiller schon einen Platz zu: als Trivalliteratur für die Masse, die weit unter der Kunstliteratur für die Bildungselite stehe.⁹⁷

⁹⁴ Vgl. hierzu auch Häntzschel: *Sammel(l)ei(denschaft)*, a. a. O., insbes. S. 32–37.

⁹⁵ Von Bürger ist keine Reaktion auf Nicolais *Almanach* überliefert. Allenfalls sein Schuhmacher-Gleichnis, mit dem er in der Vorrede der *Gedichte* von 1789 die Funktion des Volksdichters erläutert, könnte eine späte Antwort auf Nicolai sein, der in seinem *Almanach* darauf hingewiesen hatte, dass die „Schuster [...] [seit] alter Zeiten schon, bey teutzscher Nation sonderbarlich beflissen gewesen, libliche Reyen und Gesenge zu machen“ (Nicolai: *Almanach*, a. a. O., S. 4).

⁹⁶ Bürger: *Vorläufige Antikritik und Anzeige*, in: *BSW*, S. 846 f.

⁹⁷ Vgl. Klaus L. Berghahn: *Volkstümlichkeit ohne Volk? Kritische Überlegungen zu einem Kulturkonzept Schillers*, in: *Popularität und Trivialität. Fourth Wisconsin Workshop*, hg. von Reinhold Grimm, Jost Hermand, Frankfurt a.M. 1974 (Wissenschaftliche Paperbacks Literaturwissenschaft), S. 51–75, hier S. 51.

Schillers Rezension gewann ihre Wirkungskraft auch durch die Tatsache, dass sie nicht nur eine Besprechung von Bürgers *Gedichten* beinhaltete, sondern auch grundsätzliche Überlegungen zum Wesen der Literatur anstellte, die die „Krone der Klassizität“ für sich beanspruchten.⁹⁸ Das darin entworfene Modell deckte sich freilich nicht mit Bürgers Ansichten, wie Friedrich Bouterwek bereits 1805 konstatierte:

Fremde Kunstwerke mass er [Schiller] [...] mit dem Maasstabe seiner eigenen Poesie. [...] Schiller wollte Bürger's poetisches Verdienst ganz unbefangenen würdigen. Aber es misslang ihm, weil er seine Idealpoesie der Bürgerischen Naturpoesie zum stätigen Muster vorhielt.⁹⁹

Die Forschung hat seither ausführlich herausgearbeitet, dass Schiller sich in seiner Rezension auch von seiner eigenen früheren Dichtungsauffassung abwandte und durch sie die eigene Position – in Konkurrenz zum berühmten Bürger – im literarischen Markt profilieren wollte.¹⁰⁰ York-Gothart Mix hat darauf hingewiesen, dass es insbesondere die positive Rezension *Über Bürgers hohe Lied* von August Wilhelm Schlegel aus dem Jahr 1790 war, auf die Schiller in seiner Kritik mit direkten Entgegensetzungen reagierte.¹⁰¹ Dabei entzündete sich seine Einsprache an zwei Aspekten, die Schlegel im

⁹⁸ Schiller: *Über Bürgers Gedichte*, in: *Allgemeine Literatur-Zeitung*, Nr. 13 und 14, 1791, Sp. 97–103, 105–110, zit. nach *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 22, hg. von Herbert Meyer, Weimar 1958, S. 245–264, hier 259 (ebenfalls in *BSW*, S. 1141–1154, hier S. 1154). Im Folgenden als NA 22 zitiert.

⁹⁹ Friedrich Bouterwek: *Ueber Schiller's Genie und Schriften*, in: *Neue Leipziger Literaturzeitung*, 19. Juli 1805, Sp. 1480. – Wenn Schiller in seiner Antwort auf Bürgers Antikritik davon spricht: „Herrn Bürgers Sache wäre es gewesen, die Anwendung der vom Rez. [Schiller] aufgestellten Grundsätze auf seine Gedichte, nicht aber diese Grundsätze selbst zu bestreiten, die er im Ernst nicht wohl leugnen, nicht mißverstehen kann, ohne seine Begriffe von der Kunst verdächtig zu machen“ (*BSW*, S. 1336), bestätigt er indirekt Bouterweks Deutung. Zweifel an seiner eigenen Kunsttheorie hatte er nicht, ob diese Bürgers Gedichten aber überhaupt gerecht werde, interessierte ihn letztlich nicht.

¹⁰⁰ Vgl. etwa Walter Müller-Seidel: *Schillers Kontroverse mit Bürger und ihr geschichtlicher Sinn*, in: *Formenwandel. Festschrift zum 65. Geburtstag von Paul Böckmann*, hg. von Walter Müller-Seidel et al., Hamburg 1964, S. 294–318, Bergahn: *Volkstümlichkeit*, a. a. O., oder Walter Hinderer: *Schiller und Bürger: Die ästhetische Kontroverse als Paradigma*, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (1986), S. 130–154.

¹⁰¹ York-Gothart Mix: *„Sein Ruhm ist eine natürliche Tochter des Scandals.“ A. W. Schlegels Positionierung im literarischen Feld um 1800 (Bürger, Schiller, Voß)*, in: *Der Europäer August Wilhelm Schlegel*, a. a. O., S. 45–56, insbes. S. 47–50. – Schlegel reagiert seinerseits auf die bereits erwähnte Rezension der *Gedichte* Bür-

positiven Sinne hervorgehoben hatte: zum einen an der Tatsache, dass Bürger in seinem Gedicht seine Geliebte nicht in eine „von aller Individualität entkleidete, abstrakte Vollkommenheit“ umschaffe,¹⁰² zum anderen an der Eigenschaft des Dichters Bürger, dass er aus der „Leidenschaft [heraus], die sein Leben erfüllt hatte“,¹⁰³ gedichtet habe. Ersterem begegnet Schiller mit dem Konzept der „Idealisierkunst“ (NA 22, S. 253; BSW, S. 1148), Letzterem mit dem Verbot, „niemals unter der gegenwärtigen Herrschaft des Affekts“ zu dichten (NA 22, S. 256; BSW, S. 1151).¹⁰⁴ Beide Aspekte stehen der Poetik der Volkspoesie diametral gegenüber, die als echter und spontaner Gefühlsausdruck verstanden wurde, der durch konkrete Ereignisse, Personen oder Situationen ausgelöst werde.

Schiller beginnt seine Ausführungen mit der Darlegung dieser theoretischen Positionen, was sich auch als Indiz verstehen lässt, dass ihn Schlegels Rezension vielleicht sogar noch mehr herausgefordert hatte als Bürgers *Gedichte*. Die „Idealisierkunst“ stellt einen zentralen Aspekt von Schillers ‚klassischem‘ Literaturverständnis dar, das er in seiner Rezension erstmals entwickelt.¹⁰⁵ Für ihn geht es in der Dichtung anders als Bürger nicht darum, das „Individuelle und Lokale“ darzustellen, vielmehr gelte es, diese „zum Allgemeinen zu erheben“ (NA 22, S. 253; BSW, S. 1149).¹⁰⁶ Nur durch dieses Verfahren der „Veredlung“ werde ein Dichter den Anforderungen der Poesie, „Ideale“ zu zeigen, gerecht (ebd.):

Diese Idealisierkunst vermischen wir bei Hn. Bürger. Außerdem, daß uns seine Muse überhaupt einen zu sinnlichen, oft gemeinsinnlichen Charakter zu tragen scheint, daß ihm Liebe selten etwas anders als Genuß oder sinnliche Augenweide, Schönheit oft nur Jugend, Gesundheit, Glückseligkeit nur Wohlleben ist, möchten wir die Gemälde, die er uns aufstellt, mehr einen Zusammenwurf von Bildern, eine Kompilation von Zügen, eine Art Mosaik als Ideale nennen. (NA 22, S. 253; BSW, S. 1149)

gers in der *Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste* von 1789.

¹⁰² A. W. Schlegel: *Über Bürgers hohe Lied*, in: *Neues deutsches Museum* 2 (1790), S. 205–214 und 306–348, hier S. 333.

¹⁰³ Ebd., S. 345. In diesem Zusammenhang heisst es: „Bürger leistete als Mann, was er als Jüngling für Ruhm nicht hätte leisten können.“ – Schiller apostrophierte Bürger hingegen als „unreifen Jüngling“ (NA 22, S. 246; BSW, S. 1142).

¹⁰⁴ Das hatte Bürger explizit zu einer wichtigen Voraussetzung des Dichtens gemacht, siehe oben.

¹⁰⁵ Hierzu auch Joachim Bernauer: *„Schöne Welt, wo bist du?“ Über das Verhältnis von Lyrik und Poetik bei Schiller*, Berlin 1995, insbes. S. 160–186.

¹⁰⁶ Für Berthold Auerbach haben diese Ausführungen ebenfalls zentrale Bedeutung. In seiner Poetik *Schrift und Volk* zitiert er sie wortwörtlich, siehe Kap. III.3.

Die „Idealisierkunst“ oder auch „[p]hilosophische[] Poesie“¹⁰⁷ propagiert Schiller, um den „Verfall der lyrischen Dichtkunst“ aufzuhalten (NA 22, S. 245; BSW, S. 1141). Im Unterschied zur Dramatik und Epik habe es die zeitgenössische Lyrik versäumt, „sich dem Weltton mehr anzuschmiegen und den Geist der Zeit in sich aufzunehmen“, und trete lediglich in Almanachen, „Gesellschaftsgesängen“ oder als „Musikliebhaberei unsrer Damen“ in Erscheinung, was „unser[em] philosophierende[m] Zeitalter“ jedoch nicht adäquat sei (ebd.). Als vorwiegend triviale Unterhaltungspyrik ist sie weit von der Erfüllung ihrer eigentlichen Bestimmung entfernt, „die getrennten Kräfte der Seele wieder in Vereinigung“ zu bringen, „Kopf und Herz, Scharfsinn und Witz, Vernunft und Einbildungskraft in harmonischem Bunde“ zu beschäftigen und „gleichsam den ganzen Menschen in uns wieder“ herzustellen (ebd.). Dies könnte die Lyrik erreichen, ist sich Schiller sicher, indem sie Sitten und Wissen der Gegenwart idealisiert darstelle.¹⁰⁸ Eine solche Dichtung setzt freilich einen ebensolchen Dichter voraus, hinter dem sich das aufklärerische Ideal des poeta doctus verbirgt, dem auch Bürger 1789 verpflichtet war. Schiller fordert vom Dichter aber nicht nur eine intellektuelle Bildung, sondern auch eine sittliche;¹⁰⁹ in seinen Augen ist nicht nur Bürger von diesem Ideal entfernt, sondern im Grund der gesamte „gegenwärtige[] deutsche[] Musenberg“ (NA 22, S. 247; BSW, S. 1143).

Schiller skizziert eine Literatur, die sich in erster Linie von Gelehrten an Gelehrte richtet und Gefühl und Verstand zugleich ansprechen soll. Davon ausgehend, erörtert er Bürgers Vorstellungen von Volkstümlichkeit, die er nach seinen eigenen Ansichten umdeutet, wodurch sie ihren zentralen Stellenwert verlieren, den sie bei Bürger hatten. Auch in der Auseinandersetzung mit den Begriffen ‚Volkdichter‘ und ‚Popularität‘ beschreitet Schiller Neuland. Während alle Rezensenten vor ihm zwar durchaus weitere Ausführungen dazu von Bürger wünschten, sich aber nicht weiter damit aufhielten, sucht Schiller nach einer Definition dieser Begriffe.¹¹⁰ Er findet sie nach Maßgabe

¹⁰⁷ Charlotte Stein an Schiller, 22./23. November 1789, in: *Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 33, Teil 1: Briefwechsel. Briefe an Schiller, 1781–28.2.1790 (Text)*, hg. von Siegfried Seidel. Weimar 1989, S. 420. – Bürger selbst drückte in seiner *Antikritik* sein Unverständnis gegenüber Schillers „Idealisierkunst“ aus und bezeichnete den ihm unbekanntem Rezensenten als „Metaphysikus“ (und nicht als „Künstler“) (BSW, S. 849).

¹⁰⁸ „Die Sitten, den Charakter, die ganze Weisheit ihrer Zeit müßte sie, geläutert und veredelt, in ihrem Spiegel sammeln, und mit idealisirender Kunst aus dem Jahrhundert selbst ein Muster für das Jahrhundert erschaffen.“ (NA 22, S. 246; BSW, S. 1142).

¹⁰⁹ „Diese seine Individualität so sehr als möglich zu veredeln, zur reinsten herrlichsten Menschheit hinaufzuläutern, ist sein erstes und wichtigstes Geschäft [...]“ (Ebd.).

¹¹⁰ Georg Schatz, der in der Vorrede der *Gedichte* von 1789 „fast eine ganze Poetik in

seiner elitären Kunstauffassung; Bürgers ‚Popularitäts‘-Begriff deutet er von einem einzigen universellen Geschmacksurteil zu einem zweifachen Urteil um:

‚Wenn ein Gedicht‘, scheint er [Bürger] sagen zu wollen, ‚die Prüfung des echten Geschmacks aushält und mit diesem Vorzug noch eine Klarheit und Faßlichkeit verbindet, die es fähig macht, im Munde des Volks zu leben: dann ist ihm das Siegel der Vollkommenheit aufgedrückt.‘ Dieser Satz ist durchaus eins mit diesem: Was den Vortrefflichen gefällt, ist gut; was allen ohne Unterschied gefällt, ist es noch mehr. (NA 22, S. 250; BSW, S. 1145)

Maßgebend für die Bewertung von Poesie bleiben bei Schiller die gebildeten Leser, ihr Urteil entscheidet über die Qualität der Poesie; was das Volk davon hält, kann allenfalls als ‚Supplement‘ gelten. Joachim Bernauer hat auf das Implizite (und gegen Bürger Gerichtete) dieser Ansicht hingewiesen: Was einzig dem Volk gefällt, ist keinesfalls gute Poesie.¹¹¹ Entscheidend für das

nuce“ für angehende Dichter erkennt (BSW, S. 1097), versteht unter ‚Popularität‘ dasjenige, „was Leben und Anschaulichkeit für unser ganzes gebildetes Volk hat“ (ebd.). Demzufolge komme es also auf den Begriff der ‚Bildung‘ an, den Bürger genauer bestimmen müsse. Auch der Rezensent der *Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste* entdeckt in der Vorrede „so viel Wahres“ und „so viele für den Kritiker merkwürdige Winke und Erläuterungen“ (ebd., S. 1104), so dass er sie ausführlich zitiert. In seinen Augen stellt Bürger dem populären Dichter den gelehrten gegenüber und gibt Ersteren dem Vorzug, weil er „wegen seiner allgemeineren Faßlichkeit“ auf einen „größern Zirkel“ wirken könne (ebd., S. 1106). Deswegen aber „jede nicht volksmäßige Poesie [...] als unechte Ware zu verwerfen“, will dem Rezensenten hingegen nicht einleuchten: „Sollen wir ihm [sic; gemeint ist der gelehrte Dichter], weil er bloß für wenige und Eingeweihte schreibt, des Dichterkranks unwürdig halten?“ (Ebd.) Im Weiteren bekennt sich der Rezensent zu einem Dichterverständnis, das demjenigen Schillers gleicht: Die Poesie „würde noch auf einer sehr niedrigen Stufe der Vollkommenheit stehn [sic], wenn unsre Dichter das Publikum nicht nach sich gezogen, nicht beständig einige Schritte vor ihm voraus gehabt hätten.“ (Ebd.) Bürgers Bekenntnis zum poeta docuts hat der Rezensent offenbar überlesen. Wie Schiller (und möglicherweise auch Schatz) konstatiert der Rezensent zudem für die deutsche Nation gerade keine „Einheit im Geschmacks- und Kenntnissen“, weshalb der „Begriff von Popularität immer ein äußerst schwankender und relativer Begriff“ sei, den Bürger näher erläutern müsse (ebd., S. 1107). – Eine Rezension von 1778, ebenfalls in der *Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste*, zu Bürgers Skizze *Aus Daniel Wunderlichs Buch* fällt diesbezüglich schärfer aus: „Volkspoesie [...] ist unter uns nicht möglich, wegen der großen Ungleichheit unter den Mitgliedern unsers Publikums, weil nichts von ganz allgemeinem Interesse für uns da ist“ (ebd., S. 1307).

¹¹¹ Bernauer: ‚Schöne Welt‘, a. a. O., S. 176.

Urteil der ‚Experten‘ ist der ‚von der verschiedenen Fassungskraft seiner Leser durchaus unabhängige[] absolute[], inner[e] Wert‘ der Dichtung (NA 22, S. 249 f.; BSW, S. 1145), der sich nach den oben erwähnten Aspekten der ‚Idealisierungskunst‘ bemisst.

Die Festsetzung zweier unterschiedlicher Publika hat Auswirkungen auf den Begriff des ‚Volksdichters‘:

Ein Volksdichter in jenem Sinn, wie es Homer seinem Weltalter oder die Troubadours dem ihrigen waren, dürfte in unsern Tagen vergeblich gesucht werden. Unsre Welt ist die homerische nicht mehr, wo alle Glieder der Gesellschaft im Empfinden und Meinen ungefähr dieselbe Stufe einnahmen, sich also leicht in derselben Schilderung erkennen, in denselben Gefühlen begegnen konnten. Jetzt ist zwischen der Auswahl einer Nation und der Masse derselben ein sehr großer Abstand sichtbar [...]. (NA 22, S. 247; BSW, S. 1444)¹¹²

Die Bildungs- resp. Entwicklungsstufe des Menschen in Bezug auf Intellekt und Affekte verwendet Schiller als diachrones wie synchrones Differenzkriterium, das es verbietet, frühere Zustände mit späteren zu vergleichen. Um 1800 unterscheiden sich Gebildete und Ungebildete hinsichtlich der ‚Aufklärung der Begriffe‘, der ‚Empfindungsart‘ sowie des ‚Ausdruck[s] der Empfindung‘ so grundlegend, dass man sie nur ‚willkürlich in Einen [sic] Begriff‘ zusammenfassen könne wie früher, sie seien ‚längst schon keine Einheit mehr‘ (NA 22, S. 248; BSW, S. 1444). Ein Dichter, der diese heterogene Publika zugleich und mit derselben (positiven) Wirkung adressieren kann, wie Bürger glaubte, ist aus dieser Perspektive im Grunde ein Ding der Unmöglichkeit: ‚Welch Unternehmen, dem ekeln Geschmack des Kenners Genüge zu leisten, ohne dadurch dem großen Haufen ungenießbar zu sein – ohne der Kunst etwas von ihrer Würde zu vergeben, sich an den Kinderverstand des Volks anzuschmiegen.‘ (Ebd.) – Eigentlich könnte Schiller den Begriff

¹¹² Schiller recurriert im ersten Teil seiner Aussage auf Ansichten, wie sie etwa Herder geäußert hat, vgl.: ‚Legt also Hand an, meine Brüder, und zeigt unsrer Nation, was sie ist und nicht ist? wie sie dachte und fühlte, oder wie sie denkt und fühlt. Welche herrliche Stücke haben da die Engländer bey ihrem Suchen gefunden! Freylich nicht fürs Papier gemacht und auf ihm kaum lesbar; aber dafür voll lebendigen Geistes, im vollen Kreise des Volks entsprungen, unter ihnen lebend und wirkend. Wer hat nicht von den Wundern der *Barden* und *Skalden*, von den Wirkungen der *Troubadours*, *Minstrels* und *Meistersänger* gehört oder gelesen? Wie das Volk dand und horchte!‘ (HW 2, S. 558 f.) – Schlegel sieht hingegen die Troubadours (wie die Minnesinger) nicht in der Tradition der Volkspoesie stehen; diese ‚übten vielmehr eine adlige und Ritter-Poesie, auf die Sitten, Ansichten und Empfindungsweise des obersten und damals gebildetsten Standes gebaut‘ (BSW, S. 1351 f.).

des ‚Volksdichters‘ ganz aufgeben oder ihn aber lediglich zur Bezeichnung des ‚minderen‘ Dichters verwenden, der ausschließlich für die „Fassungskraft des großen Haufens“ dichtet und „auf den Beifall der gebildeten Klasse“ verzichtet (NA 22, S. 248; BSW, S. 1143). Gleichwohl behält Schiller den Begriff bei und ist, wie die zitierte Passage zeigt, bereit, ihn im Sinne eines Nationaldichters für beide Publika zu verstehen. Das ließe sich als Ausdruck davon deuten, welch große Anziehungskraft das Dichterkonzept der Volkspoesie mit ihrer Integration von Dichter und allen potentiellen Leser in einer Gemeinschaft auch auf ihn hatte.

Schiller bleibt dem aufklärerischen Rollenverständnis des Dichters treu, wonach der Dichter deutlich vom Volk geschieden ist, das Bürger aber in seinen Augen unterlaufen hat: „Hr. B.[ürger] vermischt sich nicht selten, mit dem Volk, zu dem er sich nur herablassen sollte, und anstatt es scherzend und spielend zu sich hinaufzuziehen, gefällt es ihm oft, sich ihm gleich zu machen.“ (NA 22, S. 250; BSW, S. 1145) Für Schiller besitzt der wahre Dichter hingegen eine „himmlische Abkunft“ und ist „eingeweiht in die Mysterien des Schönen, Edeln und Wahren“ (ebd.). Angesichts dieser Entgegensetzungen überrascht das Fazit, das Emil Ermatinger 1948 zu Schillers Streit mit Bürger zog, keineswegs: „Was für ein spannendes, zugleich erhebendes und bedrückendes Schauspiel! Nicht nur zwei Persönlichkeiten, zwei Weltanschauungen, zwei Zeiten stehen sich gegenüber!“¹¹³ Hans Mayer doppelte 1962 nach: „Jetzt geht es um die Trennung von Kunst und Leben, von Ideal und Wirklichkeit.“¹¹⁴ Hans-Otto Hügel formulierte es 2003 aus poetologischer Perspektive so: „Zwischen der wahren Kunst [...] und allem, was diesen absoluten Wert nicht hat, tut sich eine unüberbrückbare Kluft auf. Hohe und niedere Literatur werden [...] dichotomisiert zweigeteilt. Hier steht das Wahre, Gute, Schöne – dort das abgeschmackte, triviale, populäre Massenprodukt.“¹¹⁵ In das Fahrwasser des Letzteren ist durch Schiller auch die Volksdichtung geraten.

Dass Bürger als Dichter von seinen Zeitgenossen sehr geschätzt wurde, zeigen die restlichen Rezensionen den *Gedichten* von 1789. Kritische Töne mischen sich bisweilen zwar darunter, sind aber insgesamt lediglich als Detailkritik zu verstehen. So werden einzelne Verse inhaltlich oder stilistisch als unpassend

¹¹³ Emil Ermatinger: *Kraftgenies. Schubart, Bürger, Maler Müller, Heinse*, in: *Deutsche Dichter. Erster Teil*, Bonn 1948, S. 250.

¹¹⁴ Hans Mayer: *Einleitung*, in: *Meisterwerke deutscher Literaturkritik*, hg. von dems., Stuttgart 1962, S. 31.

¹¹⁵ Hans-Otto Hügel: *Populär*, in: *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, hg. von dems., Stuttgart, Weimar 2003, S. 342–348, hier S. 345.

kritisiert oder auch Bürgers Ausführungen zur Volkspoesie und Popularität als zu undeutlich und zu wenig ausführlich kritisiert, letztlich sind jedoch alle Rezensenten bereit, solche Nachlässigkeiten „dem Vater so vieler, wohlgestaltete[r] Geisteskinder wohl [zu] verzeihen“.¹¹⁶ Dieses Wohlwollen besteht bis zum Auftritt Schillers 1791, danach verschärft sich der Ton.¹¹⁷ Das zeigt sich deutlich bei August Wilhelm Schlegel, der sich 1789 und 1790 noch als Anhänger Bürgers erweist,¹¹⁸ 1801 im Aufsatz *Über Bürgers Werke* diesem jedoch lediglich attestiert, „in einem Teil seiner Hervorbringungen echter Volksdichter“ zu sein, und ihm die wahre dichterische „Größe“ abspricht.¹¹⁹ Auslöser für diesen Meinungswechsel war, so lässt sich mit Mix vermuten, wohl vor allem Schillers Rezension (siehe oben). Auch wenn Schlegel 1801 in den zentralen Aspekten mit Schiller übereinstimmt (zwei unvereinbare Publika, elitärer Dichter), nähert er sich Bürger auf eine andere Art und Weise. Er geht – darin eher Nicolai vergleichbar – von Bürgers Verlautbarungen aus und hinterfragt dessen Ansichten von ‚Popularität‘ und ‚Volkspoesie‘ kritisch.

Schlegels Erörterungen zeigen, dass er die Theorie der Volkspoesie genau kennt; er nimmt sie zum Maßstab, an dem er Bürgers Gedichte mißt. Seine Definition der „alten Volksgesänge[]“, die „die eigentümlichsten Züge der ganzen Denk- und Empfindungsweise jedes Volkes“ enthalten und „oft mit unauslöschlichen und Charakter bestimmenden Erinnerungen innigst verwebt“ seien, rekurriert auf Herders Darlegungen (*BSW*, S. 1354). Auch die weiteren Ansichten zur Volkspoesie lassen sich entsprechend zurückführen, so etwa die Beschreibung des historischen Entwicklungsprozesses der ursprünglichen Poesie, die sich mit den Jahrhunderten zu einer „sehr mannichfaltigen und kunstreichen Dichtart“ (ebd., S. 1355) verändert habe; ebenso die Unterscheidung zwischen Natur- und Kunstpoesie, die Schlegel daran festmacht, wie sehr man als Leser den Dichter im Gedicht wahrnehmen könne: „Die ursprünglichsten Volksgesänge hat [...] das Volk gewissermaßen selbst

¹¹⁶ [Georg Schatz]: [*Rezension in der Allgemeinen Deutschen Bibliothek* 96 (1790), S. 97–105], zit. nach *BSW*, S. 1098.

¹¹⁷ Schiller selbst berichtet von der positiven Aufnahme seiner Rezension: „In Weimar habe ich durch die Bürgerische Recension viel Redens von mir gemacht; in allen Zirkeln las man sie vor und es war guter Ton, sie vortrefflich zu finden, nachdem Göthe öffentlich erklärt hatte, er wünschte, Verfasser davon zu seyn.“ (Schiller an Justus Körner, 3. März 1791, in: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 26: *Briefwechsel. Schillers Briefe, 1.3.1790–17.5.1794*, hg. von Edith Nahler, Horst Nahler. Weimar 1992, S. 77).

¹¹⁸ A. W. Schlegel: [*Rezension*], in: *Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen* (1789), 109. Stück, 9. Juli 1790, S. 1089–1092, und ders.: *Über Bürgers hohe Lied*, a. a. O.

¹¹⁹ A. W. Schlegel: *Über Bürgers Werk*, zit. nach *BSW*, S. 1388 f.

gedichtet; wo der Dichter als Person hervortritt, ist schon die Grenze der künstlichen Poesie.“ (Ebd., S. 1371) Auch die stilistische wie mentalitätsgeschichtliche Charakterisierung der Volkspoesie, die sich durch „Simplizität“ und „Einfalt“ auszeichne (ebd., S. 1361), bezeugt die Lektüre Herders.

Insbesondere die Einfalt lassen die Romanzen Bürgers vermissen, stattdessen weisen sie „Ausschmückungen“ auf, die sie deutlich von den alten Lieder unterscheiden und die sie „derb und zuweilen“ gar roh erscheinen lassen (ebd.). Bürger mache in seinen Gedichten ein „lautes [...] Aufheben“ und sei deshalb „immer demagogisch, aber sehr oft nicht popular“ (ebd.), d. h. dichte nur selten „im Sinne der Alten“ (ebd., S. 1353) und produziere entsprechend wenig Volkspoetisches.

Kein Verständnis hat Schlegel für Bürgers Popularitätskonzept, das er als Orientierung an einem „mittlern Durchschnitt aus allen Ständen“ begreift:

Nun läßt sich aber nicht einsehen, warum die Poesie, der es gegeben ist, das Höchste im Menschen auszusprechen, sich irgend nach der Mittelmäßigkeit bequemen sollte, statt sich an die vortrefflichsten und von der Natur am reichsten begabten Geister zu wenden, und die übrigen sorgen zu lassen, wie sie mit ihr fertig werden möchten. (BSW, S. 1350 f.)

Ähnlich wie der Rezensent in der *Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste* 1789 vermag Schlegel nicht einzusehen, warum man den poeta doctus gegen den Volksdichter ausspielen müsse. Entsprechend schlägt Schlegel vor, den Vorzug des Dichters nicht von der Rezeptionsbreite, sondern vom inhaltlichen Tiefgang her zu bestimmen: Was einem Dichter an der „Ausdehnung seiner Wirkung“ fehle, könne leicht durch sein „Gewicht“ wettgemacht werden (BSW, S. 1351); wie Schiller geht es auch Schlegel eher im eine ‚philosophische Poesie‘. Und wie Schiller unterscheidet er mit Blick auf die eigene Gegenwart zwischen zwei Publika: Die an „wissenschaftlicher und konventioneller Bildung Teil nehmenden“ und die „davon ausgeschloßnen Stände“ sind in Schlegels Augen „gänzlich getrennt“ (ebd., S. 1350), dementsprechend kann es auch nicht eine Literatur für die ganze Nation geben. Anders als für Bürger ist für Schlegel die Volkspoesie somit lediglich eine „Gattung“ neben anderen, der er „höchstens ein Kapitel“ einzuräumen bereit ist; gegen diese Auffassung hatte sich Bürger Ende der 1770er Jahre deutlich ausgesprochen.

Als Modell für die zeitgenössische Literatur war die Volkspoesie somit gut 20 Jahre nach ihrer erstmaligen ‚Indienstnahme‘ durch Herder erledigt. Zu behaupten, dass nach dem Einspruch von Nicolai, Schiller und Schlegel „für lange Zeit das Populäre als Begriff einer ästhetischen Theorie abserviert“ war,¹²⁰

¹²⁰ Hügel: *Populär*, a. a. O., S. 345.

trifft jedoch den historischen Sachverhalt keineswegs. Die Überlegungen zu einer populären Poesie wurden in der Folge zum einen in der sich allmählich als wissenschaftliche Disziplin etablierenden germanistischen Philologie weiterverfolgt, zum andern wurden diese auch zugleich in die Praxis umgesetzt, d.h. waren für die verschiedenen Volkspoesie-Ausgaben wie etwa *Des Knaben Wunderhorn* oder die *Kinder- und Hausmärchen* handlungsanleitend. Davon handelt das nächste Kapitel.

II.3 Die Frage der Erneuerung: Wissenschaftlicher und poetischer Umgang mit der Volkspoesie im 19. Jahrhundert

Unter den Begriff der ‚Volkspoesie‘ fasste man im 18. und 19. Jahrhundert viele verschiedene Gattungen, Volkslieder, Sagen, Legenden, Märchen etc. sowie Epen oder den Minnesang. Ebenso vielfältig waren die Motive und Gründe, aus denen man sich um 1800 der Volkspoesie widmete. Um die Jahrhundertwende wurde die Volkspoesie in verschiedenen Wissensdomänen zum Objekt des Interesses; besonders augenfällig werden diese Entwicklungen durch die vielen Editionen von Volkspoesien, die nach 1800 auf den Markt kamen, gespiegelt. Diese Textausgaben entstanden im Zuge der wissenschaftlichen und disziplinären Konturierung der Germanistik resp. der deutschen Philologie. Die Hinwendung zur Volkspoesie im Speziellen und zur Volkskultur im Allgemeinen geschah, das zeigten bereits die vorangehenden Kapiteln, aus unterschiedlichen und sich überlagernden Interessen. Zentrale Bedeutung hatten hierbei ästhetische wie politische Gründe. Die Volkspoesie wurde als neuer literarischer Bereich entdeckt, der in ästhetischer Hinsicht erfreute und zugleich Zeugnis von der eigenen nationalen Geschichte und Identität gab.¹²¹ Die Gemengelage verschiedener Perspektiven ist auch für die Konstitutionsphase der philologischen Disziplin charakteristisch, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

Die ersten Professuren für deutsche Philologie wurden 1805 (für Georg Friedrich Benecke in Göttingen) und 1810 (für Friedrich Heinrich von der Hagen in Berlin) eingerichtet. Dadurch wurde die Volkspoesie, die man als Teil der altdeutschen Literatur auffasste, zum Objekt wissenschaftlicher Beschäftigung erhoben. Innerhalb von gut 50 Jahren etablierte sich die Philologie mittelalterlicher Texte als wissenschaftliche Disziplin und war nach der Jahrhundertmitte an allen deutschsprachigen Universitäten vertreten.¹²²

¹²¹ Vgl. Burke: *Helden*, a.a.O., S. 23–30.

¹²² Vgl. Klaus Weimar: *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*, Paderborn 2003, S. 218–256.

Trotz dieser erfolgreichen Institutionalisierung herrschte von Beginn an Uneinigkeit über Forschungsobjekte, Prinzipien, Ziele und Methoden. Wie schon die Vorläuferdisziplin, die antike Philologie, so wies auch die deutsche Altertumskunde ein heterogenes Profil auf, das sich grundsätzlich in zwei fachliche Ausrichtungen aufteilte, in eine mit einem engen Verständnis des Gegenstands- und Tätigkeitsbereichs (Fokus auf wissenschaftliche Textedition) und in eine mit einem weiteren Verständnis (Philologie als historische Kulturwissenschaft),¹²³ was man heute auch mit den Begriffen der ‚reinen (Wort-)Philologie‘ und der ‚Sach-Philologie‘ unterscheidet.¹²⁴ Es gab freilich auch Mischformen: So wie Friedrich August Wolf die Intention der antiken „Alterthumswissenschaft“ als Gewinnung von „Kenntniss[en] der alterthümlichen Menschheit“ beschreibt,¹²⁵ so verfolgte auch Heinrich Hoffmann von Fallersleben ein kulturwissenschaftliches Programm, wenn er die deutsche Philologie 1836 als „Studium des geistigen Lebens des deutschen Volkes[,] insofern es sich durch Sprache und Literatur kundgiebt“, bestimmte. Während Wolf jedoch 24 verschiedene wissenschaftliche Hilfsdisziplinen der antiken Philologie unterordnete, die von der Sprachlehre und Grammatik über die allgemeine, politische und Kunstgeschichte bis hin zur Archäologie, Architektur und Numismatik reichten,¹²⁶ subsumierte Hoffmann von Fallersleben der deutschen Philologie lediglich die „deutsche Litteraturgeschichte, Grammatik, Lexicographie, Etymologie, Hermeneutik und Kritik“¹²⁷ und bezeugt damit ein eher am Wort orientiertes ‚Philologie‘-Verständnis. Er lässt sich mit dieser Auffassung der zweiten Phase der deutschen Philologie zurechnen, die sich zwischen ca. 1820 und 1840, angeführt von Karl Lachmann, zunehmend als Wortphilologie ausprägte, während die deutsche Philologie im Allgemeinen in der konstitutiven Phase zu Beginn des Jahrhunderts eher der kulturhistorischen Auffassung zuneigte. Nachdem die deutsche Philologie um 1800

¹²³ Vgl. Axel Horstmann: *Philologie*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 6, hg. von Gert Ueding, Darmstadt S. 948–968, hier S. 948; hierzu auch mit Perspektivierung auf die deutsche Philologie Mark-Georg Dehrmann: *Studierte Dichter. Zum Spannungsverhältnis von Dichtung und philologisch-historischen Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, Berlin 2015 (Historia hermeneutica. Series Studia, 13), S. 43–66.

¹²⁴ Vgl. Axel Horstmann: *Philologie*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 7, hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Darmstadt 1989, S. 569 f.

¹²⁵ Friedrich August Wolf: *Darstellung der Alterthums-Wissenschaft nach Begriff, Umfang, Zweck und Wert*, Berlin 1807 (Reprographischer Nachdruck mit einem Nachwort von Johannes Irmscher, Weinheim 1986), S. 124 f.

¹²⁶ Vgl. ebd., S. 143 ff.

¹²⁷ Heinrich Hoffmann von Fallersleben: *Die deutsche Philologie im Grundriss. Ein Leitfaden zu Vorlesungen*, Breslau 1836, S. V.

unter dem Eindruck der Befreiungskriege mit nationalpolitischen Ansprüchen Raum gewonnen hatte, entfernte sie sich mit zunehmender Professionalisierung und Philologisierung von solch außerwissenschaftlichen Zielsetzungen, die zunehmend als dilettantische Zugriffe auf die altdeutsche Literatur gebrandmarkt wurden.¹²⁸ Während wissenschaftliche Standards aufgebaut wurden, bzw. ein solcher Anspruch von Lachmann und seinen Parteigängern für das eigene Tun reklamiert wurde, zog sich die Philologie zugleich aus der Öffentlichkeit zurück und wurde zu einer hermetischen Angelegenheit für Spezialisten.

In der dritten Phase wurde versucht, die gesellschaftliche Abkapselung der Philologie wieder rückgängig zu machen und die historische Arbeit wieder vermehrt in den Dienst der Gesellschaft und Nation zu stellen, der sie Orientierung und Perspektiven aufzeigen wollte.¹²⁹ In diesem Sinne knüpfte sie an die erste Phase an; Heinrich Leo, ein Vertreter der dritten Philologengeneration, verdeutlichte 1838 den Nutzen der deutschen Philologie mit einer Natur-Metapher, die sich auch in der Vorrede der *Kinder- und Hausmärchen* – aus der ersten Phase der Philologie – wiederfindet:

Der Baum verjüngt sich in seinen Zweigen, deren jeder im Grunde wieder derselbe Baum, nur nicht mit Bodenwurzeln, sondern mit Knospenwurzeln ist – wenn die Kraft dieser Erneuerung abstirbt, stirbt das Leben des Baumes ab. So ist auch in der Entwicklung des Geistes alle wahre Erkräftigung und Reformation nur ein Wiederaufwecken, ein Verjüngern der ursprünglichen Art. [...] So bildet auch für das Leben eines Volkes dessen ursprüngliche Art eine sittliche Grundlage, die Anschauung derselben ein Verjüngungsmittel, und ihr Keim treibt und treibt, so lange ein Lebensfunken in der Nation ist, immer wieder Analoges hervor [...].¹³⁰

Die alte Poesie als ‚erfrischendes‘ Medium anzusehen, ist eine Auffassung, die sich schon bei Herder findet; hier handelt es sich um den Versuch, sie für eine Wissenschaftsdisziplin stark zu machen, die aus ihrem abgeschiedenen Spezialistentum zurückgeholt werden sollte. Verstärkt lässt sich die gesellschaftliche Anbindung der Philologie seit den 1850er Jahren beobachten, der „Ni-

¹²⁸ Vgl. hierzu Weimar: *Geschichte*, a.a.O., 227–233; vgl. auch Ulrich Hunger: *Die altdeutsche Literatur und das Verlangen nach Wissenschaft. Schöpfungsakt und Fortschrittsglaube in der Frühgermanistik*, in: *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert*, hg. von Jürgen Fohrmann und Wilhelm Voßkamp, Stuttgart 1994, S. 236–263, insbes. S. 253–258, und Rüdiger Krohn: *... daß Alles Allen verständlich sey ...*. *Die Altgermanistik des 19. Jahrhunderts und ihre Wege in die Öffentlichkeit*, in: ebd., S. 264–333.

¹²⁹ Vgl. Weimar: *Geschichte*, a.a.O., S. 244 f.

¹³⁰ H.[einrich] L.[eo]: *Die neue Gestaltung der deutschen Alterthumswissenschaft*, in: *Deutsche Viertel-Jahresschrift* 1/1 (1838), S. 118–136, hier S. 118 f.

belungenstreit“ zwischen den Gegnern Lachmanns um Adolf Holtzmann und den Lachmann-Verehrern seit 1853 machte die divergierenden Ausrichtungen der Philologie offensichtlich¹³¹ und führte etwa dazu, dass sich die 1868 gegründete *Zeitschrift für deutsche Philologie* explizit als Organ definierte, das wissenschaftliche Erkenntnisse auch an Laien (insbesondere Deutschlehrer an Gymnasien) vermitteln wollte.¹³² Als etablierte und konsolidierte Wissenschaft öffnete sich die Philologie in der zweiten Jahrhunderthälfte wieder gesellschaftlichen Problemlagen wie zu Beginn des Jahrhunderts, ohne jedoch ihre wissenschaftlichen Ansprüche über Bord zu werfen.

Dadurch unterscheidet sich die Phase deutlich von den Anfängen, die von Dichtern bzw. Dichterphilologen wie etwa Ludwig Tieck, Achim von Arnim und Clemens Brentano, Joseph Görres, Friedrich Schlegel, Ludwig Uhland oder Friedrich Rückert geprägt gewesen waren.¹³³ Diese Autoren bemühten sich, die alten Texte einer möglichst großen Leserschaft bekannt zu machen, weshalb sie dem Editionsprinzip der Erneuerung folgten, d. h. „mit Hilfe von aktualisierten Übertragungen die mittelhochdeutschen Originale ‚lesbar und verständlich‘ zu machen“ suchten.¹³⁴ Ihre Editionen richteten sich primär nach den (vermuteten) Interessen der Leser und basierten auf der Herder'schen Annahme, dass die natürliche Ausdrucksweise der alten Poesie auch zeitgenössische Leser emotional ergreifen könne. Darüber hinaus erkannten die Dichterphilologen in der alten Volkspoesie auch ein attraktives dichterisches Rollenmodell, das ein enges Verhältnis von Autor und Leser zu bezeugen und den eigenen universalpoetischen Vorstellungen von der „Einheit von Kunst und Leben“ zu entsprechen schien.¹³⁵

Dem Streben nach Publizität und Öffentlichkeit standen Lachmann und seine textfokussierten Anhänger mit Unverständnis gegenüber. 1826 kritisierte Lachmann August Wilhelm Schlegel und Friedrich Heinrich von der Hagen,

¹³¹ Vgl. Weimar: *Geschichte*, a. a. O., S. 254 ff.

¹³² Vgl. Rainer Kolk: *Liebhaber, Gelehrte, Experten. Das Sozialsystem der Germanistik bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, in: *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik*, a. a. O., S. 48–114, insbes. S. 82–97.

¹³³ Mit Nachdruck hat zuletzt Mark-Georg Dehrmann (in Übereinstimmung mit der älteren Forschung) darauf hingewiesen, dass die „altdeutschen Studien [...] am Beginn des 19. Jahrhunderts wesentlich durch das Engagement von Dichtern stimuliert worden“ waren (Dehrmann: *Studierte Dichter*, a. a. O., S. 82); vgl. dazu auch ders., Alexander Nebrig: *Einleitung*, in: *Poeta philologus. Eine Schwellenfigur im 19. Jahrhundert*, hg. von dens. Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt a. M., New York, Oxford, Wien 2010 (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge, 22), S. 7–21.

¹³⁴ Hunger: *Altdeutsche Literatur*, a. a. O., S. 257.

¹³⁵ Ebd., S. 256.

weil diese zu suggerieren suchten, „daß man das gelehrte Studium fahren lassen und zunächst auf Weiber und Kinder einen flüchtigen Eindruck machen müsse, besonders aber immer dabei sich selbst als den höchsten Gipfel der Wissenschaft und ihren Grundpfeiler hinstellen“ solle.¹³⁶ Längerfristig gesehen, setzte sich das Lachmann'sche Lager in der philologischen Wissenschaft durch, mit Blick auf die Dichtung des 19. Jahrhunderts ist jedoch festzuhalten, dass es die romantische Auffassung der Erneuerung der alten Volkspoesie war, die auf fruchtbaren Boden fiel und das ganze Jahrhundert hindurch gepflegt wurde.

Dass wissenschaftliches und ästhetisches Interesse jeweils andere Bearbeitungsarten der Volkspoesie nach sich ziehen, war schon zu Beginn des Jahrhunderts den Dichterphilologen bewusst. Von der Hagen unterschied 1807 im Nachwort seiner *Nibelungenlied*-Edition mit exemplarischem Blick auf das *Nibelungenlied* zwei Umgangsformen mit der Volkspoesie und differenzierte zwischen ästhetischem und intellektuell-wissenschaftlichem Interesse. Eine „allgemeine kritische“ Haltung gegenüber der Volkspoesie werde von den „Historiker[n] und Philologen“ gepflegt, sei aber noch nicht sonderlich ausgebildet und institutionalisiert,¹³⁷ womit von der Hagen auf die sich gerade erst als wissenschaftliche Disziplin etablierende germanische Philologie referierte. Während es dem Philologen um Fragen der Textkonstitution und Sprachgeschichte gehe (dem „Philologen ist fast kein Buchstabe darin unbedeutend“), interessiere sich der Historiker für den politischen Inhalt („der politische Geschichtsschreiber findet in ihnen [den Werken der Volkspoesie] wenigstens als dem lebendigsten Gemälde und unmittelbarsten Ausdruck ihrer Zeit die fruchtbarsten Urkunden und Aufschlüsse“).¹³⁸ Demgegenüber steht das ästhetische Interesse. Durch die „poetische“ resp. „schöpferische Aneignung“ eines zeitgenössischen Dichters bilde sich ein „solches altes Werk entweder in seiner Art nur zu einer höheren Vollkommenheit“ aus oder werde „in eine generisch verschiedene Form“ gegossen und dadurch erhoben.¹³⁹ Diese Auffassung rekurriert auf Herders Einschätzung von der Volkspoesie als „Materialien zur Dichtkunst“ (Kap. II.1) und war von von der

¹³⁶ K. Lachmann an Georg Friedrich Benecke, 7. Juni 1826, in: *Briefe aus der Frühzeit der deutschen Philologie an Georg Friedrich Benecke*, hg. von Rudolf Baier, Leipzig 1901, S. 66; dazu Weimar: *Geschichte*, a. a. O., S. 228 ff., der im Weiteren darauf hinweist, dass diese Diffamierungen auch Ausdruck von angestrebten Macht- und Dominanzansprüchen seien.

¹³⁷ Friedrich Heinrich von der Hagen: *Anhang*, in: *Der Nibelungen Lied*, hg. von dems. Berlin 1807, S. 474.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Ebd.

Hagen 1805 gar noch weiter differenziert worden. In seinem 1805 erschienenen Aufsatz über die *Grundsätze der neuen Bearbeitung vom Liede der Nibelungen* stellte er die philologische „eigentliche Bearbeitung“ neben die (bereits erwähnte) „freie Nachbildung“,¹⁴⁰ die den Stoff bspw. in eine neue Gattung überführt. Gleichsam in der Mitte dieser Positionen verortet er eine dritte, die als „Wiedererweckung und Erneuerung [sic] des alten, so lange vergessenen Originals“¹⁴¹ eine Mischform von philologischer Quellenkritik und literarischer Neudichtung darstellt und sich – und damit ist auch von der Hagens Nibelungen-Edition von 1807 gemeint – als „Brückenschlag[] zwischen altdeutschem Literaturstudium und modernem Literaturschaffen“ erweist.¹⁴² Diese Zwischenstellung zwischen wissenschaftlicher und freier poetischer Bearbeitung der von der Hagen'schen Edition kritisierten Zeitgenossen scharf. Friedrich Bouterwek bemängelte, dass „[b]ald [...] das Alte, bald das Neue“ hervorstechen und insgesamt eine „bestimmte[] Haltung“ vermissen lasse,¹⁴³ in vergleichbarem Sinne bilanzierte Wilhelm Grimm, dass von der Hagens *Nibelungen* deshalb „kein Publicum“ haben könne.¹⁴⁴

Als besonders gelungene Beispiele der freien Nachbildung führt von der Hagen etwa Goethes *Faust* oder *Reineke Fuchs* an, verweist auf Tiecks *Volksmärchen* und *romantische Dichtungen* (1799/1800) sowie auf dessen Lustspiel *Kaiser Octavianus* und zählt ebenso Friedrich Schlegels Rittergeschichte von 1805, *Lothar und Malle*, das Heldengedicht *Roland* von 1806 sowie die *Historie vom edlen Ritter Galmy und einer schönen Herzogin aus Bretagne* (1805) von Friedrich Heinrich Karl Baron de La Motte Fouqué auf. All diese dramatischen oder erzählerischen Werke basieren auf Volksbüchern, Märchen, Chroniken oder anderen älteren Quellen und stellen für von der Hagen

¹⁴⁰ Von der Hagen: *Ueber die Grundsätze der neuen Bearbeitung vom Liede der Nibelungen*, in: *Eunomia. Eine Zeitschrift des neunzehnten Jahrhunderts*, April 1805, S. 254–265, hier S. 254.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Eckhard Grunewald: *Friedrich Heinrich von der Hagen 1780–1856. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der Germanistik*, Berlin, New York 1988 (Studia linguistica Germanica, 23), S. 64.

¹⁴³ Friedrich Bouterwek: [Rezension in *Göttingische Gelehrte Anzeigen*, Nr. 203, 1807, S. 1024–2030], zit. nach ebd., S. 54.

¹⁴⁴ Wilhelm Grimm: [Rezension in *Heidelbergische Jahrbücher der Literatur I* (1809), S. 179–189, 238–252], zit. nach ebd., S. 57, vgl. zu den wenigen positiven Rezensionen sowie den Editionsprinzipien von der Hagens ebd., S. 38–59, und Karl Stackmann: ‚*Erneuerung in milderer Sprache*‘. *Friedrich Heinrich von der Hagen als Frauenlob-Übersetzer*, in: *Liebe als Literatur. Aufsätze zur erotischen Dichtung in Deutschland*, hg. von Rüdiger Krohn, München 1983, S. 177–187.

„erfreuliche und allbekannte Denkmale“ dar, wie man die alte Volkspoesie in neuer Form für die eigene Gegenwart aktualisieren könne.¹⁴⁵

Von der Hagen präsentierte damit bereits in der Frühphase der Philologie eine Systematik, welche die drei grundsätzlichen Bearbeitungsweisen alter Volkspoesie festhalten. Hugo Moser erweiterte diese 1967 um eine vierte Kategorie: Von der „originalgetreuen Ausgabe“ als Kernstück der Philologie unterscheidet er die „Umformungen“ der Volkspoesie, wie sie etwa die *Kinder- und Hausmärchen* darstellen, die von Wilhelm Grimm bekanntlich mehrfach stilistisch und inhaltlich überarbeitet worden waren. Wie von der Hagen spricht Moser im Weiteren auch von den „Neuformungen“, d.h. der Adaptation der alten Poesien auf andere Gattungen, davon separiert er, anders als von der Hagen, die „Neuschöpfungen“, freie Erfindungen in volkspoetischer Tradition wie bspw. die romantischen Kunstmärchen.¹⁴⁶ Diese Systematik lässt sich nicht nur auf die Romantik anwenden, wie Moser dachte, sondern kann auf das ganze 19. Jahrhundert bezogen werden. Die literarischen Beispiele, die in Kap. IV und V besprochen werden, lassen sich nach dieser Taxonomie als ‚Neuformungen‘ oder ‚Neuschöpfungen‘ bestimmen.

Von der Hagens ästhetisches Interesse an der Volkspoesie korreliert, wie bei anderen Zeitgenossen auch, mit einer kritischen Auffassung von der aktuellen Literatur. Um dem „zeitigen Miswachs der Poesie“ der eigenen Gegenwart entgegenzuwirken,¹⁴⁷ sollten sich die Dichter auf die alten Stoffe bzw. Dichtungen konzentrieren und nach diesem Maßstab neue verfassen. Im Vorwort seiner Volkslieder-Edition von 1807 hebt von der Hagen erfreut hervor, dass „unsere besten und größten Dichter sich dieser Lieder freundlich angenommen, sie treffend gewürdigt, sie nachgebildet und sich angeeignet haben, und zum Theil nur eben dadurch so groß, so allgemein wirkend, die wahren Volksdichter, im besten Sinn geworden sind“.¹⁴⁸ Damit sieht von der Hagen die Blütezeit der deutschen Literatur angebrochen, deren Entwicklung noch nicht abgeschlossen sei. Nach Maßgabe der Geschichte der antiken Literatur suchte er der deutschen Literatur einen vergleichbaren Weg vorzuzeichnen, wobei auch seine Überlegungen auf der Parallelisierung von

¹⁴⁵ Von der Hagen: *Anhang*, a. a. O., S. 474.

¹⁴⁶ Hugo Moser: *Sage und Märchen in der deutschen Romantik*, in: *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*, hg. von Hans Steffen, Göttingen 1967, S. 253–277, insbes. S. 261–271; vgl. auch Jens Haustein: *Der Helden Buch. Zur Erforschung deutscher Dietrichepik im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Tübingen 1989 (Hermaea, Neue Folge, 58), insbes. S. 211–236.

¹⁴⁷ Friedrich Heinrich von der Hagen und Johann Gustav Gottlieb Büsching: *Vorwort*, in: *Sammlung deutscher Volkslieder, mit einem Anhang Flammländischer und Französischer, nebst Melodien*, hg. v. dens., Berlin 1807, S. I.

¹⁴⁸ Ebd., S. II.

Antike und deutschem Mittelalter basierten (vgl. Kap. II.1). Wie sich bei den Griechen nach dem „Untergang des epischen Zeitalters“ das Drama als neue Gattung etablierte,¹⁴⁹ so soll es auch mit dem deutschen Drama geschehen:

[A]lso soll auch dem Dramatiker an dem Altdeutschen Epos [dem Nibelungenlied] sein Recht in alle Wege vorbehalten bleiben, und es wäre nur gar sehr zu wünschen, daß ein solcher, mit Kraft und Gewalt gerüstet, daherkäme, und sich deßelben bedienend, uns die große Geschichte in einer Reihe von Tragödien vor Augen stellte und vorüber führte, und uns so endlich auch ein nationales Drama erschüfe, wie es kein neueres Volk aufzuweisen hätte, und das, wie das Epos, nur allein mit dem antiken, zwar weniger der Form, als dem Geiste und Gehalte nach, verglichen werden dürfte.¹⁵⁰

Die durch die verschiedenen Editionen wachgerufene Erinnerung an die alten Volkspoetiken zielte also in erster Linie auf die Erneuerung und Weiterführung der zeitgenössischen Dichtung und nicht so sehr auf philologische Wortstudien. Diesem ästhetischen und literarhistorischen Programm kamen jedoch auch allgemeinere kulturelle sowie politische Funktionen zu. Als „lebendige Urkunde des unverilgbaren Deutschen Charakters“ [sic] spiegle die altdeutsche Dichtung die nationalen Eigenschaften und leistet damit insbesondere in Zeiten der Bedrohung eine Besinnung auf die eigene Identität. Man suche in der „Vergangenheit und Dichtung, was in der Gegenwart schmerzlich untergeht“,¹⁵¹ schrieb von der Hagen 1807 kurz nach der Auflösung des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, wobei er aus den überlieferten literarischen Zeugnissen zugleich die Hoffnung schöpfte, dass die deutsche Nation ihre „angestammte Natur und Freiheit wieder ergreift“ und sich auf ihre alten Tugenden zurückbesinne.¹⁵² Vergleichbare patriotische Argumente

¹⁴⁹ Von der Hagen: *Anhang*, a. a. O., S. 479.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Von der Hagen: *Vorwort*, in: *Der Nibelungen Lied*, a. a. O., unpag.

¹⁵² Ebd., vgl.: „Kein anderes Lied mag ein vaterländisches Herz so rühren und ergreifen, so ergötzen und stärken, als dieses [Nibelungenlied] [...]: Gastlichkeit, Biederkeit, Redlichkeit, Treue und Freundschaft bis in den Tod, Menschlichkeit, Milde und Großmuth in des Kampfes Noth, Heldensinn, unerschütterlichen Standmuth, übermenschliche Tapferkeit, Kühnheit, und willige Opferung für Ehre, Pflicht und Recht; Tugenden, die in der Verschlingung mit den wilden Leidschaften und düstern Gewalten der Rache, des Zornes, des Grimmes, der Wuth und der grausen Todeslust nur noch glänzender und mannichfaltiger erscheinen, und uns, zwar trauernd und klagend, doch auch getröstet und gestärkt zurücklassen, uns mit Ergebung in das Unabwendliche, doch zugleich mit Muth zu Wort und That, mit Stolz und Vertrauen auf Vaterland und Volk, mit Hoffnung auf der-einstige Wiederkehr Deutscher Glorie und Weltherrlichkeit erfüllen.“ (Ebd.) –

finden sich während des 19. Jahrhunderts in beinahe allen Äußerungen zur Volkspoesie.

Auffällig ist: Ganz selbstverständlich wendet von der Hagen Herders für die Volkslieder entwickeltes Nachgesangskonzept auch auf andere literarische Gattungen an. Diese Sichtweise ist keineswegs einzigartig, auch bei seinen Zeitgenossen sowie im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts ist diese Vorstellung der schöpferischen Adaptation der Volkspoesie weit verbreitet, wie im Folgenden gezeigt werden soll. Bereits die ersten, bis heute bekannten Sammlungen von Volkspoesien, Tiecks *Minnelieder*, von Arnims und Brentanos *Wunderhorn* oder die *KHM* der Brüder Grimm, stellen moderne Bearbeitungen alter Poesien dar, was in den jeweiligen Vorreden dementsprechend reflektiert wurde. Tieck erörterte in der Vorrede seiner *Minnelieder*-Ausgabe von 1803 explizit das Verhältnis von gelehrtem und poetischem Interesse an der Volkspoesie, das auch in der Einleitung zu den *Kinder- und Hausmärchen* systematisch geordnet wurde. Diesen Reflexionen hat man bislang jedoch nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt.

Tieck beginnt seine Vorrede mit einer Würdigung der im 18. Jahrhundert erschienenen Ausgaben altdeutscher Literatur und hält bedauernd fest, dass „das größere Publikum immer noch mit der ältern deutschen Zeit unbekannt geblieben“ sei und sich vor allem „Gelehrte“ mit dieser Poesie beschäftigen würden.¹⁵³ Zum einen haben Ausgaben, die einen annähernd originalen Text boten, „das völlige Verständniß dem Ungelehrten fast unmöglich“ gemacht,¹⁵⁴ da die sprachlichen Hürden einer erquicklichen Lektüre entgegenstünden. Zum anderen haben sich „alle Umbildungen und Uebersetzungen, welche populärer und bekannter wurden“, bloß auf „moralische Gedichte ge-

Vgl. hierzu auch Ernst Leonardy: *Das ‚Volk‘ als Wunschidentität der Deutschen. Die Rolle der alten deutschen ‚Volkspoesie‘ im geistigen Widerstand gegen Napoleon*, in: *Pour une iconographie des identités culturelles et nationales. La construction des images collectives à travers le texte et l'image/Ikonographie kultureller und nationaler Identität. Zur Konstruktion kollektiver images in Text und Bild*, hg. von Hubert Roland, Sabine Schmitz, Frankfurt a.M., Bern et al. 2004, S. 69–85, Hinrich C. Seeba: *Nationalbücher. Zur Kanonisierung nationaler Bildungsmuster in der frühen Germanistik*, in: *Wissenschaft und Nation. Zur Entstehungsgeschichte der deutschen Literaturwissenschaft*, hg. von Jürgen Fohrmann, Wilhelm Voßkamp, München 1991, S. 57–71, Konrad Lotter: *Ästhetik des Nationalen. Entstehung und Entwicklung der nationalen Ästhetik in Deutschland 1770 bis 1830*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 41/2 (1996), S. 205–232, und Rudolf Schenda: *Volkserzählung und nationale Identität. Deutsche Sagen im Vormärz (1830–48)*, in: *Fabula* 25/3–4 (1984), S. 296–303.

¹⁵³ Ludwig Tieck: *Vorrede*, in: *Minnelieder*, a. a. O., S. V.

¹⁵⁴ Ebd.

wand“ und damit den Lesern vor allem eine Lektüre vorgelegt, die sich auf „Sitten, Gewohnheiten, Anspielungen auf die damalige Geschichte, Nachrichten von politischen Vorfällen“, also auf ‚gelehrte‘ Themen konzentrierte.¹⁵⁵ Demgegenüber versucht Tiecks Edition das Poetische in den Vordergrund zu stellen: „Ich habe alles weggelassen, was nur den Gelehrten interessiren kann, alles, was sich auf die Geschichte der Zeit bezieht, und ich habe lieber einigemal den Nahmen von Städten und Ländern unterdrückt, um das Gedicht allgemeiner zu machen.“¹⁵⁶ Tieck geht es um die Darstellung von Gefühlen und Empfindungsweisen und um deren Aktivierung durch die Gedichte, was durch das ‚gelehrte‘ Material jedoch eher verhindert werde. Auch er vertritt also das Konzept einer universalen Anthropologie, wonach die Hörer im 13. wie im 19. Jahrhundert gleichermaßen durch die Gedichte ergriffen werden können. Tiecks Annahmen von den anthropologischen wie psychologischen Gemeinsamkeiten der Epochen gingen sehr weit. Er glaubte, dass der alte Minnesang den Lesern quasi intuitiv noch verständlich sei, auch wenn diese an den Umgang mit der altdeutschen Dichtung nicht mehr gewöhnt seien und ihnen bestimmte Begriffe unbekannt wären. In seinen Überarbeitungen suchte von der Hagen „nichts an dem eigentlichen Character der Gedichte und ihrer Sprache zu verändern“, bzw. nur so wenig wie eben nötig an den alten Texten umzuformen.¹⁵⁷

Diese Sichtweise beruht auf einem Volkspoesie-Verständnis, wonach die mittelalterliche Liebeslyrik den Beginn der modernen Dichtung darstellt und

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Ebd., S. XXV.

¹⁵⁷ Ebd. – Damit nahm er freilich auch in Kauf, dass seine Zeitgenossen die alten Begriffe falsch, d.h. nicht gemäß ihrer ursprünglichen Bedeutung verstanden. Hier zeigt sich deutlich, dass Tieck keine wissenschaftlich-philologische Lesart verfolgte, worauf die Forschung bereits mehrfach hingewiesen hat, vgl. Stefan Scherer: *Populäre Künstlichkeit. Tiecks Minnelieder-Anthologie im Kontext der Popularisierungsdebatte um 1800*, in: *Rezeptionskulturen. Fünfhundert Jahre literarischer Mittelalterrezeption zwischen Kanon und Populärkultur*, hg. von Mathias Herweg und Stefan Keppler-Tasaki, Berlin 2012, S. 89–111; Uwe Meves: ‚Altdeutsche‘ Literatur, in: *Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Claudia Stockinger und Stefan Scherer, Berlin 2011, S. 207–219; Ralf Klausnitzer: *Tieck und die Formierung der neueren Philologien*, in: ebd., S. 604–620, und Uwe Meves: *Zu Ludwig Tiecks poetologischem Konzept bei der Erneuerung mittelhochdeutscher Dichtungen*, in: *Mittelalter-Rezeption. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions ‚Die Rezeption mittelalterlicher Dichter und ihrer Werke in Literatur, Bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts‘*, hg. von Jürgen Kühnel, Hans-Dieter Mück und Ulrich Müller, Göttingen 1979 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 286), S. 107–126.

aufgrund ihrer Natürlichkeit auch im 19. Jahrhundert noch ihre Wirkung entfalten kann. Dies ist ihr möglich, weil sie nicht als ‚reine‘ Volkspoesie einer weit zurückliegenden Epoche angehört, sondern als Mischform von Kunst- und Naturpoesie bereits ‚Modernität‘ aufweist und zugleich ihre Ursprünglichkeit bewahrt habe:

Die Poesie war ein allgemeines Bedürfniß des Lebens, und von diesem ungetrennt, daher erscheint sie so gesund und frei, und so viel Kunst und strenge Schule auch so manche Gedichte dieser Zeit verrathen, so möchte man doch diese Poesie nicht Kunst nennen; sie ist gelernt, aber nicht um gelehrt zu erscheinen, die Meisterschaft verbirgt sich in der Unschuld und Liebe, der Poet ist unbesorgt um das Interesse, daher bleibt er aller Künstlichkeit so einfältig und naiv, er sucht seinen Gegenstand lieber durch eine neue Anordnung der Reime, als durch neue und auffallende Gedanken hervorzuheben, und eben so schildert er in allgemeinen Zügen immer wieder die Schönheiten der Natur, so wie seiner Geliebten, und nur bei wiederholtem und aufmerksamen Betrachtungen dieser Gedichte fühlt man die eigenthümliche Gesinnung der Dichter und wie sie sich in ihrer Zärtlichkeit, so wie in der Sprache und der Kunst des Verses unterscheiden. So ist in diesen Gedichten alle Darstellung ein gemeinsames Gut, welches jeder nur auf seine Art gebraucht und mit denselben Tönen stets auf neue Weise zu phantasiren sucht. Diese Lieder können daher nur auf eine bescheidene und züchtige Weise genossen werden, nur ein wiederholtes und bedachtsames Lesen kann sie eindringlich und wohlgefällig machen, und nichts ist wohl so untauglich, als eben sie, jenes unbestimmte Schmachten der Langeweile durch seltsame und mannigfaltige Vorstellungen zu reizen, für welche im Verhältniß zu viele unsrer neuen Bücher geschrieben werden.¹⁵⁸

Tiecks Charakterisierung ruft zentrale Aspekte der Naturpoesie in Erinnerung: den Sitz der Poesie im Leben ihrer Produzenten und Rezipienten, die Artikulation von allgemein geteilten Empfindungen, Ansichten und Imaginationen, das Fehlen einer individuellen Dichtersprache, wodurch sie sich (beinahe) als Gemeinschaftsprodukt auffassen lässt sowie ihre formale wie inhaltliche Simplizität. Für Tieck bringt de facto aber kein Kollektiv diese Dichtung hervor, sondern ein einzelner und durchaus gelehrter Dichter, der jedoch nicht sein Wissen und seine Individualität in der Poesie ausdrücken möchte, sondern eine populäre Dichtung zu schaffen anstrebt. Dadurch unterscheidet sich die mittelalterliche Poesie von der modernen Literatur um 1800, die z. B. als Abenteuerroman ‚reizvolle‘ Unterhaltung bietet und die Leser mit ihren exotischen Geschichten nur oberflächlich anspricht. Ähnlich wie für Herder oder von der Hagen, so ist auch für Tieck die alte Poesie das positive Gegenmodell zur modernen Literatur.

¹⁵⁸ Tieck: *Vorrede*, a. a. O., S. XIX f.

Achim von Arnim und Clemens Brentano sowie die Brüder Grimm perspektivierten die Volkspoesie nicht in erster Linie im Hinblick auf den Literaturbetrieb, sondern betonten einen anderen Aspekt, den Herder ebenfalls erwähnt hatte. Für sie war die alte Poesie durch die Kultur des Gelehrtentums bedroht. Von Arnim klagte in der Vorrede zum *Wunderhorn* über das prosaische Zeitalter, das Volksbräuche verbiete und abschaffe¹⁵⁹ sowie im Allgemeinen alles „Thätige und Poetische“ aus dem politischen, nationalen Zusammenleben verbannt habe.¹⁶⁰ Auch die verkehrte, weil poesielose Schulbildung trage dazu bei, die natürliche Veranlagung zur Volkspoesie zu unterdrücken.¹⁶¹ Die zeitgenössische Kunst sei dementsprechend weit von ihrer ursprünglichen Form entfernt und präsentiere sich als „Kunstübung“ voller „kränkliche[r] Reizungen der Städtlichkeit, Philosophie und Liederlichkeit“.¹⁶² Die moderne Kunst sei ein „fratzenhafter Schatten“ der wahren Kunst,¹⁶³ Deutschland mangle es demzufolge an Volkspoesie;¹⁶⁴ lediglich vereinzelt („wie eine weisse Krähe“ [S. 430]) entstehe noch ein echtes Volkslied.¹⁶⁵ Nur ein „Gemeingeist, ein spiritus familiaris“, könne die wahre Volkspoesie hervorbringen, die „zu allen und in allen wieder“ spreche.¹⁶⁶ In der Volkspoesie artikuliere sich nicht der individuelle Dichter,¹⁶⁷ sondern die Gemeinschaft und ihre Tradition:

der Reichthum unsres ganzen Volkes, was seine eigene innere lebende Kunst gebildet, das Gewebe langer Zeit und mächtiger Kräfte, den Glauben und das Wissen des Volkes, was sie [sic] begleitet in Lust und Tod, Lieder, Sagen, Kunden, Sprüche, Geschichten, Prophezeihungen und Melodien.¹⁶⁸

¹⁵⁹ Achim von Arnim: *Von Volkslieder. An Herrn Kapellmeister Reichardt*, in: Clemens Brentano: *Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 6: Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Jürgen Behrens, Wolfgang Frühwald, Detlev Lüders, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1975, S. 419 f.

¹⁶⁰ Ebd., S. 418.

¹⁶¹ Ebd., S. 422 (Fußnote).

¹⁶² Ebd., S. 413.

¹⁶³ Ebd., S. 423; vgl. auch: „Die Gelehrten indessen versassen sich über einer eigenen vornehmen Sprache, die auf lange Zeit alles Hohe und Herrliche vom Volke trennte, die sie endlich doch entweder wieder vernichten oder allgemein machen müssen, wenn sie einsehen, daß ihr Treiben aller echten Bildung entgegen [ist]“ (ebd., S. 430).

¹⁶⁴ Vgl. auch: „[S]o manches andere wunderbare Lied ist aus den Ohren des Volkes verklungen, den Gelehrten allein übrig blieben, die es nicht verstehen“ (ebd., S. 429).

¹⁶⁵ Das kann nur aus der freien „Volksthätigkeit“ heraus entstehen (ebd., S. 423).

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ „[W]er nur für sich schafft in stolzer Gleichgültigkeit, ob es einer fasse und trage, wie soll er andre erfassen und ergreifen“ (ebd., S. 439).

¹⁶⁸ Ebd., S. 441.

Wie Herder so schätzten von Arnim und Brentano die (von ihnen gesammelte) Naturpoesie, weil sie ihnen als unverfälschter Ausdruck des deutschen Volksgeistes erschien; ebenso verhielt es sich bei den Grimm-Brüdern. Diesen galten die Märchen als „alte, verloren geglaubte, in dieser Gestalt aber noch fortdauernde deutsche Mythen“, die „Gedanken über das Göttliche und Geistige im Leben“ aufbewahren und den „alte[n] Glaube und Glaubenslehre in das epische Element, das sich mit der Geschichte eines Volkes entwickelt, getaucht und leiblich gestaltet“ hat, überliefern.¹⁶⁹ In ihrer Gegenwart sahen sie die Volkspoesie jedoch als so bedroht an, dass sogar die „Erinnerung daran fast ganz verloren war“.¹⁷⁰ Nur noch das Volk und Kinder erfreuten sich daran, „für gescheite Leute“, die „eine von den Verkehrtheiten des Lebens ausgelöschte Phantasie“ haben, seien die Märchen hingegen „abgeschmackt“.¹⁷¹

Anders als die Brüder Grimm erläuterten von Arnim und Brentano, die wie Herder die Volkslieder vor dem Abdruck überarbeiteten, ihre Erneuerungen und Eingriffe nicht. Da es ihnen um den „poetischen Genuß“ sowie um die identitätsstiftende und gemeinschaftsbildende Funktion der Volkspoesie für die Nation ging,¹⁷² verzichteten sie auf philologische Erläuterungen. Auch Goethe, der 1806 das *Wunderhorn* in der *Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung* rezensierte, sah die Überarbeitungen (in diesem nicht-philologischen Kontext) als legitime und deshalb kaum erwähnenswerte Eingriffe an, auch wenn er erkannt hatte, dass diese Volkslieder nicht als reine Volkspoesie gelten können:

Diese Art Gedichte, die wir seit Jahren Volkslieder zu nennen pflegen, ob sie gleich eigentlich weder vom Volk, noch fürs Volk gedichtet sind, [...] sind so wahre Poesie, als sie irgend nur sein kann; sie haben einen unglaublichen Reiz, selbst für uns, die wir auf einer höheren Stufe der Bildung stehen.¹⁷³

¹⁶⁹ Jacob und Wilhelm Grimm: *Einleitung [1819]*, in: dies.: *Werke, Abt. III: Gemeinsame Werke, Bd. 43: Kinder- und Haus-Märchen 1819/1822, Bd. 1*, neu hg. von Hans-Jörg Uther, Hildesheim, Zürich, New York 2004 [Nachdruck], S. XXVII.

¹⁷⁰ Jacob und Wilhelm Grimm: *Vorrede*, in: dies.: *Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm. Vollständige Ausgabe auf der Grundlage der dritten Auflage (1837)*, hg. von Heinz Rölleke, Frankfurt a.M. 2007, S. 12.

¹⁷¹ Ebd., S. 13.

¹⁷² Von Arnim: *Von Volkslieder*, a. a. O., S. 423.

¹⁷³ Goethe: *[Des Knaben Wunderhorn-Rezension in der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung, Nr. 18, 21. Januar, Nr. 19, 22. Januar 1806, Sp. 137–144 u. 145–148]*, in: ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche in vierzig Bänden. 1. Abt., Bd. 19: Ästhetische Schriften, 1806–1815*, hg. von Friedmar Apel, Frankfurt a.M. 1998, S. 253–268, hier S. 265. Wie Tieck die altdeutsche Minnelyrik, so charakterisierte auch Goethe die von von Arnim und Brentano herausgegebenen Volkslieder als Dichtungen, die sowohl der Kunst- wie Natur-

Das Verfahren von Arnims und Brentanos empfahl er auch zukünftigen Herausgebern von Volkspoesien; es komme darauf an, das „poetische[] Archiv rein, streng und ordentlich zu halten“ und es „gründlich, aufrichtig und geistreich“ zu erhalten.¹⁷⁴ Selektion und Überarbeitung der Volkslieder tut diesem Authentizitätsanspruch offenbar keinen Abbruch.

Diese Beispiele machen deutlich, dass die Anhänger der Volkspoesie auf Herders Standpunkt stehen, wonach man die alte Poesie erneuern müsse, um sie den zeitgenössischen Lesern schmackhaft zu machen. Dieses Konstrukt von Volkspoesie hatte bereits Nicolai erfolglos kritisiert (Kap. II.2), wobei er offenbar eher von einem philologisch – und nicht poetisch – orientierten Interesse an den Volksliedern ausging. Anders als das *Wunderhorn* bezeugt die Vorrede der *KHM* jedoch eine wissenschaftliche Ausrichtung („nicht bloß der Geschichte der Poesie und Mythologie einen Dienst erweisen“, [S. 13]) und gibt dementsprechend von den Erneuerungsprinzipien Rechenschaft. Die Grimms unterschieden darin zwischen zwei grundsätzlichen Möglichkeiten, einerseits der von ihnen verfolgten, der es um Verschönerung und Poetisierung der Märchen geht, andererseits der freien Adaptation der Märchen auf eine andere literarische Gattung, wie sie auch schon von der Hagen beschrieben hatte. Diesem „freie[n] Auffassen“ der Märchen „zu eigenen, ganz der Zeit angehörenden Dichtungen“ gestatteten die Grimms jegliche Freiheiten,¹⁷⁵ weil das Märchen in etwas ganz anderes überführt werde, in dem das Märchen ‚auf den ersten Blick‘ nicht mehr erkennbar sei. Für beide Bearbeitungsarten gibt es zwei verschiedene, einander entgegengesetzte Weisen:

Aber es ist doch ein großer Unterschied zwischen jenem halb unbewußten, dem stillen Forttreiben der Pflanzen ähnlichen, und von der unmittelbaren Lebensquelle getränkten Entfalten, und einer absichtlichen, alles nach Willkür zusammenknüpfenden und auch wohl leimenden Umänderung; diese aber ist es, welche wir nicht billigen können. Die einzige Richtschnur wäre dann die von seiner Bildung abhängende, gerade vorherrschende Ansicht des Dichters, während bei jenem natürlich Fortbilden der Geist des Volkes in dem Einzelnen waltet, und einem besonderm Gelüsten vorzudringen nicht erlaubt.¹⁷⁶

poesie zugerechnet werden können: „Hier ist die Kunst mit der Natur im Konflikt und eben dieses Werden, dieses wechselseitige Wirken, dieses Streben scheint ein Ziel zu suchen, und es hat sein Ziel schon erreicht. Das wahre dichterische Genie, wo es auftritt, ist in sich vollendet, mag ihm Unvollkommenheit der Sprache, der äußeren Technik, oder was sonst will, entgegenstehen, es besitzt die höhere innere Form, der doch am Ende alles zu Gebote steht“ (ebd.).

¹⁷⁴ Ebd., S. 267.

¹⁷⁵ Grimm: *Vorrede* (1837), a. a. O., S. 20.

¹⁷⁶ Ebd., S. 19f.

Auf der einen Seite steht das individuelle, willkürliche Dichten im Sinne der Kunstpoesie, auf der anderen das gemeinschaftliche, unbewusste und natürliche Dichten im Sinne der Natur- resp. Volkspoesie. Dass die Grimms letzteres vorziehen und ihre eigenen Märchenbearbeitungen dementsprechend mit „Treue und Wahrheit“ etikettierten,¹⁷⁷ überrascht kaum. Ihre Neudichtungen verstanden sie als Fortführung der alten Volkspoesie bzw. als deren Bereinigung,¹⁷⁸ wobei sie im Grunde doch stärker in ihr Material eingriffen, als sie es zugaben. So haben sie nicht nur das Sprachmaterial, den „Ausdruck“,¹⁷⁹ überarbeitet, sondern durchaus auch Erzählungen neu zusammengeführt oder ganze Passagen entfernt. In ihrem Verständnis aber folgten sie der Mythologie, aus der sich die Märchen speisten, und erschufen nichts „aus bloßer Einbildungskraft“.¹⁸⁰ Das Weiterführen der Traditionslinie ist es, was sie auf Distanz zu den willkürlichen, individuellen Bearbeitungen bringt; wenn man – wie die Grimms – davon ausging, dass die Märchen „Anschauungen und Bildungen der Vorzeit“ erhalten, so musste man jeden individuellen Eingriff als Akt verstehen, der diese Tradition „zu Grunde“ richtet.¹⁸¹ Der Volksgeist wird dabei nicht (mehr) zum Ausdruck gebracht, sondern vielmehr bemühe sich der Dichter, dem Leser durch „Feinheit, Geist, besonders Witz, der die Lächerlichkeit der Zeit mit hineinzieht“, „Reize“ vorzuführen, die nur auf das „einmalige Anhören oder Lesen“ ausgelegt sind.¹⁸² Das „Dauernde“, sprich: die (erneuerte) Volkspoesie, sei hingegen „etwas Ruhiges Stilles und Reines“, der vermeintliche „Reichtum“ der individuellen Erzählungen könne demgegenüber „nicht sättigen und tränken“, sondern sei im Grunde „kahl, innerlich leer und gestaltlos“.¹⁸³

Wie die Grimms die erneuerte Volkspoesie, die gleichsam die ‚natürliche‘ Fortführung der alten Volkspoesie darstellte, scharf von der zeitgenössischen Modeliteratur abgegrenzten, so folgten sie einer Auffassung, die Tieck bereits 1803 in einem weit radikaleren Sinne formuliert hatte. Tieck hatte aus der literarischen Traditionslinie die Konsequenz gezogen, die Volkspoesie nicht lediglich als „eine Gattung“ neben anderen anzusehen (vgl. Kap. II.2), sondern als *die* Literatur an und für sich. Damit wertete er die Volkspoesie markant

¹⁷⁷ Ebd., S. 18.

¹⁷⁸ Vgl.: „manches einfacher und reiner erzählt“ (ebd., S. 17), „das Einfachere, Reinerere, und doch in sich Vollkommenere“ (ebd., S. 18).

¹⁷⁹ Ebd., S. 18.

¹⁸⁰ Ebd., S. 20.

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Ebd.

auf. Während Tieck der im Sinne der Naturpoesie gedichtete Poesie seiner Gegenwart durch die Traditionsanbindung eine historische Tiefendimension einschreibt, entzeitlicht er im selben Moment die alte Poesie, die er für seine eigene Gegenwart aktuell und attraktiv macht,¹⁸⁴ beide Poesien gehören somit zusammen:

Denn es giebt doch nur Eine [sic] Poesie, die in sich selbst von den frühesten Zeiten bis in die fernste Zukunft, mit den Werken, die wir besitzen, und mit den verlohrnen, die unsre Phantasie ergänzen möchte, so wie mit künftigen, welche sie ahnden will, nur ein unzertrennliches Ganze ausmacht. Sie ist nichts weiter, als das menschliche Gemüth selbst in allen seinen Tiefen, jenes unbekannte Wesen, welches immer ein Geheimniß bleiben wird, das sich aber auf unendliche Weise zu gestalten sucht, ein Verständniß, welches sich immer offenbaren will, immer von neuem versiegt, und nach bestimmten Zeiträumen verjüngt und in neuer Verwandlung wieder hervortritt.¹⁸⁵

Die modernen Überarbeitungen, das äußerten auch die Grimms, sind somit Teil des natürlichen Entwicklungsprozesses, welchen die Poesie durchläuft, und bilden mit den alten Dichtungen eine Einheit. Unschwer lässt sich hinter dieser angenommenen historischen Einheit von Leben und Kunst die romantische Vorstellung der Universalpoesie erkennen, die auf die mittelalterliche Poesie projiziert werden.¹⁸⁶

Mit den Vorstellungen der Naturpoesie verbunden ist auch die Auffassung von der prägenden Kraft des Volksgeistes, der sich in der Poesie artikuliert; explizit hält Tieck fest: „So ist die wahre Geschichte der Poesie die Geschichte eines Geistes“.¹⁸⁷ Diesen Gedanken wiederholt er auch in seiner Vorrede *Die neue Volkspoesie* zur zehnbändigen Gedichtsammlung *Braga. Vollständige Sammlung klassischer und volksthümlicher deutscher Gedichte aus dem 18. und 19. Jahrhundert*, die Anton Dietrich seit 1827 herausgab. Er betont darin ganz allgemein die vitalisierende Kraft der Volkspoesie,¹⁸⁸ die

¹⁸⁴ Vgl. hierzu Kristina Hasenpflug: ‚Denn es giebt doch nur Eine Poesie ...‘. Tiecks ‚Minnelieder‘ – ein romantisches Literaturprogramm, in: *Edition und Übersetzung. Zur wissenschaftlichen Dokumentation des interkulturellen Texttransfers*, hg. von Bodo Plachta und Winfried Woesler, Tübingen 2002, S. 323–341, hier S. 325 f.

¹⁸⁵ Tieck: *Vorrede*, a. a. O., S. II.

¹⁸⁶ Vgl. auch Scherer: *Populäre Künstlichkeit*, a. a. O., S. 105 und 111, und Hasenpflug: ‚Denn es giebt doch nur Eine Poesie ...‘, a. a. O., S. 323 f.

¹⁸⁷ Tieck: *Vorrede*, a. a. O., S. II.

¹⁸⁸ „[D]er Einfluß der ältesten Sagen und Gesinnungen kann wohlthätig und mit wahrer Kraft des Vaterlandes auf alle Generationen hinaus belebend wirken.“ (Tieck: *Die neue Volkspoesie*, in: *Braga. Vollständige Sammlung klassischer und volks-*

als kulturelles Artefakt in moralischer wie politischer Hinsicht richtungsweisend für die Nation sei sowie diese gleichsam widerspiegle:

Je mannichfaltiger die poetische Literatur eines Volkes ist, um so mehr wird sich auch in den übrigen Verhältnissen ein reiches Leben entwickelt haben; um so weiter es seine dichterischen Erinnerungen in die Vorzeit hinaufführen kann, um so treuer wird es an seinen Sitten hangen, um so selbständiger, fester und sicherer wird es auch in seiner politischen Kraft und Eigenthümlichkeit erscheinen, wenn die alten Denkmale und deren Gesinnungen wirklich noch das Volk beleben, und nicht etwa nur dazu dienen, dem Gelehrten ein Feld für eigensinnige Forschungen darzubieten.¹⁸⁹

Aus der Korrelation von literarischer Tradition und kultureller sowie politischer Eigenständigkeit zieht Tieck das Fazit, dass nicht nur die Poesie an sich, sondern insbesondere auch die poetisch-philologische Erneuerungsarbeit eine große nationale Bedeutung habe: „Es ist darum nicht leere, müßige Liebhaberei, oder nur allein Huldigung der Schönheit, oder gar Eitelkeit und blinde Vorliebe, wenn eine gebildete Nation ihre Dichter ehrt, die vergessenen wieder hervorsucht, erklärt, sammelt und mit immer neuer Liebe das Alte von neuem lebendig macht.“¹⁹⁰ Gerade für Deutschland sei die Pflege und Erneuerung der altdeutschen Literatur von besonderer Bedeutung, da es im Vergleich mit anderen europäischen Ländern die längste volkspoetische Tradition aufweise. In Italien, Spanien und England beginnen die Literaturgeschichte erst im 16. Jahrhundert mit Ariost¹⁹¹ bzw. Juan Boscán Almaguer und Garcilaso de la Vega resp. Shakespeare und Edmund Spenser, in Frankreich gar erst im 17. Jahrhundert mit Corneille, Molière und Racine. Frankreich komme das unrühmliche Verdienst zu, „neue und alte Literatur so scharf geschieden“ und sie „durch eine tiefe weite Kluft auf immerdar voneinander geschieden“ zu haben wie kein anderes Land.¹⁹² In allen anderen Ländern hingegen hätten sich jeweils die „neuen Formen freundlich mit den älteren einheimischen“ vereinigt,¹⁹³ seien also neuere Kunstpoesie und ältere Naturpoesie jeweils eine Synthese eingegangen, wodurch sich die

thümlicher deutscher Gedichte aus dem 18. und 19. Jahrhundert. I. Bändchen, hg. von Anton Dietrich, Dresden 1827, S. IX).

¹⁸⁹ Ebd., S. VII.

¹⁹⁰ Ebd., S. VI.

¹⁹¹ Petrarca und Dante waren nach Tieck nicht „populär“ genug, als dass sie eine eigene nationale Literatur hätten begründen können (ebd., S. IX).

¹⁹² Ebd., S. XI.

¹⁹³ Ebd., S. XIII.

jeweiligen Dichtungen kontinuierlich weiter entwickelt haben.¹⁹⁴ In Frankreich dominiere jedoch nur „Unnatur und Künstlichkeit“,¹⁹⁵ die sich in den anderen Ländern nur deshalb nicht durchgesetzt habe, weil in ihnen noch „ein alter Stamm von Urpoesie“ und „die Töne ächt vaterländischer Vorzeit“ noch vorhanden gewesen seien,¹⁹⁶ welche „Gesundheit, Einfalt und Natur“ kolportierten.¹⁹⁷ Ein „Fortschritt ohne Kampf“ sei in der Entwicklung der Poesie unmöglich, „Stillstand“ oder gar „Rückschritt“ wie in Frankreich sei hingegen viel schlimmer.¹⁹⁸

Der Kampf der Poesien zeige sich auch in der deutschen Literaturgeschichte, die im 13. Jahrhundert mit dem Nibelungenlied und den Minnesängern so „glänzend“ begann, dann aber rasch degeneriert sei.¹⁹⁹ Seit dem 16. Jahrhundert dominiere in Deutschland die Kunstpoesie, deren Vormachtstellung erst gegen Mitte des 18. Jahrhunderts gebrochen wurde, als insbesondere Klopstock den „Hexameter als einen wahren deutschen Vers“ eingeführt habe und diesen ebenso „einheimisch und naturgemäß wie de[n] deutsche[n] Reim“ machte.²⁰⁰ Mit Goethe und Schiller habe die deutsche Poesie dasjenige Ideal erreicht, das sie davor bewahrte, in Einseitigkeiten abzuleiten:

Sind wir immerdar in Gefahr, in leerer Künstlichkeit unterzugehen, so werfen sich jene Naturtöne, die Goethe in seiner frühesten Zeit in jener einzigen einfachen Erhabenheit angeschlagen hat, und die niemals verklingen können, dieser Krankheit entgegen. Droht Einfalt, das Schlichte und Natürliche in Bänkelsängerei und Platitude auszuarbeiten, so wirkt die Kunst und der edle Sinn Schiller's, Goethe's vollendete Zartheit, und so vieler andern ausgearbeitete Fülle und gelehrte Vollständigkeit diesem Verderbniß entgegen.²⁰¹

Die *Braga*-Anthologie, die Tieck mit diesen Worten einleitet, intendiert, diese Entwicklung zu dokumentieren, indem sie eine „befriedigende Uebersicht des

¹⁹⁴ Tieck verwendet die Begriffe ‚Kunst‘- und ‚Naturpoesie‘ nicht, sondern spricht lediglich von ‚früherer‘ oder ‚späterer‘ resp. ‚älterer‘ und ‚neuerer Poesie‘, die er jedoch explizit nicht eingehender definiert. Beide Poesien versteht er weitgehend im Sinne von ‚Kunst‘- und ‚Naturpoesie‘: die neuere Poesie fokussiert demgemäß vorwiegend auf die „Form“ (ebd., S. XVI), die ältere Poesie wird als ‚natürliche‘ Äußerungsart gefasst.

¹⁹⁵ Ebd., S. XV.

¹⁹⁶ Ebd., S. XIV.

¹⁹⁷ Ebd., S. XV.

¹⁹⁸ Ebd., S. XIII.

¹⁹⁹ Ebd., S. XVII; vgl.: „die Zeit des Hans Sachs [...] kann man gewiß nicht groß und originell, oder eine neue Belebung nennen“ (ebd.).

²⁰⁰ Ebd., S. XVIII.

²⁰¹ Ebd., S. XVIII f.

Bildungsganges der neuen deutschen Poesie“ geben möchte.²⁰² Dabei werden die „Musterstücke“ der Neuzeit nach zwei Gesichtspunkten ausgesucht.²⁰³ Es werden diejenigen Gedichte aufgenommen, die „entweder durch die Stimme bewährter Kenner als klassisch anerkannt oder durch den Uebergang in das Gedächtnis und den Mund des Volkes als volksthümlich bezeichnet worden sind“.²⁰⁴ Klassiker und Volkspoesie werden hierbei also nicht mehr unterschieden.²⁰⁵

Tiecks Vorrede bezeugt (zusammen mit Dietrichs Vorwort sowie der gesamten Anthologie) eine signifikant veränderte Sichtweise auf das Verhältnis von Kunst- und Volkspoesie, wie sie sich auch im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts beobachten lässt. Während in der ersten Phase die Dichterphilologen die alte Poesie vor dem Hintergrund der modernen Literatur betrachteten und einer (moderaten) Anpassung der Naturpoesie an die Kunstpoesie das Wort redeten, hat sich 1827 eine weitere Perspektive hinzugesellt. Die moderne Literatur wird nach Maßgabe der alten Poesie angesehen und vor dieser Folie auf Veränderungsbedarf untersucht; die Kunstpoesie soll sich an der Naturpoesie ausrichten. Die wechselseitige Bezugnahme bringt eine Aufwertung der Volkspoesie zum Ausdruck, an der ihre Anhänger seit Herder arbeiteten, die sich jedoch erst im Verlaufe des 19. Jahrhunderts etablieren konnte.

In derselben Zeit setzte sich auch das poetologische Paradigma der schöpferischen Aneignung der alten Volkspoesie durch, das nicht auf die Romantik beschränkt blieb, sondern auch, wie bereits erwähnt, bis zum Jahrhundertende innovativ wirkte. Paradigmatisch vermag diesen Sachverhalt die Studie von Reinhard Wager (recte: Ernst Kleinpaul) aus dem Jahr 1860 zu belegen, die mit dem Titel *Umdichtungen. Nebst Abhandlungen über Volkspoesie und Umdichtung* explizit auf das Erneuern der alten Poesie Bezug nimmt und dementsprechend praktische Beispiele von Neudichtungen sowie diesbezügliche theoretische Überlegungen enthält. Wie von der Hagen unterscheidet Wager zwischen einer wissenschaftlichen und poetischen Behandlungsweise der Volkspoesie. Während erstere die Volkspoesie in ihrer authentischen Gestalt zu bewahren habe, so dürfe man, wenn es um den „poetischen Genuß“ geht,²⁰⁶ diese durchaus schöpferisch bearbeiten, wie Wager mit expliziten Bezug auf Herder einräumt:²⁰⁷

²⁰² Dietrich: *Vorwort des Herausgebers*. In: *Braga*, a. a. O., S. XXII.

²⁰³ Ebd., S. XX.

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Vgl. hierzu auch Kap. III.2&3.

²⁰⁶ Wager: *Umdichtungen*, a. a. O., S. 52.

²⁰⁷ Vgl. ebd., S. 53.

Daß übrigens die Nachahmung der Volkspoesie, wenn man sich zu ihr bekennt, an sich keineswegs tadelnswürdig ist und in ästhetischer Beziehung ebenso werthvoll und möglicher Weise noch viel werthvoller sein kann, als die Volkspoesie selbst, bedarf wohl kaum der Erwähnung. Aber nicht die Rohheit der Darstellung, die Mangelhaftigkeit der Form und Sprache, sondern die Einfachheit, Natürlichkeit, Naivetät, kurz das Wirklich-Schöne der Volkspoesie ist nachahmungswerth. Und dieses ist denn auch wirklich gerade von den größten Kunstdichtern aller Völker nachgeahmt worden. Ja, dieses ist der ewig frische Quell, worin die Kunstpoesie, wenn sie altert und zu Künstelei und Unnatur auszuarten im Begriff ist, sich wieder reinigen und verjüngen kann, auch in der That schon oft sich gereinigt, gekräftigt und verjüngt hat. – Wie viele Schöpfungen unsrer Kunstdichter – und darunter die herrlichsten von allen – wurzeln in der Volkssage, während sich auch die Vorzüge ihrer Darstellung zum großen Theil auf die Natur der Volkspoesie zurückführen lassen. Mancher mit Recht berühmten Ballade liegt sogar ein bestimmtes Volkslied zum Grunde, das vielfach durchblickt und zu den Reizen des Gedichts fast das Meiste beiträgt. Gerade die besten Lieder eines Goethe, Uhland, Heine, Eichendorff, Chamisso, [Julius] Mosen, Hoffmann von Fallersleben, [Otto] Roquette u. s. w. sind, abgesehen von ihrem Ursprung, von der Bildung, zweck- und regelbewußten Kunst ihrer Verfasser, ihrem eigentlichen Wesen nach eine Art Volkslieder, – Volkslieder in höherer Potenz, indem sie eben Geist und Ton der wirklichen Volkslieder, ohne deren Mängel, treffend nachahmen und eine vollendete Formschönheit mit volksthümlicher Einfachheit, Natürlichkeit, Gedrungenheit und wenigstens scheinbarer Naivetät vereinigen. Gerade solche Lieder sind die kostbarsten Juwelen unsrer poetischen Literatur, in allen Klassen der Nation, wo der Sinn für das Schöne und Wahre noch nicht ganz erstarb, gleich beliebt.²⁰⁸

Die Neudichtungen legitimiert Wager mit einem geschichtsphilosophischen Argument, das viele Befürworter von volkspoetischen Neuschöpfungen oder Bearbeitungen im 19. Jahrhundert vortrugen. Angesichts der im Vergleich zu früheren Zeiten höheren allgemeinen Bildung und den unverändert vorge-setzten Bemühungen im Bereich der Volksbildung habe sich auch der literarische Geschmack verändert, dem die Dichtung fürs Volk Rechnung zu tragen habe (hierzu auch Kap. III.2&3):

Nie aber ist, namentlich in unserm deutschen Vaterlande, wenn die Volkslieder noch ferner im Volke selbst fortleben sollen, eine Umdichtung nöthiger gewesen, als eben jetzt. Unsre Sprache und ihre Behandlung hat [sic] innerhalb der letzten hundert Jahre die erstaunlichsten Fortschritte gemacht. Die deutsche Literatur hat während dieser Zeit ihre zweite und höchste Blüthezeit erlebt. Nicht geringere Fortschritte machte die Bildung des Volks. Auf

²⁰⁸ Ebd., S. 48 ff.

mancherlei Canälen – ich erinnere nur an die verbesserten Schulen, an die Sing- und Lesevereine, den Buchhandel, die periodischen Blätter, die alle Volksklassen durch einander rüttelnden Eisenbahnen und nebenbei auch an die Orgeldreher, – konnte nicht nur die Cultur im Allgemeinen sich verbreiten, sondern konnten insonderheit auch die Producte unsrer modernen berühmten Dichter ins eigentliche Volk und bis in seine untersten Schichten eindringen. Und sie sind eingedrungen, wenigstens manche von ihnen. Das Volk hat sie lieb gewonnen, hat sich an ihre glatte Form gewöhnt und nimmt daher an der rauhen der alten Lieder nachgerade Anstoß, wenn es sich auch über den Unterschied keine wissenschaftliche Rechenschaft geben kann.²⁰⁹

Aus dieser Perspektive erscheinen die modernen Varianten der Volkspoesie als die einzige angemessene Form, wie die alten Lieder und Erzählungen im Volk und vom Volk weitergetragen werden können.²¹⁰ Die Fortführung der volkspoetischen Tradition ist also nicht an ein bestimmtes Medium bzw. an mündliche oder schriftliche Überlieferung gebunden, sondern dadurch bestimmt, dass die Poesie analog zu früheren Epochen dem geistigen, kulturellen etc. Entwicklungsstand des Volkes entspricht – und somit dieses auch affektiv anspricht sowie es gleichzeitig repräsentiert. Entscheidend ist die für die alte Natur- resp. Volkspoesie charakteristische enge Relation von Dichtung und Volk; wie die alte so zeichnet sich auch die neue Volkspoesie durch ihre umfassende gesellschaftliche Verankerung aus („kostbarste[] Juwelle unsrer poetischen Literatur, in allen Klassen der Nation [...] beliebt“), die schon Herder, Bürger, Tieck, von Arnim, Brentano und den Grimms so wichtig war. Die moderne Literatur als Fortführung der Volkspoesie erweist sich als Mischform von Kunst- und Naturpoesie, wobei letzterer mehr Gewicht verliehen wird; erst aufgrund dieser Dominanz lässt sich, wie es Wager tut, die moderne Volkspoesie als „Volkslieder in höherer Potenz“ bezeichnen.

Angesichts der Wertschätzung, die die Volkspoesie insbesondere als Modell der modernen Dichtung des 19. Jahrhunderts erfuhr, überrascht es, dass es die Forschung bislang versäumt hat, sie als „Grundschema deutscher Literaturgeschichtsschreibung“ eingehender zu untersuchen.²¹¹ Jürgen Fohrmann

²⁰⁹ Ebd., S. 59 f.

²¹⁰ „Einzig und allein auf dem Wege der Formverbesserung und Umdichtung sind meines Erachtens diese alten Lieder, dem bessern Theile ihres Wesens nach, möglicher Weise wieder in die Gunst des Volks zu bringen. Und wie könnte dieser Weg gegen die dem Alter [der Volkspoesie] schuldige Pietät verstoßen, wenn man ehrlich die Umdichtung als Umdichtung giebt und das Original für Jeden, der es vorzieht, daneben unverändert fortbestehen läßt?“ (Ebd., S. 63).

²¹¹ Hermann Bausinger: *Formen der Volkspoesie*, Berlin ²1980, S. 11.

etwa bespricht zwar die verschiedenen „Varianten nationaler Entelechie“ der deutschen Literaturgeschichtsschreibung und verwendet den Begriff ‚Volks- poesie‘ in seiner Analyse auch mehrfach, vermag ihm jedoch nicht mehr als eine Hilfsfunktion für eine aufs Nationale ausgerichtete Literarhistorie zu attestieren. Die dahinter stehenden poetologischen Konzepte oder die damit verbundenen Literaturauffassungen analysiert er nicht näher.²¹² Ein genauer Blick in die Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts offenbart jedoch das große Konnotationsspektrum, das sich mit diesem Begriff verbindet, und er erhellt auch, dass die Volkspoesie durchaus als zentrales poetologisches Moment der Literaturgeschichtsschreibung dienen konnte.

Die Literaturgeschichten von Karl Rosenkranz, Georg Gottfried Gervinus oder Wolfgang Menzel streben nicht nur einen Überblick über die deutsche Literatur und ihrer Geschichte an, sondern suchten auch nach Erklärungen für die vielen Wandlungen und Erscheinungen der Literatur und betteten die Literatur in geschichtsphilosophische oder politische Konzepte ein. In ihnen kommt der Volks- und Naturpoesie grundlegende Bedeutung zu, wie im Folgenden gezeigt werden soll. Schulische Literaturgeschichten für Studenten oder Gymnasialschüler oder solche, die sich an interessierte Laien richteten, kümmerten sich hingegen lediglich um eine chronologisch-systematische Ordnung der Literatur. In letzteren finden sich zwar gelegentlich konkrete Begriffsbestimmungen der Volks- und Kunstpoesie; genetische Erklärungsansätze fehlen hier jedoch. In ihnen dienen die Begriffe ‚Natur‘- und ‚Kunstpoesie‘ lediglich als historische Kategorien, um eine bestimmte Literaturform, die zu einer bestimmten Epoche auftrat, zu bezeichnen.

Wenn in Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts die Begriffe ‚Natur‘- und ‚Kunstpoesie‘ als historische Epochenbezeichnungen auftauchen, beziehen sie sich durchwegs auf die Übergangszeit vom Mittelalter zum Barock.²¹³ Alle Autoren entwerfen dabei ein Verlaufsmodell, dessen Dynamik im Wesentlichen stets identisch beschrieben wird und das man in seinen Grund-

²¹² Vgl. Jürgen Fohrmann: *Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte. Entstehung und Scheitern einer nationalen Poesiegeschichtsschreibung zwischen Humanismus und Deutschem Kaiserreich*, Stuttgart 1989, S. 138–203.

²¹³ Die folgenden Ausführungen stammen z.T. aus meinen Aufsätzen: *Natur- und Kunstpoesie. Zum Fortleben zweier poetologischer Kategorien in der Literaturgeschichtsschreibung nach den Grimms*, in: *Märchen, Mythen und Moderne. 200 Jahre Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Bd. 2*, hg. von Claudia Brinker-von der Heyde, Holger Ehrhardt, Hans-Heino Ewers und Annetkatrin Inder, Frankfurt a.M. 2015, S. 767–781; *Eine Literatur für alle. Auerbach und die Volkspoesie*, in: *Berthold Auerbach (1812–1882). Werk und Wirkung*, hg. von Jesko Reiling, Heidelberg 2012 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 302), S. 97–120.

zügen von Herder her, ansonsten aber vielleicht auch aus Wilhelm Grimms *Entstehung der altdeutschen Poesie und ihr Verhältnis zu der nordischen* von 1808 oder Jacob Grimms *Vorlesungen über deutsche Literaturgeschichte*²¹⁴ kennt. In den Grundzügen besagt es – wie es auch schon Tieck andeutete –, dass die Naturpoesie als Urform der Literatur zu gelten habe, die im historischen Gang von der Kunstpoesie verdrängt wurde. Während die Zeit der Naturpoesie, also die Zeit von den Anfängen bis etwa zum 10./11. Jahrhundert, mangels Quellenzeugnissen nur kurze Erwähnung findet, erfährt die Entstehung oder Ausbreitung der alt- bzw. mittelhochdeutschen oder lateinischen Kunstpoesie größere Beachtung. Insbesondere wird dabei auf den Moment hingewiesen, in dem sich zwei Leser- bzw. Trägerschaften der Poesie herausbildeten und die Volkspoesie zum Medium des Volkes wurde sowie die Kunstpoesie für die adligen und gelehrten Stände aufkam. Diese einmalige Ausdifferenzierung wird von den Literaturgeschichten mal eher im 12.–14. Jahrhundert oder im 15.–16. Jahrhundert angesetzt.

So unterteilt etwa Eugen Huhn in seiner 1852 erschienenen *Geschichte der Deutschen Literatur. Von der ältesten bis auf die neueste Zeit* (Stuttgart 1852) die deutsche Literaturgeschichte in drei Hauptabschnitte: In der ältesten oder althochdeutschen Periode vom sechsten bis Mitte des elften Jahrhunderts war eine geistliche Literatur vorherrschend, die noch auf „volkstümliche[r] Bahn“ wandelte und die selbst durch die Poesie für die Gebildeten verdrängt wurde.²¹⁵ Seit Opitz ist die deutsche Literatur fremdländischen Einflüssen ausgesetzt, gleichwohl habe sich mit der Klassik der „Triumph[] deutscher Dichtung“ eingestellt.²¹⁶ Die Phase zwischen dem 12. bis 14. Jahrhundert beschreibt Huhn in Worten, die einen Nachhall der Grimm'schen und Herder'schen Charakterisierungen bilden:

Die Kunstpoesie fand dagegen ihre Pflege an den glanzvollen Höfen und suchte neue Erzählungen in kunstreicher Mannichfältigkeit, in reichem Schmucke der Rede und glühenden Farben darzustellen; sie war mehr [...] die Poesie der Subjektivität, während die Volkspoesie den Stoff nicht erfand, sondern ihn gab, wie er vom ganzen Volke erlebt und erfahren war, voll Wahrheit und Einfachheit, und sich als Poesie der Objektivität zeigte.²¹⁷

²¹⁴ Vgl. hierzu Günter Schäfer-Hartmann: *Die Grimmsche Weltanschauung. Deutsche Literaturhistoriographie im 19. Jahrhundert als ‚wahre‘ Geschichtsschreibung*, in: *Brüder Grimm Gedenken* 17 (2012), S. 273–294.

²¹⁵ Eugen Huhn: *Geschichte der Deutschen Literatur. Von der ältesten bis auf die neueste Zeit*, Stuttgart 1852, S. 2.

²¹⁶ Ebd., S. 3.

²¹⁷ Ebd., S. 25.

Auch Johann August Moritz Brühl rechnet in seiner ebenfalls 1852 publizierten *Geschichte der deutschen Literatur* die Literatur des Mittelalters „theils [zur] Volks- theils [zur] Kunst- oder Hofdichtung“²¹⁸ und zeigt, wie in dieser Zeit die „Kunstpoesie“ neben die „Volkspoesie“ trat.²¹⁹ Er erörtert die verschiedenen Formen der „Volksdichtung“²²⁰ wie etwa Volksepos oder Volkslied und verweist darauf, dass die elitäre Kunst- bzw. Hofpoesie „durchgängig fremde[], außerhalb unsres Volkslebens liegende[] Stoffe[]“ enthalten und sich „auf Wegen der Gelehrsamkeit“ weiterentwickelt habe.²²¹ Für die Zeit nach dem 16. Jahrhundert spielen diese Kategorien in seiner ‚Schulunterricht‘-Literaturgeschichte, wie auch bei Huhn, keine Rolle mehr und werden in weiteren Epochenbeschreibungen nicht mehr verwendet.

Der wohl prominenteste Vertreter dieser historischen Auffassung war Jacob Grimm, der in seinen *Gedanken: wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten* Natur- und Kunstpoesie deutlich voneinander schied und sie unterschiedlichen Zeitalter zurechnete. Die Naturpoesie, so heißt es in dem 1808 in Achim von Arnims *Zeitung für Einsiedler* erschienenen Aufsatz, wachse gleichsam „unwillkürlich und ohne Anstrengung“ aus dem Volk heraus und werde von diesem aufbewahrt und tradiert, die Kunstpoesie werde in einem bewussten Schöpfungsakt durch ein einzelnes Individuum geschaffen, das sein „Inneres“ bloßlegen und „seine Meinung und Erfahrung“ kundtun wolle.²²² Die Kunstpoesie sei eine „Zubereitung“, die Naturpoesie ein „Sichvonselbstmachen“.²²³ Grimm jedoch sieht, anders als Herder,

²¹⁸ Johann August Moritz Brühl: *Geschichte der deutschen Literatur. Für höhere Lehranstalten und zum Selbststudium*, Frankfurt a.M. 1852, S. 45.

²¹⁹ Ebd., S. 41. Damit ging auch eine Ausdifferenzierung der literarischen Genres einher: „In letzterer subjectiven [Kunstpoesie] (im Gegensatz zu jener objectiven) entfalteten sich nun auch die Stylarten in subjectiver Weise, so daß eine, vordem ganz unbekannte Mannigfaltigkeit der poetischen Formen entstand und nun die Literaturgeschichte zur Darstellung der verschiedene Hervorbringungen mehrere bestimmte Kreise ziehen muß.“ (ebd.).

²²⁰ Ebd.

²²¹ Ebd., S. 55.

²²² Jacob Grimm: *Gedanken, wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten*, in: *Zeitung für Einsiedler*, Nr. 19 und 20 vom 4. und 7. Juni 1808, Sp. 151–156, hier Sp. 151, ebenfalls in Jacob Grimm: *Kleinere Schriften, Bd. 1*, Berlin 1869, S. 399–403.

²²³ Achim von Arnim, Jacob Grimm, Wilhelm Grimm: *Achim von Arnim und die ihm nahe standen, Bd. 3: Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, bearbeitet von Reinhold Steig, Stuttgart, Berlin 1904, S. 118. – Bei Herder findet sich diese Denkfigur individualpsychologisch perspektiviert, wenn er die Naturpoesie als Produkt eines kreatürlichen, unbewussten Dichtens (einer Person) begreift.

nicht einzelne Individuen als Urheber der Naturpoesie an, sondern vielmehr ein anonymes Kollektiv; „die Volkspoesie tritt aus dem Gemüth des Ganzen hervor“, die Kunstpoesie „aus dem des Einzelnen“, heißt es pointiert in seinem Briefwechsel mit Achim von Arnim.²²⁴

Mit dieser Auffassung lehnt sich Jacob Grimm an Friedrich Wilhelm Joseph Schellings Autormodell an, das dieser im Rekurs auf Friedrich August Wolfs *Prolegomena ad Homerum* (1795) entworfen hatte, der philologisch nachgewiesen hatte, dass die homerischen Epen nicht als Leistungen eines Dichters anzusehen seien, sondern als Zusammenführungen mehrerer verschiedener mündlicher Überlieferungen.²²⁵ Schelling resynthetisiert, hierbei angeregt von Friedrich Schlegel, auf spekulative Weise Wolfs Einsichten und modelliert Homer zum Urbild seiner eigenen ästhetischen Anschauungen.²²⁶ Homer sowie die griechische Mythologie insgesamt erscheinen ihm als Modell eines zukünftigen Endstadiums, in dem sich ein über das „ganze[] Geschlecht ausgedehnte[r] gemeinschaftliche[r] Kunsttrieb[]“ offenbare.²²⁷ Das gesamte „Geschlecht“ agiere dann homogen als ein „Individuum“ und nicht als eine „Zusammensetzung der Individuen“.²²⁸ Freilich sei diese Vorstellung vom Kollektivindividuum, die bei Wolf gar nicht vorkommt, „für unsere Zeit“ unbegreiflich, da sie „nichts Aehnliches aufzuweisen“ habe und die „höchste Idee für die ganze Geschichte überhaupt“ verkörpere.²²⁹ Grimm überträgt diese Vorstellung aus der Antike in die germanische Vorzeit, ein Beleg für die Stichhaltigkeit dieses doch eher spekulativen Dichtermodells ist für Grimm die Tatsache, dass die neue Poesie die Namen der Dichter kenne, die alte hingegen nicht.²³⁰

²²⁴ Ebd., S. 116; vgl. hierzu Beate Kellner: *Grimms Mythen. Studien zum Mythosbegriff und seiner Anwendung in Jacob Grimms Deutscher Mythologie*, München 1994 (Mikrokosmos, 41), insbes. S. 25–50.

²²⁵ Vgl. Joachim Wohlleben: *Friedrich August Wolfs ‚Prolegomena ad Homerum‘ in der literarischen Szene der Zeit*, in: *Poetica* 28 (1996), S. 154–170.

²²⁶ Vgl. Stefan Matuschek: *Der spekulative Homer der Romantik: der Dichter als Welt- und Volksgeist*, in: *Text und Kritik. Sonderband: Homer und die deutsche Literatur* (2010), S. 169–182; ders.: *Homer als ‚unentbehrliches Kunstwort‘. Von Wolfs ‚Prolegomena ad Homerum‘ zur ‚Neuen Mythologie‘*, in: *Die schöne Verwirrung der Phantasie. Antike Mythologie in Literatur und Kunst um 1800*, hg. von Dieter Burdorf, Wolfgang Schweickard, Tübingen 1998, S. 15–28.

²²⁷ Schelling: *Philosophie der Kunst*, in: ders.: *Ausgewählte Schriften, Bd. 2: 1801–1803*, Frankfurt a.M. 21995 [Nachdruck], S. 181–567, hier S. 243 (alternativ: I/5, S. 415).

²²⁸ Ebd., S. 242.

²²⁹ Ebd., S. 243.

²³⁰ Von Arnim, J. Grimm, W. Grimm: *Achim von Arnim*, a. a. O., S. 116. Zur weiteren Rezeption Schellings durch die Grimms vgl. Otfried Ehrismann: *Philologie der*

Kaum ein Zeitgenosse teilte Jacob Grimms Ansicht. Deziert anderer Meinung war etwa Hegel, der die Dichtung zu allen Zeiten als Produkt eines einzelnen Individuums ansah.²³¹ Und auch Ludwig Uhland distanzierte sich von der Vorstellung des dichtenden Kollektivs im Grimm'schen Sinn, versucht sie aber in medienhistorischer Perspektive dennoch plausibel zu machen:

Obgleich aber ein geistiges Gebilde niemals aus einer Gesamtheit, einem Volke, unmittelbar hervorgehen kann, obgleich es dazu überall der Thätigkeit und Befähigung Einzelner bedarf, so ist doch, gegenüber derjenigen Geltung, die im Schriftwesen der Persönlichkeit und jeder besonderen Eigenheit oder augenblicklichen Laune des Dichters zukommt, in der Volkspoesie das Übergewicht des Gemeinsamen über die Anrechte der Einzelnen ein entschiedenes. Und wenn auch zu allen Zeiten die natürliche Begabung ungleich und manigfach zugemessen ist, die Einen schaffen und geben, die Andern hinnehmen und fortbilden, so muß doch für das Gedeihen des Volksgesangs die poetische Anschauung bei Allen lebendiger, bei den Einzelnen mehr im Gemeingültigen befangen vorausgesetzt werden; hervorstechende Besonderheit kann hier schon darum nicht als dauerende Erscheinung aufkommen, weil die vorherrschend mündliche Fortpflanzung der Poesie das Eigenthümliche nach der allgemeinen Sinnesart zuschleift und nur allmähliches und gemeinsames Wachsthum gestattet.²³²

Es ist nach Uhland die mündliche Überlieferungstradition – aber nicht ein kollektiver kreativer Akt wie bei Grimm –, die es rechtfertigt, von einer kollektiven Dichtung zu sprechen. Ein einmal gesungenes Lied wird demzufolge von anderen weitergesungen und erst dadurch zu einem Gut der Gemeinschaft;

Natur – die Grimms, Schelling, die Nibelungen, in: *Brüder Grimm Gedenken 5* (1985), S. 35–59.

²³¹ „Dennoch aber kann das epische Gedicht als wirkliches Kunstwerk nur von einem Individuum herkommen. Wie sehr nämlich ein Epos auch die Sache der ganzen Nation ausspricht, so dichtet doch ein Volk als Gesamtheit nicht, sondern nur Einzelne. Der Geist einer Zeit, einer Nation ist zwar die substantielle, wirksame Ursache, die aber selber erst zur Wirklichkeit als Kunstwerk heraustritt, wenn sie sich zu dem individuellen Genius eines Dichters zusammenfaßt, der dann diesen allgemeinen Geist und dessen Gehalt als seine eigene Anschauung und sein eigenes Werk zum Bewußtsein bringt und ausführt. Denn Dichten ist eine geistige Hervorbringung, und der Geist existiert nur als einzelnes wirkliches Bewußtsein und Selbstbewußtsein.“ (Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werke in zwanzig Bänden, Bd. 15: Vorlesungen über die Ästhetik III*, hg. von Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1996, S. 336f.).

²³² Ludwig Uhland: *Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder mit Abhandlung und Anmerkungen, Bd. 2: Abhandlung*, Stuttgart 1866, S. 11.

lediglich in diesem Sinne lässt sich nach Uhland von einer „Betheiligung eines ganzen Volkes am Liede“ sprechen.²³³

Grimm fasste die Natur- und Kunstpoesien in historischer Perspektive als aufeinander abfolgende auf und bezeichnete die Naturpoesie als vergangene „Poesie der Ungebildeten“, die moderne Kunstpoesie hingegen als Poesie der Gebildeten. Den Verlauf der Literaturgeschichte verstand er als Degenerationsprozess; zwischen Gegenwart und Naturpoesie besteht in seinen Augen eine deutliche historische Distanz, Aufgabe der Gegenwart könne es deshalb nur noch sein, die Naturpoesie sammelnd zu bewahren. Eine aktualisierende Fortdichtung der Naturpoesie, wie es Herder getan hatte, lehnte er im Grunde ab, wie seine Kritik an den Liedbearbeitung Achim von Arnims im *Wunderhorn* belegt.²³⁴ Wilhelm Grimm urteilte indes weniger streng als sein Bruder und sah keinen absoluten Unterschied zwischen Natur- und Kunstpoesie, sondern lediglich einen zeitlichen.²³⁵ Für ihn galten etwa auch Goethes Gedichte, *Das Lied vom Fischer* und der *König in Thule*, die Herder in seine Volkslieder-Sammlung aufgenommen hatte, als Naturpoesien, wie er von Arnim gegenüber bekannte. Und auch von Arnim sah die Naturpoesie nicht als eine Poesie an, die eine „andre Natur“ habe als die Kunstpoesie,²³⁶ sondern fasst sie, ähnlich wie Herder, als individuelles intuitives Dichtungsvermögen auf, dem sich die Reflexion jederzeit beigesellen könne; paradigmatisch verweist er hierbei auf den Naturdichter Goethe.²³⁷

Andere Literarhistoriker nutzten die Natur- und Kunstpoesie nicht nur wie Grimm, Brühl oder Huhn als historische Beschreibungskategorien, sondern auch als ahistorische Dichtungsprinzipien. Paradigmatisch und wohl auch erstmals²³⁸ ausgeformt, findet sich diese Auffassung beim Königsber-

²³³ Ebd. – Uhland inszenierte in seiner *Geschichte der deutschen Poesie im Mittelalter* ein ‚Streitgespräch‘ dieser Positionen; vgl. hierzu Dehrmann: *Studierte Dichter*, a. a. O., S. 304–308.

²³⁴ Vgl. Von Arnim, J. Grimm, W. Grimm: *Achim von Arnim*, a. a. O., S. 131.

²³⁵ Ebd., S. 124, vgl. auch Wilhelm Grimm: *Kleinere Schriften*, Bd. 1, hg. von Gustav Hinrichs, Gütersloh 1881, S. 114.

²³⁶ Von Arnim, J. Grimm, W. Grimm: *Achim von Arnim*, a. a. O., S. 109.

²³⁷ Eine Analyse des Briefwechsels leisten Oskar Walzel: *Jenaer und Heidelberger Romantik über Natur- und Kunstpoesie*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 14 (1936), S. 325–360; Hans-Günther Thalheim: *Natur- und Kunstpoesie. Eine Kontroverse zwischen Jacob Grimm und Achim von Arnim über die Aneignung älterer, besonders volkspoetischer Literatur*, in: *Weimarer Beiträge* 32 (1986), S. 1829–1849, und Timon Jakli: ‚Volk‘ und ‚Volkspoesie‘ als Identitätskonzept und literarische Abgrenzungsstrategie bei Grimm, Arnim und Brentano, in: *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi – Studien zur deutschen Sprache und Literatur* 30/2 (2013), S. 5–24.

²³⁸ So Rosenkranz’ Selbstverortung, vgl. Karl Rosenkranz: *Handbuch einer allgemeinen Geschichte der Poesie*, 3. Bd., 3 Bde., Halle 1832, S. VI.

ger Philosophen und Hegel-Biographen Karl Rosenkranz. Dieser beschreibt in seinem 1832 veröffentlichten *Handbuch einer allgemeinen Geschichte der Poesie* den Gang der Literaturgeschichte als fortwährendes Zusammen- und Gegenspiel beider Prinzipien: „Der einfachste Gegensatz, der durch die ganze Geschichte der Poesie hingeht, ist der der Natur- und Kunstpoesie.“²³⁹ Sein Handbuch will den „Umriss der Grundgestalten [...] entwerfen [...], in welchen die Poesie bisher sich entwickelt hat“,²⁴⁰ und gibt einen Überblick über die Weltliteratur von China, Indien, Persien und Arabien über die antiken griechischen und römischen Literaturen bis hin zu den europäischen Dichtungen von Beginn der Überlieferung an bis zum 19. Jahrhundert. Auf der Basis der Hegel'schen Philosophie versteht Rosenkranz die Literaturgeschichte als Geschichte des Geistes, der bei ihm zugleich Subjekt wie Objekt der Literaturgeschichte ist.²⁴¹ Die beiden Kategorien der Natur- und Kunstpoesie dienen ihm dazu, universal, d.h. in jeder Nationalpoesie beobachtbare Prozesse zu beschreiben, die er auf drei verschiedene Arten systematisiert, wodurch ein Raster entsteht, das über den Entwicklungsstand der jeweiligen Literatur Auskunft geben kann.

Die Naturpoesie versteht Rosenkranz in welthistorischer Hinsicht als „erste[n] Ausbruch des dichterischen Geistes“, sie verkörpert „den Anfang der Poesie“ und findet sich „bei allen Völkern“.²⁴² In individualanthropologischer Hinsicht ist die Naturpoesie der kreatürliche und natürliche Ausdruck einer inneren „erhöhet[e]n Stimmung“ eines Menschen, der sich aus der Empfindung in einer bestimmten Situation heraus artikuliert; „der Dichtende weiss nicht, dass er dichtet“.²⁴³ Von dieser Naturpoesie, die meist als Gesang auftritt, kann es keine Geschichte geben, da sie stets nur situativ und momentan auftritt und vor allem auch nicht schriftlich fixiert wird.²⁴⁴ Die Geschichte der Poesie beginnt im strengeren Sinn folglich erst mit der Kunstpoesie, einer Poesie, die sich ihrem Status als Poesie bewusst ist und die die Naturpoesie zur

²³⁹ Ebd., S. 397 (Hervorhebung J.R.).

²⁴⁰ Ebd., S. 2.

²⁴¹ Vgl. zur literarhistorischen Methodik und Bedeutung von Rosenkranz Weimar: *Geschichte*, a.a.O., S. 304–313, Michael Ansel: *Prutz, Hettner und Haym. Hegelianische Literaturgeschichtsschreibung zwischen spekulativer Kunstdeutung und philologischer Quellenkritik*, Tübingen 2003 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 95), insbes. S. 181–196, Werner Röcke: *Karl Rosenkranz*, in: *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik in Porträts*, hg. von Christoph König, Hans-Harald Müller und Werner Röcke, Berlin, New York 2000, S. 33–40.

²⁴² Rosenkranz: *Handbuch*, a.a.O., S. 3.

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Karl Rosenkranz: *Die Poesie und ihre Geschichte. Eine Entwicklung der poetischen Ideale der Völker*, Königsberg 1855, S. 22.

„natürliche[n] Grundlage“ und zur „stoffartige[n] Basis“ hat.²⁴⁵ Während es der Naturpoesie vor allem um den Inhalt gehe, um den Sachverhalt, der die Empfindung auslöste, so strebe die Kunstpoesie eine „Vollendung der Form“ an.²⁴⁶

Diese beiden Poesien können sich, wie Rosenkranz' Durchgang durch die Weltliteratur lehrt, in drei verschiedenen Varianten zueinander verhalten. Wo es kein Zusammenspiel der beiden Poesien gibt, bleibe die Kunst notwendigerweise einseitig und gelange nicht zur höchsten Entfaltung. So kann es etwa wie bei den Naturvölkern sein, dass sich die Kunst gar nicht entwickelt und die Stufe der Naturpoesie nicht verlässt. Beide Poesien können auch unvermittelt nebeneinander herlaufen und sich demzufolge gegenseitig nicht beeinflussen. Die gegebene Differenz werde somit nicht beseitigt, vielmehr sogar verstärkt, weil sich die Kunstpoesie durch fremdländische Einflüsse rasch weiterentwickle oder sich aber nur noch als inhaltsleeres, „üppige[s] Spiel einer formellen Virtuosität“ gebärde²⁴⁷ und sich dadurch von der Naturpoesie entferne; historische Beispiele hierfür sind für Rosenkranz etwa die russische, portugiesische oder spanische Poesie. Die dritte Variante stellt den Idealfall dar, wonach sich der Unterschied zwischen Natur- und Kunstpoesie aufgrund der Wechselwirkungen aufhebt: „In diesem Fall wird die erstere zur Volkspoesie im engeren Sinne, die zweite aber wird ebenfalls Volkspoesie, als höhere Verklärung derselben.“²⁴⁸ Es entstehe die „vollendetste Einheit des Inhaltes mit der Form“; diese „schönste Vereinigung beider Momente, den Anblick der kunstreichsten Volkspoesie“ finde sich etwa in der griechischen Dichtkunst, aber auch in der deutschen Literatur des Mittelalters und der deutschen Klassik.²⁴⁹ In diesen Epochen realisiert sich gewissermaßen Schillers Vorstellungen vom Volksschriftsteller, in ihnen „wird das Werk des Kunstdichters nicht bloß den Geschmack einer Aristokratie kitzeln, sondern das Wunder einer allgemeinen Verständlichkeit darbieten und Allen im Volk erfreulich sein.“²⁵⁰

Anhand beider Kategorien vermag Rosenkranz historische Prozesse und Differenzen in den Blick zu nehmen und auch zu erklären, weshalb sich die Poesie stets weiterentwickelt und ihren Höhepunkt, anders als Hegel glaubte, noch nicht erreicht hat: Während die Naturpoesie aufgrund ihres Interesses für den Stoff weitgehend unveränderlich bleibe, wie der Vergleich von Lieder

²⁴⁵ Rosenkranz: *Handbuch*, 1. Bd., a. a. O., S. 5.

²⁴⁶ Rosenkranz: *Handbuch*, 3. Bd., a. a. O., S. 397.

²⁴⁷ Rosenkranz: *Poesie*, a. a. O., S. 22.

²⁴⁸ Rosenkranz: *Handbuch*, Bd. 3, a. a. O., S. 398.

²⁴⁹ Ebd.

²⁵⁰ Rosenkranz: *Poesie*, a. a. O., S. 23.

„aus verschiedenen Zeiten eines und desselben Volkes“ sowie von Gesängen verschiedener Völkern belege,²⁵¹ bewirke die Kunstpoesie Veränderungen: Sie entfalte „sich in Perioden, weil sie zu einer bestimmteren Weise des Ausdrucks, zu einem charakteristischen Styl fortschreitet. Sie beginnt, vollendet sich und geht wieder unter.“²⁵² Mit diesem auf Hegels Dialektik beruhenden Modell der zur Volkspoesie verklärten Kunstpoesie vermag Rosenkranz den verschiedenen Höhepunkten der Literaturgeschichte, die jeweils ganz andere Formen von Literaturen hervorbrachten, Rechnung zu tragen. Neben dem fortschreitenden Entwicklungsprozess bringt das Modell auch den literarischen Traditionszusammenhang zum Ausdruck und betont damit einen Aspekt, der für die neuere geistesgeschichtliche Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts, die sich nicht der philologischen Analyse, sondern der Erhellung des inneren Zusammenhangs der Geschichte verpflichtet fühlte, von eminenter Bedeutung war.²⁵³ Rosenkranz' Verdienst ist es, dass er im Unterschied zu seinen Zeitgenossen – wie etwa Gervinus in seiner Literaturgeschichte, siehe unten – danach strebte, dies mit explizit literarästhetischen Argumenten zu tun. Darüber hinaus gibt das Handbuch zu verstehen – und das markiert einen deutlichen Abstand zu den Ansichten von Herder oder Jacob Grimm –, dass Natur- wie Kunstpoesie als Äquivalente anzusehen sind: Für die Entfaltung einer jeden Nationalpoesie sind beide Poesieformen unabdingbare Voraussetzungen, da erst ihre Interaktionen neue Impulse freizusetzen vermögen, die zu einer Höher- und Weiterentwicklung der Literatur führen. Auch wenn sich Rosenkranz in axiologischer Hinsicht nicht sehr von anderen Literarhistorikern unterscheidet – auch er bewertet die Epoche zwischen dem 15. und 18. Jahrhundert negativ („Entfremdung der Kunstpoesie von der Volkspoesie“) –, so fehlt seiner Literaturgeschichte doch das politische Moment, das andere, wie etwa Georg Gottfried Gervinus oder Wolfgang Menzel, in ihren Literaturgeschichten ungehemmt zum Ausdruck bringen.

Gervinus nutzt in seiner 1835 erschienenen *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen* die Natur- und Kunstpoesie nicht bloß zur Charakterisierung früherer Epochen. Auch bei ihm fungieren, wie bei Rosenkranz, beide Kategorien als die „Eine [sic] Grundidee“ der Literaturge-

²⁵¹ Rosenkranz: *Handbuch*, 3. Bd., a. a. O., S. 399.

²⁵² Ebd.

²⁵³ Vgl. Jürgen Fohrmann: *Literaturgeschichtsschreibung als Darstellung von Zusammenhang*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 61/Sonderheft (1987), S. 174–188, und Karl Heinz Götze: *Die Entstehung der deutschen Literaturwissenschaft als Literaturgeschichte*, in: *Germanistik und deutsche Nation 1806–1848*, hg. von Jörg Jochen Müller, Stuttgart 1974, S. 167–227.

schichte,²⁵⁴ die er freilich auf eine strikt nationale und politische Perspektive zuschneidet. In seinen Augen erweist sich die gesamte deutsche Literaturgeschichte als Agon zweier „Elemente“, wie er es nennt: „Das Eine ist national, von fremdem Einfluss ungetrübt, das Andere ist fremd und nachgeahmt; jenes ruht auf dem reinen und ungemischten Theil der Nation, dieses auf dem von Galliern und Römern inficirten Theile“.²⁵⁵ Das nationale Element steht dabei für die Natur- bzw. Volkspoesie oder auch „volkstümliche Dichtung“ – Gervinus differenziert zwischen diesen Begriffen nicht – und hat sich bis zum Beginn des 19. Jahrhundert fortwährend gegen schädliche Einflüsse der Kirche, des Rittertum, des „heimischen Gewerbestand[s]“ und „eindringende[r] Fremdlinge[.]“ wehren müssen, wurde also von geistlichen, gelehrten, adeligen Dichtern und Lesern okkupiert, von trivialen und anrüchigen Dichtungen der unteren Stände oder gar des Pöbels verunreinigt oder durch fremdländische Dichtungen bedroht. Ursprung der deutschen Literatur und deren ursprünglicher Träger (und Produzent) war das Volk; „Träger und Bewahrer der Gesänge war das Volk. Wo man bis gegen die Zeiten der höfischen Sängler hinhört, erschallt Volksgesang“.²⁵⁶ Dieser Ursprung wird zum Charakteristikum der deutschen Literatur erklärt:

Die deutsche Dichtung war noch in ihrer Wiege schon in den Händen des Volkes: keine Dichtung irgend einer Nation der Erde ist es in dem Maaße gewesen, wie sie, in alten und neuen Zeiten. Daher pflegen alle unsere Forscher auf ihrem Gebiete für das Volksmäßige der Dichtung eine so ungemessene Bewunderung zu haben [...]. Keine Nation kann in irgend einer Periode ihre ausübende Kunst in solch einer Verbreitung und poetischen Anstrich des Lebens so sehr als Gemeingut zeigen, wie die Deutschen nach der Abblüthe der ritterlichen Kunst [seit dem 14. Jh.]. Die Poesie keiner Nation hat sich so sehr aus dem Volke selbst ohne Pflege von oben gebildet, wie die unseres vorigen Jahrhunderts. Noch heute sind die Deutschen durch alle Klassen das gesangreichste Volk in Europa [...]. Das populäre, bürgerliche, gleichstellende Element, das in allen Verhältnissen des deutschen Lebens durchgeht, erscheint also auch in der Kunst des Singens und Dichtens; jenes Element, das im Politischen stets eben so sehr verkannt oder unbemerkt geblieben ist [...].²⁵⁷

²⁵⁴ Georg Gottfried Gervinus: *[Rezension über] Wilhelm Bohtz, Geschichte der neuern deutschen Poesie, Vorlesungen, Göttingen 1832, und Karl Herzog, Geschichte der deutschen National-Literatur mit Proben der deutschen Dichtkunst und Beredsamkeit, Jena 1831*, in: *Heidelberger Jahrbücher* (1833), S. 1194–1239, hier S. 1238.

²⁵⁵ Ebd., S. 1209f.

²⁵⁶ Gervinus: *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen. Bd. 1*, 4 Bde., Leipzig 1835–40, S. 34.

²⁵⁷ Ebd., S. 35.

Fatalerweise – und diese Wendung der Literaturgeschichte von Gervinus ist bekannt – entspricht die Realität nicht den literarischen Vorgaben. Am Ende seiner Ausführung, wenn er die vollkommene Ausbildung der deutschen Poesie in Schiller und Goethe feiert, fällt es Gervinus somit leicht, aufgrund der literarhistorischen Entwicklungen entsprechende politische Reformen einzufordern, welche die politische Rückständigkeit ausgleichen sollen.

Die Korrelation von Volk und Poesie bestimmt Gervinus' Gang durch die deutsche Literaturgeschichte, auf dem er stets prüft, inwieweit und inwiefern sich die Literatur von ihrem ursprünglichen Zustand entfernt hat. Nach den Anfängen, von denen man jedoch kaum noch Überlieferungszeugnisse besitzt, geriet die „Volksdichtung in d[ie] Hände[] der Geistlichen“ (so die Überschrift des vierten Kapitels), wo die Volksdichtung sittlich geläutert wurde und dadurch einen ersten Aufschwung erfuhr. Das Leben sei damals mit „Treue und Wahrheit und ohne Partheifarbe“ in der Dichtung abgebildet worden.²⁵⁸ Während und nach der hohenstaufischen Blütezeit lassen sich „Erste [!] Spuren des bürgerlichen Elements“ (Überschrift des achten Kapitels) in der Poesie ausmachen, die sich mit dem „Uebergang von der Ritter- und Hofpoesie zur Volksdichtung in der Zeit der Reformation“ (zehnte Kapitelüberschrift) und der „Aufnahme der volkstümlichen Dichtung“ (elfter Kapitel-titel) deutlich ausweiten:

So lange der Volksgesang blüht, kümmern sich alle Klassen der Nation um die Dichtung und die Dichtung umfaßt dagegen wieder alle Klassen des Volks und dreht sich in allen Verhältnissen des Lebens herum. [...] Die ganze Kunst in Deutschland hatte ja damals nichts mit der Nation im Ganzen, sondern nur mit den Höfen und dem Adel gemein, sie war von oben herab gehegt, nicht von unten herauf gewachsen [...]. Den umgekehrten Gang nahm daher die neuere Kunst der Deutschen. Sie gieng, nachdem das aristokratische Protectorat derselben bis auf die patricischen Bürger herabgekommen war, einen langsamen Gang mit der bürgerlichen Entwicklung der gesammten Nation, und in der Reformation war sie das Eigenthum Aller, wie in keiner anderen europäischen Nation dieser Zeiten; sie fiel zwar dann wieder in Zünfte, Gesellschaften und Schulen zurück, bahnte sich aber im vorigen Jahrhunderte wieder den Zugang zu allen Klassen und wußte sich eine Theilnahme zu verschaffen, die gleicherweise an Umfang und Wärme in neueren Zeiten und Völkern ihres Gleichen nicht hat.²⁵⁹

Die wechselhafte Geschichte erlebe im 16. und 17. Jahrhundert zunächst noch einen „Rücktritt der Dichtung aus dem Volke unter die Gelehrten“ (siebte

²⁵⁸ Ebd., S. 76.

²⁵⁹ Ebd., Bd. 2, S. 7.

Kapitelüberschrift), finde dann aber am Ende des 18. Jahrhunderts ihre Vollendung. Der Sturm und Drang habe den „Umsturz der conventionellen Dichtung durch Verjüngung der Naturpoesie“ (15. Kapiteltitle) herbeigeführt und damit die deutsche Poesie „aus der häßlichsten Barbarei“ zurück zu „gesundem Geschmack“ gelenkt.²⁶⁰ Das „Wegringen von der conventionellen zur natürlichen Poesie“²⁶¹ habe in Goethe und Schiller seine Vollendung gefunden; beide hätten das „Streben nach Natur und Wahrheit“ mit demjenigen nach Idealität verbunden und damit ein „Kunstideal“ geschaffen, das zuvor nur die griechische Antike erreicht hatte:²⁶² „Wir hatten in Deutschland, wie noch jetzt, keine Geschichte, keinen Staat, keine Politik, wir hatten nur Literatur, nur Wissenschaft und Kunst. Sie überflügelte Alles, sie siegte allerwege, sie beherrschte daher alle Bestrebungen der Zeit.“²⁶³ Durch den Nachweis des erfolgreichen Entwicklungsprozesses der deutschen Poesie macht Gervinus freilich mit Nachdruck auf die Notwendigkeit des politischen Handelns aufmerksam.²⁶⁴

Gegen diese Klassikerverehrung erhob Rudolf Gottschall 1855 in seiner Geschichte der *Deutschen Nationalliteratur* Einspruch. Die Orientierung an der Antike, in Gottschalls Worten: „der mythologische Ballast“, spricht in seinen Augen gerade gegen die Inthronisierung der beiden Weimarer Dichter, die für ihn vielmehr ins „Reich der Kunst- und Gelehrtenpoesie“ gehören.²⁶⁵ Gepriesen wird von Gottschall hingegen die zeitgenössische Dichtung, weil sie darum bemüht sei, das „Leben der Gegenwart“ darzustellen, und im „Geiste ihres Jahrhunderts“ zu dichten, wodurch sie sich anschieke, „echte Volksthümlichkeit und ewige Dauer zu gewinnen“.²⁶⁶ Als „neue Epoche“ führe sie eine „vollkommene Versöhnung der Gelehrten- und Volkspoesie“ herbei und fülle die „überlieferten Kunstform[en] mit allem Reichthum des modernen Lebens“²⁶⁷ und schaffe so – „aus uns'rem eigensten Leben schöp-

²⁶⁰ Ebd., Bd. 1, S. 4. „Die Naturpoesie, die sie [die Dichter des Sturm-und-Drangs] suchten, Homer, Ossian, Shakespeare, die Lieder des Volkes, die einfache Dichtung des Orients verbreiteten auch wirklich einen Hauch von Einfachheit und Frische; und es stellte sich in der That eine ungeheure, höchst versprechende Bewegung ein.“ (Ebd., Bd. 4, S. 420).

²⁶¹ Ebd., Bd. 4, S. 14.

²⁶² Ebd., Bd. 1, S. 9–11.

²⁶³ Ebd., Bd. 4, S. 6.

²⁶⁴ Vgl. Weimar: *Geschichte*, a. a. O., S. 320.

²⁶⁵ Rudolf Gottschall: *Die deutsche Nationalliteratur in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Literarhistorisch und kritisch dargestellt, Bd. 1*, Breslau 1855, S. 4.

²⁶⁶ Ebd., S. 7.

²⁶⁷ Ebd.

find“ –²⁶⁸ eine „neue und ideale Volkspoesie“.²⁶⁹ Scharf wendet sich Gottschall gegen die Epigonalthese, mit der Gervinus, Rosenkranz und andere Klassikverehrer die moderne Literatur des 19. Jahrhunderts bedachten und bedient sich dabei der Kategorie der Volkspoesie.²⁷⁰ Gottschall fasst sie, ähnlich wie Rosenkranz, Wager, die Grimms, von Arnim und Brentano sowie Tieck, in aktualisierter Hinsicht auf; nicht als Wiederkehr der früheren Naturpoesie, sondern „verklärte Volkspoesie“ (Rosenkranz), die dem Fortschritt in Wissenschaft und Gesellschaft und den zunehmenden Erkenntnissen und erweiterten Wissensbeständen in allen Lebensbereichen Rechnung trägt und sie literarisch zur Darstellung bringt. Für Gottschall ist die Volkspoesie wesentlich durch ihren Inhalt und ihre Trägerschaft definiert: als Ausdruck des geistigen, kulturellen und sozialen Lebens des Volkes, das die unteren Stände bis zum Bürgertum umfasst, richtet sie sich auch ans Volk als Leser; in dieser Adressiertheit ist die moderne, „ideale Volkspoesie“ mit der früheren vergleichbar.

Auch Wolfgang Menzel forderte 1858 in seiner dreibändigen Literaturgeschichte *Deutsche Dichtung von der ältesten bis auf die neueste Zeit*, der Volkspoesie in der deutschen Literaturgeschichtsschreibung einen festen Platz einzuräumen. Aus der historischen Rückschau auf die Anfänge der deutschen Literatur bezieht Menzel die zentralen Wertmaßstäbe seiner Literaturgeschichte und erklärt die Poesie zum „Schatz des Volkes“.²⁷¹ Deren Wert misst sich daran, wie sehr sie „aus der Nation heraus“ entstanden sei und wie „mächtig“ sie auf diese zurückwirke,²⁷² und damit die „Nation hebt und veredelt“.²⁷³

Sie [die Volkspoesien] bilden einen wesentlichen Bestandtheil der deutschen Dichtung, weil in ihnen die ältesten poetischen Erinnerungen des Volkes bewahrt sind, weil sie auch der spätern Kunstdichtung eine Fülle von Stoff und Motiven geliehen und in den Zeiten, in welchen die Kunstdichtung entartete

²⁶⁸ Ebd., S. 4.

²⁶⁹ Rudolf Gottschall: *Die deutsche Nationalliteratur des neunzehnten Jahrhunderts. Literarhistorisch und kritisch dargestellt. 6., vermehrte und verbesserte Auflage in vier Bänden*, Breslau 1891, Bd. 1, S. IX.

²⁷⁰ „Das neunzehnte Jahrhundert hat auf allen Gebieten der Kunst und des Wissens die Erbschaft des achtzehnten angetreten; aber, weit entfernt, dieselbe zu verschleudern, hat es Capital und Zinsen verdoppelt.“ (Ebd., S. 5).

²⁷¹ Wolfgang Menzel: *Geschichte der deutschen Dichtung von der ältesten bis auf die neueste Zeit, Bd. 1*, Leipzig 1875, S. V.

²⁷² Ebd., S. VII.

²⁷³ Ebd., S. VIII.

und fremder Mode anhing, diesen Corruptionen zum Gegengewicht gedient und die Rückkehr der Kunstdichtung zum Nationalen erleichtert haben.²⁷⁴

Demgemäß bildet die Volkspoesie den eigentlichen Kern der deutschen Literatur,²⁷⁵ weshalb Menzel gar die mündliche Überlieferung in der Literaturgeschichtsschreibung behandeln wissen möchte; seine Literaturgeschichte beginnt entsprechend mit dem Kapitel „Verlorenes und Gerettetes aus der ältesten Zeit“. Insgesamt jedoch enttäuscht Menzels Durchgang durch die deutsche Literatur, weil sie trotz dem Anspruch, die Mängel der bis anhin publizierten Literaturgeschichten auszugleichen, keine neuen oder weitergehenden Erkenntnisse hinsichtlich der Volkspoesie vermittelt als andere Überblicksdarstellungen.²⁷⁶ Anders als viele Volkspoesie-Anhänger bekennt er sich jedoch offen zum Erbe der Romantik und sieht die zeitgenössische Literatur sogar als Folge der Befreiungskriege, die ein „nüchternes und behagliches Heimathsgefühl [sic]“ geweckt hätten, was mit zur „Wiedererweckung der mundartlichen Dichtung“ beigetragen habe.²⁷⁷ Weil sie sich „der gemei-

²⁷⁴ Ebd., S. Vf.

²⁷⁵ „Ich betrachte die Poesie als ein unveräußerliches Eigenthum der Nation. Kein aristokratischer, gebildeter oder gelehrter Bruchtheil des Volkes hat auf sie ein ausschließliches Anrecht oder darf sich anmaßen, aus ihr machen zu wollen, was ihm beliebt. Sie muß, wenn sie sich eine Zeit lang von der genialen Willkühr Einzelner oder im Dienst des Auslandes hat mißbrauchen lassen, immer wieder zum natürlichen Boden zurückkehren und sich vor der Majestät der Nation beugen. Sofern sie als Kunstdichtung, als Privilegium gebildeter Klassen von ausländischem Gifte, wie mit geistiger Siphylis angesteckt worden ist, sofern sie die herrlichsten Eigenschaften der deutschen Nationalität verleugnet, ja verhöhnt hat, muß man sich hüten, ihr bloß deswegen, weil sie Poesie ist, eine unbedingte Achtung zu zollen. Die Poesie verdient solche Achtung nur, wenn und so weit sie dem Nationalgeist treu geblieben ist und demselben Ehre gemacht hat.“ (Ebd., S. VIII).

²⁷⁶ Vgl. ebd., S. Vf. Letztlich beschränkt sich Menzel auf die Kombination von chronologischer Darstellung und inhaltlichen Referaten der Werke, das Interesse an einer Literatur des Volkes manifestiert sich vorwiegend in den Kapitelüberschriften. De facto interessieren ihn eher die Eigenschaften des nationalen Geistes wie der „christliche[] Glauben“ oder die „christliche Moral“ sowie die sich in der Stoffwahl manifestierende nationale Gesinnung (ebd., S. IX). Diese standen auch bereits in seiner 1851 herausgegebenen Anthologie *Gesänge der Völker*, die eine „lyrische Mustersammlung“ von „echte[n] Nationallieder“ nach dem (vermeintlichen) Sinne Herders darstellen sollte (ders.: *Die Gesänge der Völker. Lyrische Mustersammlung in nationalen Parallelen*, Leipzig 1851, S. III), im Zentrum der Aufmerksamkeit.

²⁷⁷ Menzel: *Deutsche Dichtung*, Bd. 3, a. a. O., S. 514. „Kunstdichter fingen an, sich der Bauernsprache ihrer Heimath zu bedienen, um im Ton der Volkslieder oder in

nen Wirklichkeit“ zuwandten, hätten „Volksromane, Dorfgeschichten etc.“ in neuerer Zeit den „meisten Beifall und Verbreitung“ gefunden; sie bilden einen heilsamen Gegenpol zu den historischen Romanen, die „unter allen Zeiten und Völkern ihren Stoff“ genommen hatten, und auch zu den „Damenromanen ‚aus der Gesellschaft‘“.²⁷⁸ Auch Menzel bezeugt somit eine populäre Auffassung von Literatur, die für alle Anhänger der Volkspoesie seit Herder charakteristisch ist und die sich gegen andere Literaturen der eigenen Gegenwart richtet.

Die Wertschätzung der Volkspoesie, wie sie sich in den Literaturgeschichten der ersten Jahrhunderthälfte beobachten lässt, setzte sich auch in der Folge fort. Ausgehend von der Auffassung, die Volkspoesie als (einzig) wahre Literatur anzusehen und sie nicht bloß als eine historische Phase bzw. als literarisches Stilphänomen zu marginalisieren, erschienen nach 1850 Literaturgeschichten, die sich ausschließlich eine Geschichte der Volkspoesie gaben. Herausragendes Beispiel hierfür ist die bereits zitierte Arbeit von Otto Weddigen, der 1884 selbstbewusst im Vorwort verkündete:

Die Geschichte der deutschen Volkspoesie umfasst den Kern, das Innerste der Geschichte des deutschen Volkslebens. Eine Geschichte der deutschen Volkspoesie zu schreiben ist ein Unternehmen von fast unüberwindlichen Schwierigkeiten, daher sich bisher auch niemand daran gewagt hat, während wir mit Geschichten der deutschen Literatur, d. h. der deutschen Kunstpoesie so reich gesegnet sind.²⁷⁹

Weddigens Literaturgeschichte ist die erste, die sich in dieser Ausführlichkeit monografisch mit der Volkspoesie auseinandersetzt, als Vorläufer könnte man die Studie von Hermann Kahle aus dem Jahre 1865 bezeichnen, *Claudius und Hebel nebst Gleichzeitigem und Gleichartigem*, die ein Kapitel zur Geschichte der Volkspoesie beinhaltet, als Nachfolger Adolf Thimmes *Lied und Märe. Studien zur Charakteristik der deutschen Volkspoesie* von 1896. Weddigens *Geschichte* enthält eine Geschichte über den Umgang mit der Volkspoesie und bietet neben einer inhaltlichen wie stilistischen Charakterisierung der Volkspoesie einen systematischen Überblick über die verschiedenen volkspoetischen Gattungen. Im Zentrum stehen nicht wie in den Litera-

Idyllen, Volksmärchen und Schwänken das Volk in seiner ganzen Natürlichkeit bald mehr gemüthlich ernst und empfindsam, bald mehr humoristisch darzustellen. Diese Dichtungsart hatte aber häufig etwas Kokettes, Gemachtes und eben deßhalb [sic] nichts Natürliches, oder sie faßte das Volk gar zu gemein auf.“ (Ebd.).

²⁷⁸ Ebd., S. 521.

²⁷⁹ Weddigen: *Geschichte*, a. a. O., S. VIII.

turgeschichten der Kunstpoesie die Autoren, vielmehr werden die einzelnen Genres der Volkspoesie historisch ausgeleuchtet, worin der Mehrwert von Weddigens Studie zu sehen ist.

Im einführenden historischen Teil skizziert er die historische Entwicklung der Volkspoesie so, wie man sie aus den Kunstpoesie-Literaturgeschichten kennt. Als ursprüngliche und einzige Dichtung reichen die Anfänge der Volkspoesie „bis in das fernste Dunkel“ zurück; erstmals wird sie in Tacitus *Germania* erwähnt und den Germanen zugeschrieben.²⁸⁰ Mit dem Eindringen des Christentums entstehe später eine „geistliche Kunstpoesie“, neben der die „uralte Volkspoesie“ zunächst noch Bestand hatte.²⁸¹ Die ältesten Zeugnisse seien aus dem 8. Jahrhundert überliefert (Merseburger Zaubersprüche), daneben sei der Volksgesang weit verbreitet, der später auch gedruckt wurde. Im 11./12. Jahrhundert wurde die Volkspoesie durch die ritterliche Poesie (Minnesang) und „fremde Stoffe“ allmählich in den Hintergrund gedrängt; gleichwohl entstand mit dem *Nibelungenlied* und der *Kudrun* in dieser Zeit die „kostbarsten Perlen der Volksdichtung“.²⁸² Nach dem Niedergang der höfischen Poesie im 14. Jahrhundert kam in Form des Meistersanges die bürgerliche Poesie auf. Durch die Reformation breitete sich der Volksgesang aus, der freilich vielfach für religiöse und politische Interesse instrumentalisiert wurde. Seit dem 16. Jahrhundert wurde die Volkspoesie zunehmend auch gedruckt (Flugblätter, Liederbüchlein); gegen Ende des Jahrhunderts geriet sie jedoch in Vergessenheit, „Erzeugnisse trockener Gelehrtenpoesie, voller Schwulst, Reflexion, Fremdwörter und voll mythologischem Beiwerks“ machten sich stattdessen breit.²⁸³ Mitte des 18. Jahrhunderts kehrte die Volkspoesie wieder zurück; Lessing befreite den „deutschen Geist [] von den französischen Fesseln“,²⁸⁴ Herder pries die Volkspoesie, „in welcher jede Litteratur wurzeln muss und welche keinerlei fremde Einflüsse zeigt“.²⁸⁵ In der Folge entstanden viele „volkstümliche Lieder“,²⁸⁶ Volkslieder in „höherer Potenz“

²⁸⁰ Ebd., S. 1.

²⁸¹ Ebd., S. 2.

²⁸² Ebd., S. 4. „Der Volksdichtung ist eben nicht auf einmal eine wirkliche Kunstpoesie gegenüber getreten, sondern in allmählicher Entwicklung und mit Übergangsformen beginnend.“ (Ebd., S. 5).

²⁸³ Ebd., S. 11.

²⁸⁴ Ebd., S. 13.

²⁸⁵ Ebd., S. 14. „Er [Herder] stellte sie der künstlichen Gelehrtenpoesie, welche keine wahren und menschlichen Empfindungen aussprach, sondern sich nur begnügte, korrekte Verse zu dreheln, als Vorbild gegenüber.“ (Ebd., S. 15).

²⁸⁶ „Das volkstümliche Lied ist das Erzeugnis eines Kunstdichters; aber es hat alle Geheimnisse dem Volksliede abgelauscht. Das volkstümliche Lied unterscheidet sich vom Volksliede nur in der vollendeten Form. Es hat seine Verbreitung durch

vom Göttinger Hainbund, von Bürger, Claudius, Christian Adolph Overbeck, Johann Martin Usteri, Johann Peter Hebel, aber auch von Heine, Hoffmann von Fallersleben und anderen, zudem intensiviert sich mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts die wissenschaftliche Erforschung der Volksdichtung.²⁸⁷ Weddigens historischer Überblick endet mit dem Lob der zeitgenössischen volkstümlichen Dichtung, die ihm als Ideal und Höhepunkt der literarischen Entwicklung gilt:

Die Volksdichtung ist und zwar oft in hohem Grade poetisch, aber nicht immer Poesie. Die poetischen Dämmerungen der Volksdichtung in den heiteren Tag der Kunstschönheit zu verklären, das ist die grosse Aufgabe unserer modernen Poesie. Sie soll die Element der Volksdichtung innerhalb einer schönen Form wiedergebären.²⁸⁸

Wie viele andere Anhänger der Volkspoesie, so preist auch Weddigen die Verschmelzung von Volks- und Kunstpoesie in der modernen, volkstümlichen Dichtung, dem „Produkt von Verschmelzung der Kunst- und Volkspoesie“;²⁸⁹ auch er propagierte eine Erneuerung der alten Poesie. Die Volkspoesie zeichne sich neben dem natürlichen, einfachen und verständlichen Stil durch ihre „Wahrheit der Empfindung“ aus.²⁹⁰ Diese charakterisiere auch den echten Volksdichter:

Der Volksdichter unterscheidet sich von dem Kunstdichter dadurch, dass letzterer sein Talent, mit Hilfe höherer Geistesbildung, durch Studium ihm zu Gebote stehender Regeln oder durch Nachahmung klassischer Muster, entwickelt und mit vollem Bewusstsein zur Anwendung bringt, jener dagegen mehr unbewusst einem inneren Drange folgt und, an Stand und Bildung nicht eigentlich über der Masse des Volkes herausragend, nur aus Natur und Leben, aus der eigenen Seele und dem Munde seiner Volksgenossen schöpfen kann, dadurch aber dann seinen Erzeugnissen meist eine Gesundheit und Frische giebt [sic], wie es dem Kunstdichter nur selten in gleichem Masse gelingt.²⁹¹

Für Weddigen und viele andere enthielt die Volkspoesie den Ausdruck wahrer Empfindungen, sie galt mithin als Artikulation der Natur resp. des Volks-

alles Schichten des Volkes gefunden; es wird von ihm gesungen, ohne dass ihm der Name des Verfassers, wie beim Volksliede, bekannt ist.“ (Ebd., S. 13).

²⁸⁷ Vgl. ebd., S. 16–27.

²⁸⁸ Ebd., S. 357 f.; vgl. auch: „Volks- und Kunstpoesie greifen oder sollen ineinander übergreifen, d.h. so, dass diese ihre reichsten Quellen in jener hat.“ (Ebd., S. 28).

²⁸⁹ Ebd., S. 369.

²⁹⁰ Ebd., S. 358.

²⁹¹ Ebd., S. 28.

geistes²⁹² und liess sich deshalb auch als ‚objektive Poesie‘ charakterisieren. So sprach etwa Huhn 1852 von der ‚Objektivität der Poesie‘ (siehe oben), die auch Moriz Carrière 1884 für die Volkspoesie festhielt:

Denn die gleiche Bildung bringt gleiche Begriffe, gleiche Darstellungsweise mit sich, und die Dichter, voll von dem Gegenstande der Allen angehört, treten mit ihrer Persönlichkeit zurück und lassen die Sache walten; sie haben noch keine absonderliche Reflexion [wie die Kunstdichter], können darum solche auch nicht hervordrängen; sie sind Hüter des Schatzes nationaler Ueberlieferung. Der objective Charakter des Epos tritt deshalb nirgends reiner und großartiger hervor als in der Volksdichtung.²⁹³

Die Rede von der Objektivität des Epos reicht auf romantische Vorstellungen zurück, Friedrich Schlegel notierte etwa 1799: „Epos = objektive Poesie“;²⁹⁴ in demselben Sinne beschrieb auch sein Bruder August Wilhelm das Epos.²⁹⁵ Und auch für Hegel zeichnete sich das Homerische Epos durch seine „objektive Anschaulichkeit“ aus, die sich nicht nur auf die Totalität der erzählten Ereignisse bezieht, sondern auch das Verhältnis von Dichter und seinem Werk bezeichnet: „Um der Objektivität des Ganzen willen muß nun aber der Dichter als *Subjekt gegen seinen Gegenstand* zurücktreten und in demselben verschwinden. Nur das Produkt, nicht aber der Dichter erscheint“.²⁹⁶ Dieser Aspekt wird als höchste Auszeichnung verstanden:

Soll diese Ansicht aber nur bedeuten, daß der Dichter als Subjekt gegen sein Werk verschwinde, so ist sie das höchste Lob; sie heißt dann nichts anderes, als daß man keine subjektive Manier des Vorstellens und Empfindens erken-

²⁹² Vgl.: „In dem Volksliede liegt des Volkes Seele“ (S. 32), in ihm „zeigt sich treue Abspiegelung der Zustände, Sitten und Denkungsweise des Volkes“ (S. 36).

²⁹³ Moriz Carrière: *Die Poesie. Ihr Wesen und ihre Formen mit Grundzügen der vergleichenden Literaturgeschichte*, 2. umgearb. Aufl., Leipzig 1884, S. 175.

²⁹⁴ Friedrich Schlegel: *Literary Notebooks 1797–1801*, hg. v. Hans Eichner, London 1957, S. 175 (Nr. 1750; die Klammern im Original wurde zur besseren Lesbarkeit weggelassen).

²⁹⁵ „Das Epos ist Darstellung des rein Objectiven“ (A. W. Schlegel: *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst [Berlin 1801–1804]*, in: ders.: *Kritische Ausgabe der Vorlesungen, Bd. 1: Vorlesungen über Ästhetik I [1798–1803]*, mit Kommentar und Nachwort hg. von Ernst Behler, Paderborn, München, Wien, Zürich 1989, S. 465). Vgl. zur Volkspoesie-Rezeption bei den Schlegels Edith Höltenschmidt: *Die Mittelalter-Rezeption der Brüder Schlegel*, Paderborn, Zürich 2000; Gerhard Kraus: *Naturpoesie und Kunstpoesie im Frühwerk Friedrich Schlegels*, Erlangen 1985 (Erlanger Studien, 64).

²⁹⁶ Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, a. a. O., S. 336.

nen könne. Und dies ist in den Homerischen Gesängen der Fall. Die Sache, die objektive Anschauungsweise des Volks allein stellt sich dar.²⁹⁷

Hiermit erhellt sich schlaglichtartig, weshalb sich die Rede von der objektiven Poesie mit der Volkspoesie verbinden ließ; das Zurücktreten des Autors ist auch für Auerbach ein wichtiger Aspekt, mit dem er die volkstümliche Literatur lobte (siehe Kap. III.3). Und dementsprechend heißt es über die Kunstpoesie als „Poesie der Subjektivität“ (Huhn) bei Weddigen: „Das entscheidende Kennzeichen der Kunstpoesie besteht darin, dass die Subjektivität mit freier Selbstbestimmung über den Stoffen wie über den Formen der Dichtung waltet.“²⁹⁸

Seit Herder wird die Volkspoesie als eine Poesie wahrgenommen, die sich durch diesen allgemeinen Charakter auszeichnet. Mehrfach war bereits vom „Volksgeist“ die Rede, der sich in der Volkspoesie artikuliere; dies ist ein zentraler Gedanke des Volkspoesie-Konzeptes, der abschließend näher betrachtet werden soll.²⁹⁹ Mit dem Begriff ‚Volksgeist‘ wird ein aus heutiger Perspektive ideologisch zwar problematischer Diskussionszusammenhang aufgerufen, der jedoch im 19. Jahrhundert die spätere menschenverachtende Dimension noch nicht aufwies und zu den wichtigsten juristischen, geschichtsphilosophischen, kulturgeschichtlichen, anthropologischen und literarhistorischen Diskursen der damaligen Zeit gerechnet werden kann.³⁰⁰ 1851 wies Moritz Lazarus, der mit seiner zusammen mit Chajim Heymann Steinthal herausgegebenen *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft* selbst einen wichtigen Beitrag zur ‚Volksgeist‘-Geschichte leistete, darauf hin, dass die Rede vom Volkgeist „in unserer Zeit ganz allgemein und auch unter wissenschaftlichen Männern“ verbreitet sei.³⁰¹ Dieser Einschätzung schloss sich Erich Rothacker 1920 an und verwies auf die unterschiedlichen Wissensgebiete, in denen der ‚Volksgeist‘ auf vielfältige Weise bis ins 20. Jahrhundert

²⁹⁷ Ebd., S. 337.

²⁹⁸ Weddigen: *Geschichte*, a. a. O., S. 5.

²⁹⁹ Die folgenden Überlegungen stammen z. T. aus meinem Aufsatz: *Eine Literatur für alle*, a. a. O.

³⁰⁰ Vgl. Daniel Mollenhauer: ‚Den Volksgeist beschwören‘. *Wilhelm Heinrich Riehls ‚Wissenschaft vom Volke‘ und die Konstruktion eines deutschen ‚Nationalcharakters‘*, in: *Konstrukte nationaler Identität. Deutschland, Frankreich und Grossbritannien (19. und 20. Jahrhundert)*, hg. v. Michael Einfalt et al., Würzburg 2002 (Identitäten und Alteritäten, 11), S. 155–169.

³⁰¹ Moritz Lazarus: *Ueber den Begriff und die Möglichkeit einer Völkerpsychologie (1851)*, in: ders.: *Grundzüge der Völkerpsychologie und Kulturwissenschaft*, hg. und mit einer Einleitung und Anmerkungen versehen von Klaus Christian Köhnke. Hamburg 2003, S. 3–27, hier S. 3.

hinein thematisiert wurde.³⁰² Seine Ausführungen erscheinen von heute aus gesehen als finale Erörterung des ‚Volksgestes‘, die in ihrer nationalsozialistischen Ausdeutung zugleich auch den Grund mit sich führen, warum der Begriff als „desavouierte[s] Theorem[]“ sowie als Forschungsgegenstand in der Folgezeit weitgehend verschwand.³⁰³ Seit einigen Jahren lässt sich nun eine Rückbesinnung auf die mit dem ‚Volksgest‘ verknüpften kulturtheoretischen Konzepte beobachten, die vor allem die Modernität der Überlegungen von Lazarus und Steinthal zur Völkerpsychologie betonen und in ihnen Wegbereiter der heutigen kulturwissenschaftlichen Forschung erkennen.³⁰⁴ Auch in Auerbachs Poetik *Schrift und Volk* (1846) spielen der ‚Volksgest‘ und die damit verbundenen natur- resp. volkspoetischen Vorstellungen eine wichtige Rolle (siehe Kap. III.3).

Die Ursprünge der Volksgest-Lehre reichen zurück bis in die Antike. Die von Hippokrates in seiner Schrift *De aere aquis locis* entworfene Klimatheorie, wonach Gesundheit und Gemütsverfassung der Menschen wesentlich durch das Klima beeinflusst werden, hatte Aristoteles u. a. in seiner *Politeia* aufgegriffen und politisch ausgedeutet, indem er die militärische sowie geistig-kulturelle Überlegenheit der Griechen gegenüber Europa und Asien mit

³⁰² Vgl. Erich Rothacker: *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, Tübingen 1920, S. 79ff. Rothacker versteht den ‚Volksgest‘ als einen der „beherrschenden Begriffe“ seiner Epoche (ebd., S. 79).

³⁰³ Andreas Großmann: *Volksgest, Volksseele*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 11, hg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer, Gottfried Gabriel, Basel 2001, Sp. 1102–1107, hier Sp. 1106, vgl. auch ders.: *Volksgest – Grund einer praktischen Welt oder metaphysische Spukgestalt? Anmerkungen zur Problemgeschichte eines nicht nur Hegelschen Theorems*, in: *Metaphysik der praktischen Welt. Perspektiven im Anschluß an Hegel und Heidegger. Festgabe für Otto Pöggeler*, hg. von dems., Christoph Jamme. Amsterdam 2000 (Philosophie & Repräsentation, 7), S. 60–77.

³⁰⁴ Vgl. Ivan Kalmar: *The Völkerpsychologie of Lazarus and Steinthal and the Modern Concept of Culture*, in: *Journal of the History of Ideas* 48 (1987), S. 671–690; Georg Eckardt: *Einleitung in die historischen Texte*, in: *Völkerpsychologie. Versuch einer Neuentdeckung. Texte von Lazarus, Steinthal und Wundt*, hg. von Georg Eckardt, Weinheim 1997, S. 10f.; Gerhard von Graevenitz: ‚Verdichtung‘. *Das Kulturmodell der Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*, in: *Kea* 12 (1999), S. 19–57, sowie in kritischer Perspektive Manfred Ringmacher: *Sprachwissenschaft, Philologie und Völkerpsychologie: Die Grenzen ihrer Verträglichkeit bei H. Steinthal*, in: Chajim H. Steinthal: *Sprachwissenschaftler und Philosoph im 19. Jahrhundert. Linguist and philosopher in the 19th century*, Hg. von Hartwig Wiedebach, Annette Winkelmann. Leiden 2002 (Studies in European Judaism, 4). S. 64–88.

dem Verweis auf klimatologische Bedingungen begründete.³⁰⁵ Diese Überlegungen entwickelten sich dann vor allem im Hochmittelalter und Humanismus zu nationalen Stereotypisierungen weiter, die als Erklärungen für die kulturellen, geistigen, politischen Differenzen der Völker bzw. deren jeweilige „Nationalcharaktere“ galten.³⁰⁶ Im 18. Jahrhundert erlebte die Lehre der Nationalcharaktere mit und nach Montesquieus epochemachender Studie *De l'Esprit des lois (Vom Geist der Gesetze, 1748)* ihren Höhepunkt; in Deutschland beschäftigte sich Herder, der ein eifriger Leser Montesquieus war, wohl am wirkungsmächtigsten mit dem „Geist“ oder „Charakter“ der verschiedenen Völker.³⁰⁷ Ihm kommt dieser „unerklärlich und unauslöschlich“ vor, zugleich attestiert er ihm einen großen Einfluss auf die Geschichte.³⁰⁸ Drei ‚Triebkräfte‘ determinieren sämtliche historische Ereignisse: Neben den räumlichen (geographisch-klimatischen) Gegebenheiten und dem jeweils besonderen Zeitpunkt in der Entwicklungsgeschichte eines Volkes, bestimmt auch der Volksgeist die Geschicke eines Volkes: „Nur Zeiten, nur Örter und National-Charaktere, kurz das ganze Zusammenwirken lebendiger Kräfte in ihrer bestimmtesten Individualität entscheidet wie über alle Erzeugungen der Natur, so über alle Ereignisse im Menschenreiche.“ (*HW* 6, S. 508) Der „National-Charakter“ ist dabei von der Natur (vor-)gegeben und hängt von den jeweiligen klimatologischen Verhältnissen ab, wird aber zum Teil auch durch das Volk selbst, durch Geschichte, „Lebensart und Erzie-

³⁰⁵ Vgl. Aristoteles: *Politik*, übers. und mit erklärenden Anmerkungen versehen von Eugen Rolfes; mit einer Einleitung von Günther Bien, Hamburg 41981, 7. Buch, 7. Kap., 1327b.

³⁰⁶ Vgl. Winfried Schulze: *Die Entstehung des nationalen Vorurteils. Zur Kultur der Wahrnehmung fremder Nationen in der europäischen Frühen Neuzeit*, in: *Menschen und Grenzen in der frühen Neuzeit*, hg. von Wolfgang Schmale, Reinhard Stauber, Berlin 1998, S. 23–49.

³⁰⁷ Vgl. Waldemar Zacharasiewicz: *Die Klimatheorie in der englischen Literatur und Literaturkritik von der Mitte des 16. bis zum frühen 18. Jahrhundert*, Wien 1977 (Wiener Beiträge zur englischen Philologie, 77); Gonthier-Louis Fink: *Von Winkelmann bis Herder. Die deutsche Klimatheorie in europäischer Perspektive*, in: *Johann Gottfried Herder. 1744–1803*, hg. v. Gerhard Sauder, Hamburg 1987 (Studien zum achtzehnten Jahrhundert, 9), S. 156–176; Stephan Günzel: *Geographie der Aufklärung. Klimapolitik von Montesquieu zu Kant (Teil 1)*, in: *Aufklärung und Kritik* 11/2 (2004), S. 66–91; ders.: *Geographie der Aufklärung. Klimapolitik von Montesquieu zu Kant (Teil 2)*, in: *Aufklärung und Kritik* 12/1 (2005), S. 25–47, sowie Louis van Delft: *Literatur und Anthropologie. Menschliche Natur und Charakterlehre*, Münster 2005, insbes. S. 69–81.

³⁰⁸ Johann Gottfried Herder: *Werke in zehn Bänden, Bd. 6: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, hg. von Martin Bollacher, Frankfurt a. M. 1989, S. 463.

hung“ erzeugt.³⁰⁹ Es dürfte wohl gerade dieser Gedanke gewesen sein, dass der Volksgeist eine zugleich unbeeinflussbare wie gestaltbare ‚Größe‘ darstellt, warum man sich im 19. Jahrhundert mit dem Volksgeist auseinandersetzte. Damit hatte man ein geschichtsphilosophisches Erklärungsmodell in der Hand, das man auf einer, wie man glaubte, ‚empirisch‘ sicheren Basis auch zur politischen Nationalbildung nutzen konnte.³¹⁰

Für Herder stand demgegenüber vor allem ein historisches Erkenntnisinteresse im Vordergrund, das ihm Aufschluss über die Entwicklung einzelner Völker sowie über die Geschichte der Menschheit geben sollte. Besondere Aufmerksamkeit widmete Herder deshalb neben den verschiedenen Sprachen den überlieferten Dichtungen:

Denn in ihr [der (in diesem Fall) nordischen „Mythologie mit Liedern und Sagen“] lernen wir den Geist des Volks kennen, die Begriffe desselben von Göttern und Menschen, die Richtung seiner Neigungen und Leidenschaften in Liebe und Haß, in Erwartungen dies- und jenseit [sic] des Grabes; eine Philosophie der Geschichte, wie sie uns, außer der Edda, nur die griechische Mythologie gewähret. (*HW* 6, S. 792)

Es ist offensichtlich, wie gezeigt, dass diese Ansichten auch das Forschungsinteresse der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm anleiteten; ihre Märchensammlung war, wie auch Herders eigene Volksliederanthologie, davon geprägt. Die Auffassung von der Naturpoesie als unverfälschten Ausdruck des deutschen Volksgeistes lässt sich im weiteren Verlauf des Jahrhunderts vielfach beobachten. Aus vergleichbaren Motiven begann gegen Ende des 18. Jahrhunderts und zu Beginn des 19. Jahrhunderts die rege Sammel- und Editionstätigkeit von Volksliedern, Märchen, mittelalterlichen Epen und Volksbüchern, die auch andere Kulturbereiche beeinflusste. In der historischen Rechtsschule von Friedrich Carl von Savigny, bei dem die Grimms u. a. studierten, avancierte der ‚Volksgeist‘ ebenfalls zu einem zentralen, organisch-naturalistisch verstandenen Begriff, indem er als ‚Urheber‘ des positiven Rechts angesehen

³⁰⁹ Ebd. Das ganze Zitat lautet: „Wie eine Quelle von dem Boden, auf dem sie sich sammelte, Bestandteile, Wirkungskräfte und Geschmack annimmt: so entsprang der alte Charakter der Völker aus Geschlechtszügen, der Himmelsgegend, der Lebensart und Erziehung, aus den frühen Geschäften und Taten, die diesem Volk eigen wurden.“

³¹⁰ Vgl. den Hinweis von Lazarus, „daß die Völkerpsychologie nur von den *That-sachen des Völkerlebens ausgehen kann*“ und demzufolge durch „Beobachtung, Ordnung und Vergleichung der Erscheinungen“ den Volkscharakter bestimmen müsse und ihn nicht schon a priori „nach irgend welchen fertigen Kategorien“ modellieren dürfe (Lazarus: *Möglichkeit einer Völkerpsychologie*, a. a. O., S. 8 [Hervorhebung im Original]).

wurde.³¹¹ Lazarus nahm in seiner Völkerpsychologie die gesamte Bandbreite aller kulturellen Manifestationsformen des Volksgeistes in den Blick und interessierte sich neben den Künsten und der Jurisprudenz auch für die Alltagskultur.³¹² Lazarus, der wie Auerbach den Volks- oder Nationalgeist als „Band“ verstand, das die „Vielheit der Individuen zu einem Volk“ zusammenbinde,³¹³ sah es als Aufgabe der von ihm und Steinthal neu entworfenen Wissenschaft der Völkerpsychologie an, die „Gesetze zu entdecken, nach denen die innere, geistige oder ideale Thätigkeit eines Volkes – in Leben, Kunst und Wissenschaft – vor sich geht“, um damit die „Gründe, Ursachen und Veranlassungen sowohl der Entstehung als der Entwicklung und letztlich des Untergangs der Eigenthümlichkeiten eines Volkes zu enthüllen“.³¹⁴ Eingebunden ist die Völkerpsychologie dabei in ein nationalpädagogisches Konzept, das die Erforschung des Volksgeistes in politischer Hinsicht instrumentalisiert, indem auch diejenigen „Gesetze“ erkundet werden sollen, „nach denen eine wahre und echte Nationalbildung und Nationalerziehung einzurichten ist“.³¹⁵ Lazarus suchte durch die wissenschaftlich objektive Analyse diejenigen spezifisch nationalen Eigenheiten zu bestimmen, denen als Bausteine zur Bildung der Nation zentrale Bedeutung zukommt. Damit wollte er vermeiden, die Nationalerziehung, wie ansonsten bei solch umfassenden Konzepten der Fall, nach willkürlichen, individuellen, politisch-ideologischen Ansichten auszurichten. Die Völkerpsychologie könne

uns die Formen und Bedingungen lehren, in und unter denen der Nationalgeist erhalten und erhoben werden kann. Wie schwankend, vage und phrasenhaft das bisherige Reden vom Nationalgeist noch ist, wie wenig die Erinnerung an ihn auf die Einrichtung der öffentlichen Erziehungsanstalten eingewirkt hat und einwirken konnte, ist Jedem bekannt; wie viel wir von einer psychologisch-wissenschaftlichen Erkenntniß über das Leben, Wirken, Wachsen und Gedeihen des Volksgeistes an Belehrung und Ermunterung erwarten und hoffen dürfen – wer mag dies im Voraus bestimmen?³¹⁶

³¹¹ Vgl. etwa Hermann U. Kantorowicz: *Volksgeist und historische Rechtsschule*, in: *Historische Zeitschrift* 108/2 (1912), S. 295–325, sowie Wolfgang Schuller: *Zwischen Volksgeist und Gesetzgebung. Friedrich Carl von Savigny*, in: *Die modernen Väter der Antike. Die Entwicklung der Altertumswissenschaften an Akademie und Universität im Berlin des 19. Jahrhunderts*, hg. von Annette M. Baertschi, Colin G. King, Berlin, New York 2009, S. 73–86.

³¹² Vgl. Köhnke: *Einleitung*, in: Lazarus: *Grundzüge der Völkerpsychologie*, a. a. O., S. IX–XXXVIII, insbes. S. XIV–XVIII.

³¹³ Lazarus: *Möglichkeit einer Völkerpsychologie*, a. a. O., S. 12.

³¹⁴ Ebd., S. 4.

³¹⁵ Ebd., S. 24.

³¹⁶ Ebd., S. 24 f.

Weil seine Erziehung auf diese Weise den natürlich entstandenen, nationalen „Gesetzen“ Rechnung zu tragen versprach, erhoffte er sich deutlich weitreichendere Verbesserungen der Nation als es frühere ‚Erziehungsprogramme‘ leisten konnten.

Damit ist auch das Verhältnis von Volksgeist und Individuum angesprochen. Es herrschte seit Beginn der Beschäftigung mit dem Nationalgeist Konsens darüber, dass die einzelnen Individuen in den Volksgeist eingebettet und damit von diesem bestimmt seien. Den Nationalcharakter verstand man meist als eine ‚große Person‘; Lazarus betonte mit Nachdruck, dass der Volksgeist nicht als die „bloße Summe aller individuellen Geister“ und somit substantialistisch aufgefasst werden dürfte.³¹⁷ Wie der spätere Hegel den Volksgeist vor allem in geschichtsphilosophischer Hinsicht perspektivierte und die einzelnen Nationalgeister vorwiegend als bestimmte Entwicklungs- und Repräsentationsstufen des Weltgeistes, an deren Realisierung die Völkergeister ‚arbeiteten‘,³¹⁸ verstand, so verwies auch Lazarus auf den dynamischen Charakter des Volksgeistes, ohne ihn jedoch in größere (metaphysische und) menschheitsgeschichtliche Kontexte zu stellen: „Das nun, was an dem verschiedenen geistigen Thun der Einzelnen mit dem aller Anderen übereinstimmt und jene Harmonie bildet, zusammengenommen, ist die geistige Einheit des Volks, der Volksgeist.“³¹⁹ Als „Innbegriff aller innern und höhern Thätigkeiten“³²⁰ erschien Lazarus der Volksgeist als „das innere Band, das Prinzip“ oder als „die Idee des Volkes“, die ein Volk „zusammenschließt und zu einer organisch verbundenen Einheit macht“;³²¹ dem Volksgeist kommt somit dieselben Funktionen zu, wie sie Jahn dem Volkstum attestiert hatte (vgl. Kap. I). Das Individuum ist aber nicht nur den Einflüssen des Volksgeistes ausgesetzt, sondern kann selbst auf diesen zurückwirken und damit zur Weiterentwicklung des Volksgeistes beitragen.³²² Diese Prägekräft faszinierte die Dichterphilologen besonders; in der Poetik von Auerbach, insbesondere in seinem Autormodell spielt dieser Aspekt ebenfalls eine wichtige Rolle (siehe Kap. III.3). Nach dieser Vorstellung war es möglich, als Philologe mit erneuerten altdeutschen Texten auf die zeitgenössischen Entwicklungen der eigenen Nation einzuwirken.

³¹⁷ Ebd., S. 12. Gleichwohl warf man Lazarus und Steinthal genau diesen Sachverhalt vor; vgl. Eckardt: *Einleitung*, a. a. O., S. 16.

³¹⁸ Vgl. dazu Großmann: *Volksggeist – Grund einer praktischen Welt*, a. a. O., S. 63–65.

³¹⁹ Lazarus: *Möglichkeit einer Völkerpsychologie*, a. a. O., S. 12. Die Kurzfassung dieser Bestimmung lautet: „das Allen Einzelnen Gemeinsame der innern Thätigkeit“ (ebd.).

³²⁰ Ebd., S. 4.

³²¹ Ebd., S. 12. Diese Bestimmung verdeutlicht noch einmal die politische Attraktivität des ‚Volksgeist‘-Konzepts.

³²² Vgl. ebd., S. 14f.

III Volkspoetologie im 19. Jahrhundert

III.1 Allgemeine Entwicklungen des literarischen Marktes – Autoren und ihre Leserschaft(en)

Dass der literarische Markt im 19. Jahrhundert große Umwälzungen erlebte, ist unbestritten.¹ Die pointierte Bemerkung von Hans-Otto Hügel, dass das erstmalige Erscheinen der *Gartenlaube* den Beginn der modernen Massenpublizistik darstelle, mag diese Veränderungen schlagwortartig zusammenfassen.² Freilich enthält das Bild dieser generellen Entwicklungstendenz viele blinde Flecken und allerlei Unscharfes. So mangelt es schon am Grundlegenden: am Wissen über die quantitative Basis. Bis heute verfügen wir über keine genauen Angaben zur jährlichen Buchtitelproduktion, und auch die verschiedenen Auflagezahlen eines Titels lassen sich nur in Einzelfällen detailliert nachweisen.³ Bereits Ilse Rarisch, die 1976 mit ihrer Studie grundlegende empirische Buchmarktdaten vorlegte, die bis heute unüberholt sind, wies auf die Vagheit ihrer Erkenntnisse hin, die aufgrund des zur Verfügung stehenden Materials als lediglich ungefähre statistische Angaben zu verstehen seien.⁴ Ähnliches konstatierte Reinhard Wittmann in seiner ebenfalls bis heute einschlägigen, ohne Kenntnis von Rarischs Studie verfassten, da zeitgleich publizierten Übersicht über *Das literarische Leben 1848–1880*.⁵

¹ Dieses Kapitel enthält Teile meines 2016 erschienenen Aufsatzes: *Der Volksschriftsteller und seine verklärte Volkspoesie. Zu einem vergessenen Autormodell um 1850*, in: *Vergessene Konstellationen literarischer Öffentlichkeit zwischen 1840 und 1885*, hg. von Katja Mellmann und J. Reiling. Berlin, Boston 2016 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 142), S. 203–223.

² Hans-Otto Hügel: *Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und populärer Kultur*, Köln 2007, S. 68.

³ Vgl. Ulrich Schmid: *Buchmarkt und Literaturvermittlung*, in: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 5: Zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*, hg. von Gert Sautermeister und Ulrich Schmid, München, Wien 1998, S. 60–93, hier S. 61.

⁴ Ilse Rarisch: *Industrialisierung und Literatur. Buchproduktion, Verlagswesen und Buchhandel in Deutschland im 19. Jahrhundert in ihrem statistischen Zusammenhang*, Berlin 1976, S. 11.

⁵ Vgl. Reinhard Wittmann: *Das literarische Leben 1848–1880 (mit einem Beitrag von Georg Jäger über die höhere Bildung)*, in: *Realismus und Gründerzeit. Mani-*

Auf die Revisionsbedürftigkeit einiger „Feststellungen und Mutmaßungen“ verwies er auch im Vorwort der Zweitaufgabe von 1982⁶ und auch in seiner 2011 in dritter Auflage erschienenen *Geschichte des deutschen Buchhandels* finden sich mehrfach entsprechende Hinweise.⁷ Die von Rarisch und Wittmann zusammengestellten Produktionszahlen müssen somit als „grobe Tendenzen der Produktions- und Nachfrageentwicklung“ gelten.⁸ Rarisch wies zudem darauf hin, dass die „niedrige Jahrmarkts- und Pamphlet-Literatur“ sowie Dissertationen,⁹ darüber hinaus auch Nachdrucke¹⁰ und Buchreihen, die unter einem Titel mehrere Dutzende Hefte resp. Lieferungen umfassen konnten,¹¹ sowie Zeitschriften und Zeitungen in den Erhebungen nicht (oder sehr lückenhaft) enthalten seien. Der publizistische Output des gesamten deutschen Buchhandels im 19. Jahrhundert ist also bis heute nur ungefähr erfasst, gleichwohl geht man aber zu Recht davon aus, damit die generellen Entwicklungslinien des Buchmarkts nachvollziehen zu können.

Die zur Verfügung stehenden Zahlen zur Buchtitelproduktion belegen zwar kein durchgehend kontinuierliches Wachstum, aufs ganze Jahrhundert gesehen stellt man dies freilich leicht fest. Die Titelproduktion weist zwei größere Wellenbewegungen auf (vgl. zum Folgenden *Tabelle 1* in Kap. VII). 1805 belief sich die Gesamtproduktion auf 4181 Titel, die danach wegen der Befreiungskriege sank und erst in den 1820er wieder den ursprünglichen Wert erreichte (1821 mit 4505 Titeln); 1830 wurden 7308 Titel publiziert, 1843 ca. doppelt so viele (14.039 Titel). Damit war die vorerst höchste jährliche Titelzahl erreicht, die sich somit seit 1821 mehr als verdreifacht hatte. Danach sanken die Werte, 1850 wurde mit 8053 Titeln der Tiefstwert erreicht, bevor die

festе und Dokumente zur deutschen Literatur 1848–1880. Mit einer Einführung in den Problemkreis und einer Quellenbibliographie, Bd. 1: Einführung in den Problemkreis, Abbildungen, Kurzbiographien, annotierte Quellenbibliographie und Register, hg. von Max Bucher, Georg Jäger, Werner Hahl, Reinhard Wittmann, Stuttgart 1976, S. 161–258, hier S. 169.

⁶ Reinhard Wittmann: *Vorwort*, in: *Buchmarkt und Lektüre im 18. und 19. Jahrhundert. Beiträge zum literarischen Leben 1750–1880*, hg. von dems., Tübingen 1982, S. XI.

⁷ Vgl. Reinhard Wittmann: *Geschichte des deutschen Buchhandels*, 3., überarb. Aufl., München 2011, S. 121 f.

⁸ Schmid: *Buchmarkt*, a. a. O., S. 61.

⁹ Rarisch: *Industrialisierung*, a. a. O., S. 82.

¹⁰ Wittmann: *Geschichte des deutschen Buchhandels*, a. a. O., S. 225.

¹¹ Die Lieferungs Ausgabe der Romane Walter Scotts, die die Brüder Franckh in Stuttgart seit 1827 herausgaben, erschien in einer Startauflage von 20.000 Exemplaren und hatte nach drei Jahren die drei Millionengrenze erreicht, vgl. Wittmann: *Geschichte des deutschen Buchhandels*, a. a. O., S. 237 f.

Zahlen wieder mehr oder weniger kontinuierlich anstiegen. Erst 1879 erreichte man wieder dieselben Titelpublikationen wie anfangs der 1840er; danach verdoppelte sich die Anzahl beinahe bis 1913 (35.078 Titel).¹² Gegen Ende des 1. Weltkriegs fielen die Zahlen auf die Werte von 1843 resp. 1879 zurück.

Rarisch und Wittmann behielten in ihren Darstellungen die Buchmarktsegmenteinteilungen ihrer Quellen bei und verzeichneten die Anzahl Buchtitel gemäß den dort aufgestellten Kategorien. Das führte dazu, im Bereich der Literatur die ‚schöne Literatur‘ als dominierend anzusehen und die anderen literarischen Kategorien wie ‚Volksschriften‘ oder ‚Vermischte Schriften‘, unter denen verschiedene Formen der „Unterhaltungsliteratur“ wie Rätsel- oder Witzbücher subsumiert wurden, zu vernachlässigen.¹³ Um die Lesewelt der damals an Literatur Interessierten näher zu erhellen, wäre es jedoch angebrachter, sich nicht bloß auf die ‚schöne Literatur‘ zu konzentrieren, sondern alle Literaturen zusammenzufassen und so die Marktsituation, wie sie sich damaligen Lesern präsentierte, zu bestimmen.¹⁴ Bevor dies hier geleistet wird, sind einige Bemerkungen zur Kategorie ‚Volksschriften‘ vorwegzuschicken.

1851 werden die ‚Volksschriften‘ erstmals separat ausgewiesen, offenbar wurden sie in diesen Jahren als ein neues und zukunftsträchtiges Marktsegment wahrgenommen, von dem man glaubte, dass sich dessen Output in den Folgejahren steigern werde. Hier spiegelt sich die Ausbreitung einer allgemeinen volkstümlichen Literaturauffassung wider, die das Volk als Adressat von Literatur in den Blick nahm und es als ‚neue‘ Leserschaft gewinnen wollte. Die Einführung dieser Kategorie lässt sich wohl auf die Bemühungen verschiedener Volksschriftenvereine zurückführen, die in institutionalisierter Form und Organisation das Erbe der Volksaufklärung weiterführten.¹⁵ Die Produktions- und Distributionsweisen der Volksschriften wurde dadurch deutlich professioneller als noch im 18. Jahrhundert, in dem die Volksaufklärung vor allem von privaten und meist lokal begrenzten Initiativen ausging und die publizierten Schriften entsprechend geringe Verbreitung fanden.¹⁶

¹² Vgl. hierzu auch die Grafik bei Rarisch: *Industrialisierung*, a. a. O., S. 43.

¹³ Ebd., S. 73.

¹⁴ Bereits Rarisch äußerte ein Unbehagen daran, dass die Kategorien des 19. Jahrhunderts im Bereich der Literatur offensichtlich auf „(unausgesprochene[n]) Wertmaßstäbe[n]“ beruhe; ebd., S. 68.

¹⁵ Vgl. Michael Knoche: *Volksliteratur und Volksschriftenvereine im Vormärz. Literaturtheoretische und institutionelle Aspekte einer literarischen Bewegung*, Frankfurt 1986 (Archiv für Geschichte des Buchwesens, 27) und Rudolf Schenda: *Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770–1910*, München 1977, insbes. S. 221–227.

¹⁶ Ausnahme hiervon ist Zacharias Beckers weit verbreitetes *Noth- und Hilfsbüchlein* (1788), vgl. Reinhart Siegert: *Aufklärung und Volkslektüre, exemplarisch*

Die größten Vereine waren der vom Karl B. Preusker gegründete Zwickauer Verein zur Verbreitung guter und wohlfeiler Volksschriften (seit 1841), der Württemberger Volksschriftenverein (seit 1843) und der 1844 gegründete Zschokke-Verein in Magdeburg, deren Intention darin bestand, durch die Gründung von lokalen Vereinszweigstellen ein Netzwerk zu schaffen, das eine rasche und kontinuierliche Verbreitung der Volksschriften versprach. So hoffte man, ein Lektüreangebot bereitzustellen zu können, das einerseits popularisierte Fachwissen vermitteln, andererseits das Volk moralisch und sittlich bilden sowie allenfalls unterhalten sollte. Preuskers Zwickauer Verein verfügte zwar bereits 1847 über 440 Zweigvereine mit insgesamt 12.000 Mitgliedern, gleichwohl gelang es ihm nicht, die intendierte Wirkung zu erzielen, weshalb er sich mit der Inneren Mission zusammenschloss, bevor sich der Verein in den 1860er Jahren auflöste. Andere Vereine gingen gar noch früher wieder ein, während sich die an religiöse Institutionen gebundenen Vereine wie etwa der bis heute aktive Borromäus-Verein länger halten konnten.¹⁷

dargestellt an Rudolph Zacharias Becker und seinem ‚Noth- und Hülfsbüchlein‘. Mit einer Bibliographie zum Gesamthema, Frankfurt a.M. 1978 (Archiv für Geschichte des Buchwesens, 19).

- ¹⁷ Die Volksschriftenvereine gaben in Rücksicht auf die geringe Kaufkraft ihrer Zielgruppe ihre Schriften zu äußerst günstigen Preisen ab; möglicherweise taten sie dies auch, weil der tiefe Preis eines Printproduktes dessen Absatzchancen erhöhte, wie zwei publizistische Großerefolge der ersten Jahrhunderthälfte gezeigt hatten. Sowohl das *Pfennig-Magazin der Gesellschaft zur Verbreitung Gemeinnütziger Kenntnisse*, als auch Friedrich Arnold Brockhaus' *Conversationslexikon* entwickelten sich u. a. deshalb zu Verkaufserfolgern, weil sie besonders günstig angeboten wurden. Die zehnbändige fünfte Ausgabe des Lexikons erschien zwischen 1818 und 1821 in 12.000 Exemplaren und kostete zwölf Taler und 15 Groschen – für „damalige Verhältnisse ein sensationell niedriger Preis“ (Rarisch: *Industrialisierung*, a. a. O., S. 28) –, eine spätere Lieferungs Ausgabe in 240 Heften kostete je 50 Pfennig pro Heft, bis Mitte des 19. Jahrhunderts wurden gut 15.000 Exemplare abgesetzt, hinzukamen Nachdrucke und Übersetzungen (ebd., S. 28, Wittmann: *Geschichte des deutschen Buchhandels*, a. a. O., S. 229–230). Inspiriert von ausländischen Vorbildern brachte Johann Jacob Weber 1833 das *Pfennig-Magazin* auf den Markt, das ebenfalls zeitgenössische Bildungsinteresse befriedigte und im Jahresabonnement für zwei Taler erworben werden konnte. Schon in den 1830er Jahren hatte es eine Auflage von 35.000 Exemplaren, die sich bis 1850 auf 100.000 Exemplare steigerte (Rarisch: *Industrialisierung*, a. a. O., S. 58). Den billigen Preis ‚übernahmen‘ die Volksschriftenvereine für ihre Volksschriften, die Peter Vodosek deshalb als „Buchverbreitungsvereine auf gemeinnütziger Grundlage“ charakterisiert (Peter Vodosek: *Einleitung*, in: *Vorformen der öffentlichen Bibliothek*, zusammengestellt und eingeleitet von Peter Vodosek, Wiesbaden 1978 [Beiträge zum Büchereiwesen, Reihe B Quellen und Texte, 6], S. 7–38, hier S. 30).

Auch wenn die Volksschriftenvereine als Institutionen lediglich eine geringe Lebensdauer hatten, erlebte das Buchmarktsegment der ‚Volksschriften‘ einen erstaunlichen Aufstieg. Gemäß Rarisch weisen die ‚Volksschriften‘ in den Jahren von 1851 bis 1865 mit 26,9 % die größte Zuwachsrate aller Buchkategorien auf, von 1865 bis 1879 wuchs sie gar um 202,8 % und kletterte von Rang 14 auf Rang 10 aller ausgewiesenen Sachgruppen.¹⁸ In Bezug auf die gesamte Buchproduktion nimmt sie zu Beginn der 1870er Jahre gut zwei Prozent ein, bis Ende der 1880er rund vier Prozent. Der erneute Anstieg der Titelzahlen seit 1891 auf sechs bis acht Prozent hängt mit einer veränderten Rubrikeneinteilung zusammen; zwischen 1891 und 1897 wurden die ‚Volksschriften‘ mit den ‚Vermischten Schriften‘ zusammengefasst, seit 1897 wurden ‚Volksschriften‘ und ‚schöne Literatur‘ gar addiert.

Das Genre der ‚Volksschriften‘ nahm im Verlauf des 19. Jahrhunderts gegenüber der ‚schönen Literatur‘ zunehmend breiteren Raum ein (vgl. zum Folgenden *Tabelle 2* in Kap. VII): Während sich ‚Volksschriften‘ und ‚schöne Literatur‘ 1851 in einem Verhältnis von 1:5 gegenüberstanden, war es 1883 lediglich ein Verhältnis von 1:2. Von der gesamten Titelproduktion (8326 Buchtitel) machten 1851 die ‚Volksschriften‘ 2 %, die ‚schöne Literatur‘ 10 % aus. 1883 betrug bei einer Gesamtproduktion von 14.802 Titeln dieser Anteil 8,2 % für die ‚Schöne Literatur‘ und 4,9 % für die ‚Volksschriften‘.

Diese Zahlen sind jedoch mit Vorsicht zu genießen, da sie schlaglichtartig aufzeigen, wie problematisch die Zählung von Buchtiteln ist. Wenn Familienzeitschriften wie die *Gartenlaube* oder *Ueber Land und Meer*, die zusammen mit „populäre[n] Romansammlungen“ ebenfalls zu den ‚Volksschriften‘ gezählt wurden,¹⁹ mit ihren enormen Auflagenzahlen lediglich als Titel verzeichnet werden, bleiben Angaben zur tatsächlichen Verbreitung und Leserschaft außen vor, wodurch sich die tatsächliche Bedeutung einer Kategorie nur unzureichend erfassen lässt. Der zehnte Rang der ‚Volksschriften‘ spiegelt demzufolge ihre tatsächliche Bedeutung im damaligen Buchmarkt nicht wider – oder anders gewendet: die ‚Volksschriften‘ mögen möglicherweise nicht die titelstärkste Rubrik sein, sie stellen aber (zumindest seit 1879) eine – u. U. sogar die – auflagenstärkste dar.

Die kumulierte Zählung von ‚schöner Literatur‘, ‚Volksschriften‘ und ‚Vermischten Schriften‘ entdeckt selbstredend keine grundlegend neue Entwicklungstendenz für den Buchmarkt des 19. Jahrhunderts. Für die Reihenfolge der verschiedenen Buchsegmente ergibt sich daraus jedoch ein anderes Bild. Anders als bei der Kategorie der ‚schönen Literatur‘ der Fall, bleibt die hier

¹⁸ Rarisch: *Industrialisierung*, a. a. O., S. 66–68.

¹⁹ Ebd., S. 67.

erstmal neu gebildete Kategorie der ‚Literatur‘ nicht nur in der ersten Jahrhunderthälfte, sondern während des gesamten Jahrhunderts das führende Buchmarktsegment. 1851 kommt es auf 1395 Titel (vor der ‚Theologie‘), 1879 auf 2190 Titel (vor der ‚Pädagogik‘) und 1900 auf 4113 Titel (wiederum vor der ‚Pädagogik‘).²⁰ Der Anteil der Literatur an der gesamten jährlichen Titelproduktion ist aufs ganze Jahrhundert gesehen relativ konstant und liegt zwischen 15 bis 20 %, wobei bis etwa Mitte der 1820er Jahre dieser Wert noch höher ist. Der oft konstatierte Publikationsrückgang während kriegerischer Ereignisse lässt sich auch in dieser Zusammenstellung beobachten (siehe Jahr 1813 und etwas weniger deutlich 1870), der in den Jahren um 1848 beobachtbare Rückgang der Produktion der schönen Literatur um ca. ein Viertel (vgl. die Jahre 1846 mit 1252 Titeln sowie 1851 mit 829 Titeln) macht sich selbstredend auch in der Kumulation bemerkbar.²¹

Die Medienkonkurrenz zwischen Buch und Zeitschrift bzw. die Berufskonkurrenz zwischen Dichter und Journalist zeigt sich, wenn man die verfügbaren Titelzahlen der jeweiligen Medien miteinander vergleicht. Zwischen 1815 und 1839 kamen in jedem Jahrfünft jeweils 174 bis 291 neue Zeitschriftentitel auf den Markt, zwischen 1840 und 1844 sind es 323 und bis 1850 dann gar 587 Titel.²² Verlässliche Zahlen über die genaue Anzahl der gedruckten Titel gibt

²⁰ Nach Rarisch hat die ‚schöne Literatur‘ von Beginn des Jahrhunderts an bis 1851 die führende Position inne und verliert diese erst in den Jahren danach. 1851 rutscht die ‚schöne Literatur‘ mit 829 Titeln hinter die Bereiche ‚Theologie‘ (1351 Titel) und ‚Pädagogik‘ (995 Titel), dort verbleibt sie bis 1865. 1879 verliert sie weiteres Terrain und stellt mit 1170 Titeln hinter ‚Pädagogik‘ (2175 Titel), ‚Rechts- und Staatswissenschaft, Politik, Statistik‘ (1683 Titel), ‚Wirtschaftsliteratur‘ (1485 Titel) und ‚Theologie‘ (1304 Titel) das fünftgrößte Buchsegment dar. Im Jahr 1900 macht sie mit 2935 Titel das drittgrößte Segment aus, hinter ‚Pädagogik‘ (3697 Titel), und ‚Wirtschaftsliteratur‘ (3141 Titel) (Rarisch: *Industrialisierung*, a. a. O., S. 69, 74 und 102–105). In der Zeit von 1850–1900 macht die ‚schöne Literatur‘ zwischen sieben bis 13 % des gesamten Buchmarktes aus (ebd., S. 105).

²¹ Der Rückgang wird meist mit der durch die politischen Umwälzungen hervorgerufenen Medienkonkurrenz zwischen Buch und Zeitung begründet. Exemplarisch mag hierfür folgendes zeitgenössische Zitat stehen: „Privatleute, welche sonst größere Summen auf Bücher verwandten, kauften nichts und lasen nur Zeitungen. [...] Die reichen Leute, welche sonst Bücher kauften, hielten ihr Geld fest, da sie stets einen Umsturz erwarteten, der sie am Ende nöthigen könnte, das Land zu verlassen. [...] Die Zeitungspresse nahm Alles in Anspruch, es hatte Niemand Zeit etwas Anderes zu lesen als Zeitungen.“ (August Prinz, zit. nach Wittmann: *Geschichte des deutschen Buchhandels*, a. a. O., S. 252).

²² Vgl. Schmid: *Buchmarkt*, a. a. O., S. 71.

es nicht, Wittmann verweist auf die Angaben von Georg Schneider, wonach es im Jahre 1833: 780 Zeitungen und Zeitschriften gab, 1845: 1836, 1848: 2134, 1849: 1551, 1872: 1743 und 1890: 3203.²³ Und auch das Verhältnis zwischen Buch und Zeitschrift verschob sich kontinuierlich zugunsten der Zeitschrift. Während 1826 das Verhältnis der jährlichen Titelproduktion von Buch und Zeitschrift 14:1 betrug, war es 1867 bloß noch 8:1, 1890 6:1 und 1914 gar nur mehr 4:1.²⁴ Das Konkurrenzverhältnis zwischen Buch und Periodika zeigt sich somit vor allem in der zweiten Jahrhunderthälfte besonders deutlich.

Insbesondere mit den Familien- und Unterhaltungszeitschriften etablierte sich nach 1850 ein Zeitschriftentypus, der neben Informations- zunehmend auch (belletristische) Unterhaltungsfunktionen übernahm und rasch viele Leser fand. Exemplarisch hierfür steht die Entwicklung des Marktleaders, der *Gartenlaube*, 1853 betrug die Auflage 5000 Exemplare, 1863 bereits 135.000 und 1875 erreichte sie 382.000 Exemplare. Da seit 1850, zunächst in Preußen, dann auch in den anderen deutschen Staaten, die Tageszeitungen Anzeigen und Inserate abdrucken durften, setzte auch dort ein verstärkter Kampf um die Leser ein.²⁵ Sie begannen deshalb Feuilletonbeilagen, Fortsetzungsromane u. dergl. abzdrukken, womit sich der literarische Markt nochmals erweiterte.²⁶ Zeitschriften und Zeitungen waren deshalb so attraktiv für die Leser, weil sie nicht nur Informationen jeglicher Art boten, sondern mit der Integration von belletristischen Textangeboten auch das Bedürfnis nach Unterhaltung und Zerstreuung befriedigten. Insgesamt enthielten die Periodika deutlich mehr Lesestoff als ein Buch und waren zudem deutlich billiger, wie Emil Peschkau 1884 vorrechnete:

²³ Vgl. Wittmann: *Das literarische Leben*, a. a. O., S. 150, die Angaben stammen aus Georg Schneider: *Handbuch der Bibliographie*, Leipzig ²1924, S. 376. – Die Zahlen zeigen auch, wie ungenau die quantitative Erhebung der Printprodukte ist. Gemäß der *Systematischen Übersicht* aus dem *Börsenblatt* betrug die Gesamtzahl an Literaturtiteln (inkl. Zeitschriften) 1872 insgesamt 1753 (vgl. Kap. VII), im selben Jahr sollen auch 1743 Zeitungen und Zeitschriften erschienen sein; diese Anzahl ist offensichtlich nur bruchstückhaft in der *Übersicht* erfasst.

²⁴ Georg Jäger: *Das Zeitschriftenwesen*, in: *Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Im Auftrag der Börsenvereins des deutschen Buchhandels hg. von der Historischen Kommission, Bd. 1, Teil 2: Das Kaiserreich 1871–1918*, im Auftrag der Historischen Kommission hg. von dems., Frankfurt a. M. 2003, S. 368–390, hier S. 371.

²⁵ Wittmann: *Das literarische Leben*, a. a. O., S. 150.

²⁶ Diesem breiteren Betätigungsfeld der Autoren hat sich die literaturwissenschaftliche Forschung in den vergangenen Jahren vermehrt angenommen und die medialen Bedingungen des Realismus eingehender untersucht, vgl. die in Kap. I genannten Untersuchungen.

Für dieselbe Geldsumme, die ein einbändiger Roman kostet, hat man ein Vierteljahr lang eine tägliche Zeitung und ein belletristisches Journal, das heißt, man hat, neben dem unentbehrlich gewordenen Nachrichtenmaterial, drei Romane, ein halbes Dutzend Novellen und drei Schock [= 180] Feuilletons.²⁷

Die Zeitungen und Zeitschriften können als die eigentlichen Gewinner des medialen Wettbewerbs im 19. Jahrhunderts gelten. Ihr Siegeszug trug mit dazu bei, dass die Leihbibliotheken im Verlaufe der zweiten Jahrhunderthälfte zunehmend an Bedeutung verloren. Hinzu kamen freilich auch weitere Entwicklungen wie etwa die Entstehung von öffentlichen (staatlichen) Bibliotheken und insbesondere die Ausbreitung des Kolportagehandels gegen Ende des Jahrhunderts.²⁸ Die Kolportage trug durch die Erschließung neuer Leserschaften zum Erfolg der Zeitschriften bei; die in Stuttgart erscheinende *Chronik der Zeit* etwa erreichte dadurch eine Auflagenhöhe von 200.000 Exemplaren. Durch den Kolportagevertrieb traten viele aus den „städtischen und ländlichen Unterschichten“ überhaupt erst „ins Reich der Lektüre“ ein,²⁹ da die Händler die ersten Hefte einer Romanreihe zunächst gratis abgaben. Erst bei wiederkehrenden Besuchen wurde dann versucht, auch zahlende Abonnenten zu gewinnen; mit einer Million kostenlos abgegebener Hefte konnte man ca. 35.000 Abonnenten gewinnen, was für die Verlage durchaus rentabel war.³⁰

Ermöglicht wurde die Steigerung der Titelproduktion durch verschiedene verlegerische Maßnahmen, allen voran technische Innovationen, die den Herstellungsprozess nicht nur umfangreicher, sondern auch schneller und billiger machten. Die 1818 eingeführte dampfgetriebene Papiermaschine erlaubte z.B. eine zehnmal größere Papierherstellung, die 1814 erstmals zum Druck der Londoner *Times* eingesetzte mechanische Schnellpresse erhöhte die Druckgeschwindigkeit markant und wurde fortwährend – ebenso wie die Papierherstellung – weiterentwickelt und leistungsfähiger gemacht.³¹ Und auch die Anzahl und Verbreitung der buchgewerblichen Betriebe nahm kontinuierlich zu, was noch nachdrücklicher das Wachstum der Branche belegt

²⁷ Emil Peschkau: *Die Zeitungen und die Literatur*, in: *Die Gegenwart* (1884), S. 59, zit. nach Wittmann: *Geschichte des deutschen Buchhandels*, a. a. O., S. 289.

²⁸ Vgl. Wittmann: *Geschichte des deutschen Buchhandels*, a. a. O., S. 277.

²⁹ Ebd., S. 273.

³⁰ Vgl. ebd., S. 274, vgl. auch Wittmann: *Das literarische Leben*, a. a. O., S. 138–142.

³¹ Vgl. hierzu Rarisch: *Industrialisierung*, a. a. O., S. 27–31, Wittmann: *Das literarische Leben*, a. a. O., S. 111 f., Schmid: *Buchmarkt*, a. a. O., S. 61–63, Wittmann: *Geschichte des deutschen Buchhandels*, a. a. O., S. 220–223.

als die Zählung der jährlich publizierten Buchtitel.³² Während es 1820 in 163 Orten 519 Buchhandlungen gab, waren es 1830 860 Firmen in 251 Orten, 1840 bereits 1340 Geschäfte in 385 Orten,³³ innerhalb von 20 Jahren hatten sich die Handlungen also fast verdreifacht; diese Tendenz hielt auch in der zweiten Jahrhunderthälfte an. Die reinen Sortimentshandlungen wuchsen von 887 im Jahr 1843 auf 1325 im Jahr 1867 an und hatten 1880 eine Anzahl von 3375 erreicht, die eigentlichen Buchverlage verdoppelten sich beinahe von 668 (im Jahre 1865) auf 1238 (1880).³⁴ 1880 ergab sich somit folgendes Bild des deutschen Buchhandels:

1238 reine Buchverlage, 218 Kunstverlage, 120 reine Antiquariate, 3375 Sortimentshandlungen, teils mit angegliedertem Verlag, Kunst-, Musikalien-, Landkarten- und Schreibwarenhandel, 1056 Leihbibliotheken, 642 Journal-Lesezirkel, 704 Kolportagesortimenter (teils mit eigenem Verlag) und 152 reine Kolportageverleger.³⁵

Die Zahlen lassen erahnen, welche Massenproduktionen und -distributionen im 19. Jahrhundert geleistet wurden. Doch obwohl dank der billigeren Herstellungsverfahren auch die Preise der Printprodukte sanken, konnten sich viele deren Erwerb gar nicht leisten. Rund die Hälfte der Gesamtbevölkerung lebte knapp am oder sogar unter dem Existenzminimum, ein Jahresabonnement einer Leihbibliothek machte z. B. um 1800 für einen Handwerksgehilfen zwischen drei und zwölf Prozent seines Jahreseinkommens aus, um 1850 zwei bis acht Prozent und um 1900 waren es noch ein bis zweieinhalb Prozent.³⁶

Parallel mit dem Anwachsen des Buchmarkts stieg auch der Alphabetisierungsgrad des deutschen Volkes. Während mittlerweile in einer Reihe von lokal begrenzten Einzeluntersuchungen die historische Lese- und Schreibfähigkeit erforscht wurde,³⁷ können allgemeine Aussagen dazu lediglich

³² So schon Rarisch: *Industrialisierung*, a. a. O., S. 50, oder Monika Estermann, Georg Jäger: *Geschichtliche Grundlagen und Entwicklung des Buchhandels im Deutschen Reich bis 1871*, in: *Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Im Auftrag der Börsenvereins des deutschen Buchhandels hg. von der Historischen Kommission, Bd. 1, Teil 1: Das Kaiserreich 1871–1918*, im Auftrag der Historischen Kommission hg. von Georg Jäger, Frankfurt a. M. 2001, S. 17–41, hier S. 18.

³³ Wittmann: *Geschichte des deutschen Buchhandels*, a. a. O., S. 220.

³⁴ Vgl. ebd., S. 260, vgl. hierzu auch Rarisch: *Industrialisierung*, a. a. O., S. 42–50.

³⁵ Wittmann: *Geschichte des deutschen Buchhandels*, a. a. O., S. 260.

³⁶ Ebd., S. 252.

³⁷ Vgl. etwa Marie-Louise von Wartburg-Ambühl: *Alphabetisierung und Lektüre. Untersuchung am Beispiel einer ländlichen Region im 17. und 18. Jahrhundert*, Bern 1981 (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, 459), oder Wittmann: *Geschichte des deutschen Buchhandels*, a. a. O.,

Vermutungen darstellen. Rudolf Schenda ging 1976 von optimistischen Globalwerten für ganz Mitteleuropa aus, wonach 1770 15 % der Bevölkerung lesen konnten, 1800: 25 %, 1830: 40 %, 1870: 75 %, 1900: 90 %.³⁸ Wittmann hat diese Zahlen nach unten korrigiert und den Alphabetisierungsgrad um 1800 mit 10 % und um 1830 mit 25 % angegeben.³⁹ Noch 1886 hielt die *Deutsche Schriftstellerzeitung* fest, dass „[w]eit über die Hälfte der Bevölkerung“ in Deutschland „für die Literatur verloren“, also nicht lesefähig sei.⁴⁰ Dass die Lesefähigkeit zunahm, ist angesichts der Verbesserung der schulischen Ausbildung kaum von der Hand zu weisen.⁴¹

Die Angaben zu den Entwicklungen der Buchproduktion und Ausdifferenzierungen der Marktsegmente stellen einen Aspekt des Buchmarktes dar. Ebenso bedeutsam für die Konturierung der damaligen Verhältnisse sind Einschätzungen der schreibenden Zeitgenossen, die trotz subjektivem Charakter zeittypische problematische Konstellationen im literarischen Feld zu erkennen geben.⁴² Insbesondere eine Gruppe bekundete demzufolge Mühe, sich auf die neuen Gegebenheiten des Buchmarktes einzustellen: die Autoren. Im Vergleich mit Lesern und Verlegern „erscheint die Lage der Schriftsteller inmitten all dieser Veränderungen eher zwiespältig, gefährdet und isoliert“.⁴³ Diese Gefährdung resultierte insbesondere aus der Schwierigkeit, die neuen Marktbedingungen mit dem Selbstverständnis des freien Schriftstellers in Einklang zu bringen und angesichts der sich potenzierenden Publikationsmöglichkeiten ein passendes Rollenverhalten als Autor zu entwickeln. Um die Jahrhundertmitte sahen sich die Dichter einem „Dreifrontenkampf“ ausgesetzt und mussten sich zunehmend gegen „Konkurrenz, Kommerz und Zensur“ behaupten,⁴⁴ wobei insbesondere die Medienkonkurrenz durch die

S. 188–192. Peter Uwe Hohendahl: *Literarische Kultur im Zeitalter des Liberalismus 1830–1870*, München 1985, S. 303–309, erörtert die eingeschränkte Aussagekraft solcher Angaben für eine Geschichte des Lesens.

³⁸ Schenda: *Volk ohne Buch*, a. a. O., S. 444.

³⁹ Wittmann: *Geschichte des deutschen Buchhandels*, a. a. O., S. 253.

⁴⁰ *Deutsche Schriftstellerzeitung* 13 (1886), S. 333, zit. nach Wittmann: *Das literarische Leben*, a. a. O., S. 200.

⁴¹ Vgl. hierzu Wolfgang R. Langenbacher: *Die Demokratisierung des Lesens in der zweiten Leserevolution. Dokumentation und Analyse*, in: *Lesen und Leben*, hg. von Herbert G. Göpfert, Ruth Meyer, Ludwig Muth und Walter Rüegg, Frankfurt a. M. 1975, S. 12–35.

⁴² So auch Wittmann: *Das literarische Leben*, a. a. O., S. 157.

⁴³ Wittmann: *Geschichte des deutschen Buchhandels*, a. a. O., S. 279.

⁴⁴ Germaine Goetzinger: Die Situation der Autorinnen und Autoren, in: *Hansers Sozialgeschichte*, Bd. 5, a. a. O., S. 38–60, S. 54.

Zeitschriften und Zeitungen vielen schreibenden Zeitgenossen zu schaffen machte.⁴⁵ So kritisierte etwa Hermann Marggraff 1845, dass Autoren „heute einen kritischen Artikel, morgen eine Correspondenz für ein Journal verfassen, zwischendurch an einem Roman arbeiten, oder ihre für Alles zugeschnittene Feder an der Uebersetzung eines ausländischen Buches abnutzen und bald an dieses, bald an jenes Journal wie an einen letzten Rettungsanker sich anklammern“.⁴⁶ Marggraff fokussiert damit einen neuen Autorentypus, der sich im Zuge der zunehmenden Ökonomisierung des Buchmarkts herausbildete und der das mediale Feld kalkuliert mit seinen Texten zu bedienen wusste – und der vorwiegend negativ wahrgenommen wurde. Der neue Typus des Berufsschriftstellers, von den Zeitgenossen abwertend als „Industrieritter der Presse“ oder „literarische[s] Proletariat“ apostrophiert,⁴⁷ unterschied sich für viele durch seine Marktorientierung deutlich vom „wirkliche[n] Schriftsteller“⁴⁸ und ließ dessen Ethos und Sozialprestige schmerzlich vermissen. So grenzte sich etwa auch Gottfried Keller 1857 entschieden von ihm ab:

Ich werde überhaupt von allen möglichen Feuilletons und dergleichen um novellistische Beiträge angegangen, und man bietet mir jedes Honorar an, so daß ich jetzt Geld verdienen könnte wie Heu, wenn ich die Fabrik recht im Gange hätte. Doch ist es mir ein Beweis, daß meine Sachen viel gelesen werden; auch glaube ich, daß es sich solider und nachhaltiger ausnimmt, wenn man nicht alle Tage mit Beiträgen in allen Zeitschriften figuriert und auf den Lesetischen herumflattert à la Hackländer.⁴⁹

⁴⁵ In den 1880er Jahren gab es in Deutschland ca. 20.000 Autoren, von denen jedoch lediglich 4000–7000 hauptberuflich vom Schreiben leben konnten, vgl. hierzu Rolf Parr, Jörg Schönert: *Autorschaft. Eine kurze Sozialgeschichte der literarischen Intelligenz in Deutschland zwischen 1860 und 1930*, Heidelberg 2008, S. 32; Jörg Schönert: *Professionalisierung der Schriftsteller? Zu Praxisformen und Reflexionstypen des Schriftstellerberufs zwischen 1850 und 1920*, in: ders.: *Perspektiven zur Sozialgeschichte der Literatur. Beiträge zu Theorie und Praxis*, Tübingen 2007 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 87), S. 162–182, hier S. 174; Britta Scheideler: *Zwischen Beruf und Berufung. Zur Sozialgeschichte der deutschen Schriftsteller von 1880 bis 1933*, Frankfurt a.M. 1997 (Archiv für Geschichte des Buchwesens, 46).

⁴⁶ Hermann Marggraff: *Der lyrische und der dramatische Dichter und ihr Publikum*, in: *Augsburger Allgemeine Zeitung*, 8.–10. Februar 1845, zit. nach Wittmann: *Das literarische Leben*, a.a.O., S. 157.

⁴⁷ Friedrich Schaubach: *Zur Charakteristik der heutigen Volksliteratur. Gekrönte Preisschrift*, Hamburg 1863, S. 6.

⁴⁸ Ebd., S. 7.

⁴⁹ Gottfried Keller an Franz Duncker, 4. Juli 1857, in: ders.: *Gesammelte Briefe in vier Bänden, Bd. 3, 2. Hälfte*, hg. von Carl Helbling, Bern 1953, S. 174; vgl. auch

Obwohl Keller dem Markt kritisch gegenüber steht, lassen seine Äußerungen ein ausgeprägtes Bewusstsein von den Marktmechanismen erkennen, wenn er sich Sorgen um sein Ansehen macht: Wer häufig in Zeitschriften abgedruckt wird, wie z.B. Friedrich Wilhelm Hackländer, verliert in der öffentlichen Meinung seine dichterische Reputation, weil man – so ist zu ergänzen – durch das häufige Publizieren in den Verdacht gerät, ein Vielschreiber zu sein, der die enormen Textmassen nur deshalb produzieren könne, weil sie keinen Tiefgang aufweisen. Damit bezeugt Keller nicht nur den Aufstieg der Zeitschriften und Zeitungen auf Kosten des Buches, sondern auch den scharfen Gegensatz zwischen dem ‚Image‘ des Berufsschriftstellers (in kritischer Formulierung: „Fabrikschreiber“) und des ‚genialen‘, autonomen, freien Dichters, der sich den Anforderungen und Wünschen des Marktes verweigert. In seiner 1860, also zeitnah verfassten Novelle *Die mißbrauchten Liebesbriefe*, die jedoch erst in der *Deutschen Reichs-Zeitung* 1865 vorabgedruckt wurde, nimmt er nicht nur den „Fabrikschreiber“ aufs Korn, sondern einen weiteren Autorentypus, der ebenfalls seit den 1820er Jahren zunehmend in die Öffentlichkeit trat: den literarischen Dilettanten.⁵⁰ Beide Typen stehen wegen ihrer minderwertigen ästhetischen Arbeit in Opposition zum ‚echten‘ Dichter.

Die Entwicklungen des Literaturbetriebs thematisierten die Autoren zunehmend in ihrem eigenen Medium. Christine Haug hat dieser literarischen Reflexion mit der Bezeichnung „Berufsschriftstellerroman“ gar ein eigenes Genre zugewiesen, das „das Spannungsfeld zwischen Kunst und Kommerz,

den Brief an Eduard Vieweg vom 9. November 1858 (ebd., S. 141 f.): „Auch ist es jetzt gewöhnlicher Usus, daß die Novellisten ihre Arbeiten durchgehens zuerst in Feuilletons etc. erscheinen lassen und wo möglich noch im gleichen Jahre einem Verleger geben, es kommt alles nur auf die unabhängige Stellung an, in der sich einer befindet. Ich habe aber für dergleichen keine Liebhaberei, und vorzüglich halte ich das, was ich einmal für ein Buch bestimmt habe, schon der inneren Idee wegen fest.“

⁵⁰ Vgl. hierzu auch den Brief Kellers an Hermann Hettner, in dem er die dilettierenden Literaten scharf angeht: „Auch in der Schweiz hat der Dr. [Ludwig] Eckardt, ein vollendeter Marktschreier und falscher Prophet, der zudem gar keine Kenntnisse besitzt, einen ästhetischen und dilettantischen Schreibschwindel entfacht [...], wie man ihn hier früher nie gekannt hat. Ein ganzes Bataillon von drucksüchtigen Pfaffen, Gerichtsschreibern, Sekretärs, Kellnern und Handelskommis hat die Canaille auf die Füße gebracht [...]. Es ist eine völlige Sündfluth, die der Bursche losgelassen hat.“ (Keller an Hermann Hettner, 31. Januar 1860, in: ders.: *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe, Bd. 21: Die Leute von Seldwyla. Apparat zu Band 4 und 5*, hg. v. Peter Villwock, Walter Morgenthaler, Peter Stocker, Thomas Binder unter Mitarbeit von Dominik Müller, Basel, Frankfurt a.M. 2000, S. 497).

in dem sich der Berufsschriftsteller bewegt, eindringlich zum Ausdruck“ bringe.⁵¹ Es beinhaltet resp. verbindet „Autobiographie und Fiktion“⁵² und berichtet von den Erlebnissen und Erfahrungen der modernen Berufsschriftsteller. Auch wenn man die literarischen Schilderungen des Literaturbetriebs nicht als unmittelbare Darstellungen der historischen Wirklichkeit auffassen sollte, so geben diese gleichwohl und trotz ihrer allfälligen satirischen Überzeichnung den Blick auf bedeutsame Aspekte des Literaturmarkts frei und erlauben „wichtige Innenansichten in einen zunehmend industrialisierten Literaturbetrieb“.⁵³ Insbesondere Motive, die in verschiedenen Erzählungen immer wiederkehren, verweisen auf allgemeine epochentypische Problemlagen, die im Folgenden herausgearbeitet werden.

In den literarischen Skizzen vom Zustand des Buchmarktes und von der Lage der Autoren herrscht die Produzentenperspektive vor, d.h. es wird vor allem das Rollenverständnis als Schriftsteller fokussiert. Vorwiegend der Kritik ausgesetzt ist der Fabrikschreiber, der den schnöden Mammon über die ästhetische Qualität stellt, was auf den ersten Blick einen eindeutigen Schluss naheulegen scheint: Man grenzt sich von dem neuen Autorentypus ab, um das alte *vocatio*-Modell umso wohlwollender zu akzentuieren. Die im Folgenden näher analysierten Beispiele zeigen jedoch, dass die Ablehnung des neuen Modells keineswegs automatisch die Inthronisierung des alten impliziert. Die Erzählungen zeugen gesamthaft gesehen, das sei hier schon vorweggenommen, von einer ‚Irritation‘ im Selbstverständnis der Autoren, die sich (noch) nicht zu einem neuen Modell bekennen wollen oder können, aber auch das alte nicht mehr weitertragen mögen. Das ist auch als Indiz zu verstehen, dass die herkömmliche dichotome Differenzierung der Autorenmodelle (elitärer Klassiker oder Unterhaltungsschriftsteller) im Grunde zu grobmaschig für die Beschreibung der konkreten Verhältnisse ist, da sie die Differenzierungsbemühungen der Autoren des 19. Jahrhunderts nicht einzufangen vermag.

Franz von Gaudy (1800–1840), der zusammen mit Adelbert von Chamisso 1838 *Bérangers Lieder* übersetzt herausgab, nimmt in seiner Satire auf den

⁵¹ Christine Haug: *Der ‚Berufsschriftstellerroman‘ – ein neues Literaturgenre im Zeitalter der Industrialisierung im 19. Jahrhundert. Zu Wilhelm Hauffs Roman ‚Mittheilungen aus den Memoiren des Satan‘ (1824–1826)*, in: *Immermann-Jahrbuch* 8 (2007), S. 29–60, hier S. 32.

⁵² Ebd., S. 34.

⁵³ Ebd., S. 60. – So auch Udo Köster: *Marktorientierung und Wertkonservatismus*, In: *Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier*, hg. von Michael Titzmann, Tübingen (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 92), S. 215–236.

literarischen Markt der 1830er Jahre mit dem Titel *Der junge Autor* den Berufsschreiber sowie den von diesem profitierenden Verleger aufs Korn. Im Gegensatz zu den wahren Literaten kommt der junge Autor ohne innere Berufung zu seiner Tätigkeit; aus einer Laune heraus oder „um die Miethe bezahlen zu können; oder aus welchen Motiven“ auch immer, beschließt dieser, zu schreiben.⁵⁴ Er hält sich in der Folge an alle marktgängigen Schreibpraktiken der Zeit, die als bedeutungs- und inhaltslose, mechanische Produktionsakte karikiert werden: Man braucht ein Motto, das dem Buch vorangestellt wird, also setzt er eins, es möge nun „zum Ganzen passen oder nicht“ (S. 162); er meint als moderner Autor ein Pseudonym zu benötigen, also sucht er eins (vgl. S. 160). Ohne Konzept und ohne Vorstellungen vom Inhalt seines Werkes beginnt er zu schreiben, wobei sich sein kreativer Prozess vor allem aufs Kopieren und Plagiiieren renommierter Autoren beschränkt; dementsprechend preist er auch sein Werk damit an, dass es die „Vorzüge der beliebtesten Romanen-Schriftsteller, eines Clauren, W. Scott, [A. von] Tromlitz [Pseudonym von August von Witzleben], Cooper, Goethe, [Karl] Spindler in sich vereinige“ (S. 168). Diese obskure Mischung von Klassikern und Bestseller-Autoren – wobei die Autorennamen auf die populärsten Gattungen, den historischen Roman, den Abenteuerroman und Liebesgeschichten, verweisen – soll möglichst viele potentielle Leser ansprechen. Der junge Autor strebt danach, ein populärer Klassiker zu werden, wobei er sich in erster Linie an die Unterhaltungsliteratur hält. Sein Roman mit dem Titel *Die Zirbeldrüse, oder: zarte Liebe herrscht so gut in Polen, wie in Kuhschnappel* richtet sich ganz nach den Lektürevorlieben des beginnenden 19. Jahrhunderts und scheint eine Mischung aus historischem Roman, romantischer Erzählungen im Stile von E. T. A. Hoffmann oder sentimentalen Liebesnovelle darzustellen, in der nicht nur gesellschaftliche Gegensätze krass geschildert werden, so dass es „dem gefühlvollen Leser ganz kalt über den Rücken läuft“ (S. 149), sondern zugleich auch die hindernisreiche Liebesgeschichte eines jungen Mädchens, die – wie die Erzählungen Claurens – in einem Happy-End ihren Abschluss findet; so jedenfalls die Intention.

Auch die Publikationsstrategie wird perspektiviert und eine mehrfache Verwertung des Romans angedacht: Er soll zunächst als Fortsetzungsgeschichte in einem Journal, dann als Einzeldruck und schließlich als Teil der gesammelten Schriften erscheinen (S. 163).⁵⁵ Der junge Autor entscheidet sich jedoch – gemäß seines vermeintlichen Klassiker-Status – für das traditionelle

⁵⁴ Franz von Gaudy: *Der junge Autor*, in: *Franz Freiherrn Gaudy's sämtliche Werke, 12. Band*, hg. von Arthur Mueller, Berlin 1844, S. 145–168, hier S. 146; im Folgenden direkt im Text zitiert.

⁵⁵ Dieses Verfahren wandte etwa Clauren mit seinem Erfolgsroman *Mimeli* an.

Verfahren und will seinen Roman als Buch veröffentlichen. Das scheitert aber gründlich: Über hundert Verlage lehnen sein Manuskript ab, weil sie bereits mit „Verlags-Artikeln überhäuft“ sind (S. 164).

Schlussendlich findet der junge Autor dennoch Zugang zum literarischen Markt: als Journalist. Als Korrespondent kann er belanglose Meldungen verfassen, die mit abgeschriebenen Reflexionen intellektuellen Tiefgang erhalten sollen, aus alten Schul- und Lesebüchern schreibt er Anekdoten ab und bietet sie als „Züge aus dem Leben“ zum Druck an (S. 166) oder er verfasst Rezensionen. So erreicht es der Autor schließlich, dass auch sein Roman gedruckt wird. Allerdings – und das ist die Pointe der kurzen Erzählung – erhält er dafür kein Geld, sondern lediglich Manuskripte anderer Autoren, aus denen er dann in der Hoffnung auf Lohn wiederum neue Erzählungen schustern muss. Es sind somit letztlich die Verleger, die als eigentliche Urheber der literarischen Misere identifiziert werden: sie drängen die Autoren ständig zum Schreiben und fordern permanent weiteren Textnachschub, ohne die jungen und naiven Fabrikarbeiter dafür zu entlohnen.

Dem gescheiterten jungen Autor, dem der Aufstieg in den Literatenhimmel verwehrt bleibt, wird in der Erzählung ein ökonomisch erfolgreiches Schriftstellermodell zur Seite gestellt. Der angebliche „Schöngeste von Ruf“ (S. 156) hat dieselben Karriereschritte unternommen wie der junge Mann, konnte sich aber anders als dieser auf dem Markt durchsetzen und hat den vermeintlich „so leicht zu erringenden schriftstellerischen Ruhm“ (S. 157) tatsächlich erreicht. Auch er schrieb zunächst für „Journale[] und Almanache[]“, gründete dann seine eigene „Bücherfabrik“, in der er „fremde Gedanken in die [s]einigen“ umarbeitete und plant im Weiteren, eine „Uebersetzerfabrik“ einzurichten (S. 157). Wie sich der Ruhm für den „Schöngeste“ jedoch genau einstellte, warum er Erfolg hatte und der junge Autor nicht, wird in der Erzählung in auffälliger Weise nicht erörtert. Der Erfolg des modernen Autors scheint sich nicht begründen zu lassen, er ist ein Produkt des Zufalls, hat aber mit ästhetischer Qualität – wie früher – nichts zu tun. Dieses ‚alte‘ Literaturmodell ist lediglich als Hohlformel präsent und wird lediglich zu Werbezwecken angeführt; so heißt es in einem Zeitungsinserat, mit dem der junge Autor für sein Werk wirbt: Die „Zirbeldrüse“ sei nicht nur in ästhetischer Hinsicht ein „treffliche[s] Werk“, es trage auch ganz im klassisch-humanistischen Sinne zur Bildung des Menschen bei: wer es liest, „wird eine Umwandlung in seinem Innern verspüren, und muß nothwendig ein besserer Mensch werden“ (S. 168). Wie das jedoch mit den ebenso versprochenen Abenteuer- und Liebensgeschichten in Einklang steht, bleibt ungeklärt. Die ästhetische Erziehung erscheint hier nur noch als Werbephrase für Texte, denen jedoch jegliche ästhetische Dimensionen fehlen.

Vorstellungen der auktorialen *vocatio* sowie die Opposition von hoher und niederer Literatur prägen Gaudys Darstellung des Literaturmarktes. Aber ob-

wohl das neue Modell des Berufsschriftstellers abgelehnt wird, wird auch das herkömmliche Modell des inspirierten Dichters, der ohne Rücksicht auf den Markt dichtet, nicht mehr favorisiert. Die Erzählung gibt mit kritischem Unterton zu verstehen, dass die Zeit des professionellen Schreibers im 19. Jahrhundert angebrochen ist. Ein der zunehmenden Ökonomisierung des Literaturbetriebs angemessenes Literatur- bzw. Autorkonzept ist jedoch (noch) nicht vorhanden; sehr vage deutet sich ein möglicherweise neues Konzept von Literatur an, in dem Unterhaltungsliteratur und anspruchsvolle Literatur miteinander verschmolzen werden sollen. Dies lässt die Erzählung von Gaudy freilich im Ungefähren, die kritischen Töne über die zeitgenössische Marktsituation sind demgegenüber deutlicher artikuliert.

Ein vergleichbares Fazit lässt sich auch zu Ernst Dronkes 1846 erstmals in der frühsozialistischen Novellensammlung *Aus dem Volk* veröffentlichten Erzählung *Die Sklaven der Intelligenz* ziehen. Auch bei Dronke lässt sich beobachten, dass das herkömmliche ‚hohe Literatur‘-Konzept in der Gegenwart obsolet ist und ein alternatives Modell fehlt. In *Die Sklaven der Intelligenz* lernt ein ebenfalls junger Autor die Bedingungen des literarischen Marktes kennen; zieht sich davon aber, anders als bei Gaudy, angewidert zurück, weil er ästhetischen und moralischen Idealen folgt.

Der aus Österreich stammende Jungautor Eduard Zöllner kann erst vereinzelte Veröffentlichungen vorweisen und möchte in einer namenlosen deutschen Großstadt einen Gedichtband veröffentlichen. Er hängt einem aufklärerisch-klassizistischem Poesie-Verständnis an und sucht mit seinen Texten, die „aus der Tiefe der begeisterten Brust entströmten“, „manches Herz in der Stille [zu] trösten, und manche Seele für das Licht des Geistes und der Wahrheit [zu] begeistern“, womit er eine singuläre und letztlich nicht durchsetzungsfähige Position im Markt einnimmt.⁵⁶ Dieser ist von einem Schreiberheer angefüllt, das sich den kapitalistischen Verlegern ausgeliefert hat und sich als Untertanen dieser „Fabrikherren“ (S. 140) versteht. Um ihre Familie ernähren zu können, sind die Autoren gezwungen, „sich nur diesen Fabriken in Uebersetzungen, Zeitungspolemik und Journalistik zu verkaufen, weil sie hier leichter und schneller Geld erwerben“ können (ebd.), als wenn sie als freie Schriftsteller ihr Auskommen suchen würden. Für ihre „Fabrikarbeiten“ oder ihre mechanische „Sklavenarbeit“ (S. 152) erhalten sie lediglich einen Hungerlohn. Sie alle haben die Erfahrung, die der junge

⁵⁶ Ernst Dronke: *Die Sklaven der Intelligenz*, in: ders.: *Aus dem Volk & Polizei-Geschichten. Frühsozialistische Novellen von Ernst Dronke*, hg. mit einem Nachwort von Bodo Rollka, Köln 1981, S. 125–177, hier S. 135, im Folgenden direkt im Text zitiert.

Eduard durch seine unbefriedigende Übersetzungs- und Redaktionsarbeit macht, schon hinter sich:

Ich bin mit Hoffnungen hierher gekommen, weil ich die Kraft und den Muth in mir fühlte, mit den Schöpfungen meiner begeisterten Phantasie vor die Welt zu treten; ich wollte die Schlechtigkeit an den Pranger stellen und die Freiheit mit dem Licht der Poesie in die Herzen der Menschen tragen. Aber Sie sehen, daß sie den Pegasus zum Ackerpferd gemacht. Ich habe meine Hoffnungen begraben, ich habe die Träume, die Begeisterung meiner Seele ersticken müssen, um in todtten, knechtischen Arbeiten meine Keime aufzureiben. Das ist es, was mich erdrückt, was mich manchmal wünschen läßt: ich wäre als Kretin geboren, dann hätte ich mir wenigstens dies Qual, diesen verzweifelungsvollen Zwiespalt meines Innern erspart. (S. 153 f.)

Sämtliche Ideale werden durch die bittere Marktrealität zerstört, in der die Schriftsteller miteinander „in Konkurrenz“ stehen und sich als „Parteien, Gegner[], Feinde[]“ begegnen (S. 145), die nur auf den eigenen Vorteil bedacht sind. „Das Verhältnis aller dieser Leute zueinander ist eine Art Kampf; jeder betreibt die Schriftstellerei als Geschäft und betrachtet den andern als Gegner, der ihm möglicherweise seinen Erwerb verkürzt.“ (S. 139) Diese Kritik erstreckt sich auf all die verschiedenen Autorentypen, die in der Erzählung erwähnt werden: auf den Übersetzer, den Redakteur oder den politischen und pädagogischen Korrespondenten resp. Journalisten. Alle betreiben das Schreiben als „Fabrikarbeit“ (ebd.), mit der sie wie die Verleger einzig und allein möglichst viel Geld verdienen möchten. Lediglich ein Aristokrat tritt als „echter Literat“ an, als ein „abstrakter Literat“, der nur schreibt, „um zu schreiben“ (S. 140). Aber auch dieses traditionelle *vocatio*-Modell wird nur vordergründig gelobt: Den Werken dieses Literaten fehle „jede tiefere Bedeutung“ und sei mit „Recht von vielen Seiten auf das heftigste angefeindet worden“, „Geist“ und „Talent“ fehlen auch hier (ebd.). Das Schreiben erscheint in diesem Fall als aristokratischer Zeitvertreib, der von der echten Poesie ebenso weit entfernt ist wie die Fabrikarbeiten der anderen Autoren. Den Verlegern ist es egal, was sie verlegen, es muss lediglich Gewinn abwerfen:

Es kommt dem Buchhändler nicht auf Gut oder Schlecht, sondern darauf an, ob er ein Geschäft damit zu machen glaubt. Er wird stets die besten Werke zurückweisen, wenn er glaubt, daß das Publikum sich im Augenblick nicht dafür interessirt, und eben so im entgegengesetzten Fall die erbärmlichsten, leersten Sachen verlegen. (S. 134)

Neben dem idealistischen Jungautor Zöllner wird ein weiterer positiv konnotierter Autorentypus gezeigt, der „nicht um einen Namen, sondern für eine Sache“ schreibt (S. 142). Arthur, so der Name, verkörpert den politisch und

sozial engagierten Autor, der das „Selbstbewußtsein des Volkes“ wecken und dieses über „seine Rechte“ aufklären möchte (S. 145). Aber auch seine Illusionen werden zerstört. Als er nach jahrelangem Kampf die „Borniertheit der Masse“ erkennt und realisiert, dass nicht „Bildung, nicht geistiges Interesse“, auch nicht die „Menschenrechte“ das Volk bewegt, sondern nur das „materielle[] Elend“ (S. 167), lässt er von seinem Versuch ab, die Massen politisch aufzuklären zu wollen. Er und der Jungautor Zöllner sehen sich ihrer Hoffnungen beraubt und finden lediglich dadurch einen Ausweg aus ihrer „hoffnungslosen Verzweiflung“ (S. 167), indem sie dazu übergehen, ihre persönliche „Freiheit und Harmonie des Lebens“ anzustreben (S. 174). Die finden sie jedoch nicht in Deutschland und schon gar nicht im literarischen Markt, sondern als amerikanische Farmer; an den „letzten Grenzen der Kolonien“ leben sie zusammen mit weiteren Auswanderern in einer „einigen, großen, glücklichen Familie, in voller, friedlicher, nie getrübtter Harmonie“ (ebd.). Privates und gesellschaftliches Glück ist, so das Fazit aus Dronkes Erzählung, nur in kleinen Gemeinschaften zu finden. Ein Autoren-Dasein oder Literatur trägt dazu nichts bei.

Auch bei Dronke zeigt sich das Ungenügen des alten *vocatio*-Modells im Umgang mit den Herausforderungen der zeitgenössischen Marktentwicklungen. Es ist ein Modell, das sich im wahrsten Sinne des Wortes im Grunde keiner mehr leisten kann – deshalb ist es obsolet. Die Gegenwart verlangt von den Autoren zunehmend die Beachtung finanzieller Aspekte, wobei freilich diese Herausforderungen noch nicht in befriedigender Weise mit den herkömmlichen ‚Autor‘- und ‚Literatur‘-Auffassungen in Einklang gebracht sind. Ökonomische Überlegungen dominieren in einer solchen Weise den Markt, so dass moralische, sittliche und ästhetische Ideale weitgehend vernachlässigt werden (müssen). Als Alternative erscheint in dieser Situation einzig der Bruch mit allen Gegebenheiten und die ‚Flucht‘ in eine kleine Gemeinschaft, die keiner schriftlichen Kommunikation bedarf und stattdessen den persönlichen Umgang und die mündliche Kommunikation pflegt. Ein konkretes Kommunikationsmodell für die Gegebenheiten in Deutschland um 1850 stellt dies freilich nicht dar; auch Dronke ist angesichts der herrschenden Bedingungen im literarischen Markt letztlich ratlos, nach welchem Rollenverständnis die Autoren agieren sollen.

Während Gaudy und Dronke die allgemeinen Umstände kritisieren, die den modernen Berufsschriftsteller-Typus entstehen ließen, hat Heinrich Eugen Marcard (1806–1883) in seiner 1847 erstmals gedruckten Erzählung *Ein Literatenleben* gezielt junghegelianische Autoren im Blick, die er in moralischer, philosophischer und religiöser Hinsicht radikal diskreditiert. Auch wenn er eine bestimmte Autorengruppe angreift, so lassen sich seine Ausführungen verallgemeinern und auf alle modernen Autoren beziehen, da Marcard diesen spezifischen Schrift-

steller-Typus auch als Ausdruck des aktuellen Zeitgeistes diffamiert. Er entwirft das Bild einer untergehenden Zeit, die bis ins Mittelalter zurückreicht⁵⁷ und durch Handwerk, Selbstversorgung, Frömmigkeit und Arbeitsfleiß sowie harmonischen gesellschaftlichen Umgang geprägt war. Dieses alte, bürgerliche „gemütliche[] Leben“ (S. 159) muss der neuen Zeit weichen, die den „berechnenden Seelen“ gehört, die „alles unnütz finden, was kein baares Geld einbringt“ (S. 165). In der neuen Zeit besteht die „wahre Wohlfahrt des Staats“ lediglich in der „Cirkulirung des Geldes“ (S. 172), der früher so wichtige und gesellschaftsstabilisierende Glaube hat hingegen seine Bedeutung verloren.

In dieses Oppositionsschema von ‚guter alter Zeit versus schlechter neuer Zeit‘ wird als Hauptfigur der Erzählung ein junger Mann gesetzt, der sich zum Religionskritiker entwickelt und am liebsten mit allen bestehenden Traditionen brechen möchte. In Berlin lernt er als Student die „Hegelsche Philosophie“ kennen und verkehrt in einem „philosophische[n] Kränzchen“ mit Ludwig Feuerbach und Bruno Bauer, so dass er „sämmliche junghegelschen Redensarten mit ungemeiner Fertigkeit“ schnell erlernt (S. 180). Mit dem Erwerb des Dokortitels in Philosophie erreicht er die „Höhen der Jetztzeit“: „Alle religiöse und vaterländische Grundlage hatte er völlig über Bord geworfen, Alles was nicht abstrakter Begriff war, schien ihm verächtlich.“ (S. 182) Dieses „philosophische[] Narrenthum[]“ teilt er mit seinem einzigen Freund, dem Juden Hirschfeld, mit dem er gemeinsam eine Laufbahn als Autor einschlägt und Berliner Korrespondent einer Zeitung wird (S. 183).⁵⁸ Obwohl er wie ein Fabrikarbeiter schuftet, hat er nur ein klägliches Einkommen, was aber nicht – wie bei Gaudy – den Verlegern angekreidet wird, sondern auf die Masse der Schreiber zurückgeführt wird: „denn wer mit verfehlttem Lebenszweck früher unter die Soldaten ging, oder unter die Komödianten, der geht

⁵⁷ Vgl. Heinrich Eugen Marcard: *Ein Literatenleben*, in: ders.: *Vermischte Schriften, Erzählungen, Schilderungen und Gedichte*, Hamburg 1852, S. 155–208, hier S. 167, im Folgenden direkt im Text zitiert.

⁵⁸ Junghegelianer und Juden verkörpern für den konservativen Marcard den ‚Ungeist‘ seiner Zeit, die er deshalb als seine Feindbilder radikal diskreditiert, vgl. zu Marcard, der als einer der frühesten Antisemiten in Deutschland gilt: Werner Bergmann: *Marcard, Heinrich Eugen*, in: *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 2/2, hg. von Wolfgang Benz, Berlin 2009, S. 516–518. Die Gleichsetzung von Junghegelianern und Juden geschieht einzig und allein aus ideologischen Gründen. Vgl. zum Junghegelianismus auch *Die Junghegelianer. Aufklärung, Literatur, Religionskritik und politisches Denken*, hg. von Helmut Reinalter, Frankfurt a.M. 2010 (Schriftenreihe der Internationalen Forschungsstelle Demokratische Bewegungen in Mitteleuropa 1770–1850, 41); *Die Junghegelianer. Porträt einer progressiven Intellektuellengruppe*, hg. von Josef Rattner, Gerhard Danzer, Würzburg 2005.

jetzt unter die Zeitungsschriftsteller und Literaten, und drückt, kaufmännisch zu reden, Waare und Preis herab“ (S. 184). Als „Sklave des flachsten Zeitgeistes“ (S. 187) versucht er wie Hirschfeld sein Einkommen aufzubessern, indem er sich auf religionskritische Schriften verlegt, womit er aber scheitert. Und so bleibt ihm nichts anderes übrig, sich weiterhin als „Tagesschriftsteller“ (S. 190) zu versuchen. Dabei agiert er in vergleichbarer Weise, wie es die Protagonisten der Erzählungen von Gaudy und Dronke taten. Wilhelm versucht aus allem, was er gehört oder gelesen hat, einen Zeitungsartikel zu machen: „Das unbestimmteste Gerücht mußte ihm herhalten; Zeitungsnachrichten verdrehte er, um sie als Eignes zu gebrauchen, und so kam Lüge auf Lüge aus seiner Fabrik, gesalzen und gewürzt von innerem Unmuth, besonders von dem quälenden Gedanken: die Arbeit wird vielleicht nicht bezahlt, vielleicht gar nicht einmal angenommen!“ (S. 199)

Der Publikationsdruck, die mangelhafte Bezahlung sowie die zunehmende Ablehnung, die Wilhelm von den Zeitungen erfährt, weil sie zu seinen Lügengeschichten fortwährend „Widerlegungen“ abdrucken müssen (ebd.), führen schließlich zum Tod Wilhelms. Dessen journalistisches Treiben wird vom Erzähler zum Signum der Epoche erklärt:

Aber wahr ist es, aus solchen trüben Quellen [den Lügen von Wilhelm] flossen und fließen fort und fort viele der Zeitungsevangelien, an welche die Lesewelt andächtig glaubt, und durch die sie gläubig zu jeglichem Unglauben sich aufklären läßt. Selbstgeschaffene Noth, innere Zerrissenheit, und Glaubenslosigkeit aller Art setzen in ihrer Bettelarmuth sich auf den Thron – auch das ärgste Hasenherz vermag aus sicherem Zeitungsversteck kühn und männlich frei zu thun – und schreiben die Gesetze, nach denen eine neue Welt geschaffen und geleitet werden soll. (S. 199)

Die neue Zeit ist also vor allem durch die Junghegelianer und deren Religionskritik geprägt und durch ein bestimmtes Kommunikationsmodell charakterisiert. Es herrscht eine anonyme Massenkommunikation zwischen Autoren, die sich als Urheber der Nachricht nicht zu erkennen geben („Zeitungsversteck“), und einem dispersen Publikum, das unmündig und kritiklos den Autoren folgt. Diese Kommunikationssituation ist zum einen Ausdruck des depravierten Zustandes der Gesellschaft, zum anderen prägt es diese aber auch selbst und hat zur Entstehung der Welt voller Lügen und Unglauben entscheidend beigetragen.

Auf dem Sterbebett erkennt Wilhelm seine „Sünden, schlechte[n] Schriften, Lügen“ (S. 202) und erinnert sich – bevor er „in tiefster Reue und Buße“ (S. 204)⁵⁹ an Schwindsucht stirbt – an seine Kindheit, die ihm gleichsam als

⁵⁹ Reue überkommt zeitgleich auch den Juden Hirschfeld, der deshalb zum Christentum konvertiert. Diese erzählerisch nur schlecht motivierte Konversion soll ver-

paradiesischer Gegenpol zu seinem Großstadtleben erscheint und die dem Leser als Gegenentwurf zur neuen Zeit präsentiert wird: „Ja die Heimath, die Heimath wie sie einst war, wie zog sie an seinen Blicken vorüber!“ (S. 201) Die alte Zeit ist geprägt von einem familiären Umgang miteinander, was sich insbesondere auch an ihrer medialen Beschaffenheit zeigt. In ihr herrschen das persönliche Gespräch oder mündliche Erzählungen vor, gedruckte Werke gibt es kaum, einzig aus der Bibel wird – gemeinsam – gelesen (S. 159). Als ‚wahre Dichtung‘ (vgl. S. 160) der Kindheit werden die „Ammenmärchen“ (S. 162) gepriesen, die von der „nicht mehr ganz junge[n] Magd, die vom Lande war, und Bauerzeug trug“ (S. 160) – und damit als Wiedergängerin der Grimm’schen Schuhmännin erscheint –, erzählt werden. Diese Naturpoesie enthalte zwar manchen „Kinderaberglaube[n]“ (S. 160), gefährde – anders als die junghegel’sche Religionskritik – den wahren Glauben jedoch nicht, weil sie sich nicht zu dogmatischen Grundsätzen verfestigen.

Marcard vertritt ein rückwärtsgewandtes Kommunikationsideal, das auf dem direkten, mündlichen Gespräch beruht. Schriftliche Kommunikation kommt darin – anders als in der neuen Zeit – kaum vor, dafür gab es in ihr aber eine ‚echte‘ Dichtung, die man in der neueren Zeit, die vor allem journalistische und philosophische Texte hervorbringt, vergebens sucht. Dieses „Zurückwünschen, dieses müßige Beklagen von Lebensverhältnissen, die einmal vorbei, oder doch in unaufhaltsamen Untergange begriffen sind“ (S. 170), ist aber, worauf die Erzählerkommentare explizit hinweisen, nicht bloß als Ausdruck eines sentimentalischen Konservatismus zu verstehen. Es sei ein notwendiges geschichtsphilosophisches Korrektiv in „einer Zeit, die

deutlichen, wie sündhaft das Treiben der Junghegelianer in Marcards Augen war. Sie referiert auf Marcards 1843 veröffentlichte antisemitische Schrift *Darf ein Jude Mitglied einer Obrigkeit sein, die über christliche Unterthanen gesetzt ist? Ein freundliches, schlichtes Wort zu dem deutschen Bürger und Landmann gesprochen*, in der er sich gegen eine Gleichstellung der Juden mit den Christen ausspricht. Er fordert darin dazu auf, sie zu bekehren: „Die wahre Liebe aber besteht nicht darin, daß wir die Juden im Unglauben und in der Gleichgültigkeit bestärken, sondern darin, daß wir sie zur Erkenntniß der christlichen Wahrheit zu führen suchen.“ (Treumund Wahrlieb [H. E. Marcard]: *Darf ein Jude Mitglied einer Obrigkeit sein, die über christliche Unterthanen gesetzt ist? Ein freundliches, schlichtes Wort zu dem deutschen Bürger und Landmann gesprochen*. Siebente vermehrte Auflage. Minden 1843, S. 15) Darauf zielte Marcard auch in seiner Erzählung ab; zum Antisemitismus von Marcard vgl. auch Arno Herzig: *Brandstifter im Biedermeier. Wie man in Minden und andernorts den Hass auf die Juden schürte und die Epoche zur Ursprungszeit des modernen Antisemitismus in Deutschland wurde*, in: *Die Zeit*, Nr. 4, 21. Jan. 2010, S. 78, <http://www.zeit.de/2010/04/A-Antisemitis-Vormaerz/komplettansicht> (letzter Zugriff 20.01.2019).

sich selbst in eitler Aufgeblasenheit die ‚fortschreitende‘ nennt, die ihr Bewußtsein und ihr Bestreben für unverbesserlich, und alle Uebelstände, alles Schlechte für ein Vermächtniß der Vorzeit ausgiebt“ (ebd.). Indem man der Gegenwart den Spiegel der Vergangenheit vorhalte, erkenne diese, dass sie „einen großen Theil der Uebel, an denen sie krankt, sich selbst so recht eigentlich neu geschaffen hat“ (ebd.). Freilich enthält auch diese Argumentation eine Leerstelle: Wie das Übel der neuen Zeit angemessen zu beheben sei, bleibt letztlich offen. Wie schon Gaudy oder Dronke, so kann auch Marcard den Veränderungen im literarischen Markt nicht mit einem konkreten und positiv formulierten Autor- resp. Literaturkonzept begegnen.

Angesichts dieser verbreiteten Ablehnung des modernen Autorentypus ‚Berufsschriftsteller‘ und der kritischen Sicht auf die Ökonomisierung des literarischen Marktes fragt es sich, wie die vermeintlichen Profiteure selbst, die Berufsautoren, ihre Arbeitsbedingungen wahrnahmen. Wilhelm Hauff, der wie Heinrich Heine oder Karl Gutzkow, zu diesem neuen Autorentypus zu zählen ist, ist derjenige Autor, der sich im Vormärz am häufigsten in seinen literarischen Texten mit dem Buchmarkt beschäftigt hat und die ökonomischen und publizistischen Entwicklungen des literarischen Feldes literarisch darstellte,⁶⁰ weshalb bereits 1971 Fritz Martini festhielt, dass sich aus Hauffs Schriften „unschwer eine Soziologie der Literatur und des Lesers in der frühen Restaurationszeit entwickeln“ ließe.⁶¹ Eine vergleichbare Ansicht vertrat 2002 Udo Köster, der jedoch nicht wie Martini auf eine sozialgeschichtliche Abbildtheorie abhob, sondern sich sinnvollerweise auf die „subjektive[n] Orientierungen“ des Autors Hauff beschränkte und nicht die „harten Fakten“ des literarischen Marktes“ von Hauff her ableiten wollte.⁶² Im Rückgriff und in Übereinstimmung mit der Hauff-Forschung beschreibt Köster das Spannungsfeld, in dem sich Hauff bewegt, folgendermaßen:

⁶⁰ Die psychopathologischen Dimensionen von Hauffs Erfolgsstreben erörtern Bettina Clausen: Schriftstellerarbeit um 1825. Autonomes und kopiertes Wert-Verständnis am Muster Wilhelm Hauffs, in: *Vom Wert der Arbeit. Zur literarischen Konstitution des Wertkomplexes ‚Arbeit‘ in der deutschen Literatur (1770–1930). Dokumentation einer interdisziplinären Tagung in Hamburg vom 16. bis 18. März 1988*, hg. von Harro Segeberg, Tübingen 1991 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 34), S. 159–193, und Susanne Fischer: *Wilhelm Hauffs Korrespondenz mit Autoren, Verlegern und Herausgebern. Aspekte sozialer Tauschbeziehungen im literarischen Leben um 1825*, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 37 (1992), S. 99–166.

⁶¹ Fritz Martini: *Wilhelm Hauff*, in: *Deutsche Dichter der Romantik*, hg. von Benno von Wiese, 2. überarb. u. verm. Auflage, Berlin 1983, S. 546.

⁶² Köster: *Marktorientierung*, a. a. O., S. 235.

Hauff weiß, daß in der Lesewelt die Standards der gehobenen Literatur zwar anerkannt sind und daß sie auch nicht explizit außer Kraft gesetzt werden; aber er weiß auch, dass hinter der neuen massenhaften Literatur ein ‚triviales‘ Unterhaltungsbedürfnis steht, das von der anspruchsvollen Literatur nicht befriedigt wird.⁶³

Hauff bewegt sich also zwischen den Polen ‚Markterfolg‘ oder ‚Kunstautonomie‘.⁶⁴ Wie sich Hauff dazu verhält, wird in der Forschung jedoch unterschiedlich dargestellt;⁶⁵ so hat man Hauff einerseits dafür kritisiert, sich „bedingungslos an literarisch populäre Geschmackskonventionen“ angeschlossen zu haben,⁶⁶ andererseits aber auch auf seinen elitären Wertkonservatismus, der einem klassizistischen Literaturverständnis anhängt, hingewiesen.⁶⁷

Die Dichotomie der unterschiedlichen Lektürepräferenzen, die Kontrastierung der elitären Leser von anspruchsvoller Literatur mit der (neuen) großen Masse an Unterhaltungsliteraturlesern ist in Hauffs literarischen Darstellungen des Buchmarktes in der Tat sehr dominant und wird jeweils in produktions- wie rezeptionsästhetischer Hinsicht ausgedeutet. So heißt es in der kurzen Erzählung *Freie Stunden am Fenster*:

[U]nsere mittlern und untern Stände lesen sehr viel, nur natürlich nichts, was auf den gesunden Menschenverstand Anspruch machen könnte. Sie haben ihren [Christian Heinrich] Spieß, ihren [Karl Gottlob] Cramer, ihren [August] Lafontaine, in neuerer Zeit hauptsächlich ihren [Heinrich] Claren. Alles liest, aber unschädliches Zeug, das ihren Verstand ganz gelinde affiziert, Gespenstergeschichten, Mordtaten, Räuberhistorien, Heiratsaffären mit vielen Geld usw.⁶⁸

Ähnlich lautet der Befund in der kleinen Skizze *Der ästhetische Klub* sowie in der etwas umfangreicheren Buchmarktsatire *Die Bücher und die Lesewelt*,

⁶³ Ebd.

⁶⁴ So auch bspw. Haug: ‚*Berufsschriftstellerroman*‘, a. a. O., S. 36.

⁶⁵ Vgl. Günter Oesterle: *Die Wiederkehr des Virtuosen? Wilhelm Hauffs Anschluss an das Eklektizismus-Konzept der Pariser Zeitschrift ‚Le Globe‘*, in: *Wilhelm Hauff oder die Virtuosität der Einbildungskraft*, hg. von Ernst Osterkamp, Andrea Polaschegg, Erhard H. Schütz, Göttingen 2005, S. 83–99, insbes. S. 83–86.

⁶⁶ Helmut Bachmaier zit. nach ebd., S. 83.

⁶⁷ Köster: *Marktorientierung*, a. a. O., S. 233.

⁶⁸ Wilhelm Hauff: *Freie Stunden am Fenster*, in: ders.: *Sämtliche Werke in drei Bänden. Nach den Originaldrucken und Handschriften. Bd. 3: Phantasien im Bremer Ratskeller. Phantasien und Skizzen. Kleine Schriften. Gedichte*, mit einem Nachwort und einer Zeittafel von Helmut Koopmann sowie Anmerkungen von Sibylle von Steindorff und Uwe Schweikert, München 1970, S. 95; im Folgenden direkt im Text zitiert.

die im April 1827 im *Morgenblatt für gebildete Stände*, Nr. 85–90, in Fortsetzungen unter dem Titel *Bilder von W.H.* erstmals publiziert wurde. Auch hier werden die modernen Unterhaltungsschriftsteller wie Cramer, Claren (S. 60) oder Walter Scott (S. 61) den ‚klassischen‘ Autoren wie Jean Paul oder Herder (S. 58 f.) gegenübergestellt und die Publikumspräferenz benannt: letztere werden gar nie gelesen, erstere dagegen umso mehr. Der fiktive Ich-Erzähler, wie in den vorangehend analysierten Erzählungen ein junger, angehender Autor, beschließt deshalb, ebenfalls einen historischen Roman im Stile Scotts zu verfassen, da gelte: „Vox populi, vox Dei“ (S. 55). Wer einzig und allein nach dem Geschmack des Publikums schreibt, muss dessen Vorlieben kennen. Da sich der wechselhafte Geschmack stets in bestimmten Moden artikuliere, die man in den Ausleihen in der Leihbibliothek besonders gut beobachten könne, begibt sich der junge Autor dorthin zur empirischen Leseforschung: „Die Leihbibliothek studiere, wer den Geist des Volkes kennen lernen will“ (S. 58).⁶⁹

Die literarische Mode wird, das lernt der junge Autor auf seiner Buchmarkt-Tour, auch durch die Buchverleger beeinflusst: Im Vergleich zu deutschen Originalromanen können Verleger Übersetzungen, wie etwa diejenigen der Scott’schen Romane, deutlich billiger anbieten, weil sie kein Autorenhonorar bezahlen müssen. Diese „Groschenübersetzungen“ und die „wohlfeile[n] Taschenausgaben“ sind für die Käufer aufgrund ihrer „wohlfeilen Preise“ besonders attraktiv und haben sich deshalb „[u]nnatürlich schnell“ als Publikumsrenner etabliert (S. 64). Damit haben sich auch die Beurteilungskriterien für die Literatur verändert: Für über „hunderttausend Menschen“ seien diese „Groschenbibliotheken“ zum neuen Maßstab in der Literaturbeurteilung geworden (ebd.). Die ehemals gute Literatur erscheine jetzt als schlechte, weil sie den Groschenromanen nicht entsprechen; diese „Verkehrtheit der Begriffe“ sei nicht mehr rückgängig zu machen (ebd.).

⁶⁹ Georg Gottfried Gervinus berichtet in seiner Autobiographie ebenfalls von seinen Leihbibliotheksbesuchen und lässt ein buntes Leseprogramm erkennen, das allerdings jegliche Literatur umfasst, wobei es den Anschein hat, als habe die ‚niedere‘ Literatur doch den größten Teil ausgemacht: „Nicht allein unsere Klassiker wurden nun verschlungen, die ganze Breite der belletristischen Literatur wurde durchgezogen. Nicht allein die geschichtlichen, die Ritter- und Räuberromane von Fouqué und Vulpius bis zu Cramer, Spieß und Schlenkert galt es sammeln und sondern zu kennen, sondern auch die eleganteren Werke der Scott, v. d. Velden, Hoffmann, Claren und welche nicht sonst; selbst eine Reihe von Taschenbüchern und Zeitschriften wurden regelmäßig verfolgt. Die dramatische Literatur des Tages beherrschten wir bald in einem weiten Umfange.“ (Gervinus: *Sein Leben, von ihm selbst, 1860. Mit vier Bildnissen in Stahlstich*, Leipzig 1893, S. 39).

Nicht nur die Leser haben sich verändert, auch die Autoren legen ein neues Gebaren an den Tag. Angesichts der zunehmenden Dominanz des Ökonomischen stellen sie immer höhere Honorarforderungen. Um ihr Einkommen, das sich nach der Anzahl abgelieferter Bogen berechnet, zu verbessern, blähen die Autoren ihre Erzählungen immer weiter auf und füllen mit den „Gedanken, Szenen, Gemälden, die man sonst in den engen Rahmen eines Bändchens fügte“, nun „zehn, zwölf Bände“ (S. 65). Zudem schreiben sie für Zeitungen und Almanache, weil sie dort ebenfalls etwas verdienen können, wodurch sie jedoch ihr Talent „zersplittern“ (ebd.), was zur Folge hat, dass sie lediglich mindere Erzählungen hervorbringen. Das Publikum wiederum kauft diese Produkte, weil sie günstig sind, und trägt dadurch dazu bei, die ästhetisch hochwertige Literatur immer weiter an den Rand und in die Bedeutungslosigkeit zu drängen.

Hauffs bekannteste Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Unterhaltungsliteratur erschien 1826 unter dem Titel *Kontrovers-Predigt über H. Claren*. Es ist aber nicht nur ein Angriff auf den erfolgreichen *Mimili*-Autor Heinrich Claren (i.e. Carl Gottlieb Samuel Heun), sondern auf jegliche Form der trivialen Unterhaltungsliteratur. Auch hier stellt Hauff diese Literatur – namentlich genannt werden neben Claren auch Spieß, Cramer, Lafontaine⁷⁰ – den Klassikern Schiller und Goethe sowie Lessing, Klopstock, Jean Paul, Novalis und Herder gegenüber;⁷¹ mit unverhohlener Sympathie für letztere. Mit diesem Positionsbezug hat sich die Forschung lange Zeit schwer getan, weil Hauff hier offensichtlich an derjenigen Literatur vehement Kritik übt, der er selbst noch ein Jahr zuvor in seinem Roman *Der Mann im Mond* nachgeeifert war: Hauff vollführe mit seinem Klassikerlob innert kürzester Zeit eine 180-Grad-Wendung.⁷²

In seiner *Kontrovers-Predigt* gestand Hauff ein, dass er den *Mann im Mond* nur geschrieben habe, um die Claren-Leser von ihrer Geschmacksverirrung zu erlösen: „Gegen Gift hilft nur wieder Gift.“⁷³ Seine Roman-Parodie sollte,

⁷⁰ Hauff: *Kontrovers-Predigt über H. Claren und den Mann im Monde*, in: ders.: *Sämtliche Werke in drei Bänden. Nach den Originaldrucken und Handschriften. Bd. 1: Romane*, mit einem Nachwort und einer Zeittafel von Helmut Koopmann sowie Anmerkungen von Sibylle von Steindorff und Uwe Schweikert, München 1970, S. 799, alternativ vgl. Heinrich Claren: *Mimili. Eine Erzählung* – Wilhelm Hauff: *Kontrovers-Predigt über H. Claren*, hg. von Joachim Schöberl, Stuttgart 1984 (RUB, 2055) S. 84.

⁷¹ Hauff: *Kontrovers-Predigt*, a.a.O., S. 800ff., alternativ Claren: *Mimili*, a.a.O., S. 88.

⁷² Vgl. Stefan Neuhaus: *Das Spiel mit dem Leser. Wilhelm Hauff: Werk und Wirkung*, Göttingen 2002, S. 34–39.

⁷³ Hauff: *Kontrovers-Predigt*, a.a.O., S. 816, alternativ Claren: *Mimili*, a.a.O., S. 104.

so Hauff, „Gang und Stimme“ von Clauren „nachahmen, um ihn vor seinen andächtigen Zuhörern lächerlich zu machen“.⁷⁴ Das gelang Hauff aber nicht in dem erhofften Ausmaße, ja nicht einmal Clauren selbst fühlte sich in seiner Schreibart konterkariert. Vielmehr strengte dieser einen Plagiatsprozess an, im dem es um die Frage nach der unrechtmäßigen Verwendung seines Namens ging und um die daraus resultierende finanzielle Bereicherung von Hauffs Verleger Friedrich Gottlob Franckh. Clauren und mit ihm die meisten Leser erkannten die (vermeintliche) Satire nicht, was Hauff aber nicht dazu veranlasste, über den Zuschreibungscharakter von Trivialität nachzudenken. In seiner *Predigt* nimmt er vielmehr die Tatsache, dass nur wenige Leser „da und dort“ seine kritischen Absichten bemerkt hätten als Beleg,⁷⁵ wie sehr der Großteil der Leser bereits verdorben und (für die gute Literatur) verloren sei. Dies sowie vor allem Claurens in Hauffs Augen ‚falsche‘ Reaktionsweise auf den in Romanform hingeworfenen Fehdehandschuh dürften den scharfen polemischen Ton der *Predigt* hervorgerufen haben, der auch vor moralischen Attacken nicht zurückschreckte. Hauff bezeichnete Clauren unverhohlen als Sittenverderber und forderte: „Überlasst seine [Claurens] Schilderung Dirnen, an welchen nichts mehr zu verlieren ist.“⁷⁶ Mit diesem Frivolitätsvorwurf beeinflusste Hauff die Rezeptionsgeschichte Claurens nachhaltig zum Negativen (vgl. auch Kap. IV.2).⁷⁷

Für sich selbst hatte Hauff mit der aufmerksamkeitserregende *Kontrovers-Predigt* erreicht, was er im Grunde schon mit dem *Mann im Mond* angestrebt hatte: eigene Berühmtheit. Hauffs *Mann im Monde* sowie seine *Predigt* sind in erster Linie als Elemente einer geschickten Publikationsstrategie anzusehen, die sich seit dem Ende des 18. Jahrhunderts vermehrt beobachten lässt, wenn junge Autoren in den Markt eintreten bzw. wenn Autoren eine bestimmte (poetologische) Position für sich zu beanspruchen suchen.⁷⁸ Die bis zum

⁷⁴ Hauff: *Kontrovers-Predigt*, a.a.O., S. 818, alternativ Clauren: *Mimili*, a.a.O., S. 107.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Hauff: *Kontrovers-Predigt*, a.a.O., S. 824, alternativ Clauren: *Mimili*, a.a.O., S. 114.

⁷⁷ Clauren: *Mimili*, a.a.O., S. 174–177, sowie Ursula Fritzen-Wolf: *Trivialisierung des Erzählens. Claurens ‚Mimili‘ als Epochenphänomen*, Frankfurt a.M. 1977 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1: Deutsche Literatur und Germanistik, 198), S. 105–107 u. 187–202.

⁷⁸ Man denke etwa an Schillers Bürger-Rezension (Kap. II.2) oder auch die Anfänge der jungen Literaturkritiker Lessing und Nicolai, vgl. hierzu Steffen Martus: *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert*, Berlin, New York 2007 (Historia Hermeneutica, Series Studia, 3), insbes. S. 168–186.

Skandal reichende Polemik ist bis heute ein gängiges Mittel von Autoren, um die Aufmerksamkeit des Publikums zu gewinnen, und sie lässt sich auch bei weiteren damaligen Jungautoren feststellen. Das Bemühen, durch Tabuverletzungen öffentliche Bekanntheit zu erreichen, lässt sich leicht als strategische Überlegungen identifizieren, wenn man sich die zugrunde liegende zirkuläre Logik vor Augen führt. Zunächst wenden sich die Autoren gegen bestimmte (poetologische, moralische etc.) Ansichten und Positionen, die sie dann später selbst einnehmen und sich damit in den (ästhetischen, moralischen, sittlichen, etc.) bürgerlichen common sense eingliedern.

So lässt sich z.B. bei Gutzkow ein sehr ausgeprägtes Bewusstsein feststellen, welche Strategien ein literarischer Parvenu, wie er selbst einer war, verfolgen sollte, um bekannt zu werden. Seine ‚Karriereplanung‘ äußerte er – notabene – kurz nachdem er mit seinem Roman *Wally, die Zweiflerin* 1835 harsche Kritik einstecken musste. Knapp einen Monat nach Menzels aufsehenerregender Rezension im *Literatur-Blatt*, die zusammen mit der kurz zuvor im *Organ des deutschen Buchhandels* erschienenen Beschwerde über den Roman den Beginn der politischen Verfolgung von Gutzkow sowie den anderen Autoren des Jungen Deutschlands markierte, legte Gutzkow gegenüber Karl August Varnhagen dar, dass ihm der Skandal als Mittel zum Zweck sehr recht sei:⁷⁹

Ich versichre Sie, die Dinge haben in Deutschland immer so gestanden, daß man nicht eher berühmt wurde, ehe man nicht eine Zeit lang berüchtigt war. [...] Man hat bei uns Vieles ertragen; man erträgt auch mich, wenn ich nur selbst darauf bedacht bin, mein Signalement so prägnant wie möglich zu machen.⁸⁰

Gegenwärtig sei er damit beschäftigt, seine „Streitkräfte [zu] überzählen“, denn: „Menzels Ausfall kann ich auch nur durch die höchste Anstrengung meiner Mittel besiegen.“⁸¹ Während Varnhagen offenbar zu „Milde und Würde“ riet, verkündete Gutzkow: „Ich arbeite daran, aus der ganzen Ange-

⁷⁹ Vgl. dazu die umfangreich mit Zeitdokumenten versehene Ausgabe K. Gutzkow: *Wally, die Zweiflerin. Studienausgabe mit Dokumenten zum zeitgenössischen Literaturstreit*, hg. von Günter Heintz. Stuttgart 1979 (RUB, 9904), sowie Joachim Grimm: *Karl Gutzkows Arrivierungsstrategie unter den Bedingungen der Zensur (1830–1847)*, Frankfurt a.M. 2010 (Hamburger Beiträge zur Germanistik, 51), insbes. S. 76–94 und 154–179, sowie Erwin Wabnegger: *Literaturskandal. Studien zur Reaktion des öffentlichen Systems auf Karl Gutzkows Roman ‚Wally, die Zweiflerin‘ (1835–1848)*, Würzburg 1987 (Poesie und Philologie, 1).

⁸⁰ Karl Gutzkow an Karl August Varnhagen, 7. Oktober 1835, in: Heinrich Hubert Houben: *Gutzkow-Funde. Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1901, S. 58.

⁸¹ Ebd.

legenheit eine Prinzipienfrage zu machen.“⁸² Dazu soll ihm nicht nur seine noch 1835 erschienene *Vertheidigung gegen Menzel und Berichtigung einiger Urtheile im Publikum* dienen, sondern auch die mit Ludolf Wienbarg geplante Zeitschrift *Deutsche Revue*, von der dann freilich aufgrund Gutzkows Verurteilung wegen „verächtlicher Darstellung des Glaubens und der christlichen Religionsgemeinschaft“ keine Nummer erscheinen konnte.⁸³ Die *Revue*, so Gutzkows ausdrückliche Pläne, sollte „so lebhaft“ sein, „als nöthig ist, um Aufsehen zu machen“.⁸⁴ Was Gutzkow 1835 beim Heranziehen des großen Sturms als gute Marketingstrategie erschien, beurteilte er in der Rückschau freilich anders; in der Vorrede der *Wally*-Ausgabe von 1852 gesteht Gutzkow ein, dass ihm die Verurteilung einen „Todschrecken in die Finger gejagt“ habe.⁸⁵

Der Skandal dient als Markteintritt. Wenn man sich einen Namen gemacht hat und im Literaturbetrieb etabliert ist, benötigt man ihn freilich nicht mehr. Als Gutzkow drei Jahre später Heines *Neue Gedichte* im Manuskript liest, rät er Heine wegen moralischer und sittlicher Tabuverletzung der *Gedichte* von einer Publikation ab. Als renommierter Autor habe Heine dies nicht mehr nötig, mit der Drucklegung würde er die „Akten [...] [seiner] literarischen Seligsprechung“ verderben und seine „Stellung“ ruinieren.⁸⁶ Die gezielte Erregung der öffentlichen Aufmerksamkeit ist ein probates Mittel, die schriftstellerische Karriere zu beginnen. Es gehört aber ebenso dazu, danach die Grenzüberschreitung wieder rückgängig zu machen und sich fortan, will man seine Bekanntheit und seinen Erfolg auch weiterhin fortsetzen, lediglich in den gesellschaftlich akzeptierten Grenzen zu bewegen.⁸⁷

Exemplarisch zeigt sich an diesen zeitlich eng beieinander liegenden Ereignissen, dass der Markt den Berufsschriftstellern auch neue Chancen des raschen Aufstiegs und Erfolgs bot. Für diesen neuen Autorentypus gehörten Beobachtung und Reflexion des Marktes zum selbstverständlichen Rollenverhalten. Zentraler und neuer Bezugspunkt der Inszenierungspraktiken und Publikationsstrategien wurde die literarische Öffentlichkeit, die im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts zunehmend konstitutive Bedeutung gewann.

⁸² Ebd., S. 59.

⁸³ Urteil des Mannheimer Gerichts am 13. Januar 1836, zit. nach Wabnegger: *Literaturskandal*, a. a. O., S. 137.

⁸⁴ Gutzkow an Varnhagen, 7. Oktober 1835, in: Houben: *Gutzkow-Funde*, a. a. O., S. 59.

⁸⁵ Gutzkow: *Vorrede*, in: ders.: *Wally*, a. a. O., S. 145.

⁸⁶ Karl Gutzkow an Heinrich Heine, 6. August 1838, in: Heinrich Heine: *Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse*, Bd. 25: *Briefe an Heine 1837–1841*, bearbeitet von Christa Stöcker, Berlin, Paris 1974, S. 158 f.

⁸⁷ Vgl. dazu auch Köster: *Marktorientierung*, a. a. O., S. 227.

Hermann Hauff, der im Schatten eines Bruders Wilhelm Hauff gebliebene Autor, der nach dem Tod seines Bruders mit einer kurzen Verzögerung 1828 die Redaktion des *Morgenblatts für gebildete Stände* übernahm, geißelte 1840 in seinen *Gedanken über die moderne schöne Literatur* das Karrierestreben der Jungautoren, das auch, wie gesehen, Gaudy, Dronke und Marcard kritisierten. Wie diese, so stellt auch er den neuen Autorentypus dem traditionellen Dichterbild gegenüber. In der Gegenwart arbeite kein Autor mehr wie früher mit „Bedacht und ästhetischem Gewissen aus sich heraus“, stattdessen gelte die „Losung, in möglichst kurzer Zeit und mit möglichst geringem Aufwand möglichst viel und möglichst in die Augen Fallendes hervorzubringen“.⁸⁸ Der moderne Autor gleiche einer „ganze[n] Fabrik“, die „Lyrik, Dramen, Romane, Novellen, Genre, Kritik, alle Sorten von literarischer kurzer und langer Waare“ produziere, wobei es nur „um augenblicklichen Effekt und augenblicklichen Gewinn“ gehe (ebd.). Die ökonomische Orientierung hat eine Nivellierung der Literatur zur Folge: Ob sich ein Autor mit seiner Literatur an die „Gebildetsten“ oder an die „Menge“ wende (S. 589), lasse sich nicht mehr unterscheiden, da Literatur wie „Unterhaltungsblätter“ mit demselben „Plunder“ angefüllt seien (S. 590). Kurzum: der Literaturbetrieb assimiliere sich „auffallend der heutigen Industrie“ (S. 591), in der das Geld das „große Schwungrad des ungeheuern Getriebes“ sei (S. 587), womit er seinen früheren „Anstrich des Zunftmäßigen und Esoterischen“ verloren habe. „Früher fiel ein junger Mann, der Verse machte und schriftstellerte, in seiner Umgebung als ungewöhnliches Wesen auf. Heutzutage ist fast die Ausnahme zur Regel geworden. [...] [W]enn man nichts Gescheiteres zu thun weiß oder von andern Laufbahnen zurückgewiesen worden ist, [...] der führt in verlorenen Stunden die Musenfeder spazieren“ (S. 587 f.), so Hauff in einer Formulierung, die stark an Gaudy erinnert.

Überall finden sich in der Gegenwart Schriftsteller, Kritiker, Korrespondenten oder Übersetzer, ein „die Sonne der Poesie verfinsterndes Heuschreckenheer, das Tag für Tag hundert Ballen weißes Papier besprenkelt“ (S. 588). Eine dilettantische Masse produziere die „ungeheure Menge“ an Texten, die sich durch eine „charakteristische Gleichförmigkeit“ auszeichnen, was eine „völlige Zersetzung der alten Geisteskultur“ nach sich ziehe (S. 588). Die Epigonalität der Literatur wird jedoch geschichtsphilosophisch als ein „kulturhistorisches Moment“ des Übergangs gedeutet. Wenn die gesamtgesellschaftlichen Veränderungen dereinst zum Abschluss kommen, dann sei auch der „wahre Fruchtboden für Poesie und Kunst“ wieder vorhanden (S. 591).

⁸⁸ Hermann Hauff: *Gedanken über die moderne schöne Literatur (1840)*, zit. nach *Realismus und Gründerzeit*, Bd. 2, a. a. O., S. 586–593, hier S. 591, im Folgenden direkt im Text zitiert.

Der Gegensatz von hoher und niederer Literatur spielt auch in der Literaturnovelle *Die letzten Ritter von Marienburg* von Wilhelm Hauff eine zentrale Rolle. Die Dichotomie verteilt Hauff auf zwei Personengruppen, die sich auf dem erzählten literarischen Marktplatz gegenüberstehen: die Gruppe der Epigonen und Dilettanten, der „kleinen belletristischen Seelen“,⁸⁹ die aber zugleich die Marktmacht beanspruchen, und die deutlich kleinere Gruppe der wahren Dichter, die wie Goethe und Tieck „so originell, so groß, so frei“ sind (S. 591). Die Sympathien sind dabei klar verteilt: auf der einen Seite der „literarische[] Pöbel“, der „roh und ungebildet“ ist (S. 593) und monopolistisch den Markt beherrschen will, um dadurch möglichst viel Geld zu gewinnen, auf der anderen Seite die „feinfühlenden Dichter“ (ebd.), die still für sich, aus innerem Antrieb heraus und nicht mit Blick auf die Erfolgsaussichten dichten. Am Ende tragen die Genies den Sieg davon und können, weil sich das Publikum zu ihnen bekennt, die Marktmacht der Epigonen brechen.

Dieses der Marktrealität im 19. Jahrhundert nur wenig entsprechende Novellenende deutet durch seine utopische Dimension an, welche Position im literarischen Feld Hauff auch für sich selbst in Anspruch zu nehmen suchte. Es handelt sich um den ‚genialen‘ Unterhaltungsschriftsteller, wie ihn auch Gaudy anklingen lässt: Es geht um die Synthese von Klassiker und Unterhaltungsschriftsteller, der mit ästhetisch anspruchsvollen Werke im literarischen Markt auch ökonomisch erfolgreich ist.⁹⁰ Hauff favorisiert damit kein reines elitäres Literaturkonzept, sondern nimmt eine Zwischenposition zwischen Elitarismus und Egalitarismus ein.

Diese (Selbst-)Verortung findet sich auch im Bereich der Literaturrezeption wieder. Da ein Werk aufs „Gefühl“ ausgelegt ist und „angenehm unterhalten“ soll „durch den Wechsel freudiger und wehmütiger Szenen“, muss der Leser „zuerst nach den Empfindungen“ urteilen (S. 628). Wenn man danach erkenne, dass das Buch die Gefühle des Lesers „erhoben“ sowie „befriedigt“

⁸⁹ Hauff: *Die letzten Ritter von Marienburg*, in: ders.: *Sämtliche Werke in drei Bänden. Nach den Originaldrucken und Handschriften. Bd. 2: Märchen. Novellen*, mit einem Nachwort und einer Zeittafel von Helmut Koopmann sowie Anmerkungen von Sibylle von Steindorff und Uwe Schweikert, München 1970, S. 591; im Folgenden direkt im Text zitiert.

⁹⁰ Eine ähnliche Positionsbestimmung nehmen auch Clausen: *Schriftstellerarbeit*, a.a.O., S. 170, 176 und 184f., sowie Fischer: *Hauffs Korrespondenz*, a.a.O., S. 130, vor, die sie mit Blick auf Hauffs psychologische Dispositionen zu erklären suchen. Wenn Hauff sowohl bei renommierten Verlagen wie etwa in der Metzler'schen Buchhandlung oder bei Cotta, als auch bei ‚Trivillaliteratur-Verlagen‘ wie etwa dem Stuttgart Friedrich Franckh Verlag, der sich ab 1827 mit den Übersetzungen von Scotts Romanen hervortut, publiziert, bezeugt das letztlich auch seine poetologischen Ansichten.

habe, dann darf resp. soll man es auch mit dem Verstand beurteilen und danach suchen, „was in Anordnung oder Stil“ fehlbar sein könnte (ebd.). Literatur soll also (emotionale) Unterhaltung bieten und zudem auch ästhetischen Ansprüchen etwa in Bezug auf Aufbau und Rhetorik genügen. Obwohl Hauff zunächst mit dem Urteil „alle[r] Herzen“ allen Leser literaturkritische Fähigkeiten zuspricht (ebd.), nimmt die zweite Bestimmung dieses universalistische Konzept wieder zurück. Es brauche einen „gebildete[n], geläuterte[n] Geschmack“ (ebd.), um ein sicheres Urteil fällen zu können, nicht die Masse der Leser entscheidet über den Wert der Literatur, sondern der Experte.

Diese Auffassung grundiert auch die kurze Erzählung *Der ästhetische Klub* aus dem Jahre 1826. Dort bezeugt die versammelte Leserschaft aus den unteren Ständen zwar die eingeforderte emotionale Kompetenz, indem sie von der vorgelesenen Erzählung affektiv ergriffen wird. Der Schuster-geselle sowie die versammelten Näherinnen und Strickerinnen attestieren aus diesem Grunde der Erzählung eine hohe Qualität. Da ihnen jedoch das rationale Urteilsvermögen fehlt, erkennen sie – anders als der Ich-Erzähler – nicht, dass die vermeintlich gute Lektüre sprachlich und stilistisch mangelhaft ist.

Aber nicht nur Hauff und Gaudy, sondern auch weitere Autoren und Literaturkritiker standen den zeitgenössischen Tendenzen im Literaturmarkt, d. h. der Unterhaltungsliteratur positiv gegenüber. Dabei kam eine neue Perspektive zum Tragen: Literatur wurde nicht mehr wie früher lediglich aus der Perspektive des Autors betrachtet, sondern vielmehr auch aus der Perspektive des Lesers. Eine große Menge an Lesern wurde damit durchaus zum Kriterium einer wertgeschätzten Literatur. Das hatte mithin weitreichende Konsequenzen: Die Unterhaltungsliteratur wurde im Verlauf des 19. Jahrhunderts nicht nur als ein wichtiges Segment des Literaturbetriebs angesehen, sondern von manchen Kritikern und Autoren gar als das wichtigste. Zu Beginn der 1830er Jahre konstatierte Wilhelm Neumann, dass die „schöngeistige[n] Schriften die schlechtesten Verlagsartikel“ seien, ganz anders hingegen verhalte es sich mit der anderen, (vermeintlich) ‚niederer‘ Literatur.⁹¹

Viele Tausende von Lesern ergreifen ein Buch ohne irgend einen andern Zweck als den der Zerstreuung. Sie sind ermüdet von den Arbeiten, abgesspannt von der Langeweile des Lebens; sie wollen nicht angestrengt, nicht belehrt, nicht veredelt, nicht höher gestimmt, nichts wollen sie sein als unterhalten.⁹²

⁹¹ Wilhelm Neumann: *Taschenbuchslitteratur für 1831*, in: ders.: *Schriften in zwei Theilen. Erster Theil*, Leipzig 1835, S. 208.

⁹² Ebd.

Angesichts dieses Lesebedürfnis forderte Robert Prutz gar vehement die deutschen Autoren dazu auf, vor allem auf dem Gebiet der Unterhaltungsliteratur tätig zu werden. Denn gerade hier weise die deutsche Literatur im Vergleich zur europäischen deutliche Defizite auf: „unsre meisten Dichter verachten das Publikum“ und würden lieber für eine kleine Elite schreiben, als nach dem „Beifall des Marktes“ streben.⁹³ Deshalb haben sich in Deutschland zwei Literaturen etabliert:

[N]eben der eigentlichen Literatur, wir meinen, jener Masse von Büchern, welche gleichsam den geistigen Grundbesitz eines Volkes, die Dokumente seiner innern Geschichte bilden und als solche, in stetiger Entwicklung, von Geschlecht zu Geschlecht forterben, [geht] eine andere, zweite Literatur einher, welche, scheinbar unberührt von der übrigen geistigen Entfaltung, allein für den Augenblick vorhanden ist und mit ihm untergeht. Es ist dies die sogenannte Unterhaltungsliteratur: eine Literatur also, bei der es sich, streng genommen, so wenig für den Schaffenden wie den Empfangenden, den Autor wie den Leser, um eine künstlerische Tat, einen ästhetischen Genuß, eine Vertiefung in das Schöne, Wahre, Göttliche handelt, sondern einzig und allein um ein Buch, das einige Zeit hindurch unsere Interesse gefangen nimmt und uns auf gefällige Weise hinweghilft über ein paar öde, beschäftigungslose Stunden. (S. 10)

Beide Literaturen beschrieb Prutz mit der Denkfigur der ‚Volks- versus Kunstpoesie‘: Neben der „Literatur der Gebildeten“ (S. 19) oder auch der „Literatur von Literaten für Literaten“ (S. 22), die auf einer „abstrakte[n] Höhe“ stehe, gebe es als „Literatur zweiten Ranges“ (S. 11) die Volksliteratur, die durch alle Stände hindurch zwar eine weitaus größere Leserschaft habe als die Kunstliteratur, aber von den deutschen Dichtern und Kritikern abgelehnt werde. In anderen europäischen Ländern finde man jedoch „kaum eine literarische Berühmtheit, einen großen Dichter, einen angesehenen Autor, der in der Unterhaltungsliteratur nicht zu finden wäre“; in Frankreich Voltaire, Rousseau, Diderot und Georges Sand, in England etwa Richardson, Goldsmith, Smollet, Fielding, Sterne, Swift, Walter Scott sowie Dickens, in Spanien Cervantes sowie in Italien Boccaccio, Ariost und Tasso (S. 24f.). Keiner dieser „größten Dichter der Jetztzeit“ habe es unter seiner „Würde gehalten, Unterhaltungsschriften zu schreiben“, in Deutschland suche man diese „Vermittlung und Übergangsbrücke [...] zwischen der Literatur par excellence und der Unterhaltungsliteratur“ vergebens (S. 25). Auch Georg Herwegh hatte sich 1839 wie Prutz gewünscht, die Dichotomisierung des deutschen Literaturmarktes aufzubrechen:

⁹³ Robert Prutz: *Über die Unterhaltungsliteratur, insbesondere der Deutschen*, in: ders.: *Schriften zur Literatur und Politik*, ausgewählt und mit einer Einführung hg. von Bernd Hüppauf, Tübingen 1973, S. 26; im Folgenden direkt im Text zitiert.

Dichter, die jeder Stufe der Bildung zugänglich sind, besitzen wir zurzeit noch keine. [...] [I]ch halte einzig für wünschenswert, daß die guten Schriftsteller zuweilen auch in einer Weise schreiben, die nicht einer jahrelangen Vermittlung bedarf, bis die Quintessenz geistigen Gehaltes unter das Volk kömmt. [...] Da wird immer von Heranbildung der Nation gesprochen – wie ist aber eine solche möglich, wenn unsere großen Geister es verschmähen, sich zu ihr herabzulassen [...].⁹⁴

Die Auftrennung der Literatur in eine hohe und eine niedere Literatur wird von Herwegh wie von Prutz bedauert. Es sei ein „beklagenswürdiges Dilemma“, dass in Deutschland gelte: „was die Ästhetik billigt, das degoutiert das Publikum, und umgekehrt, was dem Publikum behagt, davor bekreuzigt sich die Ästhetik“.⁹⁵

Das Konzept der Volkpoesie bot den Literaturkritikern ein Modell an, mit dem sie hinter diese Spaltung ‚zurücksetzen‘ und die aktuellen Gegebenheiten des Marktes anders perspektivieren konnten. Dabei zogen sie historische Vergleiche, um den besonderen Zustand der zeitgenössischen Poesie hervorheben zu können. Anders als bei den Griechen habe bei allen modernen Völkern, so Prutz, die Literatur „jenen Boden des nationalen Bewußtseins verloren, in welchem sie bei den Alten wurzelte: und damit ihre Verständlichkeit, ihre Allverbreitung, ihre Naivität“ (S. 18). Das Ideal besteht für Prutz darin, die Volksliteratur in der Kunstliteratur „wahrhaft wiederzugebären und dadurch eine schließliche Versöhnung beider Elemente zuwege zu bringen“ (S. 19), es gilt also jenen ursprünglichen Zustand der „innigsten“ Verbindung von Poesie und Volk wieder herzustellen (vgl. Kap. II.3). Aber freilich weiß Prutz, dass in der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts aufgrund der verschiedenen politischen Rechte, der gesellschaftlichen Stellungen und der unterschiedlichen Bildung „literarische[s] Bedürfnis“ und literarischer „Geschmack“ nicht mehr einheitlich seien (S. 19). Gleichwohl hängt er keinem diversifiziertem Literaturkonzept (wie etwa demjenigen des elitären poeta doctus) an, sondern propagiert ein universalistisches Modell. Er spielt Ästhetik nicht gegen Masse aus, sondern ist vielmehr darum besorgt, beide miteinander zu vereinen. Das „Publikum der Unterhaltungsliteratur“ sei möglicherweise noch „ohne Bildung und Geschmack“, das bedeute aber nicht, dass es „in Opposition zur Bildung“ stehe und der „Feind des guten Geschmacks“ sei; „geschmackvolle[“] Bücher würden von der Masse nicht deshalb nicht gelesen, weil sie geschmackvoll seien, sondern weil sie langweilig seien (S. 29).

⁹⁴ Georg Herwegh: *Literatur und Volk*, in: ders.: *Herweghs Werke in drei Teilen. 2. Teil: Gedichte und kritische Aufsätze aus den Jahren 1839 und 1840*, hg. mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Hermann Tardel, Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart 1909, S. 42–48, hier S. 48.

⁹⁵ Prutz: *Über die Unterhaltungsliteratur*, a. a. O., S. 26.

Ein vergleichbares Argumentationsmuster findet sich auch in den späteren Auflagen von Rudolf Gottschalls Literaturgeschichte. Seit der dritten Auflage seiner *Deutschen Nationalliteratur des neunzehnten Jahrhunderts* von 1872 beginnt der zweite Band mit einem Kapitel über das Verhältnis von „Literatur und Publikum“, in dem er das „Mißverhältniß“ von Publikums- und Kritiker-geschmack thematisiert.⁹⁶ In Deutschland sei ‚große‘ Dichtung nicht populär:

Jedenfalls war die Kluft, welche unsere Classiker, Schiller ausgenommen, vom Volke trennte, eine viel größere als diejenige, durch welche die hervorragenden Dichter anderer Nationen von ihrem Volk geschieden waren. Bei den alten Griechen, bei Shakespeare und Calderon kann man von einer solchen Trennung nicht sprechen – Kunstwerk und Volksdichtung fielen zusammen. Und wenn dies gerade in unserer classischen Epoche nicht der Fall war, so weist dieser Mangel dich auf die Nothwendigkeit eines Fortschrittes hin, der unsere Literatur noch über die Höhepunkte der Classiker hinausführt.⁹⁷

Unmissverständlich macht Gottschall klar: der Höhepunkt der literarischen Entwicklung ist bislang noch nicht erreicht, sondern stellt sich erst dann ein, wenn ‚Ästhetik‘ und ‚Volk‘ zusammenfinden. Auch er verweist auf die historischen Natur- resp. Volkspoesie-Modelle, die ihm als Ideale gelten.⁹⁸

1859 bezeichnete Prutz die Unterhaltungsliteratur als die „Glanzseite unserer gegenwärtigen literarischen Produktion“.⁹⁹ Er tat dies, weil er feststellte, dass sich die Unterhaltungsliteratur in Richtung ‚Ästhetik‘ entwickle: Das populäre Schrifttum habe mittlerweile „einen viel größeren Respekt vor den Forderungen der Kunst“ und „wenigstens in der Form eine Ahnung des Höheren“ (S. 102). Parallel dazu attestierte er einem Teil der Dichter auch ein anderes Selbstverständnis. Früher legten diese eine „Geringschätzung“ an den Tag, „durch die sie sich verleiten ließen, in einem populären Erfolg [...] geradezu etwas Ehrenrühriges“ zu sehen:

Unsere sogenannten ‚gebildeten‘, unsere ‚höheren‘ Schriftsteller waren lauter verkannte edle Seelen oder hielten sich doch dafür, die mit dem großen Haufen nicht zu tun haben mochten und deren literarischer Ruhm, wenigstens in ihren eigenen Augen, umso höher stieg, je kleiner die Gemeinde, von der sie gefeiert wurden. (S. 98)

⁹⁶ Rudolf Gottschall: *Die deutsche Nationalliteratur des neunzehnten Jahrhunderts. Literaturhistorisch und kritisch dargestellt. Bd. 2*, a. a. O., vierte, vermehrte und verbesserte Auflage, Breslau 1875, S. 258.

⁹⁷ Ebd., S. 258 f.

⁹⁸ Vgl. auch: „Ein Dichter, der nicht in den Kern des Volkes, in den deutschen Bürgerstand eingedrungen ist, darf auf Popularität keinen Anspruch machen.“ (Ebd., S. 267).

⁹⁹ Prutz: *Die deutsche Belletristik und das Publikum*, in: ders.: *Schriften zur Literatur*, a. a. O., S. 100; im Folgenden direkt im Text zitiert.

Diese elitäre Gesinnung habe ein Teil der Dichter abgelegt, ‚Ästhetik‘ und ‚Markterfolg‘ seien nicht mehr kategorisch strikt voneinander getrennt; die 1847 erst vereinzelt vorliegenden Volksromane, von denen sich Prutz damals weitere erhoffte, sind 1859 merklich verbreiteter, wobei Prutz keine konkreten Namen oder Buchtitel anführt.¹⁰⁰

Die Argumentation von Prutz verschiebt sich innerhalb der zwölf Jahre in aufschlussreicher Diktion. 1847 favorisierte er die Unterhaltungsliteratur, weil sie „eine Welt der Wirklichkeit“ – im Gegensatz zu den „Illusionen, Philosopheme[n], ästhetische[n] Glossen“ der hohen Literatur – darstelle (S. 28). Er lobte sie also für Vorzüge, welche die gelehrte Literatur nicht aufwies, und legitimierte ihre Bedeutung für den Literaturbetrieb mit dem Aspekt der Volkstümlichkeit, der stets auch für die Volks- resp. Naturpoesie ins Feld geführt worden war. 1859 schätzte er die Unterhaltungsliteratur in ästhetischer Hinsicht, weil sie sich nach Maßgabe der hohen Literatur weiter – höher – entwickelt habe. Die Unterhaltungsliteratur sei nicht mehr in erster Linie eine Sparte, die eine Lücke im Markt füllt, sondern ein (zumindest in Ansätzen) ästhetisch anspruchsvolles Medium, dass sich anzuschicken scheint, die Klassiker zu beerben. Diese Argumentation war typisch für die Zeit um 1850. Der modernen Literatur wurde eine synthetisierende Funktion zugeschrieben, die Qualität und Quantität zusammenbringe und dadurch auch die Vereinigung beider Publika – gebildete und ungebildete Leser – anstrebe. Sie sollte eine Literatur für alle sein.

Angedeutet findet sich dieses Modell auch bei Gaudy und Hauff, die in ihren literarischen Skizzen die herkömmliche Dichotomie von hoher und niederer Literatur in Ansätzen durchbrachen. Sie suchten nach einem Autormodell resp. einem Literaturkonzept, in dem ästhetische Ansprüche und Markterfolg sich nicht kategorisch wechselseitig ausschlossen; aus Autorenperspektive formuliert, geht es um einen Dichtertypus, der zum Schreiben berufen ist und (gleichwohl) finanziellen Erfolg hat. In den Erzählungen über die Berufsschriftsteller wurden einerseits diejenigen Dichter kritisiert, denen die Berufung fehlte (siehe Gaudy, Marcard oder Hauff), andererseits der Markterfolg verteufelt (siehe Dronke) oder gleich beide Aspekte gemeinsam verurteilt (ebenfalls bei Dronke). Dieses Argumentationsmuster basierte auf einer wirkungsmächtigen Annahme, die künstlerische Qualität und ökonomische

¹⁰⁰ 1847 führt er verschiedene Autoren an, denen er freilich „verschiedensten künstlerischen Wert“ attestiert (S. 31), ohne allerdings genau anzugeben, welche Werke er wie einschätzt. Erwähnt werden: Die Dorfschulzenepisode aus Immermanns *Münchhausen*, der erste Band von Willibald Alexis' *Cabanis*, Franz Schuselkas *Karl Gutherz*, die Schriften von Jeremias Gotthelf sowie die *Schwarzwälder Dorfgeschichten* von Berthold Auerbach (ebd., S. 31).

mischen Erfolg als diametral entgegengesetzte Einheiten verstand; Herwegh formulierte es 1839 so: „Man hat gesagt, die Unpopularität der heutigen Dichter sei ein Beweis für deren größere Tiefe und Schönheit.“¹⁰¹ Und auch Prutz sprach der vielfach gelesenen Unterhaltungsliteratur 1847 zunächst noch ästhetische Qualitäten ab. Bei Prutz lässt sich jedoch auch beobachten: mit dem Rückgriff auf die Volkspoesie vermochte er die zeitgenössische Massensliteratur in einem positiven Licht zu sehen und hob dadurch ihre ästhetische Marginalisierung auf. Er wies dabei auf die Griechen hin, auch Herwegh lenkte das Augenmerk auf Homer, den er, in der Tradition Herders stehend (siehe Kap. II.1), als ersten Volks- resp. Nationaldichter pries:

So wurde denn auch die Literatur, das Gedankenarchiv der bevorzugten Geister, von jeher als das Eigentum des Volkes betrachtet, als das ewige Kapital, von dem die ganze Mit- und Nachwelt zehren dürfe. Nicht für diese, nicht für jene Klasse, für alles, was denken konnte, war von Anbeginn gedacht und gesungen worden. Dichter waren die frühesten Erzieher des Menschengeschlechts, nach ihnen kamen die Philosophen. Nur die letztern bedurften Mittelspersonen und Unterhändler: die Dichter wandten sich geradezu an die Nation und wurden verstanden.

Dieses allgemeine Verständnis nahm im Laufe der Zeiten immer mehr ab; es wurde eingeschränkter, in je reicheren Gestaltungen der Weltgeist auf Erden sich offenbarte. Wo einst ein Sänger und Dichter von Millionen begriffen wurde, da werden jetzt oft zehn Dichter nicht von tausend Menschen begriffen.¹⁰²

Das Modell der Volkspoesie erlaubte es, das Phänomen der Massensliteratur in einem neuen Licht zu sehen und die Popularität zu einem Qualitätsmerkmal zu erheben. Während auf der einen Seite das historische Literaturmodell zum Ideal des modernen Literaturschaffens erhoben wurde, wurde dem elitären Literaturkonzept eine Absage erteilt und der Sachverhalt, dass „Dichter und Volk so streng“ voneinander geschieden seien,¹⁰³ als Indiz einer unzeitgemäßen und schlechten Literatur angesehen.

Auch für Friedrich Spielhagen verkörperte 1883 die Natur- oder Volkspoesie das ideale Autor-Leser-Verhältnis. Die „goldene Zeit des Urverhältnisses, jenes Verhältnisses, in welchem der Künstler seinem Publikum direkt gegenüberstand, direkt Wohl oder Wehe aus dessen Händen empfing“ sei jedoch im 19. Jahrhundert „ein für allemal vorüber“.¹⁰⁴ Anders als die Autoren um die

¹⁰¹ Herwegh: *Literatur und Volk*, a. a. O., S. 47.

¹⁰² Ebd., S. 45 f.

¹⁰³ Ebd., S. 46.

¹⁰⁴ Friedrich Spielhagen: *Produktion, Kritik und Publikum*, in: *Westermanns Jahrbuch der Illustrierten Deutschen Monatshefte* 54 (1883), zit. nach *Realismus und Gründerzeit*, Bd. 2, a. a. O., S. 613–618, hier S. 613.

Jahrhundertmitte beklagte er jedoch nicht nur die Differenzierung in Massenliteratur und elitäre Dichtung, sondern bedauerte die totale Heterogenität und Disparität der Leserschaften. Ein „Publicum in dem bisherigen Sinne“ (S. 613) gebe es nicht mehr, es sei so heterogen, dass es sich selbst „untereinander nicht mehr“ verstehe, was dazu führe, dass „ein und dasselbe Werk in allen Ständen, vom Palast bis zur Hütte, begeisterte Verehrer und – ebenso enragierte Gegner findet“ (S. 614). Aber auch wenn das „geschwisterliche Verhältnis früherer glücklicherer Zeiten“ zwischen Autor und Publikum verloren sei und sich zur „tiefe[n] Kluft“ gewandelt habe, sei diese – und das ist Spielhagens optimistischer Ausblick – „gewiß nicht unpassierbar“ (S. 618). Wie das jedoch konkret erreicht werden könnte, führte Spielhagen bezeichnenderweise nicht aus; auch nach – oder gerade wegen – seiner eigenen jahrzehntelangen Marktteilhabe und -beobachtung erschien ihm das Publikum und die Autor-Leser-Beziehung als das „völlig Unberechenbare und Unentwirrbare“ (S. 614). Diese Sichtweise vermittelte auch Gottschall in seiner Literaturgeschichte, welche die verschiedenen Leserschaften einzukreisen suchte und eine Vielzahl an unterschiedliche Lektürepräferenzen anführte. Er unterschied zwischen einer Literatur, die „nach idealen Zielen“ strebe, d.h. ästhetisch anspruchsvoll sei, einer politischen Dichtung sowie verschiedenen Unterhaltungsliteraturen.¹⁰⁵ Neben der „gedankenlosen Blumenlyrik“ der verschiedenen Almanache, die sich vor allem an Frauensalons richteten, gebe es eine „halbpoetische[] Genremalerei“ der Dorfgeschichten sowie die historischen „Memoirenromane[]“, so dass ihm einzig die Hoffnung blieb, dass „ein einziger Ruck des Weltgeistes [..] alle diese Nipptische über den Haufen“ werfe.¹⁰⁶ Dadurch könne die „bedenkliche Kluft zwischen Literatur- und Volkspoesie“ beseitigt werden.¹⁰⁷

Eine ähnliche Erfahrung, so zeigten die obigen Beispiele, machten andere Autoren bereits um die Jahrhundertmitte. Das ehemals (vermeintlich) so harmonische Kommunikationsverhältnis zwischen Autor und Leser erschien ihnen ebenfalls als ge- oder gar zerstört (vgl. insbesondere Marcard). Weder die anonyme Schreibermasse war überschaubar, noch die Heerscharen von Lesern; eine Dialogsituation zwischen Autor und Leser erschien somit – anders als früher – als nicht mehr gegeben. Die literarische Öffentlichkeit wurde den Autoren zur Herausforderung oder zugespitzt formuliert: die mediale Modernitätserfahrung war für die meisten Autoren eine kommunikative Verlust Erfahrung. Die Forschung hat diese, wie schon angedeutet, bislang cum grano salis mit zwei entgegengesetzten Reaktionsweisen der Autoren

¹⁰⁵ Gottschall: *Nationalliteratur*, Bd. 2 (1875), a. a. O., S. 275.

¹⁰⁶ Ebd. S. 275 f.

¹⁰⁷ Ebd., S. 265.

verbunden: Zum einen mit dem Rückzug des Autors vom Markt, wie es vor allem den großen Realisten attestiert wurde,¹⁰⁸ zum andern aber auch mit einer bewussten Marktorientierung der Berufsschriftsteller, die sich auf die unterschiedlichen Medien und Publika einzustellen suchten. Die oben analysierten Berufsschriftsteller-Erzählungen zeigen jedoch, dass beide Verhaltensweisen nur bedingt auf die Marktgegebenheiten passten und demzufolge auch nicht uneingeschränkt als Rollenmodelle propagiert wurden. Die Erzählungen äußerten vor allem Kritik an den bestehenden Autormodellen, entwarfen selbst aber nur in wenigen Fällen ein positives Rollenverhalten; passend erscheinende Alternativen waren noch nicht bekannt und formulierbar.

Erst in den 1830/40er Jahren entstanden allmählich alternative Modellierungen, wie sie in den Erzählungen von Gaudy und Hauff erkennbar sind. Favorisiert wurde zunehmend ein Autormodell, das sich durchaus als Synthese der beiden tradierten Paradigma verstehen lässt. Es suchte das soziale Prestige und das künstlerische Ethos des Genies mit der Popularität des Fabriksschreibers zu verbinden. Fluchtpunkt dieses Modells ist es einerseits, den Kunstcharakter der zunehmend als Ware wahrgenommenen Literatur zu bewahren und diese auch weiterhin als ästhetisches Kunstwerk zu propagieren. Andererseits sollte (damit) auch gleichzeitig die unsichere Rezeptionslage verbessert werden. Der zunehmenden Ausdifferenzierung der Leserschaft in unterschiedliche Teilpublika mit gesonderten Interessen suchte man dadurch, wie in den folgenden Kapiteln ausführlicher gezeigt wird, entgegenzusteuern. Die vereinzelt Leserschaften sollten (wieder) in eine Gemeinschaft integriert und die Kommunikation mit der anonymen Masse (wieder) als Gespräch möglich werden. Für die Etablierung dieser Gesprächs- bzw. Erzählgemeinschaft griff man, das zeigte sich bei Prutz, Herwegh, Gottschall und Spielhagen, auf das Modell der Volkspoetologie zurück, die man zum poetologischen Ideal erhob und sie auf die eigene Gegenwart zu adaptieren suchte. Bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts lässt sich das Bemühen beobachten, zwischen dem Genie auf der einen und dem Fabriksschreiber auf der anderen Seite einen weiteren Autorentypus zu etablieren, den man mit wechselnden, aber doch verwandten Bezeichnungen wie „Volksschriftsteller“, „Volksdichter“, „Volkspoet“, gelegentlich gar „Naturdichter“ oder „Naturpoet“ sowie auch „Nationaldichter“ oder „Nationalautor“ u. ä. bedachte. Charakteristisches Merkmal

¹⁰⁸ Vgl. Wittmann: *Das literarische Leben*, a. a. O., S. 185: „Mit Ausnahme Fontanes – des einzigen ‚Journalisten‘ unter ihnen – vermochten sich die großen realistischen Erzähler dem literarischen Markt der Gründerzeit nur mehr äußerlich anzupassen. Ihr künstlerisches Selbstverständnis innerhalb der kapitalistischen Gesellschaft war von bewusster Separation und Isolation geprägt, besaß freilich darin weit mehr soziales Verantwortungsbewusstsein als das der Solipsisten des fin de siècle.“

dieses semantischen Feldes ist die Tatsache, dass die Rede vom Autor stets von Reflexionen über die Leserschaft begleitet wurde; literarische Produktion und Rezeption wurden stets zusammengedacht. Das bezeugt das besondere Interesse der Zeitgenossen an der einheitsstiftenden und integrativen Funktionen dieses Autorenmodells, das sich dadurch deutlich vom welt- und leserabgewandten Genie sowie vom Berufsschreiber unterscheidet, dem lediglich ökonomische Motive für sein Schreiben attestiert wurden.

III.2 Begriffsklärungen: der Volksschriftsteller und seine verklärte Volkspoesie

Gemeinhin verbindet man heute mit dem Begriff des Volksschriftstellers in ästhetischer Hinsicht vorwiegend den Verdacht des Trivilliterarischen: Ein Schriftsteller, der fürs Volk schreibt, setze auf Gefühlserregung, die er mittels einfacher Sprache und spannungsreicher Handlungsführung immer wieder neu anzustacheln sucht.¹⁰⁹ Verschachtelte Kompositionen, Mehrdeutigkeiten und andere die Vernunft – und eben nicht bloß die Gefühle – ansprechende Textelemente fehlen in den Werken dieses Autorentypus weitgehend, weil sie die Fähigkeiten der Leser überfordern würden. Sollte man den Begriff literarhistorisch verorten müssen, würde man vielleicht auf die Heimatliteratur des beginnenden 20. Jahrhunderts verweisen oder auch auf die moralisierenden Erzählungen der gegen Ende des 18. Jahrhunderts einsetzenden Volksaufklärung. Aber egal, welche Literatur man anführt, die negative Assoziation bleiben aus heutiger Perspektive bestehen; Arno Schmidt spitzte es zu: „Die Volksschriftstellerei ist ein Zweig der Toilettenpapierindustrie.“¹¹⁰

¹⁰⁹ In dieses und das nachfolgende Kapitel sind Teile verschiedener Aufsätze von mir eingeflossen, die im Einzelnen nicht nachgewiesen werden. Es handelt sich hierbei um: *Der Volksschriftsteller und seine verklärte Volkspoesie; Bestseller dank Märchenzitaten!? Berthold Auerbachs und Eugenie Marlitts Bucherfolge und ihre volkspoetischen Prätexte*, in: ILCEA, *Revue de l'Institut des Langues et des Cultures d'Europe et d'Amérique* 20 (2014), <http://ilcea.revues.org/2638> (letzter Zugriff 20.01.2019); *Die ‚poetischeren Momente[.] der Erscheinungswelt‘. Berthold Auerbachs Romantikkrezeption*, in: *Realism and Romanticism in German Literature*, hg. von Dirk Göttsche und Nicholas Saul, Bielefeld 2013, S. 75–94; *Eine Literatur für alle*, a. a. O.; *„[D]a steh' ich wie ein Pflänzchen“*. *Zum Heroismus in Berthold Auerbachs Andree Hofer*, in: *Das 19. Jahrhundert und seine Helden. Literarische Figurationen des (Post-)Heroischen*, hg. von Jesko Reiling und Carsten Rohde, Bielefeld 2011, S. 63–97.

¹¹⁰ Arno Schmidt: *Sitara und der Weg dorthin. Eine Studie über Wesen, Werk und Wirkung Karl Mays*, Frankfurt a. M., Hamburg 1969, S. 83.

Das 19. Jahrhundert freilich fasste den Begriff des Volksschriftstellers deutlich positiver – und in einer überraschend vielfältigen Semantik, die sich nicht nur auf den Autorentypus ‚Volksaufklärer‘ beschränkt. *Pierer’s Universal-Lexikon* z. B. definiert 1864 die Volksschriftsteller zum einen als Schriftsteller, „welche Volksschriften verfassen od. verfaßt haben“,¹¹¹ wobei Volksschriften als Schriften zu verstehen sind, „welche für das Bedürfniß u. die geistige Bildung der niederen u. mittleren Schichten eines Volks, mit Ausschluß der wissenschaftlich Gebildeten, berechnet sind u. diesen in einer ihnen zugänglichen Weise Belehrung u. Unterhaltung darbieten sollen“.¹¹² Es handelt sich hierbei also um den Volksaufklärer, der sich an die kaum oder nur wenige gebildeten Schichten richtet, um ihnen nützliches Wissen zu vermitteln:

Was thut der Volksschriftsteller aber anders, als daß er die Wahrheiten, welche die Männer auf den Höhen der Wissenschaft durch ihre unermüdlichen Forschungen gewonnen, zum Allgemeingut macht. Sein Beruf besteht darin, daß er das Wasser des Lebens aus dem Quell, der nur für die Aristokratie der Wissenschaft sprudelt, der Menge bietet und ihr zuruft: ‚Trinkt! Alle daraus!‘¹¹³

Dass die Volksaufklärung weit ins 19. Jahrhundert hineinwirkte, haben Reinhart Siegert und Holger Böning mit den jüngst erschienenen Bänden ihres langjährigen Forschungsprojektes eindrücklich nachgewiesen.¹¹⁴ Dieses Fortwirken der Volksaufklärung im 19. Jahrhundert erklärt die Verwendung des Begriffs ‚Volksschriftsteller‘ im Sinne des ‚Volksaufklärers‘.¹¹⁵

¹¹¹ Anonym: *Volksschriftsteller*, in: *Pierer’s Universal-Lexikon*, Bd. 18, Altenburg 1864, S. 662.

¹¹² Ebd., S. 661.

¹¹³ [Moses Hess:] *Ueber die populäre naturwissenschaftliche Literatur*, in: *Das Jahrhundert 2* (1857), S. 558.

¹¹⁴ Holger Böning, Reinhart Siegert: *Volksaufklärung. Biobibliographisches Handbuch zur Popularisierung aufklärerischen Denkens im deutschen Sprachraum von den Anfängen bis 1850. Bd. 3.1–3.4: Aufklärung im 19. Jahrhundert. – ‚Überwindung‘ oder Diffusion? Einführung von Reinhart Siegert. Introduction translated by David Paisey. Mit einer kritischen Sichtung des Genres ‚Dorfgeschichte‘ auf seinen volksaufklärerischen Hintergrund hin von Holger Böning*. Stuttgart-Bad Cannstatt 2015. Vgl. zur Wissenschaftspopularisierung, die sich vorwiegend an ein bürgerliches Publikum wandte Andreas W. Daum: *Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert. Bürgerliche Kultur, naturwissenschaftliche Bildung und die deutsche Öffentlichkeit, 1848–1914*, 2., erw. Auflage, München 2002.

¹¹⁵ Vgl. Reinhart Siegert: *Der Volksbegriff in der deutschen Spätaufklärung*, in: *Pädagogische Volksaufklärung im 18. Jahrhundert im europäischen Kontext: Rochow und Pestalozzi im Vergleich*, hg. von Hanno Schmitt, Rebekka Horlacher, Daniel Tröhler, Bern, Stuttgart, Wien 2007 (Neue Pestalozzi-Studien, 10), S. 32–

Zum anderen sind Volksschriftsteller jedoch auch als Dichter zu verstehen, „welche von dem ganzen Publicum eines Volks als trefflich u. schön anerkannt werden“ und die somit als „klassische[] Schriftsteller einer Nation od. [als] Nationalschriftsteller“ angesehen werden.¹¹⁶ Die historischen Beispiele dafür wandeln sich mit der Zeit, Herder etwa sah Homer, Ossian und andere Barden, mittelalterliche Troubadours und Meistersänger, Shakespeare und Bürger als Nationaldichter an (siehe Kap. II.1), im 19. Jahrhundert stieg insbesondere auch Schiller dazu auf, wie die vielen Feierlichkeiten zu dessen 100. Geburtstag 1859, also nur wenige Jahre bevor der Artikel im *Universal-Lexikon* erschien, belegen.¹¹⁷ Paradigmatisch sei hier lediglich die Charakterisierung von Rudolf Benfey aus dem Jubiläumsjahr angeführt, der Schiller nicht explizit als ‚Volksdichter‘ bezeichnet, sondern den Begriff onomasiologisch verwendet. Er preist Schiller als den „rechte[n], wahre[n] Dichter der Deutschen“, der „so volksthümlich geworden“ sei,¹¹⁸ wie noch kein Dichter vor oder nach ihm. „Fast in alle Stände ist der größte Theil seiner Werke“ eingedrungen und habe sich „in das gesammte Volksleben eingepägt“, wenn man ihn 1859 als „Dichter des Volksgeistes“ feiere, sei das der Beleg dafür, dass „seine Ideen“ auch dem 19. Jahrhundert „theuer“ seien.¹¹⁹ Schiller sei „aus dem Volke erwachsen und mit Gefühl und Gesinnung dem Volke angehörend“,¹²⁰ „er fühlte mit seinem Volke Freude und Leid, er durchdachte die Gedanken, die sein Volk bewegten, erstrebte weiter um dasselbe weiter zu bilden, er lernte um dasselbe zu belehren.“¹²¹ Somit sei er allein „unser wahrer Nationaldichter“.¹²² Inhaltlich deckt sich die Rede

56, Holger Böning: *Volkserzählungen und Dorfgeschichten*, in: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Bd. 5, a. a. O., S. 281–312, Klaus Müller-Salget: *Erzählungen für das Volk. Evangelische Pfarrer als Volksschriftsteller im Deutschland des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1984.

¹¹⁶ Anonym: *Volksschriftsteller*, a. a. O., S. 662.

¹¹⁷ Vgl. hierzu etwa *Schiller – Zeitgenosse aller Epochen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Schillers in Deutschland*, 2 Bde. Teil 1: 1782–1859, hg., eingeleitet und kommentiert von Norbert Oellers, Frankfurt a. M. 1970, insbes. S. 13–53.

¹¹⁸ [Rudolf Benfey]: *Schiller, der wahre deutsche Nationaldichter. Eine Denkschrift zur Feier des 100jährigen Schiller'schen Geburtstages am 10. November 1859*, Hildburghausen 1859, S. 7.

¹¹⁹ Ebd., S. 7 f.

¹²⁰ Ebd., S. 17.

¹²¹ Ebd., S. 48.

¹²² Ebd. – Im Weiteren wird Schiller als einer der Entdecker der Naturpoesie im 18. Jahrhundert gepriesen und zu einem Vorbereiter der volkstümlichen Literaturauffassung im 19. Jahrhundert erklärt: „Und eine andere ebenfalls in Weimar weilende Kraft – Herder – hatte schon vorher und auch nachher sein ganzes Leben

vom ‚Nationaldichter‘ mit derjenigen des Volkspoeten resp. Volksdichter im volkspoetischen Sinne.

‚National‘-, ‚Volksdichter‘ oder ‚Volksschriftsteller‘ konnten im 19. Jahrhundert identische Bedeutungen aufweisen, wobei die Volkspoesie dafür den historischen Hintergrund abgab. Die Vorstellungen einer homogenen Gemeinschaft von Volk und Dichter sowie eines Dichters, der in diesem harmonischen Gebilde den zentralen Bezugspunkt verkörpert, wie sie insbesondere während der Schillerfeiern heraufbeschworen wurden, gründeten in den Modellen der Natur- resp. Volkspoesie. Deren Strahlkraft war gar so stark, dass sie auf die Poetologie der Volksaufklärung abfärbte. Philipp Bachmann stellte noch im Jahr 1900 an die literarischen Volksaufklärer programmatisch hohe ästhetische Ansprüche:

Streng muß aber an der Fordrung [sic] festgehalten werden, daß diese Form [der prosaischen Volkserzählung] in *künstlerischem Sinn* gebraucht wird; der V.[olksschriftsteller] muß ein *wirklicher Dichter* sein, der die dürre Wirklichkeit mit dem Glanz der poetischen Schönheit und Wahrheit zu umgeben vermag, ohne dabei in romanhafte Spannung oder allzu verwickelte Handlung zu geraten; auch die Sprache muß dem Gesetz der Schönheit entsprechen. Alles bloß Handwerksmäßige ist darum ausgeschlossen.¹²³

darauf verwandt, die Bedeutung des Volksthümlichen hervorzuheben und an Beispielen darzulegen. Eine solche Bestrebung, verbunden mit jenen wunderbar anlockendem Bilde mittelalterlicher Herrlichkeit [...] konnte nicht verfehlen den Sinn der Jugend wieder auf Regionen zu lenken, an denen der Klassicismus gern als an verpönten vorbeischiebt. Die reichen Elemente der Naturpoesie, die dem deutschen Volke in seiner frühesten Bildungsperiode so reich zuflossen, das Märchen, das sinnige Waldlied, das Abenteuer, mit Einem [sic] Worte der Inhalt der romantischen Elemente der Poesie, wurden wieder mit Interesse aufgesucht. Es bildete sich eine junge Schule, deren poetischer Repräsentant L. Tieck werden sollte, die der Vorläufer innigerer und nationalerer Bestrebungen werden sollte, als sie die klassische Zeit hegt. Dieser Schule, der wir trotz mancher theoretischer und praktischer Fehler derselben doch verdanken, daß wir nicht mehr blind den Pfaden des Alterthums nachtreten, sondern auch wieder die großartige Welt unserer mittelalterlichen Vergangenheit schätzen lernten, den Eingang geöffnet zu haben, ist nur eines der größten, bis jetzt noch gar nicht genügend gewürdigten Verdienste Schillers.“ (Ebd., S. 42). Diese Phase in Schillers Schaffen sieht Benfey mit der *Jungfrau von Orleans* anbrechen.

¹²³ Philipp Bachmann: *Volksschriftsteller, christliche*, in: *Evangelisches Volkslexikon zur Orientierung in den sozialen Fragen der Gegenwart*, hg. vom evangelisch-sozialen Central-Ausschuß für die Provinz Schlesien, in Verbindung mit Fachgelehrten redigiert von Theodor Schäfer, Bielefeld, Leipzig 1900, S. 799–803, hier S. 799 (Hervorhebungen J.R.).

Bachmann spielte Kunstautonomie und Belehrung nicht gegeneinander aus, sondern hielt an beiden Begriffsausprägungen von ‚Volksschriftsteller‘ fest. Dem Volksschriftsteller dürfe es „nicht allein um die Geschmacksbildung oder gar bloß um angenehme Unterhaltung des Volks [gehen], sondern es muß ihm zugleich um die Bildung seines [des Volkes] sittlichen Urteils und Gefühls zu thun sein“.¹²⁴ Den Volksschriftsteller reihte Bachmann in die Tradition der (religiösen) Volksaufklärung ein, ohne ihm deswegen ästhetische Ansprüche (des klassischen Nationalautors) zu erlassen, wodurch er den Volksaufklärer nobilitierte.

Wie Bachmann band auch Joseph von Eichendorff 1848 den Volksschriftsteller teilweise in ein realistisches Literaturprogramm ein, schrieb diesem jedoch eine andere Leserschaft zu. Seiner Ansicht nach sei die „Volksschriftstellerei“, welche das „Einfache, Natürliche und Wirkliche“ darstelle, aus „Überdruß an der vornehmen Literatur“ entstanden.¹²⁵ Sie schreibe „teils über das Volk [...], indem sie dessen Leben zu ihrem Gegenstande macht“, und sie schreibe zugleich „teils für das Volk“, das sie „belehren, veredeln und poetisch erfrischen will“ (ebd.). Mit dieser Wendung rekurrierte Eichendorff auf Berthold Auerbachs Poetik *Schrift und Volk* (1846), in der dieser die volkstümliche Literatur – und das heißt vor allem auch die *Dorfgeschichten*, mit denen er selbst in den 1840er große Erfolge feierte – gerade wegen dieser doppelten Adressierung gelobt hatte (vgl. Kap. III.3). Da sich die Erzählungen an Gebildete und Ungebildete zugleich richteten und somit die ganze Nation ansprechen würden, seien sie mit der Literatur eines Nationalautors vergleichbar. Gegen eine solche Auffassung wehrte sich Eichendorff polemisch, wenn er die Volksliteratur demgegenüber als „künstliche[] Herabstimmung [...] zu der Fassungskraft oder der äußeren Beschränktheit des Volkes“ charakterisierte und ihr somit literarhistorisch kaum Bedeutung zumass. Aber gleichwohl – und dies steht zumindest in einem Spannungsverhältnis mit der vorangehenden Bestimmung – entlies er diese ‚mindere‘ Literatur nicht aus der „unabweisbaren Aufgaben der Poesie“, das „Ewige[] und Schöne[] im Irdischen“ darzustellen (S. 868),¹²⁶ wie alle anderen Dichter müssten auch die Volksschriftsteller die Wirklichkeit „verklären“ (ebd.). Ob allerdings das Volk auch wirklich diese Literatur lese, bezweifelte Eichendorff, weil das Volk ne-

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Joseph von Eichendorff: *Die deutschen Volksschriftsteller*, in: ders.: *Sämtliche Werke, Bd. 8.1: Aufsätze zur Literatur*, hg. v. Wolfram Mauser, Regensburg 1962, S. 868.

¹²⁶ Dass die Volksschriftstellerei trotz dieser Bestimmung als eher mindere Literatur gelten soll, wird nur plausibel, wenn man sich die polemische Stoßrichtung von Eichendorffs Aufsatz gegen Auerbach vor Augen führt.

ben der Erwerbsarbeit „keine überflüssige Zeit“ für die Lektüre habe (S. 869); und wenn doch, dann „seine Hauskalender und Gebetsbücher“ lese. Weil die Volksschriftstellerei in erster Linie „aus der Blasiertheit der Gebildeten“, denn aus einem „tieferen Bedürfnis des Volks“ entsprungen sei, werde sie auch vor allem von diesem „bisherige[n], gewöhnliche[n] Lesepublikum“ rezipiert (ebd.). Damit stellte Eichendorff das seine Ausführungen grundierende Konzept des volksaufklärerischen Volksschriftstellers auf den Kopf: Die Volksliteratur richtet sich an ein ausgewähltes Lesersegment, das bei ihm jedoch nicht wie im *Evangelischen Volkswörterbuch* und im *Universal-Lexicon* die Ungebildeten, sondern die Gebildeten ausmachten. Sieht man einmal von der Frage nach der Leserschaft ab, so bleibt zu konstatieren, dass auch er die aufklärerische Volksliteratur nicht von ästhetischen Ansprüchen befreite (Verklärung) und auch ihm die Überblendung von ‚Volksaufklärer‘ und ‚Nationaldichter‘ vertraut war.

Die (vermeintlich) weitgehend gleichlautenden Bestimmungen vom ‚Volksschriftsteller‘, die man in den verschiedenen Publikationen um 1850 antreffen kann, haben möglicherweise dazu beigetragen, die Nuancierungen in den Autorbezeichnungen zu übersehen, die bisweilen doch größere Differenzen aufweisen können. Auch wenn alle Bestimmungen des Volksschriftstellers letztlich darauf hinausliefen, dass der Autor „ganz im Geiste und der Anschauungsweise des Volks“ zu dichten habe,¹²⁷ so herrschte bezüglich der konkreten Auslegung dieser Anforderung keine Einigkeit bzw. zeugten die verschiedenen Ausdeutungen von unterschiedlichen Literatur-Auffassungen. Irenäus Gersdorf definierte bspw. den Volksschriftsteller aus volksaufklärerischer Perspektive so:

[D]er Volksschriftsteller muß vielmehr wie ein treuer Nachbar und Kamerad, der zufällig einspricht, nicht als ein vom Himmel gesandter Heilsverkündiger, oder von Mitleid und Erbarmen getriebener Menschenfreund in die Häser und Hütten gehen, muß denken und reden, wie das Volk denkt und redet, muß mit ihm recht herzlich lachen und spaßen, lieben und hassen, sorgen und weinen können, muß mit einem Worte – volksthumlich schreiben.¹²⁸

¹²⁷ Irenäus Gersdorf: *Das Volksschriftenwesen der Gegenwart. Mit besonderer Beziehung auf den Verein zur Verbreitung guter und wohlfeiler Volksschriften zu Zwickau*, Altenburg 1843, S. 84, dieselbe Formulierung auch in ders.: *Ueber den gegenwärtigen Zustand des Volksschriftenwesens und seiner Zukunft*, in: *Organ für das gesammte deutsche Volksschriftenwesen*, hg. vom Verein zur Hebung und Förderung der norddeutschen Volksliteratur, unter besonderer Bearbeitung von Irenäus Gersdorf und Otto Ruppis, Berlin 1845, S. 3–28, S. 5, sowie Wilhelm Arthur Passow: *Das Volksschriftenwesen der Gegenwart*, in: *Blätter für literarische Unterhaltung*, Nr. 350 und 351, 15. und 16. Dezember 1844, S. 1397–1403, hier S. 1398.

¹²⁸ Gersdorf: *Ueber den gegenwärtigen Zustand des Volksschriftenwesens*, a.a.O., S. 24.

Vergleichbare Vorstellungen finden sich etwa auch – um nur diese wenigen zu nennen – bei Eichendorff,¹²⁹ bei Auerbach,¹³⁰ bei Jeremias Gotthelf¹³¹ oder bei Theodor Meyer-Merian;¹³² gleichwohl sind sie letztlich nicht deckungsgleich. Wichtig für den Volksaufklärer sei es, *in dem Moment*, in dem er für das Volk schreibe, „in die Lebenskreise des [...] Landmanns vorurteilsfrei einzugehen“.¹³³ Im strengen Sinne handelt es sich hierbei bloß um die Definition einer Rollenhandlung als Autor, ob er tatsächlich im Volkstum verwurzelt sei, spielte für die Volksaufklärer keine Rolle, bzw. wurde sogar die Distanz zwischen der eigenen Person und dem Volk qua Bildungs- und Belehrungsauftrag von ihnen meist bewusst aufrecht erhalten.¹³⁴ Gegenüber dieser simulierten Volkstümlichkeit forderten Autoren wie Auerbach oder Gotthelf vom Volksschriftsteller jedoch eine biographische Verankerung im Volkstum; ihnen ging es nicht um eine literarisch bloß vorgetäuschte Mentalität, sondern um den wahrhaftigen Ausdruck der tatsächlichen Lebensrealität. Auerbach wünschte sich explizit, dass nur „Eingeborene[]“, d. h. Personen aus dem Volk über das Volk schreiben würden;¹³⁵ Gotthelf sah es ähnlich. In seiner zu Lebzeiten ungedruckten Einleitung zu *Herr Esau* schrieb er im Jahre 1844 über den Volksdichter:

Trägt nun aber der Volksschriftsteller treu und wahr aufs Papier über, was er in sich aufgenommen hat *während seinem Leben, Eindrücke, deren er sich in ihrer Entstehung nicht bewußt war, wo er noch weniger den Ort kennt, wo er sie empfangen, noch die Personen, durch die er sie empfangen, Eindrücke aus seiner Kindheit her*, die, wenn auch nicht hervorstechend, doch den Grund des Ganzen bilden, so müssen seine Gestalten auf dem Papier Gestalten im Volke entsprechen, sonst ist das Bild nicht treu, er muß das Ganze wieder in einzelne Züge auflösen, muß die einzelnen Züge zu besondern Personen werden, in bestimmten Verhältnissen sie hervortreten lassen. Die Personen, durch

¹²⁹ Vgl. Eichendorff: *Die deutschen Volksschriftsteller*, a. a. O., S. 882.

¹³⁰ Vgl. *Berthold Auerbach's gesammelte Schriften, Bd. 20: Schrift und Volk*, a. a. O., S. 77–82, 169–177, 184–198.

¹³¹ Gotthelf an Gersdorf, 28. September 1843, in: ders.: *Sämtliche Werke in 24 Bänden und 18 Ergänzungsbände, 5. Ergänzungsband: Briefe, Zweiter Teil*, bearbeitet von Kurt Guggisberg, Werner Juker, Erlenbach 1949, S. 333 f.

¹³² Vgl. Theodor Meyer-Merian: *Volkslitteratur und Volksschrift*, in: *Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit* 6 [1867], S. 1–27, hier S. 12–18.

¹³³ Passow: *Das Volksschriftenwesen der Gegenwart*, a. a. O., S. 1398.

¹³⁴ Greifbar werden diese Distanzierungen etwa in dem Sachverhalt, dass viele Volksaufklärer das Volk als Kinder ansehen und Volksschriften deshalb auch mit Kinder- und Jugendschriften gleichsetzen, vgl. etwa Gersdorf: *Ueber den gegenwärtigen Zustand des Volksschriftenwesens*, a. a. O., S. 26 f.

¹³⁵ Auerbach: *Schrift und Volk*, a. a. O., S. 22.

welche er die einzelnen Eindrücke empfangen hat, ruhen vielleicht längst in kühlem Grabe. Die Verhältnisse, welche den Grund bilden, auf welchen das eigentliche Bild sich gestaltet, sind vielleicht längst abgestorben, aber wenn alle Verhältnisse, alle Personen wiederum im Volke leben, freilich mit eigenen Schattierungen, welche man jedoch selten berücksichtigt, es muß in dem Bilde das Volk sich wieder erkennen, einzelne Personen in den einzelnen Zügen, sonst ist das Bild nicht treu, der Verfasser kein Volksschriftsteller.¹³⁶

Auch für Auerbach war die eigene Erfahrung – und hierbei gerade auch Kindheitserinnerungen – ein Quellgrund, aus dem der Volksschriftsteller schöpfen sollte. So berichtete er etwa seinem Freund Ferdinand Freiligrath, dass er in seine *Dorfgeschichten* viele Erinnerungen aus seiner Jugend habe einfließen lassen und viele Begebenheiten aus „dämmernden Erinnerungen“ herausgeschält habe, freilich aber auch „selbständig“ neue hinzugedichtet habe.¹³⁷ Auerbach sah die Aufgabe der Dichtung darin, die Welt idealisiert darzustellen (siehe Kap. III.3), wodurch er sie von einer strikten Mimesisfunktion befreite. „Die Poesie“, so formulierte er diesen Gedanken an anderer Stelle und referierte damit auch Gotthelfs Aussage (siehe obiges Zitat), „die sich dem Leben anschließt, hebt nun nothwendig Charaktere aus der sogenannten Masse heraus, sie als Typen aber mit individuellem Leben betrachtend“.¹³⁸ Für Gotthelf

¹³⁶ Jeremias Gotthelf: *Sämtliche Werke in 24 Bände. I. Ergänzungsband: Der Herr Esau. Erster Teil*, bearb. von Rudolf Hunziker, Hans Bloesch, Erlenbach 1922, S. 8f. (Hervorhebungen durch J.R.). – Bemerkenswert ist die Tatsache, dass Gotthelf über den Volksschriftsteller reflektiert, als er einen Roman schreibt, der im „städtisch-bürgerlichen Milieu“ spielt (Karl Fehr: *Jeremias Gotthelf (Albert Bitzius)*, Stuttgart 1967 [Sammlung Metzler, 60], S. 53). – Das kann man als Beleg dafür nehmen, dass der ‚Volksschriftsteller‘ im damaligen Verständnis nicht auf die Bedeutung ‚Volksaufklärer‘ eingeschränkt war und dass Gotthelf sich selbst eher dem Typus des ‚nationalen Volksschriftsteller‘ zugerechnet hat.

¹³⁷ Auerbach an Freiligrath, 24. November 1843, in: Anton Bettelheim: *Berthold Auerbach. Der Mann. Sein Werk – Sein Nachlaß*, Stuttgart 1907, S. 161. Vgl. auch: „Der Knabe, besonders im jugendlichsten Alter, gehört ganz dem an, was sich gerade vor sein Auge rückt; er bleibt überall stehen, verliert sich ganz in das Begegnende und seine Interessen und nimmt es ganz in sich auf. Von keiner fremden hofmeisternden Erkenntniß belauscht, berichtet oder in einen entsprechenden Schwinkel gestellt, nimmt er die Dinge mit ihren oft verwirrenden, dabei aber auch charakteristischen Eigenthümlichkeiten in sich auf. Er hegt eine Welt in sich, von der Niemand, er selber kaum weiß. *Stauend mag er dann später diese Gestaltungen in sich auftauchen sehen und freiwillig erwecken.*“ (Auerbach: *Schrift und Volk*, a. a. O., S. 22, Hervorhebungen J.R.).

¹³⁸ Auerbach: *Schrift und Volk*, a. a. O., S. 105.

wie für Auerbach galt: „Als Maßstab kann hier nur gelten, ob die Ursprünge und Grundlagen von der wirklichen Welt ausgehen konnten. Dies allein bestimmt ihre höhere Wahrheit.“ (S. 26) Intention ihrer Dichtung war es, die (ländliche) Wirklichkeit verklärt darzustellen, so dass deren Wirkungskräfte und -mechanismen (im Sinne der realistischen Poetik) einsichtig werden; diese Vorstellung findet sich in der traditionellen Volksaufklärung nicht.

Die dichotomisch strukturierte Semantik von ‚Volksschriftsteller‘ findet sich auch in den Bezeichnungen für seine Werke. ‚Volksschriften‘, ‚Volksliteratur‘, ‚Volksdichtung‘ oder ‚volkstümliche Literatur‘ etc. waren zeitgenössische Begriffe, die ebenfalls sowohl in einem volksaufklärerischen, als auch in einem ‚klassischen‘ und nationalen Sinne verwendet wurden. Paradigmatisch lässt sich dies in der 1867 erschienenen Abhandlung *Volkslitteratur und Volksschrift* von Theodor Meyer-Merian beobachten, die deshalb etwas ausführlicher vorgestellt werden soll. Meyer-Merian, der sich in Basel als Arzt und „Spitalmeister“ u. a. durch verschiedene sozialhygienische Bemühungen einen Namen erworben hatte,¹³⁹ war, als er seine Gedanken zur Volksliteratur niederschrieb, bereits ein bekannter Volksdichter und somit durchaus daran interessiert, durch die theoretischen Ausführungen sein dichterisches Renommee zu steigern. Seine Abhandlung war eine Antwort auf die von der Schweizerischen Gesellschaft für Gemeinnützigkeit (SGG) im Vorjahr gestellten Fragen nach dem Wesen einer guten Volksliteratur, die sie in empirischer wie poetologischer Perspektive zu ergründen suchte.¹⁴⁰

¹³⁹ Vgl. etwa seinen *Sicheren Wegweiser zu einer gesunden und guten Wohnung* (Basel 1859). Kurze Erwähnung findet Meyer-Merians poetologische Abhandlung in C. Hodel: *Theodor Meyer-Merian (1818–1867), Arzt, Spitalmeister und Volksdichter, zu seinem 100. Todestag am 5. Dezember 1967*, in: *Gesnerus* 25/3–4 (1968), S. 208–220, vgl. auch Ernst Jenny: *Theodor Meyer-Merian. Ein Basler Literatur- und Kulturbild aus dem 19. Jahrhundert*, Basel 1920 (98. Neujahrsblatt der Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigens).

¹⁴⁰ „1) Welche Anforderungen sind bezüglich Form und Inhalt an gute, die Bildung der Masse nach Möglichkeit befördernde Volksschrift zu stellen? 2) Worin bestehen die der bisherigen Volksliteratur nachzuweisenden guten und schlimmen Erfolge? 3) Welche in’s Gebiet dieser Literatur gehörende Erzeugnisse sind die gelesensten und worauf gründet sich dieser Erfolg? 4) Auf welchem Wege ist die Bearbeitung und eine ausgedehnte Verbreitung empfehlenswerther Volksschriften zu erzielen?“ (*Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit* 6 [1867], S. 91). – Zu den Vereinen vgl. Kap. III.1. – Die SGG debattierte freilich seit ihrer Gründung im Jahre 1811 immer wieder ergebnislos über Volksschriften. Auf der Jahresversammlung 1826 hatte man eigentlich die Absicht, über die Frage: „Wie mag die Abfassung und Verbreitung guter Volksschriften am zweckmäßigsten erzielt

Meyer-Merian distanzierte sich von SGG und ihrer vorwiegend volkspädagogischen Motivation, wenn er, wie Berthold Auerbach in seiner 1846 erschienenen Poetik *Schrift und Volk*, der Meyer-Merian über weite Strecken verpflichtet war, die moderne Volksliteratur vor dem Hintergrund der Volkspoesie profilierte. Seine Darstellung enthält im Kern die wichtigsten Stationen der deutschsprachigen Volksliteraturdebatte. Er folgte Herders Ansichten über die Entstehung und die Geschichte der Volkspoesie, anerkannt und wiederholte die von Jacob Grimm und Achim von Arnim diskutierte Differenz zwischen Natur- und Kunstpoesie und verglich die alte Volkspoesie mit der modernen Volksliteratur. Zudem war er bis zu einem gewissen Grad mit Auerbachs Anforderungskatalog für einen guten Volkschriftsteller einverstanden.

Meyer-Merian beginnt seine Abhandlung mit Begriffsdefinitionen, welche die begriffliche wie semantische Vielfalt der volkstümlichen Literaturauffassung im 19. Jahrhundert bezeugen, und unterschied zwischen „Volksliteratur“ und „Volksschriftenliteratur“, wobei Letztere für die volksaufklärerische Literatur steht („eigens für das Volk geschaffen [...] in einer bestimmten Absicht“).¹⁴¹ Die „Volksliteratur“ vereinige in sich zwei Literaturen, die beide über der „Volksschriftenliteratur“ stehen. Zum einen werden damit „Produkte“ bezeichnet, „welche den Geist und das eigenste Leben eines Volkes widerspiegeln und die etwa auch mit Nationalliteratur zu bezeichnen wären“, sowie auch diejenige Literatur, die „im Gegensatz zur Kunstlitera-

werden?“ zu diskutieren. Es blieb jedoch beim Vorsatz; man einigte sich zunächst darauf, einer Kommission die Beantwortung zu übertragen, 1838 beschloss man schließlich, das Thema ad acta zu legen, und zwar vor allem auf Anraten von Heinrich Zschokke. Zschokke hielt die Lesefähigkeit des Volkes für zu gering, als dass man mit Literatur wirklich etwas im Volk bewirken könne: „Und als die Sache jetzt vom Präsidium in Diskussion gesetzt wurde, so sprach sich Hr. Heinr. Zschokke so entschieden gegen eine solche Kommission aus, möge sie Schriften zu machen oder Schriften zu sammeln, oder bloß anzugeben haben, theils weil sich dieses in unsern Zeiten ganz von selber mache, theils weil das Volk, wie er es mit dem Büchlein „über die Brantweinpest“ selbst erfuhr, noch zu wenig leselustig und lesefähig sei, und erst durch die Schulen herangebildet werden müsse; daß auf dieses Zeugniß des kompetentesten unserer Volksbildner hin [...] mit 49 gegen 20 Stimmen beschlossen wurde, den Leichnam [die Kommission für Volkschriften] wieder der Erde zurückzugeben, von der er genommen war.“ (*Verhandlungen der Schweizerischen Gemeinnützigen Gesellschaft. 24. Bericht 1838*, Bern 1839, S. 18f. [auch unter dem Titel: *Neue Verhandlungen der schweizerischen gemeinnützigen Gesellschaft über Erziehungswesen, Gewerbsfleiss und Armenpflege. 11. Theil*, Bern 1839]).

¹⁴¹ Meyer-Merian: *Volksliteratur*, a. a. O., S. 1; im Folgenden direkt im Text zitiert.

tur“ stehe, die „nicht ein Einzelner erdacht [und] gemacht“ habe, sondern die „aus dem Volke [...], gleichsam als reiche Blume aufgeblüht ist“ (S. 1), „aus dem tiefsten Volksleben naturwüchsig und kunstlos“ emporwuchs (S. 4), also die Volkspoesie.

Jeglicher volkstümlicher Dichtung müsse die alte Volkspoesie als Muster gelten, weshalb Meyer-Merian ihre Geschichte aufrollt: In „frühesten Zeiten“ war das Volk noch nicht in „Gelehrte und Ungelehrte, Gebildete und Ungebildete geschieden“, die „Erinnerung an die nationale Vorzeit“ sowie Mentalität und Sitten waren „im ganzen Volke eine und dieselbe“ (S. 2). Es gab die „gemeinsam gesungenen Götter- und Heldenlieder“, die den „ursprünglichen, noch naiven Culturzustand des Volkes“ zum Ausdruck brachten (S. 3). Zwischen dem 12. und 15. Jahrhundert entwickelte sich der „Gegensatz von Wissenden und Unwissenden, Volk und Gebildeten immer vollkommener“ (S. 2). Geistlichkeit und Adel, die „feine und gelehrte Welt überhaupt“ (ebd.), standen dem Volk gegenüber,¹⁴² dementsprechend bildeten sich auch „Volks- oder Naturpoesie“ sowie die „Kunstpoesie“ aus, die der „geistigen Arbeit des einzelnen Dichters entsprang“ (S. 4). Dieser Prozess sei „bei jeder völligen Entfaltung des poetischen Lebens einer Nation [eine] naturgemässe Entwicklungen“, problematisch wurde im weiteren Verlauf jedoch die „einseitige Weiterbildung“ einer jeden für sich (S. 4), wodurch der „Verfall der Poesie“ (S. 5) einsetzte.¹⁴³

Bis ins 18. Jahrhundert hielt dieser Niedergang an, erst Herder und Goethe stoppten ihn und lenkten ihn in die gegenteilige Richtung. Zudem haben sich seither Ungelehrte und Gelehrte so weit angenähert, so dass die ehemals

¹⁴² Unter ‚Volk‘ versteht Meyer-Merian „die ungebildete, in culturgeschichtlicher Beziehung wenig geförderte Masse, [...] Handwerker, Landmann, Kriegsknecht, [...] Dienstleute verschiedener Art, [...] der fahrende Schüler, der Spielmann, der niedere Ordensgeistliche“ (ebd., S. 2).

¹⁴³ „Unter solcher Vernachlässigung [...] musste der getrennte Zweig der Volkspoesie in Plumpheit, Roheit und Formlosigkeit verwildern, während die Kunstpoesie spitzfindig, gekünstelt, gespreizt und phrasenhaft wurde. Diese Auflösung gieng auf den Stoff selber über. Lebte auch die alte Heldensage noch dämmernd im Gemüthe des Volkes, der Zusammenhang der Sagen löst sich, die Stoffe gerathen in Verwirrung, die Allegorie tritt an die Stelle der naiven Erzählung und sinnlose Uebertreibung muss in der Legende den kindlichen frommen Glauben ersetzen, während die von der Ritterwelt verlassne höfische Poesie unter den schwierigen Händen der ehrsamten Handwerksmeister zum bedenklichsten Meistergesange sich verhärtet.“ (S. 6). – Der Degenerierung der Volkspoesie räumt Meyer-Merian mehr Platz ein als der Kunstpoesie. Insbesondere die Gelehrsamkeit – und mit ihr auch der Buchdruck bis hinein ins 18. Jahrhundert, in dem erst der Druck von Volkspoesie begann – wird als „Feindin der Poesie“ dargestellt (S. 5).

„scheidende Kluft, wenn nicht ausgefüllt, doch breit überbrückt erscheint“ (S. 8).¹⁴⁴ Aufgrund der „wachsenden Democratisierung“, der „Verallgemeinerung“ der Lesefähigkeit und des breiteren Zugangs zur Lektüre – „mit einem Worte durch die Verbreitung der Bildung überhaupt“ – habe sich zwar die Mentalität des Volkes von der Naivität und Ursprünglichkeit früherer Zeiten entfernt, ein „gewisser maassgebender [sic] Grundzug ist gleichwohl geblieben, er wird als das Mittelschlächtige, Naturwüchsige, Gesundkräftige, Tüchtige, Durchschnittliche im allgemeinen Nationaltypus zu bezeichnen sein“ (S. 9). Die „wirkliche und eigentliche Volkslitteratur im frühern Sinne“ sei durch die „allgemeine Litteratur der neuern Bildung“ weitgehend ersetzt worden, wobei sich insbesondere die Stellung des Autors verändert habe. Die „Volksschrift von heute ist nicht eine Schrift aus dem Volke“ wie die alte Volkspoesie, sondern eine, „die für das Volk, in das Volk hinein, geschrieben“ werde (S. 10). Damit sei die ursprüngliche Volkspoesie jedoch längst nicht obsolet:

So trägt denn, was man heute als Volkslitteratur bezeichnet, grösstenteils auch den gemischten Charakter des Volkswesens und der modernen Bildung, die zusammen es erzeugt. Wer aber mit Erfolg an der Veredlung des Volkes auf literarischem Boden arbeiten will, der wird sein Richtblei immer wieder an Dem [sic] anzulegen haben, was das Volk selber, nicht geschrieben, aber geschaffen, gedichtet hat; er wird zum Volke, als seinem gründlichsten Lehrmeister, stets wieder in die Schule gehen müssen, auch nachdem das ursprüngliche Verhältniss [sic] sich geändert, welchem gemäss alle Litteratur nur Volkslitteratur, d. h. Volkspoesie gewesen, und auch in Hinsicht des Stoffes durch die neuen Culturverhältnisse ein weites Gebiet erschlossen ist. (S. 10)

Neue wie alte „Volkslitteratur“ haben die identische Aufgabe, den „geistigen Ausdruck, das poetische Abbild des Volksinnersten“ zu geben (S. 3).¹⁴⁵ Hinsichtlich Stoffwahl, Rhetorik und Stil müsse sich der Volksdichter nach dem Volk richten, wobei er sich vor dem „Künsteln, Affektieren, alle[m] Schrauben“ zu hüten habe (S. 13). Meyer-Merians Dichtungsideal besteht in der historisch (noch) nicht vollzogenen, dafür umso mehr prospektierten Synthese von Volks- und Kunstpoesie, d. h. der gegenwärtigen „Volksschriftstellerei

¹⁴⁴ Dementsprechend versteht Meyer-Merian das ‚Volk‘ seiner Zeit als „diejenige grosse Classe der Gesellschaft [...], die, mässig geschult, sich einer mittlern Bildung erfreut, die Masse der Bevölkerung, [...] im Gegensatz zu dem an Bildung und in sozialem Range höher Stehenden.“ (S. 9).

¹⁴⁵ Vgl. auch: „Sie [die Volkslitteratur] muss dabei mit dem Volksgeiste den innigsten Bund eingehen, das ist das Hauptforderniss [sic] jeder echten Volksdichtung, es ist das einzig Unerlässliche“ (S. 12 f.).

und der Litteratur der Bildung“, die an Rosenkranz' Überlegungen erinnert (Kap. II.3). Die Volkspoesie müsse von der Kunstpoesie die „formale Veredlung“ beziehen, die Kunstpoesie hingegen „aus der Volkstiefe den einfachen Lebenssaft, die naturfrische Kraft, als aus ihrem eigentlichen Grund und Boden, fort und fort an[...]saugen“ (S. 27). Diesem Ideal folgend, sprach sich Meyer-Merian auch gegen Volksschriften aus, die nur belehren wollten und „unbekümmert um die Kunst“ seien (S. 12). Die Kunst sei vielmehr stets die „Wurzel“, aus der alle alte wie neue „Volkslitteratur“ entstamme, nur durch sie könne die „Veredlung und sittliche Hebung des Volkes“ erreicht werden (ebd.).

Diese Ausführungen würden es im Grunde nahelegen, die „Volkslitteratur“ zur einzigen Literatur zu erklären, neben der es keine weiteren Literaturen gebe. Dies tat Meyer-Merian aber nicht, denn obwohl er darauf hinwies, dass die Kluft zwischen Volk und Gebildete „weit überbrückt“ sei (vgl. oben), betonte er doch auch den „Rückstand“ des Volkes, dem die „höhern gesellschaftlichen Classen [...] in Cultur und Wissen vorgelaufen“ seien (S. 11). Dementsprechend erklärte er die moderne „Volkslitteratur“ als „nicht identisch mit der Gesammtlitteratur“, vielmehr vermittele die „Volksschriftstelleri [...] zwischen der Avantgarde der Gebildeten und dem nachrückenden Volksheere“ (ebd.), gleichwohl bleibe „immer ein Unterschied [...] zwischen Volk und Gebildeten“ bestehen, der jedoch längst nicht „so absolut[]“ sei, „wie gewöhnlich angenommen wird“ (ebd.); dennoch verstand er die „Volkslitteratur“ nicht als eine die gesamte Gesellschaft ansprechende Nationaldichtung.

III.3 Der Dichter als Sprachrohr des Volksgeistes:

Berthold Auerbachs volkstümliche Poetik *Schrift und Volk* (1846)

Berthold Auerbach, dem Meyer-Merian über weite Strecken in seinen Ausführungen folgt, verstand die Volksliteratur radikaler als Meyer-Merian und hielt sie für die einzig mögliche Literatur überhaupt. Nach seinem Verständnis war die volkstümliche Literatur die nationale Dichtung, wobei er sich explizit auf Schillers Bürger-Rezension bezog, die er in seiner epochalen, 1846 erschienenen Poetik *Schrift und Volk* ausführlich zitierte. Ohne auf Schillers Invektiven gegen Bürger einzugehen oder Bürgers Popularitätsüberlegungen zu erwähnen (vgl. Kap. II.2), bezeichnete Auerbach Schillers Ausführungen als sein „Ideal eines Volksdichters“ und forderte mit Schiller, dass ein Dichter dem „Geschmack des Kenners Genüge“ leisten müsse und zugleich dem „großen Haufen“ nicht „ungenießbar“ werden dürfe.¹⁴⁶ Während schon Schil-

¹⁴⁶ Auerbach: *Schrift und Volk*, a. a. O., S. 68 f.; im Folgenden direkt im Text zitiert.

ler darin eine „so schwere Aufgabe“ erkannt hatte (ebd.), so wusste auch Auerbach, dass die Zeit einer ‚Literatur für alle‘ noch nicht gekommen sei. Eine solche herbeizuführen, war gleichwohl sein Ziel. Er strebte danach, dass es letztlich „gar keine ausschließliche Volksschrift“ mehr geben sollte,¹⁴⁷ also keine Volksschrift, die sich nur an die un- oder mindergebildeten Schichten richtet. Für seine Gegenwart habe die volkstümliche Literatur die Aufgabe, das Volk auf die Höhe der Gebildeten und Gelehrten zu heben.¹⁴⁸ Wenn alle diese Bildungsstufe erreicht hätten, dann solle es nur noch eine Poesie geben: Wenn man die „reine[] Höhe des an sich freien Geistes“ erreicht habe, dann „ist alles wirklich Wahre und Schöne allen Volksgenossen zugänglich und förderlich“ (ebd., S. 119), entsprechend kann dann auch ein „großer Theil“ der gegenwärtigen Volksschriften „zur Seite gelegt werden“ (ebd., S. 116). Hier taucht der von Herder und Grimm verklärend beschriebene Ursprungszustand der Einheit von Volk und Poesie als in die Zukunft verlegter Zielpunkt erneut auf. Auch Otto Ludwig kannte die Vision einer „Literatur ohne Exklusivität“, die sich nicht nach „eine[r] gewisse[n] Bildungsstufe“ richten sollte;¹⁴⁹ auch Keller hielt es für möglich, dass es „hoffentlich auch dahin komme[] , daß es nur noch eine Poesie gibt“.¹⁵⁰

Auerbachs literarischer Innovationsgeist ist der Forschung zwar schon seit Längerem bekannt, gleichwohl hat sie sich bis vor wenigen Jahren eher stiefmütterlich mit seinem Werk beschäftigt. Erst seit der 200. Wiederkehr seines Geburtstags erfährt Auerbach vermehrt Interesse.¹⁵¹ Davor gab es lediglich

¹⁴⁷ Auerbach zit. nach Knoche: *Volksliteratur*, a. a. O., S. 111. Das ganze Zitat, das aus dem *Centralblatt für deutsche Volks- und Jugendliteratur* 1 (1857), S. 125, stammt, lautet: „Die Volksschrift darf sich nach meiner Meinung [sic] nicht als etwas Besonderes von der allgemeinen Strömung des Zeitausdruckes in der Literatur abscheiden; ja in einer gesunden Nationalbildung sollte es eigentlich gar keine ausschließliche Volksschrift geben.“

¹⁴⁸ „Die Aufgabe der Volksschrift ist, jene [niedere Bildung] mit dieser [höheren Bildung] zu vermitteln; der aus dem unmittelbaren Leben erwachsenden Bildung die allgemeinere zuzuführen, an das unmittelbare Leben anzuknüpfen und von da aus höher zu leiten.“ (Auerbach: *Schrift und Volk*, a. a. O., S. 119).

¹⁴⁹ Otto Ludwig: *Volksroman – Volksliteratur*, in: ders.: *Romane und Romanstudien*, hg. von William J. Lillyman, München, Wien 1977, S. 635–654, hier S. 635.

¹⁵⁰ Gottfried Keller: *Jeremias Gotthelf*, in: ders.: *Sämtliche Werke, Bd. 22: Aufsätze zur Literatur und Kunst, Miscellen, Reflexionen*, hg. von Carl Helbling, Bern 1948, S. 43–117, hier S. 48.

¹⁵¹ Vgl. Bettina Wild: *Topologie des ländlichen Raums. Berthold Auerbachs ‚Schwarzwälder Dorfgeschichten‘ und ihre Bedeutung für die Literatur des Realismus. Mit Exkursen zur englischen Literatur*, Würzburg 2011 (Epistemata Literaturwissenschaft, 723); *Berthold Auerbach (1812–1882). Werk und Wirkung*, hg.

einzelne Studien, die jedoch unisono auf Auerbachs epochentypische Programmatik und Dichtung hinwiesen. So zeigte Jörg Schönert den „Protorealismus“ von Auerbachs *Schwarzwälder Dorfgeschichten* auf, der gleichsam die Basis darstelle für die „Ausarbeitungen des ‚programmatischen Realismus‘ nach 1850“.¹⁵² Zuvor hatte Anita Bunyan Auerbachs Poetik *Schrift und Volk* in vergleichbarem Sinne dahingehend charakterisiert, dass sie „in vieler Hinsicht die Theorien der programmatischen Realisten der fünfziger Jahre“ vorwegnehme, wobei sie sich auf die Arbeiten von Peter Uwe Hohendahl, Helmuth Widhammer, Hartmut Steinecke oder Hermann Kinder stützen konnte.¹⁵³ All den älteren und neueren Arbeiten, insbesondere denjenigen zur Poetik, ist gemein, dass sie die Tradition der Volkspoesie nicht beachten und ihnen dadurch deren zentralen Stellenwert (auch) für Auerbachs Poetik entgeht. Im Folgenden soll dieser Aspekt herausgearbeitet werden.

von Jesko Reiling, Heidelberg 2012 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 302); *Das Berthold Auerbach-Projekt*, hg. von Jutta Osinski, Marburg 2012; *Berthold Auerbach. Ein Autor im Kontext des 19. Jahrhunderts*, hg. von Christof Hamann, Michael Scheffel, Trier 2013; vgl. auch die neueren Editionen Auerbach'scher Texte: Auerbach: *Briefe an seinen Freund Jakob Auerbach. Neuedition der Ausgabe von 1884 mit Kommentaren und Indices*, 3 Bde, hg. von Hans Otto Horch, Berlin, München, Boston 2015 (Conditio Judaica, 83); Auerbach: *Tausend Gedanken. Aphorismen*, ausgewählt und mit einem Nachwort von Hermann Kinder, Badenweiler 2014; Auerbach: *Schriften zur Literatur*, hg. von Marcus Twellmann, Göttingen 2014; Auerbach: *Die Geschichte des Diethelm von Buchenberg*, hg. und mit einem Nachwort versehen von Virginia L. Lewis, Hannover 2012 (Bibliothek des 19. Jahrhunderts, 8).

¹⁵² Jörg Schönert: *Berthold Auerbachs Schwarzwälder Dorfgeschichten der 40er und 50er Jahre als Beispiel eines ‚literarischen Wandels‘?*, in: *Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier*, hg. von Michael Titzmann. Tübingen 2002 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 92), S. 331–346, hier S. 331.

¹⁵³ Anita Bunyan: ‚*Volksliteratur*‘ und nationale Identität. Zu kritischen Schriften Berthold Auerbachs, in: *Deutschland und der europäische Zeitgeist. Kosmopolitische Dimensionen in der Literatur des Vormärz*, hg. von Martina Lauster, Bielefeld 1994, S. 63–89, hier S. 69; Hohendahl: *Literarische Kultur*, a. a. O., insbes. S. 347–352; Helmuth Widhammer: *Die Literaturtheorie des deutschen Realismus (1848–1860)*, Stuttgart 1977 (Sammlung Metzler, 152); Hartmut Steinecke: *Romantheorie und Romankritik in Deutschland. Die Entwicklung des Gattungsverständnisses von der Scott-Rezeption bis zum programmatischen Realismus. Bd. 1*, Stuttgart 1976, insbes. S. 190–200; Hermann Kinder: *Poesie als Synthese. Ausbreitung eines deutschen Realismus-Verständnisses in der Mitte des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1973 (Ars poetica. Texte und Studien zur Dichtungslehre und Dichtkunst. Studien, 15), insbes. S. 115–139.

Auerbach bestimmte in seiner Poetik die „Grundzüge der volkstümlichen Literatur“, wie es im Untertitel heißt, und schrieb sich mit dieser Intention in die Debatte über eine zeitgemäße volksaufklärerische Poetik ein, die in den 1840er Jahren durch die Entstehung verschiedener Volksschriftenvereine aufgekommen war.¹⁵⁴ Auerbach analysierte vor allem die Werke seines volkschriftstellerischen Vorbilds Johann Peter Hebel und verknüpfte aus liberaler Perspektive die geschichtsphilosophischen Reflexionen zur Volkspoesie von Herder und den Brüdern Grimm mit den ästhetischen Arbeiten Schillers. Darüber hinaus prüfte er klassizistische, romantische und vormärzliche Dichtungsauffassungen auf ihre zeitgenössische Anwendbarkeit. Wie viele seiner Zeitgenossen stellte auch er die Literatur in den Dienst einer liberalen Nationalpädagogik, die auf die Verwirklichung eines freiheitlichen und vereinten deutschen Rechtsstaates hinarbeitete.

Auerbachs Schrift basiert wie Schillers Abhandlung *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* auf einer Analyse der politischen und gesellschaftlichen Situation in Deutschland. Während Schiller vor allem den Verlust der „Totalität“¹⁵⁵ der Natur des „inneren Menschen“ beklagt hatte,¹⁵⁶ beobachtete Auerbach aus einer soziologischen Perspektive, dass das „Bürgerthum [...] wesentlich atomistisch in Individuen“ zerfallen sei.¹⁵⁷ Ziel aller Anstrengungen müsse es deshalb sein, das „freie Individuum zu wahren und dabei eine Gemeinschaft herzustellen, in der [...] dieses in organische Verbindung mit anderen gebracht“ werde (ebd.).¹⁵⁸ Schiller hatte angenommen, der neue Staat entstehe durch die ästhetische Erziehung allmäh-

¹⁵⁴ Vgl. hierzu Knoche: *Volksliteratur*, a.a.O.; Barbara Mahlmann-Bauer: *Gotthelf als Volksschriftsteller*, in: *Jeremias Gotthelf, der Querdenker und Zeitkritiker. Eine Vortragsreihe aus Anlass des 150. Todestags Jeremias Gotthelfs*, hg. von Barbara Mahlmann-Bauer, Christian von Zimmermann, Sara Margarita Zwahlen, Bern 2006 (Berner Kulturhistorische Vorlesungen 2004/2005), S. 21–74, Petra Schlüter: *Berthold Auerbach. Ein Volkserklärer im 19. Jahrhundert*, Würzburg 2010 (Epistemata, Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft, 700), Holger Böning: *Berthold Auerbach: ein deutsch-jüdischer Dichter und Publizist in der Tradition von Aufklärung und Volkserklärung*, in: *Auerbach. Werk und Wirkung*, a.a.O., S. 41–75.

¹⁵⁵ Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in: *Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 20: Philosophische Schriften, erster Teil*, hg. von Benno von Wiese, unter Mitwirkung von Helmut Koopmann, Weimar 1962, S. 309–413, hier S. 326.

¹⁵⁶ Ebd., S. 323.

¹⁵⁷ Auerbach: *Schrift und Volk*, a.a.O., S. 249.

¹⁵⁸ Unverhohlen äußert Auerbach in diesem Zusammenhang seine liberale Überzeugung: „Freie Concurrenz nach allen Seiten, gleiche Berechtigung Aller und da-

lich von selbst,¹⁵⁹ Auerbach entwarf ein zweistufiges Modell der Staatsgenese, wonach die politische und soziale Verbesserungen wie etwa Ausdehnung des Wahlrechts, Rechtsgleichheit oder Pressefreiheit¹⁶⁰ der „innere[n] Veredlung“ des Einzelnen durch die Kunst vorangehen müssten.¹⁶¹ Hier zeigt sich die größte Differenz zu Schiller, der sich die ästhetische Erziehung metaphorisch als Prozess dachte, in dem das „rollende Rad“ der Staatsmaschine „während seines Umschwunges“ ausgetauscht und verbessert werden solle.¹⁶² Auerbach möchte jedoch – um im Bild zu bleiben – einen kurzen Halt machen und eine andere Richtung einschlagen; zudem dachte er sich diese Veränderungsprozesse deutlich kürzer als Schiller, der von mehr als einem Jahrhundert sprach, bis man den ersten Schritt getan habe.¹⁶³

Die „Veredlung des Charakters“ gelinge jedoch nur,¹⁶⁴ so Auerbach wie Schiller, wenn die Dichtung „in sich selbst [ihre] Erfüllung“ habe und nur „ihren ewigen Gesetzen“ verpflichtet sei und als autonome Kunst in idealisierender oder verklärender Weise das „Ewige[] in seiner endlichen Erscheinung“¹⁶⁵ vorführe sowie das Leben in „harmonischer Klärung“ und „gesetzmäßige[r] Vollendung“ darstelle (ebd., S. 26 f.). Das „Individuelle und Locale“ müsse zum „Allgemeinen“ erhoben werden, wodurch sich die Dichtung als „Versöhnung von Idealismus und Realismus“ erweise (ebd., S. 71). Mit dieser Auffassung ging Auerbach deutlich auf Distanz zum volksaufklärerischen Schrifttum, das durch die Konzentration auf die Vermittlung von Morallehren oder populärwissenschaftlichem Wissen ästhetische Aspekte weitgehend unbeachtet ließ. Ebenso wenig favorisierte er Schillers „Idealisierungskunst“, vielmehr entwickelte er diese in Richtung einer volkstümlichen Klassik weiter,¹⁶⁶

raus folgende allseitige Freiheit des Individuums, ist Prinzip des neuen Staats- und Gesellschaftslebens.“ (Auerbach: *Schrift und Volk*, a. a. O., S. 248).

¹⁵⁹ Vgl. die berühmte Formulierung: „Alle Verbesserung im Politischen soll von Veredlung des Charakters ausgehen – aber wie kann sich unter den Einflüssen einer barbarischen Staatsverfassung der Charakter veredeln? Man müsst also zu diesem Zwecke ein Werkzeug aufsuchen, welches der Staat nicht hergibt, und Quellen dazu eröffnen, die sich bei aller politischen Verderbnis rein und lauter erhalten. [...] Dieses Werkzeug ist die schöne Kunst [...]“ (Schiller: *Ästhetische Erziehung*, a. a. O., S. 332).

¹⁶⁰ Auerbach: *Schrift und Volk*, a. a. O., S. 241.

¹⁶¹ „Darum muß nach Beidem vereint gewirkt werden, nach innerer Veredlung und entsprechender äußerer Freiheit. Menschenbildung und freies Bürgerleben sollen Hand in Hand gehen.“ (Auerbach: *Schrift und Volk*, a. a. O., S. 224).

¹⁶² Schiller: *Ästhetische Erziehung*, a. a. O., S. 314.

¹⁶³ Ebd., S. 329.

¹⁶⁴ Ebd., S. 332.

¹⁶⁵ Auerbach: *Schrift und Volk*, a. a. O., S. 15.

¹⁶⁶ Vgl. auch Günter Butzer, Manuela Günter: *Der Wille zum Schönen. Deutscher*

wenn er, an Herders Überlegungen zur Volkspoesie anschließend, aber in Differenz zu Schiller, betonte, dass die ästhetische Erziehung nur dann das nationale Leben befördere, wenn die Dichtung das „innerste[] Wesen“ des Volkes,¹⁶⁷ das Volkstümliche, darstelle.

Das finde man vor allem im „Kleinleben“ des gemeinen Mannes (S. 75), wo es „die duftigsten Blüthen des reinen Menschenthums“ treibe (S. 100). Die oberen Stände hingegen haben ihr Volkstum verloren und auch die unteren Stände seien bedroht:

Es bedarf kaum einer Aufzählung der Sünden, mit denen dem deutschen Volksthum mitgespielt wurde: die Ausländerei der vornehmen Stände, der Dünkel der Gelehrten, und vor Allem [...] der moderne Polizeistaat mit seiner zutäppischen Vielregiererei hat die zartesten Keime des Volksthums zerdrückt und verunstaltet. (S. 82)¹⁶⁸

Unverblümt äußerte Auerbach damit seine liberale Kulturkritik, die er literarisch in seiner Dorfgeschichte *Befehlerles* artikulierte.¹⁶⁹ Auch wenn alle Volksschichten vom gegenwärtigen „Polizeistaat“ bedrängt werden, so sind doch in Auerbachs Augen die Eingriffe und Einschnitte ins Leben des Volkes in besonderem Masse bedrohlich, weil dieses allein das deutsche Volkstum bewahrt habe. Die Dichtung solle die verschiedenen „Formen des Volks-

Realismus und die Wirklichkeit der Literatur, in: *Sprache und Literatur* 79 (1997), S. 54–78, insbes. S. 61 f.

¹⁶⁷ Auerbach: *Schrift und Volk*, a. a. O., S. 108.

¹⁶⁸ Das Zitat stammt aus dem Kapitel „Das Volksthum gegenüber dem Polizeistaat und der Kirchenpolizei“, das Josef Rank am 8. April 1848 in der von ihm herausgegebenen Wiener Zeitschrift *Der Volksfreund. Zeitschrift für Aufklärung und Erheiterung des Volkes* (Nr. 5) abdruckte; es erschien danach erneut in der *Österreichischen Rundschau* 27 (1911), S. 246.

¹⁶⁹ Vgl. auch: „Man trete hinaus unter das Volk und sehe nur, wie der Polizeistaat mit dem Volksthum, mit Bräuchen und Sitten, mit Festen u. s. w. wirtschaftet; da soll es keine Regung geben, die nicht überwacht, regulirt und registriert ist. Am schnellsten ist man aber fertig, wenn man verbietet. Ein Baum, der ein Jahrhundert zu seinem Wachstum bedarf, ist in einer Stunde gefällt; ein Volksgebrauch, der sich seit undenklichen Zeiten in die Gemüther einlebte, man wirft einige Zeilen auf einen Stempelbogen, streut Sand darauf – die alte Sitte ist begraben.“ (Auerbach: *Schrift und Volk*, a. a. O., S. 83). Vgl. hierzu auch Marcus Twellmann: *Literatur und Bürokratie im Vormärz. Zu Berthold Auerbachs Dorfgeschichten*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 86/4 (2012), S. 578–608, sowie Margarita Pazi: *Revolution und Demokratie im Leben und Werk von Berthold Auerbach*, in: *Revolution und Demokratie in Geschichte und Literatur*, hg. von Julius H. Schoeps und Imanuel Geiss, Duisburg 1979, S. 355–379.

thums“ für das „nationale Bewußtsein“ erhalten und gleichzeitig auch „Anknüpfungen für neuen Bildungen“ geben.¹⁷⁰ Es gehe darum, „aus dem Volk heraus“ auf dessen „innerstes Wesen einzuwirken“ (S. 108) – oder in anderer Formulierung: Die allgemeine Aufgabe der volkstümlichen Literatur sei es, der „freien Vereinigung der Menschen zu gegenseitiger Aushülfe und gemeinsamer Förderung ihrer Interessen vorzuarbeiten, die Gemüther zur Benutzung des Vorhandenen anzuregen und Wege zu Neuem zu bezeichnen und anzubahnen“ (S. 251).¹⁷¹ Als Tendenzdichtung will er sie deswegen aber nicht verstanden wissen; explizit weist er darauf hin, dass die Dichtung kein „Bettelbrief“ oder „Brandbrief“ sei (S. 101). Indem Auerbach die Dichtung für das gewissermaßen natürlich gegebene Volkstum in Anspruch nimmt und explizit nicht für eine bestimmte soziale, politische etc. Theorie, wird die Dichtung aus individuellen Indienstnahmen herausgenommen und einer (vermeintlich) objektiven Kategorie überantwortet: der Natur. Dementsprechend referierte Auerbach, wie weiter unten gezeigt wird, auch auf die Volkspoesie, die seit Herder als ‚natürliche‘ und ursprüngliche Dichtung und deshalb als „Poesie der Objektivität“ aufgefasst wurde (siehe Kap II.3).

Im Zuge des Bemühens, die Literatur und ihre Funktionen objektiv zu begründen, ging Auerbach nicht nur auf Distanz zur vormärzlichen Tendenzdichtung, sondern auch zur romantischen Subjektpoesie. Für ihn war die Romantik lediglich „eine literarisch-ästhetische Erscheinung“ (S. 57),¹⁷² die keine gesellschaftlichen oder politischen Absichten hatte und dementsprechend auch ohne gesellschaftlichen Nutzen blieb. Diese Bedeutungslosigkeit entspringt zum einen der historisch widersinnigen Sehnsucht der Romantiker nach Vergangenen, die dem gesellschaftlichen Fortschritt keine Rechnung trage. Zudem haben sie das Volkstümliche, dem sie sich als Erste intensiver widmeten, lediglich als etwas Exotisch-Fremdes aufgefasst und sich darüber hinaus mit derselben Begeisterung fremden Volkspoesien zugewandt. Vor allem aber sei von der Romantik nichts „in's Volk übergegangen“, weil sich stets – und das ist bekanntlich seit Hegel ein Topos der Romantikkritik – die „übermüthigste Subjectivität“ hervorgedrängt habe (S. 48). Die „Selbstverherrlichung des Autors“ habe sowohl einen ganzheitlichen Aufbau der Er-

¹⁷⁰ Auerbach: *Schrift und Volk*, a. a. O., S. 86.

¹⁷¹ Diese vorbildende Funktion der Literatur heben Kinder: *Poesie als Synthese*, a. a. O., S. 123 f., und Widhammer: *Literaturtheorie des deutschen Realismus*, a. a. O., S. 25 ff., besonders hervor, weil sich in ihr Auerbachs politische Intention zugleich als poetisches Prinzip der Verklärung erweise.

¹⁷² Die Tendenz der Romantiker sei es gewesen, „keine Tendenz zu haben“, wodurch sie nie „zu einer unbefangenen Selbstentäußerung“ gekommen seien, die eine Voraussetzung wahrer Kunst sei (Auerbach: *Schrift und Volk*, a. a. O., S. 49).

zählung als auch eine annähernd realistische Figurencharakterisierung verhindert, statt „mit den Augen des Helden“ sehe man alles nur „mit denen des Dichters“ (S. 50).¹⁷³ Durch diese ironischen Brechungen erscheine die romantische Literatur als „schrullenhafte Bizarrerie“ (S. 49), als „wundersam schöne Traumpoesie, schillernd, funkensprühend, aber auch verflogen wie ein schöner Traum“, die der deutschen Nation keine „neuen Lebensgestalten“ mitgeben konnte (S. 51).¹⁷⁴

Obwohl die Romantik damit zentrale Forderungen seiner Poetik nicht erfüllte, vermochte Auerbach ihr dennoch einen historischen Wert zu zuschreiben. Aus geschichtsphilosophischer Perspektive war die Romantik notwendig als „Gegenkampf“ gegen den „Stolz der abstracten Vernunft“ der Aufklärung und markierte somit, das betonte auch Robert Prutz in seinen Vorlesungen von 1847, eine wichtige historische Durchgangsposition im Prozess der Nationalbildung.¹⁷⁵ Für Auerbach bestand die große Leistung dieser Epoche darin, dass sie das Augenmerk auf das „Natürliche, organisch nach eigenen Gesetzen Erwachsene“ gelenkt und damit nicht nur das Volkstümliche, sondern auch die Natur an sich als Objekt der Literatur entdeckt habe.¹⁷⁶ Heines Beobachtung, dass seit Schellings Naturphilosophie die „Natur viel sinniger von den Dichtern aufgefaßt worden“ sei,¹⁷⁷ fand auch bei Auerbach ihren Wiederhall und wurde von ihm zum positiven Signum der Epoche erklärt. Die „mystische[] Naturschwärmerei“ der Romantiker, die mit der Naturphilosophie „im innersten Zusammenhang“ zu sehen sei, stehe zwar der volkstümlichen Poesie entgegen, die eher auf der Seite der Geistes- oder Geschichtsphilosophie stehe, da ihr „wesentliches Object [...] mehr der Mensch und die Menschheit, das organische Leben in allem Thun“, ist.¹⁷⁸ Es sei jedoch die

¹⁷³ So auch Hermann Hettner: *Romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhang mit Goethe und Schiller*, Braunschweig 1850, S. 56.

¹⁷⁴ Mit einem ähnlichen Argument hatte Heine Achim von Arnim charakterisiert. Von dessen überbordender Phantasie zeigte sich Heine zwar beeindruckt, eine Wirkung beim Publikum blieb Arnim jedoch verwehrt: „Etwas fehlte diesem Dichter, und dieses Etwas ist es eben, was das Volk in den Büchern sucht: das Leben.“ (Heinrich Heine: *Romantische Schule*, in: ders.: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, Bd. 8/1, hg. von Manfred Windfuhr, Hamburg 1979, S. 209).

¹⁷⁵ Vgl. Robert Prutz: *Vorlesungen über die deutsche Literatur der Gegenwart*, Leipzig 1847, S. 81 f., vgl. auch Karl Heinz Bohrer: *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*, Frankfurt a.M. 1989 (es, 1551), S. 205.

¹⁷⁶ Auerbach: *Schrift und Volk*, a.a.O., S. 47; vgl. auch „Die Romantiker haben die Natur wieder neu erobert und gewonnen.“ (ebd., S. 59).

¹⁷⁷ Heine: *Romantische Schule*, a.a.O., S. 192.

¹⁷⁸ Auerbach: *Schrift und Volk*, a.a.O., S. 57 f.

metaphysisch-transzendente Betrachtungsweise der Natur, die es den Romantikern erlaubte, die „Schauer der Waldeinsamkeit, jene oft wundersam anziehenden Regungen des stillen Naturwaltens“ wiederzugeben (ebd.). Dadurch habe die romantische Literatur einen „poetische[n] Hauch“ erhalten, der „vor dem schmutzigen Realismus der Nachbarvölker bewahrt“ habe, der also von einem derben ‚Naturalismus‘, wie ihn etwa die großstädtischen (französischen oder englischen) Sozialromane entwickelten, absehe (S. 52). „Durch die Romantik“, so schließt Auerbach, „haben wir gelernt bei den poetischeren Momenten der Erscheinungswelt zu verweilen. Dies müssen wir festhalten, ohne dabei die trüben Seiten zu verbergen oder zu übertünchen“ (ebd.). Die romantische Naturbetrachtung deutete er also als Vorwegnahme seines, von Schiller vorformulierten realistischen Idealisierungs- bzw. Verklärungsideals.¹⁷⁹ Wenn auch die Zurückweisung der ‚subjektiven Romantik‘ letztlich nicht so streng ausfiel wie diejenige des Vormärz, so änderte dies nichts an Auerbachs Intention, seine Poetik auf eine objektive Basis zu stellen.

Das Volkstum beschrieb Auerbach als „jene besondern Merkmale“ von Völkern, „die ihnen keine Pädagogik aufgedrückt“ hat, sondern „die sie organisch aus sich gebildet haben“ (S. 82): „Die unerschöpflichen Gründe des Volkstums sind das Palladium einer Nation, die die Besonderheit ihres Daseins bedingen. So unscheinbar sich hier auch Manches darstellt, so bildet es doch das schützende Blatt für Blüthe und Frucht, für Gemüth und That.“ (Ebd.) Das Volkstum sei die „innerste Lebensbedingung in allen Kreisen eines Nationalkörpers“ (S. 10) und wurde von Auerbach näher bestimmt als Ausfluss des jeweiligen Volksgeistes: „Sichtbar tritt der allgemeine Geist als Genius der Nationen im gemeinsamen Charakter ihres Volkstums und in ihren Thaten auf.“¹⁸⁰ (S. 35) Volkstum wie Volksgeist stellen das verbindende Band zwischen den verschiedenen Individuen her und sind somit als Basis

¹⁷⁹ Auch wenn sich in Auerbachs *Dorfgeschichten* Passagen dieser „Naturschwärmeri“ wiederfinden lassen (vgl. etwa Auerbach: *Die Frau Professorin*, in: *Berthold Auerbach's gesammelte Schriften, Bd. 3: Schwarzwälder Dorfgeschichten. Zweite Gesamtausgabe*, Stuttgart 1863, S. 130 und 178f.), so geht es ihm, anders als den Romantikern, nicht darum, die alltägliche Wahrnehmung zu erschüttern, sondern lediglich darum, einen eher erbaulichen Ausblick ins Unendliche zu geben. Anders als in romantischen Erzählungen sehnen sich Auerbachs Protagonisten nicht „nach dem unbekanntem Etwas“, nach dem „feenhaften Reiche voll herrlicher Wunder“, in das sie aus dem Alltag heraus flüchten möchten (E. T. A. Hoffmann: *Der goldne Topf*, in: ders.: *Fantasie- und Nachtstücke*, hg. v. Walter Müller-Seidel, mit Anmerkungen von Wolfgang Kron, München 1976, S. 179–256, hier S. 197).

¹⁸⁰ Vgl. auch: Das „Volkstum ist in keinem Einzelnen [Menschen] ganz, aber in Allen, es ist die Gemeinseele“ (Auerbach: *Schrift und Volk*, a. a. O., S. 34).

einer jeder Nation anzusehen. Wollte man den Zusammenhalt innerhalb der Nation stärken, müßte man den gemeinsamen Geist befördern, weil der „individuelle Geist“ stets unter dem „Einflusse des Zeitgeistes“ stehe (S. 38) bzw. weil jeder Mensch „mit dem individuellen Geiste auch den allgemeinen Geist in sich“ trage (S. 34). Und genau diese Aufgabe schrieb Auerbach der Dichtung resp. dem Dichter zu, den er als Sprachrohr des Volksgeistes konzipierte (siehe Kap. II.3).

Um den gesellschaftlichen Zusammenhalt zu stärken, sei es, so Auerbach, die Aufgabe des Dichters, nach den „Gesetzen des Volksgeistes“ zu dichten (S. 34). Dichten verstand er aus dieser Perspektive als einen „Cultus“, in dem nicht der dichtende, individuelle Künstler spreche, vielmehr artikuliere sich dieser in „Demuth und Hingebung, ähnlich der religiösen“ (ebd.), lediglich als „Vertreter eines ganzen Volksstammes“ (S. 33). Der Dichter galt Auerbach nicht als autonomes, kreatives Originalgenie, sondern als „Prophet[]“, der das „innerste Leben der Wirklichkeit“ schaue und das „Ewige[] in seiner endlichen Erscheinung“ verkünde (S. 15), eben als Sprachrohr des Volksgeistes.¹⁸¹ Entsprechend schraubte Auerbach die Bedeutung der individuellen Kreativität zurück: „Das Volksthümliche verlangt ein völliges Zurücktreten des Autors und es ist nicht ohne Bedeutung, daß wir oft von den besten Gebilden in diesen Kreisen die Namen der Urheber nicht mehr kennen.“ (S. 51) Damit rekurrierte Auerbach wie selbstverständlich auf Volkslieder oder -erzählungen, deren Urheber namentlich nicht bekannt sind, und reihte den modernen Volksdichter in die Tradition des anonymen Autorenkollektivs ‚Volk‘ ein, dessen Erbe dieser antreten sollte. Dichten im Dienste des Volksgeistes heißt in Auerbachs Verständnis: der Volksdichter steigt „nicht hinab zu dem Volksthümlichen“, sondern er erhebt „sich zu demselben“ (S. 77).

Bedeutungslos ist der Dichter in Auerbachs Modell jedoch nicht; der Dichter ist (wie in herkömmlichen Autorkonzepten) eine besondere Persönlichkeit, die Auerbach als „welthistorisches Individuum“ im Sinne von Hegels Geschichtsphilosophie definierte. Den Volksgeist zum Ausdruck zu bringen, sei nur herausragenden Individuen möglich: „Nur die größten Geister vermögen es, sich so in sich zu vertiefen, daß sie in sich selber den Gesamtgehalt ihrer Epoche fassen und harmonisch gestaltet heraustreten lassen.“ (S. 14) Für Hegel wussten diese Individuen, „was not und was an der Zeit“ war, sie galten ihm als „Geschäftsführer des Weltgeistes“, von dessen Existenz sie aber selbst nichts wussten.¹⁸² Obwohl diese „großen Menschen“ – Hegel nannte exem-

¹⁸¹ Diese Vorstellung impliziert ein enges Autor-Leser-Verhältnis; der Dichter und seine Rezipienten bilden eine homogene Gemeinschaft, das bedeutet: Ein solcher Dichter ist stets auch populär.

¹⁸² Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werke in zwanzig Bänden, Bd. 12: Vorlesungen*

plarisches Alexander den Großen, Julius Cäsar und Napoleon – nur mit ihrer Situation beschäftigt seien und nur eigene „partikuläre Zwecke“ verfolgten,¹⁸³ arbeiteten sie ungewusst daran mit, den vernünftigen Gang der Geschichte zu realisieren und die Welt und die Menschen einen Schritt näher zu ihrer Vervollkommnung zu bringen. Diese Teilhabe am „Plan“ der Welt macht die beinahe unerklärlich scheinenden Verhaltensweise der außergewöhnlichen Menschen erklär- und verstehbar: Sie vollführen mit ihren exzeptionellen Taten keine genialische Handlungen, die sie „aus sich selbst“ schöpfen,¹⁸⁴ sondern folgen einem vorherbestimmten Plan, der ihnen vorausliegt und ihnen verborgen bleibt.

Auerbach schrieb dem Dichter dieselbe Bedeutung zu. Indem dieser autonom Kunstwerke hervorbringe, artikuliere er auch den allgemeinen Geist: „Je reiner sich das Individuum entwickelt, um so mehr wird der allgemeine Geist in ihm erlöst, um so mehr wird es in ihn hineingehoben, eins mit ihm.“¹⁸⁵ In der Einleitung zu seiner Übersetzung der *Werke Spinozas* charakterisierte Auerbach die „epochemachende Individualität“ damit, dass sie zunächst den „allgemeinen Gesetzen“ folge, sich dann aber zu einer „Besonderheit“ entwickle, die sich „keinem Schema“ mehr einfüge.¹⁸⁶ Diese „geniale Entfaltung“ mache den Unterschied zur Masse aus und hebe das Individuum von ihr ab. Dieses Modell gilt für Dichter, Denker und Politiker:

Es ist nicht Abfall von der demokratischen Anschauung oder Verzweiflung an derselben, wenn wir uns zu der Wahrnehmung bekennen, daß nicht der Massengeist als solcher die geschichtlichen Wendungen bewirkt, sondern daß diese von großartigen Persönlichkeiten bewirkt werden.¹⁸⁷

Lediglich diese „begabten Geister“, so Auerbach weiter, könnten die in der „Luft liegende Aenderungsnothwendigkeit erkennen, formuliren und aussprechen“.¹⁸⁸ Sie sind, um eine Formulierung Schillers aufzugreifen, „aufgeklärte, verfeinerte Wortführer der Volksgefühle“,¹⁸⁹ die souverän Einsicht in die gesellschaftlichen und politischen Gegebenheiten haben und diejenigen Be-

über die Philosophie der Geschichte, hg. v. Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1970, S. 46.

¹⁸³ Ebd., S. 45.

¹⁸⁴ Ebd., S. 46.

¹⁸⁵ Auerbach: *Schrift und Volk*, a. a. O., S. 35.

¹⁸⁶ Auerbach: *Einleitung*, in: B. v. Spinoza's *Sämmtliche Werke. Aus dem Lateinischen mit dem Leben Spinoza's von Berthold Auerbach*, 1. Bd., Stuttgart 1841, S. XIX.

¹⁸⁷ Auerbach: *Tausend Gedanken des Collaborators*, Berlin 1875, S. 135.

¹⁸⁸ Ebd., S. 136

¹⁸⁹ Auerbach: *Schrift und Volk*, a. a. O., S. 69.

dürfnisse des Volkes, die auch tatsächlich dessen innerstem Wesen entsprechen und es zu befördern versprechen, erkennen. Diese Individuen können aus allen Volksschichten stammen, entscheidend sei, dass sie den „Volksgeist in sich concentrir[en]“:¹⁹⁰ „Das Gesamtleben des Volkes erzeugt die Luft, in welcher einzelne reine begabte Geister gedeihen“.¹⁹¹ Die für den Fortschritt verantwortlichen exzeptionellen Persönlichkeiten stehen auf dem „Boden der allgemeinen Bildung“¹⁹², sind also – um auf eine Wendung Hegels anzuspielen – „Söhne ihrer Zeit“.¹⁹³ Da alle Menschen als Teil eines Volkes geboren werden, können zumindest potentiell auch alle Menschen diese Bedingung erfüllen und so zu epochemachenden Dichtern, Gelehrten oder Politikern werden.¹⁹⁴

Auch Lazarus, den eine enge Freundschaft mit Auerbach verband und der von Auerbachs *Schrift und Volk* sehr angetan war,¹⁹⁵ vertrat dieselbe Auffassung hinsichtlich des dichterischen ‚Genies‘: Da die „Heroen des Geistes [...] dem Boden des Nationalgeistes entspringen, können sie auch wiederum auf ihn wirken“, in ihnen sammle sich der „Gesamtgeist einer Nation“, der durch sie „neue Trieb- und Bildungskraft“ gewinne.¹⁹⁶ Insbesondere die zeit-

¹⁹⁰ Auerbach: *Auf der Höhe. Roman in acht Büchern*, Stuttgart 1865, 3. Bd., S. 432.

¹⁹¹ Auerbach: *Gedanken des Collaborators*, a. a. O., S. 136.

¹⁹² Auerbach: *Einleitung [zu Spinoza's Sämmtliche Werke]*, a. a. O., S. XIX.

¹⁹³ Vgl. Hegel: *Werke in zwanzig Bänden, Bd. 7: Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*, hg. von Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1970, S. 26 [Vorrede]: „Was das Individuum betrifft, so ist ohnehin jedes ein Sohn seiner Zeit“.

¹⁹⁴ Dieses Modell eignet sich auch, um Auerbachs Auffassung vom Heldentum zu charakterisieren, vgl. hierzu Reiling: *Heroismus*, a. a. O.

¹⁹⁵ Auerbach lernte Lazarus 1855 in Dresden persönlich kennen; Lazarus las erst in diesem Jahr Auerbachs Poetik. An Auerbach schrieb er, dass er in ihr ähnliche Gedanken vorfand wie in seiner Völkerpsychologie: „Sie können sich indes leicht vorstellen, wie sehr einem Menschen, der über den Gedanken einer Völkerpsychologie gebrütet hat, Kopf und Herz bewegt werden müssen bei Ihrer Schrift [*Schrift und Volk*], bei solchen und so vielen Gedanken. [...] So sehr bin ich bei diesem Reichtum von Ideen mit meinem ganzen eigenen Ideenkreise berührt und beteiligt“ (Lazarus an Auerbach, 26. Februar 1855, in: *Moritz Lazarus und Heymann Steinthal: die Begründer der Völkerpsychologie in ihren Briefen*, 3 Bde., mit einer Einleitung hg. von Ingrid Belke, Tübingen 1971–1986, Bd. 1, S. 341). *Schrift und Volk* sei „die best[e]] und ideenreichste[]“ von Auerbachs bisherigen Werken (ebd.).

¹⁹⁶ Lazarus: *Verhältniß des Einzelnen zur Gesamtheit*, in: *Völkerpsychologie*, a. a. O., S. 109. Lazarus führte ein antikes Beispiel an: Die Werke von Aeschylus, Phidias und Plato seien aus dem griechischen Volksgeiste heraus entstanden und hätten auch auf diesen zurückgewirkt (vgl. auch Lazarus: *Möglichkeit einer Völkerpsychologie*, in: ebd., S. 15, und ders., Steinthal: *Einleitende Gedanken über*

genössischen „Dichter und Denker“ machen sich als geistige Elite um den Volksgeist verdient.¹⁹⁷

Auerbach entwarf ein Autormodell, das in der Tradition der Volkspoesie stand und den modernen Gegebenheiten Rechnung trug, wobei er der Überzeugung war, dass die „erneute volkstümliche und volksmäßige Richtung der Literatur“ Ausdruck des „gegenwärtige[n] Streben[s]“ der eigenen Epoche sei und deshalb der „ungetheilten absoluten Hingebung“ bedürfe.¹⁹⁸ Die Weiterentwicklungen des alten Volkspoesie-Konzeptes zu einem Zwittermodell einer ‚natürlichen Kunstpoesie‘ resp. ‚zeitgenössischen Naturpoesie‘ verstand Auerbach als „genetische Entwicklung[en] des Gesamtlebens“ (S. 118), die sich aus der Geistes- bzw. Bildungsgeschichte der Menschheit ergab. Im Anschluss an Schillers geschichtsphilosophische Überlegungen in *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795), die dieser bereits in der Bürger-Rezension artikuliert (vgl. Kap. II.2), erkannte auch Auerbach, dass der Mensch die ursprüngliche Naivität der Vorzeit verloren und in phylogenetischer Hinsicht seine intellektuellen Fähigkeiten weiter und höher entwickelt habe und zur „Anschauung und Erkenntnis des Allgemeinen“ emporgestiegen sei (S. 62). Die Zeit, in der die Menschen ihre Glaubens- und Naturlehren in Märchen und Mythen eingekleidet haben, sei dementsprechend vorbei. Eine naive, personifizierende Darstellung der Ideen oder Naturkräfte in der herkömmlichen Märchensymbolik sei im 19. Jahrhundert fehl am Platz; der neue „freie Geist läßt sich nicht mehr in die Behausung der Märchen zurücklocken“ (S. 63), sondern brauche neue Formen wie sie – das getraute sich Auerbach nicht direkt zu sagen – seine *Schwarzwälder Dorfgeschichten* darstellen.¹⁹⁹ Auch wenn er die alten Volkspoesien als nicht mehr seiner Zeit gemäße Dichtungen ansah, lehnte er die Sammeltätigkeit der Grimms und anderer Volkspoesie-Interessierten keinesfalls ab:²⁰⁰

Völkerpsychologie, als Einladung zu einer Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft, in: ebd., S. 159).

¹⁹⁷ Lazarus: *Verhältniß des Einzelnen zur Gesamtheit*, a. a. O., S. 105.

¹⁹⁸ Auerbach: *Schrift und Volk*, a. a. O., S. 4 f.

¹⁹⁹ In der Literatur sind somit ähnliche Prozesse notwendig, wie sie gemäß Auerbachs Überzeugung auch gesamtgesellschaftlich anstehen: „Das neue Leben ringt daher nach neuen Formen, in denen es gilt, die Eroberungen der Neuzeit, die freie Konkurrenz, das freie Individuum zu wahren und dabei eine Gemeinsamkeit herzustellen, in der jene geregelt und dieses in organische Verbindung mit anderen gebracht wird. Der letzte Zweck des staatlichen Gemeinlebens ist das freie Individuum, dieses soll und muß erhalten werden bei der organischen Verbindung der Einzelnen.“ (S. 249).

²⁰⁰ Auerbach lobte Jacob Grimm als den „Großmeister der erneuten volkstümlichen Richtung“ (ebd., S. 157; vgl. auch seinen Nachruf auf Jacob Grimm in den *Deut-*

Wir dringen durch sie [die Sammlungen der alten Poesie] zum unerschöpflichen Quell des deutschen Volksgeistes vor, manchen abgerissenen Klang in der Gegenwart lernen wir dadurch verstehen, erweitern und in tieferen Zusammenhang bringen; jene Eroberungen sind nicht bloß für ein wissenschaftliches Raritätenkabinet [sic] gemacht worden, die alten goldhaltigen Münzen können, in alter Prägung oder in erneuter, wieder ins Leben umgesetzt werden. (ebd., S. 153 f.)

Hier taucht Herders Vorgabe, die alte Volkspoesie an moderne Zeiten zu adaptieren, erneut auf. Im Vorwort zu seinen *Dorfgeschichten* reihte Auerbach in diesem Sinne seine Erzählungen in die Tradition der Volkspoesie ein: „Die neuere Volksdichtung kann damit zugleich mit Bewußtsein aufgreifen und fortsetzen, was ehemals die Sage in rein naiver Weise that, indem sie bestimmte Orte mit ihren Gebilden umwob.“²⁰¹

Den ersten Lesern der *Dorfgeschichten* waren diese Bezüge (im Gegensatz zu heute) ebenfalls geläufig. Julian Schmidt etwa fasste Auerbachs Erzählungen als „Naturpoesie“ auf, die jedoch einen „doctrinären Anstrich“ aufweisen würde,²⁰² Saint-René Taillandier lobte Auerbach, weil dieser durch die „Verschmelzung des Nationalcharakters mit dem Bewußtsein der neurn [sic] Zeit originelle Erzeugnisse hervorgehen“ ließ.²⁰³ Die „Verschmelzung der Neuheit mit einem kindlichen Anschmiegen an die guten literarischen Ueberlieferungen“ seien als Grund des Erfolges anzusehen (vgl. auch Kap. IV.1).²⁰⁴

schen Abenden, Neue Folge [Stuttgart 1867]); er selbst hatte 1843 geplant, einen *Sagen- und Märchenschatz* für die *Allgemeine deutsche Bürgerbibliothek* herauszugeben; vgl. Bettelheim: *Berthold Auerbach*, a. a. O., S. 142.

²⁰¹ Auerbach: *Vorreden spart Nachreden*, in: *Berthold Auerbach's gesammelte Schriften, Bd. 1. Schwarzwälder Dorfgeschichten. Zweite Gesamtausgabe*, Stuttgart 1864, S. X; vgl. hierzu auch Wolfgang Seidenspinner: *Oralisierte Schriftlichkeit als Stil. Das literarische Genre Dorfgeschichte und die Kategorie Mündlichkeit*, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 22/2 (1997), S. 36–51.

²⁰² Julian Schmidt: *Geschichte der deutschen Literatur im neunzehnten Jahrhundert*, zit. nach *Realismus und Gründerzeit*, Bd. 2, a. a. O., S. 176–178, hier S. 176.

²⁰³ Saint-René Taillandier: *Über Roman und Kritik in Deutschland*, in: *Die Grenzboten* 5/3 (1846), S. 17–33, hier S. 21. Ähnlich scheint auch Günter Oesterle Auerbachs *Schrift und Volk* zu verstehen, wenn er die Abhandlung als Poetik des vormärzlichen Volksbuches charakterisiert; vgl. Günter Oesterle: *Dialogizität und Paragone zwischen verschrifteter und bebildeter Geschichtsdarstellung. Franz Kugler/Adolph Menzel: ‚Geschichte Friedrichs des Großen‘*, in: *Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive*, hg. von Fabio Crivellari et al., Konstanz 2004, S. 263–295, insbes. S. 272 ff.

²⁰⁴ Ebd., S. 31.

Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch Auerbachs Forderung einer ästhetisch hochstehenden Volksliteratur. Nur diese ist im 19. Jahrhundert den Entwicklungen des menschlichen Geistes adäquat, dahinter könne man nicht zurückfallen, ohne anachronistisch zu werden:

Die echte Volksschrift kann auch den Gesetzen der Kunst entsprechen, ja sie muß es, weil sie sonst im Geiste des Lesers eine Unbefriedigung zurückläßt, die alles in sich Unfertige erregt. Das eben ist die besondere Schwierigkeit der dichterischen Volksschrift, daß man bei ihrer Abfassung des vorgesetzten lehrhaften Zweckes vergesse und das volle Leben walten lasse. Der Volksschrift die Bedingungen der Kunst erlassen, heißt ihre selbständige Bedeutung in sich aufheben, sie aus dem Zusammenhang der Geistesentwicklung ablösen und der geistigen Errungenschaft der neuen Welt verlustig machen.²⁰⁵

Der allgemeinen Bildungs- resp. Geistesgeschichte der Menschheit räumte Auerbach in seiner Poetik großen Raum ein und ging in seinen Ausführungen mit den gängigen Darstellungen der Volkspoesie-Geschichte einig (vgl. Kap. II.3). Auch er teilt deren Entwicklung in die drei Phasen der ursprünglichen Gemeinschaft, der darauffolgenden Differenzierung sowie der erhofften zukünftigen neuen Gemeinschaft ein. Den Zustand der „gebildetsten Völker des Alterthums, Juden und Griechen“ bezeichnet Auerbach als „Gesamtleben“ (S. 112): „Was die Nation von ihrem Geiste in Schriften niedergelegt hatte, gehörte nach Inhalt und Form dem gesammten Volk; so bei den Juden die Bibel, bei den Griechen in ähnlicher Weise die homerischen Dichtungen.“ (S. 112f.) Der „Mensch sprach zum Menschen“, die „Weisen der Griechen, die Propheten der Juden [waren] auch Männer aus dem Volk, bestimmten Lebensthätigkeiten hingegeben, nicht bloß der Welt entfremdete Gelehrte“ – kurzum: von einem „populären“ und einem davon unterschiedenen „höheren Bewußtsein“, wie man es seither in späteren Zeiten antreffe, konnte keine Rede sein (ebd.). Dann löste sich – ohne dass Auerbach dafür einen Zeitpunkt angibt – die ehemals „organische Verknüpfung“ auf: „Der Geist vertiefte sich in sich, wußte und wollte nichts von einem organischen Ergebnis des Lebens, das Allgemeine allein galt, das abstract Wahre stellte sich für sich hin.“ (S. 114) Das Ziel seiner eigenen Zeit sah Auerbach darin, Geist und Welt wieder zu versöhnen: „Der Geist, die Erkenntniß, muß im Leben, in Sitten, Bräuchen, Gesetzen und öffentlichen Einrichtungen dastehen; er soll weniger gelernt und gelesen, als erlebt werden.“ (S. 116) Das sei nicht als Rückkehr zu den Anfängen zu verstehen, sondern als Vereinigung auf einer höheren Stufe, die erklärt, weshalb die Beibehaltung der alten Dichtungsformen und -arten nicht mehr zeitgemäß sei:

²⁰⁵ Auerbach: *Schrift und Volk*, a. a. O., S. 120f.

Wir dürfen es nicht beklagen, daß das nationale Organische der alten Völker aufgelöst ist, oder es versuchen, solches in seiner alten Abgeschlossenheit wieder herzustellen. Die Weltgeschichte thut einen Schritt, den sie vorwärts gethan, nicht mehr zurück [...]. (S. 115)

So wie Auerbach die alte Volkspoesie als Vorläufer der modernen volkstümlichen Literatur ansah, so taten es auch Meyer-Merian (Kap. III.2) oder Gotthelf, der den modernen Volksdichtern die „mittelalterliche[n] Schriftsteller“ als „Vorbilder“ empfahl.²⁰⁶ Und auch Volksaufklärer wie Irenäus Gersdorf und Wilhelm Arthur Passow rechneten die Volkspoesie zur Volksliteratur und attestieren ihr für diese Musterhaftigkeit. Passow wies zu Beginn seiner Ausführungen (in Übereinstimmung mit der Literaturgeschichten der Volkspoesie, siehe Kap. II.3) darauf hin, dass es die Volksliteratur als ‚Volkspoesie‘ bereits im 13. Jahrhundert sowie im 17. Jahrhundert als ‚Volksromane‘ oder ‚Volksbücher‘ gegeben habe;²⁰⁷ ebenso rechnete Gersdorf „die Volksmärchen (die Volkslieder) [sic] und die bessern alten Volksbücher“ zu den Volksschriften.²⁰⁸ Beide waren mit Auerbach einig, dass die „Einfachheit und Wahrheit im höhern Sinne [...] die Grundbedingungen“ jeder Volksdichtung darstellen und somit auch der modernen Dichtung als Vorbild dienen sollten.²⁰⁹ Die alte Volkspoesie bedürfe jedoch der „Umgestaltung und Säuberung“ sowie der „Wiederbelebung“, so wie es in Grimms Märchen und Sagen oder in den Volksbüchern von Gotthard Oswald Marbach (1838–43) oder Karl Simrock (seit 1845–67) geschehen sei.²¹⁰ Empfehlenswert seien sie, weil in ihnen der „Kern unsers vaterländischen Bewußtseins“ enthalten sei und sie auch „wahrhaft naiv“ seien, während „viele der jüngsten Volksschriftsteller“ diese Naivität künstlich und erfolglos nachzuahmen suchten.²¹¹ Wie Passow, so warnte

²⁰⁶ Gotthelf an Gersdorf, 28. September 1843, in: ders.: *Sämtliche Werke, 5. Ergänzungsband*, a. a. O., S. 333 f.; vgl. auch den Brief Gotthelfs an Gersdorf, 8. Januar 1846, in: Gotthelf: *Sämtliche Werke in 24 Bänden und 18 Ergänzungsbände, 6. Ergänzungsband: Briefe, Dritter Teil*, bearbeitet von Kurt Guggisberg, Werner Juker, Erlenbach 1950, S. 249: Gegenüber Gersdorf erläutert Gotthelf, dass der Zwickauer Verein ihn vor Jahren nicht um ein „deutsches Volksbuch, ein quasi Nibelungenlied“, sondern lediglich um ein erbauliches Lesebuch gebeten habe.

²⁰⁷ Passow: *Das Volksschriftenwesen der Gegenwart*, a. a. O., S. 1397.

²⁰⁸ Gersdorf: *Ueber den gegenwärtigen Zustand des Volksschriftenwesens*, a. a. O., S. 5.

²⁰⁹ Passow: *Das Volksschriftenwesen der Gegenwart*, a. a. O., S. 1399.

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ Ebd.; vgl. Gersdorf: *Ueber den gegenwärtigen Zustand des Volksschriftenwesens*, a. a. O., S. 18: „Aus dem Studium des Originalmährchens, welches alle Verhältnisse in der Vorstellungsweise des Volks zur Zeit seiner Kindheit (nicht etwa in der

auch Gersdorf (und war auch darin mit Auerbach einig): „Nur wolle Niemand diese ursprüngliche Anschauungsweise [der alten Volkspoesien] noch jetzt anwenden!“²¹²

III.4 Exkurs: Zur Attraktivität des Volksschriftstellers um 1900: Josef Ranks *Erinnerungen aus meinem Leben* (1896) als Selbststilisierungen zum großen Volksdichter

Josef Rank gehört zu einer Vielzahl von Autoren des 19. Jahrhunderts, die zwar in ihrer Zeit sehr bekannt waren und viel gelesen wurden, heute aber nur noch literarhistorisches Interesse für sich beanspruchen können.²¹³ Der 1816 im böhmischen Friedrichsthal geborene, 1896 in Wien verstorbene Schriftsteller und Journalist wurde um die Mitte des 19. Jahrhunderts meist in einem Atemzug mit Jeremias Gotthelf und Berthold Auerbach genannt und als einer der Mitbegründer der im 19. Jahrhundert so populären Gattung der Dorfgeschichte gepriesen, wobei er freilich meist als der schlechteste dieser drei Dichter galt (und gilt). So schrieb etwa Julian Schmidt 1856 in seiner *Geschichte der deutschen Literatur im neunzehnten Jahrhundert*: „Joseph Rank begann mit böhmischen Dorfgeschichten, die vielen Beifall fanden, weil sie bloße Copien waren. Seine eigenen dichterischen Versuche sind verfehlt. Wenn Auerbach für seine Figuren warme Liebe mitbringt, so wird bei Rank aus dieser Liebe empfindsame Verehrung.“²¹⁴ Ganz ähnlich tönte es bei Rudolf Gottschall, der Rank lobte, weil dessen Figuren viel „zarter, inniger und sinniger“ gestaltet seien als diejenigen Gotthelfs, der meist „in derbster Anschaulichkeit“ schreibe und dessen Figuren „oft aus der Mistjauche“ entsprungen seien.²¹⁵ Allerdings zeichne Rank seine Figuren viel „sentimentaler und überschwäng-

der Kinder) auffaßt, kann der Volksschriftsteller auch in dieser Beziehung sehr viel lernen [...]“

²¹² Gersdorf: *Ueber den gegenwärtigen Zustand des Volksschriftenwesens*, a. a. O., S. 18.

²¹³ Die folgenden Ausführungen erschienen erstmals 2013 in Jesko Reiling: *Mit Umland im Parlament. Josef Ranks apolitischer Blick auf die Frankfurter Nationalversammlung*, in: *Literatur im Umfeld der Frankfurter Paulskirche 1848/49*, hg. von Robert Seidel und Bernd Zegowitz, Bielefeld 2013 (Vormärz-Studien), S. 321–344.

²¹⁴ Julian Schmidt: *Geschichte der deutschen Literatur im neunzehnten Jahrhundert. Bd. 3: Die Gegenwart*, 3., wesentlich verbesserte Ausgabe, Leipzig 1856, S. 286.

²¹⁵ Rudolf Gottschall: *Die deutsche Nationalliteratur in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Literarhistorisch und kritisch dargestellt. Bd. 2*, Breslau 1855, S. 614.

licher“ als Auerbach, dessen „plastische Klarheit, Ruhe und Gelassenheit“ er vermissen lasse. Rank vermöge zwar die „kleine und beschränkte Welt“ des Dorfes mit der „inneren Poesie des Herzens“ zu durchleuchten, verfallte dabei jedoch oft ins „Verworrene und Maßlose“, seine Geschichten enthielten eine „reiche Farbenpracht“, die aber nur allzu leicht in eine „romanhafte Ueberreizung“ ausarte.²¹⁶ Trotz aller Kritik war Rank als volkstümlicher Erzähler sehr erfolgreich; seine zwischen 1859 und 1862 bei Karl Flemming in Glogau erschienenen *Ausgewählten Werke* umfassen elf Bände. Berühmt wurde er durch seine 1843 veröffentlichten ethnographischen Schilderungen *Aus dem Böhmerwalde*, in denen er Beschreibungen der Sitten und Gebräuche seiner deutschböhmischen Heimat darbot, die er mit volkstümlichem Erzähl- und Liedgut sowie eigenen Novellen anreicherte.

In Ranks Autobiographie *Erinnerungen aus meinem Leben*, um die es im Folgenden geht, spielen die genannten Autoren Gotthelf und Auerbach eine maßgebliche Rolle; zu ihnen gesellt sich ein weiterer Volksschriftsteller des 19. Jahrhunderts, dem Rank seine 1851 erschienene dreibändige Neuauflage der Schilderungen *Aus dem Böhmerwald* widmete: Ludwig Uhland, der heute wie Gotthelf und Auerbach allenfalls in der Peripherie des literarischen Kanons verortet wird. Dieses Triumvirat ist für das Selbstverständnis des Dichters Rank von kaum zu überschätzender Bedeutung, nutzt er es doch als Folie, um sich selbst als ebenso großen volkstümlichen Autoren zu inszenieren.

In seiner Autobiographie entwirft Rank, der als Abgeordneter der Nationalversammlung von August 1848 an in Frankfurt weilte und das Ende des Rumpfparlaments am 18. Juni 1849 in Stuttgart hautnah miterlebte, vor allem ein ruhmreiches Dichterbild von sich selbst. Streckenweise wirkt seine Schilderung wie eine literarhistorische Anekdotensammlung, die insgesamt als groß angelegter Versuch erscheint, das Politische weitgehend aus dem eigenen Leben herauszuschreiben. Nicht als Anwalt des Volkes präsentiert sich Rank; der politische Kampf um Rechte und Freiheiten des Volkes erscheint bei ihm eher als ‚Störfaktor‘ der eigenen dichterischen Karriere, dem er deshalb im Leben wie in der Literatur weitgehend auszuweichen sucht. Politik und Dichtertum geraten in Ranks Darstellung in ein agonales Verhältnis, das er nur auflösen kann, indem er jene gegen dieses ausspielt. Der Blick des liberal gesinnten Ranks auf die Frankfurter Nationalversammlung ist aus heutiger Perspektive eher verblüffend: Dem politischen Geschehen in den Jahren 1848/49 vermag Rank keine besondere und vor allem keine positive Funktion zuzuschreiben. Wie es kommt, dass ausgerechnet ein Volksschriftsteller, der sich per definitionem für Aufklärung und Beförderung des Volkes in vielfältiger Weise einsetzen sollte, seine Rolle als Abgeordneter und gewählter

²¹⁶ Ebd., S. 615.

Volkvertreter zu verbergen sucht, wird im Folgenden untersucht. Ein Blick auf (autobiographische) Berichte anderer Parlamentarier (Franz Schuselka, Friedrich Theodor Vischer, Rudolf Haym, Moritz Hartmann) hilft dabei, Ranks besondere Erzählstrategie und -intention zu eruieren.

Ranks erst kurz nach seinem Tode 1896 erschienenen *Erinnerungen* erzählen zu Beginn stimmungsvolle Kindheitsanekdoten und entwerfen unterhaltsame Familien- und Dorfgemälde, die Heiteres und Bedrückendes zugleich enthalten. Sie zeigen den Bildungs- und Entwicklungsgang eines jungen Mannes, der sich talentiert und begeistert Wissen aneignet und schließlich in Wien ein Theologie- bzw. Jura-Studium beginnt, bevor er als Schriftsteller tätig wird.²¹⁷ Ranks Aufsteigergeschichte ist vergleichbar mit den im 19. Jahrhundert viel gelesenen Biographien von Benjamin Franklin, Johann Heinrich Jung-Stilling oder Heinrich Zschokke, die alle dank einer vergleichbar hervorragenden Intellektualität aus ländlichen und ärmlichen Verhältnissen in öffentliche Ämter aufgestiegen und zu großem Renommee gelangt waren. In Wien stieg Rank, wenn auch eher zufällig und unterstützt durch vielfältige Anregungen von Franz von Dingelstedt und Ludwig August Frankl, in dessen Wochenschrift *Sonntagsblätter* die ersten Texte Ranks erschienen, vom Zeitungsschreiber zum geschätzten Autor der Schilderungen *Aus dem Böhmerwalde* auf. Er verkehrte in einem intellektuellen Kreis, der sich regelmäßig im Kaffeehaus Gehringer (Bauernmarkt 5) traf und von Rank als „jung-österreichisches Rütli“ bezeichnet wird.²¹⁸ Dort debattierte er mit Johann Nepomuk Berger, Karl Beck, Moritz Hartmann, Sigmund Kolisch, Leopold Kompert, Hieronymus Lorm, Eduard Mauthner, Alfred Meißner, Johannes Nordmann, Alexander Schindler und Adolf Wiesner eifrig über die „beginnende politische Bewegung und die Aufgaben und Leistungen der Poesie und Literatur der Gegenwart“.²¹⁹ Rank trieben jedoch nicht so sehr politische Fragen und Probleme um, sondern vielmehr literarische Versuche und Experimente:

Aber ich war weit entfernt, in politischen Dingen besondere Verdienste und Ehren erringen zu wollen. Dazu war ich viel zu jung, zu bescheiden und unerfahren; mit leidenschaftlicher Sehnsucht nahm ich dagegen meine Studien und literarischen Arbeiten wieder auf und war weit glücklicher, die neue Be-

²¹⁷ Vgl. zur Biographie Ranks (und der wenigen Forschungsliteratur zu Rank) Ladislava Váňova: *Josef Rank – ein österreichischer Schriftsteller aus Böhmen*, in: *Stifter-Jahrbuch, Neue Folge* 12 (1998), S. 153–167.

²¹⁸ Josef Rank: *Erinnerungen aus meinem Leben*, hg. von August Sauer, Prag et al. 1896 (Bibliothek Deutscher Schriftsteller aus Böhmen 5), S. 270.

²¹⁹ Ebd., S. 246. Mit Mauthner und Ferdinand Kürnberger ist Rank Zeit seines Lebens befreundet (vgl. ebd., S. 266).

kanntschaft einer literarischen Größe zu machen als von damals vielgenannten politischen Tageshelden aufgesucht zu werden.²²⁰

Die Revolution von 1848 setzt zu einer Zeit ein, in der Rank bereits erste Erfolge als Schriftsteller feiern konnte. Nicht nur in Wien, wo er auch Nikolaus Lenau und Anastasius Grün²²¹ kennenlernte, sondern auch von außerhalb erfuhr er für seine volkskundlichen Schilderungen Lob, etwa von Adalbert Stifter, von Jacob Grimm,²²² vom „genialen Volksschriftsteller“ Jeremias Gotthelf oder auch von Berthold Auerbach.²²³ Wohl auch aufgrund seiner Popularität wurde er 1848 im Wahlkreis Bischofsteinitz ins Frankfurter Parlament gewählt. Den Schluss von Ranks Autobiographie bildet die Auflösung des Rumpfparlaments 1849 in Stuttgart.

In dem kurzen Nachwort zu Ranks *Erinnerungen* weist der Herausgeber August Sauer darauf hin, dass Rank das „Manuscript ausdrücklich als abgeschlossen bezeichnet“ habe;²²⁴ die Autobiographie stellt somit also kein fragmentarisch gebliebenes Lebensbild dar. Schenkt man dieser Versicherung Glauben – und es gibt keine Anzeichen, die dagegen sprächen –, so ist der Sachverhalt erklärungsbedürftig, dass Ranks *Erinnerungen* mit den Jahren 1849/50 enden, obwohl Rank mit der Abfassung wohl erst zu Beginn der 1890er Jahre begonnen hatte,²²⁵ und somit auch seine dichterischen und journalistischen Jahre in Weimar und Nürnberg (1854–61), seine Zeit als Direktionssekretär am kaiserlich-königlichen Hofoperntheater in Wien (1862–74) oder als Generalsekretär am Wiener Stadttheater (1876–78) hätte darstellen können. Der Verzicht, die letzten vierzig Jahre seines Lebens zu schildern, scheint zunächst darauf hinzudeuten, dass Rank seine Biographie als Revolutionserzählung angelegt hat, als Erzählung, die teleologisch auf die großen politischen Ereignisse in der Jahrhundertmitte zuläuft und somit private und politische Geschichte engführt. Die Dreigliederung der Biographie suggeriert ebenfalls einen Aufstieg vom Einzelleben ins Gesellschaftlich-Nationale. Vom ersten Kapitel „Elternhaus und Jugendjahre“ geht es über das zweite Kapitel „In der Kaiserstadt (Wien): Neue Welt, Neues Leben“ hin zum dritten, in dem das Persönliche bereits ganz aus der Überschrift getilgt ist: „Aus den Tagen des Völkerfrühlings 1848“. Dieses Kapitel, das lediglich zwei Lebensjahre beschreibt, nimmt mit rund 100 Seiten überproportional viel Raum

²²⁰ Ebd., S. 289.

²²¹ Vgl. ebd., S. 290.

²²² Vgl. ebd., S. 264 f.

²²³ Ebd., S. 290.

²²⁴ August Sauer: *Nachwort des Herausgebers*, in: ebd., S. 408–410, hier S. 408.

²²⁵ Vgl. Rank: *Erinnerungen*, a. a. O., S. 246 und 316.

ein (gut ein Viertel der Biographie). Die Darstellung der Frankfurter Zeit, die mit Ranks Ankunft am 10. August 1848 in Frankfurt beginnt und mit der Auflösung des Rumpfparlamentes in Stuttgart am 18. Juni 1849 endet, benötigt davon ca. 40 Seiten.

Wer Ranks *Erinnerungen* im Hinblick auf die ereignisreiche parlamentarische Geschichte von 1848/49 liest, wird jedoch enttäuscht. Von politischen Diskussionen, ideologischen Parteibildungen und Grabenkämpfen, von parlamentarischer Diplomatie und politischen Intrigen etc. erfährt man kaum etwas; allenfalls so viel, wie man aus anderen Quellen schon kannte. Schon Valentin Veit hatte – freilich ohne Ranks Darstellung zu erwähnen – darauf hingewiesen, dass aus historiographischer Perspektive die Erinnerungen der Parlamentarier, die 1898 anlässlich des 50-jährigen Revolutionsjubiläums erschienen waren, lediglich von „mäßigem Quellenwert“ seien, da sie nicht auf „gleichzeitiger Aufzeichnung“ aus dem Revolutionsjahr basieren würden und somit durch die perspektivierende Rückschau nicht wahrhaftig von der damaligen Zeit Zeugnis geben könnten.²²⁶ Rank geht sogar noch weiter, wenn er grundsätzlich Zweifel an jeglicher Revolutionsgeschichtsschreibung artikuliert. Da für ihn Erinnerung und Darstellung historischer Ereignisse stets subjektiv sind, könne die Historiographie keine objektiven Wahrheiten darstellen und sei somit letztlich immer parteiisch und manipulativ. Sie vermöge zudem die Vorherbestimmung des Weltenlaufs weder zu erklären noch aufzuzeigen.²²⁷ Folglich spricht Rank seiner Autobiographie ein politisches historiographisches Interesse explizit ab. Es könne „von keinem Interesse“ sein, so Rank, „in diesen Aufzeichnungen, die einem bescheidenen Privatleben gewidmet sind, das zufällig in die große Zeitströmung gerathen ist, weite ausführliche Berichterstattung zu finden; nur in kurzen allgemeinen Umrissen, mit Einfügung eigener Erlebnisse von nennenswerter Art, kann die Aufgabe weiterer Aufzeichnungen gesucht werden.“²²⁸ Dementsprechend lakonisch mutet phasenweise Ranks Bericht über das politische Geschehen in der Frankfurter Nationalversammlung an.²²⁹

²²⁶ Valentin Veit: *Geschichte der deutschen Revolution, Bd. 2: Bis zum Ende der Volksbewegung 1849*, Berlin 1931, S. 600.

²²⁷ „[R]ührige zeitgenössische Federn haben in dicken Bänden ausführlich, aber parteilich Bericht erstattet über den Verlauf der Dinge in Frankfurt; die Zeit und ein höheres Geschick haben seitdem die damalige Hauptfrage der Bildung des deutschen Reiches und der Bestimmung der obersten Spitze desselben entschieden gelöst.“ (Rank: *Erinnerungen*, a. a. O., S. 358).

²²⁸ Ebd.

²²⁹ „Berühmte Redner traten auf, für und wider kämpfend, und die Leidenschaften der Parteien oft wild aufregend; unberühmte und meist sehr vordringliche Debatter machten Stunden und Tage lang das Parlament gar unerquicklich. Endlich trat

Mit dieser Intention steht Rank in deutlicher Opposition zu den Schriften der Parlamentarier, die gerade *nicht* ihre eigene Persönlichkeit, sondern das parlamentarische Geschehen darstellen wollten. Der österreichische Publizist und Politiker Franz Schuselka etwa, der als einer von sechs Österreichern auch am Frankfurter Vorparlament teilnahm, im August 1848 aus der Nationalversammlung jedoch ausschied, um im österreichischen Reichstag ein Mandat anzutreten, äußerte sich in seiner zeitnah verfassten Rückschau auf die Jahre 1848/49 wie folgt:

Es widerstrebt in der Regel dem deutschen Schriftsteller, sich selbst zum Helden eines Buches zu machen. Ich theile dies Gefühl, habe im ganzen Verlauf dieser Arbeit damit gekämpft, werde mich dadurch beklommen fühlen, so oft ich das Buch sehen werde. Man tröste mich durch eine unbefangene objektive Beurtheilung meiner Arbeit. Die Geschichte, die ich erzähle, ist interessant und wichtig, nicht ich. Ich bin eben wie andere dabei gewesen.²³⁰

Für Schuselka resultiert der Wert seines Rückblicks aus der Darstellung der historischen Ereignisse, die Bedeutung der eignen Person ist hierbei zweitrangig.²³¹ Anderen Parlamentariern, zu denen auch Rank gehört, geht es in ihrer Rückschau jedoch sehr wohl um die eigene Person. Die meisten nutzen ihren autobiographischen Rückblick allerdings weitaus gattungskonformer und traditioneller als Rank in politisch legitimierender Hinsicht. Der konservative Rudolf Haym etwa, der als Parlamentsmitglied im Auftrag der ‚Partei des rechten Centrums‘ von 1848–50 eine dreibändige politische Rechtfertigungsschrift der Casino-Fraktion vorgelegt hatte, berichtet in seinen 1902

ein Zustand ein, der den Weitsichtigeren deutlich erkennen ließ, dass die Ideale, welche das Parlament in Frankfurt am Main angeregt und versammelt hatten, infolge der tollen Verworrenheit der Parteiverhältnisse verdunkelt, entstellt, entwürdigt worden. [...] [A]lles ließ errathen, dass die endgiltige [sic] Entscheidung anderswo und durch andere Mittel herbeigeführt werden würde als durch Reden und diplomatische Kunststücke. Die Zersetzung und Erbitterung der Parteien nahm inzwischen immer zu und die parlamentarischen Verhandlungen wurden während des Winters manchmal noch mit einem Eifer und einer Gründlichkeit geführt, als stünden die höchsten Lebensinteressen durch rednerische Eindrücke zu entscheiden. Aber immer deutlicher traten die Symptome der Zersetzung hervor in den diplomatischen, wie in den parlamentarischen Verhältnissen.“ (Rank: *Erinnerungen*, a. a. O., S. 363 f.).

²³⁰ Franz Schuselka: *Das Revolutionsjahr März 1848–März 1849*, Wien 1850, Vorwort [unpag.].

²³¹ Schuselkas Bericht lässt sich somit zu den von Veit geschätzten zeitnahen Aufzeichnungen rechnen, wobei Veit Tagebücher und Korrespondenzen aus den Jahren 1848/49 als wertvollste Quellendokumente ansieht.

posthum erschienenen Lebenserinnerungen ähnlich knapp wie Rank über seine Frankfurter Zeit, rechtfertigt dort aber mit Nachdruck sein Verhalten in der Nationalversammlung. Er sei damals „eins der jüngsten Mitglieder der Versammlung“ gewesen und seine politische Unerfahrenheit sowie mangelndes rhetorisches Talent und fehlende „Geistesgegenwart“ hätten ihn belehrt, „nicht als Redner, sondern als Schriftsteller zu dem großen Ziele“ seinen Teil beizutragen.²³² „Weder im Parlamente noch auch nur in den Sitzungen unserer Fraktion konnte ich mich zum Reden bringen. [...] Zu folgen, zu hören, zu beobachten, zu kritisiren [sic] – darauf mußte ich mich nothwendig beschränken. Der fleißigste Besucher der Sitzungen, war ich der aufmerksamste Zuhörer.“²³³ Ähnliche Idealisierungstendenzen lassen sich auch, um ein weiteres Beispiel anzuführen, bei Friedrich Theodor Vischer beobachten. Auch er berührt seine Frankfurter Zeit in seiner autobiographischen Skizze nur kurz und erklärt, dass er sich zwar aus „redliche[r] Begeisterung“ für die politische Neugestaltung des Vaterlandes eingesetzt habe,²³⁴ die äußeren Umstände jedoch eine öffentliche Wirkung verhindert hätten: „Die Begierde, als Redner hervorzutreten, damit die Tausende von Wählern, die mir im Geiste wartend über die Schulter sahen, doch von mir hörten, stieß sich am Hinderniß des Zudranges zur Rednerbühne.“²³⁵ Sein „Verhalten eines Rathlosen“²³⁶ wie er es im Weiteren beschreibt, sei zudem den verworrenen politischen Verhältnissen geschuldet gewesen, so dass er zu einer durchdachten und klaren Einschätzung der Lage und eigenen Überzeugungen nicht gelangen konnte. Gleichwohl habe er bis zur Erschöpfung weitergearbeitet: „alles arbeitete an den Nerven und wie so viele meiner Kollegen habe ich damals einen Stoß auf meine Gesundheit fürs ganze Leben erlitten.“²³⁷

All diese Strategien der nachvollziehbaren Erläuterung des eigenen früheren politischen Verhaltens sucht man bei Rank vergebens. Es beginnt bereits mit der Wahl zum Abgeordneten, die bei ihm eher zur Nebensächlichkeit verkommt, obwohl er durchaus die Möglichkeit gehabt hätte, sich als leidenschaftlicher Patriot und Volksfreund oder gar als Freiheitsmartyrer zu profilieren. Im Sommer 1844 war er zwei Wochen wegen Missachtung der Zensurverordnungen und der Ausreise aus Wien ohne gültiges Reisevisum von

²³² Rudolf Haym: *Aus meinem Leben. Erinnerungen. Aus dem Nachlass herausgegeben*, Berlin 1902, S. 188.

²³³ Ebd., S. 198.

²³⁴ Friedrich Theodor Vischer: *Mein Lebensgang*, in: ders.: *Altes und Neues. Bd. 3*, Stuttgart 1882, S. 250–390, hier S. 320.

²³⁵ Ebd., S. 322.

²³⁶ Ebd., S. 324.

²³⁷ Ebd., S. 322.

den Prager Behörden in Untersuchungshaft genommen worden. Sein nach der Freilassung in den *Grenzboten* veröffentlichter Bericht über seine Gefängnis-erlebnisse wurde auch in weiteren Zeitungen abgedruckt und die von Rank behaupteten skandalösen Haftbedingungen kritisiert;²³⁸ in seiner Autobiographie erwähnt er zwar die Haft und seinen „unterhaltendlich“ geschriebenen *Grenzboten*-Artikel,²³⁹ nicht jedoch dessen medialen Wellenschlag. Die Prager Erlebnisse bezeichnet er im Rückblick als „Privat-Wetterwolke“ und verzichtet somit darauf, ihnen eine allgemeine politische Bedeutung beizumessen.²⁴⁰ In vergleichbarer Weise setzen sich seine Schilderungen fort: Nach eigenen Aussagen bestand sein in Frankfurt verfolgtes politische Programm ‚lediglich‘ in dem Ziel, Österreich die politische Führung des neuen großdeutschen Reiches zu verschaffen.²⁴¹ Politische Analysen zur Frankfurter Zeit sucht man als Leser vergebens. Nur oberflächlich berichtet er davon, dass er zur Fraktion des Deutschen Hofes²⁴² gehörte und wie er zwischen den „vie-

²³⁸ Vgl. hierzu Anton Ernstberger: *Josef Rank in Zensurhaft. Prag 1844*, in: *Stifter-Jahrbuch* 7 (1962), S. 113–130; Ranks Bericht *Zwölf Tage im Gefängnis* erschien in: *Die Grenzboten* 4 (1845), S. 158–181.

²³⁹ Rank: *Erinnerungen*, a. a. O., S. 288.

²⁴⁰ Ebd., S. 289.

²⁴¹ Vgl. ebd., S. 333 f.

²⁴² Vgl. ebd., S. 342 f. – Aus heutiger Perspektive mag es überraschen, dass sich Rank zur konstitutionellen Monarchie unter Österreichs Führung bekannte (ebd., S. 333 f.) und sich gleichwohl dem Deutschen Hof anschloss, den man eher als demokratische Fraktion versteht; vgl. hierzu *Biographisches Handbuch der Abgeordneten der Frankfurter Nationalversammlung, 1848/49*, hg. von Heinrich Best und Wilhelm Weege, Düsseldorf 1996 (Handbücher zur Geschichte des Parlamentarismus und der politischen Parteien, 8), S. 401 f. Rank begründet seine Mitgliedschaft vor allem mit der vom Deutschen Hof angestrebten großdeutschen Lösung (vgl. Rank: *Erinnerungen*, a. a. O., S. 343); gleichwohl bleibt Raum zur Spekulation: Möglicherweise ist Rank aufgrund der bloß partiellen Übereinstimmung mit den Ansichten des Deutschen Hofes politisch nicht in Erscheinung getreten. Man vermisst eine ausführlichere Einschätzung, wie er sich selbst innerhalb der Fraktion verortete. Zeitgenössische Einschätzungen der Parteien lassen Ranks (in der Autobiographie behauptete) Ansichten keinesfalls mit denjenigen des Deutschen Hofes kongruent erscheinen; vgl. etwa die Einschätzung von Johann Gottfried Eisenmann: *Die Parteyen der deutschen Reichsversammlung. Ihre Programme, Statuten und Mitgliederverzeichnisse*, Erlangen 1848, S. 41 f.: „Die Mitglieder dieser Parthey [des Deutschen Hofes] sind verschiedene Anhänger der demokratischen Republik und sie machen dessen gar kein Hehl. Es finden sich aber auch viele unter ihnen, welche vorläufig mit einer gut eingerichteten demokratisch-constitutionellen Monarchie fürlieb nehmen würden; da sie aber die constitutionelle Monarchie nicht aus freyer Wahl annehmen würden, so ist für sie nur jene constitutionelle

le[n] namhafte[n] Männer[n] und Redner[n] Deutschlands“ seinen Sitzplatz im Parlament fand.²⁴³ Aus der politischen Geschichte werden lediglich die aufrührerischen Geschehnisse am 18. September 1848 in Frankfurt sowie die Auflösung des Stuttgarter Rumpfparlaments etwas ausführlicher geschildert.²⁴⁴

Ansonsten nimmt Rank vielmehr das außerparlamentarische Leben und vor allem Ludwig Uhland in den Blick, seinen „hochverehrten Meister“,²⁴⁵ der bis ins 20. Jahrhundert als einer der großen Dichter Deutschlands galt.²⁴⁶ Es interessieren aber nicht Uhlands politische Ansichten, sondern vielmehr der persönliche Umgang mit ihm.²⁴⁷ Den Hinweis auf die berühmte Rede Uhlands gegen das Erbkaisertum vom 22. Januar 1849, in der dieser verkündet hatte, dass „kein Haupt über Deutschland leuchten“ könne, das nicht „mit einem vollen Tropfen demokratischen Öls gesalbt“ sei,²⁴⁸ dient dazu, vor allem den Satz in Erinnerung zu rufen, mit dem sich Uhland ins kollektive Gedächtnis eingeschrieben hatte. Die zweite „Kernstelle“ dieser Rede ist für den Österreicher Rank Uhlands Plädoyer für eine großdeutsche Lösung, den Zusammenschluss von Österreich und Deutschland.²⁴⁹ Ergänzend fügt Rank

Monarchie gut eingerichtet, deren Institutionen den Uebergang in die Republik möglichst leicht machen. Die constitutionelle Monarchie hat sohin bey dieser Parthey keine Unterstützung zu erwarten [...].“ – Möglicherweise verschleiert Rank im Rückblick seine politischen Ansichten aus dem Jahre 1848, die demzufolge deutlich demokratischer gewesen sind, als er sie schildert. Es sind mir keine Quellen bekannt, die hierüber Auskunft geben könnten.

²⁴³ Rank: *Erinnerungen*, a. a. O., S. 344.

²⁴⁴ Dementsprechend verzichtet Rank auch darauf, politische Entscheidungen oder Ereignisse konkret zu kommentieren; weder äußert er sich ausführlicher zur Wiener Oktoberrevolution oder gar zur Erschießung von Robert Blum noch nimmt er zur politischen Dichtung der Zeit, etwa von seinem Freund Moritz Hartmann, Stellung.

²⁴⁵ Rank: *Erinnerungen*, a. a. O., S. 353.

²⁴⁶ Vgl. Walter Jens: *Unser Uhland. Nachdenken über einen vergessenen Klassiker*, Tübingen 1987.

²⁴⁷ In lediglich einem Satz skizziert Rank den Politiker Uhland als außergewöhnliche Erscheinung, die den Parteikämpfen enthoben war: „Uhland gehörte keiner Clubpartei an, gieng stets und ohne Rücksicht auf sonstige Gesinnungsgenossen seine besonderen Wege und erwo, was zu thun sei, ganz für sich allein [...].“ (Rank: *Erinnerungen*, a. a. O., S. 362).

²⁴⁸ Vgl. Uhland: *Rede gegen das Erbkaisertum*, in: ders.: *Werke. Bd. 4: Wissenschaftliche und poetologische Schriften, politische Reden und Aufsätze*, hg. von Hartmut Fröschle, München 1984, S. 713–718, hier S. 717f.; vgl. Rank: *Erinnerungen*, a. a. O., S. 362.

²⁴⁹ Rank: *Erinnerungen*, a. a. O., S. 362; vgl. Uhland: *Rede gegen das Erbkaisertum*, a. a. O., S. 716f.

eine eigene Beobachtung hinzu, die Uhlands Bekanntheit und Ruhm verdeutlichen soll: Uhland habe „während des Parlaments [...] als bedauernswertes Opfer unter der Last der Stammbuchblätter zu leiden“ gehabt, musste also in viele private Erinnerungsbücher der Parlamentarier einen Eintrag machen, was er auch stets mit „großer Ruhe“ vornahm.²⁵⁰ Im Weiteren berichtet Rank davon, wie liberale Parlamentarier Gedichte Uhlands zur politischen Satire auf konservative Politiker umschrieben. Eine solche Umdichtung zu *Der Wirtin Töchterlein* legte Rank auf Wunsch seiner Freunde Uhland eines Tages vor, Uhland reagierte überaus freundlich darauf.²⁵¹ Die Schilderungen über ihre gemeinsame Zeit in Frankfurt ergänzt Rank mit der Beschreibung seiner Besuche bei Uhland in Tübingen nach Auflösung des Parlaments.²⁵² Sämtliche Uhland-Anekdoten zeugen dabei nicht nur vom zeitgenössischen Uhland-Kult, sondern führen ihn auch gleichzeitig weiter,²⁵³ wie ihr Entstehungskontext leicht zu erkennen gibt.

Rank hatte bereits 1864 die Uhland-Episoden als Gedenkschrift unmittelbar nach Uhlands Tod veröffentlicht. Weitgehend unverändert druckt er diesen Text auch in seinen *Erinnerungen* ab, streicht lediglich einige kleinere politische Anspielungen und unterdrückt zudem eine Passage, in der er 1864 die Intention seiner Ausführungen dargelegt hatte.²⁵⁴ Es gehe ihm,

²⁵⁰ Rank: *Erinnerungen*, a. a. O., S. 362 f.

²⁵¹ Vgl. ebd., S. 359–362.

²⁵² Vgl. ebd., S. 387–407.

²⁵³ Vgl. hierzu Ilonka Zimmer: *Uhland im Kanon. Studien zur Praxis literarischer Kanonisierung im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 2009 (Siegener Schriften zur Kanonforschung, 8). – Darüber hinaus berichtet Rank ebenfalls von seiner Bekanntschaft mit Alfred Meißner und dessen späterer dichterischer Zusammenarbeit mit Franz Hedrich; vgl. Rank: *Erinnerungen*, a. a. O., S. 353–358.

²⁵⁴ In dem Text von 1864 wird z. B. Uhlands politische Vision – „er wollte ein ganzes Deutschland“ (Josef Rank: *Erinnerungen an Ludwig Uhland*, in: ders.: *Aus meinen Wandertagen*, Wien, Leipzig 1864, S. 5–58, hier S. 18) – explizit benannt; 1896 fehlt dies und es wird lediglich an Uhlands Erbkaisertum-Rede erinnert. Die Erklärung, dass Preußen so viele Anhänger für ein kleindeutsches Reich fand, weil es protestantisch war (ebd., S. 50), fehlt 1896 ebenfalls. – Neben diesen Streichungen fügt Rank in eine Schilderung eines Dorf Mädchens, das er auf einem Spaziergang mit Uhland antrifft, auch eine Anspielung auf eine von Auerbachs berühmtesten Schwarzwälder Dorfgeschichten ein. Das Mädchen habe ein „wahres Lorlegesichtchen“ und füttere – wie in Auerbachs *Die Frau Professorin*, die den Vornamen Lorle trägt – Hühner (Rank: *Erinnerungen*, a. a. O., S. 391). Zum literarischen Erfolg und den vielen Nachdichtungen dieser Erzählung vgl. Achim Aurnhammer und Nicolas Detering: *Berthold Auerbachs Frau Professorin – Revisionen und Rezeptionen von Charlotte Birch-Pfeiffer bis Gottfried Keller*. In: *Berthold Auerbach (1812–1882)*, a. a. O., S. 173–221, sowie Wolfgang Lukas: *Die*

der das „nicht gewöhnliche Glück“ gehabt habe, auch den „Privatmann, den Menschen“ Uhland zu kennen, darum, das „wahre Bild eines bedeutenden Mannes“²⁵⁵ zu entwerfen und „gewisse Vorurtheile und Mißverständnisse“ auszuräumen, so Rank damals.²⁵⁶ Wie viele seiner Zeitgenossen bemüht er sich, Uhland als bürgerlichen Nationalhelden darzustellen, der nicht als abgehobener „Olympier des Gedankens“²⁵⁷ oder als „unnahbare mythisch gewordene Gestalt“ in anderen,²⁵⁸ dem Volk fernen Sphären wandelt, sondern sich vielmehr als „handfester Bürger“ oder als „Nationalheld auf bürgerlicher Augenhöhe“ erweist.²⁵⁹ Dementsprechend präsentiert Rank neben dem unabhängigen und deshalb geschätzten Politiker insbesondere die sympathische Privatseite des Dichterhelden Uhland und zeigt ihn als einen hilfsbereiten, freundlichen, gefühl- und humorvollen und rüstigen älteren Mann, der sich nach 1849 mit großem Interesse (wieder) seiner wissenschaftlichen Forschung zuwandte.

Rank ging es 1896 freilich nicht mehr bloß um die Fortschreibung der Ruhmesgeschichte Uhlands, sondern vor allem um sein eigenes Ansehen, wie einige Textveränderungen schlaglichtartig zu erkennen geben. Während Rank 1864 darlegt, dass *er* im Frankfurter Parlament schüchtern und zaghaft Uhland angesprochen hatte,²⁶⁰ und damit die erwartbare Hierarchie zwischen dem ‚großen‘ Uhland und dem ‚kleinen‘ Rank deutlich macht, dreht er 1896 das Verhältnis um. In seiner Autobiographie schildert Rank, dass *Uhland* bei einem Sonntagsausflug nach Bad Wilhelmsthal (heute: Wilhelmsbad) *auf ihn* zugekommen sei.²⁶¹ Den manipulativen Höhepunkt von Ranks Inszenierungsabsichten erreicht die Autobiographie jedoch mit dem Bericht über die Auflösung des Stuttgarter Rumpfparlaments, den Rank erneut in imagologischer Absicht gestaltet. Als sich die rund 100 übrig gebliebenen Parlamentarier am 18. Juni 1849 in Zweierreihe aufstellen und mit einem Angriff der

‚fremde Frau‘. Berthold Auerbachs Dorfgeschichte und Künstlernovelle ‚Die Frau Professorin‘ und ihre Rezeption bei Theodor Storm in ‚Immensee‘. In: ebd., S. 151–173. Diese Anspielung soll Ranks Vertrautheit mit Auerbach markieren; die Gesamtheit der Veränderungen läuft auf eine Entpolitisierung hinaus und bestätigt damit die apolitische Lesart der Autobiographie.

²⁵⁵ Rank: *Erinnerungen an Uhland*, a. a. O., S. 6.

²⁵⁶ Ebd., S. 5.

²⁵⁷ Dieter Langewiesche: *Vom Scheitern bürgerlicher Nationalhelden. Ludwig Uhland und Friedrich Ludwig Jahn*, in: *Historische Zeitschrift* 278 (2004), S. 375–397, hier S. 386.

²⁵⁸ Rank: *Erinnerungen an Uhland*, a. a. O., S. 11.

²⁵⁹ Langewiesche: *Vom Scheitern*, S. 386 und 381.

²⁶⁰ Rank: *Erinnerungen an Uhland*, a. a. O., S. 12 f.

²⁶¹ Rank: *Erinnerungen*, a. a. O., S. 352 f.

militärischen Ordnungstruppen auf ihren Gang zur letzten Parlamentssitzung rechnen, geschah nach Rank Folgendes:

Ich [Rank] stand noch unentschlossen unter einer Anzahl Collegen in dem Saale, als ich Uhland aus einem Winkel des Saales auf mich zukommen sah; er streckte, bei mir angekommen, seine Hand in meinen Arm und sagte ernst und ruhig: ‚Wollen wir den Weg gemeinsam gehen?‘ Ich verneigte mich zustimmend und bald standen wir in dem Zuge, der vor dem Hotel Marquart sich aufgestellt hatte.²⁶²

Andere zeitgenössische Berichte attestieren zwar Uhland ebenfalls eine abgeklärte Haltung an diesem Tag, geben ansonsten aber übereinstimmend ein anderes Bild, in dem Rank keinen Platz erhält. Moritz Hartmann, notabene ein Freund Ranks aus Wiener Jahren, berichtet, dass Uhland zusammen mit dem Parlamentspräsidenten Wilhelm Löwe von Calbe und dem württembergischen Abgeordneten Albert Schott²⁶³ an der Spitze des Zuges vorangeschritten sei und er, Hartmann, zusammen mit seinem Freund Ludwig Simon „als Augenzeuge über die letzten Momente des Parlamentes“ unmittelbar dahinter folgten.²⁶⁴ Uhland selbst hat diese Darstellung bestätigt, von Rank sprach er – wie Hartmann – in diesem Zusammenhang jedoch nicht.²⁶⁵ Wenn sich Rank

²⁶² Ebd., S. 368.

²⁶³ Hartmut Fröschle hält hingegen Georg Pfahler für den dritten Abgeordneten, vgl. ders.: *Anmerkungen*, in: Uhland: *Werke*, Bd. 4, a. a. O., S. 746–875, hier S. 874. Der *Stenographische Bericht über die Verhandlungen der deutschen constituirenden National-Versammlung zu Stuttgart* (Nr. 237, 25. Juni 1849, S. 6877f.) gibt über diesen Sachverhalt leider keine klärende Auskunft. Löwe von Calbe berichtet, dass er zusammen mit Uhland losgezogen sei („Ich [von Calbe] eröffnete dieß Herrn Uhland, und wir schritten mit den Collegen, die gerade vorhanden waren, durch die dicht gedrängte Menschenmasse.“). Als es zur Rangelei mit den Soldaten kommt, habe Pfahler ihn davor bewahrt, umgeritten zu werden. Das Protokoll verzeichnet im Folgenden die Namen derer, die bei diesem Vorfall in unmittelbarer Nähe des Präsidenten standen: Neben Uhland und Schott werden Carl August Friedrich Fetzer, Johann Georg Günther, Alois Boczek, Adolph Wiesner, Johann Adam Förster und Ernst Wilhelm Eduard Zimmermann genannt, Rank wird nicht erwähnt; seine Teilnahme an der letzten Sitzung ist jedoch durch Namensaufruf bezeugt; vgl. ebd., S. 6780.

²⁶⁴ Moritz Hartmann: *Die letzten Tage des deutschen Parlaments*, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 10, Stuttgart 1874, S. 73–95, hier S. 90.

²⁶⁵ Vgl. *Ludwig Uhlands Leben*, Aus dessen Nachlaß und aus eigener Erinnerung zusammengestellt von seiner Wittwe, Stuttgart 1874, S. 387f. Auch Berthold Auerbach berichtet in seiner Gedenkrede auf Uhland, dass dieser mit Löwe von Calbe und Schott den Zug der Parlamentarier anführte; vgl. Berthold Auerbach: *Rede zum Gedenkfeste Uhlands*, in: ders.: *Deutsche Abende, Neue Folge*, Stuttgart

entgegen den historischen Ereignissen in die Nähe Uhlands phantasiert, so erhellt sich schlaglichtartig Ranks Selbstinszenierungsstrategie zum großen Volks- und Nationalschriftsteller. Durch die Freundschaft mit dem Dichter Uhland versucht sich Rank ebenfalls zu adeln; Uhlands Ruhm, den Rank mit befördert, soll gleichzeitig auch auf ihn selbst abfärben. Seine Frankfurter Parlamentszeit präsentiert Rank als Epoche der Begegnung mit Uhland; Frankfurt ist in Ranks Rückblick nicht ein Ort, wo die politische Neuordnung Deutschlands versucht wurde, sondern ein Ort der privaten Kontaktaufnahme und des anschließenden vertrauten Umgangs mit einem der größten zeitgenössischen Dichter.

Dieser autobiographische Höhepunkt wird sorgfältig vorbereitet durch die Darstellung der Bekanntschaft mit Jeremias Gotthelf und Berthold Auerbach. Auch sie konstituieren das Selbstverständnis des Dichters Rank auf entscheidende Weise, auch ihnen begegnete Rank mit der im Verkehr mit Uhland beobachtbaren ambivalenten Haltung der Unterwerfung und gleichzeitiger Überbietung. Auch hier lässt sich beobachten, wie Rank historische Tatsachen zu seinen Gunsten zurechtbiegt: Rank schildert, wie er durch einen Brief Gotthelfs den Entschluss fasst, für kurze Zeit nach Leipzig auszuwandern, wo er auf Auerbach trifft.²⁶⁶ In Tat und Wahrheit verhielt es sich jedoch genau umgekehrt: Er traf zuerst (1845) mit Auerbach zusammen und erhielt danach (1847) Gotthelfs Brief. Durch die Umkehrung der Chronologie steigert Rank die Dramaturgie der Dichterfreundschaften: Gotthelf nennt Rank seinen „Freund“, Auerbach sieht Rank bereits als Gefahr für seinen eigenen Dichterruhm an und Uhland schließlich sucht von sich aus die Nähe des ‚großen‘ Ranks. Ranks Darstellung des eigenen Dichterruhms ist ungemein geschickt und suggestiv.

Gotthelfs Brief hat für Rank beinahe den Status einer Devotionalie,²⁶⁷ als einziges Dokument neben einem Brief Uhlands²⁶⁸ und einer Umdichtung eines Uhland'schen Gedichtes druckt Rank den Brief in seiner gesamten Länge

1867, S. 121–140, hier S. 138. Auch die Darstellung von Michael Kienzle und Dirk Mende: ‚Wollt Ihr den alten Uhland niederreiten?‘ *Wie die 48er Revolution in Stuttgart ausging*, Stuttgart 1998 (Spuren 44), folgt dem *Stenographischen Bericht* und den Darstellungen Auerbachs, Hartmanns und Uhlands.

²⁶⁶ Vgl. Rank: *Erinnerungen*, a. a. O., S. 294 ff.

²⁶⁷ „Mich leitete dabei das mein Leben lang heilig gehaltene Gefühl der Verehrung für eine hochverdiente Persönlichkeit, deren Vorzüge ich nach jeder Seite hin unbedingt anerkannt wissen wollte.“ (Ebd., S. 293).

²⁶⁸ Vgl. ebd., S. 404. Dieser Brief wird in der bis heute nicht überholten Edition von Uhlands Korrespondenz nicht vermerkt. Vgl. [Ludwig Uhland]: *Uhlands Briefwechsel. Bde. 3 und 4*, hg. im Auftrag des Schwäbischen Schillervereins von Julius Hartmann, Stuttgart, Berlin 1914–1916.

in seiner Autobiographie ab, nachdem er ihn auch bereits 1848 in dem von ihm für ein halbes Jahr herausgegebenen Wiener *Volksfreund. Zeitschrift für Aufklärung und Erheiterung des Volkes* publiziert hatte.²⁶⁹ Die Bedeutung resultiert aus dem Ritterschlag, mit dem Gotthelf Rank in den Kreis der Volksschriftsteller aufnimmt: „Ich [Gotthelf] bin schon lang mit Ihnen [Rank] bekannt, denn ich halte fleißig Ausguck nach befreundeten Mächten, welche die Segel richten nach den nämlichen Winden, das Steuer richten nach dem nämlichen Ziele. – Glaube und Liebe sind meine Winde und des Volkes wahres Heil mein Ziel, und Freund heiße ich, wer mit mir Ziel und Winde theilt.“²⁷⁰ In seinen *Erinnerungen* macht Rank jedoch nicht deutlich, dass Gotthelfs Schreiben ein Dankesbrief auf Ranks Büchersendung vom 25. Dezember 1846 war.²⁷¹

Während Rank den Brief 1848 im *Volksfreund* vor allem dazu nutzt, auf die Notwendigkeit der in Österreich bereits eingeleiteten politischen Reformen hinzuweisen, und Gotthelf den österreichischen Liberalen als Gleichgesinnten präsentiert, so betont er in der Autobiographie die persönliche, katalytische Funktion des Briefes. Der Brief habe ihn auf die 1847 herrschenden unfreien Zustände in Österreich hingewiesen, die sich von denjenigen der Eidgenossenschaft merklich unterschieden.²⁷² Voller „schmerzliche[r] Wehmut“ entschloss sich Rank deshalb jedoch nicht zum politischen Kampf, sondern zur Flucht, um zumindest für „kurze Zeit andere Luft“ zu atmen.²⁷³ Er reist nicht etwa in die Schweiz zur politischen Bildung, wie man erwarten könnte, sondern, um seine schriftstellerische Karriere zu befördern, nach Leipzig, der „damals im höchsten Ansehen stehenden Buchhändlerstadt“.²⁷⁴

Dort empfing ihn sein österreichischer Dichterkollege Moritz Hartmann und quartierte ihn sogleich bei Berthold Auerbach ein, der an Rank gerne eines seiner Zimmer abtrat; Rank kommentiert:

²⁶⁹ Gotthelf: *Jeremias Gotthelf an den Volksfreund*, in: *Volksfreund. Zeitschrift für Aufklärung und Erheiterung des Volkes*, Nr. 9, 18. April 1848, S. 37 f.; Wiederabdruck in Jeremias Gotthelf: *Sämtliche Werke in 24 Bänden und 18 Ergänzungsbände*, 18. *Ergänzungsband: Nachträge, Register*, hg. von Werner und Bee Juker, Erlenbach 1977, S. 67–69, dort auch die Hinweise auf weitere Nachdrucke.

²⁷⁰ Rank: *Erinnerungen*, a. a. O., S. 290 f.; vgl. Gotthelf: *Gotthelf an den Volksfreund*, a. a. O., S. 37, oder Gotthelf: *Sämtliche Werke*, 18. *Ergänzungsband*, a. a. O., S. 67 f.

²⁷¹ Vgl. Gotthelf: *Sämtliche Werke*, 6. *Ergänzungsband*, a. a. O., S. 336 f.

²⁷² Gotthelf schrieb, dass die Schweizer ein „solches Unmaß“ an Freiheit, Fortschritt und Aufklärung haben, von denen „einer drunten in Oesterreich“ nicht einmal einen Begriff davon habe; den Österreichern müsse es so gehen, wie „arme[n] Vögel[n] in einer ausgesogenen Luftpumpe.“ (Rank: *Erinnerungen*, a. a. O., S. 291).

²⁷³ Rank: *Erinnerungen*, a. a. O., S. 294.

²⁷⁴ Ebd., S. 295.

Dieses glückliche Zusammentreffen war mir sehr erfreulich und ist mir auch bis heute unvergesslich geblieben. Der sensationelle Erfolg der ersten ‚Schwarzwälder Dorfgeschichten‘ war allein geeignet, mir deren Verfasser sehr interessant zu machen; aber die gleichzeitig von mir eingeschlagene ähnliche Richtung meines literarischen Strebens machte mir eine Begegnung mit Auerbach ganz besonders bedeutsam und ich erwähne nur eine Thatsache, wenn ich bemerke, dass es auch dem Verfasser der ‚Schwarzwälder Dorfgeschichten‘ willkommen war, mit mir zusammenzutreffen.²⁷⁵

Auch hier geht es also nicht nur darum, den Nachruhm des verehrten Dichters zu mehren, sondern auch gleichzeitig und vor allem von dessen Renommee zu profitieren. Die Schilderungen der Begegnungen und Gespräche mit Auerbach erhalten einen relativ großen Raum²⁷⁶ – was dessen damaligen Ruhm verdeutlicht – und gipfeln in Auerbachs literarhistorischer Inthronisierung von Rank: „Ja“, so soll Auerbach eines Abends zu Rank gesagt haben, „du bist ein Bundesgenosse aus gleichem Stoff und für gleiches Streben – wenn mir jemand gefährlich werden kann, so bist du’s!“²⁷⁷ Rank befindet sich in einer merkwürdigen Zwangslage, wenn er sich einerseits als freundschaftlicher Kritiker Auerbachs beschreibt und die Rolle des Schreibers für Auerbach übernimmt,²⁷⁸ sich andererseits als gleichwertigen Gesprächspartner Auerbachs präsentiert, den er zu dessen wichtiger poetologischer Abhandlung *Schrift und Volk* mit angeregt haben will, von der er Auszüge in seinem *Volksfreund* publizierte.²⁷⁹ Weitgehend herrscht Einverständnis und Einigkeit zwischen den beiden Volksschriftstellern: „Und so wurden wir im Verlaufe des Gesprächs vollkommen einig in dem Grundsatz, dass ‚aus dem Volk und für das Volk‘ zu schreiben eine ebenso schwierige als große Kunst sei.“²⁸⁰ Deutlich zeigt sich: Aussagen von Dichtern über Dichter sind meist autoreferentiell.²⁸¹

²⁷⁵ Ebd., S. 296.

²⁷⁶ Ebd., S. 296–305.

²⁷⁷ Ebd., S. 300.

²⁷⁸ Auerbach habe ihm, so berichtet Rank, ein Kapitel aus der Dorfgeschichte *Die Sträflinge* diktiert, die im Jahr 1846 in der *Urania* erschien; vgl. Rank: *Erinnerungen*, a. a. O., S. 302; vgl. hierzu auch Thomas Scheuffelen: *Berthold Auerbach, 1812–1882*, Stuttgart 1986 (Marbacher Magazin, 36), S. 52.

²⁷⁹ Vgl. *Volksfreund*, Nr. 5, 8. April 1848; vgl. Kap. III.3.

²⁸⁰ Rank: *Erinnerungen*, a. a. O., S. 304.

²⁸¹ Vgl. Wulf Wülfling: ‚*In weiten Bahnen zieht der leuchtende Genius*‘. Zur Rhetorik der Dichterverehrung im 19. Jahrhundert am Beispiel von Ludwig Börne und Berthold Auerbach, in: *Verehrung, Kult, Distanz. Vom Umgang mit dem Dichter*

Die Verweigerungshaltung, politische Geschichte zu schreiben und sich vielmehr der unverfänglicheren Privatbiographik zu widmen, gestaltet Rank in einer eindrücklichen Passage literarisch aus. Nach der Auflösung des Rumpfparlaments floh er vor den preußischen Truppen und fand in einem „wunderschönen“ Schwarzwälder Waldtal mit einem „kleinen Badeort“ Zuflucht und Erholung.²⁸² Die wiedergefundene „Freiheit“ und „Ruhe“ taten seinen „Nerven sehr wohl“ und er begann „meist allein Ausflüge auf die Berge und zu den reizenden Ruinen in der Umgebung Badens“ zu machen und „Entwürfe zu kleinen Aufsätzen und Geschichten“ zu notieren.²⁸³ Die bewegte und aufreibende politische Phase seines Leben endete hiermit und er beschreibt deren Abschluss mit Topoi, die an die Traditionen der *laus ruris* und des *locus amoenus* anknüpfend den Gegensatz von Natur und Kultur, von Ideal und Realität, von Privatleben und Politik markant benennen:

Drei volle Tage vergönnte mir ein wohlwollendes Geschick hier einen idyllischen, noch jetzt unvergesslichen Aufenthalt; so muss einem von Sturm zu Sturm auf hoher See herumgetriebenen Reisenden sein, der endlich auf sicherem Eilande Rettung und Ruhe findet ... Unter schattigen Wipfeln, die Frieden niederrauschten, verlor ich mich tagsüber auf schönen Waldwegen in den köstlichen Partien des Naturparkes und poetische Regungen fanden sich nach langen stürmischen Tagen wieder lindernd und tröstend ein.²⁸⁴

Diese kontrastive Darstellung findet sich in vielen Stellungnahmen enttäuschter Revolutionäre, die wie Rank in der Natur die friedvolle Harmonie fanden, die dem gesellschaftlichen Leben abhanden gekommen war. Heinrich Heine dichtete etwa *Im Oktober 1849* mit Blick auf die gescheiterte Revolution in Ungarn: „Gemüthlich ruhen Wald und Fluß, / Von sanftem Mondlicht übergossen; / Nur manchmal knallt's – Ist das ein Schuß? – / Es ist vielleicht ein Freund, den man erschossen.“²⁸⁵ Ähnliches hatte kurz zuvor Justinus Kerner formuliert:

im 19. Jahrhundert, hg. von Wolfgang Braungart, Tübingen 2004 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, 120), S. 203–219.

²⁸² Rank: *Erinnerungen*, a. a. O., S. 377.

²⁸³ Ebd., S. 372.

²⁸⁴ Ebd., S. 377.

²⁸⁵ Heinrich Heine: *Romanzero*, in: ders.: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Bd. 3: Romanzero, Gedichte. 1853 und 1854. Lyrischer Nachlaß. Text*, bearbeitet von Frauke Bartelt und Alberto Destro, Hamburg 1992, S. 117. Allerdings ist bei Heine auch die Natur nicht mehr ein Ort des Refugiums, wie die Rede vom „Schuß“ anzeigt; vgl. hierzu Christian Liedtke: *„Ich kann ertragen kaum den Duft der Sieger.“ Zur politischen Dichtung Heinrich Heines nach 1848*, in: *1848 und der deutsche Vormärz*, hg. von Peter Stein et al., Bielefeld 1998 (Forum Vormärz Forschung, 3), S. 207–224, insbes. 207–213.

Die Sonne strahlt, die Lerche singet,
 Und sorglos über's Rosenhag
 Der bunte Falter leicht sich schwinget,
 Tobt drüben auch der Trommeln Schlag.

Und wo die Menschen selbst sich fangen,
 Die Büchse knallt in blut'ger Schlacht,
 Da ruht das Reh mit mindrem Bangen
 In seines Waldes grüner Nacht.

[...]

Es führet Krieg kein Baum mit Bäumen,
 Der Mensch im Wahn mit Menschen nur,
 Und rast er in den tollsten Träumen,
 Schafft um ihn ruhig die Natur.²⁸⁶

Die unzähligen und durchwegs an irdischen Leidenschaften und Irrationalitäten scheiternden Versuche, eine neue politische Ordnung herbeizuführen, erscheinen Rank wie vielen seiner Zeitgenossen als närrisches Treiben, das den Anschein erwecken könnte, Gott habe sich von den Menschen abgewandt. Nur mit dem allerdings deutlich angeschlagenen Glauben an die providentia vermag Rank vage Hoffnungen auf eine glückliche und friedfertige Zukunft aufrecht zu erhalten. Diese trüben Aussichten sind mit einer desillusionierten Einschätzung der Ereignisse von 1848/49 verbunden, denen er im Rückblick keinen wie auch immer gearteten Sinn zu attestieren vermag. Man könne in der Natur und in der Geschichte der Menschheit oder eines Staates ein „Entstehen, Wachsen, Vollenden“ beobachten, die „in bestimmten Abschnitten sogenannte Knoten“ ausbilden, die Halt und Kraft geben und die Basis für künftige Entwicklungen darstellen.²⁸⁷ 1848 ist für Rank jedoch nicht ein solcher „Halt- und Kraftknoten“ der deutschen Nation;²⁸⁸ erst der Reichsgrün-

²⁸⁶ Justinus Kerner: *In Baden im August 1849*, in: ders.: *Der letzte Blütenstrauß*, Stuttgart, Tübingen 1852, S. 58 f. Vgl. auch sein Vorwort: „Ich mißkenne nicht, daß die Politik der Tod aller wahren Poesie ist, wohl auch, weil sie zur Aeußerlichkeit, vom Naturleben weg in die Unnatur des Staatenlebens führt, in dem nun einmal, besonders in unsern Jahrhunderten, keine Poesie mehr zu finden ist. So können auch die hier mitgetheilten politischen Gedichte keinen weitern poetischen Werth haben, und nur, daß auch die meisten von ihnen nur Schmerz, ja oft bitteren Schmerz erzeugten, verlieh ihnen vielleicht noch einige Poesie.“ (Ebd., S. VI f.).

²⁸⁷ Rank: *Erinnerungen*, a. a. O., S. 385 f.

²⁸⁸ Ebd., S. 386. Vgl. auch die von Rank imaginierten Worte Gottes: „Sonne, Mond und Sterne, Erde, Feuer, Wasser und Thierwelt muss ich [Gott] überwachen, aber das ist leichter, als nur Einen Menschen mit Erfolg im Zaume zu halten. Jenen Dingen habe ich Gesetze in den Leib geschoben, nach denen sie sich nothgedrun-

derung im Jahre 1871 kommt nach Rank diese Bedeutung zu – freilich gilt dies dann nur für die deutsche Nation, den Zustand bzw. die Zukunft Österreichs vermag er in sein evolutionäres Modell nicht einzuordnen.²⁸⁹

Auch andere fassten die Jahre 1848/49 als Zeit der Wirrnis auf, Vischer – um ein Beispiel zu nennen – sprach im Rückblick von einer Zeit des „Phantasierausche[s]“²⁹⁰ oder von einem Zustand der Trunkenheit, die „vom Weine der Zeit“ herrührte.²⁹¹ Rank stellt diese Einschätzung sehr radikal aus. Seine Unfähigkeit, in der gescheiterten Revolution einen Sinn zu erkennen, dürfte im Wesentlichen in seiner großen politischen Enttäuschung wurzeln, die jedoch nicht so sehr als misslungene Durchsetzung von bestimmten politischen Zielen zu verstehen ist, sondern vielmehr als grundsätzliche Ablehnung des zeitgenössischen Politisierens. In Frankfurt konnte Rank dieselben Phänomene beobachten, die ihm auch schon in Wien bitter aufgestoßen waren und gegen die er sich im Ankündigungstext seines Wiener *Volkfreundes* abgegrenzt hatte. Es geht gegen einen Politikstil, der anstatt ein freundschaftlich-patriarchales Gespräch zwischen den Parteien zu suchen, in reißerischer und polemischer Manier den eigenen Standpunkt heilig zu sprechen sucht und nur die „krankhaft aufgeregte Phantasie“ reizen möchte,²⁹² ohne dabei auf die wahren Nöte und Bedürfnisse des Volkes Rücksicht zu nehmen.²⁹³ Wie es sein *Volkfreund* praktiziere, so solle man mit einer „gewissen Mäßigung“²⁹⁴ und in einem „naiv-gemütliche[n] Ton“²⁹⁵ miteinander umgehen und nicht wie „geheime Agenten“²⁹⁶ das Volk „aufzuregen und zu verwirren“²⁹⁷ suchen. Mit

gen richten müssen, aber dem Menschen habe ich freien Willen gegeben und muss es mir gefallen lassen, wenn er seines Eigensinns Hörner gegen mich selber wetzt. Leider ohne meine Statthalterin, die Vernunft, richte ich wenig mit den Menschen; diesen gegenüber bin ich vollkommen constitutioneller Fürst, muss oft meinen Premier, die Vernunft, fallen lassen und ein Ministerium Narrheit einsetzen, um der Vernunft zu Ansehen zu verhelfen; denn wenn ich die Menschen zum Guten und Rechten zwingen wollte, hätten sie kein Verdienst dabei, und das wäre mir leid, und wenn ich mich gar nicht um sie kümmern wollte, so hätt' ich binnen Jahr und Tag eine Zigeunerwirtschaft auf Erden, die ich nothgedrungen durch eine zweite Sündflut müsste wegschwemmen lassen ...“ (Ebd., S. 381).

²⁸⁹ Vgl. ebd., S. 386.

²⁹⁰ Vischer: *Mein Lebensgang*, a. a. O., S. 322.

²⁹¹ Ebd., S. 319.

²⁹² Rank: *Erinnerungen*, a. a. O., S. 324.

²⁹³ Vgl. ebd., S. 318–326.

²⁹⁴ Ebd., S. 325.

²⁹⁵ Ebd., S. 324.

²⁹⁶ Ebd., S. 328.

²⁹⁷ Ebd., S. 327.

seinem *Volksfreund* suchte Rank ein Programm zu verwirklichen, dem auch seine Wiener Rütli-Vereinigung verpflichtet war, die glaubte, vor allem durch geistige und moralische Bildung und ohne revolutionäre „Erschütterungen“ die Neuordnung der Gesellschaft herbeiführen zu können.²⁹⁸ Während die Rütli-ner nach dem Grundsatz „Lernen, Bewundern, Lieben“²⁹⁹ vor allem wechselseitig und vereinsintern das „Wissen zu erweitern“ und das „Können zu erhöhen“ suchten,³⁰⁰ so wandte sich der *Volksfreund* dem Volk zu und bot sich in volksaufklärerischer Absicht als politischer und lebensweltlicher Ratgeber an, dem es vor allem darum ging, auf freundschaftlicher Basis „eine große Menge natürlich fühlender und heiterer Wiener Herzen“ zu erreichen.³⁰¹ So hoffte er auf friedlichem Weg, durch das gemeinsame und gemeinschaftliche Gespräch, gesellschaftliche und politische Neuerungen herbeiführen zu können.

Auch wenn Rank im Rückblick auf seine Wiener Zeit erkennt, dass diese Sichtweise eine „ehrenvolle“ Täuschung war,³⁰² so blieb er, wie seine Autobiographie zeigt, diesem naiven Politikverständnis lebenslang treu. Es lässt sich damit Ranks Affinität zu den zuvor genannten Volksschriftstellern näher begründen: Sie bilden zusammen eine Autorengruppe, die – fernab von ideologischen Grabenkämpfen der Zeit – der zunehmenden Komplexität des gesellschaftlichen Zusammenlebens mit der Fokussierung auf die moralische Integrität des Individuums begegnete, dessen Soziabilität sich vor allem auf der Ebene der ländlichen Gemeinde erweisen musste. Uhlands gesellschaftlich-politische Visionen beruhen, so hat es Dieter Langewiesche herausgearbeitet, auf einem vorindustriellen, altbürgerlichen Politik- und Gesellschaftsmodell, das sich an der kleinräumigen, lokalen Gemeinschaft, an der Gemeinde, orientiert.³⁰³ Uhland sah zwar die neue Zeit der bürgerlichen Klassengesellschaft mit den vielfältigen sozialen Konflikten heraufziehen, reagierte darauf aber mit einer frühliberalen Utopie einer „klassenlose[n] Bürgergesellschaft“,³⁰⁴

²⁹⁸ Ebd., S. 273. „Wir liebten die Welt, die Menschheit; auch der socialen Ordnung sollte durch mähliche [allmähliche] ehrliche Reformen unablässig zum Bessern verholfen werden, bevor sich die Übel nach innen schlugen und nur durch Feuer und Schwert geheilt werden konnten.“ (Ebd., S. 272).

²⁹⁹ Ebd.

³⁰⁰ Ebd., S. 271.

³⁰¹ Ebd., S. 324.

³⁰² Ebd., S. 273.

³⁰³ Vgl. Dieter Langewiesche: *Uhland. Ruhm des Scheiterns*, in: *Die Achtundvierziger. Lebensbilder aus der deutschen Revolution 1848/49*, hg. von Sabine Freitag, München 1998, S. 11–22, insbes. S. 21.

³⁰⁴ Lothar Gall: *Liberalismus und ‚bürgerliche Gesellschaft‘. Zu Charakter und Entwicklung der liberalen Bewegung in Deutschland*, in: *Historische Zeitschrift* 220 (1975), S. 324–356, hier S. 334.

die von einem relativ homogenen Volksbegriff ausging.³⁰⁵ Ebenso diente die dörfliche Gemeinschaft auch Gotthelf und Auerbach in ihren literarischen Werken als Mikrokosmos, der im Kleinen vorführt, was im Großen gelten soll. Charakteristisch für diese literarischen Entwürfe ist – wie bei Uhland – die Annahme, dass sich alle Dorfbewohner oder zumindest der Großteil von ihnen trotz Differenzen auf moralische und sittliche Grundüberzeugungen verständigen können und dass Konflikte und Probleme diskursiv lösbar sind. In den Texten Gotthelfs und Auerbachs werden Konfliktverläufe geschildert, die dem Leser modellhaft Handlungsanleitungen offerieren möchten. In vergleichbarer Weise wurde auch Uhland als modell- und vorbildhaft wahrgenommen. Als Politiker agierte er weitgehend ohne Anpassung an realpolitische Verhältnisse und ging keine politischen Kompromisse ein; um seinen Prinzipien nicht untreu zu werden, zog er sich in einer Zeit der Krise aus der Politik zurück.³⁰⁶ Dieses idealtypische Verhalten trug wesentlich dazu bei, dass Uhland im 19. Jahrhundert zum bürgerlichen Nationalhelden aufstieg. Trotz der unterschiedlichen politischen Ansichten, welche die hier in Betracht stehenden Autoren an den Tag legten und die von Gotthelfs christlichem Republikanismus über Auerbachs kleindeutsche Vorstellung einer preußisch dominierten konstitutionellen Monarchie und Ranks großdeutsche Monarchie unter habsburgischer Führung hin zu Uhlands Demokratismus reichten, finden die Autoren darin zusammen, dass sie die Hoffnung auf eine bessere Zukunft aus der ethischen Erziehbarkeit des einzelnen Individuums schöpften.³⁰⁷ Literarische Gruppenbildung fällt mithin nicht mit der Parteienbildung der Politik und den Kategorien der politischen Geschichte in eins.

Aus heutiger Perspektive erscheint dieser frühliberale Moralismus reichlich vormodern und unzeitgemäß und dürfte auch den weltanschaulichen Grund darstellen,³⁰⁸ weshalb alle vier Autoren *heute* nur noch bedingt zum li-

³⁰⁵ Vgl. Dieter Langewiesche: *Der deutsche Frühliberalismus und Uhland*, in: *Ludwig Uhland. Dichter, Politiker, Gelehrter*, hg. von Hermann Bausinger, Tübingen 1988, S. 135–149, hier S. 145 f.; vgl. auch Carsten Arbeiter: *Laßberg und Uhland. Konservative und Liberale im Vormärz*, in: *Droste-Jahrbuch* 6 (2006), S. 43–60, insbes. S. 51 f. – Allerdings konnte Uhland deshalb gerade auch in seinen Forderungen nach einer demokratischen Staatsverfassung über liberale Positionen hinausgehen; vgl. Langewiesche: *Der deutsche Frühliberalismus*, a. a. O., S. 143.

³⁰⁶ Vgl. ebd., S. 147, sowie ders.: *Uhland*, a. a. O., S. 21.

³⁰⁷ Vgl. Kap. III.3 sowie zu Auerbach Reiling: Heroismus, a. a. O., S. 96 f., zu Gotthelf Christian von Zimmermann: *Jeremias Gotthelf und die Volksaufklärung. Bemerkungen zur Schweizer Literatur zur Zeit des Vormärz*, in: *Der nahe Spiegel. Vormärz und Aufklärung*, hg. von Wolfgang Bunzel u. a., Bielefeld 2008 (Vormärz-Studien 14), S. 367–384.

³⁰⁸ Vgl. hierzu auch Gall: *Liberalismus*, a. a. O., S. 329–342.

terarischen Kanon gezählt werden. Im 19. Jahrhundert verhielt es sich jedoch anders: Ranks bewusste Bezugnahme auf drei der größten Volksschriftsteller des 19. Jahrhunderts bezeugt, dass diese Auffassung noch bis zum Ende des Jahrhunderts Anhänger fand und zur Inszenierung des Dichterruhms beitragen konnte. Seine Autobiographie bezeugt auch die Wirkungsmächtigkeit einer volkstümlichen Ästhetik, die das Volk als Adressaten und zugleich als ‚Gegenstand‘ und ‚Motiv‘ der Literatur entdeckte und um die Mitte des 19. Jahrhunderts von vielen als einzig wahre zeitgemäße Literatur angesehen wurde. In dieser Tradition, die man heute gemeinhin etwas vorschnell in die Ecke der Heimatliteratur abschiebt, steht auch Rank, dessen Autobiographie geradezu paradigmatisch zu verstehen gibt, dass heutige literarhistorische Kategorien nicht allzu schnell auch als historische Konstanten ausgelegt werden sollten. Ranks Berufung auf die drei Volksschriftsteller Uhland, Gotthelf und Auerbach belegt, dass diese Autoren damals anerkannte literarische Größen waren und nicht als Autoren der zweiten Garde, die trivial schreiben und Triviales verkünden, galten.

Darüber hinaus gibt Ranks Autobiographie auch zu verstehen, in welchem prekären Verhältnis Politik und Poesie in seinen Augen zueinander standen. Wenn er in der Einleitung zu seiner 1851 erschienenen Erzählung *Moorgarden* schreibt, dass ein Dichter stets „parteilos“ und alles in einem „objectiven Bilde“ schildern müsse, um ein großes, zeitloses und damit klassisches Werk zu schaffen,³⁰⁹ so artikuliert er damit einen Topoi der klassizistischen Kunstauffassung, der er sich, wie sogar seine Autobiographie sprechend belegt, weitgehend verpflichtet fühlte. Politische und soziale Konflikte verschweigt er in seiner Lebensbeschreibung (und in seinen literarischen Werken) zwar nicht, die „Gerechtigkeit der Kunst“ verbietet es ihm jedoch,³¹⁰ sie einseitig einer Lösung zuzuführen bzw. parteilich zu schildern. In der Autobiographie äußert sich dieser Aspekt dahingehend, dass er seine politischen Überzeugungen nicht darlegt; das Medium Literatur ist in erster Linie dem Literarischen vorbehalten. Auch aus dieser Perspektive ist es somit vollkommen berechtigt, seine Autobiographie vor allem als „literarisch und literarhistorisch“ bedeutsam zu bezeichnen,³¹¹ wie es ihr Herausgeber Sauer tat. Sie gibt jedoch nicht nur in Ranks schriftstellerische Entwicklung und publizistisches Netzwerk Einblick, sondern offenbart auch, wie störend dem Dichter Rank der Politiker war.

³⁰⁹ Rank: *Moorgarden. Eine Erzählung*, Stuttgart 1851, S. IVf.

³¹⁰ Ebd., S. V.

³¹¹ Sauer: *Nachwort*, a. a. O., S. 408.

IV Die neue Volkspoesie des 19. Jahrhunderts

IV.1 „Natur aus zweiter Hand“? Die Dorfgeschichte als moderne Volkspoesie

Mit beeindruckender literarischer Kompetenz hat Robert Walser 1927 die literarische Gattung der ‚Dorfgeschichte‘ in einer kurzen Skizze prägnant beschrieben.¹ Die Dorfgeschichte, die sich in den 1840er Jahren beinahe über Nacht in die Herzen der Leser einschrieb, ist demnach eine Erzählung, die in einem Dorf spielt und von verschiedenen Konflikten handelt: von Armut, Hungersnöten, unliebsamer staatlicher Bürokratie, aber auch von Wahnsinn, Selbstmord oder Mord aus Liebe und Eifersucht. Der Überblick über die verschiedenen Motive, die Walser direkt aus Berthold Auerbachs epochemachenden *Schwarzwälder Dorfgeschichten* oder aus den eher sozialkritischen Erzählungen eines Carl Arnold Schloenbachs oder Ernst Dronkes zu beziehen scheint, endet mit einer rückblickenden Bewertung der Gattung: „Das Ganze sah wie ein Kupferstich aus, gar nicht natürlich.“² Damit greift Walser die ebenso zentrale wie umstrittene Charakterisierung der Dorfgeschichte auf und führt paradigmatisch deren merkwürdige Ambivalenz vor, die der Gattung seit ihrer Entstehung inhärent ist. Auf der einen Seite galt (und gilt) die Dorfgeschichte als realistische, lebensnahe und lebensgetreue – natürliche – Schilderung des dörflichen Lebens, auf der anderen Seite als wirklichkeitsferne, idyllisch-verklärende, ‚konstruierte‘ – künstliche – Erzählung des Volks- und Landlebens.

Wie kommt es zu solch divergenten Urteilen? – Analysiert man, wie es im Folgenden geschehen soll, die verschiedenen Verlautbarungen aus dem 19. Jahrhundert, so wird rasch deutlich, dass die vermeintlich ästhetischen Urteile stets mit gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Ansichten ein verwirrendes Konglomerat an Überzeugungen bild(et)en. Die Meinungsunterschiede machen eines deutlich: Die Dorfgeschichten wurden von den Zeitgenossen funktional und relational aufgefasst, d. h. stets in bestimmte Kontexte eingebunden und aus diesen Zusammenhängen heraus beurteilt.

¹ Das folgende Kapitel ist eine Überarbeitung meines Aufsatzes: *Die Nation im Dorf. Dorfgeschichten im 19. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 9/2 (2015), S. 29–39.

² Robert Walser: *Dorfgeschichte*, in: ders.: *Sämtliche Werke in Einzelausgaben, Bd. 18: Zarte Zeilen*, hg. von Jochen Greven, Zürich, Frankfurt a. M. 1986, S. 322.

Das gilt auch für Walser: Für ihn besteht die Dorfgeschichte offensichtlich vor allem aus einer Aneinanderreihung von Gegebenheiten und Ereignissen, die selbst nicht miteinander in kausaler Verbindung stehen, sondern lediglich aufgrund der räumlichen und zeitlichen Koinzidenz ein Bild („Kupferstich“) ergeben. Von einer zusammenhängenden Erzählung, einer guten Literatur, ist man damit aber weit entfernt. Für Walser konstituiert sich eine solche lediglich durch eine poetologische Selbstrekursivität oder Metareferentialität – so wie es bei seiner eigenen Prosa der Fall ist. Zugespitzt und im Sinne der (Post-)Moderne formuliert: die Dorfgeschichten des 19. Jahrhunderts sind keine literarischen Kunstwerke, weil sie ihre Artifizialität nicht ausstellen. Das war freilich auch gar nicht das Anliegen des 19. Jahrhunderts, das sich vielmehr auf ganz andere Aspekte konzentrierte, wie im Folgenden gezeigt wird. Die literaturwissenschaftliche Forschung hat bereits mehrfach darauf hingewiesen, dass die Dorfgeschichten anfangs der 1840er Jahre als neuartige Gattung rezipiert wurden;³ dass man sie im Horizont des Naturpoesie-Diskurses wahrnahm, blieb bislang unerforscht.⁴

Blickt man auf die ersten Rezensionen der Dorfgeschichten, so lässt sich die Sehnsucht des 19. Jahrhunderts nach dieser neuen Erzählform nicht überlesen. „Möchte man dabei nicht aufjauchzen?“⁵ fragte rhetorisch ein anonymes Rezensent im September 1843. Ferdinand Freilingrath ging das Herz so über, dass er im November 1843, nach dem Erscheinen der ersten Bände von Auerbachs *Schwarzwälder Dorfgeschichten*, in der *Kölnischen Zeitung* ein Lobgedicht auf die Gattung und auf Auerbach im Speziellen abdrucken ließ. Die von ihm darin entworfene Gattungsgeschichte, die von Johann Heinrich Jung-Stillings Autobiographie von 1777 ff., über Johann Heinrich Pestalozzis Dorfroman *Lienhard und Gertrud* von 1781, Clemens Brentanos 1817 erst-

³ Vgl. etwa Holger Böning: *Volkserzählungen und Dorfgeschichten*, in: *Hansers Sozialgeschichte*, Bd. 5, a. a. O., S. 281–312, insbes. S. 302.

⁴ Die literaturwissenschaftlichen Versuche, die Dorfgeschichte auf die Gattung der Idylle zurückzuführen, konnten die zeitgenössischen Diskurse aufgrund der Konzentration auf die Gattung nur bedingt erhellen, vgl. etwa Werner Hahl: *Gesellschaftlicher Konservatismus und literarischer Realismus. Das Modell einer deutschen Sozialverfassung in den Dorfgeschichten*, in: *Realismus und Gründerzeit*, Bd. 1, a. a. O., S. 48–95; Luc Herman: *Die Nachwirkung der Idyllentradition bei der Rezeption der Dorfgeschichte im programmatischen Realismus*, in: *Études germaniques* 42/2 (1987), S. 16–28.

⁵ Anonym: *Schwarzwälder Dorfgeschichten [Rezension]*, in: *150 Jahre Schwarzwälder Dorfgeschichten von Berthold Auerbach 1843–1993*, hg. von Bernd Ballmann, Albrecht Regenbogen, Horb a. N. 1994 (Veröffentlichungen des Kultur- und Museumsvereins Horb a. N. e. V., 10), S. 63.

mals veröffentlichter *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl* bis zu Karl Immermanns Oberhof-Episode aus dem *Münchhausen* von 1839 reicht, ist bis heute gültig⁶ und wurde von einer Begeisterung begleitet, die Freiligrath kaum in Worte fassen konnte: „Das ist ein Buch! Ich kann es dir nicht sagen, / Wie mich’s gepackt hat recht in tiefer Seele.“⁷ Noch 1862 berichtete Gustav Freytag von der „innige[n] Freude“, mit der die Dorfgeschichten begrüßt wurden.⁸ Den Lesern im 19. Jahrhundert galt das neue Genre als literarischer Befreiungsschlag von einer Literatur, der man sehr überdrüssig war. Dabei spielte es nicht einmal eine große Rolle, an welche Literatur man dabei konkret dachte, ob an die romantische Salonliteratur, an vormärzliche Tendenzliteratur, an französische Großstadtromane oder historische (Abenteuer-)Romane, die Dorfgeschichten wurden durch die Bank vor allem mit *einem* Argument gelobt und gepriesen: Sie zeigten die Natur, sei es diejenige des Landvolkes, der gesamten deutschen Nation oder des Menschen überhaupt. Joseph Eduard Braun, dessen lobende Rezension Auerbach dazu veranlasste, ein aufschlussreiches poetologisches Vorwort zu seinen *Schwarzwälder Dorfgeschichten* zu verfassen, charakterisierte das Verlangen nach dieser Literatur mit Metaphern des Naturpoesie-Diskurses. Überall, d. h. in den den Markt dominierenden aristokratischen und romantischen Salonromanen treffe man nur auf „viel Fortschritt, viel Bildung, viel Ordnung“, man wünsche sich aber eine „freie, luftige Wildnis“, wie sie die Dorfgeschichten bieten.⁹ Der Literatur empfahl er deshalb folgende Heilmethode:

⁶ Vgl. Bernhard Spies: *Dorfgeschichte*, in: *Handbuch der literarischen Gattungen*, hg. von Dieter Lamping in Zusammenarbeit mit Sandra Poppe, Sascha Seiler und Frank Zipfel, Stuttgart 2009, S. 137–142.

⁷ Ferdinand Freiligrath: *Dorfgeschichten*, in: *Ferdinand Freiligrath’s gesammelte Dichtungen*, Bd. 3, Stuttgart 1870, S. 39. Zur Freundschaft von Auerbach und Freiligrath vgl. Jesko Reiling: ‚Wir wissen, was wir aneinander haben!‘ *Zur Poetik und Freundschaft von Ferdinand Freiligrath und Berthold Auerbach*, in: *Karriere(n) eines Lyrikers: Ferdinand Freiligrath. Referate des Kolloquiums aus Anlaß seines 200. Geburtstags am 17./18. September 2010 in der Lippischen Landesbibliothek, Detmold*, hg. von Michael Vogt, Bielefeld 2012 (Vormärz-Studien, 22), S. 85–107.

⁸ Gustav Freytag: *Deutsche Dorfgeschichten*, in: *Realismus und Gründerzeit*, Bd. 2, a. a. O., S. 196.

⁹ Joseph Eduard Braun: *Ein Phänomen in der neuesten Literatur*, in: *150 Jahre Schwarzwälder Dorfgeschichten*, a. a. O., S. 51–58, hier S. 54. – Der Erstdruck erfolgte in der *Europa* 1 (1843), S. 127–134; Auerbachs Antwort erschien in der *Europa* 4 (1843), S. 33–36, seither erscheint sie als Vorwort vor den *Schwarzwälder Dorfgeschichten*; Wiederabdruck auch in *150 Jahre Schwarzwälder Dorfgeschichten*, a. a. O., S. 59–62.

Das verzärtelte Stubenkind muß hinausgeleitet werden in die frische Luft, zu rauschendem Wald und duftigem Kleefeld, zu kräftiger Kost und kräftigem, innigem Wort. Gleichwie aber kein Arzt eine halbe Heilung versucht, wenn ihm die ganze gleich möglich erscheint, so müssen unser Roman und unsere Novelle auch nicht etwa auf das Leben der mittleren Stände (denn dieses ist zu vielfach von den Einflüssen der höheren inficirt), sondern dahin gewiesen werden, wo die Natur sich am nacktesten und reinsten zeigt, wo sie am unmittelbarsten auftritt, also unter das eigentliche und wahre Volk, unter die Bauern und ähnliche unverfälschte Naturen, die unter denselben Bedingungen existiren, wie diese.¹⁰

Auch Freytag erkannte in dem Aufstieg der Gattung eine „Rückkehr zur Natur und Wahrheit“,¹¹ ebenso verstand sie Karl Gutzkow als „Reactionen der wirklichen und zuweilen groben Natur gegen Ueberkünstelung“.¹² Karl Hagen verknüpfte ein moralisches Urteil mit einem geschichtsphilosophischen: Die Dorfgeschichten führten „uns unmittelbar in die Mitte von Volkszuständen, wo noch die stille Natur waltet, wo das Heiligthum einer naturgemäßen Entwicklung noch nicht durch die Laster der großen Welt getrübt worden ist“.¹³ In diesem Sinne erklärte sich auch Julian Schmidt den Erfolg der Gattung der Dorfgeschichte mit „unserer Sehnsucht nach Realität“:

Man faßte die Volksthümlichkeit nicht im Sinne der ‚Aufklärung‘, wo man sich herablassen zu müssen glaubte, um dem ‚dummen Volk‘ allmählig die Weisheit der studirten Leite beizubringen, sondern umgekehrt, mit dem Trieb, zu lernen, aus einer nicht eingebildeten, sondern in concreten, geschichtlichen Formen erscheinenden Natur neuen Lebenssaft für das allzu matt pulsirende Blut der Kunst zu saugen.¹⁴

Diese Denkfigur kennt man von Friedrich Schiller, Johann Gottfried Herder oder Jean-Jacques Rousseau und sie zeigt, dass man die neue Gattung nicht nur aus ästhetischer, sondern auch aus moralischer, kulturgeschichtlicher und anthropologischer Perspektive wertschätzte. Das Dorf galt dem Großteil der Leser zu Beginn der 1840er Jahren als positiv konnotierter Raum, der frei von den großstädtisch-gesellschaftlichen Lastern war, der

¹⁰ Braun: *Ein Phänomen*, a. a. O., S. 53.

¹¹ Freytag: *Deutsche Dorfgeschichten*, a. a. O., S. 196.

¹² Karl Gutzkow: *Die neuen Dorf- und Bauern-Novellen*, in: *Kölnische Zeitung*, Nr. 357, 23. Dezember 1843, [S. 1–3].

¹³ Karl Hagen: *Berthold Auerbachs Schwarzwälder Dorfgeschichten*, in: *Realismus und Gründerzeit*, Bd. 2, a. a. O., S. 152.

¹⁴ Julian Schmidt: *Geschichte der deutschen Literatur im neunzehnten Jahrhundert*, Bd. 3: *Die Gegenwart*, 3., wesentlich verbesserte Auflage, Leipzig 1856, S. 276.

„Verlogenheit der ‚Gesellschaft‘“ sowie den „Narretheien der ‚höhern Kreise““,¹⁵ die Dorfgeschichte galt dementsprechend als naturhafte und naturnahe Dichtung in der Tradition der Natur- resp. Volkspoesie. Die Darstellung des Dorflebens in einfachen, verständlichen und unterhaltsamen Erzählungen versprach eine Rückkehr zur unschuldigen Natur, zu den eigenen Wurzeln und zum wahren Menschsein.

Diese Funktion attestierte man der Dorfgeschichte bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Franz Pfalz bestimmte 1883 die Aufgabe der volkstümlichen Dichtung, zu der er auch die Dorfgeschichte zählt, damit, „in das innerste Leben des Volkes hinabzusteigen“ und die „innerste Regung des Volkslebens“ zu schildern;¹⁶ ähnlich forderten auch Paul Heinze und Rudolf Goette 1890 von der volkstümlichen Literatur, „den Kern des Volkstums zu erfassen“.¹⁷ Karl Barthel hatte im selben Sinne 1862 festgehalten:

Im Grunde ist sie [die „volkstümliche Literatur“] recht eigentlich das Mark und der Kern unserer ganzen heutigen Literatur; denn in ihr allein ist echt nationaler Gehalt, der aus dem unmittelbaren Leben der Gegenwart entnommen auch lebendig zu Herzen spricht; und wenn jetzt bei uns noch irgendwo der germanisch-christliche Geist in weltlicher Poesie zum vollen Ausdruck gekommen ist, so ist es in diesem Volksschriftenthum.¹⁸

Der Dorfgeschichte spricht er vor diesem Hintergrund ein „nationalpoetisches Interesse“ zu.¹⁹ Die hier exemplarisch angeführten Literaturhistoriker schreiben der modernen volkstümlichen Dichtung – und insbesondere der Gattung der Dorfgeschichte – eine Funktion zu, die man im 19. Jahrhundert ebenfalls der Volkspoesie der Vorzeit und des Mittelalters zugeschrieben hatte (vgl. Kap. II.3 und III.4).

Es gab jedoch auch andere Lesarten der Dorfgeschichten – und die sind ausgerechnet durch Berthold Auerbach selbst überliefert. Seine *Schwarzwälder Dorfgeschichten* ließ Auerbach weitgehend in seinem eigenen schwäbischen Geburtsdorf Nordstetten (bei Horb am Neckar) spielen, und es waren gerade

¹⁵ Anonym: *Schwarzwälder Dorfgeschichten [Rezension]*, a. a. O., S. 63.

¹⁶ Franz Pfalz: *Die deutsche Litteraturgeschichte in den Hauptzügen ihrer Entwicklung sowie in ihren Hauptwerken dargestellt und den höheren Lehranstalten Deutschlands gewidmet. II. Teil: Die Litteratur der neueren Zeit*, Leipzig 1883, S. 292 f.

¹⁷ Paul Heinze, Rudolf Goette: *Geschichte der deutschen Litteratur von Goethes Tod bis zur Gegenwart. Mit einer Einleitung über die deutsche Litteratur von 1800–1832*, Dresden-Striefen 1890, S. 246.

¹⁸ Karl Barthel: *Die deutsche Nationalliteratur der Neuzeit, in einer Reihe von Vorlesungen dargestellt*, Braunschweig 1862, S. 235.

¹⁹ Ebd.

die Nordstetter Bauern, die sich wenig begeistert von den literarischen Schilderungen zeigten.

Im November 1843, also noch im selben Jahr, in dem die ersten beiden Bände seiner *Dorfgeschichten* erschienen, berichtete Auerbach, dass die Nordstetter „fuchsteufelswild“ auf ihn seien, weil er sie in seinen Erzählungen, „lächerlich gemacht und über sie gelogen“ haben soll.²⁰ Damit nahmen sie eine zunächst nur selten geäußerte Position ein, die sich fundamental von derjenigen der enthusiastischen Leser unterschied. Der bereits zitierte Karl Hagen pries beispielsweise die *Dorfgeschichten* als eine „treue Darstellung des Bauernlebens“, in der „Gutes und Schönes“ neben „Böse[m] und Ueble[m]“ gezeigt werde.²¹ Diese beiden differierenden Lesarten prägten die Dorfgeschichten-Rezeption bis in unsere Tage; auch die jüngsten literaturwissenschaftlichen Forschungen fragten noch nach dem Real- bzw. Naturalismus der Dorfgeschichte,²² wobei dieser weitgehend im Sinne des ‚sozialgeschichtlich Wahren‘ aufgefasst und in erster Linie mit Sozialkritik gleichgesetzt wird. Angesichts der Heterogenität der Gattung ist diese Eingrenzung jedoch nicht statthaft. Das Panoptikum der Dorfgeschichten ist so breit,²³ dass die Gattung für jede Lesart ausreichend Belege bereit hält; dasselbe gilt auch für die Werke einzelner Dichter, wie etwa Auerbach, dem ‚Gründungsvater‘ der Gattung. Je nach Auswahl seiner *Schwarzwälder Dorfgeschichten* kann man ihn als sozialkritischen Autor oder als sentimentalisch-idyllisierenden Dichter preisen; beide Perspektiven taten sich schon gegen Ende der 1840er Jahre kurz nach der anfänglichen Erfolgswelle auf.²⁴

²⁰ Auerbach an Freiligrath, 24. November 1843, in: Bettelheim: *Berthold Auerbach*, a. a. O., S. 161. Diese Reaktion erwähnt Auerbach auch im Vorwort der Buchausgabe seiner *Schwarzwälder Dorfgeschichten*, das zuerst 1843 in der *Europa* abgedruckt wurde.

²¹ Hagen: *Berthold Auerbachs Schwarzwälder Dorfgeschichten*, a. a. O., S. 153.

²² Ralf Georg Bogner: *Demaskierte ländliche Idylle. Berthold Auerbachs Dorfgeschichte ‚Der Lehnhold‘*, in: *Von der Spätaufklärung zur Badischen Revolution. Literarisches Leben in Baden zwischen 1800 und 1850*, hg. von Achim Aurnhammer, Wilhelm Kühlmann, Hansgeorg Schmidt-Bergmann, Freiburg 2010 (Literarisches Leben im deutschen Südwesten von der Aufklärung bis zur Moderne, 2), S. 597–607.

²³ Vgl. Jürgen Hein: *Dorfgeschichte*, Stuttgart 1976 (Sammlung Metzler, 2) und Uwe Baur: *Dorfgeschichte. Zur Entstehung und gesellschaftlichen Funktion einer literarischen Gattung im Vormärz*, München 1978.

²⁴ Vgl. Philipp Böttcher, Peer Trilcke: *Konfliktgestaltung und ‚Poetik des ganzen Dorfes‘ in Berthold Auerbachs frühen ‚Schwarzwälder Dorfgeschichten‘ (1843)*, in: *Berthold Auerbach. Ein Autor im Kontext des 19. Jahrhunderts*, hg. von Christof Hamann, Michael Scheffel, Trier 2013, S. 99–128, insbes. S. 99 ff.

Beim ‚Streit‘ zwischen den Nordstetter Bauern und den Rezensenten ging es jedoch noch um etwas Anderes: Ihre Differenzen gründeten vor allem in einem unterschiedlichen Kunstverständnis. Für Auerbach und die anderen gebildeten Autoren und Rezensenten galt die Dorfgeschichte als Kunstwerk, das sich an der Realität entzündete, ihr aber nicht sklavisch mit einer mimetischen Darstellung verpflichtet war, die in einem naiven oder naturalistischen Sinne alles aufzuzeichnen hätte. ‚Verklärung‘ ist der bis heute geläufige Begriff für diesen Sachverhalt. Auerbach schrieb 1843 in demselben Brief, in dem er von den verärgerten Bauern berichtete, dass er in den *Dorfgeschichten* Kindheitserinnerungen und erfundene Begebenheiten vermischt habe. Eine vergleichbare Auffassung von den Aufgaben der Dichtung hatte auch Jeremias Gotthelf, der mit Auerbach um die Jahrhundertmitte der populärste Autor von Dorfgeschichten war. Wie Auerbach ging es ihm um die Darstellung allgemeiner Eigenschaften und Verhaltensweisen, mit dem Ziel, dass sich das Volk in den Bildern wiederzuerkennen habe, „einzelne Personen in den einzelnen Zügen, sonst ist das Bild nicht treu, der Verfasser kein Volksschriftsteller“ (siehe auch Kap. III.2).²⁵ Sich selbst erkannten die Nordstetter Bauern jedoch nicht in Auerbachs Erzählungen, Karl Hagen hielt demgegenüber die *Dorfgeschichten* für getreue Abbildungen – es ist offensichtlich: Entscheidend für das Urteil, ob die dörfliche Realität genau geschildert wurde und der Verfasser somit als Volksschriftsteller zu gelten hat, sind realweltliche Erfahrungswerte und die Lektürekompetenz.²⁶ Beide differieren hier eklatant. Die Nordstetter Bauern sehen sich falsch dargestellt, alle anderen, notabene ortsfremden und gebildeteren Leser halten aufgrund ihres realistischen Literaturverständnisses die *Schwarzwälder Dorfgeschichten* für eine gelungene Schilderung des lokalen Landvolkes.

An dieser Stelle offenbart sich das ideologische Einfalltor der Dorfgeschichten. Wenn es nicht so sehr um das an der ‚Oberfläche‘ Wahrnehmbare, sondern eher um das in der Tiefe Verborgene geht, sind Wunsch und Spekulation Tür und Tor geöffnet. Das literarische Dorf ist nicht so, wie es in Wirklichkeit ist, sondern so, wie es Autor und Leser gern hätten. Die Dorfge-

²⁵ Jeremias Gotthelf: *Sämtliche Werke in 24 Bände, 1. Ergänzungsband*, a.a.O., S. 8f.; vgl. auch: „Vor allem [...] muß er [der Volksschriftsteller] das Leben, welches er beschrieben will, kennen aus eigener Anschauung, sonst mischt er die Farben schlecht, und das Volk mag ihn nicht, spottet über ihn; Die Wahrheit ist, die aus der Anschauung hervorgeht [...]“ (Gotthelf an Gersdorf, 28. September 1843, in: ders.: *Sämtliche Werke in 24 Bänden, 5. Ergänzungsband*, a.a.O., S. 333f.).

²⁶ Darauf wies schon Johannes Tews hin; vgl. ders.: *Volksschriften*, in: *Encyklopädisches Handbuch der Pädagogik, Bd. 10*, hg. von Wilhelm Rein, Langensalza 1903, S. 725–739, hier S. 730.

sichten sagen somit in erster Linie darüber etwas aus, welche Vorstellungen im 19. Jahrhundert vom deutschen Volk bei den Gebildeten kursierten; diese konnten sich, wie das Beispiel zeigt, vom Selbstverständnis des Volkes durchaus unterscheiden.

Insbesondere die liberalen, vormärzlichen Schriftsteller strebten danach, in ihren Dorfschilderungen, die sie freilich eher für ein städtisches Publikum schrieben, die Bauern nicht zu diskreditieren, sondern sie in ein positives Licht zu setzen. Die Landbewohner sollten den Stadtbürgern als gleichgesinnt und wesensverwandt präsentiert werden. Zum einen suchte man so eine breite politische Phalanx gegen den machthabenden Adel und seine alten Vorrechte zu schaffen, zum anderen aber auch eine nationale Einigkeit herbeizuführen, die sich auf die eigenen Wurzeln besann. „[U]nsere Zukunft“, so schrieben die *Jahrbücher für Wissenschaft und Kunst* 1854, müsse an „dieses unser eigenthümliches Wesen angeknüpft und darauf begründet werden“.²⁷ In dieses *nation building* sind die Dorfgeschichten ganz besonders einbezogen: „Eine unmittelbar praktische Wichtigkeit haben in dieser Beziehung Schilderungen des deutschen Bauernstandes, den man nicht mit Unrecht als den historischen Typus des deutschen Menschenschlags bezeichnet hat“.²⁸ In der *Allgemeinen Augsburger Zeitung* wird 1863 der Wert der Gattung in ebendiesem Sinne darin gesehen, dass „sie durch ihre Schilderungen und Reflexionen hindurch uns den Einblick in etwas ganz anderes, in die geheimnißvolle Tiefe des deutschen Volksgeistes eröffnet“.²⁹ Das zentrale Argument, mit dem die alte Volkspoesie gepriesen wurde, taucht hier in Bezug auf die neue Gattung der Dorfgeschichten wieder auf, wobei es hier zugleich in die realistische Literaturkonzeption eingezogen ist. Es handelt sich hiermit um die geschichtsphilosophische Dimension des Verklärungspostulats, wonach „die innere Wahrheit und Nothwendigkeit“ des Lebens in der Literatur sichtbar gemacht werden solle.³⁰ Für Leser und Kritiker des 19. Jahrhunderts zeigten die Dorfgeschichten typische Verhaltensweisen und Charakterarten des deutschen Volkes, so wie sie ihm von Natur aus zukommen. Heute muss man wohl eher sagen, dass die Dorfgeschichten enthalten, was Autoren und Leser als eigene nationale Wunschmentalität und –identität ansahen.

Das Ziel, eine nationale Einheit herzustellen, gingen die Autoren mit zwei grundlegenden Intentionen an, die sich je nach anvisiertem Leserkreis un-

²⁷ Anonym: *Deutsche Dorfgeschichten [Rezension]*, a. a. O., S. 178–182, hier S. 178.

²⁸ Ebd.

²⁹ J. F. Faber: *Riehls Geschichten aus alter Zeit, 1863 [Rezension]*, in: *Realismus und Gründerzeit*, Bd. 2, a. a. O., S. 207–211, hier S. 210.

³⁰ Auerbach: *Gottfried Keller von Zürich [Rezension 1856]*, in: *Realismus und Gründerzeit*, Bd. 2, a. a. O., S. 104–108, hier S. 107.

terschieden: Als *Literatur aus dem Volk* suchten sie die Kluft zwischen den gebildeten, vorwiegend städtischen Bürgern und dem einfachen, un- bzw. minder gebildeten Landvolk zu überbrücken, indem sie dem Städter zeigten, welch gute Moralität, etwa Gerechtigkeit und Religiosität, im Volk zu finden wäre. Als *Literatur für das Volk* sollten sie dem einfachen Leser vermitteln, wie sich das Volk idealiter verhält. In der Vereinigung der zwei Publika, der Gebildeten und der Ungebildeten, strebten die Dorfgeschichten letztlich ein Ding der Unmöglichkeit an. Sie zielten damit auf eine Homogenisierung des Publikums, die durch die gesellschaftlichen, sozialen und kulturellen Ausdifferenzierungen längst nicht mehr gegeben war (siehe Kap. III.1&2).

Im Verständnis der Zeitgenossen waren die Dorfgeschichten als moderne und reflektierte Fortführungen der alten Volkspoesie weit mehr, als sie auf den ersten Blick scheinen: nicht nur Schilderungen des ländlichen Lebens, sondern darüber hinaus auch national bedeutsame Dokumente, vergleichbar mit Märchen, Sagen und alten Epen. Anders als vorausgehende Literar- und Kulturhistoriker wie zum Beispiel Herder verstand man im 19. Jahrhundert das frühere Verhältnis von Poesie und dem Volk als prospektive Verheißung und Zielsetzung – vor allem auch in gesellschaftlicher Hinsicht. Der frühere, paradiesisch anmutende Naturzustand, wo sich alle dichtend zusammenfanden, wurde im 19. Jahrhundert zugleich als Hort von Freiheit und Gleichheit angesehen. Aus dieser Perspektive erscheint die Dorfgeschichte in der Tat als sentimentalische Literaturform, die einem ganzheitlichen und gemeinschaftlichen – und wie die Kritiker betonten: vormodernen, prä-industriellen – Gesellschaftsbild verpflichtet war. Das galt um 1850, anders als man seit Ende des 19. Jahrhundert bis heute geneigt ist zu denken, jedoch nicht als Defizit, sondern als Vorzug.

Hiermit erklärt sich auch, warum im 19. Jahrhundert die Dorfliteratur als Nationalliteratur verstanden und dementsprechend das Dorf als Modell der eigenen Nation angesehen wurde. Es ist eine überschaubare Gemeinschaft, in der Handlungsweisen in ihren Motivationen und Konsequenzen studierbar sind: Im Dorf konzentriert sich die ganze Nation. Diese Vorstellung ist weitgehend räumlich determiniert und bezieht insbesondere aus der Dorfgrenze ihre identitäts- und gemeinschaftsstiftende Funktion. Das Dorf als eine Ansammlung von Häusern ist nach außen hin abgeschlossen und kann deshalb als Gegenmodell zu einem davon abgegrenzten Anderen – hier der städtischen Un-Kultur – dienen. Als Schutz- und Schonraum der eigenen Nation sollen aus ihm heraus die kulturellen Verirrungen gewissermaßen durch die Natur selbst geheilt werden. Dass dabei das Heilmittel letztlich lediglich darin bestand, den ‚gesunden‘ Zustand zu schildern und zu loben und somit wenig konkrete Wirkkraft enthielt, fiel den Zeitgenossen zunächst nicht auf. Sie waren überzeugt, dass die Dorfgeschichten als Darstellungen der nationalen

Wurzeln oder des Volksgeistes ebendiese auch im Leser wieder anregen und aktivieren würden.

Folgt man dem Tenor der zeitgenössischen Literaturkritiker, so vermochten die Dorfgeschichten die hochtrabenden Erwartungen jedoch nicht zu erfüllen. Man konnte in wohlwollender Lesart vielleicht die Nation und ihren Geist im Dorf finden, aus der Dorfliteratur ließ sich aber keine neue deutsche Nation aufbauen. So rasant der Aufstieg der Gattung war, so schnell wurde sie auch wieder demontiert. Die literarhistorische Verortung der *Schwarzwälder Dorfgeschichten* durch Robert König deutet die Gründe an:

Auf die elegante Leserwelt wirkten diese so ursprünglich naiv erscheinenden und doch künstlerisch durchgearbeiteten Erzählungen Auerbachs geradezu wie eine Sommerfrische. Dazu konnte man mit den Bauern so angenehm verkehren, ohne durch ihre Derbheit choquirt zu werden, wie das bei dem realistischen Gotthelf nur zu oft der Fall war. So wurde die Dorfgeschichte salonfähig, und auch außerhalb der Salons las man sie gern – ob auf dem Lande, dürfte fraglich sein.³¹

Nicht nur Auerbachs *Dorfgeschichten*, sondern die Gattung insgesamt weist ein spannungsreiches Verhältnis auf, das sich aus geistesgeschichtlicher Perspektive als Relation von Naivität und Reflexion fassen lässt und sich in ästhetischer Hinsicht als Frage nach einer naturalistischen oder verklärenden Darstellung erweist und sich insgesamt unter die Opposition von Natürlichkeit und Künstlichkeit fassen lässt. Julian Schmidt attestierte der Dorfgeschichte 1845 zwar das Verdienst, aus der „Natur neuen Lebenssaft für das allzu matt pulsirende Blut der Kunst zu saugen“,³² für die Leser sei die Dosis Natur jedoch ungenießbar:

³¹ Robert König: *Deutsche Literaturgeschichte*, Bielefeld, Leipzig 1879, S. 622.

³² Schmidt: *Geschichte der deutschen Literatur*, Bd. 3, a. a. O., S. 276. – Schmidt vergleicht die Dorfgeschichte explizit mit der alten Volkspoesie und attestiert beiden, den modernen Leser nicht mehr zu erreichen: „Man hat die Märchen der Spinnstube belauscht; man hat von den Handwerksburschen die alten Sprüche und Weisen gelernt, und ist mit dieser Beute froh in den Salon, in das Opernhaus, in die Akademie zurückgekehrt. Es waren herrliche Schätze, die ein Zeugniß ablegten für den ursprünglichen Reichthum des deutschen Volks. Aber sonderbar, sobald sie in den Kreis der guten Gesellschaft eingeführt waren, erstarben sie zu Petrefacten; die schöpferische Kraft, die sie hervorgebracht, versiegte, und aus den schönen Gestalten entwich das Leben. Es ist zu befürchten, daß unsere Dorfgeschichten denselben Einfluß haben werden, wie unsere Märchen und Liedersammlungen; in der Poesie werden sie fortleben und in der Wirklichkeit werden sie aufhören.“ (Ebd.)

Wir haben vom süßen Gift der Civilisation so viel gekostet, daß wir für uns den Naturzustand nicht mehr benutzen können; wir können in einer Schwarzwälder Bauernhütte ebensowenig leben, als in einem Kraal am Ufer des Oran-geflusses; wir haben das gelobte Land beständig vor Augen und können nicht hinüber.³³

Auch Robert Prutz wandte sich mit kultur- und mentalitätsgeschichtlichen Argumenten gegen eine Auffassung der Dorfgeschichten als Naturpoesie: Sie zeigten nicht „Ursprünglichkeit und Naivetät“, wie man im erstem Moment bei ihren Auftauchen gemeint habe, sondern seien ein „Product der Reflexion“ und zeigten somit die „Natur aus zweiter Hand“.³⁴ So sehr sich ein zeitgenössischer Dichter auch bemühe, er könne „das neunzehnte Jahrhundert

³³ Ebd.

³⁴ Robert Prutz: *Die deutsche Literatur der Gegenwart. 1848 bis 1858*, Bd. 2, Leipzig 1870², S. 234. – Aus produktionsästhetischer Perspektive lehnt „F.S.“ in den *Grenzboten* die Identifizierung der modernen volkstümlichen Literatur als Volkspoesie ab, weil sie nicht aus dem Volk heraus entstanden sei. Er versteht unter volkstümlicher Dichtung in erster Linie eine volksaufklärerische Literatur: „Aber es ist zwischen der neuen und der alten Volksliteratur ein auffallender, bemerkenswerther Unterschied. Die alte Literatur, das Volkslied, die Volkssage, das alt Volksbuch, kam unmittelbar aus dem Volke hervor, es war ein Product seines natürlich-sittlichen Daseins, es war sein unmittelbarer Theil, es war sein Herzblut. In der Production dieser alten Volksliteratur trat kein besonderer Zweck, keine Bildungs-, keine Bekehrungs-, keine Erhebungsabsicht hervor, sie war ein natürliches Bedürfniß des Volksgeistes. Anders ist es nun gänzlich, wie man sieht, mit unserer modernen Volksliteratur. Sie ist nicht ein Product des Volkes selber, sondern sie bildet sich in Kreisen, welche in jeder Beziehung über der großen Menge stehen. Die alte Volksliteratur strebte aus dem Volke empor, die neuere strebt zu ihm hinunter. Die erstere war mit dem Volke durch ihre Unmittelbarkeit verbunden, die zweite durch die Reflexion, durch die Fortbewegung und Verallgemeinerung des modernen Culturgedankens. Da die moderne Volksliteratur die Absicht der Volksbildung und der Erhebung desselben haben muß, so hat sie es natürlich nirgends zu der Naivetät der alten Volksliteratur bringen können und sie erkennt sich selber und ihren modernen Zweck, wenn sie mit einer affectirten Nachahmung dieser alten, unmöglichen Naivetät, welche sich nur bildet, wo die Reflexion noch keine selbstständige Macht geworden ist, spielt. Sie kann es, anstatt zur saftigen, kräftigen Naivetät eines unmittelbaren Volksgeistes, dann höchstens zur Sentimentalität und zur Coquetterie mit dem Derben und dem Naiven bringen.“ (F.S.: *Zur neuesten Volksliteratur*, in: *Die Grenzboten* 3 (1846), S. 148–155, hier S. 148 f.; wiederabgedruckt in: *Roman und Romantheorie des deutschen Realismus. Darstellung und Dokumente*, hg. von Hans-Joachim Rückhäberle und Helmut Widhammer, Kronberg 1977, S. 109–110).

mit seiner kritischen Bildung, seiner geselligen Kultur, seinen großen technischen Erfindungen“ nicht loswerden und dementsprechend keine naiven Werke im Sinne der Volkspoesie hervorbringen:³⁵

Es ist doch immer erst Natur aus zweiter Hand, was der Poet uns hier bietet; aus diesen Bauernburschen und Mägden [der Erzählungen] spricht nicht das unverfälschte bäuerliche Bewußtsein, sondern der Dichter spricht aus ihnen, der philosophisch und ästhetisch gebildete, der reflectirende, die Fragen der Zeit nicht aus der engen Perspective des Bauerns, sondern von der hochgelegenen Warte moderner Bildung überschauende Dichter.³⁶

Die demzufolge nationalpädagogisch bedeutungs- und wirkungslosen Dorfgeschichten haben für Prutz – und für viele andere Literarhistoriker wie etwa Julian Schmidt oder Rudolf Gottschall – im Rückblick nur noch den literarhistorischen Wert, dass sie der romantischen Salonpoesie den ‚Untergang‘ bereitet haben. Auch für Freytag hatten die Dorfgeschichten nur den Charakter einer Übergangerscheinung, die mithilfe, das Interesse an den Zuständen des Volkes auf breiter Basis zu wecken. Seit den 1850er Jahren hätten die Dorfgeschichten jedoch nur noch eine kulturhistorische oder ethnologische Bedeutung. Sie sollten das Dorfleben so realistisch wie möglich aufzeichnen, damit die „Wissenschaft einen Nutzen davon“ habe;³⁷ Dorfgeschichten galten ihm nicht mehr als ästhetische Werke, sondern lediglich als wissenschaftliche Berichte. Der zeitgenössische Dichter solle das „allgemeine Menschliche, ewig Fesselnde in den Besonderheiten der Erscheinung“ darstellen, durch das „Absonderliche und Locale“ gewinne ein Werk „zwar Farbe und Stimmung“, das mache aber nicht seinen „poetischen Inhalt“ aus, der vielmehr im bürgerlichen Arbeitsleben zu finden sei.³⁸ Im Sinne seines epochalen Romans *Soll und Haben* lenkte Freytag den Fokus auf die bürgerlich-städtische Arbeitswelt und begriff die Dorfgeschichte vom Stoff her als nicht mehr zeitgemäß. Für Prutz hatte sich die Dorfgeschichte ebenfalls aufgrund ihrer stofflichen Beschränktheit überlebt:

³⁵ Prutz: *Die deutsche Literatur*, a. a. O., S. 234.

³⁶ Ebd. – Vgl. auch: „Es kann eben Niemand aus seiner Haut; mag der Dichter auch noch so fest entschlossen sein, sich aller Vortheile der Kultur zu entschlagen und die Welt wirklich nur mit den Augen des Bauern zu sehen, er vermag es nicht, auch bei der größten Treue wird er das gebrochene Licht, das seine verfeinerte Bildung auf jene ursprünglichen Zustände fallen läßt, nie ganz beseitigen, sich seiner selbst niemals so ganz entäußern können, daß er nun wirklich in allen Stücken wie ein Bauer spricht, denkt, fühlt.“ (Ebd., S. 235).

³⁷ Freytag: *Deutsche Dorfgeschichten*, a. a. O., S. 197.

³⁸ Ebd.

Indem der Dichter sich einmal entschloß, in die enge kleine Welt des bäuerlichen Lebens hinabzusteigen und das Licht der Poesie in diese verhältnißmäßig niedrigen und untergeordneten Sphären fallen zu lassen, übernahm er auch die Verpflichtung, diese enge kleine Welt in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit zu erhalten; er entsagte freiwillig allen Vortheilen, welche mit Gegenständen und Charakteren verknüpft sind, die einer höheren Bildungssphäre angehören [...].³⁹

Literarhistorisch war die Dorfgeschichte als literarisches Gegenmodell zum Salonroman bedeutsam und epochal,⁴⁰ als Gattung war sie auf Dauer jedoch stofflich zu begrenzt, als dass sie Bestand haben könnte. Ihr Interesse für das „Reale und Volksthümliche“ freilich sei nach wie vor aktuell.⁴¹

Von dem Verdikt der Unzeitgemäßheit hat sich die Dorfgeschichte bis heute nicht mehr erholt; dies aber nicht nur aus ästhetischen, sondern vielmehr auch aus ideologischen Gründen. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts geriet sie ins Fahrwasser der Heimatkunst-Bewegung und ist diesen Beigeschmack bis heute nicht wieder losgeworden. In der völkischen Literatur des beginnenden 20. Jahrhunderts und in der Blut-und-Boden-Literatur des Dritten Reichs wurde der Dorf- und Landschaftsbegriff nochmals deutlich radikalisiert. In ihnen ging es nicht mehr wie noch um 1850 um eine Synthese von gebildeter und ungebildeter Bevölkerung, um den ideellen Zusammenschluss von Stadt

³⁹ Prutz: *Die deutsche Literatur*, a. a. O., S. 239.

⁴⁰ Vgl.: „Denn das Publicum nahm die ‚Schwarzwälder Dorfgeschichten‘ mit Begeisterung auf; selten nur waren der naive Beifall der Menge und das Urtheil der Kritik so einstimmig gewesen. Von dem Erscheinen dieses Auerbach’schen Buchs datirt eine neue Epoche unserer erzählenden Literatur und wie auf einen Zauberschlag setzten sich sofort unzählige Federn in Bewegung, dem glücklichen Vorbild nachzueifern.“ (Ebd., S. 233).

⁴¹ Ebd., S. 244. – Es gab jedoch durchaus auch anderslautende Stimmen. So wie Heinze und Goette Auerbachs *Dorfgeschichten* attestierten, „Fragen der Zeit“ und dementsprechend eine „Fülle von Konflikten“ zu verhandeln (Heinze, Goette: *Geschichte der deutschen Litteratur*, a. a. O., S. 249), so hielt Lazarus über Auerbach 1882 fest: Auerbach „sprach aus dem deutschen Volksgeist heraus und zu ihm hin“, er „war der Dichter des deutschen Gemüths. Nach allen litterarischen Studien über ihn, meine ich, wird dies das Erste und das Letzte seines literarischen Charakters bleiben.“ (Moritz Lazarus: *Rede auf Berthold Auerbach an seinem Sarge*, zu Cannes, am 9. Februar 1882, in: ders.: *Treu und Frei. Gesammelte Reden und Vorträge über Juden und Judenthum*, Leipzig 1887, S. 273–278, hier S. 274 und S. 276; ähnlich auch Friedrich Spielhagen: *Gedächtnißrede auf Berthold Auerbach*, in: *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, Leipzig 1883, S. 322).

und Land, sondern um die Verabsolutierung des Ländlichen, das zum Inbegriff des einzig Wahren, Guten und Gesunden stilisiert wurde. Stets mitgedacht war um 1900 dabei die negative Kontrastfolie, die auch heute noch zur Beschreibung der damaligen Debatten verwendet wird: ‚Berlin versus Provinz‘ oder ‚Asphaltliteratur versus Dichtung der Scholle‘. Diese dichotomen Denk- und Argumentationsstrukturen fanden in verschiedenen oppositionellen Begriffspaaren ihren Ausdruck:

Großstadt – Landschaft; Zivilisation – Kultur; Literat – Dichter; Intellekt – Gemüt; Asphalt – Scholle; Neue Sachlichkeit – Innerlichkeit; Amerikanisierung (‚Verniggerung‘) – Volkstumspflege; international – national; jüdisch – ‚deutsch‘; artfremd – volkhaft; wurzellos – bodenständig etc.⁴²

Während um die Mitte des 19. Jahrhunderts die Erzählungen vom Dorf als modellhafte Literatur verstanden wurden, die alle Bürger in progressiver Hinsicht vereinen sollten, suchten die radikalen, konservativen und nationalistischen Anhänger der Provinzliteratur das ‚Dorf‘ zur Desavouierung der Stadt zu verwenden, die sie als negatives Sinnbild der Moderne ansahen.

IV.2 Das Naturkind: Figurationen der natürlichen Unschuld

Das ‚Naturkind‘ ist ein epochaler Figurentypus des 19. Jahrhunderts, der in vielen Erzählungen anzutreffen ist.⁴³ Es ist eng mit dem Diskurs über die Naturpoesie verknüpft und stellt in den meisten Fällen ein Mädchen dar, das sich durch seine natürliche Unschuld und Naivität im positiven Sinne auszeichnet und referiert somit auf einen idealen ‚Volks‘-Begriff, der dem Leser das dem Volk inhärente Potential in moralischer, sittlicher oder gar politischer Hinsicht veranschaulichen soll. Wolfgang Lukas hat sich zuletzt mit diesem Figurentypus auseinandergesetzt, dafür aber, in Anlehnung an Karl Gutzkows Erzählung *Ein Mädchen aus dem Volke* (1855), den Begriff ‚Frau aus dem Volk‘ vorgeschlagen.⁴⁴ Da in den entsprechenden Erzählungen die

⁴² Jochen Meyer: *Berlin – Provinz. Literarische Kontroversen um 1930*, Marbach 1985 (Marbacher Magazin, 35), S. 4; bereits Peter Zimmermann: *Der Bauernroman. Antifeudalismus – Konservatismus – Faschismus*, Stuttgart 1975, S. 130 wies auf diese agonalen Begriffsbildungen hin.

⁴³ Die folgenden Ausführungen sind eine Überarbeitung meines Aufsatzes: *Zwischen Mimili und Heidi. Jeremias Gotthelfs Erdbeeri Mareili in der Motivgeschichte des ‚Naturkinds‘*, in: *Jeremias Gotthelf. Neue Studien*, hg. von Marianne Derron-Corbellari, Christian von Zimmermann, Hildesheim 2014, S. 215–237.

⁴⁴ Wolfgang Lukas: Die ‚fremde Frau‘, a. a. O., S. 155.

weiblichen Protagonistinnen an der Schwelle vom Kind zur Frau stehen (vgl. den Titel von Gutzkows Erzählung) und ihre kindliche Naivität im positiven Sinne von besonderer Bedeutung ist, erscheint der Begriff ‚Naturkind‘, der zudem, wie im Folgenden gezeigt wird, im 19. Jahrhundert weit verbreitet war, dem historischen Diskurs angemessener. Die von der Forschung gelegentlich verwendeten Bezeichnungen ‚Kindfrau‘ und ‚Kindbraut‘ fokussieren letztlich einen anderen Figurentypus bzw. engen die Semantik zu sehr in retrospektiver Verzerrung auf einen Aspekt ein.⁴⁵ Das ‚Naturkind‘ des 19. Jahrhunderts ist keine Lolita, auch wenn es in der einen oder anderen literarischen Darstellung erotisch aufgeladen sein mag.

Die Motivgeschichte des Naturkindes reicht, wenn man den Fokus auf das 19. Jahrhundert richtet, von Goethes Mignon aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) bis hin zu Effi Briest aus dem gleichnamigen Roman Theodor Fontanes (1894–96), womit bereits die Spann- bzw. Variationsbreite dieses literarischen Figurentypus angedeutet ist. Gleichzeitig zeigt sich hierin auch der ‚konstruierte‘ Charakter dieser Figur, die sich – insbesondere, wenn man auf das 19. Jahrhundert blickt – aus dem literarischen Mignon-Motiv und einer ideellen ‚Volks‘-Vorstellung speist. Der Faszinationskraft tat dies freilich keinen Abbruch.

Im Kern handelt es sich um ein junges, ca. 13 bis 18 Jahre altes Mädchen, das auf der Schwelle zwischen Kind und Frau steht und sich von seiner bürgerlichen Umwelt, in die es hineingehört bzw. hineingehören soll, unterscheidet. Diese Differenz kann durch auffällige Kleidung oder ein besonderes Accessoire oder andere Merkmale signalisiert werden und/oder sich in besonderen Verhaltensweisen ausdrücken, die von ihrem gesellschaftlichen Umfeld als unpassend oder unschicklich, zumindest aber als ungewöhnlich angesehen werden. So ist etwa Wilhelm zunächst von Mignons fremdländischem Anzug und merkwürdigen Bewegungen irritiert⁴⁶ und auch Effi, die im Roman explizit als „Naturkind“ bezeichnet wird,⁴⁷ weist symbolträchtig zu Beginn auf

⁴⁵ Vgl. Michael Wetzel: *Mignon. Die Kindsbraut als Phantasma der Goethezeit*, München 1999; *Zwischen Mignon und Lulu: das Phantasma der Kindsbraut in Biedermeier und Realismus*, hg. von Malte Stein, Regina Fasold und Heinrich Detering, Berlin 2010 (Husumer Beiträge zur Storm-Forschung, 7).

⁴⁶ Vgl. Johann Wolfgang Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, 40 Bde. 1. Abt., Bd. 9: Wilhelm Meisters theatralische Sendung, Wilhelm Meisters Lehrjahre, Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, hg. von Wilhelm Voßkamp, Herbert Jaumann unter Mitarbeit von Almuth Voßkamp, Frankfurt a.M. 1992, S. 443 f. (2. Buch/Kap. IV).

⁴⁷ Theodor Fontane: *Effi Briest*, in: ders.: *Werke, Schriften und Briefe, Abteilung I: Sämtliche Romane, Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes, Viertes Band*, hg. von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger, München ²1974, S. 37.

ihre mehr jungen-, denn mädchenhafte Garderobe hin und markiert damit ihre Individualität.⁴⁸ Das Naturkind besitzt ein naives, unschuldiges Wesen und hält sich gerne in der Natur auf, es fühlt sich eng mit Tieren und der Natur verbunden und kann darüber hinaus über eine musische Begabung verfügen, was ebenfalls als Teil ihrer Natürlichkeit und unverstellten Emotionalität verstanden wird. Familiär ist das Naturkind meist ‚belastet‘, so fehlt ihm häufig ein Elternteil, oder es fehlen (wie im Falle Mignons) gleich beide, weshalb es meist von Freunden der Eltern oder Verwandten aufgezogen wird. Es hat somit noch, wenn auch eher nur rudimentär, Verbindungen zur Ursprungsfamilie und ist also sozial nicht völlig isoliert, wächst nicht als verlorenes, in ein Heim abgeschobenes Waisenkind auf, sondern ist verwandtschaftlich lose mit der bürgerlichen oder bäuerlichen Gesellschaft verbunden. Ihm kommt eine besondere gesellschaftliche Position am Rand zu, es ist aber nicht vollständig von und aus der Gesellschaft ausgeschlossen.⁴⁹

Ein wichtiger Aspekt der Motivgeschichte ist die Tatsache, dass das Naturkind in der dargestellten bürgerlichen oder bäuerlichen Gesellschaft eine singuläre Erscheinung ist und ihm somit ein ‚exotischer‘ Status zukommt. Diese herausragende Positionierung innerhalb des Figurenarsenals gründet in der Motivtradition, die auf naturrechtliche Ursprungsvorstellungen rekurriert. So war es im 19. Jahrhundert durchaus üblich, Angehörige so genannter Naturvölker als ‚Naturkinder‘ zu bezeichnen, wie etwa die in drei Epochen unterteilte Menschheitsgeschichte von Johann Christoph Friedrich GutsMuths [sic] verdeutlicht, die zwischen dem „rohe[n] Naturkind“ als „sogenannte[m] Wilde[n]“, dem „Nomaden“ und dem „kultivirte[m] Menschen und Staatsbürger“ unterscheidet.⁵⁰ Hermann von Pückler-Muskau bezeichnete in seinen *Briefen eines Verstorbenen* die afrikanischen oder neuseeländischen Ureinwohner auch als Naturkinder.⁵¹ In diesem Sinne verwen-

⁴⁸ Ebd., S. 8 f. und 15.

⁴⁹ Die angeführten Merkmale des Naturkinds arbeitet auch Julia König in ihrer Wirkungsgeschichte der Mignon-Figur heraus; vgl. dies.: *Das Leben im Kunstwerk. Studien zu Goethes Mignon und ihrer Rezeption*, Frankfurt a. M., Bern, New York, Paris 1991 (Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur, 1228), insbes. S. 254–262. König analysiert in ihrer Studie verschiedene Naturkind-Erzählungen, ohne dabei den Begriff zu verwenden; ihre Studie bestätigt damit indirekt, dass Mignon insbesondere für die ‚Naturkind‘-Erzählungen des 19. Jahrhunderts eine große Prägekraft aufwies.

⁵⁰ Johann Christoph Friedrich GutsMuths: *Versuch einer Methodik des geographischen Unterrichts, enthaltend eine kritisch geordnete Aufstellung des geographischen Materials, der bildlichen Hilfsmittel und einer Reihe von Übungen der geistigen Kraft des Lehrlings*, Weimar 1835, S. 68.

⁵¹ Hermann von Pückler-Muskau: *Briefe eines Verstorbenen*, Stuttgart 1830/31,

det auch Gottfried Keller in seinem *Sinngedicht* den Begriff und bezeichnet sowohl die angolansische Sklavin Zambo-Maria (in *Don Correa*), als auch das nordamerikanische Indianermädchen Quoneschi (in *Die Berlocken*) als Naturkind.⁵² Auch wenn Keller insbesondere in *Die Berlocken* das erotische Potential des Naturmädchens in seiner Wirkung auf die europäischen Männer nicht verschweigt, so stellt er doch auch einen weiteren ursprünglichen Diskurszusammenhang her, in den das ‚Naturkind‘ eingebettet ist: in denjenigen des ‚Edlen Wilden‘, d.h. in die moralisch positive Konnotation der Naturvölker. Explizit wird den in Amerika stationierten französischen Soldaten attestiert, ein „Stück Jean Jacques Rousseau im Leibe“ zu tragen, woher sich deren „Lust an den idealen Naturzuständen“ erklärt.⁵³ Das Indianermädchen erscheint dementsprechend dem französischen Offizier Thibault von Vallormes als „Inbegriff von Natur und Ursprünglichkeit“,⁵⁴ von „wahre[r] Natur und freie[r] Menschlichkeit“,⁵⁵ über welches „das philosophische Paris erstaunen“ würde.⁵⁶

Das exotische Naturmädchen hatte schon August von Kotzebue 1790 in seinem Lustspiel *Die Indianer in England*, ausgehend von der Begeisterung der Romantiker für den indischen Kulturraum, in der Figur der Gurli breitenwirksam vorgeführt. Kotzebues Gurli, dieses „Kind der Natur“,⁵⁷ ist zwar eine indische Fürstentochter, legt jedoch kein aristokratisches Gebaren an den Tag, sondern handelt im Gegenteil ehrlich, impulsiv und ohne Verstellung, ist freilich auch ohne zu zögern zu einer polygamen Ehe bereit, was ihr aber von ihrem zukünftigen (europäischen) Ehemann rasch ausgedet werden kann. Sie repräsentiert somit jene charakteristische ‚moderate‘ Fremdheit, die sich nicht nur – um einen weiteren in diesem Zusammenhang wichtigen Prätext bzw. Autor aus dem 18. Jahrhundert zu nennen – in Voltaires *L'ingénu* (1767) findet, sondern auch in den Texten des 19. Jahrhunderts anzutreffen ist. Von Kotzebues Lustspiel kommt begriffsgeschichtlich eine besondere Bedeutung zu, weil es wesentlichen Anteil daran hatte, dass sich der Begriff des Natur-

Bd. 1, S. 234, Bd. 3, S. 263. In diesem Sinne auch die Definition in Grimms *Wörterbuch*: „ein kind der natur, eine person im naturzustande“ (*Deutsches Wörterbuch*, Bd. 7, hg. von Jacob u. Wilhelm Grimm, Leipzig 1889, Sp. 452).

⁵² Gottfried Keller: *Sämtliche Werke*, Bd. 6: *Sieben Legenden. Das Sinngedicht. Martin Salander*, hg. von Dominik Müller, Frankfurt a.M. 1991, S. 317 und S. 342.

⁵³ Ebd., S. 341.

⁵⁴ Ebd., S. 342.

⁵⁵ Ebd., S. 341.

⁵⁶ Ebd., S. 342.

⁵⁷ August von Kotzebue: *Die Indianer in England. Ein Lustspiel in drei Aufzügen*, Mainz 1790, S. 110.

kinds von einer geschlechtsübergreifenden Bezeichnung vorwiegend zu einem Begriff für Mädchen wandelte, wie Franz Horn 1832 festhielt:⁵⁸

Die Ahnfrau der meisten modernen Naturkinder ist ohne Zweifel die vielberühmte indianische Gurli, und da sie bei ihrem ersten Erscheinen (so etwa 1789) einige Originalität mitbrachte, so will ich es dem deutschen Publikum nicht sehr verdenken, daß es sich an ihr ergötzte [...].

Auch Friedrich Schiller waren die mit dem ‚Naturkind‘ verbundenen Vorstellungen geläufig, wobei er in geschichtsphilosophischer Perspektive den Verlust der Ursprünglichkeit und die daraus resultierenden anthropologischen Konsequenzen reflektierte:⁵⁹

Solange wir bloße Naturkinder waren, waren wir glücklich und vollkommen; wir sind frei geworden, und haben beides verloren. Daraus entspringt eine doppelte und sehr ungleiche Sehnsucht nach der Natur; eine Sehnsucht nach ihrer Glückseligkeit, eine Sehnsucht nach ihrer Vollkommenheit.

Dieses Argument bezog Schiller auch auf Mignon, die ihn bekanntermaßen besonders an Goethes Roman beeindruckt hatte. Mignon, dieses „reine und poetische Wesen“, repräsentiere in „seiner isolierten Gestalt, seiner geheimnißvollen Existenz, seiner Reinheit und Unschuld“ die „Stufe des Alters[,] auf der es steht[,] so rein, es kann zu der reinsten Wehmuth und zu einer wahr menschlichen Trauer bewegen, weil sich nichts als die Menschheit in ihm darstellte“.⁶⁰ Diese Erinnerung an einen paradiesischen Urzustand liegt vielen literarischen Darstellungen des Naturkinds im 19. Jahrhundert zugrunde. Berthold Auerbach z.B. bezeugt sie in seiner Dorfgeschichte *Die Frau Professorin*, wenn er die Bauern- und Wirtstochter Lorle, das „frische[] Naturkind[]“, das durch seine Heirat zur Frau Professorin wird, als den „Typus des Urmenschlichen, des ursprünglich Vollkommenen, an sich Vollendeten“ beschreibt und lobend hervorhebt, dass es „von den Zwiespältigkeiten der Geschichte und der Bildung“ unberührt geblieben sei.⁶¹ Befördert durch romantische Kindheitsvorstellungen und gepaart mit einer von Rous-

⁵⁸ Franz Horn: *Fortepiano. Kleinere heitere Geschichten*, Iserlohn 1832, S. 15.

⁵⁹ Friedrich Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 8: Theoretische Schriften*, hg. von Rolf-Peter Janz unter Mitarbeit von Hans Richard Brittnacher, Gerd Kleiner, Fabian Störmer, Frankfurt a.M. 1992, S. 722 f.

⁶⁰ Friedrich Schiller an Goethe, 2. Juli 1796, in: ders.: *Werke. Nationalausgabe, 28. Bd.: Briefwechsel. Schillers Briefe, 1.7.1795–31.10.1796*, hg. von Noerbert Oellers, Weimar 1969, S. 238.

⁶¹ Berthold Auerbach: *Die Frau Professorin*, in: ders.: *Gesammelte Schriften, Bd. 3: Schwarzwälder Dorfgeschichten. Zweite Gesamtausgabe*, Stuttgart 1864, S. 241.

seau und Herder her bekannten Zivilisations- und Kulturkritik, erscheint das Naturkind somit als Ursprungschiffre, der man im 19. Jahrhundert sentimentalisch nachhing. Als Verkörperung der ursprünglichen Ganzheit und integren Totalität des Menschen repräsentiert das Naturkind eine Entwicklungsstufe, die dem Bildungsbürger des 19. Jahrhunderts abhandengekommen war; in der Literatur fungierte es dementsprechend als Reflexionsfigur über den Zivilisationsprozess und über das durch die sozialen und gesellschaftlichen Differenzierungen prekäre Verhältnis von Natur und Kultur, von anthropologischem wie gesellschaftlichem Soll- und Ist-Zustand bzw. von Ideal und gegebener Realität.

Anders als romantische Kindheitsvorstellungen⁶² zeichnete sich das Naturkind im 19. Jahrhundert freilich auch durch sein bürgerliches Ethos aus und galt somit explizit nicht, wie etwa noch im Falle Mignons, als Verkörperung des Fremden oder des kulturell Anderen, dessen Integration nur mühselig zu bewältigen war bzw. sogar scheitern und mit dem Tod enden konnte. Die Protagonisten der Marlitt'schen Romane entsprechen weitgehenden diesem Muster (vgl. Kap. V.1). Das sich integrierende Naturkind mag zwar natürliche Empfindungs- und Verhaltensformen an den Tag legen, denen gesellschaftliche Konventionen als Korrektive entgegenstehen können, vermag aber zudem, zum Teil von sich aus, zum Teil, wie in Emmy von Rhodens *Trotzkopf* von 1886, erst nach einer Lehrzeit, bürgerliche Tugenden wie etwa Arbeitsfleiß oder Demut an den Tag zu legen.

Die Erzählungen vom ‚Naturkind‘ können zwei verschiedene Erzählschlüsse aufweisen. Während zum einen die Integration des Naturkinds in die bürgerliche Gesellschaft gelingen kann, kann sie auch scheitern. In solchen Erzählungen erscheint das Naturkind (wie Mignon) als die fremde und folglich bedrohlich-unheimliche Natur, deren Integration in die Gesellschaft (deshalb) misslingt; Beispiele hierfür sind etwa Gutzkows *Imagina Unruh* oder Adalbert Stifters *Die Narrenburg*.⁶³

⁶² Vgl. Meike Sophia Baader: *Die romantische Idee des Kindes und der Kindheit. Auf der Suche nach der verlorenen Unschuld*, Neuwied, Kriftel, Berlin 1996 (Geschichte der Pädagogik) und Hans-Heino Ewers: *Kindheit als poetische Daseinsform. Studien zur Entstehung der romantischen Kindheitsutopie im 18. Jahrhundert*, München 1989.

⁶³ Vgl. zu diesem Traditionsstrang auch Yvonne-Patricia Alefeld: *Mignons Schwestern. Zur Goethezeit-Rezeption in den Märchen von Hans Christian Andersen*, in: *Literaturen des Ostseeraums in interkulturellen Prozessen. Deutsch-polnisch-skandinavische Konferenz Külz/Kulice vom 7.-10. Oktober 2004*, hg. von Regina Hartmann in Verbindung mit Walter Engel, Bielefeld 2005, S. 197–219; oder Erika Tunner: ‚L'Esprit de Mignon‘. *Mignon-Bilder von der Klassik bis zur Gegenwart*, in: *Goethe-Jahrbuch* 106 (1989), S. 11–21.

Während das Naturkind in diesen Fällen als Bedrohung der Gesellschaft zu deuten ist, gilt es in den drei Beispielen, die im Folgenden eingehender analysiert werden, als positives Idealbild. Die Erörterung hat das Ziel, detailliert aufzuzeigen, dass und wie das ‚Naturkind‘ mit dem Natur- resp. Volkspoesie-Diskursus zusammenhängt. Drei Erfolgstexte des 19. Jahrhunderts werden näher betrachtet, die nicht nur dadurch miteinander verbunden sind, dass in ihnen ein Naturkind im Zentrum steht, sondern auch durch die Tatsache, dass die Handlung im Schweizer Alpenraum spielt, also in jener Gegend, die im 19. Jahrhundert als touristischer Sehnsuchtsort nach einer unberührten Natur zunehmend populär wurde. Zum einen geht es im Folgenden um die 1815 zunächst in Fortsetzungen in August von Kotzebues Zeitschrift *Der Freimüthige* erschienene Erzählung *Mimili* von Heinrich Clauren (i. e. Carl Gottlieb Samuel Heun), zum anderen um Johanna Spyris *Heidi's Lehr- und Wanderjahre* von 1880. Zeitlich zwischen diesen beiden Erzählungen zu liegen kommt Jeremias Gotthelfs *Erdbeeri Mareili* von 1850, die, so Hans Bloesch 1927, „vielleicht [...] bekannteste“ Erzählung Gotthelfs.⁶⁴ Das *Erdbeeri Mareili* kommt, so viel sei bereits vorweggenommen, nicht nur im Vergleich zu den anderen beiden Erzählungen, sondern auch insgesamt in der Motivgeschichte des Naturkinds eine besondere Stellung zu: Gotthelf perspektiviert diese gleichsam metapoetologisch und kommentiert somit die Figurengeschichte des Naturkinds auf literarische Art und Weise.

Claurens *Mimili* erfüllt die oben im Allgemeinen erläuterten Charakteristika des Naturkinds weitgehend, wenn auch der Begriff selbst in der Erzählung an keiner Stelle zu finden ist. Dafür wird eine Reihe ähnlicher Bezeichnungen, zum Teil sogar mehrfach, verwendet wie etwa „Himmelskind“,⁶⁵ „Alpenkind“⁶⁶ resp. „Alpenmädchen“,⁶⁷ „Engelskind“⁶⁸ oder „Hirtenmädchen“.⁶⁹ Gleich zu Beginn wird das 16 Jahre alte Mädchen beschrieben als eine „Erscheinung aus der Dichterwelt jener seligen Vorzeit, wo die Unschuld in Menschengestalt auf der Erde wandelte“,⁷⁰ womit die oben erwähnten Diskurse aufgerufen werden. Es sind aber nicht nur idyllische und bukolische Traditio-

⁶⁴ Hans Bloesch: *Anmerkungen*, in: Jeremias Gotthelf: *Sämtliche Werke in 24 Bänden und 18 Ergänzungsbände*, 21. Band: *Kleinere Erzählungen*, bearbeitet von Hans Bloesch, Erlenbach 1927, S. 338.

⁶⁵ Heinrich Clauren: *Mimili*, a. a. O., S. 17.

⁶⁶ Ebd., S. 19.

⁶⁷ Ebd., S. 43.

⁶⁸ Ebd., S. 50.

⁶⁹ Ebd., S. 47.

⁷⁰ Ebd., S. 15.

nen, sondern vor allem auch eine christliche Ikonographie, die zur Charakterisierung verwendet wird: So beschreibt sich Mimili selbst als „Jungfrau, die immer hell und klar ist, und rein und ewig unbefleckt“,⁷¹ und gibt sich auch im Umgang mit dem sie umwerbenden preußischen Offizier entsprechend keusch und sittsam, währenddessen dieser den Reizen der alpinen Unschuld mehrere Male kaum zu widerstehen vermag.⁷² Zur Verdeutlichung der Exotik bzw. Exzeptionalität der weiblichen Hauptfigur werden neben den idyllischen und christlichen Motiven auch regionale und nationale Merkmale verwendet, auf die im Text direkt wie indirekt hingewiesen wird. Claren nutzt das bei seinen Lesern bekannte Bild der paradiesischen und idyllischen Schweiz, wie es in vielen Texten seit dem 18. Jahrhundert immer wieder kolportiert wurde,⁷³ und breitet nicht nur das geographische oder botanische Wissen der Zeit detailliert aus,⁷⁴ sondern rekurriert auch auf poetische Texte, etwa Albrecht von Hallers *Alpen*-Gedicht oder Salomon Gessners *Idyllen*. Gleich zu Beginn der Erzählung wird das den Lesern vertraute Bild der Schweiz beschworen, die sich deutlich vom Ausland unterscheidet: Vertrieben vom Lärm der Großstadt und Krieg sucht der Ich-Erzähler ein „stilles, friedliches Plätzchen“ und geht ins Berner Oberland.⁷⁵ Die anheimelnde Exotik wird ebenfalls in der Beschreibung von Mimilis Berner Tracht sichtbar, die dem preußischen Militär zwar fremd („die theatralische Pracht der Alpenmädchen“),⁷⁶ aber gleichwohl liebreizend erscheint.

Mimilis Exotik wird in der Erzählung einerseits ausgestellt, andererseits, wie soeben gesehen, auch stets zurückgenommen. Obwohl Mimili auf der Alp alleine mit ihrem Vater lebt, einzig mit einem Nachbarn regelmäßig Kon-

⁷¹ Ebd., S. 44.

⁷² Vgl. ebd., S. 33–36, 48–51.

⁷³ Uwe Hentschel: *Von Hallers Alpen bis zu Clarens Mimili. Zur Stilisierung und Funktionalisierung einer Landschaft in der deutschen Literatur*, in: *Jahrbuch der Rückert-Gesellschaft* 24 (2002), S. 45–65, sowie ders.: *Mythos Schweiz. Der deutsche literarische Philhelvetismus zwischen 1700 und 1850*, Tübingen 2002 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 90).

⁷⁴ Claren hat große Teile seiner Beschreibung der Berner Alpen dem vierbändigen Werk von Johann Gottfried Ebel: *Anleitung, auf die nützlichste und genußvollste Art die Schweiz zu bereisen* (1809³, EA 1793), entnommen, vgl. Ursula Fritzen-Wolf: *Trivialisierung des Erzählens. Clarens ‚Mimili‘ als Epochenphänomen*, Frankfurt a.M., Bern, Las Vegas 1977 (Europäische Hochschulschriften, Reihe I: Deutsche Literatur und Germanistik, 198), S. 145–149. Auf die botanischen Studien von Albrecht von Haller, Johannes Geßner, Karl Ludwig Willdenow wird in der Erzählung direkt hingewiesen; vgl. Claren: *Mimili*, a. a. O., S. 20.

⁷⁵ Claren: *Mimili*, a. a. O., S. 9.

⁷⁶ Ebd., S. 15.

takt hat und somit kaum ein gesellschaftliches Leben führt, lebt sie doch in einem bürgerlichen Umfeld: Sie hat eine Zeitlang in der Stadt Zug gelebt und die Alphütte weist mit den vielen Gemälden („rings an den Wänden herum die ersten Prachtgemälde von Aberli, Rieter, Biedermann, Lafont, Lory, Hackert, Woher und mehreren andern trefflichen Künstlern, lauter Schweizer Landschaften, viele von unschätzbaren Werte“⁷⁷) und der gut sortierten Bibliothek („Alle Klassiker der Alten und die vorzüglichsten Bibliothekwerke im Fache der Botanik und Naturkunde!“⁷⁸) einen kulturellen Standard auf, der mit einem bürgerlich-städtischen vergleichbar ist. Freilich ist diese alpine, bürgerliche Kultur nicht auf Repräsentation ausgerichtet, sondern favorisiert ein praxisbezogenes Wissen: „[W]as draußen vorgeht, in der weiten Ebene hinter den Bergen, davon erzählt mir der Ätti nur, was ich brauche, aber was hier in unsern Tälern und auf unsern Alpen passiert, das muß man ja auf den Grund wissen“.⁷⁹ Mimili ist zugleich die „unverdorbenste[] Alpenbewohnerin“ sowie die „gebildete[] Städterin“,⁸⁰ und verkörpert damit das Idealbild einer bürgerlichen Frau. Die städtischen Umgangsformen hingegen beschreibt der Erzähler als „flache[] Erbärmlichkeiten unserer Konventionswelt“ und verurteilt insbesondere auch die Steifheit und Gemütsleere gesellschaftlicher Zusammenkünfte.⁸¹ Demgegenüber erscheint Mimili als gefühlvolle Kontrastfigur. Gleich zwei Musikinstrumente beherrscht sie, Fortepiano und Gitarre, und vermag mit ihrer Musik sich und ihre Zuhörer emotional tief zu bewegen.⁸² Ihre „sanfteste Freundlichkeit“, ihre „argloseste Kindheit“ sowie ihre „fromme Liebe“ wirken nicht nur auf Menschen,⁸³ sondern auch auf Tiere.⁸⁴

Während sich unmittelbar nach Erscheinen von Claurens Erzählung Kritiker wie Leser von der Erzählung angetan zeigten, veränderte sich die Stimmungslage auf Seiten der Kritik mit Erscheinen von Wilhelm Hauffs *Kontrovers-Predigt über H. Claren* 1826 drastisch.⁸⁵ Hauffs Generalabrechnung, die sich namentlich zwar auf Claren bezieht, letztlich aber jegliche Unter-

⁷⁷ Ebd., S. 17.

⁷⁸ Ebd., S. 36.

⁷⁹ Ebd., S. 21.

⁸⁰ Ebd., S. 16. – Dementsprechend wird mehrfach und stets positiv auf den Wissensstand von Mimili hingewiesen, vgl. ebd., S. 18, 20f., 23, 35.

⁸¹ Ebd., S. 43.

⁸² Ebd., S. 41 und 44.

⁸³ Ebd., S. 15.

⁸⁴ Ebd., S. 19f. und 40.

⁸⁵ Schöberl: *Nachwort*, in: Claren: *Mimili*, a. a. O., S. 174–177, sowie Fritzen-Wolf: *Trivialisierung des Erzählens*, a. a. O., S. 105–107, 187–202.

haltungsliteratur und deren Leserschaft vernichten möchte, schrieb sich vor allem mit dem Vorwurf der Frivolität in die Rezeptionsgeschichte Claurens ein (vgl. auch Kap. III.1).⁸⁶

[E]s gibt eine moralische Keuschheit, eine holde, erhabene Jungfräulichkeit der Seele; man darf darauf rechnen, dass ein Mädchen sie verloren hat, wenn sie Claurens Erzählungen gelesen. Überlasst seine Schilderung Dirnen, an welchen nichts mehr zu verlieren ist.

Freilich besitzt Hauffs Argumentation einen entscheidenden Hiatus, der bezeichnenderweise an keiner Stelle seiner *Kontrovers-Predigt* als problematischer Aspekt zur Sprache kommt: Vergebens sucht man nach einer Erklärung, wie es Claurens Texte schaffen, eine solche drastische Wirkungsweise auf die weiblichen Leser zu haben, wo doch, wie Clauren im ersten Teil seiner *Predigt* betont, die literarischen Figuren lediglich oberflächlich und wenig lebensecht seien und deshalb im Grunde ja gerade *keinen* tiefen Lektüreeindruck hinterlassen können. Lässt man diese Problemlage, die auch die Trivalliteraturforschung bis in unsere Tage kaum einmal reflektiert,⁸⁷ jedoch beiseite, so überrascht vielmehr die Tatsache, dass Hauff den aus heutiger Perspektive wohl irritierendsten Aspekt der Erzählung, die von Mimili verkörperte Synthese von Naturmädchen und Städterin, nicht thematisiert bzw. in geradezu unerwarteter Weise aufgreift: Für ihn ist Mimili eine „förmlich kopiert[e] und getreulich abgeschrieben[e]“ Natur, der jedoch der „warme Odem Gottes“ oder der „Geist, der in der Natur lebt“, fehle: „Zeichnet die nächste beste Schweizer Milchmagd ab, so habt ihr eine Mimili, und freilich alles so natürlich als möglich.“⁸⁸ Für Hauff sowie für viele seiner Zeitgenossen beinhaltete die Vorstellung eines naiven Hirtenmädchens offenbar durchaus, dass dieses über bürgerliches Wissen verfüge und vertraut mit der bürgerlichen Kultur sei.⁸⁹ So wie schon Ursula Fritzen-Wolf mit Blick auf die

⁸⁶ Hauff: *Kontrovers-Predigt*, in: Clauren: *Mimili*, a. a. O., S. 114.

⁸⁷ So schon Schöberl: *Nachwort*, a. a. O., S. 173.

⁸⁸ Hauff: *Kontrovers-Predigt*, a. a. O., S. 86.

⁸⁹ In seiner (angeblichen) Romanparodie auf Claurens Schreibstil, in *Der Mann im Mond*, beschreibt Hauff seine weibliche Hauptfigur, die Präsidententochter Ida, ebenfalls als ein Naturkind, das sich im Alter von 14 Jahren in der Kleinstadt wie ein „wilde[s] Ding“ gebärdet und erst durch einen dreijährigen Aufenthalt in der Residenzstadt gezähmt wird. Davor war sie ein „Wildfang, einen solchen Unband traf man auf zwanzig Meilen nicht“ an: „Kein Graben war ihr zu breit, kein Baum zu hoch, kein Zaun zu spitzig; sie sprang, sie klimmte, sie schleuderte trotz [sic] dem wildesten Jungen. Hatte sie doch selbst einmal heimlich ihren Damensattel auf den wilden Renner ihres Bruders [...] gebunden und war durch die Stadt gejagt, als sollte sie Feuer reiten!“ ([Wilhelm Hauff]: *Der Mann im Mond, oder: Der*

zeitgenössischen Leser davon sprach, dass die Koppelung von „Einfachheit und Luxus“ die Leser nicht gestört, sondern die Lektüre geradezu „höchst befriedigend“ gemacht habe,⁹⁰ so sieht auch Uwe Hentschel diesen Aspekt als erfolgsrelevant an. Mimili verkörpere den „idealen biedermeierlichen Frauentypus“⁹¹ und stelle im Grunde eine ins „pittoreske Landleben versetzte ideale Kleinbürgerexistenz“ dar.⁹² Gemäß den zeitgenössischen Vorstellungen, wie sie sich in literarischen Gedichten und Reiseberichten artikulierten, waren es gerade die Berner Oberländer, die für eine „Symbiose“ von naturnahe und zugleich kulturvollem Leben standen⁹³ und dabei dennoch als „Volk der Natur und Einfalt“ galten.⁹⁴

Der Berner Gotthelf sah dies freilich ganz anders. In seinem Reisebericht aus dem Jahre 1821 hält er fest:

Unglücklicherweise kamen auch Mimili und Elsi von Solothurn zur Sprache. Diese beiden Undinger haben mir hier [in Deutschland] schon mehr Ärger gemacht, als alles andere zusammen. Jeder, der mit mir von der Schweiz reden will, rühmt sich, diese gelesen zu haben, und staunt das Land an, wo solche Mädchen aufwachsen. Da ich aber keine Ehre in solcher Unnatur und Unwahrheit finde, so spare ich nie, dem hochweisen Herrn Claren eins anzuhängen, daß er sich unterstehe, uns Schweizer schildern zu wollen, deren Sprache und Land er nicht kenne, daß er unsere Mädchen, die noch etwas steif und unzugänglich in ehrenfester Sitte leben, so schnell jedem Landstreicher in die Arme fliegen lasse, daß er unsere natürlichen, eher rohen Hirtenmädchen zu durchsichtigen Mondscheindamen umschaffe.⁹⁵

Und noch 18 Jahre später kritisiert er in der ungedruckten Vorrede zur zweiten Fassung des Bauernspiegels die „zur Unnatur verzehrten Mimelgestalten“, denen die Berner Mädchen nicht entsprechen würden.⁹⁶ In Gott-

Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme, in: ders.: *Werke*, Bd. 3, hg. von Max Mendheim, kritisch durchges. und erl. Ausg., Leipzig Wien [o.J.], S. 13).

⁹⁰ Fritzen-Wolf: *Trivialisierung des Erzählens*, a. a. O., S. 211.

⁹¹ Hentschel: *Hallers Alpen*, a. a. O., S. 61.

⁹² Ebd., S. 55.

⁹³ Ebd., S. 57.

⁹⁴ Friederike Brun: *Reise von Bern über Lauterbrunnen und Grindelwald nach Meiringen (1799)*, zit. nach ebd., S. 52.

⁹⁵ Gotthelf: *Sämtliche Werke in 24 Bänden und 18 Ergänzungsbände*, 12. *Ergänzungsband: Frühschriften*, bearbeitet von Kurt Guggisberg, Erlenbach 1954, S. 119f. Clarens *Elisi von Solothurn* erschien in dessen Taschenbuch auf das Jahr 1820, *Vergißmeinnicht*.

⁹⁶ Gotthelf: *Sämtliche Werke in 24 Bänden und 18 Ergänzungsbände*, 1. Band: *Der*

helfs Augen ist Claurens Mimili kein getreues Abbild eines Berner Mädchens, für das es noch Hauff hielt, weil es zu wenig ‚roh‘ und seine Darstellung zu sehr den bürgerlichen Vorstellungen städtischer Salons verpflichtet sei. Die Kritik an Clauren bildet die Kehrseite von Gotthelfs eigener Auffassung vom Volksschriftsteller, wie er sie in der zu Lebzeiten ungedruckten Einleitung zum *Herr Esau* im Jahre 1844 darlegt. Während sich Gotthelf darin gegen den Verdacht wehrt, bei Abfassung seiner Werke und Ausarbeitung seiner Figuren und Handlungen an konkrete (Berner) Persönlichkeiten oder Ereignisse zu denken, legt er zudem eine Sichtweise vom Volksschriftsteller an den Tag, die auch seine Zeitgenossen teilten (vgl. Kap. III.2 und IV.1). Ein Volksschriftsteller kann nur sein, wer das Volk genau kennt.⁹⁷

Gotthelf spricht Clauren indirekt also ab, ein Volksschriftsteller zu sein, weil diesem die notwendigen Kenntnisse der Berner Sitten und Gebräuche sowie die Bekanntschaft mit der Land- und Stadtbevölkerung fehlen. Sein naturgetreues Abbild eines Berner Hirtenmädchens legte Gotthelf gleichsam als späte, korrigierende Antwort auf Clauren erst 1850 mit seinem *Erdbeeri Mareili* vor, mit dem er, so Johann Jakob Hilty, „seine Meisterschaft in der Schilderung des Volkslebens“ unter Beweis gestellt habe.⁹⁸ Sein Naturkind ist in der Erzählung zunächst tatsächlich ‚roh‘, menschenfeindlich und verstockt, besitzt aber eine ‚ehrenhafte Sitte‘. Wie schon bei Clauren gesehen, so mar-

Bauern-Spiegel, bearbeitet von Ernst Müller, Erlenbach 1921, S. 391. – Eine weitere Erwähnung von Clauren findet sich in *Uli, der Knecht*. Dort wird Elisi verdächtigt, eine sentimentalische Leserin zu sein und (Unterhaltungs)Autoren wie Clauren, Kotzebue, Lafontaine et al. zu lesen. Elisi liest jedoch gar nicht, sondern ist vielmehr bloss mit ihrer „Mode“ beschäftigt (Gotthelf: *Sämtliche Werke in 24 Bänden und 18 Ergänzungsbände, 4. Band: Wie Uli der Knecht glücklich wird*, bearbeitet v. Rudolf Hunziker, Erlenbach 1921, S. 264).

⁹⁷ Vgl. zum Volksschriftsteller Gotthelf Barbara Mahlmann-Bauer: *Sozial- und Erzählstruktur in Werken Jeremias Gotthelfs und Berthold Auerbachs*, in: *Von der Spätaufklärung zur Badischen Revolution*, a. a. O., S. 555–596; dies.: Gotthelf als Volksschriftsteller, a. a. O.; Christian von Zimmermann: *Gotthelf und die Volksaufklärung*, a. a. O.; Wolfgang Braungart: *Aufklärungskritische Volksaufklärung*. Zu Jeremias Gotthelf, in: *Fabula* 28/1 (1987), S. 185–226; Hanns Peter Holl: *Gotthelf im Zeitgeflecht. Bauernleben, industrielle Revolution und Liberalismus in seinen Romanen*, Tübingen 1985 (Studien zur deutschen Literatur, 85), insbes. S. 3–35.

⁹⁸ Johann Jakob Hilty: *Der schweizerische Almanach Alpenrosen und seine Ersatzstücke in den Jahren 1831–1854. Ein Beitrag zur schweizerischen Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Zürich 1914 [Diss.], S. 54.

kiert auch Gotthelf, dass sein Naturkind auf der Schwelle zwischen Natur und Zivilisation steht:⁹⁹

Wie ein junges Reh, welches aus dem Walde ins offene Feld setzt mit gespitzten Ohren und aufgesperrten Augen, so trippelte Mareili in die Welt hinaus. [...] Damals war es ungefähr acht Jahre alt und soll ein schönes Kind gewesen sein mit dunkelblauen Augen, halb scheu, halb wild, länglichem Gesicht, verschlossenem Munde, blondhaarig und schweigsam. [...] Auf die ungezählten Fragen antwortete es nur, durch die Mutter gestoßen, lächelte und dankte für Guttaten [...], antwortete den Kindern auf ihr so freundliches Gerede mit freundlichen Blicken. [...] Es wurde dem Kind nach und nach unheimlich, angst, es erwiderte und zog heim, keine Geschenke und Versprechen hielten es mehr. Es wäre der Mutter ausgerissen, wenn sie nicht den Rückweg eingeschlagen hätte.

Abgeschieden in den Wäldern des Tschaggeneigrabens, wo Mareili, das „bsonderbare[] Kinde, welches nicht sei wie die andern“,¹⁰⁰ nach dem Tod ihrer beiden Geschwister alleine mit ihrer Mutter lebt, fühlt sie sich wohl, während sie den Umgang mit Menschen meidet. Als „Erdbeerihexli“,¹⁰¹ „Erdbeerikönigin“¹⁰² oder „Erdbeerengel von den Bergen“¹⁰³ lernt sie rasch, die Natur zu ‚lesen‘ und weiß, wo und wann die Erdbeeren reif sind. Darüber hinaus pflegt sie einen vertraulichen Umgang mit den Tieren des Waldes,¹⁰⁴ die sie respektvoll behandelt, und scheint eine naturmagische Wahrnehmungsweise der Welt entwickeln zu wollen, die sich vom Aberglauben ihrer Mutter¹⁰⁵ dadurch unterscheidet, dass sie nicht manipulativ und angsteinflößend bestimmte Verhaltensweise verhindert, sondern im positiven Sinne zu bestimmten Handlungen anregen soll.¹⁰⁶ Sie verfolgt diese prophetisch-spekulativen Bemühungen jedoch nicht lange, so der Pfarrer, der als Binnenerzähler Mareilis Lebensgeschichte erzählt, und legt vielmehr eine natürliche

⁹⁹ Gotthelf: *Das Erdbeeri Mareili*. In: ders.: *Sämtliche Werke*, 21. Band, S. 5–55, hier S. 18 f.; vgl. zur Erzählung auch Franzisca Pilgram-Frühauf: ‚*Wirklicher Mensch‘ oder ‚überirdisches Wesen‘? Engelsvorstellungen bei Jeremias Gotthelf*, in: *Jeremias Gotthelf. Neue Studien*, a. a. O., S. 93–113, und Christian von Zimmermann: *Das ‚Erdbeeri-Mareili‘: Märchenwelt und pädagogischer Fingerzeig in Gotthelfs biedermeierlich-anthropologischer Erzählung*, in: ebd., S. 239–273.

¹⁰⁰ Gotthelf: *Das Erdbeeri Mareili*, a. a. O., S. 17.

¹⁰¹ Ebd., S. 13.

¹⁰² Ebd., S. 14.

¹⁰³ Ebd., S. 35.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 16.

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 21 f.

¹⁰⁶ Ebd., S. 31 f.

Frömmigkeit an den Tag. Was „Gelehrte und Weise“ rational nicht begreifen und erklären können, sei als „Himmelsgabe kindlichen Gemütern“ gegeben; wenn Mareili in ihrer „wunderbaren, dunklen Welt, die jenseits unsrer Sonne liegt“, in ihren „Träumen“ lebe, so sei das ihre „innige Freude“ gewesen, die der Pfarrer nicht verurteilt.¹⁰⁷ Möglicherweise handelt es sich hierbei um einen nachträglichen, beschönigenden Deutungsversuch des Pfarrers, der daraus entspringt, dass Mareili in späteren Lebensjahren zur Lehrerin bzw. Erzieherin junger Mädchen heranreift.¹⁰⁸ Diesen lehrt sie „Zucht und Ordnung“,¹⁰⁹ gibt ihnen „Gutes fürs Herz und Nützlichendes für die Finger“ und unterrichtet sie in „allen weiblichen Arbeiten“.¹¹⁰ Das ehemalige Naturkind habe damit, so der Pfarrer, das „Tagwerk“ gefunden, dass Gott „ihm bestimmt hatte“,¹¹¹ es hat also seine sinnvolle soziale Aufgabe und die ihm adäquate gesellschaftliche Stellung gefunden – und dies, obwohl es zunächst ganz anders war als die meisten Mädchen.

Dazu in die Lage gesetzt wurde Mareili durch das „Schloßfräulein“, mit dem Mareili als Kind zusammentrifft und das es als Kind lange Zeit für einen schützenden und wohlthätigen Engel hält. Als Mareili, nach dem Tod ihrer Mutter, mit 18 Jahren in den Dienst des Fräuleins eintritt und ihre Kammerzofe wird, erscheint es ihr wie der Übertritt in ein „ganz ander Leben“.¹¹² Sie verliert ihre ‚Rohheit‘, legt ihre „Schüchternheit und fast gänzliches Verstummens“¹¹³ ab und wird mit den Jahren die Freundin des Schloßfräuleins. Ihre Akkulturation hat auf Seiten des Schloßfräuleins ihre Entsprechung: Dieses löst sich von den starren gesellschaftlichen Konventionen, dem „Schnürleib“ der „konventionellen Schranken“, die insbesondere Standesunterschiede aufrecht erhalten.¹¹⁴ Im Lauf der Jahre wird dem Fräulein seine „Liebe zu Mareili bewußt“, die „eigentlich schon lange in ihm war“, nicht aus Wohltätigkeit, das wird explizit betont, sondern aus Liebe zur Person hatte das Schloßfräulein das Naturkind bei sich aufgenommen.¹¹⁵ Das Naturkind hat also dank seines unschuldigen, naiven und natürlichen Wesens ein ganz besonderes Wirkungs-

¹⁰⁷ Ebd., S. 31.

¹⁰⁸ Zu weiteren „Leerstellen“ in der Erzählung des Pfarrers, die dessen Erzählung damit einem Märchen annähert, vgl. Mahlmann-Bauer: *Sozial- und Erzählstruktur*, a. a. O., S. 587 f.

¹⁰⁹ Gotthelf: *Das Erdbeeri Mareili*, a. a. O., S. 50.

¹¹⁰ Ebd., S. 51.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Ebd., S. 44.

¹¹³ Ebd., S. 40.

¹¹⁴ Ebd., S. 45.

¹¹⁵ Ebd., S. 47.

vermögen auf seine Umwelt,¹¹⁶ das sich auch schon bei Claren gezeigt hatte. Andere Autoren des 19. Jahrhunderts, wie etwa Auerbach oder Eugenie Marlitt, betonen in ihren Texten ebenfalls das gesellschaftliche oder moralische Veränderungspotential der Naturkinder (vgl. Kap. V.1).

Durch die Gliederung der Erzählung in Rahmenhandlung und Binnenerzählung gelingt es Gotthelf, den Blick des Lesers gleich mehrfach auf die Wirkungskraft des Naturkinds zu lenken. Hierbei setzt er insbesondere die Figur des Pfarrers geschickt ein, um das Naturkind Mareili zu perspektivieren. Der Pfarrer tritt als intradiegetischer Erzähler zunächst (in der Rahmenhandlung) als homodiegetischer Erzähler auf, nimmt dann aber in seiner Erzählung einen heterodiegetischen Standpunkt ein, wodurch der Leser mit der Zeit vergisst, durch welche Brille er das Leben Mareilis im Grunde sieht. Erst am Ende der Binnenerzählung wird die vermeintlich objektive Schilderung als subjektive Darstellung entlarvt und mit der Deutung des Gerichtsäß eine alternative Perspektive auf das Naturkind vorgeschlagen: Während der Pfarrer wie das Schloßfräulein in der Binnenerzählung sehr von Mareili eingenommen ist („Mareili war besser als Ihr und ich. [...] Ein schöneres, reineres Gemüt wüßte ich in der ganzen Gemeinde nicht“,¹¹⁷ so der Pfarrer), anerkennt der Gerichtsäß zwar Mareilis besonderes Gemüt, beurteilt sie aber, überformt von Geschlechterbildern, aus einem gesellschaftlich pragmatisch-funktionalen Gesichtspunkt: Kindererziehung sei letztlich auch das einzige, was im Bereich der Fähigkeiten von Mareili gelegen sei. Die Rahmenerzählung bietet Gotthelf mithin die Möglichkeit eines Metakommentars zur Motivgeschichte des Naturkinds, der indirekt auch an seine Kritik an Claren anschließt: Während das Naturkind bei Städtern, Gebildeten und Gelehrten einen besonders einnehmenden Eindruck hinterlässt – und zwar deshalb, weil es für diese aus einem ‚exotischen‘ Kulturkreis stammt –,¹¹⁸ nimmt das Volk es deutlich weniger verklärt wahr und beurteilt es von praktischen, auf Einkommen und

¹¹⁶ So auch schon Helga Probst: „Ähnlich wie in Goethes Novelle, in welcher der ausgebrochene Löwe sich dem flötenspielenden Kind fügt, ist im Erbeeri Mareili das Ideal des kindlichen, unbedrohten Menschen gestaltet, der auf geheimnisvolle, nahezu magische Weise der Natur verbunden bleibt und dem sich alles willig erschließt. Dieses natürliche, unbewusste Frommsein besitzt eine sanfte Kraft der Verwandlung.“ (Helga Probst: ‚*Erdbeeri Mareili*‘, in: *Kindlers Literatur Lexikon*, Bd. 6, hg. von Heinz Ludwig Arnold, 3., völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart, Weimar 2009, S. 485, so auch schon in *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, Bd. 6, hg. von Walter Jens, München 1989, S. 715).

¹¹⁷ Gotthelf: *Das Erdbeeri Mareili*, a. a. O., S. 8.

¹¹⁸ Mahlmann-Bauer deutet ebenfalls darauf hin, wenn sie die Welt des Tschagneigrabens als „hermetisch“ bezeichnet (dies.: *Sozial- und Erzählstruktur*, a. a. O., S. 588).

Lebensunterhalt abzielenden Erwägungen her. Gotthelf ist meines Wissens der einzige – und hierin liegt ein besonderer ästhetischer Wert der Erzählung –, der diese Polyperspektivität gekonnt literarisch ausstellt und damit auch den verklärenden Blick der Gebildeten auf einzelne Exponenten des Volkes zu erkennen gibt. Freilich präsentiert er seine Sympathie für das Naturkind in der Figur des Pfarrers ziemlich unverhohlen, indem er der Sichtweise des Gerichtsäß nur wenig Raum lässt und sie zudem deutlich abwertet. Der Großteil der (bürgerlich-gebildeten) Leser dürfte dementsprechend der positiven Lesart des Pfarrers gefolgt sein und Mareili wohlwollend rezipieren und ebenfalls als moralisch-sittliches Ideal eines armen Landmädchens aufgefasst haben.

Und auch den ungebildeten Rezipientinnen aus dem Volk, denen die Geschichte vielleicht in einer abendlichen Leserunde o. ä. vorgelesen wurde, bot Gotthelf Anschlussmöglichkeiten. Neben der eher negativen Reaktion des Gerichtsäß schildert er auch, wie andere Menschen aus dem Volk auf das Erdbeeri Mareili reagieren und zeigt, wie Kinder sich über das Mädchen freuen. Diese positive Wahrnehmung, die gleich doppelt, zu Beginn und am Ende der Binnenerzählung geschildert wird,¹¹⁹ mag auch als Anreiz für die Mädchen aus dem Volk gedacht sein, es dem literarischen Mareili gleich zu tun.¹²⁰

Vor wenigen Jahren erregte die kleine, 1830 publizierte Erzählensammlung *Natur und Menschenleben. Drei Erzählungen für Kinder zur Unterhaltung, Belehrung und Warnung* des Mülheimer Lehrers Hermann Adam von Kamp große Aufmerksamkeit, weil man in ihr einen wesentlichen Prätext von Johanna Spyris *Heidi*-Roman von 1880 zu erblicken glaubte.¹²¹ Durchset-

¹¹⁹ Gotthelf: *Das Erdbeeri Mareili*, a. a. O., S. 18 und 50 f.

¹²⁰ Ähnlich auch schon Mahlmann-Bauer: *Sozial- und Erzählstruktur*, a. a. O., S. 588 und 592, die insbesondere die Faszinationskraft der märchenhaften Erzählung fokussiert. Walter Muschg lenkte seinen Blick ebenfalls auf das Wunderbare und hob die „magische[] Verbundenheit eines märchenhaft begabten Kindes mit der Natur“ hervor und charakterisierte Mareili als ein „Kind der Natur, noch begabt mit allem, was die Kulturmenschen verloren haben“ (Walter Muschg: *Jeremias Gotthelf*, Bern, München 1960, S. 196 f.). Zuvor hatte er vor allem Mareilis aussergewöhnliche Stellung betont: „Es [Mareili] ist noch im paradiesischen Stande. Sein Platz ist bei der Mutter, auch der Wald ist seine Mutter [...]. Es lebt und erhält sich durch andere Organe als die der Vernunft.“ (Ders.: *Gotthelf. Die Geheimnisse des Erzählens*, München 1931, S. 243 f.).

¹²¹ Peter Büttner: *Das Ur-Heidi. Eine Enthüllungsgeschichte*, Berlin 2011 (Insel-Bücherei, 1349); vgl. Hermann Adam von Kamp: *Natur und Menschenleben. Drei Erzählungen für Kinder zur Unterhaltung, Belehrung und Warnung*, Essen 1830,

zen konnte sich diese Sichtweise freilich nicht,¹²² einen besonderen Status in der Literaturgeschichte kann das Büchlein gleichwohl für sich beanspruchen. Es gehört mit zu den ersten Kindererzählungen, in denen ein ‚Naturkind‘ auftritt. Auch Heidi verkörpert diesen Figurentypus, steht dabei aber Gotthelfs Erdbeeri Mareili deutlich näher.

Der Untertitel von Spyris Romans weist auf den neuen (kindlichen) Leserkreis hin: „Eine Geschichte für Kinder und auch für Solche, welche die Kinder lieb haben“. Und so wie durch den Untertitel der herkömmliche (erwachsene) Leserkreis nicht ausgeschlossen ist, so bricht auch die Figurenzeichnung der Heidi nicht mit der Motivtradition. Heidi weist übereinstimmende Merkmale mit Mareili und Mimili auf, unterscheidet sich jedoch deutlich in Bezug auf ihr Alter von den anderen Naturkindern. Der Leser lernt Heidi nur in dem kindlichen Alter von fünf bis etwa zehn Jahren kennen, womit sie jünger als die meisten ihrer Leser ist, was aber, so Bettina Hurrelmann, das Identifikations- und Empathiepotential erhöhe.¹²³ Partnerwahl und Eheschließung, die in den meisten Naturkinder-Erzählungen vorkommen, fallen dementsprechend im *Heidi*-Roman als Themen weg. Dafür wird ihre Schwellenposition, ihr fortwährender Wechsel zwischen den Bereichen Natur und Zivilisation deutlich ausgestellt bzw. kann als eigentliches Zentralmotiv des Romans gelten.¹²⁴

Nach dem Tod ihrer Eltern lebt Heidi zunächst bei ihrer Tante Dete, die sie ihrem Großvater, dem Alm-Oehi, übergibt. Das fünfjährige Mädchen lebt in der Folge mit diesem auf einer einsamen Alphütte, hat lediglich mit dem Gaißneter und dessen Großmutter und Mutter regelmäßigen Umgang. Das Leben auf der Alp, in der alpinen Natur und mit den Tieren, macht Heidi glücklich, das Stadtleben in Frankfurt, wo sie nach gut zwei Jahren auf der Alp hingebracht wird, erscheint ihr hingegen wie ein Leben „im Käfig“.¹²⁵

insbesondere die Erzählungen *Adelaide, das Mädchen vom Alpengebirge* und *Die Waldröschen*.

¹²² Vgl. Sieglinde Geisel: *Die Mär vom Ur-Heidi*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, <http://www.nzz.ch/die-maer-vom-ur-heidi-1.5448506> (letzter Zugriff 20.01.2019).

¹²³ Bettina Hurrelmann: *Heidi – Mignons erlöste Schwester*, in: *Neue Sammlung* 33/3 (1993), S. 347–363, hier S. 350 f.

¹²⁴ Das entspricht der entwicklungspsychologischen sowie psychoanalytischen Lesart von Bettina Hurrelmann, die aus dieser Perspektive die Gemeinsamkeiten von Heidi und Mignon herausarbeitet, die sie in der fehlenden Entwicklung, der Rätselhaftigkeit sowie in der von beiden Mädchen gefühlten Sehnsucht erkennt, wobei Spyrri freilich das „romantisch-bedrohliche Kind“ (Mignon) durch das „christlich-erlösende Kind“ (Heidi) ersetze (Hurrelmann: *Heidi*, a. a. O., S. 361).

¹²⁵ Johanna Spyrri: *Heidi's Lehr- und Wanderjahre. Eine Geschichte für Kinder und auch für Solche* [sic], *welche die Kinder lieb haben*, Gotha 1880, S. 103. Vgl.:

Als Heidi von Dete zum Alm-Oehi gebracht wird, markiert das Ablegen der Kleider symbolisch auch den Übertritt in die Sphäre der Natur: Erst als Heidi alle Kleider ablegt, welche die Konventionalität der bürgerlichen Kultur zu erkennen geben („Sonntagskleidchen“ und „Alltagsröcklein“¹²⁶), dabei jedoch gleichzeitig Heidis „natürliche Gestalt“ verdecken und sie somit zur „völlig formlose[n] Figur“ machen,¹²⁷ fühlt sie sich „so frei und leicht“¹²⁸ und wird Teil der natürlichen Gesellschaft, die in Distanz zur restlichen Zivilisation lebt:¹²⁹

Dem Heidi war es so schön zu Muth, wie in seinem Leben noch nie. Es trank das goldne Sonnenlicht, die frischen Lüfte, den zarten Blumenduft in sich ein und begehrte gar Nichts mehr, als so da zu bleiben immerzu.

Als Naturkind, als ein Kind, „ein recht unverdorbenes, so ein eigenartiges, das nicht sei wie alle, die man so alle Tage sehe“,¹³⁰ wird es dieser Umgebung jedoch wieder entrissen und von ihrer Tante Dete als Spielgefährtin der kränklichen Bürgerstochter Clara Sesemann nach Frankfurt gebracht. Fräulein Rottenmeier, Claras Erzieherin, erhofft sich von Heidi wohltuende Auswirkungen auf Claras Gesundheitszustand. Sie erwartet in Heidi ein „junges Schweizermädchen“, das der „reinen Bergluft entsprossen“ sei, „sozusagen ohne die Erde zu berühren, durch das Leben“ gehe und „wie ein idealer Hauch an uns vorüberziehn“ werde – eben so, wie sie es „schon so oft gelesen“ habe.¹³¹ Damit werden diejenigen verklärten Klischees aufgerufen, die schon in der Gestaltung von Mimili ihren Ausdruck fanden und spätestens seit *Mimili*

„Wie das Vögelein, das zum ersten Mal in seinem schön glänzenden Gefängniß sitzt, hin- und herschießt und bei allen Stäben probiert, ob es nicht zwischen durchschlüpfen und in die Freiheit hinausfliegen könnte, so lief Heidi immer von dem einen Fenster zum andern, um zu probieren, ob es nicht aufgemacht werden könnte, denn dann mußte man doch etwas Anderes sehen, als Mauern und Fenster, da mußte doch unten der Erdboden, das grüne Gras und der letzte, schmelzende Schnee an den Abhängen zum Vorschein kommen, und Heidi sehnte sich, das zu sehen.“ (Ebd.)

¹²⁶ Ebd., S. 13.

¹²⁷ Ebd., S. 1 f.

¹²⁸ Ebd., S. 14. Vgl. hierzu Peter Büttner, Hans-Heino Ewers: *Arkadien in bedrohlicher Landschaft. Die Mehrfachcodierung der Schweizer Berge in Johanna Spyris Heidi-Romanen (1880/81)*, in: *Über allen Gipfeln ... Bergmotive in der deutschsprachigen Literatur des 18. bis 21. Jahrhunderts*, hg. von Edward Białek, Jan Pacholski, Dresden, Wrocław 2008, S. 13–27.

¹²⁹ Johanna Spyri: *Heidi's Lehr- und Wanderjahre*, a. a. O., S. 37.

¹³⁰ Ebd., S. 80.

¹³¹ Ebd., S. 142.

dem Bildungsbürger bekannt waren. Die Andersheit von Heidi bestätigt auch der Hauslehrer, wenn er Heidi als „eher excentrisch, aber andererseits doch wieder bei richtigem Verstand“ beschreibt.¹³² Den positiven Einfluß auf ihre Mitmenschen übt Heidi nicht primär in Frankfurt aus, sondern vielmehr bei ihrer Rückkehr auf die Alp: sie bewegt den Alm-Oehi dazu, seine Sünden zu bereuen und sich wieder in die Gemeinschaft, ins „Dörfli“, einzugliedern.¹³³ An Claras Gesundung hat Heidi nur indirekten Anteil, allerdings bringt sie Clara dazu, regelmäßig zu beten.

Von einer Vielschichtigkeit wie bei Gotthelf kann hier keine Rede mehr sein, vielmehr schlägt die Eindeutigkeit einen Bogen zurück zu Clarens Mimili. Während dort jedoch das Naturkind Mimili als Vorbild der bürgerlichen Frau diente, verkörpert Heidi ein konkretes Rollenmodell für Kinder, das ein ‚natürliches‘ Sozialverhalten vorführt, das von Emotionalität, Mitgefühl, Altruismus und Frömmigkeit geprägt ist. Diese Eigenschaften gilt es – und dies mag die Quintessenz von Heidis Lehrjahren für die jungen Leser sein – vor allem zu bewahren.

Die gesellschaftsbefördernde Kraft, die von Heidi ausgeht, ließ sich auch schon bei Marelli und mit gewissen Einschränkungen auch bei Mimili konstatieren. Sie resultiert aus der geschichtsphilosophischen Einbettung, die Auerbach in unverstellter romantischer Diktion in seiner Dorfgeschichte *Die Frau Professorin* äußert: „Und doch muß die Geschichte von Zeit zu Zeit wiederum erfrischt und begonnen werden von solchen ersten Menschen [dem Naturkind Lorle], die aus dem Urquell des Lebens vollendet erstehen.“¹³⁴ Es ist dieses Potential der erneuernden Kraft, worin man wohl das epochale Interesse an der Figur des Naturkinds begründet sehen muss. Das Naturkind steht mithin für eine sanfte, moderate gesellschaftliche Entwicklung, die, weit entfernt von einer Revolution, aus dem Geiste der Natur heraus das gesellschaftliche Leben befördern kann. Anders als Goethe, der seinem Naturkind Mignon keinen Platz in der bürgerlichen Gesellschaft zuweisen konnte, fanden spätere Autoren sehr wohl Möglichkeiten, das Naturkind gesellschaftlich zu integrieren, wobei sie freilich dessen ursprüngliche Wildheit, wie gesehen, deutlich herabmilderten.¹³⁵ Die Autoren des 19. Jahrhunderts fokussierten das

¹³² Ebd., S. 136.

¹³³ Vgl. ebd., S. 228–231.

¹³⁴ Auerbach: *Die Frau Professorin*, a. a. O., S. 241.

¹³⁵ Das Naturkind lässt sich somit als Teil des bürgerlichen Bildungs- resp. Erziehungsprozesses verstehen, der es insbesondere auf die Domestizierung der Leidenschaften abgesehen hatte, vgl. hierzu Wolfgang Lukas: ‚*Gezähmte Wildheit*‘. *Zur Rekonstruktion der literarischen Anthropologie des ‚Bürgers‘ um die Mitte des 19. Jahrhunderts*, in: *Menschenbilder. Zur Pluralisierung der Vorstellung von*

Naturkind in seinem gesellschaftlichen Potential, wobei sie möglicherweise auch von der Beschreibung Mignons in Goethes Roman angeregt wurden, diese sei „die wahre Eva, die Stammutter des weiblichen Geschlechts“.¹³⁶ Das sich dies in moralischer Hinsicht als vorbildliches weibliches Rollenmuster oder auch allgemeiner als anthropologisches Ideal verstehen ließ, davon zeugen die verschiedenen Texte des 19. Jahrhunderts, die ganz unterschiedliche Gestaltungsmöglichkeiten des Naturkinds offenbaren.

Ähnlich wirkungslos in gesellschaftlicher Hinsicht wie Mignon sind auch die Naturkinder, die von Kamp in seinen Erzählungen *Natur und Menschenleben* von 1830 beschreibt. Die von ihm dargestellten Kinder sind allesamt fromm, tugendhaft und sittsam und leben z.T. ebenfalls abgeschieden in ländlicher Einsamkeit, werden aber nicht in spannungshafte Konstellationen mit der Zivilisation – wie in den drei besprochenen Erzählungen beobachtet – eingezogen. Die Protagonisten von Kamp verkörpern traditionelle bürgerliche Normen und Einstellungen, die lediglich in einem ländlichen, ‚natürlichen‘ Rahmen präsentiert werden, ohne sie dadurch in Frage zu stellen. Schon aus diesem Grund kommen von Kamps Erzählungen als konkrete Ur-Heidi-Darstellungen nicht in Frage; viel eher könnte man dafür Gotthelfs Erzählung in Betracht ziehen.

Der Topos des Naturkinds ist nicht in einem naturalistischen Sinne als Abbild einer realen Person aufzufassen, sondern stellt vielmehr eine künstlich erdachte Phantasiefigur dar, die Schriftsteller wie Leser des 19. Jahrhunderts nachhaltig beschäftigte. Der Erfolg der drei hier näher analysierten Erzählungen dürfte sich somit zum einem der Figurenwahl verdanken. Zum anderen beförderte ihn auch das Milieu, in welchem das Naturkind verortet wurde und das wie dieses von Wunschbildern und Imaginationen geprägt war: das Bild von einer idyllischen und paradiesischen Schweiz, in der man die letzten Naturkinder der Gegenwart wirklich anzutreffen glaubte.

der menschlichen Natur (1850–1914), hg. von Achim Barsch, Peter M. Hejl, Frankfurt a.M. 2000, S. 335–375.

¹³⁶ Goethe: *Lehrjahre*, a.a.O., S. 452.

V Die Volkspoesie in der Prosaliteratur des Realismus: Exemplarische Analysen

V.1 Die Volkspoesie als Mittel der moralischen und politischen Belehrung (Berthold Auerbach, Eugenie Marlitt)

Wie in den vorangehenden Kapiteln gezeigt, prägte die Volkspoesie als Literaturmodell auf vielfältige Weise die ästhetischen Vorstellungen der literarisch Interessierten. Dabei ging es, wie in Kap. II.3 gesehen, vor allem den Philologen darum, die Volkspoesie in ihrer alten Form zu konservieren und sie dergestalt durch Texteditionen wieder der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Die Kritiker und Autoren interessierten sich demgegenüber vielmehr dafür, wie sie die tradierten Dichtungen in ein zeitgenössisches Gewand einkleiden und auf deren Basis eine moderne Volkspoesie schaffen konnten. Die Gattung der Dorfgeschichte schien in den 1840er und 1850er Jahren für viele dies leisten zu können (vgl. Kap. IV.1).

Das folgende Kapitel dieser Studie möchte den Nachweis erbringen, dass das Modell der Volkspoesie nicht nur die Dorfgeschichten-Rezeption beeinflusste, sondern auch in einem deutlich größeren Ausmaß, als man geneigt ist anzunehmen, das literarische Schaffen des 19. Jahrhunderts prägte. Die Volkspoesie war deutlich mehr als lediglich ein Randphänomen der Epoche, sie wurde auf verschiedene Arten und Weisen zu ‚Materialien‘ der modernen Dichtung, sei es, wie gesehen, dass sie als poetologisches Literatur- resp. Erzählmodell den Rahmen für moderne Literaturkonzeptionen abgab oder sei es, dass aus ihr konkrete Motive oder Figuren entlehnt und in neue Kontexte überführt wurden. Sie war sowohl für die niedere, als auch für die höhere Literatur attraktiv. Nicht nur in einigen Bestsellern des 19. Jahrhunderts, die heute gerne, aber eigentlich fälschlicherweise, als trivial etikettiert werden, lassen sich volkspoetische Prätexte identifizieren, auch die heute für kanonisch gehaltenen Autoren wie Storm, Raabe oder Keller verarbeiten in ihren Werken diese Bezüge, wie im Folgenden gezeigt werden soll.¹

¹ Die Ausführungen zu Auerbach und Marlitt enthalten Auszüge meiner Aufsätze: *Bestseller dank Märchenzitaten*, a. a. O.; ‚Wird sie, das Aschenbrödel von der Kaiseralm, jemals einen Brautkranz tragen?‘ *Das Aschenputtel-Märchen in Liebesromanen seit dem 19. Jahrhundert*, in: *Literatur am Rand / Literature on the Margin. Perspektiven der Trivialliteratur vom Mittelalter bis zum 21. Jahrhundert* /

Berthold Auerbachs Dorfgeschichte *Barfüßele* aus dem Jahre 1856 und Eugenie Marlitts Erzählung *Goldelse* von 1866 gehören zu den populärsten Werken des 19. Jahrhunderts. Auerbachs *Barfüßele* ist bis heute in über 120 Ausgaben und in gut 30 verschiedensprachigen Übersetzungen erschienen, wobei jeweils gut die Hälfte dieser Auflagen bereits im 19. Jahrhundert auf den Markt kam.² Marlitts Erfolg war ähnlich groß, wenn auch genauere bibliographische Untersuchungen hierzu bislang noch ausstehen. 1887 erschien die *Goldelse* als Einzeldruck bereits in der 20. Auflage; zusammen mit den Nachfolgeromanen, die Marlitt jeweils zuerst als Fortsetzungen in der *Gartenlaube* publizierte, soll der Roman, so die gängige, aber letztlich zu eindimensionale Erzählung, kausal die immense Auflagensteigerung der *Gartenlaube* bewirkt haben: Während die *Gartenlaube* 1860 in einer Auflage von 86.000 Exemplaren erschien, so waren es 1871 rund dreieinhalb mal so viele, nämlich 310.000 Exemplare.³

Barfüßele und *Goldelse* sind aber nicht nur hinsichtlich ihres Popularitätsgrades vergleichbar, sie weisen auch inhaltliche Parallelen auf: In beiden Werken ist die Hauptfigur ein unschuldiges Mädchen aus dem Volk, ein Naturkind (siehe Kap. IV.2), und in beiden Texten lässt sich eine Vielzahl an intertextuellen Bezügen zu Märchen feststellen, die aufgrund ihres gehäuft auftretens erklärungsbedürftig sind. Im Folgenden soll es deshalb darum gehen, Bedeutung und Funktion der Märchenzitate für beide Erzählungen zu bestimmen und nach Gemeinsamkeiten sowie Differenzen bei der Verwendung der intertextuellen Referenzen zu suchen.

Auerbach hatte ursprünglich die Absicht, seiner Schwarzwälder Dorfgeschichte *Barfüßele*, die den sozialen Aufstieg des Waisenkindes Amrei von einer einsamen Gänsemagd zur glücklich verheirateten Großbäuerin erzählt, den Titel „Das neue Aschenputtel“ zu geben.⁴ Er entschied sich dann aber doch für den Titel *Barfüßele*, und dies aus gutem Grund: Denn seine Erzählung ist mehr als eine moralpädagogische Volksunterweisung wie sie andere Volksschriftsteller veröffentlicht haben. Joseph Joachim etwa veröffentlichte 1896 eine Dorfgeschichte mit dem Titel *Aschenbrödel*, in welcher der mühe-

Perspectives of Trivial Literature from the Middle Ages to the 21st Century, hg. von Eva Parra Membrives und Albrecht Classen, Tübingen 2013, S. 243–255; *Eine Literatur für alle*, a. a. O., S. 97–120.

² Vgl. *Barfüßele auf seinem Weg in die Welt. Berthold Auerbachs erfolgreichste Dorfgeschichte wird 150. Eine Dokumentation*, hg. von Albrecht Regenbogen, Horb a. N. 2006 (Veröffentlichungen des Kultur- und Museumsvereins Horb a. N. e. V., 15).

³ Vgl. Urszula Bonter: *Der Populärroman in der Nachfolge von E. Marlitt. Wilhelmine Heimburg, Valeska Gräfin Bethusy-Huc, Eufemia von Adlersfeld-Ballestrem*, Würzburg 2005 (Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft, 528), S. 11.

⁴ Auerbach zit. nach Bettelheim: *Berthold Auerbach*, a. a. O., S. 254.

volle Lebensweg der Magd Monika geschildert wird, die sich aus ärmlichen Verhältnissen emporarbeitet. Als „Aschenbrödel der Familie“ muss sie die anfallende Hausarbeit allein erledigen,⁵ weil ihre älteren Schwestern faul sind. Ihre Demut und ihr Arbeitseifer⁶ werden am Ende durch die Heirat mit dem Neffen des Bodenmatt-Großbauern, bei dem sie als Magd arbeitet, belohnt. Der abschließende Erzählerkommentar artikuliert die moralische Lehre der Erzählung: „Sie, die Bäuerin [Monika], welche in ihrer Jugend das Leben bloß von der mühe- und leidensvollen Seite gekannt, nun genießt sie die Freuden nach in wohlverdientem, reichlichem Maße – der Tugend Lohn!“⁷ Dasselbe Tugendlob findet sich auch in der 1849 erschienenen Jugenderzählung von Gustav Nieritz *Das neue Aschenbrödel*, in der ebenfalls am Ende die angemahnten Verhaltensweisen belohnt werden:

Verlange nicht, daß alles nach Dir sich richte und daß Dein Leben keine schmerzlichen Erfahrungen macht. Durch Dein Betragen kannst Du selbst wunderliche, rohe und häßliche Gemüter zu besseren Gesinnungen gegen Dich bringen. Ein Hauptmittel dazu ist Gefälligkeit und Dienstfertigkeit, vorausgesetzt, daß nichts Unrechts von Dir verlangt wird.⁸

Gemeinsame Intention dieser didaktischen Erzählungen ist es, anhand der äußerst arbeitsamen, pflichtbewussten und aufopfernd fürsorglichen Dienstmagd zu zeigen, wie die vorbildliche Ausübung der bürgerlichen Arbeits- und Pflichtenethik mit gesellschaftlicher Anerkennung belohnt wird. Sämtliche Erzählungen – auch Auerbachs – klammern dabei bewusst das Wunderbare des Märchens wie etwa das hilfreiche Bäumchen auf dem Grab der Mutter oder die Linsen lesenden Tauben aus und versetzen Aschenputtel dadurch in ein zeitgenössisches, ‚realistisches‘ Milieu.⁹ Das Märchen wird in all diesen Adaptationen allegorisch auf seine moralisch-sittliche Dimension reduziert.

⁵ Joseph Joachim: *Aschenbrödel. Dorferzählung*, Basel 1896 (Verein für Verbreitung guter Schriften, Basel, 28), S. 10.

⁶ Vgl.: „mit Sanftmut und Geduld [hat Monika] sich in ihr Loos ergeben [...], vermeinend, das müsse nun einmal so sein“ (ebd., S. 10).

⁷ Ebd., S. 32.

⁸ Gustav Nieritz: *Das neue Aschenbrödel*, in: ders.: *Das Neue Aschenbrödel. Der Kleine Bergmann oder Ehrlich währt am längsten. Zwei Erzählungen für die Jugend*, Berlin 1907, S. 3–82, hier S. 9 (EA als Einzeldruck *Das neue Aschenbrödel*, Berlin 1849 [Jugend-Bibliothek, 10. Jg., Nr. 3]).

⁹ Vgl. auch L.F.: *Aschenbrödel. Eine Dorfgeschichte*, Bern 1895 (Verein für Verbreitung guter Schriften, Bern, 17); eine Auswahl an Aschenputtel-Adaptationen (auch im Bereich der Dramatik) präsentiert Otto Bleich: *Das Märchen vom Aschenbrödel, vornehmlich in der deutschen Volks- und Kunstdichtung*, in: *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte N.F.* 18/1–2 (1910), S. 55–102.

Auerbach bezeichnete in diesem Sinne seine Erzählung als „eine Art Aschenbrödel in realistischer Motivierung“.¹⁰ Auch er preist die Arbeitsmoral, deren vorbildliche Ausübung am Ende der Erzählung mit gesellschaftlicher Anerkennung und sozialem Aufstieg belohnt wird. Der Charakter von Barfüßele, das von den Dorfbewohnern explizit als „Aschenbettel“ angesehen wird,¹¹ erschöpft sich indes nicht in dem vorbildhaften Rollenmodell der tugendhaften und fleißigen Dienstmagd.¹² Barfüßele wird auch mit den Hauptfiguren aus *Die Gänsemagd* (KHM 89) oder aus *Die Gänsehirtin am Brunnen* (KHM 179) assoziiert, mit unschuldigen Königstöchtern, die zur Arbeit als Gänsemagd gezwungen werden, bevor sie nach Jahren der Entbehrung und harten Arbeit sozial wieder rehabilitiert werden.¹³ Amrei selbst beschreibt sich als „Salzgräfin“¹⁴ und spielt damit auf das Märchen von der *Prinzessin Mäusehaut* (KHM 71a) an, in dem die Prinzessin ihren Vater mit Salz vergleicht und deshalb vorübergehend verstoßen wird.¹⁵ Da sie gerne Rätsel aufgibt, erinnert sie die Leser auch unweigerlich an die „Rätselprinzessinnen“,¹⁶ die man aus den *Kinder- und Hausmärchen* kennt, wie etwa *Das Rätsel* (KHM 22) oder *Vom klugen Schneiderlein* (KHM 114). Zudem spricht sie gelegentlich in Märchenzitaten: Sie benutzt die Wendung „Thu’ dich auf! Thu’ dich auf!“ aus *Simeliberg* (KHM 142), der deutschen Version von *Ali Baba und die vierzig Räuber*, als sie vor der verschlossenen Tür zum Haus ihrer verstorbenen Eltern steht,¹⁷ und empfindet ihren ersten Besuch im Gasthaus wie bei *Tischlein deck dich* (KHM 36).¹⁸ Auch ihr Gemahl Johannes wird volkspoesisch aufgeladen, wenn er als „Schimmelreiter“ bezeichnet wird,¹⁹ der im damaligen Verständnis für Sankt Nikolaus stand oder ganz allgemein Glück verhei-

¹⁰ Auerbach zit. nach Scheuffelen: *Berthold Auerbach*, a. a. O., S. 68.

¹¹ Auerbach: *Barfüßele*, in: *Berthold Auerbach's gesammelte Schriften*, Bd 9. *Zweite Gesamtausgabe*, Stuttgart 1864, S. 169.

¹² Zum Aschenputtelmotiv ausführlicher Wild: *Topologie*, a. a. O., S. 291 f.

¹³ *Die Gänsemagd* (KHM 89) erschien in der ersten Ausgabe der *Kinder- und Hausmärchen* von 1812/15, das verwandte Märchen *Gänsehirtin am Brunnen* (KHM 179) wurde erstmals 1843 abgedruckt.

¹⁴ Auerbach: *Barfüßele*, a. a. O., S. 217.

¹⁵ *Prinzessin Mäusehaut* (KHM 71a) findet sich nur in der Erstausgabe der KHM, der darin zentrale Salz-Vergleich findet sich auch in der *Gänsehirtin* wieder.

¹⁶ Vgl. Elke Feustel: *Rätselprinzessinnen und schlafende Schönheiten. Typologie und Funktionen der weiblichen Figuren in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Hildesheim 2004, S. 282–291.

¹⁷ Auerbach: *Barfüßele*, a. a. O., S. 46.

¹⁸ Ebd., S. 230.

¹⁹ Ebd., S. 189 und 222.

ßen konnte.²⁰ Da sich Barfüßele auch stets um ihren Bruder Dami kümmert, erinnern die beiden auch an das berühmte Geschwisterpaar Hänsel und Gretel (*KHM* 15), das sich elternlos durchs Leben schlagen muss.

Die vielen Märchenanspielungen dienen dazu, die Hauptfigur Amrei zu charakterisieren und ihre echte Volkstümlichkeit zu illustrieren. Die meisten der wortwörtlichen oder motivischen Übernahmen sowie der verschiedenen Strukturreproduktionen, d.h. der Wiederholungen von Handlungsverläufen oder Personenkonstellationen, werden in Auerbachs Erzählung nicht explizit als intertextuelle Referenzen ausgewiesen. Das Verschweigen der Interdependenzen geschieht mit Absicht: Barfüßele soll dem Leser nicht als Märchenfigur vorgeführt werden, sondern als Mädchen aus dem (zeitgenössischen) Volk. Unbewusst freilich soll sich der Leser sehr wohl an seine Märchenlektüre erinnern fühlen und ihm dadurch das Gefühl vermittelt werden, Barfüßele schon längst zu kennen.

Gleich mehrfach codiert als Figur der Natur- resp. Volkspoesie, verkörpert Amrei eine positiv konnotierte ursprüngliche, natürliche Anthropologie, die man auch bei vielen Märchenfiguren beobachten kann. Befreit von gesellschaftlichen Konventionen wie etwa Standesschranken, folgt sie – wie auch Johannes – lediglich ihrem reinen und unschuldigen Herzen und legt damit ein vorbildliches Sozial- und Liebesverhalten an den Tag, das auch in der modernen Gesellschaft Bestand haben kann, wie der Ausgang der Erzählung nachdrücklich zeigt. Johannes und Amrei heiraten aus Liebe und setzen sich mit der damit verbundenen Nichtbeachtung ihrer sozialen Stellung über bestehende gesellschaftliche Gepflogenheiten hinweg, wie im Text explizit betont wird. Am Ende wird ihre Entscheidung von allen akzeptiert und gelobt, wodurch sich ein märchenhaftes Happy End einstellt. Es war vor allem dieser Erzählverlauf, der bislang den Großteil der Interpreten dazu veranlasst hat, die Dorfgeschichte als idyllische Sozialutopie zu rezipieren, die mit dem Sieg der Gerechtigkeit und mit dem Triumph der Tugenden und des Fleißes endet.²¹ In dieser Perspektive verschafft die Erzählung, um auf das berühm-

²⁰ „Das weiße Ross gilt, seiner hervorragenden sozialen Wertschätzung entsprechend, auch im Aberglauben als etwas Ungewöhnliches, Glückverheissendes. Das Glück wird einmal auf einem Schimmel reitend vorgestellt. Im Traume gesehen, bedeutet der Schimmel Glück – meint der Talmud, nicht minder aber auch das griechische Altertum. [...] Trifft ein junges Mädchen beim Spazierengehen einen Schimmel [ähnlich wie Amrei in Auerbachs Erzählung, vgl. Auerbach: *Barfüßele*, a.a.O., S. 125 f.], der mit dem Schwanz um sich schlägt, so begegnet es dem Geliebten, sagt man in Frankreich.“ (Julius von Negelein: *Das Pferd im Seelenglauben und Totenkult*, in: *Zeitschrift für Volkskunde* 12 [1902], S. 377–390, hier S. 387 f.).

²¹ Vgl. Carsten Rohde: *Zwischen Sentimentalität und Utopie. Zur semantischen und ästhetischen Codierung von Liebe bei Berthold Auerbach*, in: *Auerbach. Werk*

te Diktum von Hedwig Courths-Mahler zurückzugreifen, lediglich einige „sorglose Stunden“,²² weil sie den märchenhaften, d. h. kaum zu glaubenden, aber umso beglückenderen Aufstieg eines armen Waisenkindes erzählt.

Die Erzählung lässt sich aber auch als Sozialkritik lesen, wenn man sich an die Poetik der Volkspoesie erinnert. In seinem Nekrolog auf Jacob Grimm, der erstmals im Oktober 1863 in den *Deutschen Blättern* erschien, bestimmte Auerbach die gesellschaftliche Funktion der Märchen in Grimms Sinn. Märchen geben dem deutschen Volk die „tiefste Kunde seines eignen Selbst“²³ und weil in ihnen das „Urthümliche“, der „Klang [], der aus der nationalen geheimnißvollen Tiefe herüber klingt“, enthalten sei, beförderten sie das „Erwachsen des besondern deutschen Geistesleben[s]“.²⁴ Die beiden Hauptfiguren von Auerbachs Erzählung, die beiden ‚Naturkinder‘ Amrei und Johannes, erfüllen durch ihre mehrfache Codierung als Figuren der Naturpoesie diesen Aspekt und verkörpern eine (positiv konnotierte) ursprüngliche Anthropologie, die sich in einem vorbildlichen Sozial- bzw. Liebesverhalten äußert. Befreit von gesellschaftlichen Konventionen folgen beide lediglich ihrem reinen, unschuldigen Herzen, das man auch bei den meisten Märchenfiguren beobachten kann. Beide Figuren lassen damit den ursprünglichen und wahren Charakter des Volkes erkennen.

Die natürliche Anthropologie erfährt in Auerbachs Dorfgeschichte eine Wendung ins Politische, indem sie sich zu einem Gesellschaftsmodell ausformt. Amreis ausführlich beschriebene Tagträume rekurrieren auf den Naturzustand der Menschheit,²⁵ der „nichts [...] von den Schranken [hat], die das beengte Leben der Wirklichkeit setzt“.²⁶ Die träumerische Vision einer Gesellschaft in Freiheit und Gleichheit wird in der Erzählung jedoch nicht

und Wirkung, a. a. O., S. 221–243, Mahlmann-Bauer: *Sozial- und Erzählstruktur*, a. a. O., S. 583–592, oder Jürgen Hein: Berthold Auerbach: *Barfüßele (1856). Dorfgeschichte als Rettung der ‚Schönheit des Heimlichen und Beschränkten‘*, in: *Romane und Erzählungen des Bürgerlichen Realismus. Neue Interpretationen*, hg. von Horst Denkler, Stuttgart 1980, S. 173–187, insbes. S. 180–183.

²² Hedwig Courths-Mahler: *Brief an Hans Reimann*, in: *Hedwig Courths-Mahler. Schlichte Geschichten fürs traute Heim*, erzählt von Hans Reimann, Hannover 1922, S. 148.

²³ Auerbach: *Jakob [sic] Grimm*. In: *Deutsche Abende*, a. a. O., S. 193, erstmals in den *Deutschen Blättern*, Oktober 1863, Wiederabdruck in Auerbach: *Erzählungen. Eine Auswahl. Mit einem Nachruf von Otto Brahm und einer Bleistiftzeichnung von Carl Spitzweg*, ausgewählt u. mit einem Nachwort versehen von Walter Hagen, Marbach 1962, S. 103–116.

²⁴ Auerbach: *Jakob Grimm*, a. a. O., S. 191.

²⁵ Hierzu auch Wild: *Topologie*, a. a. O., S. 293–300.

²⁶ Auerbach: *Barfüßele*, a. a. O., S. 52.

mit den herrschenden gesellschaftlichen Verhältnissen konfrontiert, die sich gerade in Amreis Fall so deutlich von den erträumten Zuständen unterscheiden. Vielmehr wird ihr Wahrheitsgehalt hervorgehoben und damit neben dem abstrakt-logischen Denken eine alternative Wissensform des Volkes etabliert. Die Frage am Ende des Traums, warum habe „man sich denn das Alles ausgedacht, wenn es nicht wahr“ sein solle,²⁷ attestiert Amreis Vision einen Wahrheitswert, der aus der bloßen Existenz der Vision resultiert und auf der Annahme einer natürlichen Anthropologie beruht. Hier artikuliert sich die ‚Natur‘ und deshalb ist die Vision wahr und stellt keine subjektiv-willkürliche Phantasterei dar.

Die Frage berührt zugleich einen der wichtigsten poetologischen Aspekte der Märchenüberlieferung, den man heute jedoch leicht vergisst, wenn man Märchen vorwiegend als Kindererzählungen auffasst. Wenn man sie jedoch wie Auerbach, die Brüder Grimm und viele andere als Ausdruck eines alten, lange zurückliegenden volkstümlichen Wissens und Glaubens versteht, so tradieren auch Amreis Träume das alte Wissen über die eigene ursprüngliche Gesellschaftsordnung und erinnern an das freiheitliche Wesen des deutschen Volkes, das Standesgrenzen überwinden und ein harmonisches Ganzes bilden kann. Synekdochisch erscheinen Amrei und Johannes aus dieser Perspektive als Symbol für die Lage des deutschen Volkes in der Mitte des 19. Jahrhunderts: Zu Vorzeiten frei und (politisch) selbstbestimmend, ist es in der Gegenwart geknechtet, wird aber eines kommenden Tages die alten Rechte und Freiheiten wiedererlangen. Der historische, gesamtgesellschaftliche Prozess der erneuernden Rückkehr zum Ursprünglichen wird in der Erzählung auf die einprägsame und zugleich geschichtsphilosophische wie metapoetologische Formel gebracht: „Das Gewohnte wird zum Wunder, das Wunder wird zum Alltäglichen!“²⁸ Wenn das märchenhaft Erscheinende, das ehemalige Zustände abbildet, wiederum das Gewöhnliche artikuliert, dann hat sich die ursprüngliche Anthropologie mit ihren politischen Implikationen gesamtgesellschaftlich (wieder) ausgebreitet. Unschwer lassen sich hier die liberalen Überzeugungen Auerbachs erkennen, die seine Beschäftigung mit der Volkspoesie anleiten (vgl. Kap. III.3).

In Eugenie Marlitts erstem Großesfolg, der *Goldelse*, lässt sich ein ganz ähnliches Verfahren der intertextuellen Codierung beobachten wie bei Auerbach. Auch Marlitt charakterisiert ihre weibliche Hauptfigur als moderne Wiedergängerin tradierter Figuren der Volkspoesie und auch bei ihr lässt sich eine versteckt vorgetragene Gesellschaftskritik herausarbeiten. Wie in Auerbachs

²⁷ Ebd., S. 53.

²⁸ Ebd., S. 52.

Dorfgeschichte, so wird auch Marlitts Hauptfigur, Elisabeth Ferber, im Roman stets mit ihrem Übernamen „Goldelse“ angesprochen, der auf ein bestimmtes Merkmal von ihr rekurriert. Während Grimms Rotkäppchen ein rotes Kopftuch trägt, Barfüßle immer barfuß geht und beide davon ihren Namen haben, so hat Goldelse goldene Haare. Ihr Name erinnert freilich auch an die Goldmaria aus Bechsteins Märchen *Goldmaria und Pechmaria*. In der Erzählung wird sie auch als Aschenbrödel, als Dornröschen, als Schneewittchen oder auch lediglich als Fee oder Elfe bezeichnet, zudem stellt sie sich als (adlige) Nachfahrin einer freiheitsliebenden Zigeunerin heraus und wird als wohlthätige, heilige Elisabeth von Thüringen apostrophiert.²⁹ Durch diese mehrfache Identifizierung mit Figuren der Volks- bzw. Naturpoesie erhält, wie schon bei Barfüßle gesehen, Goldelse ihre Konturen. Anders als Auerbach scheut sich Marlitt jedoch nicht, die Prätexte bzw. die modellgebenden Märchenfiguren explizit zu benennen. Sie tut dies, weil sie sich nicht wie Auerbach auf Märchen bezieht, in denen die Veränderung des sozialen Status der Heldin im Fokus steht, sondern auf solche, in denen vorwiegend persönliche Merkmale und individuelle Tugenden wie Hilfsbereitschaft, Güte oder Schönheit etc. zum Ausdruck kommen. Der erzählerische Effekt ist in beiden Texten jedoch vergleichbar: Wie Auerbach geht es auch Marlitt darum, mit und in ihrer Hauptfigur einen bestimmten Menschentypus darzustellen, der sich durch seine natürliche, unverdorrene Lebensart auszeichnet.³⁰

1870 erklärte Rudolf Gottschall den Erfolg von Marlitts Erstlingswerken mit der „Volksthümlichkeit der Stoffe“ von Marlitts Romanen.³¹ Marlitt habe ein „bedeutendes erzählendes Talent“, das die Leser fessle, ihre Romane zeigten die Handlungen in „lebendige[r] Anschauung“, überforderten die Leser nicht intellektuell und präsentierten einen „spannenden Gang der Ereignisse“.³² Darüber hinaus sei es aber vor allem das „Schema der volksthümlichsten deutschen Sage, des Aschenbrödel“,³³ für den Erfolg verantwortlich. Die

²⁹ Vgl. Eugenie Marlitt: *Goldelse*, Leipzig 1868, S. 264, 296, 9, 274, 298, 366.

³⁰ Für den Erfolg der *Goldelse* (und der weiteren Romane Marlitts) sind freilich auch die weiteren Frauenfiguren wichtig, die der weiblichen Leserschaft als Identifikationsangebote dienen, vgl. Kirsten Søholm: ‚*Goldelse*‘. *Ein populärer Roman von Marlitt*, in: *Zeitschrift für Germanistik* 4 (1990), S. 389–401, vgl. allgemein Terri May: *Popular Fiction in the Age of Bismarck. E. Marlitt and her Narrative Strategies*, Oxford, Bern, Berlin et al. 2014 (Women in German Literature, 18), insbes. S. 219–353.

³¹ Rudolf Gottschall: *Die Novellistin der ‚Gartenlaube‘*, in: *Blätter für literarische Unterhaltung*, Nr. 19, 5. Mai 1870, S. 289–293, hier S. 290.

³² Ebd., S. 289.

³³ Ebd., S. 290. Auf die große Verbreitung der Aschenputtel-Märchens wiesen bereits die Brüder Grimm hin: „Dieses Märchen gehört zu den bekanntesten und

„Vorliebe“ der deutsche Leser für diesen Stoff erklärt Gottschall mit dem deutschen Nationalcharakter, der „deutsche[n] Gemüthsart“, die durch Marlitts Roman angesprochen werde:

Denn derselben ist ein unbestechliche Rechtsgefühl eigen, welches die Entrüstung über unverdiente Zurücksetzung nie verleugnen kann und den endlichen Triumph verkannter oder gekränkter Unschuld mit Jubel begrüßt. Wenn diese Unschuld überdies mit dem Reiz echter Innigkeit und Lieblichkeit ausgestattet ist, so bleibt ihre Anziehungskraft eine nachhaltige.³⁴

1892 bekräftigt Gottschall seine Erklärung für Marlitts Erfolg damit, dass es Marlitt vermocht habe, die „beliebtesten Heldinnen deutscher Volksmärchen in unser modernes Leben [zu] übersetzen“.³⁵ Aschenbrödel, so Gottschalls Fazit, „ist der Grundton der Marlitt'schen Romane“.³⁶

Mit Blick auf Marlitts *Goldelse* mutet die Charakterisierung Gottschalls aus heutiger Perspektive etwas merkwürdig an, da diese vom familiären Umfeld, in das *Goldelse* integriert ist, absieht. *Goldelse* leidet weder unter einer bösen Stiefmutter noch unter garstigen Stiefschwestern, sondern lebt zusammen mit ihrem jüngeren Bruder und ihren Eltern in bürgerlicher familiärer Harmonie. Nicht ihre häusliche Situation, sondern ihre gesellschaftliche Stellung außer Haus kann man allenfalls als bedrückend auffassen: Die aristokratische Gesellschaft, in der sie als Klavierlehrerin verkehrt, behandelt sie herablassend und hochmütig.³⁷ Einsam wie Aschenputtel oder auch Auerbachs Barfüßle ist sie also nicht, die isolierte Stellung der Märchenheldin, die Max Lüthi als charakteristisch fürs Märchen ausweist, findet sich in der

wird aller Enden erzählt.“ (Wilhelm und Jacob Grimm: *Anmerkungen* [1822], in: dies.: *Kinder- und Hausmärchen, vollständige Ausgabe auf der Grundlage der dritten Auflage* (1837), a. a. O., S. 897).

³⁴ Gottschall: *Die Novellistin*, a. a. O., S. 290.

³⁵ Rudolf Gottschall: *Die deutsche Nationalliteratur des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. 4. Litterarhistorisch und kritisch dargestellt*, 6., vermehrt und verbesserte Auflage. Breslau 1892, S. 594, vgl. ebd.: „Was erregt mehr unsere Teilnahme als die anziehenden weiblichen Gestalten der Volksphantasie, welche zu niederer Dienstbarkeit verurteilt, gepeinigt von den Quälereien eines gemeinen Sinnes, sich durch edlen Stolz über ihr Geschick erheben und zuletzt durch die Macht der Liebe erlöst werden?“

³⁶ Ebd.

³⁷ Diese und ähnliche Passagen (auch in anderen Romanen) bezeugen die liberale Grundhaltung von Marlitts Romanen, vgl. hierzu auch Tobias Klein: *Von deutschen Herzen. Familie, Heimat und Nation in den Romanen und Erzählungen E. Marlitts*, Hamburg 2014 (Schriften zur Literaturgeschichte, 15), insbes. S. 101–159.

Goldelse nicht.³⁸ *Goldelse* ist jedoch, wie alle weiblichen Hauptfiguren der Marlitt, mit einer unerschütterlichen Zuversicht ausgestattet und verbindet ihren Frohsinn mit einer großen Willenskraft, welche die Basis für ihr Arbeitsethos bilden, das sie mit Aschenputtel teilt.

Bevor sie ihr Glück als Ehefrau und Mutter finden kann, muss sie vielfältige moralische sowie soziale Prüfungen bestehen und sich in verschiedenen Situationen bewähren. Wie auch in anderen Romanen Marlitts lässt sich bei der Protagonisten *Goldelse* beobachten, wie sie sich von einer zunächst nur wenig sozial integrierten Kindfrau, die vor allem im Kreise ihrer Familie verkehrt, zur gesellschaftsfähigen und gesellschaftlich angesehenen Erwachsenen mausert. Die Abenteuer, welche die Heldin bestehen muss, und die Konflikte, welche sie auszutragen hat, verkörpern Stationen auf dem Weg ins Glück und verdeutlichen, dass der Übergang vom Leben in ‚Freiheit‘ hin zu einem gesellschaftlichen Leben voller Konventionen und Pflichten gefährlich ist. Die Geschichte der *Goldelse* ist – wie diejenige der Hauptfiguren anderer Marlitt’scher Romane – in erster Linie eine Entwicklungs- und Bildungsgeschichte und nicht bloß eine triviale Liebesgeschichte.

Der literarisch dargestellte Lebensweg der Hauptfigur von der anfänglichen sozial isolierten Stellung hin zum Ehe- und Gesellschaftsleben mag manchem als moraldidaktische Aschenputtel-Biographie erscheinen. Die *Goldelse* sowie die restlichen Romane Marlitts enthalten jedoch eine historische Tiefe und kultur- sowie zivilisationskritische Dimension, die dem Märchen fehlt: Stets müssen sich in den Romanen auch die wesentlich älteren, bereits gebildeten und im Berufsleben stehenden Männer, die zudem zunächst als eher hässliche und unsympathische Gestalten eingeführt werden, verändern, bevor sie die weibliche Hauptfigur heiraten (können).³⁹ Ein besonders eindruckliches Beispiel hierfür ist der 1867 erschienene Roman *Das Geheimnis der alten Mamsell*. Die Protagonistin Felicitas d’Orlowsky, die von der Erzählerin stets nur „Fee“ genannt wird und somit ebenfalls im Echoraum der Volkspoesie angesiedelt wird, lebt als Waise bei einer Familie als Hausmagd und wird von der Familie ihres zukünftigen Ehemanns zunächst während Jahren als Magd unfreundlich behandelt. Sie beschreibt das Verhalten ihres Ehemanns vor der Hochzeit auf folgende Weise:

³⁸ Max Lüthi: *Das Volksmärchen als Dichtung. Ästhetik und Anthropologie*, 2., durchgesehene Auflage, Göttingen 1990, S. 152–155. – Damit unterscheidet sich die *Goldelse* von den anderen Romanen Marlitts, vgl. Hans Arens: *E. Marlitt. Eine kritische Würdigung*, Trier 1994, S. 78 f.

³⁹ So auch Bonter: *Populärroman*, a. a. O., S. 26–69.

Wie der grausame Knabe, der ein armes, geflügeltes Geschöpf am Faden flattern läßt, so hat er mich an dies schreckliche Haus gebunden und dadurch den letzten Willen des Onkels in einen Fluch für mich verkehrt ... Kann es etwas Grausameres geben, als seine Handlungsweise mir gegenüber?⁴⁰

Erst als sie gemeinsam ein Mädchen vor dem Tod retten, wandelt sich allmählich ihr Bild von dem ehemals so Verhassten. Und auch dieser erkennt die Güte, Menschlichkeit und Intelligenz von Felicitas und verliebt sich in sie. Erst nachdem er bekennt, dass sein früheres, strenges und unmenschliches Verhalten falsch gewesen sei und er künftig „anders denke[n] und folglich auch anders handeln werde“,⁴¹ wird aus den ehemals „erbitterten Gegner[n]“ ein Ehepaar.⁴² Paradigmatisch zeigt sich hiermit das Marlitt'sche Grundthema, wie nämlich die moderne Kultur, die durch die Männer symbolisiert wird, mit der von den Mädchen verkörperten Natur zusammenfinden kann.⁴³ Das funktioniert nur, wenn die Männer teilweise umdenken und von den Mädchen lernen. Oder anders formuliert: der moderne, zivilisierte Mensch muss vom natürlichen Menschen, der sich in den Kindfrauen des 19. Jahrhunderts und den Märchenfiguren verbirgt, lernen und sich Aspekte von diesem bewahren bzw. wieder aneignen.⁴⁴ Den Märchenbezügen kommt hierbei eine wichtige

⁴⁰ Eugenie Marlitt: *Das Geheimniß der alten Mamsell*, Leipzig ³1869, Bd. 1, S. 139. Auch die äußere Beschreibung ist zunächst wenig vorteilhaft: „Es lag nichts, auch gar nichts in dieser Erscheinung, was sich hätte in Einklang bringen lassen mit dem Professorentitel. Diese Vertreter des Gesamtwissens hatten für das junge Mädchen [Felicitas] den Nimbus des Vornehmen und der Erhabenheit; hier aber suchte sie vergebens nach diesen Eigenschaften. Eine kernige, wie es schien, eisenfest zusammengefügte Gestalt mit eckigen Bewegungen und von, wenn auch sicherer, doch nichts weniger als eleganter Haltung; gerade in ihr lag etwas Hartnäckiges, Unverbindliches; man hätte meinen können, dieser Nacken habe sich noch nie, nicht einmal im Gruße gebeugt. Und wie wenig war der Kopf geeignet, diese Meinung zu widerlegen! Er bog einen Moment das Gesicht aufwärts, dies unschöne Gesicht [...]“ (ebd., S. 147 f.).

⁴¹ Ebd., Bd. 2., S. 85, vgl. auch ebd., S. 257.

⁴² Ebd., Bd. 1, S. 152.

⁴³ Ähnlich auch Christof Hamann: *Zwischen Normativität und Normalität. Zur diskursiven Position der ‚Mitte‘ in populären Zeitschriften nach 1848*, Heidelberg 2014 (Diskursivitäten. Literatur, Kultur, Medien, 18), insbes. S. 145–148.

⁴⁴ In der *Goldelse* kritisiert Goldelse ihren zukünftigen Ehemann, den Baron Rudolf von Walde, wegen seiner archäologischen Studien und Reisen, über die er die Bedürfnisse seiner Untergebenen vergisst: „daß er [Rudolf von Walde] über diesem toden Kram die Ansprüche vergißt, die das Laben an ihn zu stellen berechtigt ist, daß er vielleicht nach einem unversehrten Küchenzettel des Lucull [...] sucht,

Bedeutung zu, sie zeichnen den intradiegetisch im 19. Jahrhundert lebenden Mädchen eine historische Tiefendimension ein, die sie so zeitlos wie aktuell macht. Ihre Wesenart wird dadurch universalisiert und zugleich als natürlich ausgewiesen. Marlitt setzt die intertextuellen Märchenreferenzen in ihren Romanen also nicht nur dazu ein, die Tugendhaftigkeit ihrer Hauptfiguren hervorzuheben, sondern auch dazu, herrschende Geschlechtermodelle und kulturelle Fehlentwicklungen zu kritisieren.⁴⁵

Die Hinweise auf die Märchenfiguren haben in der *Goldelse* darüber hinaus den Effekt, dass die Leser auf die Geschichte der Hauptfigur vorbereitet werden. Allen zitierten Märchenfiguren ist es gemein, dass sie unverschuldeterweise ins Elend geraten und von Nachstellungen bedroht sind. Durch die Adaptation der weiblichen Märchenfiguren in ein realistisches Milieu, in dem der Roman spielt, werden deren Charaktereigenschaften und Verhaltensweisen zu lebensweltlichen Verhaltensmustern, die auch im 19. Jahrhundert bei jungen Mädchen anzutreffen sind, dort aber von vielen Seiten her bedroht werden. Das ist Marlitts Zeitdiagnose und der Fokus ihres gesamten Erzählwerks.

Durch die Mehrfachkodierungen wird *Goldelse* wie auch *Barfüßele* zu einer transhistorischen Figur, die den Volkscharakter bzw. Teile davon verkörpert. Beiden Figuren wohnt das Potential der Erneuerung oder Revitalisierung inne, das man im 19. Jahrhundert der Volkspoesie insgesamt attestiert hatte. Die ‚naiven‘ Mädchen symbolisieren den in die Gegenwart hereingeholten Ursprung, der eine Korrektur der gesellschaftlichen Verirrungen bewirken kann. Wo Auerbach den Blick auf die gesellschaftlich-sozialen Zustände lenkt und mit der Heirat von *Barfüßele* symbolisch die neue, aber im Grunde ja alte und ursprüngliche Gesellschaftsordnung wieder herstellt, so lenkt Marlitt den Blick auf die Geschlechter: die Einordnung von *Goldelse* in die Gesellschaft gelingt, weil sich auch ihr zukünftiger Gemahl verändert.

Goldelse und *Barfüßele* erweisen sich als ‚Heil- oder Korrekturmittel‘ von gesellschaftlichen Fehlentwicklungen. Diese korrektive Funktion erhalten die Naturkinder vor allem durch ihre volkspoetische Aufladung. Während die Intertextualität zum einen als Beglaubigung für die Wahrhaftigkeit

[...] während die Armen auf seinen Gütern hungern“ (Marlitt: *Goldelse*, a. a. O., S. 125 f.) Ohne ihr Wissen hört er ihre Ausführungen mit, kurze Zeit später beginnt er die erwähnten Missstände auf seinen Ländereien zu beseitigen und übernimmt somit *Goldelses* soziale Fürsorge.

⁴⁵ Autorinnen des 20. und 21. Jahrhunderts sahen – anders als Marlitt – *Aschenputtel* demgegenüber vorwiegend als Leitfigur für eine erfolgreiche Lebenspartnersuche, vgl. hierzu Reiling: *Das Aschenputtel-Märchen*, a. a. O., S. 247 f.

der dargestellten natürlichen Anthropologie dient, hält sie zum anderen aber auch stets die Differenz zwischen (literarisch dargestelltem) Ideal und (außerliterarischem) gesellschaftlichen Ist-Zustand aufrecht. Den Märchenzitate kommt in beiden Erzählungen konstitutive Bedeutung zu, da erst sie eine kultur- und zeitkritische Lesart eröffnen. Eine solche Lesart erschließt sich freilich nur, wenn man Märchen nicht als bürgerlich-moralistische Literatur versteht, mit denen Kindern das rechte Verhalten eingepflegt werden soll. Erst wenn man Märchen als nationale Volkspoesie wahrnimmt und sie somit als historische, anthropologische Quellentexte früherer Epochen rezipiert, können sie als kritische Hintergrundfolie der eigenen Gegenwart dienen. Auerbachs *Barfüßele* und Marlitts *Goldelse* künden von dem Bemühen, eine moderne Literatur zu schaffen, die im Anschluss an die Volkspoesie und als deren Fortführung dazu beitragen soll, liberale Gesellschaftsvorstellungen zu verwirklichen. Beide Autoren setzen dabei auf die Kraft der Evolution und nicht der Revolution und verstehen ihre ästhetische Erziehung als Erneuerung aus dem Geist der Nation: deshalb zitieren sie die überlieferten Volksmärchen. Möglicherweise waren ihre Erzählungen auch gerade deswegen solche Bucherfolge.

Marlitts 1866 erstmals in der *Gartenlaube* publizierte Erzählung *Blaubart* zeigt eine weitere Variante, wie volkpoetische Prätexte literarisch aufgegriffen wurden. Auch in dieser Erzählung dient die Märchenfigur dazu, den Charakter eines Protagonisten zu verdeutlichen, anders als in den oben angesprochenen trivialen Märchenverweisen der moralischen Volkserzählungen von Nieritz oder Joachim wird mit Blaubart jedoch keine im moralischen oder sittlichen Sinne positive Figur aufgegriffen, sondern eine zutiefst unmoralische. Darüber hinaus spielt Marlitt mit diesem Zitiervorgang, wenn sie dem Leser zunächst vorgaukelt, dass man es mit einem Frauenmörder wie im gleichnamigen Märchen der Brüder Grimm zu tun habe (*KHM* 62a).⁴⁶ Vielmehr entpuppt sich der junge Dorn, der zunächst für Blaubart gehalten wird – in der Erzählung nicht als Mörder wie im Märchen, sondern als Kerkermeister seiner (vermeintlichen) Frau bezeichnet –⁴⁷, als fürsorglicher Mann. Seinen Namen erhält er, weil sich die Nachbarn die merkwürdigen Vorgänge im Haus nicht erklären können: Nachts sieht man eine stets verschleierte Frau

⁴⁶ Das Märchen von *Blaubart* wurde lediglich in der Erstausgabe der *KHM* von 1812 abgedruckt.

⁴⁷ Vgl.: „[...] der Blaubart, der ein unglückliches Weib gefangen hielt, damit kein anderes Weib, als das seine, auf ihr schönes Antlitz falle?“ (Marlitt: *Blaubart*, in: dies.: *Thüringer Erzählungen*, Leipzig 1869 [erstmalig in der *Gartenlaube*, Nr. 31, 32, Juli 1866], S. 141).

durch den Garten wandeln, tagsüber wirkt das Anwesen wie ausgestorben und die Fensterläden sind meist geschlossen. Es stellt sich schließlich heraus, dass es sich hierbei um die Stiefschwester des jungen Mannes handelt, die an einer unheilbaren Krankheit leidet, die nicht nur ihre Gesichtszüge aufs Entsetzlichste entstellt hat, weshalb sie stets einen Schleier trägt, sondern auch noch ansteckend ist, weshalb sie sich stets abschottet.

Vom Prätext übernommen wird hingegen die männliche Anziehungskraft, der sich die junge Protagonistin Lilli sprichwörtlich hilflos ausgesetzt sieht: „Hatte sie [Lilli] den dämonischen Zauber jenes Märchenhelden vergessen, der immer und immer wieder die Mädchenseelen hinüberzog in sein [sic] Bereich?“⁴⁸ Bedrohlich im Sinne des Märchens ist diese jedoch angesichts des fürsorglichen Verhaltens von Dorn nicht, Auswirkungen auf das Leben von Lilli hat sie freilich schon: sie wird Dorn heiraten. Zuvor durchläuft sie ein Wechselbad der Gefühle, ein „Chaos widerstreitender Empfindungen“,⁴⁹ weil Blaubart ihre Begierden und Liebessehnsüchte weckt und zugleich Spross eines Familienzweiges ist, mit dem ihre Familie schon seit Längerem verfeindet ist.⁵⁰ Diese zugleich anziehende wie abstoßende Beziehung zwischen Mann und Mädchen, die sich cum grano salis auch in den restlichen Romanen von Marlitt beobachten lässt, fand Marlitt im Märchen vorgebildet. Ihre schreibenden Zeitgenossen nutzten das Motiv vor allem im Hinblick auf die Frau und deren gemäß damaligen Vorstellungen verurteilungswürdige – weil schlimmstenfalls gar sexuelle – Neugierde.⁵¹ Das Blaubart-Märchen diene ihnen somit zur moralischen Belehrung und Ermahnung; Marlitt verwendete es, um aus weiblicher Perspektive die Not einer jungen erwachsenen Frau anschaulich darzustellen, die zwischen eigenen Empfindungen und überkommenen gesellschaftlichen Konventionen gefangen ist.

⁴⁸ Ebd., S. 171.

⁴⁹ Ebd., S. 203.

⁵⁰ Hier deutet sich der (vermeintlich) sittenverderbenden Einfluss der Romane Marlitts an, den man in den 1880er Jahren aufspießte, vgl. hierzu Katja Mellmann: *Die Claren-Marlitt. Rekonstruktion eines Literaturstreits um 1885*, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur* 39/2 (2014), S. 285–324.

⁵¹ Vgl. Arnd Beise: *Das Geheimnis in der verbotenen Kammer. Blaubart in der deutschsprachigen Literatur*, in: *Tonkunst* 8/3 (2014), S. 329–343. Wenig überzeugend ist hingegen die metapoetologische Lesart der Erzählung von Annette Keck: *Blaubart und Pygmalion? Zur Refiguration des mörderischen Märchens im deutschsprachigen Realismus*, in: *Fabula* 54/1–2 (2013), S. 61–79.

V.2 Die Volkspoesie und das phantastische Erzählen

V.2.1 „Es gilt dann nur, das neu erwachte Leben in das Licht des Tages hinaufzuschaffen“. Theodor Storms Sagensimulationen

Theodor Storm war Zeit seines Lebens ein begeisterter Leser von Volkspoesien, darüber hinaus beteiligte er sich an regionalen Sagen- und Märchensammelprojekten und arbeitete volkspoetische Stoffe und Motive in seine eigenen Erzählungen ein. Erinnert sei in diesem Zusammenhang an seine bis heute wohl bekanntesten Erzählungen, an den 1850 erschienenen *Immensee* sowie den 1888 fertig gestellten *Schimmelreiter*, die das Storm'sche Werk gleichsam krönend umrahmen. In beiden Geschichten spielt die Volkspoesie in Form von Volksliedern, Märchen und Sagen eine bedeutende Rolle und trägt entscheidend zur ästhetischen Qualität der Erzählungen bei. Reinhardt, der Protagonist aus *Immensee*, kann man gar als Storms literarischen Wiedergänger verstehen, der dessen eigene literarische Anfänge verkörpert.⁵² Reinhardt erzählt Märchen, schreibt Gedichte und sammelt gleichzeitig Volkslieder, Storm sammelte Volkspoesien und verfasste Gedichte, Prosaerzählungen und Kunstmärchen. Eine der ersten dichterischen Arbeiten von Storm ist das Kunstmärchen *Hans Bär*, das er zu Weihnachten 1837 seiner Jugendliebe Bertha von Buchan als Handschrift schenkte und das erstmals 1930 in einer kleinen bibliophilen Ausgabe veröffentlicht wurde.⁵³ Als Student in Kiel und auch während seiner ersten Berufsjahre als Rechtsanwalt in Husum (von 1843–1852) waren Storms literarische Tätigkeiten breit gefächert und beinhalteten neben dem eigenen Dichten auch das Sammeln regionaler Volksdichtungen, insbesondere schleswig-holsteinische Sagen, aber auch Anekdoten, Märchen, Sprichwörter und Reime und im Weiteren gar Spukgeschichten. Seine Gedichte erschienen in regionalen wie überregionalen Zeitschriften, seine kurzen Prosaerzählungen wurden bis 1850 ausschließlich im von Karl Leonhard Biernatzki herausgegebenen *Volksbuch für Schleswig, Holstein und Lauenburg* gedruckt.

⁵² Dies ist schon vielfach geäußert worden, vgl. etwa Karl Gratopp: *Volkspoesie und Volksglauben in den Dichtungen Theodor Storms*, Rostock 1914 (Diss.), S. 5, oder M. A. McHaffie, J. M. Ritchie: *Bee's lake, or the curse of silence. A study of Theodor Storm's Immensee*, in: *German Life and Letters* 16/1 (1962), S. 36–48.

⁵³ Vgl. Storms erste große Liebe. *Theodor Storm und Bertha von Buchan in Gedichten und Dokumenten*, hg. von Gerd Eversberg, Heide 1995; Heinrich Detering: *„Rückwärts in die Kindheit“*. *Theodor Storms Texte für Bertha von Buchan*, in: *Zwischen Mignon und Lulu: das Phantasma der Kindsbraut in Biedermeier und Realismus*, hg. von Malte Stein, Regina Fasold und Heinrich Detering, Berlin 2010 (Husumer Beiträge zur Storm-Forschung, 7), S. 57–72.

Storms dichterische Anfänge gehen zeitlich mit dem Sammeln von Volkspoesie parallel, dementsprechend betont die Storm-Forschung die Wichtigkeit dieser Phase für den späteren Autor. Die Sammeltätigkeit, das Verschriftlichen mündlicher Erzählungen sowie das Exzerpieren aus schriftlichen Quellen habe Storm „Schreibanlässe“ geboten, „bei denen er sein Sprachgefühl verfeinern und seine Ausdrucksweise üben“ konnte.⁵⁴ Die Gefahr einer solchen Einschätzung besteht jedoch darin, Storms Beschäftigung mit der Volkspoesie lediglich auf einen rhetorisch-stilistischen Aspekt zu reduzieren und damit deren Bedeutung und Stellenwert für Storm zu marginalisieren. Vielmehr spricht die Tatsache, dass volkspoetische Motive wie etwa Geistererscheinungen – man denke nur an den *Schimmelreiter* – auch in den ‚großen‘ Novellen Storms vorkommen, dafür, hinter seinem Volkspoesie-Interesse auch inhaltlich ‚substantiellere‘ Motive zu vermuten. Wäre die Volkspoesie für Storm lediglich ein rhetorisches Übungsfeld gewesen, hätte er sie später nicht mehr zu verwenden brauchen.

Über den konkreten Anlass, wie Storm Anfang der 1840er Jahre dazu kam, insbesondere mit seinen Studienfreunden Theodor und Tycho Mommsen regionale Sagen und Märchen zu sammeln, kann man heute nur noch spekulieren. Storm hatte seit seiner Kindheit eine große Vorliebe für Geschichten, wie seine autobiographische Skizze *Lena Wies* zu bezeugen vermag, die zwar literarisch gestaltet ist, aber gleichwohl, so Storm, die „buchstäbliche Wahrheit“ enthalte.⁵⁵ In ihr stellt Storm das Erzählen als eine Art von feierlich-kultischer Handlung dar, die sich dadurch und aufgrund ihrer emotionalen Wirkung auf die Zuhörer von anderen Tätigkeiten deutlich unterscheidet.⁵⁶ Diese Magie des Geschichten-Erzählens und -Hörens mag den

⁵⁴ Theodor Storm: *Anekdoten, Märchen, Sagen, Sprichwörter und Reime aus Schleswig-Holstein. Texte, Entstehungsgeschichte, Quellen*, unter Berücksichtigung der von Theodor Mommsen beigetragenen Sagen nach den Handschriften und Erst drucken hg. von Gerd Eversberg, Heide 2005, S. 145.

⁵⁵ Storm an Emil Kuh, 1. September 1872, in: Theodor Storm: *Sämtliche Werke in vier Bänden, Bd. 4: Märchen, Kleine Prosa*, hg. von Dieter Lohmeier, Frankfurt a. M. 1988, S. 680. Im Folgenden als SSW 4 zitiert.

⁵⁶ „Und dann – ja, dann erzählte Lena Wies; und wie erzählte sie! Plattdeutsch, in gedämpften Ton, mit einer andachtvollen Feierlichkeit; und mochte es nun die Sage von dem gespenstischen Schimmelreiter sein, der bei Sturmfluten Nachts auf den Deichen gesehen wird, wenn ein Unglück bevorsteht, mit seiner Mähre sich in den Bruch hinabstürzt, oder mochte es ein eignes Erlebnis oder eine aus dem Wochenblatt oder sonstwie aufgelesene Geschichte sein, Alles erhielt in ihrem Munde sein eigentümliches Gepräge und stieg, wie aus geheimnisvoller Tiefe, leibhaftig vor den Hörern auf. [...] [W]ie weit dahinter lag dann die ganze Alltagswelt! [...] Später, als ich selbst dergleichen Dinge ersann und nieder-

angehenden Dichter angetrieben haben, freilich lag die Bereitschaft, Volkspoesie aufzuzeichnen, in der damaligen Zeit durchaus in der Luft.⁵⁷ So entstanden Biernatzkis Pläne zur Herausgabe des *Volksbuches für Schleswig, Holstein und Lauenburg* (erstmal erschienen 1844) beinahe zeitgleich, ebenfalls begann in diesen Jahren Karl Müllenhoff seine Volkspoesie-Sammlung, in die später das Projekt von Mommsen und Storm aufging. Als Strom im Herbst 1842 aus Kiel nach Husum zurückkehrte, hatten die Freunde ihre Sammeltätigkeit bereits aufgenommen. Welche Verabredungen sie diesbezüglich getroffen hatten, lässt sich aus den erhaltenen Sammlungsaufrufen erschließen; im ersten heißt es:

Die Mährenzeit ist vorbei, aber die Märchen sind noch übrig; wir haben uns entschlossen, diese zu sammeln. Unser Zweck ist weder ein historischer, noch ein poetischer; obwohl die Sage die Elemente der Geschichte in sich aufnimmt und Poesie in sich trägt für Den [sic], der sie zu finden weiß, ist sie doch selbst weder Geschichte noch Gedicht, sondern ein Erzeugniß des Volkslebens und ein Theil davon. Darum wollen wir sie sammeln; es ist Zeit, die einzelnen Geschichten zu haschen und festzuhalten [...].⁵⁸

Sagen und Märchen bzw. die Volkspoesie im Allgemeinen gilt Mommsen, der den Aufruf verfasst hatte, und Storm, der diesem beipflichtete,⁵⁹ als Mischgattung von Geschichtsschreibung und Dichtung bzw. als eine Gattung, die Elemente davon enthält und doch mehr ist.⁶⁰ Herausragende Charakteristika der Sage sind deren historischer Kern sowie deren lokaler Ursprung bzw. Bezug zu einem bestimmten Ort; damit vertritt Storm einen mit den Grimms

schrieb, sandte ich ihr wohl das eine oder andere Bich; und sie hat dann lächelnd geäußert, das hätte ich von ihr gelernt.“ (Storm: Lena Wies, in: *SSW* 4, S. 179f.) Ein ähnliches Erzählambiente schildert Storm im Vorwort zu den *Drei Märchen* (1865) sowie zu deren Neuauflage als *Geschichten aus der Tonne* (1873).

⁵⁷ Vgl. hierzu Storm: *Anekdoten*, a. a. O., S. 148, sowie Gerd Eversberg: *Theodor Storm als Märchensammler*, in: *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft* 53 (2004), S. 43–61, insbes. S. 43f.

⁵⁸ Storm, Mommsen: *Schleswig-Holsteinische Sagen*, in: Storm: *Anekdoten*, a. a. O., S. 156–157, hier S. 156 (EA im *Volksbuch für das Jahr 1844 mit besonderer Rücksicht auf die Herzogthümer Schleswig, Holstein und Lauenburg*, hg. von Karl Leonhard Biernatzki, Kiel 1843, S. 80–96).

⁵⁹ Storm: *Anekdoten*, a. a. O., S. 155.

⁶⁰ Ihre Ausführungen richten sich nach der Gattungscharakteristik der Brüder Grimms in den *Deutschen Sagen*: „Das Märchen ist poetischer, die Sage historischer“ (*Deutsche Sagen herausgegeben von den Brüdern Grimm. Ausgabe auf der Grundlage der ersten Ausgabe*, ediert und kommentiert von Heinz Rölleke, Frankfurt a. M. 1994, S. 11).

und anderen Zeitgenossen vergleichbaren ‚Sagen‘-Begriff (vgl. Kap. II.1 und III.4). Für ihn sind sie eine „reflectirte Gestaltung der Eindrücke“, die sich aus der „natürlichen Verhältnisse der betreffenden Oerter“ ergeben.⁶¹ Gegenüber Mommsen erläutert er die gleichsam natürliche Entstehung der Sage, die er selbst jeweils nachvollziehen könne, wenn er „Abends [sic] an unsern Deichen und am Strande“ spazieren gehe: „[I]ch möchte sagen, immer, wenn ich Abends und allein dagewesen, hat es in mir zu diesen unheimlichen Gestalten angesetzt, die in den mir über Alles unheimlichen Deich- und Strandsagen ihre volle Verkörperung erhalten.“⁶²

In Übereinstimmung mit ihren Zeitgenossen verstehen Mommsen und Storm die Volkspoesie als „Emanation des ganzen Volks- und Heimathgeistes“ (vgl. Kap. II.3 und III.4).⁶³ Diese Bestimmung führt zurück zu romantischen Auffassungen und lässt die Beschäftigung mit der alten Poesie als ein patriotisches Projekt erscheinen, das zur kulturellen Identitätsbewahrung bzw. -bildung beiträgt. Im Hinblick auf die Herzogtümer Schleswig und Holstein kommt dieser Unternehmung auch eine politische Dimension zu, worauf auch Karl Ernst Laage aufmerksam macht, der die Sammlung als „in gewisser Weise politisch“ beschreibt.⁶⁴ Das ergibt sich aus der besonderen politischen Konstellation: Die Herzogtümer Schleswig und Holstein standen politisch unter dänischer Herrschaft, wurden aber von Mommsen und Storm

⁶¹ Storm an Theodor Mommsen, 13. Februar 1843, in: *Theodor Storms Briefwechsel mit Theodor Mommsen. Mit einem Anhang. Theodor Storms Korrespondenzen für die Schleswig-Holsteinische Zeitung 1848*, hg. von Hans-Erich Teitge, Weimar 1966, S. 48.

⁶² Ebd., S. 49. Vgl.: „Um alles menschlichen Sinnen Ungewöhnliche, was die Natur eines Landstrichs besitzt, oder wessen ihn die Geschichte gemahnt, sammelt sich ein Duft von Sage und Lied [...]. Aus dem Zusammenleben und Zusammenwohnen mit Felsen, Seen, Trümmern Bäumen, Pflanzen entspringt bald eine Art von Verbindung, die sich auf die Eigentümlichkeit jedes dieser Gegenstände gründet, und zu gewissen Stunden ihre Wunder zu vernehmen berechtigt ist.“ (Grimm: *Deutsche Sagen*, a. a. O., S. 13). – Aus heutiger Perspektive drängt sich angesichts dieser Ursprungserklärung ein Verdacht auf: Hat Storm seine abendlichen ‚Visionen‘ lediglich, weil er die mit dieser Region verbundenen Erzählungen kennt? Oder würde er diese auch haben, wenn er die Sagen nicht kennen würde? – Diese Zusammenhänge werden von den damaligen Sagenforschern nicht reflektiert, was fehlende Reflexion dieser Zusammenhänge zeigt, wie spekulativ im 19. Jahrhundert die Rede vom Ursprung der Sagen war.

⁶³ Storm an Theodor Mommsen, 13. Februar 1843, in: *Storms Briefwechsel mit Theodor Mommsen*, a. a. O., S. 49.

⁶⁴ Karl Ernst Laage: *Theodor Storms öffentliches Wirken. Eine politische Biographie*, Heide 2008, S. 20.

als Teil der deutschen Kulturnation verstanden. So bedauerten die Initianten in ihrer Ankündigung, dass ihre Sammlung „in der Reihe der Sagenbücher der *Deutschen* Provinzen schon zu lange vermißt“ werde,⁶⁵ in ihrem zweiten Sammlungsaufwurf, den sie Ende 1843 als Einzelblatt zusammen mit Karl Müllenhoff verfassten, der nach dem ersten Aufruf mit seinen Plänen hinzugestoßen war, verbinden sie ihre Arbeit am kulturellen Gedächtnis mit dem Erwachen der politischen Agitation, die auf eine vollständige Trennung von Dänemark hinarbeitete:

Aber es ist nicht jedem bekannt, daß in ihnen [den Sagen] zugleich die reichste Quelle gefunden ist, den Glauben und die Sitte unserer Vorfahren, wenn auch nur in Trümmern, zu erkennen; und es weiß nicht jeder, daß wenn dieselbe Sage in den fernsten Winkeln Deutschlands anders, aber doch dieselbe, auftaucht (wie sich z.B. unsre Ammenreime im Elsaß finden), wir in ihnen uralte Zeugnisse inniger Gemeinschaft aller deutschen Stämme besitzen. Aller Orten ist man bemüht gewesen, Sie [sic] zu sammeln: in Schlesien, Oestreich, am Rhein, in Ost- und Altpreußen, in Thüringen, in Hannover, in Baiern, im Schwarzwald, in jedem Lande, in vielen Städten Deutschlands selbst; ja Länder, die von Deutschland abgekommen, wie der Elsaß und Flandern, haben gesammelt – die Sagen lehren, daß sie Deutsche sind –: nur in Schleswig und Holstein ist nichts geschehen. Sollen wir immer die einzigen Zurückbleibenden sein? Und warum sollen nicht auch wir durch eine solche Sammlung ein Zeichen eines auch bei uns wieder erwachenden Bewußtseins geben?⁶⁶

⁶⁵ Storm, Mommsen: *Schleswig-Holsteinische Sagen*, a. a. O., S. 157 (Hervorhebung J. R.); vgl. auch „Eigenthümlich genug sind sie [die Sagen], und doch auch, gerade durch ihren provinziellen Character, wieder ganz Deutsch.“ (ebd., S. 156).

⁶⁶ Mommsen, Müllenhoff, Storm: [*Flugblatt*], in Storm: *Anekdoten*, a. a. O., S. 163–165, hier S. 164 (erschien erstmals 1843). – Freilich kann man aus Storms deutscher Gesinnung 1843/44 (noch) keine radikal antidänische Haltung ableiten. Vielmehr hatte sich Storm zu Beginn der 1840er Jahre mit den politischen Verhältnissen in Schleswig-Holstein abgefunden und akzeptierte die dänische Regierungsgewalt (vgl. Laage: *Storms öffentliches Wirken*, a. a. O., S. 19f., vgl. hierzu auch ders.: *Der kritische Storm. Zum politischen und gesellschaftlichen Engagement des Dichters*, Heide 1990, 2., überarbeitete Aufl. [EA 1989 als Katalog zur Ausstellung im Storm-Museum in Husum]). Als sich jedoch im Vorfeld der Schleswig-Holsteinischen Erhebung eine Trennung der bislang stets verbundenen Herzogtümer andeutete bzw. die dänische Annexion drohte, radikalisierten sich Storms Ansichten zunehmend, was schließlich dazu führte, dass er Ende März 1848 den „Patriotischen Hilfsverein“ mitbegründete und in der *Schleswig-Holsteinische Zeitung* für die Sache der Schleswig-Holsteinischen Freiheit schrieb, die er durch den Beitritt zum Deutschen Bund eher gewahrt glaubte. Nach dem Sieg des eiderdänischen Lagers 1851 wurde Storms Anwaltpatent wegen seiner politischen Aktivitäten nicht mehr erneuert; vgl. Laage: *Storms öffentliches Wir-*

Das *Volksbuch*, in dem Mommsen und Storm den ersten Sammlungsaufruf veröffentlichen, nahmen beide aus dieser indirekt politischen Perspektive wahr. So schrieb Mommsen an Storm, dass der Herausgeber Biernatzki ein „Schleswig-Holsteiner“, d.h. deutsch gesinnt sei und in seiner Zeitschrift „das Politische auf der Basis des Historischen“ darstelle wolle. Deshalb setze er auch voraus, dass Storm als „guter Schleswig-Holsteiner (ich setze voraus, daß Sie jetzt Zeit gefunden haben, eine Partei zu ergreifen)“ gerne seinen „Namen in diesem Kalender zu lesen“ wünsche.⁶⁷ Die Beschäftigung mit der Volkspoesie ist somit im wechselseitigen Verhältnis mit der politischen Meinungsbildung Storms zu sehen, bzw. beides gegenseitig aufeinander bezogen.

Für ihr „Sagenunternehmen“ suchten Storm und seine Mitstreiter einerseits nach mündlich tradierten Erzählungen im Volk,⁶⁸ andererseits durchforsteten sie auch schriftliche Quellen wie Chroniken und Zeitungen oder Zeitschriften nach relevanten Textzeugnissen.⁶⁹ Damit verfolgten sie eine Sammelstrategie, wie sie auch die Brüder Grimm mit ihren epochemachenden Märchen- und Sagen- Sammlungen eingeschlagen hatten. Wie viele Erzählungen sie insgesamt zusammentrugen, lässt sich nicht genau rekonstruieren, der 1845 von Müllenhoff veröffentlichte Band *Märchen, Sagen und Lieder aus Schleswig, Holstein und Lauenburg* enthält ca. 600 Texte, knapp ein Drittel davon soll Storm an Müllenhoff vermittelt haben, wobei er nicht

ken, a. a. O., S. 25–63. – Der jüngste Forschungsbericht, der auf die Erforschung des politischen Storms eingeht, stammt ebenfalls von Laage: *Theodor Storm in neuer Sicht. Aspekte der Storm-Forschung in den letzten 40 Jahren*, in: *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft* 57 (2008), S. 101–109, insbes. S. 103 f.

⁶⁷ Theodor Mommsen an Storm, 5. Februar 1843, in: *Theodor Storms Briefwechsel mit Theodor Mommsen*, a. a. O., S. 55.

⁶⁸ Storm an Th. Mommsen, 12. November 1843, in: ebd., S. 93.

⁶⁹ Vgl. Storm: *Anekdoten*, a. a. O., S. 168–172. Im zweiten Sammlungsaufruf von 1843 heißt es: „Das was in alten Chroniken, Büchern u. s. w. steckt, obwohl mit Fleiß von uns aufgesucht, reicht nicht für unsern Zweck aus; Hauptsache bleibt, die mündlichen heute noch lebenden Erzählungen zu erhaschen. Aber jeder, der diesen forschend nachgegangen ist, weiß, wie sehr sie sich heute verstecken und den Blicken entziehen, ja sich oft ihres Daseins schämen. Darum ist es hohe Zeit, ehe sie ganz verschwinden, sie zu sammeln. Denn diese ‚dummen Geschichten‘, wie man sie oft nennen hört, enthalten sie nicht einen schönen, lauterer Schatz von Poesie? Haben nicht unsre größten Dichter sie zu ihren herrlichsten Liedern benutzt, und zwar mit dem Gedächtnis, selbst nicht solche Stoffe erfinden zu können? In ihnen giebt sich das Volk klar und rein, ganz so wie es denkt und fühlt.“ (Mommsen, Müllenhoff, Storm: *[Flugblatt]*, a. a. O., S. 163).

alle selbst aufgeschrieben bzw. bearbeitet haben dürfte.⁷⁰ Nachweislich abgeschrieben und aufgezeichnet hat Storm 21 Anekdoten und Märchen sowie 97 Sagen, die in der Edition von Gerd Eversberg wiederabgedruckt sind.

Entgegen des ursprünglichen Plans kümmerten sich Storm und Mommsen nicht mehr um die Fertigstellung der Sammlung, sondern überließen sie Müllenhoff in der zweiten Jahreshälfte 1844. In erster Linie mussten Storm und Mommsen aus zeitlichen Gründen zurücktreten, bei Storm könnte auch ein weiterer Aspekt hinzugekommen sein. Der zweite Sammlungsaufruf, den Storm, Mommsen und Müllenhoff noch gemeinsam veröffentlichten, bemühte sich, der großen Vielfalt an im Volk tradierten volkspoetischen Erzählformen gerecht zu werden und bat um Zusendungen von Ortssagen, historische Sagen, Geistersagen, Märchen und Mitteilungen anderer Art wie „Aberglauben, Sprichwörter, jede[] Art Volksreime und merkwürdige Ausdrücke“. Besondere Relevanz schrieben die Sammler vor allem dem Aspekt der lokalen Überlieferung zu: „[...] [E]s giebt Erzählungen in jedem Dorf, in jeder Stadt, die sich von Vater auf Sohn vererben. Zum Theil sollen sie dort selbst passirt sein, vor funfzig oder hundert Jahren, oder es ist gar länger her.“⁷¹ Während der Suche nach mündlichen Erzählungen wurde Storm bewusst, dass Gelehrte und Volk die überlieferten Erzählungen unterschiedlich wahrnehmen und klassifizieren, was sich insbesondere am Begriff der ‚Sage‘ manifestierte, wie er an Müllenhoff am 1. März 1844 schrieb: „Sage, habe ich einmal niedergeschrieben, ruht auf historischem Boden und steigt hinauf ins Phantastische; ich habe später gefunden, daß auch nur dies im Volke als Sage betrachtet wird“.⁷² Das Volk hat also einen deutlich engeren Begriff als die Gelehrten und versteht unter ‚Sagen‘ phantastische Erzählung resp. Gespenstergeschichten. Dafür interessierte sich auch Storm in den 1840er Jahren zunehmend und er rückte von seiner ursprünglichen, allgemeinen und möglichst umfassenden Perspektive des Gelehrten ab. Die einzige ausführliche Schilderung, die sich von ihm erhalten hat, wie er Volkspoesien im Volk suchte und mündliche Erzählungen zu Papier brachte, hebt gerade auf die Spukgeschichten ab. Sie sei deshalb ausführlich zitiert:

[...] Erinnerung sah mich [in Husum] aus allen Winkeln an mit tausend Augen; dabei sammelte ich Sagen und Volksglauben und Märchen, die mir von allen Seiten zuflossen; wegen meines Unwohlseins ging ich nicht aus; nur zu einer alten halbverrückten Person, die in einem unsrer Hinterhäuser in einem zim-

⁷⁰ Vgl. Storm: *Anekdoten*, a. a. O., S. 184, zu Müllendorff und seiner Sammlung ausführlicher Hannelore Jeschke: *Sammler und Sammlungen von Volkszählungen in Schleswig-Holstein*, Neumünster 2002, insbes. S. 153–161.

⁷¹ Mommsen, Müllenhoff, Storm: *[Flugblatt]*, a. a. O., S. 164.

⁷² Storm an K. Müllenhoff, 1. März 1844, in: Storm: *Anekdoten*, a. a. O., S. 187.

merartigen Verschlage haust, bin ich Abends mehrmals gegangen, um mir unter den sonderbarsten Exclamationen und Gebehrdn Stücke von ihr erzählen zu lassen. Dabei schnurrte in den Pausen das Spinnrad, der Kater lag unter dem Ofen und schnarchte wie ein Kind; denn er war krank und medicinirte; auf dem Tisch brannte einer Trahnlampe – vollkommener Hexenapparat.

Mir war in der Periode ganz graulich zu Muth, es wurde in unserm Hause so viel und immer des Abends von Sagen und dann von Volksglauben überhaupt gesprochen; meiner Mutter war selbst allerlei widerfahren in den letzten Jahren, was ich noch nicht wußte. Da verbreitete sich noch obendrein folgende Geschichte wie Brand durch die Stadt. In dem Dorfe Rantrum brannte voriges Jahr ein Haus aus, wie man sagt durch Anzünden des Eigenthümers, er erbaute ein neues Haus auf der Stelle; das er an einen jungen Roßkamm [Pferdehändler] verkaufte. Dieser nahm sich den letzten Herbst eine junge Frau; aber in der Hochzeitsnacht erkrankten beide, er starb nach 14 Tagen, sie liegt noch zu Bett und ist, obgleich die Aerzte es wollen, nicht zum Aufstehen zu bewegen; sie kann nicht vor Grauen aus dem Bett. In dem Pesel des Hauses [ein unbeheiztes Zimmer] ist plötzlich eine Hand aus der Wand gewachsen, vollkommen mit Gliedern und Gelenken; man hat sie abgeschnitten und sie in einer Schachtel bewahrt. – Ich versichere Sie [sic], am Abend, da die Dienstmädchen diese Geschichte mit so sicherm Glauben erzählten, fühlte ich so recht, wie mir der Spuk faustdick unter die Nase kam, und die poetische Betrachtung mußte dem Grauen weichen. Sie müssen wissen, meine Stube ist, wie es hier im Hause heißt, gewaltig unruhig, und wahr ist es, es kracht und flüstert mitunter wunderbarlich, als wenn die Nacht mit tausend Zungen spräche, und von Zeit zu Zeit fällt ein schwerer Seufzer zu Boden.⁷³

Storms Brief offenbart einen auffälligen Perspektivenwechsel: Ihm geht es nicht in erster Linie darum, alte tradierte Geschichten aufzuzeichnen, sondern er entdeckt aktuelle Erzählungen aus der eigenen Gegenwart, die ebenso erschreckend wirken wie ältere Spukgeschichten. Diese Gattung der Volkspoesie elektrisierte ihn in den 1840ern besonders, weshalb er parallel zum „Sagenunternehmen“ ein Gespenstergeschichtenunternehmen begann. Bis 1848 hatte er ein Manuskript zusammengestellt, das insgesamt 69 Erzählungen enthielt und unter dem Titel *Neues Gespensterbuch* veröffentlicht werden sollte. Die Besonderheit dieser Erzählsammlung besteht darin, dass sie ähnlichen Sammlungsprinzipien verpflichtet war wie das Sagenunternehmen, wodurch sich von den literarischen, romantischen Schauergeschichten unterscheidet. Sehr sorgsam war Storm darauf bedacht, die jeweilige Quelle seiner Erzählung anzugeben; bereits im Inhaltsverzeichnis wies er bei 37 Erzählungen darauf hin, dass diese größtenteils „nach der Erzählung glaubwürdiger

⁷³ Storm an Theodor Mommsen, 1. Dezember 1842, in: *Storms Briefwechsel mit Theodor Mommsen*, a. a. O., S. 40.

Augenzeugen“ und zudem „zum ersten Mal nach mündlicher Überlieferung aufgezeichnet“ worden seien.⁷⁴ Zusammen mit den aus schriftlichen Quellen exzerpierten Erzählungen ergeben sie eine in mehrerer Hinsichten vielfältige Sammlung. Nicht nur Art und Herkunft der Erzählungen, auch die Handlungsorte und -zeiten sind verschieden. Sie stammen bspw. aus Ciceros *De divinatione* oder wurden von Doris Stamp berichtet, die auch am Sagenunternehmen mitwirkte und in Flensburg bzw. Rendsburg eine Leihbibliothek führte, sie spielen in England, Schottland oder in der Nähe von Husum und werden von Augenzeugen erzählt, die aus allen Gesellschaftsschichten stammten. Storm suchte einen universalen anthropologischen Erzählkosmos hervortreten zu lassen und deutlich zu machen, dass „Spukgeschichten zwar dem heimischen Ort verpflichtet sind, aber weltweit und zu allen Zeiten in Erscheinung treten und somit ein Stück Menschheitsgeschichte darstellen“.⁷⁵

Die Erzählungen werden meist relativ schlicht und einfach erzählt, d.h. verzichten weitgehend auf eine Komposition der Erzählung durch den Aufbau eines Spannungsbogens oder durch eine stilistisch durchdachte Erzählweise. Intention ist es, möglichst authentische Erzählungen von (möglicherweise) übernatürlichen Ereignissen zu präsentieren. Dass sich Storm hierbei nicht bloß auf holsteinische Erzählungen verlässt und auch Geschichten aus anderen Regionen und Zeiten mit aufnimmt, soll dabei den Wahrheitsanspruch stärken. Anders als bei der Sagensammlung kam es in diesem Zusammenhang nicht mehr vor allem darauf an, dass die Erzählungen, wie es im zweiten Sammelaufwurf von 1843 hieß, „von Vater auf Sohn“ vererbt wurden und somit ein Alter von „funfzig oder hundert Jahren“ aufweisen. Vielmehr ging es darum, (scheinbar) unerklärliche Begebenheiten so zu erzählen, „wie sie im Volk erzählt werden, ohne poetische Zusätze“.⁷⁶

Damit folgt Storm der Poetologie des Volkspoesie-Unternehmens, das mit den Prinzipien der getreuen Aufzeichnung und des einfachen Stils seinerseits der Grimm'schen Sagensammlung verpflichtet ist.⁷⁷

Die schlichte Fassung, in der wir die Sagen mittheilen, liegt in unserm Plane; denn für die Auffassung eines Zweiges des innern Volkslebens ist die schmuckloseste Darstellung die beste. Leider ist die Ansicht noch sehr verbreitet, daß eine Sage erst durch novellistische Gestaltung oder gar durch Versifizierung präsentabel werde – eine Idee, die nicht bloß verkehrt ist, indem

⁷⁴ Theodor Storms *Neues Gespensterbuch. Beiträge zur Geschichte des Spuks*, hg. von Karl Ernst Laage, Heide 2011, S. 12.

⁷⁵ Laage: *Nachwort*, in: ebd., S. 295.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Vgl. Grimm: *Deutsche Sagen*, a. a. O., S. 14.

sie die Volkssagen verdirbt, ohne Gedichte zu schaffen, sondern auch unrecht, weil sie gegen die Pietät verstößt, die wir dem Nachlasse unsrer Vorfahren schuldig sind. Treue Auffassung und einfache Darstellung sind die Gesetze, die wir uns vorgesetzt haben, und nur innerhalb dieser Grenzen darf die Form sich geltend machen.⁷⁸

Um die Sagen in möglichst ‚reiner‘ Form präsentieren zu können, schickten sich Mommsen, Müllenhoff und Storm die von ihnen aufgezeichneten Sagen mehrmals zur Korrektur zu. Der „Prozess der ‚Purifikation‘“ strebte wie bei den Grimms eine weitgehende Reduktion der Erzählung auf das Kerngerüst, den Plot, an,⁷⁹ es ging darum, die vorgefundene Geschichte vom „Novellen- oder Gott weiß welchen Kittel“ zu entkleiden.⁸⁰ Dieses Verfahren wandte Storm auch auf die von ihm gesammelten Spukgeschichten an, was sich u. a. auch an dem geringen Umfang, den die einzelnen Erzählungen aufweisen, ablesen lässt.

Allerdings trat Storm als Herausgeber von volkspoetischen Texten letztlich gar nie in Erscheinung. Von der Sagen- und Märchensammlung trat er in der Endphase zurück und auch den Gespenstergeschichtenband gab er nicht in den Druck. Laage erklärt in seinen Nachwort zum *Gespensterbuch* die ausgebliebene Drucklegung mit der allgemeinen politischen Situation von 1848 und weist auf die gleichsam ‚verschärften‘ Verhältnisse während der schleswig-holsteinischen Erhebung hin: „Es fehlten einfach die politischen und wirtschaftlichen Voraussetzungen dafür.“⁸¹ Der Verzicht auf die Drucklegung wie auf die Endredaktion der Sagensammlung lässt sich aber auch von der Entwicklung des Dichters her begründen. Diesem erschien es offensichtlich mit der Zeit reizvoller, die Sagen, Märchen und Spukgeschichten zu poetisieren, anstatt sie zu ‚prosaisieren‘, d. h. auf den Plot zu reduzieren. Storm veränderte in dieser Phase sein Rollenverständnis bzw. begann gewissermaßen die Rollen vom Philologen und Dichter anders zu gewichten und gab letzterer den Vorzug. Zugespitzt formuliert: er begann, die Volkspoesie literarisch fortzuschreiben und eine zeitgemäße literarische Form für sie zu suchen. Bis er die ihm entsprechende dichterische Manier entdeckt hatte, dauerte es freilich einige Jahrzehnte. Um 1850 versuchte er es mit Kunstmärchen, in *Immensee* probierte er die Verzahnung von alter Volkspoesie und Gegenwart und in der 1862 publizierte Erzählung *Am Kamin* bemühte er sich, für

⁷⁸ Storm, Mommsen: *Schleswig-Holsteinische Sagen*, a. a. O., S. 157.

⁷⁹ Storm: *Anekdoten*, a. a. O., S. 175.

⁸⁰ Storm an Theodor Mommsen, 13. Februar 1843, in: *Storms Briefwechsel mit Theodor Mommsen*, a. a. O., S. 49.

⁸¹ Laage: *Nachwort*, a. a. O., S. 300.

Spukgeschichten eine geeignete literarische ‚Einkleidung‘ zu finden. Eine ihn befriedigende Form fand er erst in den 1870er Jahren, dann hatte er für die Volkspoesie den passenden ‚Novellen-Kittel‘ entdeckt.

Storms Dichterwerdung lässt sich auch in den Rezensionen und Vorworten verfolgen, die er in den 1850er Jahren verfasste und in denen er einer dichterischen Erneuerung der alten Volkspoesie das Wort redete bzw. für die zeitgenössische Dichtung das Ideal der Verschmelzung von Volks- und Kunstpoesie propagierte. In der von ihm zusammengestellten Anthologie *Deutscher Liebeslieder seit Johann Christian Günther* (1859) lobt er Goethe und Uhland, weil sie wie nur wenige andere den ‚Naturlaut in künstlerischer Form zum Ausdruck‘ gebracht haben.⁸² Storm verpflichtet die Lyrik auf einen authentischen Gefühlsausdruck,⁸³ fordert die ‚Innerlichkeit von Naturlauten‘ ein,⁸⁴ wobei er zugleich eine nicht näher beschriebene ‚Formgebung‘ annahmt.⁸⁵ Die scheint vor allem darin zu bestehen, sich nicht wie die Romantiker, die ‚selten über ein zusammenhangloses Stammeln‘ hinausgekommen seien,⁸⁶ in ‚Detailanschauungen‘ zu verlieren.⁸⁷ Dies bemängelt Storm u. a. auch an den bearbeiteten Volksliedern im *Wunderhorn*, dem er in einer Rezension aus dem Jahre 1854 einen ‚bedeutende[n] Einfluß‘ auf die deutsche Lyrik attestierte, auch wenn es nicht ‚von einem literarischen oder kulturhistorischen, als vielmehr lediglich vom poetischen Interesse‘ geleitet sei.⁸⁸ Den Herausgeber sei es nicht wie Storm mit seinem Sagen- oder Spukgeschichtenunternehmen darum gegangen, ‚ob ein Gedicht in der Tat zum poetischen Eigentum des Volkes gehörte, sondern nur, ob es nach ihrer Ansicht die Berechtigung hatte, dazu zu gehören‘.⁸⁹ Vorbehaltlos vermag Storm demgegenüber den 1852 erschienenen Gedichtband von Claus Groth, *Quickborn. Volksleben in plattdeutschen Gedichten Dithmarscher Mundart*, zu loben, weil darin das regionale Volksleben tatsächlich zu ‚poetischen Darstellung‘ komme.⁹⁰ Das ‚heimatliche[] Leben[]‘ werde ‚mit Kunstaugen erschaut und mit Kunsthand vorgeführt‘, wodurch das ‚Vertraute[], Heimatliche[]‘ als ‚ein

⁸² Storm: *Vorwort zu Deutsche Liebeslieder seit Johann Christian Günther*, in: SSW 4, S. 381.

⁸³ ‚Die Kunst, ‚zu sagen, was ich leide‘, ist nur Wenigen gegeben, und selbst den Meistern nur in seltenen Augenblicken.‘ (Ebd., S. 378).

⁸⁴ Ebd., S. 383.

⁸⁵ Ebd., S. 384.

⁸⁶ Ebd., S. 381.

⁸⁷ Ebd., S. 380.

⁸⁸ Storm: *Des Knaben Wunderhorn [Rezension]*, in: SSW 4, S. 344.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Storm: *Quickborn [Rezension]*, in: SSW 4, S. 329.

Schöneres“ zu den Lesern zurückkomme.⁹¹ Diese Charakterisierung kann als Kurzformel für die Modernisierung der Volkspoesie gelten: Die Volkspoesie wird mit dem realistischen Verklärungspostulat verbunden.

Mit seiner Erzählung *Immensee* wurde Storm in ganz Deutschland bekannt. Nach der ersten Veröffentlichung in Biernatzkis *Volksbuch* von 1850 nahm sie Storm in überarbeiteter Form in seine bereits ein Jahr später erschienene Sammlung *Sommergeschichten und Lieder* auf und veröffentlichte sie 1852 als Separatausgabe, die bis zu seinem Tode 1888 30 Auflagen erlebte. Die Forschung hat u. a. zwei Aspekte, die im Rahmen der vorliegenden Studie besonders interessieren, für den Erfolg verantwortlich gemacht. Günter Butzer hat 2011 aufgezeigt, dass die Erzählung zwei verschiedene Rezeptionsmodi zulässt, diejenige der Unterhaltung und diejenige der Reflexion, und damit sowohl für Leser der traditionell ‚hohen‘ Literatur, als auch für Leser der ‚niederer‘ Literatur attraktiv ist. Ob man während der Lektüre an der „unterhaltende[n] Oberfläche“ bleibe und sich von der in raschen Episoden erzählten unglücklichen Liebesgeschichte emotional ergreifen lasse oder in die „Tiefe der Interpretation“ eintauche und sich mit dem Symbolgehalt einzelner Motive oder Passagen beschäftige,⁹² sei der Entscheidung des Lesers anheimgestellt.⁹³ Potentiell werden alle Leserschichten von der Erzählungen adressiert.

Mit Blick auf Storms Anfänge als Dichter und Sagensammler sowie den ursprünglichen Publikationsort, Biernatzkis *Volksbuch*, sieht David A. Jackson die in der Erzählung enthaltenen Anleihen an die Volkspoesie als erfolgsbegründend an. Mit seinem 1851 im *Volksbuch* veröffentlichten Kunstmärchen *Stein und Rose* (später mit dem Titel *Hinzelmeier. Eine nachdenkliche Geschichte*) habe Storm ebenfalls eine tragische Liebesgeschichte vorgelegt, *Immensee* erscheint Jackson als dessen ‚realistische‘ Variante, die der Gattung des ‚Märchens‘ nahestehe: „*Immensee* [...] was an attempt to create a

⁹¹ Ebd.

⁹² Günter Butzer: *Unterhaltsame Oberfläche und symbolische Tiefe. Die doppelte Codierung realistischer Literatur in Storms ‚Immensee‘*, in: *Geselliges Vergnügen. Kulturelle Praktiken von Unterhaltung im langen 19. Jahrhundert*, hg. von Anna Ananieva, Dorothea Böck, Bielefeld 2011, S. 319–346, hier S. 345.

⁹³ In der Tat lassen sich für beide Rezeptionsweisen zeitgenössische Belege finden, vgl. hierzu die Zusammenstellung von Wiebke Strehl: *Theodor Storm's Immensee: a critical overview*, Rockester (New York) 2000, sowie Theodor Storm: *Immensee. Texte (1. und 2. Fassung), Entstehungsgeschichte, Aufnahme und Kritik, Schauplätze und Illustrationen*, hg. von Gerd Eversberg, Heide 1998 (Editionen aus dem Storm-Haus, 9) und Theodor Storm: *Immensee*, hg. von Frederick Betz, Stuttgart 1984 (RUB, Erläuterungen und Dokumente, 8166).

popular tale which could rely on many scenes and motifs familiar to Bier-natzki's readers and therefore accessible and palatable to them".⁹⁴ Damalige Rezensionen belegen, dass die volkspoetischen Anklänge der Erzählung von den zeitgenössischen Lesern wahrgenommen und *Immensee* deswegen gelobt wurde. Das *Illustrierte Familienbuch zur Unterhaltung und Belehrung häuslicher Kreise* charakterisierte die Erzählung 1853 knapp als „kleine[s] Märchen“, ohne sie aber im Weiteren seinen Lesern mit Nachdruck ans Herz zu legen.⁹⁵ Die *Vossische Zeitung* betonte mit ausdrücklichem Lob den „eigentümliche[n], wunderbare[n] Reiz [...] dieser kindlich anspruchslosen Dichtung“, die ein „so inniges, heimliches Leben“ schildere,⁹⁶ und noch 1888 wies die Münchner *Allgemeine Zeitung* darauf hin, dass aus *Immensee* „häufig verstohlen die alte Zauberin Romantik“ grüße, welcher der „gesunde friesische Sinn Storms eine festere Leiblichkeit verliehen“ habe.⁹⁷

Aufgrund welcher konkreten erzählerischen Motive diese Leseindrücke jeweils entstanden sind, wird in den Rezensionen nicht näher erläutert. Dazu dürfte das allgemeine Setting beigetragen haben: die Geschichte spielt vorwiegend im ländlichen Raum, enthält viele Naturszenen (Waldausflug mit Erdbeerensuche, Schwimmen im See etc.), hat Kinder als Protagonisten. Darüber hinaus wird in kleinen Episoden erzählt und dabei das Verhalten der Figuren nicht psychologisch erklärt, sondern lediglich weitgehend aus der Außenperspektive schildert; eine vergleichbare Erzähltechnik weisen bspw. Märchen auf. Die volkspoetischen Einlagen – deutbar als symbolische Doppelungen resp. Spiegelungen der Handlung – reichern die Erzählung mit lyrisch-märchenhaften Elementen an und verleihen ihr dadurch sentimentalen ‚Beigeschmack‘.

Die Erzählung referiert auf verschiedene Aspekte der Volkspoesie-Diskussion, die den zeitgenössischen Lesern geläufig waren: Geschichten und Volkslieder werden vor allem von Kindern und dem einfachen Volk vorge-

⁹⁴ David A. Jackson: *In the Lion's den. Theodor Storm's 'Immensee'*, in: *Oxford German Studies* 14 (1983), S. 8–34, hier S. 29.

⁹⁵ Theodor Fontane an Storm, 5. November 1853, in: *Theodor Storm – Theodor Fontane. Briefwechsel. Kritische Ausgabe*, in Verbindung mit der Theodor-Storm-Gesellschaft hg. von Jacob Steiner, Berlin 1981, S. 61 f. Fontane zitiert aus der *Immensee*-Rezension im *Illustrierten Familienbuch zur Unterhaltung und Belehrung häuslicher Kreise* 3 (1853), S. 332.

⁹⁶ Hermann Kletke: [Rezension in der *Vossischen Zeitung*], in: Hermann Kletke an Storm, 4. Dezember 1852, in: *Theodor Storm: Briefe, Bd. 1*, hg. von Peter Goldammer, Berlin, Weimar 1972, S. 596.

⁹⁷ *Allgemeine Zeitung* (München), Nr. 247, 6. September 1886, S. 3626 f., zit. nach Storm: *Immensee* (Reclam-Ausgabe), a. a. O., S. 71 f.

tragen,⁹⁸ diese Poesien werden von Gelehrten gesammelt (SSW 1, S. 318)⁹⁹ und enthalten eine allgemeine Bedeutung, die sich aus ihrem kollektiven Ursprung ergibt (ebd., S. 320) und die sie auf verschiedene Situationen beziehbar macht. Die Storm-Forschung hat sich bislang vor allem auf die Volkslieder-Episoden konzentriert, die Elisabeth und Reinhardt als Erwachsene gemeinsam lesen und vortragen. Diese werden, so der allgemeine Tenor, symbolisch auf das Liebesverhältnis der beiden bezogen und als Referenzen auf ihre nicht zustande gekommene Ehe verstanden.¹⁰⁰ Eine ähnliche Parallele bzw. lyrische Darstellung von Reinhardts Schicksal bietet das Lied, welches das „Zithermädchen mit feinen zigeunerhaften Zügen“ (SSW 1, S. 304f.) im Wirtshauskeller für Reinhardt singt und an das sich Reinhardt erinnert, als er als Erwachsener endgültig von Elisabeth Abschied nimmt. Vermeintlich weniger offensichtlich – und wohl auch deshalb vielfach von den Interpreten nicht weiter beachtet – scheint die Einordnung der beiden Erzählungen von Reinhardt über die „drei Spinnfrauen“ und vom „armen Mann“ in der Löwengrube (ebd., S. 297) zu sein. Sie lassen sich jedoch ebenfalls als Spiegelungen der Situation beider Protagonisten deuten.

Die Episode vom Singen der Volkslieder und diejenigen vom Erzählen der Geschichten sind parallel aufgebaut. In beiden Fällen wird zuerst nur mit einem kurzen Zitat auf einen volkspoetischen Prätext hingewiesen und daran anschließend ein weiteres Lied bzw. eine weitere Geschichte ganz vorgetragen. In beiden Episoden stellt der Erzähler sicher, dass die Prätexte erkennbar sind. Von der Volksballade, die Storm 1870 auch in seine Anthologie *Hausbuch aus deutschen Dichtern seit Claudius* aufnimmt,¹⁰¹ werden die ersten

⁹⁸ Reinhardt erzählt Elisabeth regelmäßig Geschichten (vgl. Theodor Storm: *Immensee*, in: ders.: *Sämtliche Werke in vier Bänden, Bd. 1: Gedichte, Novellen, 1848–1867*, hg. von Dieter Lohmeier, Frankfurt a.M. 1987, S. 297; im Folgenden als SSW 1 zitiert). Im Wirtshaus treten fahrende Musiker und Sänger auf (ebd., S. 304f.), der Hirtenknabe Kasper kennt und singt Volkslieder (S. 321).

⁹⁹ Zur vorwiegend parodistischen literarischen Gestaltung von Volkskundlern, zu denen im weiteren Sinne auch Reinhardt zu zählen ist, vgl. *Wolfgang Seidenspinner: ‚Reisende in Volksartikeln‘ oder Kritik der Feldforschung. Frühe Volkskunde im Spiegel literarischer Rezeption bei Jean Paul und Autoren des Vormärz*, in: *Jahrbuch für Volkskunde, N.F. 14* (1991), S. 196–214.

¹⁰⁰ Vgl. etwa Karl Gratopp: *Volkspoesie und Volksglauben in den Dichtungen Theodor Storms*, Rostock 1914 [Diss.], S. 14, oder Lohmeier: *Kommentar*, in: SSW 4, S. 10.

¹⁰¹ Storm gibt an, die Ballade aus dem *Wunderhorn* übernommen zu haben, vgl. *Hausbuch aus deutschen Dichtern seit Claudius. Eine kritische Anthologie*, hg. von Theodor Storm, Hamburg 1870, S. 160f. Die Wunderhorn-Variante (vgl. *Des Knaben Wunderhorn*, Bd. 1, S. 257) weicht jedoch deutlich von Storms Fassung

beiden Verse zitiert und auf das Märchen wird ebenfalls durch die vermeintliche Zitation des Anfangs hingewiesen: „Es waren einmal drei Spinnfrauen“ (SSW 1, S. 297). Deutlich ist damit zwar der Prätext ausgewiesen, nämlich *KHM 14 Die drei Spinnerinnen* bzw. *Das Märchen von den drei Spinnfrauen*, das Storm selbst zu Beginn der 1840er Jahre nach einer mündlichen Erzählung aufgeschrieben hatte und 1848 im *Volksbuch* unter dem Titel *Geschichten aus der Tonne* veröffentlicht hatte.¹⁰² Sowohl *KHM 14*, als auch Storms Märchenversion beginnen freilich anders: „Es war einmal ein Dienstmädchen“, so bei Storm, „Es war einmal ein Mädchen“ in *KHM 14*.¹⁰³ Der veränderte Beginn in *Immensee* ist bedeutsam: Nach der den Lesern geläufigen Märchenversion holt sich ein Mädchen bei den Spinnerinnen Hilfe, um ihren Ehegatten zu gewinnen; es nimmt also sein Schicksal in die eigenen Hände und sucht nach einer Lösung für ihre missliche Lage. Diesen Verlauf scheint Reinhardt nicht erzählen zu wollen, da er seine Geschichte mit den „Spinnfrauen“ beginnt, die als agierende Figuren seine Erzählung zu dominieren scheinen. Das lässt sich als Hinweis darauf deuten, dass auch Reinhardt und Elisabeth ihre Lage selbst aus eigenem Antrieb nicht verbessern können.

Die zweite Erzählung sekundiert diese Deutung: Die Rettung des armen Mannes aus der Löwengrube – als metaphorische Darstellung der Liebeskonstellation von Reinhardt und Elisabeth – geschieht nicht durch dessen eigenes Vermögen, sondern durch ein Wunder. Im Unterschied zum Prätext, der alttestamentarischen Geschichte von Daniel in der Löwengrube (Dan 6,1–29), die durch den Hinweis auf die Löwengrube aufgerufen wird, berichtet Reinhardt im Kontext seiner Version die Errettung relativ ausführlich, ohne sie jedoch zu motivieren, d.h. auf die besondere Gläubigkeit des Notleidenden zurückzuführen: „Da warf es um ihn [den „armen Mann“] her auf einmal einen hellen Schein, und als er aufsaß, stand ein Engel vor ihm. Der winkte ihm mit der Hand und ging dann gerade in die Felsen hinein.“ (SSW 1, S. 297) Die Reaktion von Elisabeth und Reinhardt auf diese Erzählung liest sich wie eine Vorwegnahme ihres späteren Weges, der sie gerade nicht zum Glück führen wird. Elisabeth hört „aufmerksam“ zu (ebd.) und will mehr über den Engel wissen, da sie von dessen realer Existenz auszugehen scheint.¹⁰⁴ Sie scheint

ab; auch die von Herder verzeichnete unterscheidet sich davon (Herder: *Das Lied vom jungen Grafen*, in: *HW 3* [Volkslieder 1778], S. 75). Storms Quelle ließ sich bisher nicht identifizieren.

¹⁰² Vgl. Storm: *Anekdoten*, a. a. O., S. 214 f.

¹⁰³ Ebd., S. 12 und 217.

¹⁰⁴ Auf Reinhardts Aussage, dass es keine Engel gebe, reagiert sie mit kindlichem Widerspruch: „,Warum sagen sie es denn immer‘“, dass es diese gebe, hält sie ihm entgegen (SSW 1, S. 297).

an eine wundersame Rettung in Notsituationen zu glauben bzw. glauben zu wollen, vor allem – so ließe sich dieser Sachverhalt psychologisch ausdeuten – weil sie selbst keine handlungsfähige Person ist, die ihr Leben selbst zu bestimmen vermag.¹⁰⁵ Ihre Passivität wird durch Reinhardts Tatwille kontrastiert.¹⁰⁶ Er glaubt nicht an Wunder, was er nicht nur in diesem Zusammenhang bezeugt („es gibt ja gar keine Engel“, *SSW* 1, S. 297), sondern auch später als Student, als er das „Christkind“ negiert (ebd., S. 306). Zielgerichtet handlungsmächtig ist er jedoch nur bedingt: zum einen erliegt er fast der Verführung durch das zigeunerhafte Mädchen (ebd., S. 305 f.), zum anderen muss ihm danach „das Kind“ Elisabeth (ebd., S. 308) den Weg weisen. Allein aus eigenem Antrieb erreicht er kein Ziel, was sich auch bei der Erdbeersuche (ebd., S. 301 f.) oder beim Hinausschwimmen zur Wasserlilie (ebd., S. 322 f.) zeigt.

Die in die Erzählung eingelagerten Volkspoesien geben also den Blick frei auf Handlungsmotive und Verhaltensdispositionen, die alleine durch die Erzählung nicht in diesem Ausmaß in Erscheinung treten würden. Damit löst die Erzählung ein, was in ihr selbst über die Funktion der Volkspoesie geäußert wird: „Unser eigenstes Tun und Leiden finden wir in diesen Liedern; es ist, als ob wir alle an ihnen mitgeholfen hätten.“ (ebd., S. 320) Die Lieder artikulieren innere Befindlichkeiten, die die Protagonisten in den restlichen Erzählpassagen kaum einmal direkt und in dieser Offenheit äußern. Die Volkspoesien tragen wesentlich dazu bei, dass man als Leser Einblick in den seelischen und emotionalen Zustand der Protagonisten erhält; die Erzählung konzentriert sich ansonsten, wie gesagt, vorwiegend auf die äußere Beschreibung der Vorgänge.

Die oben konstatierte Spannung bei Storm im Umgang mit der Volkspoesie für den Zeitraum von ca. 1840–60 findet auch in der Erzählung ihren Niederschlag. Reinhardt, der fremde wie eigene Dichtungen zu Papier bringt (ebd., S. 299, 304, 320), unterscheidet deutlich zwischen individuellem Dichten und dem Hervorbringen von Volkspoesie: „Sie [die Volkslieder] werden gar nicht gemacht; sie wachsen, sie fallen aus der Luft, sie fliegen über Land wie Mariengarn, hierhin und dorthin, und werden an tausend Stellen zugleich gesungen.“ (ebd., S. 320) Sehr deutlich wird hiermit auf die von Jacob Grimm prägnant formulierte Ansicht referiert, dass die Volkspoesie ein „Sichvon-selbstmachen“ sei, die Kunstpoesie hingegen etwas individuell Hervorgebrachtes (vgl. Kap. II.3). Beide zu verschmelzen, wie es in der poetologischen

¹⁰⁵ Auch ihre offenbar von der Mutter arrangierte Heirat mit Erich ist sprechendes Zeugnis davon.

¹⁰⁶ Vgl. die kurze Bemerkung über die beiden Kinder: „sie [Elisabeth] war ihm [Reinhardt] oft zu still, er war ihr ihr zu heftig“ (*SSW* 1, S. 298).

Diskussion der Zeit erwogen wurde (Kap. II.3 & III.3), ist ihm ein Ding der Unmöglichkeit:

Von den Märchen, welche er [Reinhardt] ihr [Elisabeth] sonst erzählt und wieder erzählt hatte, fing er jetzt an, die, welche ihr am besten gefallen hatten, aufzuschreiben; dabei wandelte ihn oft die Lust an, etwas von seinen eigenen Gedanken hineinzudichten; aber, er wußte nicht weshalb, er konnte immer nicht dazu gelangen. So schrieb er sie genau auf, wie er sie selber gehört hatte. (SSW 1, S. 299)

Hier scheint auf die „Pietät“ referiert zu werden, die Storm selbst gegenüber der volkpoetischen Überlieferung hegte und die ihn (zunächst) von einem Um- resp. Weiterschreiben der Volkspoesie abhielt. In der Erzählung *Immensee* zeigt Storm jedoch, dass er als Dichter diese Haltung abgelegt hat. In der Novelle wird zwar auf die tatsächlich in der Lebenswelt des 19. Jahrhunderts existierenden Tiroler Schnaderhüpferl und Volksballaden rekuriert, zitiert wird jedoch nur eine echte Volksballade; die erzählerisch bedeutsame(re) Ballade ‚Meine Mutter hat’s gewollt‘ ist von Storm gedichtet.¹⁰⁷ Damit bezeugt Storm einen ähnlich freien Umgang wie er ihn auch mit dem Märchen der drei Spinnerinnen an den Tag legte. Auch in seinen weiteren Werken schrieb Storm die Volkspoesie nach seinen Absichten um oder erfand sie gegebenenfalls auch einfach selbst.

Die 1850 in *Immensee* von Storm erstmals praktizierte Umgangsweise mit der Volkspoesie findet in der 1875 veröffentlichten Novelle *Psyche* ihre Fortsetzung. In die in Norddeutschland spielende Liebes- und Künstlergeschichte flechtet Storm das Märchen von *Amor und Psyche* aus Apuleius’ *Metamorphosen oder Der goldene Esel* ein, zudem integriert er Hinweise auf die nordische Mythologie. Storms Behandlungsweise des Märchens, das freilich nicht im engeren Sinne zur Volkspoesie gerechnet werden kann, sondern vielmehr einen Teil des bildungsbürgerlichen Geisteshorizonts ausmacht, ist vergleichbar mit dem bei Auerbach und Marlitt beobachteten Universalisierungs- und Poetisierungsverfahren. Darüber hinaus verdient die Novelle auch deshalb besonderes Augenmerk, weil Storm in ihr poetologische Positionen zur Sprache bringt, die sich auf sein gesamtes Schaffen beziehen lassen.

¹⁰⁷ Darauf wies bereits Paul Schütze: *Theodor Storm. Sein Leben und seine Dichtung*, 4., verbesserte und beträchtlich vermehrte Auflage, hg. von Edmund Lange, Berlin 1925, S. 123 f., hin. – Diese Differenz übergeht No-Eun Lee: *Erinnerung und Erzählprozess in Theodor Storms frühen Novellen (1848–1859)*, Berlin 2005 (Husumer Beiträge zur Storm-Forschung, 4), S. 65, in seiner ansonsten differenzierenden Analyse; somit ist Storms Erzählung nicht Volkspoesie im traditionellen Sinne.

Das Gespräch zwischen dem jungen Bildhauer Franz und dessen Jugendfreund Ernst enthält in nuce Storms Kunstauffassung und referiert auf die Debatte über die Bedeutung und Relevanz der alten Poesie für das 19. Jahrhundert. Das Gespräch entzündet sich, weil Franz mit der plastischen Gestaltung einer Brunhild-Statue, der „furchtbaren Walküre des Nordens“, Mühe bekundet.¹⁰⁸ Als Gestalt der nordischen Mythologie kennt man Brünhild vor allem aus dem *Nibelungenlied* (Aventüre 6–19). Ernst kann grundsätzlich nicht nachvollziehen, weshalb Franz einen solch historischen Stoff künstlerisch bearbeiten möchte: „ich begreife doch noch immer nicht, wie du [Franz] gerade an die geraten bist!“ (SSW 2, S. 320) Motive und Personen zur künstlerischen Gestaltung ließen sich doch auch in der eigenen Zeit finden: „Warum in so entlegene Zeiten greifen? Als wenn nicht jede Gegenwart ihre eigenen Reichtum hätte!“ (ebd.) Ernst vertritt eine ahistorische und strikt gegenwartsbezogene Kunstauffassung, wonach es Aufgabe der Kunst ist, stets die eigene Zeit zu schildern. Frühere Epochen haben für die Nachgeborenen demgemäß keine Relevanz, weil sie, so wäre aus geschichtsphilosophischer Perspektive zu ergänzen, in allen Bereichen weiter fortgeschritten sind und somit nicht mehr mit früheren Phasen der Menschheitsgeschichte vergleichbar sind. Ernst beruft sich hierbei exemplarisch auf die Ausführungen eines „große[n] Kritikus über Immermanns' *Tristan und Isolde*“ (ebd.). Gemeint ist damit David Friedrich Strauß, der über Immermanns *Tristan und Isolde*-Erneuerung von 1841 sagte:¹⁰⁹

Uebrigens ist die Bearbeitung einer so alten, aus so weit entlegenen Zuständen und Sitten entsprossenen Sage immer etwas Mißliches, und war es noch besonders für Immermann. Die Fabel kann für uns Jetztlebende keine rechte Realität mehr gewinnen, und so verfällt der moderne Dichter mitunter nothwendig in Parodie.¹¹⁰

Während Ernst die Zeitdifferenzen für unüberbrückbar hält, wies Strauß immerhin daraufhin, inwiefern Gottfried von Straßburgs mittelalterliches Epos für Immermann „Realität“ enthalten haben mochte. Immermann hatte 1839 geheiratet und nachdem die Heirat „den dreieundvierzigjährigen Mann

¹⁰⁸ Theodor Storm: *Psyche*, in: ders.: *Sämtliche Werke in vier Bänden, Bd. 2: Novellen, 1867–1880*. hg. von Karl Ernst Laage, Frankfurt a.M. 1987, S. 321; im Folgenden als SSW 2 zitiert.

¹⁰⁹ Karl Immermann: *Tristan und Isolde. Ein Gedicht in Romanzen*, Düsseldorf 1841. Immermanns Gedicht blieb jedoch Fragment, da Immermann vor der Fertigstellung verstarb.

¹¹⁰ David Friedrich Strauß: *Karl Immermann*, in: ders.: *Kleine Schriften biographischen, literar- und kunstgeschichtlichen Inhalts*, Leipzig 1862, S. 239.

verjüngte und aufs neue mit aller Lebenslust und Hoffnung erfüllt, machte er sich daran, die alte Liebesgeschichte von Tristan und Isolde poetisch zu erneuern“.¹¹¹ Entgegen Strauß' erster Behauptung lassen sich die Zeiten also im Grunde doch überbrücken – und auf diesen Standpunkt stellt sich Franz. Es komme nicht darauf an, mit welcher historischen „Zeit“ sich der Künstler befasse, entscheidend für die Motivwahl sei vielmehr der ‚zündende Funke‘, die Inspiration: „Freilich, aus dem Himmel, der über uns Lebenden ist, muß der zündende Blitz fallen; aber was er beleuchtet, das wird lebendig für den, der sehen kann, und läge es versteinert in dem tiefsten Grabe der Vergangenheit.“ (SSW 2, S. 320) Auf der Basis der Annahme einer universellen Anthropologie, die Franz der historischen von Ernst gegenüberstellt, lassen sich Motiv- und Handlungsparallelen in verschiedenen Epochen entdecken, die das künstlerische Ingenium mit der eigenen Gegenwart in Beziehung setzen kann. Für den Künstler bedeutet dies: „Es gilt dann nur, das neu erwachte Leben in das Licht des Tages hinaufzuschaffen“ (ebd.). Auf diese Art und Weise kann die alte Zeit und ihre Kunst auch dem modernen Menschen „Realität“ bieten.

Als Illustration dieses Sachverhaltes kann Storms Erzählung *Späte Rosen* von 1860 gelten, in der aufgezeigt wird, welche „Realität“ die Liebesgeschichte von Tristan und Isolde für den Leser im 19. Jahrhundert aufweist. Wie beim schaffenden Künstler, so wird auch beim Leser freilich ein gewisses Ingenium vorausgesetzt, das die Lektüre und die eigene Gegenwart miteinander zu verbinden versteht. Durch die Lektüre des Epos lernt, so die Handlung der kurzen Erzählung, ein erfolgreicher Handelskaufmann die Liebe in ihrer höchsten und glücklichsten Leidenschaft kennen und verliebt sich nach mehreren Ehejahren (erstmalig) leidenschaftlich in seine Frau; was zuvor als bürgerliche Vernunftehhe beschlossen wurde, wandelt sich durch die Lektüre in eine Liebesehhe. Nachdem der Kaufmann lesend erfahren hat, dass es für jeden eine Liebe gibt, „nach der jedes Menschenherz einmal verlangt“ (SSW 1, S. 436) – und zusätzlich ‚befeuert‘ durch die Lektüre der *Odysee* und des *Nibelungenlieds* (ebd., S. 434) –, verändert sich seine Wahrnehmung von seiner Gemahlin und seine Gefühlslage ihr gegenüber, „alle Leidenschaft meines Lebens war erwacht und drängte ihr entgegen, ungestüm und unaufhaltsam“ (ebd., S. 437).¹¹² Es ist diese Art von Erfahrung, wie sie der

¹¹¹ Ebd., S. 238 f.; Strauß zitiert in seiner Rezension zudem die Widmungsverse Immermanns, die diesen Sachverhalt zum Ausdruck bringen (ebd.).

¹¹² In der Erzählung kommt dem Motivbereich des Sehens zentrale Bedeutung zu. Zum einen ist damit die imaginative Schau des Lesers während der Lektüre gemeint, zum anderen auch das genaue Erkennen der eigenen Lebensumwelt. Der Kaufmann berichtet von seiner Lektüre: „Und nun beginnt das Zauberspiel des

Kaufmann im Umgang mit der alten Poesie macht, auf die Franz in dem Kunstgespräch in *Psyche* referiert; den Forderungen nach „Realität“, d.h. Aktualität und Relevanz für die Nachwelt können auch die Werke früherer Zeiten genügen.

Storms ‚Märchen‘-Novelle *Psyche* zeigt der Auffassung Franz‘ entsprechend, dass anhand eines alten Stoffes moderne Erfahrungen anschaulich gemacht werden können. Sinnbildlich findet dies in der von Franz gestalteten Skulptur ihren Ausdruck, die doppelt codiert ist, was in der Erzählung mit Nachdruck hervorgehoben wird. Die Überblendung von Psyche, der Figur aus dem antiken Märchen, mit Maria, der jungen norddeutschen Schwimmerin, die Franz vor dem Ertrinken im Meer rettet, wird aus verschiedenen Perspektiven berichtet. Durch den inneren Monolog von Franz kann der Leser nachverfolgen, wie dieser selbst sein Erlebnis mit der antiken Geschichte parallelisiert (SSW 2, S. 331 f.), beim Betrachten des fertigen Kunstwerks vermutet ein Kunstmäzen, dass Franz eine persönliche Bekanntschaft als Modell für die Psyche genommen habe (ebd., S. 334), das Ausstellungspublikum erkennt Franz im Antlitz des Flussgottes, der Psyche rettet (ebd., S. 336), und im Heimatdorf von Maria glaubt man letztere in der Psyche zu erkennen (ebd., S. 338).¹¹³ Die Botschaft kann der Leser somit nicht überlesen: In der neuen Plastik erhält das alte Motiv ein neues Gesicht. Deutlicher lässt sich die Aktualisierung resp. Erneuerung (vgl. Kap. II.3) kaum darstellen.

alten Dichters [Gottfried von Straßburg]; wir leben mit ihnen [Tristan und Isolde] in ihrem Zweifel und in ihrer Herzensgier, wie sie nicht wollen und doch müssen, wie sie noch glauben frei zu sein und dennoch fürchten es zu werden. Unaufhaltsam quellen die süßen Verse hervor; mit ihrer heimlich dringenden Weise betören sie das Herz. Ich sah sie vor mir, das schöne jugendliche Paar, wie sie zusammen am Bord des Schiffes lehnen. Sie blicken hinaus über das Wasser, um nicht zu sehen, wie ihre Hände heimlich ineinander ruhen; und, während sie ganz einer in dem andern trunken sind, reden sie wie zufällig fremde Worte, von Meer und Nebel, von Luft und See. —Der Duft des Bechers, den der alte Meister seinem Leser so nahe zu bringen weiß, stieg auf, und begann auch an mir sein Zauberwerk zu üben. Durch die Dichtung wurde etwas in mir bewegt, was das Leben bis dahin hatte schlafen lassen; ich hatte diese andere Welt nicht kennen gelernt, die Tristan und Isoten [sic] nun ihre eigenen unerbittlichen Gesetze aufnötigt [...]. Ich sah von dem Buch zu meiner Frau hinüber. [...] War sie nicht ebenso schön, wie [...] Isot [sic]?“ (SSW 1, S. 432 f.).

¹¹³ Der Leser ist indessen auf diese Assoziation schon vorbereitet. Als Franz Maria aus den Meeresfluten rettet und die Bewusstlose aus dem Wasser trägt, heisst es, dass dies ein „Bild der Psyche“ (SSW 2, S. 323) sei.

In der Erzählung wird auch der „zündende Blitz“ ausführlich dargestellt. Ernst berichtet in einem Brief an Franz, dass in seiner Heimatstadt „seit jenem Tage eine gewisse sehr jugendliche kühne Schwimmerin nicht wieder gesehen worden“ sei (SSW 2, S. 330), womit er deutlich auf die von Franz Gerettete anspielt. Dieses „blonde Götterkind“ mit den „silbernen Füßchen“ sei „kühn wie ein Knabe und zart wie ein Schmetterling“ und von allen jungen Herren umschwärmt (ebd.). Diese Charakterisierungen entzündeten Franz' Kreativität: „vor seinem inneren Auge“ erhob sich „ein anderes, liches Bild“ (ebd., S. 331), das aus dem geretteten Mädchen die mit Schmetterlingen und dem Göttergatten Amor assoziierte Psyche macht. Freilich erkennt Franz auch zugleich, dass er das alte Märchen nicht uneingeschränkt auf seine Situation beziehen kann und greift lediglich eine Episode davon heraus. Im Märchen von Apuleius stürzt sich Psyche in einen Fluss, weil sie von Amor verlassen wurde, und wird von einem Flussgott gerettet. Franz als Retter des Mädchens kann sich somit nicht in die Rolle von Amor phantasieren, mit dem sich Psyche im Märchen am Ende trotz aller Wirrnisse vermählt. Er überlegt:

Doch der Gott des Stromes, fürchtend den mächtigeren Gott [Amor], der selbst das Meer erglühn macht, trug dich auf seinen Armen sanft empor und legte dich auf die blühenden Kräuter seines Ufers. – – Nahmen nicht oft die Götter die Gestalt der Menschen an? – Vielleicht nahm er die meine, und mir träumte nur, ich sei es selbst gewesen. O, süße Psyche, ich hätte dich an keinen Gott zurückgegeben! (SSW 2, S. 332)

Damit ist deutlich: man hat als Künstler die Freiheit, die früheren Motive resp. Dichtungen umzuschreiben und zu modifizieren, dadurch haucht man ihnen das notwendige „Leben“ ein.

Der Künstler Franz bezeugt in *Psyche* eine Auffassung, die der Dichter Reinhardt im *Immensee* nicht vertreten konnte: volkspoetische Prätexte darf man verändern und künstlerisch weiter bearbeiten. Zeitlich beinahe genau in der Mitte zwischen beiden Novellen entstand 1862 die Erzählung *Am Kamin*, in die Storm ebenfalls Volkspoesien einarbeitete. Eine Rahmenhandlung verbindet acht Spukgeschichten, von denen Storm drei bereits in sein Manuskript des *Neuen Gespensterbuches* aufgenommen hatte.¹¹⁴ Diese drei hatte er nach mündlichen Berichten aufgezeichnet, die restlichen fünf Erzählungen hingegen hat er selbst erfunden. In der Rahmenerzählungen wird die literarische Qualität der jeweiligen Spukerzählungen besprochen und darüber

¹¹⁴ Vgl. SSW 4, S. 54–56, S. 56–59, S. 59–62 und *Storms Neues Gespensterbuch*, a. a. O., S. 56–58, S. 162–164, S. 224 f.

hinaus auch eine Poetik der Volkspoesie entworfen, die Storms Interesse an Spukgeschichten näher begründet.

Die Erzählungen stellen die prophezeiende Funktion von Träumen dar: so haben bspw. zwei Menschen in derselben Nacht denselben Traum vom Tod der Nachbarin oder eine Traumvisionen erweist sich als genaue Vorhersage künftiger Unglücksfälle. Aber auch eigentliche Gespenstergeschichten mit vermeintlich übersinnlichen Erscheinungen werden erzählt,¹¹⁵ wobei der Effekt auf die Zuhörer in der Rahmenhandlung relativ gering ausfällt. Die Zuhörer sind im Allgemeinen von den Erzählungen enttäuscht: „O, – mir grauet nicht.“ (SSW 4, S. 63) Der Versuch, durch phantastische Erzählungen die Zuhörer zu erschüttern, misslingt weitgehend, einzig die blutrünstigste Erzählung, in der das Herz eines Verstorbenen diesem ins Grab gelegt werden muss, ruft bei den Zuhörern „Schaudern“ hervor (ebd., S. 77). Diesem oberflächlichen Horror, der sich aus besonders drastischen Bildern speist, hängt der Großteil der Zuhörer an. Sie erweisen sich mit dieser Haltung als das typische Publikum der romantischen Schauergeschichten; hinzukommt, dass sie auch stets eine „Pointe“ der Geschichte (ebd., S. 59), also eine Erklärung für die grausigen Vorgänge erwarten; etwa: ein Toter erscheint, um Rache für ein an ihm begangenes Unrecht zu nehmen oder um seinen letzten Willen durchzusetzen. In den Rahmengesprächen wird jedoch auch eine andere Position vertreten, die sich deutlich von der schauerromantischen Grusellust unterscheidet:

Aber ein Teil dieser Geschichten tritt eben mit dem Reiz des Rätsels an uns heran, und drängt uns, den Dingen nachzuspüren, die, wenn gleich selber längst vergangen, noch solche Schatten aus dem leeren Raume fallen lassen. (Ebd., S. 59)¹¹⁶

¹¹⁵ Zur Geistertypologie in der Erzählung vgl. Winfried Freund: *Der Bürger und das Grauen. Theodor Storms Erzählung ‚Am Kamin‘ und die phantastische Literatur im 19. Jahrhundert*, in: *Theodor Storm und das 19. Jahrhundert. Vorträge und Berichte des Internationalen Storm-Symposiums aus Anlass des 100. Todestages Theodor Storms*, hg. von Brian Coghlan, Karl Ernst Laage, Berlin 1989, S. 109–114.

¹¹⁶ Ähnliches berichtet auch Theodor Fontane, in dessen Beisein Storm in Potsdam Spukgeschichten vortrug: „Denselben Abend erzählte er [Storm] auch Spukgeschichten, was er ganz vorzüglich verstand, weil es immer klang, als würde das, was er vortrug, aus der Ferne von einer leisen Violine begleitet. Die Geschichten an und für sich waren meist unbedeutend und unfertig, und wenn wir ihm das sagten, so wurde sein Gesicht nur noch spitzer, und mit schlauem Lächeln erwiderte er: ‚Ja, das ist das Wahre; daran können Sie die Echtheit erkennen; solche Geschichte [sic] muß immer ganz wenig sein und unbefriedigt lassen; aus dem Unbefriedigten ergibt sich zuletzt die höchste künstlerische Befriedigung.‘ Er

Die rätselhaften Spukgeschichten zeigen in Storms Augen an, dass es übernatürliche Phänomene gibt, die über die konkret wahrnehmbare Welt hinausreichen. In einem Brief an Gottfried Keller schrieb er 1882 über Gespenster und Geistervisionen:

Ich stehe diesen Dingen im einzelnen Falle zwar zweifelnd oder gar ungläubig, im Allgemeinen dagegen sehr anheimstellend gegenüber; nicht daß ich Un- oder Uebernatürliches glaubte, wohl aber, daß das Natürliche, was nicht unter die alltäglichen Wahrnehmungen fällt, bei Weitem noch nicht erkannt ist.¹¹⁷

Storm nimmt die Spukgeschichten aus einer anthropologischen resp. psychologischen Perspektive wahr, die auch als Grund dafür anzusehen ist, dass er in den beginnenden 1840er Jahren diese Erzählungen sammelte. Dass er dieses Interesse nur mit wenigen teilte und ‚seine‘ Spukgeschichten somit kaum Leser finden würden, ahnte er wohl bereits Ende der 1840er, als er darauf verzichtete, sein *Spukgeschichten*-Manuskript zu veröffentlichen. Wenn er 1862 das Selbstbewusstsein hat, diese ‚Außenseiterposition‘ literarisch zu gestalten, so bezeugt das, dass er allmählich die erzählerische Form dafür fand, wie er das ‚natürlich Unheimliche‘ darstellen konnte; in diesem Sinne ist Laage beizupflichten, der die Erzählung *Am Kamin* als „Durchgangsstation“ vom *Gespensterbuch* zum *Schimmelreiter* ansah.¹¹⁸ In Storms Novellen ist die Verwendung der Volkspoesie für die Gestaltung übernatürlicher

hatte uns nämlich gerade von einem unbewohnten Spukhause erzählt, drin die Nachbarsleute nachts ein Tanzen gehört und durch das Schlüsselloch geguckt hatten. Und da hätten sie vier Paar zierliche Füße gesehen mit Schnürstiefelchen und nur gerade die Knöchel darüber, und die vier Paar Füße hätten getanzt und mit den Hacken zusammengeschlagen. Einige Damen lachten, aber er sah sie so an, daß sie zuletzt doch in einen Grusel kamen.“ (Theodor Fontane: *Von Zwanzig bis Dreißig. Autobiographisches. Mit zahlreichen Abbildungen*, hg. von Otto Drude, Frankfurt a.M. 1987, S. 245).

¹¹⁷ Storm an Gottfried Keller, 4. August 1882, in: *Theodor Storm – Gottfried Keller. Briefwechsel. Kritische Ausgabe*, in Verbindung mit der Theodor-Storm-Gesellschaft hg. von Karl Ernst Laage, Berlin 1992 (Storm-Briefwechsel, 13), S. 92. – Der mit Storm befreundete Ferdinand Tönnies berichtete in diesem Sinne, Storm neige der „Ansicht zu, daß es noch unerkannte Kräfte der menschlichen Seele gebe, die hin und wieder in solchen Geschichte und Einbildungen ihr verborgenes Dasein offenbaren möchten; er sprach mir oft die Erwartung aus, daß die ‚Wissenschaft‘ noch einmal dahinter kommen müsse“ (Ferdinand Tönnies: *Theodor Storm zum 14. September 1917. Gedenkblätter*, Berlin 1917, S. 59f.).

¹¹⁸ Laage: *Nachwort*, a. a. O., S. 325.

Erscheinungen von entscheidender Bedeutung; ‚Metaphysisches‘ stellt Storm stets im Rückgriff auf die Volkspoesie dar.¹¹⁹

Die Volkspoesie dient Storm in seinen späten Novellen als dichterische Legitimation, ins Phantastische auszugreifen. Storm verwendet dabei jedoch gar nicht tatsächlich überlieferte Sagen, sondern simuliert lediglich, moderne Adaptationen alter Geschichten zu verfassen. Im Grunde sind seine Novellen Erzählungen mit (historischem) Lokalkolorit, die dem Leser volkspoetische Prätexte vorgaukeln, die diese jedoch einzig aufgrund der ‚nebulösen‘ Erzählweise präsupponieren. Dieses Verfahren soll an den Novellen *Eekenhof* und *Schimmelreiter* illustriert werden.

Die 1879 erstmals in der *Deutschen Rundschau* veröffentlichte Erzählung *Eekenhof* beginnt mit den Worten:

Es klingt wie eine Sage, und man könnte es fast für eine solche halten; an mehreren Orten soll es geschehen sein, und die Poeten haben hie und da einen Fetzen davon abgerissen, um ihn, jeder nach seiner Weise, zu verwenden. Dennoch möchte ich eine abgelegene Wiese unserer engeren Heimat, auf welcher die deutlich erkennbare Vertiefung eines jetzt verschütteten Ringgrabens und einige halbzersplitterte Eichenriesen am Rande derselben die Stätte eines einstigen Herrnsitzes anzeigen, für den Schauplatz halten, auf welchem diese Schatten der Erinnerung einst in lebendiger Gestalt vorübergingen. (SSW 2, S. 678)

Die einführende Passage läuft auf eine Gattungsbestimmung der folgenden Erzählung hinaus. Zunächst sind sie sehr vage („wie“, „könnte“, „soll es geschehen sein“), werden jedoch rasch bestimmter und führen letztlich zur ‚Lo-

¹¹⁹ Das zeichnet sich auch in der *Psyche* von 1875 ab. Dort nutzt er den Prätext, um die künstlerische Wahnvorstellung von Franz zu erklären, der im Verlaufe seines Schaffensprozesses Vor- und Abbild miteinander verwechselt, bzw. Maria nicht mehr bloss mit Psyche vergleicht, sondern sie als Psyche identifiziert. Seine Erinnerung korrigiert er dahingehend, dass er sich einredet, tatsächlich Psyche und nicht Maria gerettet zu haben: „„Nein, Franz!“ und es war, als ob er tiefer ins Morgenrot hineinschaute – ‚betrüge dich nicht selbst; du täuschest es doch nicht mehr hinweg! – Psyche, die knospende Mädchenrose, das schlummernde Geheimnis aller Schönheit, sie war es selbst.““ (SSW 2, S. 331) Als er mit Maria wieder zusammentrifft, ist er von deren wahren Identität überrascht: „Er aber blickte ganz träumerisch auf sie nieder; er konnte es nicht verstehen, daß sie ‚Maria‘ heiße.“ (S. 343) Auch wenn seine Irritation so groß ist, dass Maria sie wahrnimmt, sie ist nur vorübergehend: „Einen Augenblick sah sie [Maria] ihn fragend an; dann, wie zwei glückliche Kinder, lachten Beide mit einander.“ (ebd.) In seinen späteren Novellen gestaltet Storm vergleichbare phantastische Momente (siehe unten).

kalsage', indem ein (auf Ebene der Diegese) konkreter Ort genannt wird, wo sich die Geschichte abgespielt haben soll. Die anschließenden Ausführungen des Erzählers über die historischen Quellendokumente zielen ebenfalls darauf ab, der Geschichte einen möglichst historischen Charakter zu verleihen. Es gibt eine „nachweisbar von Geschlecht zu Geschlecht bis in die Gegenwart heraufgeklommen[e]“ [sic] Überlieferung und der „erste[] Erzähler“ dieser Geschichte, der die handelnden Personen persönlich kannte, ist namentlich „in dem noch erhaltenen Kirchenbuche verzeichnet“. Der gegenwärtige Erzähler kennt aus seiner eigenen Jugend noch ein „Bild des alten Herrenhauses“, das mit den Gegebenheiten, wie sie der erste Erzähler schildert, übereinstimmt. Damit wird im Grunde ein über das Sagenhafte hinausgehender historisch getreuer Rahmen für die Erzählung geschaffen, der plausibel machen soll, dass sich die Geschichte tatsächlich im Umfeld der „abgelegenen Wiese“ zugetragen hat. Der Bildersaal jenes in der Gegenwart des Erzählers nicht mehr existierenden Herrenhauses spielt darüber hinaus „noch heute in der Phantasie des Volkes eine Rolle“. Das Volk erzählt sich, dass es darin ein Frauenportrait mit einem Vogel gab, der jeweils – als gemalter Vogel – beim Tod eines Familienmitglieds gesungen haben soll.¹²⁰

In scharfem Kontrast zu diesen detaillierten Beschreibungen der Überlieferungssituation und der verwendeten Prätexte steht die vom Erzähler wiedergegebene Geschichte. Welchen Status dessen Text hat und wie sich dieser zum schriftlichen Bericht des ersten Erzählers und den verschiedenen mündlich im Volk umlaufenden Erzählungen verhält, bleibt ungeklärt: Schreibt er die Dokumente lediglich ab oder verfasst er aufgrund der Überlieferung seine Version der Ereignisse? Der Leser wird hierüber (bewusst) im Unklaren gelassen. Die Unsicherheit rührt in erster Linie von der Auffälligkeit her, dass der ansonsten allwissende Erzähler sich vor allem während der phantastischen Passagen zurückhält und in die Rolle des distanzierten Beobachters schlüpft. Spukhafte Ereignisse und Gerüchte im Volk über diese Vorkommnisse schildert er mit derselben Ernsthaftigkeit wie die restlichen Begebenheiten, ohne sie wegen ihrer geringen Glaubwürdigkeit abzuwerten.

Im Zentrum der Erzählung steht ein Vater-Sohn-Konflikt, der aufbricht, als die Mutter, die den Eekenhof besitzt, nach der Geburt ihres Sohnes Dethlev stirbt. Ihr ebenso habgieriger wie verschwenderischer Ehemann, der Hof-

¹²⁰ Die Quellenangaben des Erzählers sind reine Fiktion, Storm konnte sich auf keine realen historischen Dokumente beziehen. Vereinzelt Anregungen zu verschiedenen kleineren Motiven in der Erzählung bekam Storm offenbar von Müllenhoffs Sagensammlung von 1845 sowie von Adalbert von Chamisso's Gedicht *Der Geist der Mutter*, in dem ein vergleichbarer Familienzwist beschrieben wird wie in Storms Erzählung; vgl. auch Laage: *Kommentar zum Eekenhof*, in: *SSW* 2, S. 1030–1035.

junker Hennicke, der sie wohl nur wegen ihres Landgutes geheiratet hat (vgl. *SSW* 2, S. 680), gibt Dethlev weg, um damit umso rascher über die Güter verfügen zu können. Detlev kommt zu einer Base in der Stadt. Als er als junger Mann zu seinem mütterlichen Hof zurückkehrt, eskalieren die Streitigkeiten mit seinem Vater, der gemäß Rechtslage den Hof bis zum 21. Geburtstag von Dethlev nur verwalten darf. Im Zorn reist Dethlev ab und geht zur See. Bei seiner Rückkehr versucht sein Vater, ihn umzubringen, wird aber im letzten Moment an der Tat gehindert. Dethlev verlässt seine Heimat, ohne jemals wieder zurückzukehren, sein Vater bleibt als gebrochener Mann allein zurück.

Für die Erschütterung des Vaters gibt es in der Erzählung zwei verschiedene Begründungen. Hennicke hat eine uneheliche Tochter, mit der er gerne einen guten Umgang hätte. Diese meidet ihn jedoch, da er ihr unsympathisch ist und sie von seiner Vaterschaft nichts weiß. Dafür pflegt sie freundschaftlichen Kontakt mit Dethlev, den Hennicke trotz aller Bemühungen nicht verhindern kann. Das realisiert dieser in der Mordnacht, als er sieht, dass Heilwig, seine uneheliche Tochter, bei Dethlev übernachtet. Um in den Besitz des Hofes zu kommen, müsste er somit Dethlev und auch Heilwig umbringen. Zu ersterem ist er bereit, letzteres widerstrebt ihm jedoch; diese Zwangslage lässt Hennicke verzweifeln.

Neben dieser psychologischen Erklärung hält die Erzählung auch eine ‚metaphysische‘ Begründung bereit, die sorgfältig vorbereitet wird. Im Verlauf der Erzählung wird immer wieder von dem Gerücht berichtet, dass es im Eekenhof spuke: „ein Gerücht hatte sich erhoben, daß auf dem Eekenhof das Bild der toten Frau [Dethlevs Mutter] in hellen Mondnächten aus dem Rahmen steige und ihr Kind durch alle leeren Kammern ihres Hauses suche.“ (ebd., S. 689) Auch als Dethlev auf See ist, „erhob sich das Gerücht, im Rittersaale auf Eekenhof steige wiederum das Bild aus seinem Rahmen, in hellen Nächten zeige sich die tote Frau am Fenster und schaue aus nach dem Verstoßenen.“ (Ebd., S. 706) Die unvorstellbar große Mutterliebe, bzw. das Gespenster wird letztlich dafür verantwortlich gemacht, dass Dethlev dem Mordkomplott seines Vaters entgeht. Nach dem missglückten Anschlag heißt es, dass „ein unsicheres, aber furchtbares Gerücht [...] in den Bauernstuben umgelaufen [ist]: es seien die Schattenhände der toten Frau gewesen, die Herrn Hennicke’s Kraft gebrochen hätten.“ (Ebd., S. 720)¹²¹

¹²¹ Dies ist gewissermaßen die „Pointe“ der Erzählung (vgl. oben), wenn man sie als Spukgeschichte auffasst. – Der finale Auftritt von Dethlevs Mutter wird kontinuierlich vorbereitet. Neben den erwähnten Hinweisen auf das ‚mütterliche‘ Gespenst berichtet die Erzählung davon, dass die Verwalter des Eekenhofs „nur einmal, da sie Nachts in ihrer Schlafkammer, welche unter dem Saale lag, vom Sturm

Je nach Lesart der Erzählung fällt auch die Gattungsbestimmung unterschiedlich aus. In der ersten Variante wird das Geschehen rational mit psychologischen Motiven erklärt, gemäß der zweiten hat man es mit phantastischen Ereignissen zu tun, die über die herkömmliche Weltansicht hinausgehen. Im Rückgriff auf den Erzähleingang wäre die erste Variante als (vermeintlich) historische Erzählung zu bezeichnen, die zweite als ‚Sage‘. Man braucht sich jedoch nicht zwingend für eine der beiden Lesarten zu entscheiden;¹²² bereits Paul Heyse wies 1879 darauf hin, dass beide zusammengehören bzw. nebeneinander gelten können:

Es ist mir beim Lesen und Wiederlesen genau derselbe Eindruck gekommen, daß eben Alles zusammengewirkt hat, um den furchtbaren Alten zusammenbrechen zu machen. Er findet den, dem er ans Leben will, in zwiefachem Schutz, durch Geisterhände und die entsetzt abwehrenden Arme des einzigen Wesens, das er liebt [Heilwig].¹²³

Demnach wäre Storms Novelle als Mischform von Sage und historischer Erzählung anzusehen, die sich dadurch eng an die Tradition der Volkspoesie anschließt. Für den Erzähler sind beide Auslegungen gleichwertig: Er macht

erwachten, [...] über sich ein Rauschen wie von Frauengewändern [zu] hören“ glaubten (SSW 2, S. 707). In der Nacht des Mordversuchs bemerkt Dethlev schon abends einen Luftzug und „hinter ihm im Hause war es, als ob unsichtbare Hände an allen Klinken rührten“ (ebd., S. 715). Seine Kerze geht daraufhin aus und die Zimmertüre springt auf, freilich ohne, dass er ein Gespenst sehen würde. Von seiner lebenden Mutter werden ebenfalls seltsame Begebenheiten im Bildersaal berichtet. Als sie auf das Bild mit dem Totenvogel blickt, „schrak sie wohl zusammen [...]; denn ihr war gewesen, als hübe auf der Dame Hand der Stieglitz seine Flügel, als ob er plötzlich seinen Sang beginnen wollte. Aber wenn sie mit aufgerissenen Augen horchte, so war es totenstill im Saale.“ (S. 683) Einmal kommt es ihr (noch lebend) so vor, „als wäre in dem leeren Saal nun auch sie selber nicht mehr da, sondern statt ihrer nur noch ihr Bildnis, das mit den anderen in den stillen Raum hinabsehe. Sie hat versucht, die Arme oder den Fuß zu strecken, aber sie hat es nicht vermocht; ihr ist gewesen, als sei sie nun für immer leblos in den dunklen Rahmen des Bildes festgebannt.“ (Ebd., S. 684) Der Gedanken an ihren Sohn befreit sie jedoch aus dieser Starre.

¹²² So tat es jedoch Therese Rockenbach: *Theodor Storms Chroniknovellen. Eine Untersuchung über Quellen und Technik*, Braunschweig 1916 (Diss.). Sie urteilt explizit: „Übernatürliche Kräfte spielen nicht mit“ (ebd., S. 49), vielmehr verwechsle Hennicke Heilwig mit Dethlevs Mutter und glaube, die tote Mutter säße bei Dethlev.

¹²³ Paul Heyse an Storm, 29. Oktober 1879, in: *Theodor Storm – Paul Heyse. Briefwechsel. Kritische Ausgabe, Bd. 2: 1876–1881*, in Verbindung mit der Theodor-Storm-Gesellschaft hg. von Clifford Albrecht Bernd, Berlin 1970, S. 54.

dem modernen Leser das (psychologische) Dilemma von Hennicke, etwas tun zu müssen, was man nicht tun will, nachvollziehbar. Daneben führt er aber auch die historische Deutung der Ereignisse gemäß der Volksüberlieferung an und begründet Hennickes Erschütterung mit der Geistererscheinung.

Diese Doppelung ist kein Zufallsprodukt. Storm geht es nicht darum, eine alte Spukgeschichte zu modernisieren, indem er alles Nebulöse aus der Erzählung tilgt und es durch die Darstellung von psychologischen Handlungsmotiven ersetzt. Gleichzeitig möchte er aber auch nicht einfach die alte Geschichte noch einmal nacherzählen. Die moderne Literatur kann gewissermaßen beides zugleich leisten, metaphysische wie rationale Erklärungen finden in ihr gemeinsam und gleichberechtigt ihren Platz. Der Rückgriff auf die Tradition der Volkspoesie, d.h. das ‚Beibehalten‘ der Spukerzählung öffnet dabei den Raum jenseits der „alltäglichen Wahrnehmungen“, aus poetologischer Perspektive handelt es sich hierbei um die Verklärung der Realität.

Diese Beobachtung lässt sich auch in Storms bekanntester Novelle, dem *Schimmelreiter*, machen, die zugleich das unerkannt bekannteste Beispiel dafür darstellt, wie Storm den Eindruck der vermeintlich existierenden volkspoesischen Prätexten hervorruft. Der Glaube, Storm verarbeite in seiner Novelle eine norddeutsche Sage, hält sich seit 1900 bis heute, entbehrt aber jeder Grundlage: „eine Schimmelreiter-Sage läßt sich vor dem Erscheinen von Storms gleichnamiger Novelle (1888) weder in Nordfriesland noch in Dithmarschen belegen“.¹²⁴ Storm selbst sah es freilich anders. 1885 verkündete er Erich Schmidt: „Jetzt aber rührt sich ein alter mächtiger Deichsagenstoff in mir“,¹²⁵ und seiner Tochter Lisbeth schrieb er im selben Monat: „Jetzt spukt eine gewaltige Deichsage, von der ich als Knabe las, in mir“.¹²⁶ 1870, als er seine Erinnerungen an Lena Wies aufschrieb, meinte er, dass diese ihm die „Sage von dem gespenstischen Schimmelreiter“ erzählt habe, während seiner Volkspoesie-Sammelzeit in den 1840ern erinnerte er sich demgegenüber daran, die „Sage“ in einer Zeitschrift gelesen zu haben. Er hält sie aber – entge-

¹²⁴ Gerd Eversberg: *Mündlichkeit/Schriftlichkeit/Drucktext. Literarische Produktion als Medienwechsel (am Beispiel von Sagen und Spukgeschichten)*, in: *Theodor Storm und die Medien. Zur Mediengeschichte eines poetischen Realismus*, hg. von Gerd Eversberg und Harro Segeberg, Berlin 1999 (Husumer Beiträge zur Storm-Forschung, 1), S. 49–67, hier S. 50, dort auch die Hinweise auf ältere und neue (sich in Bezug auf die Schimmelreiter-Sage irrende) Sagensammlungen.

¹²⁵ Storm an Erich Schmidt, 3. Februar 1885, in: *Theodor Storm – Erich Schmidt. Briefwechsel. Kritische Ausgabe, Bd. 2: 1880–1888*, in Verbindung mit der Theodor-Storm-Gesellschaft hg. von Karl Ernst Laage, Berlin 1976, S. 107.

¹²⁶ Storm an Lisbeth Storm, 20. Februar 1885, in: *Theodor Storm: Briefe an seine Kinder*, hg. von Gertrud Storm, Berlin, Braunschweig, Hamburg 1916, S. 232.

gen seiner Einschätzung im Alter – für nicht einheimisch: „Der Schimmelreiter, so sehr er auch als Deichsage seinem ganzen Charakter nach hierher paßt, gehört leider nicht unserm Vaterlande; auch habe ich das Wochenblatt, worin er abgedruckt war, noch nicht gefunden.“¹²⁷ Zu Beginn des *Schimmelreiters* wird die Zeitschrift „Pappes Hamburger Lesefrüchte[]“ erwähnt,¹²⁸ in der die Geschichte vom Schimmelreiter enthalten sei. Den korrekten Titel konnte man erst 1949 ausfindig machen. Die *Lesefrüchte vom Felde der neuesten Literatur des In- und Auslandes* enthielten 1838 einen Nachdruck aus dem *Danziger Dampfboot* desselben Jahres, der die Geschichte *Der gespenstige Reiter. Ein Reiseabenteuer* erzählt. Darin geht es um einen geisterhaften Schimmelreiter, der bei Gefahren für den Deich auftaucht und anschließend wieder verschwindet.¹²⁹ Storm scheint die „Sage“ wohl tatsächlich in dieser Zeitschrift kennengelernt zu haben.

Es handelt sich dabei jedoch nicht um eine Sage, auch findet man in der Geschichte vom *gespenstigen Reiter* keinen Hinweis darauf, dass der Erzählung eine Sage zugrunde liege. Wenn Storm 1886 davon sprach, dass er im *Schimmelreiter* eine „Deichgespenstsage auf die vier Beine einer Novelle zu stellen [habe], ohne den Charakter des Unheimlichen zu verwischen“,¹³⁰ so zeigt dies an, dass er in seinen Augen zwei verschiedene Textgattungen, Sage und Novelle, zusammenzuführen hatte. In erster Linie scheint ihm dabei wohl der inhaltliche Kern seiner Jugendlektüre vor Augen gestanden zu haben, den gespenstischen Auftritt des Reiters, den er in seiner Erinnerung als ‚Sage‘ gespeichert hatte und den er in eine moderne Form überführen wollte. Eine tatsächlich überlieferte Sage gibt es jedoch, um es noch einmal zu sagen, nicht.

Zwar gibt es einige sagenhafte Prätexte, in denen ein Schimmel resp. ein Schimmelreiter vorkommt, die können jedoch im Hinblick auf die Erzählung allenfalls eine Stichwortgeberfunktion in Anspruch nehmen. In der Sagensammlung von Müllenhoff wird als Nr. 322.4 von einem „schneeweiße[n] Pferd“ berichtet, dass in der Nähe Pinnebergs mitternachts „oft“ und ohne Reiter hin und her rennt,¹³¹ ebenso laufe auf der Schmilower Heide bei Ratz-

¹²⁷ Storm an Theodor Mommsen, 13. Februar 1843, in: *Storms Briefwechsel mit Theodor Mommsen*, a. a. O., S. 49.

¹²⁸ Theodor Storm: *Der Schimmelreiter*, in: ders.: *Sämtliche Werke in vier Bänden, Bd. 3: Novellen, 1881–1888*, hg. von Karl Ernst Laage, Frankfurt a.M. 1988, S. 634; im Folgenden als SSW 3 zitiert.

¹²⁹ Vgl. hierzu Laage: *Kommentar*, in: ebd., S. 1064 f.

¹³⁰ Storm an Paul Heyse, 29. August 1886, in: *Theodor Storm – Paul Heyse. Briefwechsel. Kritische Ausgabe, Bd. 3: 1882–1888*, in Verbindung mit der Theodor-Storm-Gesellschaft hg. von Clifford Albrecht Bernd, Berlin 1974, S. 140.

¹³¹ Müllenhoff: *Sagen*, a. a. O., S. 235.

burg ein „weißes Pferd immer hin und her“. So wie diese beiden Sagen, so sind auch die anderen Erzählungen von den dämonischen „weißen Pferden“ keine Husumer Lokalsagen. In der Nähe von Itzehoe wird ein weißes Pferd jeweils mittags um zwölf Uhr von einer alten Hexe eine Stunde lang durch Wald und Wiesen getrieben und in der Nähe von Oldenburg sei einmal der Teufel in Gestalt eines Schimmels erschienen.¹³² Die Nr. 243 erzählt von einem Syltener „Strandvogt“, der als Gespenst umgeht, weil er einst einen Raubmord nicht aufzuklären bereit war;¹³³ eine „ähnliche Erzählung“ werde auch in Dithmarschen nahe Husum erzählt. Damit liegt zwar ein lokaler Hinweis vor, der jedoch sehr allgemein gehalten ist und in dieser Kürze kaum als Quelle für Storms Erzählungen gelten kann. In Lauenburg reite „allnächtlich“ ein ehemaliger Deichgraf „auf seinem weißen Pferde“, der jedoch, so scheint es, ermordet wurde und nicht den Tod selbst suchte.¹³⁴ Ausführlicher erzählt Müllenhoff hingegen die Sage vom Kindsoffer, *Das vergrabene Kind* (Nr. 331), auf die Storm in seiner Erzählung anspielt (SSW 3, S. 692). Angesichts dieser eher spärlichen sagenhaften Quellenlage ist Reimer Kay Holander beizupflichten, der davon spricht, dass Storm für seine Erzählung „weit mehr als aus etwa vorhandener lokaler oder spezifisch friesischer Überlieferung aus einem allgemeinen mythologischen Grund geschöpft“ habe.¹³⁵ Besser dokumentiert sind die restlichen Quellen, die Storm für seine Novelle verwendete, wie verschiedene historische Quellensammlungen und Karten sowie Ausführungen zur Deichbautechnik. Durch die Aneignung dieses Wissens suchte Storm ein möglichst realitätsgetreues Abbild der historischen, geographischen und ingenieurstechnischen Gegebenheiten zeichnen zu können.¹³⁶ Der Blick auf die Quellenlage von Storms Erzählung zeigt, dass er mit dem *Schimmelreiter* keine „novellistische Gestaltung“ einer Sage vorlegte, wie er glaubte, sondern dies lediglich simulierte.

Wie im *Eekenhof*, so wird auch im *Schimmelreiter* mit der Frage der Überlieferung gespielt. Hier geht es jedoch nicht so sehr um Gattungsfragen, als vielmehr um die Frage, wer das Geschehen erzählt. Auf die mehrfachen Erzählebenen hat die Forschung schon hinlänglich hingewiesen: Es gibt einen Rahmenerzähler, der sich an die Lektüre seiner Kindheit erinnert, die 50 Jahre zurückliegt (SSW 3, S. 634). In der von ihm gelesenen Geschichte berichtet ein homodiegetischer Ich-Erzähler von einem nächtlichen Zusammentreffen

¹³² Vgl. ebd., S. 567 f.

¹³³ Vgl. ebd., S. 176.

¹³⁴ Ebd., S. 177.

¹³⁵ Reimer Kay Holander: *Der Schimmelreiter – Dichtung und Wahrheit*, Bräist, Bredstedt 2003, S. 28.

¹³⁶ Vgl. dazu Laage: *Kommentar*. In: SSW 3, S. 1071–1082.

mit einem geisterhaften Reiter, wobei dieser Ich-Erzähler wiederum neben seinem eigenen Erlebnis vor allem berichtet, was ihm ein alter Schulmeister über das Leben desjenigen erzählt, der seit seinem Tod als Schimmelreiter umgehen muss. Der Lehrer selbst hat sein Wissen über das Leben von Hauke Haien „aus den Überlieferungen verständiger Leute, oder aus Erzählungen der Enkel und Urenkel“ der Zeitgenossen von Haien und aus dem „Geschwätz des ganzen Marschdorfes“, so wie es noch in seiner eigenen Zeit erzählt wird (ebd., S. 695). Der Leser erfährt somit eine mehrfach vermittelte Geschichte, deren Wahrheitsgehalt ihm dadurch suspekt erscheinen muss. Diese Unsicherheit wird auch dadurch hervorgerufen, dass zu Beginn und am Ende der Erzählung darauf hingewiesen wird, dass man die Geschichte auch anders erzählen könnte (ebd., S. 638 und 754).

Das Ende der Erzählung wird zudem auf metadiegetischer Ebene erzählt, es wird also nicht in die Rahmenerzählung zurückgewechselt, die zwischen der intradiegetischen Erzählung des homodiegetischen Erzählers und dem darin Erzählten eine zeitliche Distanz von mindestens 50 Jahren schaffte. Dadurch wird der anfängliche Leseindruck unterlaufen. Obwohl der Leser zu Beginn der Lektüre, d. h. während er die Rahmenerzählung liest, denkt, eine abgeschlossene Geschichte vor sich zu haben, sieht er sich am Ende seiner Lektüre in einen Überlieferungsprozess integriert, der bis in die Gegenwart des Lesers reicht, ohne bereits abgeschlossen zu sein („ist auch jetzt noch das Geschwätz des ganzen Marschdorfes, sobald nur um Allerheiligen die Spinnräder an zu schnurren fangen“ [ebd., S. 695]). Am Ende erzählt nicht wie zu Beginn ein heterodiegetischer Ich-Erzähler, sondern ein homodiegetischer Ich-Erzähler, wodurch die Unmittelbarkeit des Erzählten deutlich gesteigert wird.

In der Erzählung des zweiten Ich-Erzählers tritt das Gespenst des Schimmelreiters dreimal auf. Zunächst kommt der Erzähler selbst damit in Kontakt (ebd., S. 636), danach sehen er und einige im Wirtshaus versammelte Männer den Reiter vorbeireiten (ebd., S. 646), schließlich berichten zwei Deichwärter, dass sie ihn gesehen haben (ebd., S. 678). Schrecken ruft das Gespenst an sich nicht hervor, vielmehr ist es im Grunde den Menschen hilfreich: Es geht um, wenn eine Sturmflut kommt und die Deiche zu brechen drohen.¹³⁷ Gemäß der

¹³⁷ Das zeigt sich an der Reaktion der im Wirtshaus versammelten, die sich über den Schimmelreiter als Anzeichen für eine drohende Gefahr erschrecken: „Der Schimmelreiter!“ rief einer aus der Gesellschaft, und eine Bewegung des Erschreckens ging durch die Übrigen. Der Deichgraf war aufgestanden. ‚Ihr braucht nicht zu erschrecken‘, sprach er über den Tisch hin, ‚das ist nicht bloß für uns; anno 17 hat es auch Denen drüben gegolten; mögen sie auf Alles vorgefaßt sein!“ (SSW 3, S. 638).

Schulmeister-Erzählung muss Hauke Haien als Gespenst vor allem zur Sühne umgehen, wobei nicht eindeutig ist, weshalb Hauke Haien Busse leisten muss: Weil er in der Amtsausübung nachlässig war, wie er kurz vor seinem Tod meinte, oder weil er dem Volksaberglauben zuwider handelte und dem neuen Deich kein lebendes Opfer darbrachte (ebd., S. 750 f.)? Oder gar, weil er im übermäßigen Vertrauen auf seine Deichbaukunst davon absah, seine Frau und seine Tochter in Sicherheit zu bringen (ebd., S. 752 f.)?

Auf Ebene der Diegese ist die Irritation über das Gespenst Hauke Haien relativ gering.¹³⁸ Andere Geistererscheinungen rufen weitaus größere Emotionen hervor. Gleich zweimal wird geschildert, wie Haien im Winter vermeintliche Spukgestalten im Watt beobachtet (ebd., S. 644 f. und 735). Das erste Zusammentreffen wird folgendermaßen geschildert:

[W]ie Rauchwolken stieg es aus den Rissen, und über das ganze Watt spann sich ein Netz von Dampf und Nebel, das sich seltsam mit der Dämmerung des Abends mischte. Hauke sah mit starren Augen darauf hin; denn in dem Nebel schritten dunkle Gestalten auf und ab, sie schienen ihm so groß wie Menschen. Würdevoll, aber mit seltsamen, erschreckenden Gebärden; mit langen Nasen und Hälsen sah er sie fern an den rauchenden Spalten auf und ab spazieren; plötzlich begannen sie wie Narren unheimlich auf und ab zu springen [...]; dann breiteten sie sich aus und verloren alle Form. (Ebd., S. 644 f.)

Paradigmatisch zeigt sich an dieser Passage die für den *Schimmelreiter* charakteristische Erzählweise. Aus einer Nullfokalisierung wird die winterliche, nächtliche Situation beschrieben und weitgehend neutral die Naturphänomene geschildert („Dampf und Nebel“). Dann wechselt die Erzählperspektive in die interne Fokalisierung von Haien, der „in dem Nebel“ Gestalten erblickt, die für ihn ‚Realität‘ sind und ihm wie Menschen erscheinen. Mit ihrem Verschwinden („verloren alle Form“) wechselt die Perspektive wieder zurück in die Nullfokalisierung. Ob sich tatsächlich menschenartige Gestalten im Watt gezeigt haben oder ob dies nur eine trügerische Wahrnehmung eines Einzelnen war, wird dem Leser nicht eindeutig vermittelt. Der erste Kontakt scheint den jungen Hauke Haien emotional recht zu erschüttern, so wie es Jahre später seiner Tochter ergeht, die meint, sie „sähe [...] erschrocken in einen Abgrund“ (S. 735). Sie scheint die Gespenster ebenso zu sehen wie der junge Haien. Als Erwachsener bezeichnet er die Gestalten jedoch als optische Täuschungen. Nicht „Geister der Ertrunkenen“, sondern „Fischreihner

¹³⁸ Der homodiegetische Ich-Erzähler ist nur einmal – im Rückblick – für einen kurzen Moment entsetzt: „Mich wollte nachträglich ein Grauen überlaufen“ (SSW 3, S. 638).

und Krähen, die im Nebel so groß und fürchterlich“ erscheinen (ebd., S. 645), will er gesehen haben.

Ähnlich ambivalent werden die Geisterscheinungen geschildert, die Haiens Knechte sehen. Zunächst schwanken sie in ihrem Urteil, als sie im Nebel auf einer Sandbank zu sehen glauben, wie sich ein „paar weißgebleichte Knochengestelle ertrunkener Schafe und das Gerippe eines Pferdes“ geisterhaft bewegen (ebd., S. 695). Sie tun es als „Altweiberglaube“ ab (ebd., S. 697), beschließen dann, der Sache auf den Grund zu gehen, was ihnen jedoch misslingt. Während der eine kein „Unwesen“ entdecken kann, sieht es der andere. „Entsetzen“ bemächtigt beide und sie beschließen, niemandem davon zu erzählen, denn: „das ist mehr, als du und ich begreifen können“ (ebd., S. 700). Später entdeckt der eine, dass die Pferdeknochen nicht mehr auf der Sandbank liegen, dafür aber ein neues Pferd, ein Schimmel, bei Haien im Stall steht, und macht aus der zeitlichen Koinzidenz eine kausale: Wenn der Teufel in Knochen fahren könne, dann könne er auch wirklich lebendig sein (ebd., S. 705).

Damit ist der Grundstein gelegt für die Erzählung „von dem Teufelspferd des Deichgrafen“ (ebd., S. 706), die der Knecht herumzuerzählen beginnt. Je mehr Feinde sich Haien in der Folge durch sein Deichbauprojekt macht, desto schlechter wird über ihn geredet und der „unheimliche[] Glanze [...], mit dem sein früherer Dienstjunge den Schimmelreiter bekleidet hatte“ (ebd., S. 714), wird immer dicker.¹³⁹ Wie irrational diese Zuschreibungen im Grunde sind, zeigen die sich widersprechenden Vorwürfe an Haien. Zum einen wird er als „Gottesleugner“ diffamiert, der womöglich gar mit dem Teufel einen Pakt geschlossen habe (ebd., S. 716), zum anderen wird ihm sein „Christentum“ vorgeworfen (ebd., S. 722), als er die Opferung eines Hundes für den Erhalt des Deiches verhindert (ebd., S. 721 f.).

Nicht nur die Feinde Haiens, sondern auch dieser selbst ist vor einem solch willkürlichen, abergläubischen Verhalten nicht gefeit. Als er zufälligerweise den Schimmel erwirbt, berichtet er davon, wie „[w]underlich“ es war, als er vom Verkäufer wegritt: „hört ich bald hinter mir ein Lachen, und als ich den Kopf wandte, sah ich den Slovaken; der stand noch sperrbeinig, die Arme auf dem Rücken, und lachte wie ein Teufel hinter mir drein“ (ebd., S. 703). Haiens Frau reagiert entsprechend: „„Pfuui“, rief Elke; ‚wenn der Schimmel nur nichts von seinem alten Herrn dir zubringt!‘“ (ebd.) Diese (im Vergleich zu den bewussten Unterstellungen von Haiens Feinden harmlose) Episode verdeutlicht, wie schnell selbst ein rationaler Mensch, wie ihn Haien verkörpert, irrationale

¹³⁹ Es heißt explizit, dass die Geschichte vom Teufelspferd vor allem von denjenigen weitererzählt wurde, die „gegen den Deichgrafen einen Groll im Herzen“ hegten (SSW 3, S. 706).

Zuschreibungen vornimmt, die im Grunde nicht mit einem aufgeklärten, rationalen Weltbild zusammenpassen.

Das gilt auch für die Erzählung des Schulmeisters. Zweimal wird darauf hingewiesen, dass er – als ehemaliger Theologie-Student „zu den Aufklärern“ gehörend (ebd., S. 755) – die Geschichte vom Schimmelreiter anders als die „alte Wirtschafterin“ des Deichgrafens erzähle (ebd., S. 638) – und zwar rationaler. Aber auch trotz der Distanzierung von der alten Erzählerin, die nahelegt, dass seine Erzählung weniger Spuk und Aberglauben enthält, treten in seiner Version Gespenster auf. Seine Version zeichnet sich offenbar also vor allem dadurch aus, dass er nicht *nur* von Geister spricht, sondern sich zugleich um eine moderne, aufgeklärte Darstellung bemüht.¹⁴⁰ Damit vertritt er die auch für den *Eekenhof* charakteristische Erzählhaltung, volkspoetische Deutungen und Erzählungen sowie rationale Auslegungen gleichzeitig vorzustellen und sie auch gleich zu gewichten. Auch im *Schimmelreiter* wird das Geschehen doppelt codiert und die volkspoetischen Motive dazu verwendet, die gegebene Welt um eine Dimension zu erweitern, d. h. sie zu erklären.¹⁴¹

Zu diesem Aspekt gehört auch eine weitere Gemeinsamkeit, welche die (besprochenen) späteren Erzählungen von Storm aufweisen. In *Psyche*, *Eekenhof* und *Schimmelreiter* lassen sich phantastische Momente ausmachen, in denen ein Konflikt mit dem ansonsten geltenden Weltbild, ein Widerspruch zu den Naturgesetzen, gestaltet wird. In *Psyche* erlebt Franz einen solchen Moment, als sich seine Psyche als Maria entpuppt, im *Schimmelreiter* und *Eekenhof* sind es die verschiedenen Situationen, in denen Geister auftreten. Storm hat diese Erfahrung in einer von ihm in den 1840er Jahren gesammelten Gespenstergeschichten, *Der Doppelgänger*, folgendermaßen beschrieben:

Kein menschlicher Verstand hat noch je den wunderbaren Zusammenhang der Geisterwelt mit unserer sinnlichen zu erklären und Keiner [sic] ihn ganz abzuleugnen vermocht. [...] Ein Schauer muss das furchtloseste Menschenherz bei einem Ereignisse ergreifen, das gleichsam in die Wirklichkeit unseres

¹⁴⁰ Christian von Zimmermann deutet Hauke Haiens Scheitern als typisches Burn-Out-Syndrom, vgl. Christian von Zimmermann: ‚Ein Haufen neuer Plag‘ und Arbeit erhob sich vor der Seele des Deichgrafens‘. Zur narrativen Gestaltung moderner Menschenbilder in Storms *Schimmelreiter*, in: Das 19. Jahrhundert und seine Helden. Literarische Figurationen des (Post-)Heroischen, hg. von Jesko Reiling und Carsten Rohde, Bielefeld 2011, S. 235–263.

¹⁴¹ Auf den erklärenden Charakter des „gespenstische[n] Erzählen[s]“ weist auch Philipp Theisohn hin, ders.: *Der Schimmelreiter. Gespenstisches Erzählen*, in: *Interpretationen. Theodor Storm: Novelle*, hg. von Christoph Deupmann, Stuttgart 2008 (RUB, 17534), S. 104–127, hier 106 und 119f.

Daseins greift, das es in seinen Wurzeln zu erschüttern droht, und wahnsin-
nerregende Zweifel in uns weckt.¹⁴²

Ein phantastischer Moment gibt Ein- resp. Ausblick in Neues, bisher Unbe-
kanntes, die Forschung zur Phantastik verwendet dafür die Bezeichnungen
„Riss“, „Bruch“ oder „Unschlüssigkeit“ (siehe Kap. V.2.3). Auch andere zeit-
genössische Autoren gestalten diese Momente in ihren Werken; einer davon
ist Wilhelm Raabe, der dazu ebenfalls auf die Volkspoesie zurückgreift.

V.2.2 Wilhelm Raabe und der „Zauberspek“. Die verschiedenen Formen der Volkspoesie in Raabes Werk

Dass Wilhelm Raabe ein Autor war, der gerne literarische Anspielungen in
seinen Erzählungen machte, gehört seit Längerem zu den Gemeinplätzen
nicht nur der Raabe-Forschung, sondern der gesamten Germanistik. So wies
schon Wilhelm Brandes 1916 auf die große Belesenheit und umfassende Bil-
dung Raabes hin: Raabe habe „so vieles in seine Geschichten eingeflochten,
daß ein moderner Leser [...] alle paar Seiten auf Anspielungen, Beziehungen
und Ausdrücke stößt, deren Dunkelheit ihm Verständnis und Genuß beein-
trächtigt“.¹⁴³ Was nach einem Vorwurf an die Adresse des Autors klingt, war
freilich anders gemeint, nicht als Kritik, sondern als Klärung der Verhältni-
se: als Leser steht man ehrfürchtig staunend, bewundernd oder eben auch vol-
ler Unverständnis vor der geistigen Größe des Autors, die man mehr erahnen
als wirklich erfassen kann. Im selben Sinne konstatierte Walther Killy 1963:
„Dem poeta doctus [Raabe] – der freilich, um begriffen zu werden, auch ei-
nes gebildeten Publikums bedarf – ist mit dem Zitat ein wirksames Kunst-
instrument gegeben.“¹⁴⁴ Und heute heißt es lapidar: „Wilhelm Raabe gilt
schon seit langem als einer der zitierfreudigsten Autoren der Weltliteratur.“¹⁴⁵
Die intertextuellen Phänomene gelten mittlerweile nicht nur als Markenzei-
chen von Raabe, sondern belegen darüber hinaus auch seine Modernität¹⁴⁶

¹⁴² *Storms Neues Gespensterbuch*, a. a. O., S. 35.

¹⁴³ Wilhelm Brandes: *Altershausen. Einführung und Kommentar*, in: *Mitteilungen für die Gesellschaft der Freunde Wilhelm Raabes* 6 (1916), S. 77–84, hier S. 77.

¹⁴⁴ Walther Killy: *Wirklichkeit und Kunstcharakter. Neun Romane des 19. Jahrhunderts*, München 1963, S. 155.

¹⁴⁵ Gabriele Henkel: *Produktive Rezeption – Raabe und Immermann*, in: *Immermann-Jahrbuch* 1 (2000), S. 121–137, hier S. 121 f., ähnlich Helmuth Mojem: *Der zitierte Held. Studien zur Intertextualität in Wilhelm Raabes Roman ‚Das Odfeld‘*, Tübingen 1994 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, 72), S. 1.

¹⁴⁶ Vgl. zuletzt: *Zum wilden Mann*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15. August

und sind mittlerweile in vielen Studien analysiert worden.¹⁴⁷ Dabei wurde einem Bereich von der Forschung bislang noch nicht so viel Aufmerksamkeit gewidmet, wie er es angesichts seiner Relevanz für Raabes Werk verdient hätte: der Volkspoesie.

1925 wies Fritz Jensch in seiner Monographie zu Raabes Zitatenschatz die Quellen der literarischen Anspielungen und Zitate in Raabes Erzählungen nach. Auch wenn Jensch selbst von der Unvollständigkeit und Vorläufigkeit seiner Erkenntnisse wusste und mittlerweile auch durch viele weitere Arbeiten ergänzt wurde,¹⁴⁸ geben seine Funde einen ersten Hinweis hinsichtlich Stellung und Bedeutung der Volkspoesie im Werk Raabes. In der Klemm'schen Gesamtausgabe von 1913 f. identifizierte Jensch 2100 literarische Prätexte, auf die Raabe referiert.¹⁴⁹ Fasst man die verschiedenen Kategorien zusammen, so ergibt sich folgendes Bild: 650 Texte stammen aus dem fremdsprachigen Raum, sind also englische, lateinische, griechische oder französische Texte.¹⁵⁰ Im Weiteren verarbeitet Raabe 480 Texte aus dem 18. Jahrhundert, wobei davon 330 Textzeugnisse allein auf Goethe und Schiller entfallen; fast ebenso viele verschiedene Bibelstellen (310) werden von Raabe zitiert. Insgesamt greift Raabe 240 Texte der Volkspoesie auf; also Märchen, Volkslieder, Volksbücher, Legenden oder Sagen sowie mittelalterliche Epen wie etwa das Nibelungenlied, die nach dem Verständnis des 19. Jahrhunderts ebenfalls zur Volkspoesie gehörten. 190 Autoren aus dem 19. Jahrhundert werden von

2015, vgl. auch Horst Denkler: *Wilhelm Raabe. Legende, Leben, Literatur*, Tübingen 1989, insbes. S. 187–192.

¹⁴⁷ Vgl. etwa den Überblick bei Mojem: *Der zitierte Held*, a. a. O., S. 1 f., wobei ergänzend darauf hinzuweisen ist, dass sich ein Großteil der Studien zu Raabe mit diesen Phänomenen beschäftigt, wenn auch nicht auf der Basis einer spezifischen Intertextualitätstheorie bzw. einem entsprechend ausgerichteten Interesse.

¹⁴⁸ Fritz Jensch: *Wilhelm Raabes Zitatenschatz*, Wolfenbüttel 1925 (Veröffentlichung der Gesellschaft der Freunde Wilhelm Raabes), S. IV. Dies begann unmittelbar nach der Veröffentlichung von Jensch' Studie mit der Arbeit von Walther Scharer: *Wilhelm Raabes literarische Symbolik dargestellt an Prinzessin Fisch*, Münster 1927 (Diss.), vgl. hierzu auch Herman Meyer: *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*, Stuttgart 1961, S. 186, Fußnote 1.

¹⁴⁹ Zur Methodik von Jensch vgl. Jensch: *Zitatenschatz*, a. a. O., S. VII f. – Neben wörtlichen Zitaten zählte er auch bloße Anspielungen, wobei es ihm in erster Linie um literarische Quellen ging; Zitate aus „historischem und kulturhistorischem Quellenmaterial“ verzeichnete er nicht bzw. nicht systematisch (ebd., S. VIII).

¹⁵⁰ 200 englische Texte, 160 lateinische, 120 griechische, 90 französische Texte; hinzukommt Italienisch (40), Spanisch (20), Dänisch, Schwedisch und Russisch (zus. 10) sowie Texte aus dem Orient (10), vgl. Jensch: *Zitatenschatz*, a. a. O., S. 45–71.

Raabe erwähnt, aus dem 16. und 17. Jahrhundert sind es zusammen 50. Dazu gesellen sich noch 180 Texte, die sich verschiedenen Bereichen wie etwa der Philosophie oder Historiographie zuordnen lassen.

Das Verzeichnis von Jensch zeigt, dass die Volkspoesie quantitativ ein wichtiges Textkorpus für Raabe ausmacht. Umstritten ist in der Forschung die Deutung dieses Befundes. So konstatierte etwa Charlotte Jolles 1982, dass „Märchenmotive wie Märchenfiguren [...] zum Requisite der Raabeschen Erzählkunst“ gehören würden,¹⁵¹ versteht diese jedoch lediglich als „stilistische Mittel“, als „kleine stilistische Tupfen“ ohne weiteren Bedeutungsgehalt.¹⁵² Diametral entgegengesetzt urteilt Evgenij Volkov, der 1995 die „umfangreiche Benutzung von Märchenmotiven“ als ein „Charakteristikum der Raabeschen Poetik“ auffasste und die Verwendung dieser Prätexte nicht bloß als Oberflächenphänomene, sondern vielmehr als grundlegend ansah.¹⁵³ Raabe nutze die Märchenmotive „nicht lediglich, um dieser oder jener Figur ein schärferes Relief und größere Ausdruckskraft zu geben; sie bilden darüber hinaus auch eine Grundlage für die künstlerische Struktur seiner Werke insgesamt“.¹⁵⁴

Diese generelle und einheitliche Bedeutung der Märchen-Prätexte lässt sich freilich nicht für alle Texte Raabes behaupten,¹⁵⁵ deuten aber einen wichtigen Sachverhalt an: Raabe, das bezeugen auch die Nachweise von Jensch, verwendete nicht in allen Werken eine quantitativ vergleichbare Menge an volkspoetischen Prätexten,¹⁵⁶ dafür zitiert er diese über seine gesamte Schaffenszeit hinweg. Während aller Werkphasen greift er auf die Volkspoesie zurück, es liegt auf der Hand – gerade bei einem Autor wie Raabe –, dass sich dabei verschiedene Zitationsweisen entdecken lassen,¹⁵⁷ die sich z. T., darauf

¹⁵¹ Charlotte Jolles: ‚*Im alten Eisen*‘. *Wirklichkeit im Märchenton*, in: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 22 (1981), S. 194–209, hier S. 199.

¹⁵² Ebd., S. 200.

¹⁵³ Evgenij M. Volkov: *Das Urgestein des Märchenhaften. Märchenmotive und folkloristische Erzählkonstellationen in Raabes Werk*, in: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* (1995), S. 129–139, hier S. 129.

¹⁵⁴ Ebd., S. 130.

¹⁵⁵ Und wird in der Tat auch von Volkov nicht belegt.

¹⁵⁶ Um nur einige quantitative Beispiele zu geben – jedoch ohne damit diesen Aspekt weiter strapazieren zu wollen: Nach Jensch werden z.B. in *Abu Telfan* 35 volkspoetische Prätexte aufgegriffen (dies stellt die höchste Anzahl dar), in *Ein Frühling* sind es 19, in den *Akten des Vogelsangs* und *Im alten Eisen* sind es je 18, im *Odfeld* 8, in *Die Innerste* vier und in *Zum wilden Mann* ist es einer.

¹⁵⁷ So schon Heinz Rölleke, jedoch lediglich mit Blick auf Raabes Märchenzitate, vgl. Heinz Rölleke: ‚[...] und bellte wie ein Hund aus den Gebrüdern Grimm‘. *Grimms Märchen im Werk Wilhelm Raabe*, in: *Der europäische Roman zwischen Aufklärung*

wurde oben schon hingewiesen, durchaus mit denjenigen Storms vergleichen lassen. Insbesondere weisen beide Autoren im Hinblick auf ihren Umgang mit volkspoetischen Prätexten eine gleich verlaufende Entwicklung auf. Beide beginnen in den 1850er ihr schriftstellerisches Werk in Auseinandersetzung mit der volkspoetischen Tradition und pflegen in späteren Texten – wie schon bei Storm gesehen – einen ‚freieren‘ Umgang mit der Volkspoesie.

Wilhelm Raabes erste eigenständige Buchpublikation von 1859, die Erzählensammlung *Halb Mähr, halb mehr!*, stellt im Titel explizit den Bezug zur Volkspoesie her. Die erste Ausgabe erschien noch unter Raabes Pseudonym Jakob Corvinus und erlebte bis 1907 immerhin insgesamt sechs Separatausgaben.¹⁵⁸ Sie enthält fünf Erzählungen, die vorab in verschiedenen Zeitschriften erschienen waren und die von drei kleineren lyrischen Paratexten umrahmt werden. Letztere sowie der homophone Titel rufen ein volkspoetisches Programm auf. Der Begriff „Mähre“ ist die zeitgenössisch übliche Schreibweise des mittelhochdeutschen „märe“, mit dem man eine „erzählung“, die „kunde“ oder auch eine „herum getragene nachricht“ bezeichnete.¹⁵⁹ Im Unterschied dazu betonte der neuzeitliche Begriff des ‚Märchens‘ stärker den Wahrheitsgehalt der Erzählung. Das ‚Märchen‘ wurde allgemein „im gegensatz zur wahren geschichte stehend“ aufgefasst und stand somit in „allgemeinster bedeutung“ für eine „kunde, [eine] nachricht, die der *genauen beglaubigung* entbehrt“, für „ein bloßes weiter getragenes gerücht“ und wurde somit auch für Lügengeschichten verwendet oder für „eine mit dichterischer phantasie entworfene erzählung“ gebraucht,¹⁶⁰ also für eine „erzählung aus der zauberwelt“.¹⁶¹ Diese Konnotation versucht Raabe mit seiner Erzählensammlung zu vermeiden. Seine literarische Fortführung der Volkspoesie sollte offenbar nicht allzu sehr in die Nähe der romantischen Kunstmärchen geraten. Mit dem Begriff „Mähr“ spielt Raabe auf das im 19. Jahrhundert wohl prominenteste volkspoetische Werk an, das *Nibelungenlied*, in dessen erstem Vers der Begriff vorkommt:

und Postmoderne. Festschrift zum 65. Geburtstag von Jürgen C. Jacobs, hg. von Friedhelm Marx, Andreas Meier, Weimar 2001, S. 121–129, hier S. 128. Rölleke attestiert den Zitaten in Bezug auf die jeweilige Diegese keine Funktion, vielmehr versteht er sie als eine nicht weiter erläuterte „Art Metakommunikationsebene zwischen Autor und Leser“ (ebd.).

¹⁵⁸ Vgl. Wilhelm Raabe: *Sämtliche Werke, Ergänzungsband 1: Bibliographie*, bearbeitet von Fritz Meyen. 2., völlig umgearbeitete und erweiterte Auflage, Göttingen 1973, S. 15; die späteren Ausgaben waren mit Raabes Name versehen.

¹⁵⁹ *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Bd. 12, Sp. 1623 f.

¹⁶⁰ Ebd., Sp. 1618 (Hervorhebungen J.R.).

¹⁶¹ Ebd., Sp. 1619.

Uns ist in alten mæren wunders vil geseit
 von helden lobebæren, von grôzer arebeit,
 von frôuden, hôchgezîten, von weinen und von klagen,
 von küener recken strîten muget ir nu wunder hoeren sagen.¹⁶²

Die Sammlung ist jedoch nur „halb Mähr[e]“; hinzukommt noch „mehr“, etwas Neues, womit sehr deutlich auf das poetologische Prinzip der Fortführung und Ergänzung der volkspoetischen Tradition Bezug genommen wird. Die Paratexte weisen in dieselbe Richtung. Im Eingangsgedicht treffen Vorstellungen vom modernen Dichtergenie und dichterische Volksgeist-Konzeption aufeinander, indem die individuelle dichterische Schöpferkraft („Hab ich dies Büchlein ausgeheckt“) hervorgehoben wird und gleichzeitig der Topos des „Sichvonselfstmachens“ der Naturpoesie erinnert wird („Der Wind mir hergetrieben hat“), wonach der Dichter eher als Sprachrohr des Volksgeistes fungiert.¹⁶³ Zudem wird betont, dass das „Verschmähte[]“ und „Vergess’ne[]“ als erinnerungswürdig gilt; nicht die Herrschergeschichte, sondern die Alltagsgeschichten sollen in der Literatur dargestellt werden. Das ist der Kern der inhaltlichen Neuerungen gegenüber der alten epischen Volkspoesie, es geht nicht um große Heldentaten, sondern um den bürgerlichen Alltag, in dem Liebe, Trauer und Tod ebenso vorkommen wie im Leben der alten Recken.

Damit ist auch der intendierte Rezipientenkreis angesprochen: Wenn die „Großen“ nichts vom Dichter hören wollen, so will sich dieser an die „Kleinen“ und „Einfältigen“ wenden.¹⁶⁴ Den gängigen Vorstellungen von Volkspoesie entsprechend, wird also nicht ein elitäres Publikum angesprochen, sondern die ganze nationale Gemeinschaft bzw. das Volk. Die Gattung der kurzen Prosaerzählungen führt in neuem Gewand fort, was ehemals die epische ‚Mähre‘ leistete.

Dieser übergeordneten volkstümlichen Programmatik des Erzählbandes sind die Einzelerzählungen verpflichtet, wobei nicht alle in demselben Maße volkspoetische Prätexte verarbeiten. Die Verwendung von Volksliedern, d. h. der vers- oder gar strophenlange Abdruck von Volksliedern, ist in dieser

¹⁶² *Das Nibelungenlied. Nach der Ausgabe von Karl Bartsch*, hg. von Helmut de Boor, Wiesbaden ¹⁸1965.

¹⁶³ Jakob Corvinus [Wilhelm Raabe]: *Halb Mähr, halb mehr! Erzählungen, Skizzen und Reime*, Berlin 1859, unpag., oder Wilhelm Raabe: *Sämtliche Werke, Bd. 2*, bearbeitet von Karl Hoppe und Hans Oppermann, 2., überarb. Auflage, Göttingen 1992, S. 315. Im Folgenden als BA (für Braunschweiger Ausgabe) und Angabe des Bandes zitiert.

¹⁶⁴ Corvinus: *Halb Mähr*, a. a. O., S. 177, oder BA 2, S. 338.

Erzählsammlung das vorherrschende Zitationsverfahren von Volkspoesie, wobei Raabe von den elf lyrischen Einlagen aller Geschichten acht selbst erdichtet hat. Die restlichen drei sind Volkslieder, die im *Wunderhorn* von Arnims und Brentanos bzw. im *Deutschen Liederhorst* von Ludwig Erk und Franz Magnus Böhme abgedruckt sind. Die Einbindung (vermeintlich) echter und selbsterfundener Volkslieder,¹⁶⁵ deren Differenz gemäß zeitgenössischer Vorstellungen nicht allzu groß war (siehe Kap. II.3), unterstützt den Anspruch der Sammlung, Volkspoesie, d. h. ein wahrhaftiger Ausdruck des Volkslebens zu sein.

Die Volkslieder stehen mit den sie beinhaltenden Erzählungen in einem wechselseitigen Verhältnis. Zum einen geben die Lieder ein authentisches historisches Kolorit für die in der Vergangenheit spielenden Erzählungen ab, zum anderen präsentieren die Erzählungen gleichzeitig auch deren Entstehungskontext bzw. zeigen eine mögliche Gebrauchssituation von ihnen an. Die Lieder greifen inhaltlich die unmittelbar zuvor in Prosa beschriebenen Situationen noch einmal auf und tragen durch ihre lyrische Darbietung zur Emotionalisierung bei. Die Realität des Lesers, in der einige der zitierten Volkslieder ja durchaus noch präsent sind, wird mit der Fiktion kurzgeschlossen, wodurch die Wahrscheinlichkeit der Diegese gestärkt wird.

In der Erzählung *Weihnachtsgeister* zeigt sich ein weiteres Verfahren, die Volkspoesie zu aktualisieren. In ihr tritt (scheinbar) ein Wesen des Volksaberglaubens auf, eine Weihnachtselfe, welche die Fähigkeit besitzt, den Weihnachtsbaumschmuck lebendig werden zu lassen. Am Ende der Erzählung wird das phantastische Geschehen, das Anklänge an E. T. A. Hoffmanns *Nußknacker und Mäusekönig* (1816) und Charles Dickens' *A Christmas Carol* (1843) enthält, als Traum erklärt.¹⁶⁶ Die Erzählung *Einer aus der Menge* enthält neben drei selbstverfassten Gedichten eine poetologische Reflexion auf das Dichten, in der die neuzeitliche Genieästhetik mit der Vorstellung

¹⁶⁵ Echte Volkslieder und Selbsterdichtetes finden sich in den Erzählungen *Der Student von Wittenberg* sowie *Lorenz Scheibenhart*.

¹⁶⁶ Die negative Rezension der Erzählsammlung durch Robert Prutz bezieht sich direkt hierauf: „[B]esonders vor der Nachahmung der Hoffmann'schen Spuk- und Gespensterwirthschaft“ sei der Verfasser „zu warnen“, da sie „Symptom[e] einer großen Krankheit [sind], von der unser historisches wie literarisches Leben ergriffen ward“, die aber glücklicherweise überwunden sei (Robert Prutz: *Humoristische Literatur*, in: *Deutsches Museum*, Nr. 27, 1859, S. 29–35, hier S. 33). Raabe habe zwar einen „trefflichen Blick für das Kleine, Unbedeutende, Verkümmerte im menschlichen Leben“, die Erzählsammlung insgesamt sei jedoch „[s]ehr schwach“, was mit der dürftigen Figurenzeichnung begründet wird (ebd., S. 33f.).

eines dichtenden Kollektivs enggeführt wird,¹⁶⁷ und rekuriert somit auf volkspoetologische Aspekte.

Am stärksten volkspoetisch aufgeladen ist die Erzählung *Der Weg zum Lachen*, welche den Band eröffnet und die mit den Aspekten Gelehrtentum, Menschsein und Dichtung auf zentrale Kategorien des Volkspoesie-Diskurses referiert. Die Geschichte handelt vom Astronomie-Professor Jodokus Homilius, der zu Beginn einen Gelehrten verkörpert, dem lediglich seine intellektuellen Fähigkeiten „griesgrämlich wichtig“ sind (BA 2, S. 223). Der Doktor und Medizinalrat Zappel stellt ihm deshalb die einfache wie drastische Diagnose: „lache oder stirb!“ (ebd.), und so macht sich Homilius auf, das Lachen wieder zu erlernen. Durch Erinnerungen an seine Jugendzeit sowie die zufällige Zusammenkunft mit seiner Jugendliebe Natalie Born und deren kinderreicher Familie, die ihn warm aufnimmt, findet der Professor zum Lachen zurück und ist somit geheilt (ebd., S. 241). Der Weg aus der ‚Verknöcherung‘ („Ich bin doch eigentlich recht verknöchert!“ [ebd., S. 233]) hin zum ‚gesunden‘ und wahren Menschsein führt gleichzeitig zurück zur Volkspoesie. Während der Professor zu Beginn den „alten Dessauer“ Marsch pfeift, einen Marsch, der seit Anfang des 18. Jahrhunderts zur Huldigung von Fürst Leopold I. von Anhalt-Dessau (1676–1747) gespielt wurde, kommt ihm mit der Erinnerung auch ein altes studentisches Trinklied in den Sinn, bevor er schließlich selbst ein anderes Trinklied laut zum Besten gibt (BA 2, S. 233 und 240).¹⁶⁸ Zudem vergleicht er sich mit dem aus den Artus-Sagen bekannten Zauberer Merlin (ebd., S. 235). Es zeigt sich somit: Je menschlicher der Gelehrte wird, desto vertrauter und geläufiger werden ihm die verschiedenen Volksdichtungen. Die Erzählung illustriert somit eine der Grundannahmen der Volkspoesie: Volkslieder und -erzählungen gehören zum geistigen Horizont des wahren Menschen.

Der Bezug auf Volksdichtungen erschöpft sich aber nicht in den erwähnten Anspielungen. Explizit wird zu Beginn und am Ende der Erzählung auf das *Märchen von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen* als Prätext hin-

¹⁶⁷ Gezeigt wird das kollektive mündliche Dichten, das erst später aufgezeichnet wird; es ist somit nicht nur der ‚eigentliche‘ Dichter, der die Gedichte aufschreibt. Darüber hinaus beziehen sich die Gedichte stets auf eine konkrete Situation, vgl. BA 2, S. 353 f. – In Bezug auf den modernen (Massen)Literaturmarkt, aber ohne Einbezug des volkspoetischen Dichtungskonzeptes, interpretiert Robert Neiser die Erzählung, vgl. Robert Neiser: *Der Dichter und die Gemeinschaft seiner Leser. Wilhelm Raabes ‚Einer aus der Menge‘*, in: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* (2014), S. 55–66.

¹⁶⁸ Beide Lieder sind im *Allgemeinen Deutschen Kommersbuch* (oder auch *Lahrer Kommersbuch*) enthalten (Nr. 564 und 409), das 1858 erstmals erschienen ist und bis heute als Studenten- und Volksliedsammlung immer wieder aufgelegt wird.

gewiesen;¹⁶⁹ dem Erzähler scheint es also wesentlich auf einen Vergleich zwischen beiden Geschichten anzukommen. Die Erzählung weist mit dem Märchen parallele Handlungsstrukturen auf, die aus der anfänglichen Mangelsituation, dem Auszug der Protagonisten sowie der glücklichen Heimkehr bestehen; beiden Geschichten ist zudem gemein, dass sie eine eher unsympathische Hauptfigur aufweisen. Die grundlegende Differenz sticht einem rasch ins Auge, das Wunderbare fehlt in Raabes Erzählung vollständig.¹⁷⁰ Anders als der Held des Grimm'schen Märchens (*KHM* 4) hat der Professor keinen Umgang mit übernatürlichen Erscheinungen wie Gespenstern oder lebenden Toten. Dafür enthält die Erzählung eine detaillierte Beschreibung des Prozesses, wie der Professor durch die Rückschau zum Lachen zurückfindet. Das Betrachten eines alten Schulbuches weckt in ihm die Erinnerungen an frühere, glücklichere Zeiten, was ihn in eine Gemütsstimmung versetzt, die als „Heimweh“, als Streben „nach einem verlorenen irdischen Glück“ oder auch als Sehnen nach der „Heimat“ (*BA* 2, S. 237) bezeichnet wird. Diesen ursprünglichen Zustand gilt es wieder herzustellen; es geht für den Professor – und dies deckt sich mit den Intentionen der Volkspoesie – darum, zum eigenen Ursprung und Wesen zurückzukehren. Durch den Erinnerungsprozess sozialisiert sich der Professor und legt dadurch die Basis, dass er sein Lachen auch längerfristig behält und als wohlwollendes und geliebtes Individuum am gesellschaftlichen Leben teilnehmen kann. Unterstützt wird dieser Prozess auch durch die Kinder, die den Professor ohne zu zögern in ihre Runde aufnehmen und in ihre Spiele integrieren (vgl. ebd., S. 239).

Die rationale Erklärung ersetzt also das Wunderbare des Märchens und hebt das charakteristische Element des Märchens auf, das aber gleichwohl als Prätext präsent gehalten wird. Dadurch schreibt sich der eher banalen individuellen Erzählung eine allgemeine Bedeutungsebene ein, auf die schon Hermann Marggraff 1860 in seiner Rezension hingewiesen hatte: Rabbe erzähle „intime Herzengeschichten [...], die zu allen Zeiten wiederkehren, die ewig alt und dabei doch immer neu sind wie der Frühling“.¹⁷¹

¹⁶⁹ Am Anfang heißt es: „Es war einmal einer, der zog aus – nicht um das Gruseln, sondern um das – Lachen zu erlernen. Ein gar trübselig-seltsamlicher Gesell!“ (*BA* 2, S. 223) Und am Ende: „„Ich hab's gekonnt! Ich hab's gekonnt! Wer hätte gedacht, daß ich heute noch zum – Lachen kommen würde?!“ jubilierte der Professor der Astronomie Jodokus Homilius. Er schüttelte sich dabei wie jener, der endlich das Gruseln gelernt hatte, aber er schüttelte sich vor Behagen.“ (ebd., S. 241).

¹⁷⁰ Siehe dazu auch Kap. V.1.

¹⁷¹ Hermann Marggraff: *Rezension zu Halb Mähr, halb mehr!*, in: *Blätter für literarische Unterhaltung* 1860, Nr. 44, S. 812.

Das Prinzip der Universalisierung durch intertextuelle Verweise, das sich auch schon bei Auerbach und Marlitt feststellen ließ (Kap. V.1), lässt sich auch in Raabes 1887 erschienenem Roman *Im alten Eisen* beobachten. Auch hier werden, wie in *Der Weg zum Lachen*, die beiden Protagonisten, die sich der verwaisten Kinder annehmen, um die sich ansonsten niemand in Berlin kümmern will, mit Märchen- und Sagenfiguren identifiziert. Der Feuerwerkshersteller und ehemalige Soldat Peter Uhusen wird als ‚alter Recke‘ charakterisiert, der sich wortwörtlich und im übertragenen Sinne in vielen Schlachten bewährt hat. So wird er nicht nur als „alter Ritter“, als legendenhafter Räuber namens „Schwarzer Peter“ oder auch als russischer Kaiser „Peter der Große“ bezeichnet,¹⁷² sondern auch mit „Siegfried“ (aus dem Nibelungenlied) verglichen (BA 16, S. 414). Beinahe durchgehend wird er von den übrigen Protagonisten und vom Erzähler als „Schmied von Jüterbog“ angesprochen, der in dem gleichnamigen Märchen von Ludwig Bechstein nicht nur in Kriegszügen erfolgreich ist, sondern auch Tod und Teufel überlistet. Darüber hinaus erscheint er auch als „Bruderherz“ von Till Eulenspiegel (ebd., S. 398), dessen Grab Uhusen besucht und dessen Geist ihm Führung gibt (ebd.); bereits 1924 wies Jensch auf den sprechenden Namen hin: „Uhusen = Eulensohn“.¹⁷³ Damit wird erneut eine (volkspoesische) Figur aufgerufen, die sich durch ihre gewitzte ‚Lebenstüchtigkeit‘ auszeichnet.

Ebenso lebensklug und vif ist die Trödel- und Alteisenhändlerin sowie

¹⁷² Wilhelm Raabe: *Sämtliche Werke, Bd. 16*, bearbeitet von Hans Oppermann, 2., durchges. Auflage, Göttingen 1970, S. 370. Im Folgenden als BA 16 zitiert.

¹⁷³ Fritz Jensch: *Der Schmied von Jüterbog*, in: *Mitteilungen für die Gesellschaft der Freunde Wilhelm Raabes* 14 (1924), S. 12–21, hier S. 19. – In seiner Beschreibung des Till Eulenspiegels redet Jensch auf dem Gegensatz von Natur- und Kunstpoesie aufbauend einem völkischen Literaturverständnis das Wort: „Der Till ist vielleicht die volkstümlichste Figur, die der deutsche Volksgeist geschaffen, und zwar deswegen, weil er ein Spiegel seiner selbst ist. Der Typus des wandernden Handwerksgehilfen, des Mannes aus dem Volke, ist er zugleich der Träger der im Volk wurzelnden Ideen und Anschauungen, kein Erzeugnis höfischer oder geistlicher Poesie, sondern ein gänzlich unliterarisches Produkt und darum so kerngesund und bodenwüchsig. Unangekränkt von gelehrter Bildung ist er der Vertreter des gesunden Menschenverstandes, der im Gewande des Schalks tiefste Wahrheit sagt [...]. Das aber ist die Quelle des deutschen Humors, jenes von allem Verstandesmäßigen weit entfernten, in der Tiefe des Gemüts wurzelnden, aus dem Volke geborenen und nur im Volke wohnenden, oft derben, ungeschlachten Humors, der ‚Pharisäern, Schriftgelehrten und Philistern‘ stets unzugänglich ist und seiner Natur nach sein muß. So steht er vor uns, ragend durch die Jahrhunderte, ein unvergängliches Denkmal schaffenden Volksgeistes [...].“ (Ebd., S. 20).

ehemalige Theaterdirektorin Wendeline Cruse, die als „kluge Bauerntochter“ apostrophiert wird (ebd., S. 390), die in dem gleichnamigen Märchen der Brüder Grimm (*KHM* 94) wegen ihrer Cleverness von einem König geheiratet wird. Auch ihr Nachname ist sprechend und hat eine ‚doppelnde‘ Funktion: sie vermag sich wie Robinson Crusoe alleine durchzuschlagen. Beide Hauptprotagonisten erscheinen bei Raabe wie in den Prätexten als selbstständige und handlungsmächtige Figuren, die sich ohne fremde Hilfe gegenüber Schicksalsschlägen oder gesellschaftlichen Anfeindungen behaupten können. Dadurch heben sie sich von den anderen ab, insbesondere der Gelehrte und Hofrat Albin Brokenkorb dient in seiner Lebensuntüchtigkeit als Kontrastfolie: außergewöhnliche Vorfälle gehen diesem an die „Nerven“ und er fällt in Ohnmacht (vgl. *BA* 16, S. 351, 466, 472).

Neben Cruse und Uhusen wird auch eine Prostituierte als eine volkspoesische Figur gekennzeichnet. Sie trägt den Namen „Rotkäppchen“ und besitzt die aus dem Märchen bekannte Hilfsbereitschaft, fühlt sich selbst aber – wegen ihres Berufes – nicht mehr den tatkräftigen Volksvertretern zugehörig (vgl. ebd., S. 444 und 514).¹⁷⁴ Märchen und Volk werden im Roman darüber hinaus auch auf weitere Weisen miteinander in Beziehung gesetzt, wobei die intertextuelle Bezüge zur Volkspoesie dazu dienen, die Differenzen zwischen dem aristokratisch-bürgerlichen Stand und dem Arbeiterstand zu verdeutlichen. Der Gelehrte Brokenkorb benennt die Unterschiede: Während die Unterschicht die „Wahrheit aus d[em] Herzen“ nehmen würde, habe er nur „Worte, Phrasen, alles das, was von anderen abgetan“ wurde: „Reden aus Redensarten! Zitate und wieder Zitate – Konversationslexikonsweisheit und Tagesliebenedienerei“ (Ebd., S. 367). Es werden hiermit die bekannten Ansichten über die Volkspoesie formuliert: das Volk ist fähig, seine Gefühle und Ansichten unverstellt und authentisch zu äußern, die Oberschicht hingegen habe dies aufgrund ihrer Bildung verloren und kann sich nicht mehr unvermittelt artikulieren.¹⁷⁵

Für die verwaisten Kinder, die als Geschwisterpaar an *Hänsel und Gretel* erinnern, ansonsten aber nicht mit Märchenfiguren identifiziert werden,¹⁷⁶ haben Märchen eine trostgebende und eskapistische Funktion, die sie

¹⁷⁴ Ihre Namensgebung, auf die explizit hingewiesen wird, deutet diese partielle Teilhaftigkeit bereits an; sie bekommt ihren Namen von den „Herren Professoren und [den] Herren von den Künsten [...] aus Spaß“; im Mittelalter trugen die Prostituierten rote Hüte (*BA* 16, S. 444).

¹⁷⁵ Brokenkorb ist jedoch trotz seiner Einsicht nicht fähig, sich zu ändern.

¹⁷⁶ Bloß an einer Stelle werden sie mit Märchen verglichen: „Da lagen sie und schliefen, nicht wie sie auf Bildern und in schönen Märchen gemalt werden, die Kinder, die im wilden Walde verlorengingen und von den Rotkehlchen mit Baumblättern

auch schon für ihre gestorbene Mutter Erdwine hatten. Dabei lösen sich, dem kindlichen Entwicklungsstande entsprechend, die Grenzen zwischen Fiktion und eigener Lebenswelt bisweilen auf. Von ihrer Mutter wissen die beiden Kinder, dass diese im Garten, in dem sie zu spielen pflegte, die Geschichten von „Hans und Grete und dem Däumerling und dem Hühnchen, das sich an einem Nußkern verschluckt hat“, also *KHM* 15, 45, bzw. Bechsteins *Der kleine Däumling* sowie *KHM* 80, „selbst erlebt“ habe (*BA* 16, S. 411). Dementsprechend können die Kinder auch leicht den Kampf zwischen Peter Uhusen und einem tollwütigen Hund als Kampf zwischen Siegfried und dem Drachen auffassen (ebd., S. 415). Die „wunderschönen Geschichten“, die, so der Erzählerkommentar, ein „wundervolles Kindermärchenbuch“ ergeben würden, halfen den Kindern über „Hunger und Kälte, Mißhandlungen draußen und im Hause, über Trotz und Tränen“ hinweg (ebd., S. 409), kurzum: die „Märchen und Geschichten haben die Kinder lebendig erhalten“ (ebd., S. 410).

So wie *Im Alten Eisen* die Volkspoesie mit der Lebenswelt der Kinder und des Volkes in Verbindung gebracht wird, so illustriert Raabe mit seiner 1883 publizierten Erzählung *Prinzessin Fisch* die Bedeutung der Märchen für die Phantasie der Kinder und Jugendlichen. Auch hier wird das Sich-Hineinversetzen in phantastische Welten – allerdings in einem deutlich weniger prekären Umfeld als es die Berliner Waisen haben – zum Signum der Kindheit erklärt und die dargebotene Erzählung als „Geschichte von der Erziehung des Menschen“ charakterisiert.¹⁷⁷ Das Phantasieren der Kinder, wie es am Beispiel des jungen Theodor Rodburg vorgeführt wird,¹⁷⁸ sei ein „urewige[r], große[r], unentbehrliche[r] pädagogische[r] Zauberspuk“ (*BA* 15, S. 348) in der Entwicklung des Menschen. Freilich gelte es, bei Zeiten dieses „Phantasie-Wunderlande“ zu verlassen und der Realität ins Auge zu sehen, sprich: erwachsen zu werden (ebd., S. 384):

zugedeckt wurden: diese Kinder, die im wilden Walde der Welt verlorengegangen waren, hatten es nicht so gut gehabt.“ (*BA* 16, S. 477) Auf welche Prätexte Raabe neben *Hänsel und Gretel* konkret referiert, ist unklar. Rotkehlchen decken in Märchen die Toten mit Blättern und Blumen zu, es könnte somit an folgende Märchen erinnert werden: Bechstein: *Sonnenkringel* oder Grimm: *Märchen von der Unke* (*KHM* 105/I; Ausgabe 1857); nach dem Kommentar in *BA* 16, S. 605, könnte hiermit auch auf eine Ode Horaz' angespielt sein (Horaz: *Oden* III, 4,9–12).

¹⁷⁷ Wilhelm Raabe: *Sämtliche Werke*, Bd. 15, bearbeitet von Karl Hoppe und Rosemarie Schillemeit, 2., durchges. Auflage, Göttingen 1979, S. 348. Im Folgenden als *BA* 15 zitiert.

¹⁷⁸ Eine zeitgenössische Rezension fasst die Handlung in folgenden Worten zusammen: „es handelt sich um eine bitter enttäuschte Knabenphantasie“ (Paul Schlenther: *Rezension*, in: *Deutsche Literaturzeitung*, Nr. 25, 1883, S. 900, zit. nach *BA* 15, S. 628).

Nun, nun mein Kind, die Welt ist eben kein Märchen und der Mensch darin kein Phantasma, kein Geschöpf der bunten Einbildungskraft, sondern eine von seiner Mutter mit Schmerzen geborenen, in Sorge und Not durch etliches Behagen in schwerer Arbeit im günstigsten Falle zu einem guten Ende sich durchringende Kreatur der Wirklichkeit. (BA 15, S. 341)

Raabe artikuliert hiermit Einsichten, die sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts allmählich ausbreiteten und von Charlotte Bühler 1918 unter die Begriffe der „Märchenzeit“ und der „Robinsonzeit“ gefasst wurden.¹⁷⁹ Damit bezeichnet Bühler die ersten Phasen der literarischen Sozialisation von Kindern, die im Alter von drei bis vier Jahren mit Märchen in Kontakt kommen und dann mit ca. 13 Jahren weiteren Lesestoff, Abenteuererzählungen etwa in Form von Robinsonaden, kennenlernen.¹⁸⁰ In ihrem Sinne hatte rund 50 Jahre früher Julius Klaiber die Märchen als in entwicklungspsychologischer Hinsicht wichtige Literatur beschrieben. Kinder ohne Märchen „könnten gar nicht so recht Kinder sein“,¹⁸¹ behauptete Klaiber:

[D]as Wunderbar ist für sie ein Bedürfnis, und wer ihnen die Dinge immer nur so plan und platt darstellen will, wie sie sind und verlaufen im nüchternen Weltgang, der verkennt einen tief im kindlichen Wesen begründeten Drang.¹⁸²

Die „Welt des Märchens ist des Kindes Welt, denn es ist die Welt der Phantasie“,¹⁸³ in der die „Bedingungen der Wirklichkeit“ noch keinen so großen Raum einnehmen wie bei den Erwachsenen, worauf auch Raabe in seiner Erzählung hinweist.¹⁸⁴ Entsprechend – und auch das zeigt Raabe – sind die Rezeptionsweisen in beiden Lebensphasen unterschiedlich: „Das Kind durchlebt die Dinge, die man ihm erzählt; es wandert selbst mit hinaus in den Wald, und wenn der Waldmensch kommt, erschrickt es, wie wenn es ihn leibhaftig vor sich sähe.“¹⁸⁵ Aufgrund der lebendigen Phantasie können Märchen bei den jungen Zuhörern einen tiefen Eindruck hinterlassen, den in späteren Jah-

¹⁷⁹ Charlotte Bühler: *Das Märchen und die Phantasie des Kindes*, Leipzig 1918 (Beihefte zur Zeitschrift für angewandte Psychologie, 17), S. 5 f. – Der junge Theodor Rodburg erträumt sich ebenfalls allerlei „Robinson-Krusoe-Geschichten“ (BA 15, S. 209).

¹⁸⁰ Ebd., S. 6 f.

¹⁸¹ Julius Klaiber: *Das Märchen und die kindliche Phantasie. Vortrag gehalten zum Besten des Invalidenfonds in Stuttgart*, Stuttgart 1866, S. 7.

¹⁸² Ebd., S. 38.

¹⁸³ Ebd., S. 20.

¹⁸⁴ Ebd., S. 17.

¹⁸⁵ Ebd., S. 30.

ren kein Buch mehr zu erreichen vermag. Klaiber wendet sich mit demselben Argument ganz entschieden gegen das Abfassen von moralischen Kindererzählungen, welche die kindliche Phantasie nie in demselben Ausmaß wie die Märchen anregen könnten. Wie Raabe, so geht es auch Klaiber nicht in erster Linie um einen konkreten Nutzen der Lektüre, sondern vielmehr um die Entwicklung und Anregung des kindlichen Potentials, das auch dem Erwachsenen zugutekomme:

Nicht nur, daß es goldene Erinnerungen aus dem kindlichen Paradies mitnimmt, die dereinst freundlich und wohlthuend in ihm nachklingen werden, wenn es einmal im Schweiß seines Angesichts sein Brot ißt, sondern es hat auch eine Stätte in seinem Herzen gewahrt und eine Kraft in seinem Innern genährt, die es tüchtig macht, hohe und heilige Gedanken in sich aufzunehmen – Gedanken, die es emporheben über den gemeinen Dienst des nothdürftigen Lebens. Denn die kindliche Phantasie muß sich im Fortgang der geistigen Entwicklung zu dem Organ gestalten, welches das ideale Leben des Mannes, des Weibes trägt und hegt. Darum fürchte man sich doch nicht so sehr davor, die kindliche Phantasie zu pflegen und ihr zusagende Nahrung zuzuführen.¹⁸⁶

Freilich rückt Klaiber die Phantasie damit in einen heilsgeschichtlichen Kontext ein, der sich bei Raabe nicht wiederfindet. Für Klaiber stellt die Phantasie im Sinne von Friedrich Daniel Schleiermachers Reden *Über die Religion* eine „religiöse[] Anlage“ dar, die sich in „der Sehnsucht junger Gemüther nach dem Wunderbaren und Übernatürlichen“ äußere.¹⁸⁷ Wie Klaiber hatte auch schon Jeremias Gotthelf im Rückgriff auf Schleiermacher die „Lust“ der Kinder auf „Märchen oder übernatürliche Geschichten“ als eine „Ahnung des Übersinnlichen“ gedeutet, die man als „Handhabe“ nutzen könne, das „Gemüt des Kindes religiös“ zu unterweisen.¹⁸⁸ Für Raabe besteht die Leistung der Phantasie vor allem darin, dass sie von einer „innerlichen Reinheit

¹⁸⁶ Ebd., S. 41.

¹⁸⁷ Friedrich Daniel Schleiermacher: *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*, hg. von Günter Meckenstock, Berlin, New York 2001, S. 120, vgl. Klaiber: *Märchen*, a. a. O., S. 41.

¹⁸⁸ Jeremias Gotthelf: *In welchem Zusammenhang sind die Unterweisungen mit den Schulen, und welche Mittel hat man, den Zweck zu erreichen?*, in: ders.: *Sämtliche Werke in 24 Bänden und 18 Ergänzungsbänden, 11. Ergänzungsband: Kirche und Schule*, hg. von Kurt Guggisberg, Erlenbach 1959, S. 229, vgl. hierzu Christian von Zimmermann: *Das Erdbeer-Mareili: Märchenwelt und pädagogischer Fingerzeig in Gotthelfs biedermeierlich-anthropologischer Erzählung*, in: *Jeremias Gotthelf. Neue Studien*, hg. von Marianne Derron und Christian von Zimmermann, Hildesheim, Zürich, New York 2014, S. 239–272, hier S. 263–267.

und Seligkeit“ zeugt und damit einem „arglose[n] Glauben an das Gute und Schöne in der Welt“ vergleichbar ist: „Kindlich rein, wie sie [die Kinder] selbst sind, verklärt ihre Phantasie das Gemeine, und fügt zu dem Guten den Glanz und den Schimmer.“¹⁸⁹ Raabe bezeichnet in diesem Sinne die Kindheit als unbefangen, glücklich, schuldlos, vertrauensvoll, märchenvoll und wundervoll (vgl. *BA* 15, S. 382) und rekurriert damit, wie Klaiber, auf romantische Kindheitsvorstellungen, die schon Jacob Grimm in der Vorrede zu den *Kinder- und Hausmärchen* artikuliert hatte, als er die „Reinheit“ der Märchen mit derjenigen der Kinder verglichen und beiden eine „noch nicht von den Verkehrtheiten des Lebens ausgelöschte Phantasie“ attestiert hatte.¹⁹⁰

Damit sind die Konnotation des Begriffs ‚Märchen‘ bei Raabe jedoch noch nicht vollständig erfasst. Die Erzählerkommentare in *Im alten Eisen* setzen Märchen und die aus ihnen stammenden Figuren nicht nur ausschließlich mit der erzählten Welt in Beziehung, sondern auch mit dem Erzählen an und für sich. Zu Beginn und am Ende der Erzählung wird in metapoetologischer Perspektive das Märchen im Hinblick auf dessen Happy End perspektiviert. Grundsätzlich, so der Erzähler, gebe es zwei verschiedene Erzählverläufe. Es gibt Geschichten, „die gut anfangen und böse endigen, und solche, die schlimm beginnen, aber zu einem wünschenswerten Ende kommen“ (*BA* 15, S. 341). Das *alte Eisen* ist zu letzteren zu rechnen, wobei freilich der Erzähler deutlich zu verstehen gibt, dass dieses gute Ende seine Leistung sei, den „harmonischen Abschluss“ stelle er her (ebd., S. 507). „[M]itten in der unruhvollen Wirklichkeit“ etwas zu erzählen (ebd., S. 341), bedeutet somit nicht, etwas wiederzugeben, was sich so zugetragen hat, sondern etwas zu berichten, das man selbst erfunden hat. Auf das Märchen wird hiermit nicht im volkspoesischen Sinne referiert, sondern es wird als ‚Kunstmärchen‘ aufgefasst, als „eine mit dichterischer phantasie entworfene erzählung“ (siehe oben), die sich deutlich von der Realität unterscheidet. Die Berliner Geschichte, die zuweilen gerade auch durch die intertextuellen Märchenverweise, einen „altgewohnten Märchentön“ anklingen lässt (ebd., S. 341), soll also gerade nicht als sentimentalisch verklärende und allenfalls gar triviale Erzählung rezipiert werden, sondern sucht den Leser nicht zuletzt durch die zitierten Prätexte, welche die

¹⁸⁹ Klaiber: *Märchen*, a. a. O., S. 20.

¹⁹⁰ Jacob Grimm: Vorrede. In: *KHM. Vollständige Ausgabe auf der Grundlage der dritten Auflage (1837)*, S. 13, vgl. Meike Sophia Baader: *Die romantische Idee des Kindes und der Kindheit. Auf der Suche nach der verlorenen Unschuld*, Neuwied, Krieffel, Berlin 1996 (Geschichte der Pädagogik) und Hans-Heino Ewers: *Kindheit als poetische Daseinsform. Studien zur Entstehung der romantischen Kindheitsutopie im 18. Jahrhundert*, München 1989.

Differenz zwischen Realität und Idealität beleuchten, auf gesellschaftliche Missstände aufmerksam zu machen.

Die Unterscheidung zwischen Märchen im „Volkston“ und den erfundenen Kunstmärchen führt Raabe auch in seinem Aufsatz *Der alte Musäus* (1867) an.¹⁹¹ Auf der einen Seite gebe es „die alte Fabel, das Märchen, welches man nicht ‚macht‘“ (BA, Erg.-Bd. 5, S. 273), dieser unveränderliche Handlungskern werde auf der anderen Seite im Verlauf der Geschichte in immer wieder neuen Varianten erzählt:

Die Welt will immer sich ‚was erzählen‘ lassen; gestern scherzte die Ironie des Rokoko, heute hat die bittersüße Gegenwart das Wort und wieder nach achtzig Jahren wird wieder ein anderer unter der Linde sitzen und die alte Fabel [...] mit dem Gewande des Tages, der dann sein wird, bekleiden. (ebd.)

In diesen aktualisierenden Prozess ist Raabe, aber auch Karl Musäus mit seinen *Volksmärchen der Deutschen* und all die anderen neuzeitlichen Märchendichter eingebunden; auch die Brüder Grimm. Während diese die Märchen in „naiver Schönheit und Hoheit“ abgeschrieben haben, habe Hans Christian Andersen sie mit „parfümiertem Wasser besprengt“ (ebd., S. 272), also für ein großbürgerliches und adliges Publikum zurecht gemacht; Musäus hingegen habe sie mit „schalkhafte[r] Muse“ geschildert (ebd., S. 271). All diese Varianten und Erzählweisen haben in historischer Perspektive ihr „Recht“ (ebd., S. 273); Raabe bezeugt damit, dass er dem dichterischen Verfahren, volkspoetische Prätexte auf die eigene Gegenwart zu adaptieren, nicht nur positiv gegenüber steht, sondern es auch für den einzig dichterisch legitimen neuzeitlichen Umgang ansieht.

Raabe hat in seinen Erzählungen und Romanen nicht nur Märchen aufgegriffen, sondern sich auch mit der Gattung der ‚Sage‘ beschäftigt. Wie gesehen, ordnete Raabe die Märchen der Romanpoetik unter und stützte vor allem das Wunderbare auf ein ‚realistisches‘ Ausmaß zurück. Im Umgang mit der Sage war Raabe weniger strikt und schuf im Rückgriff auf volkspoetischen Prätexte phantastische Erzählungen. Auch hier überführt er also den alten Stoff in neue, moderne Erzählformen, wie es auch schon bei Storm zu beobachten war. Freilich führen nicht all seine Sagenbearbeitungen zur Phantastik, vielmehr lassen sich auch in ihnen die bereits bekannten Verfahrensweisen entdecken.

¹⁹¹ Raabe: *Der alte Musäus*, in: ders.: *Sämtliche Werke. Ergänzungsband 5: Ein Frühling (Neufassung 1869/70), Nachlese*, hg. von Jörn Dräger und Rosemarie Schillemeit, Göttingen 1994, S. 269. Im Folgenden als BA, Erg.-Bd. 5 zitiert.

Das Prinzip, das Wunderbare der Volkspoesie durch Erklärungen zu ersetzen, findet sich beispielsweise in den *Hämelschen Kindern* (1863), in denen Raabe seine Version der Geschichte vom Rattenfänger von Hamel gibt. Bei ihm verschwinden die Kinder nicht einfach spurlos wie in der Sage, sondern sterben in den Kämpfen der historisch belegten Mindener Fehde von 1259/60; Raabe führt also die Sage auf ihren historischen Ursprung zurück. Seine Erzählung schreibt die Sage jedoch nicht einfach weiter, sie ist keine „Nachdichtung“ von ihr,¹⁹² sondern erweist sich als deren Korrektur bzw. geht es Raabe um einen Wettkampf zwischen seiner historischen Erzählung und der Sage, der das für das 19. Jahrhundert angemessene Erzählgenre küren soll. Damit führt er literarisch vor, was er vier Jahre später in seinem Aufsatz über *Musäus* mit Blick auf das Märchen einfordert. Der Entscheid, die Sage vom Rattenfänger für den Wettkampf zwischen alter und neuer Erzählform zu wählen, gründet in ihrer Bekanntheit¹⁹³ und ihrer erschütternden Wirkung:

Chroniken, verwitterte Steine, Ammen, Wärterinnen und Großmütter haben seit vielen hundert Jahren davon erzählt und erzählen heute noch davon, und wer die Geschichte einmal gehört hat, der vergißt sie so leicht nicht. Es ist ihr aber auch kaum eine andere gleichzusetzen, welche wie sie geheimnisvollen Schauer und dumpfes Grauen erregt. (BA 9/1, S. 123)

Der Erzähler kann Stoff und Handlung bei seinen Lesern als bekannt voraussetzen und weiß auch, welche Rezeptionsweisen üblicherweise mit der Erzählung verbunden sind. Gleichwohl gibt er zu Beginn seiner Erzählung eine Zusammenfassung vom Inhalt und von den aus den Ereignissen hervorgegangenen Gebräuchen in Hameln – „bis in die neueste Zeit durfte in der Bungelose-Straße“ keine Musik gemacht werden (ebd., S. 125) – und referiert damit den Kenntnisstand von Grimms *Deutschen Sagen*.¹⁹⁴ Dies ist der Hintergrund, vor dem der Erzähler seine eigene Version profiliert.

Am Ende der Erzählung wird der Variantenvergleich noch einmal ange mahnt, wobei mit der historiographischen Literatur eine weitere Gattung in den Blick kommt, von der die Sage im positiven Sinne abgehoben wird: „die Sage aber hat sich auf ihre Weise der tränenvollen Geschichte bemächtigt

¹⁹² Ralf Georg Czapla: *Der Rattenfänger unter dem Regenbogen. Zur sozial- und literaturkritischen Adaptation eines Sagenstoffes in Wilhelm Raabes Novelle ‚Die Hämelschen Kinder‘*, in: *Fabula* 39 (1998), S. 1–20, hier S. 5.

¹⁹³ „Wer ist, in dessen Erinnerung die uralte Sage vom Pfeifer zu Hameln [...] nicht nachklänge?“ (Wilhelm Raabe: *Sämtliche Werke, Bd. 9/1*, bearbeitet von Karl Hoppe, Hans Oppermann, Hans Plischke, Rosemarie Schillemeit, 2., durchges. Auflage, Göttingen 1974, S. 123. Im Folgenden als BA 9/1 zitiert.

¹⁹⁴ Vgl. Grimm: *Deutsche Sagen*, S. 281–283.

und sie eindringlicher und lebendiger durch die Jahrhunderte geführt, als es alle Chroniken und Aufzeichnungen von Pfaffen und Laien vermocht hätten“ (ebd., S. 158). Erneut wird an dieser Stelle die affektive Wirkung der Gattung der Sage betont, der deswegen in der Hierarchie der Gattungen ein Platz vor der Historiographie eingeräumt wird. Auf den Sachverhalt, dass die Sage durch die Jahrhunderte ihren Stoff modifiziert und verändert hat, weist der Erzähler ebenso nachdrücklich, wenn auch nicht ebenso explizit hin. Er führt einen Brief des Hameler Bürgermeisters Palm vom 31. Mai 1741 an, in dem dieser Zweifel an der Erzählung vom „exitus puerorum Hamelensium“ (ebd., S. 128) äußert.¹⁹⁵ Die scheint ihm nicht viel mehr wie Volksaberglauben zu enthalten und ist deshalb für die neuere Zeit nicht mehr adäquat. Der Erzähler hält sich deshalb für „berechtigt, unsere eigene Meinung über den exitus der Hämelschen Kinder zu haben und unsern eigenen Bericht darüber zu geben“ (ebd.). Er tut dies in einer dem 19. Jahrhundert angemessenen Art und Weise, in einer historischen Erzählung.

Dementsprechend beginnt seine Erzählung auch mit der Festsetzung des historischen Datums (28. Juli 1259), an welchem die Kinder verschwanden, und mit der Schilderung der allgemeinen Zeitumstände:

Das Interregnum stand in voller Blüte – bitterböser Blüte; – kein Kaiser im Reich, kein Recht und Gesetz im Reich! Wer die stärkere Hand hatte, der ließ sie schwer dem schwächern Nachbar auf den Nacken fallen; es war ein wirres Wogen und Zerren ohne Sinn und Verstand, Frieden und Ruhe war nirgends zu finden. (BA 9/1, S. 129)

In diesem gewalttätigen und gesetzlosen Rahmen des Zeitalters spielt die Geschichte vom Tod der 130 Hamelner ‚Kinder‘, die bei Raabe ein waffenfähiges Alter haben; von Kleinkindern, wie in der Sage, ist bei ihm nicht die Rede. Auf lokalpolitischer Ebene wird ebenso rücksichtslos agiert wie auf internationaler, die Mindener Fehde entbrennt, weil der Bischof von Minden die Stadt an den Abt von Fulda verkauft, ohne die Bürger davon in Kenntnis zu setzen. Der anschließende „Kampf der Stadt gegen den Bischof von Minden und die Schlacht bei Sedemünde“ stellen in Raabes Augen das „historische Factum [dar], welches der Sage vom Kinderauszug zu Hameln zugrunde liegt“.¹⁹⁶ Diese Sichtweise übernahm Raabe aus der 1749 erschienenen Studie Christian Friedrich Fein’s *Die entlarvete Fabel vom Ausgang*

¹⁹⁵ Der Brief ist abgedruckt in der von Raabe verwendeten Quellensammlung von Christian Friedrich Fein: *Die entlarvete Fabel vom Ausgang der Hämelschen Kinder. Eine nähere Entdeckung der dahinter verborgenen wahren Geschichte. Nebst Beylagen*, Hannover 1749, S. 36–40.

¹⁹⁶ Raabe an Julius Niedner, 27. März 1863, in: ders.: *Sämtliche Werke, Ergänzungs-*

der *Hämelschen Kinder*. Eine nähere Entdeckung der dahinter verborgenen wahren Geschichte,¹⁹⁷ deren sagenkorrigierende Absicht Raabe weitertrug, obwohl er zugleich mit Feins Studie in dichterischem Wettkampf stand. In das allgemeine konfliktreiche Klima des Interregnum ist die Geschichte des Flötenspielers eingebettet, der in Feins Abhandlung kaum Erwähnung findet, in Raabes Erzählung jedoch eine zentrale Funktion einnimmt und dementsprechend ausführlich zur Darstellung gelangt. Im Unterschied zur Sage bewegt den Flötenspieler nicht Rache wegen des vorenthaltenen Lohns, sondern seine unglückliche Liebe zur Tochter des Bürgermeisters sowie die soziale Zurücksetzung und Verachtung durch die Hameler Jugend dazu, 130 Jünglinge in den Tod zu führen.¹⁹⁸ Dies tut er darüber hinaus auch im Dienst für den Mindener Bischof, der sich des aus Hameln wegen eines Übergriffs auf die Bürgermeistertochter vertriebenen Flötenspielers leicht bedienen kann, die Hameler in einen Hinterhalt seiner Truppen zu locken;¹⁹⁹ das „wirre[] Wogen und Zerren ohne Sinn und Verstand“ des Zeitalters findet sich somit auch auf persönlicher Ebene wieder.

Durch die Schilderung der allgemeinen Stimmung des Zeitalters, der lokalen politischen Konstellationen sowie durch das Ausleuchten der persönlichen Handlungsmotive führt Raabe die Sage auf ihren (vermeintlichen) Ursprung zurück und modelliert sie zu einer historischen Erzählung. Einzig die Magie des Flötenspiels bleibt als Wunderbares aus der ursprünglichen Sage auch in Raabes Erzählung bestehen, wird jedoch etwas gemildert. So wird etwa der Flötenspieler als ‚normaler‘ Musiker dargestellt, wenn sein Spiel zur Anfeuerung des kämpfenden bzw. kampfbereiten Heeres beiträgt („Melodien, welche das Herz der Männer mutig und geschickt zum Streite machten“ [BA 9/1, S. 141]). Auch ließe sich seine Wirkung beim erstmaligen Zusammen-

band 2, bearb. von Karl Hoppe unter Mitarbeit von Hans Werner Peter, Göttingen 1975, S. 92 f.

¹⁹⁷ Vgl. Heinrich Spannuth: *Raabe und die Hämelschen Kinder*, in: *Mitteilungen der Raabe-Gesellschaft* 45 (1958), S. 14–23, sowie Wilhelm Fehse: *Büntings ‚Braunschweigische und Lüneburgische Chronica‘ als Raabe-Quelle*, in: *Mitteilungen für die Gesellschaft der Freunde Wilhelm Raabes* 5 (1915), S. 10–18, insbes. S. 15–18.

¹⁹⁸ Hierzu ausführlicher Czapla: *Rattenfänger*, a. a. O., S. 9–12. Der Hinweis, dass ein Pfeifer die Jugendlichen anführte, findet sich bei Fein: *Fabel*, a. a. O., S. 23. Raabe zitiert die ursprünglich in Latein abgefasste Passage auf Deutsch, vgl. ebd., S. 23, und BA 9/1, S. 156, die Rede ist von einem „fistulator cum tympanotriba“ (ebd.).

¹⁹⁹ Dieser Hinweis bei Fein: *Fabel*, a. a. O., S. 45: „Der Bischof getraute sich nicht die Stadt selbst anzugreifen. Er schickte an gedachtem Festtage einen vorgeblichen Rattenfänger in die Stadt, welcher die streitbaren Bürgerssöhne aus der Kirche und Stadt lokte [sic], und ihnen den Sieg versprach.“

treffen mit der Hameler Jugend im Wald lediglich als ‚indirekt‘ bezeichnen: Während die Musik in der Sage die Kinder willenlos macht und diese deshalb entführt werden können,²⁰⁰ bestärkt sie in Raabes Erzählung lediglich die Jugend in ihrer zuvor schon vorhandenen Lust zu tanzen und vermag diese lediglich deshalb in einen Taumel zu versetzen (vgl. ebd., S. 133 f.); wer nicht bereits Dispositionen zu einer bestimmten Verhaltensweise aufweist (wie das Tanzen oder das Kämpfen), so könnte man sagen, wird durch die Musik nicht dazu gebracht.

Die Wirkung der Musik geht bisweilen jedoch auch deutlich über dieses normale Maß hinaus: Beim ersten Maifest zeigt sich das Potential der Musik darin, dass „[a]lle Leidenschaften“ der Jugendlichen entfacht werden und sie beinahe aggressiv aufeinander losgehen, was nur durch das Einschreiten eines Mönchs verhindert wird (ebd., S. 135 f.). Zudem scheint die Musik auch die Natur selbst zu ergreifen: „Vor den Augen der Tanzenden aber flimmerte es und zuckte es, und der Wald tanzte wie sie selber. Tiefer im Wald hüpfen auf Sumpf und Moor gespenstige Irrlichter“ (ebd., S. 135). Beim zweiten Maifest – wegen des Kriegszustands jetzt innerhalb der Stadtmauern – ist die Wirkung der Musik sogar noch eindringlicher: „Bacchantisch fing die Menge an zu rasen; es war, als würde sie von dem wunderlichen epidemischen Wahnsinn des Mittelalters, dem Veitstanze, gepackt“ (ebd., S. 148). Der Pfeifer schafft es beinahe, die Tochter des Bürgermeisters zu entführen: „er hatte sie wild und heftig geküßt, und jetzt tanzte er selbst mit ihr, und sie – sie mußte ihm folgen, wie sehr sie sich auch sträubte, wie sehr sie auch schrie.“ (ebd., S. 149) Die Entführung misslingt, weil einige Soldaten von einem Erkundigungsritt zurückkommen. Auf Ebene der Diegese wird die Wirkungsmacht des Flötenspiels nicht als phantastischer Moment markiert; es wundert sich kein Protagonist darüber. Und auch der Leser soll offenbar so wenig wie möglich davon irritiert werden, denn die angebotene Erklärung („Veitstanz“) ermöglicht es diesem, das vermeintlich exzeptionelle Phänomen historisch zu lokalisieren. Die ‚Sonderstellung‘ des Flötenspiels wird damit einem allgemeinen Kontext zugeordnet und relativiert.²⁰¹ Das Wunderbare, mit der man

²⁰⁰ Vgl. die Wiedergabe der Sage zu Beginn von Raabes Erzählung: „Über den Kirchplatz schrillte eine lustige Pfeifermelodie, und der grüne Jäger mit der Hahnenfeder [...] durchzog alle Straßen der Stadt, und alle Kinder in den Gassen schlossen sich ihm an, und alle Kinder in den Häusern, welche die Pfeife vernahmen, sprangen hervor und folgten ihr, wie einst ihr die Mäuse und Ratten gefolgt waren.“ (BA 9/1, S. 124 f.).

²⁰¹ Dazu trägt im Übrigen auch bei, dass der Flötenspieler zum Volk der Wenden gerechnet wird, das in deutlichen Kontrast zum deutschen Volk gesetzt wird („Grimmig und nachhaltig war der Haß des deutschen Volkes gegen diese fremden Stämme“, BA 9/1, S. 140). Der Flötenspieler gehört als einer der letzten einer anderen

die Sage vom Rattenfänger verbindet, sucht Raabe weitgehend durch historische Kontextualisierungen aufzuwiegen.

Auch in seiner 1876 erstmals in *Westermann's Illustrirten Deutschen Monatsheften* publizierte Erzählung *Die Innerste* greift Raabe Sagenstoffe auf. Ähnlich wie schon in den *Hämelschen Kindern* weist auch hier der Erzähler gleich zu Beginn auf die vielstimmige Überlieferung hin: „Diese Geschichte handelt von einem Bach und zwei Mühlen und ist wahr. Es hat sich alles so zugetragen, wie es erzählt werden wird: wer da meint, daß es anders hätte zu Ende gehen können, der erzähle es anders.“²⁰² Die Berufung auf die Wahrheit ermächtigt *diesen* Erzähler, sich an den Anfang der Überlieferung zu stellen und sich nicht wie in den *Hämelschen Kindern* in sie einzureihen. Gleichwohl räumt er aber die Möglichkeit der Varianz ein und spielt damit auf die variantenreiche Überlieferung der Volkspoesie an; freilich ist es nun an anderen, differierende Erzählungen zu verfassen.

Die Eingangssequenz deutet auch gleichzeitig an, dass in der *Innersten* die Relation von realistischer Erzählung und volkspoetischem Bezugstext anders gelagert ist als in den zuvor erwähnten Beispielen. Während in diesen die Volkspoesie der Erzählung im wahrsten Sinne des Wortes als Prätext voranging und sich somit materialiter und in ihrem historischen Ursprung vom Posttext unterschied, so ist diese Diskrepanz in der *Innersten* gleichsam in Frage gestellt. Zugespitzt formuliert: als Leser wird man fortwährend im Unklaren darüber gelassen, ob es sich um eine realistische oder um eine phantastische Erzählung handelt; Prä- und Posttext werden hier gewissermaßen gleichzeitig geschrieben.

Raabe entnimmt dieses Spannungsmoment einem Artikel im *Neuen Hannoverschen Magazin* von 1801,²⁰³ der den Kern von Raabes Erzählung darstellt und von Raabe mit weiteren, volkspoetischen Texten ergänzt wird.

Kultur an, das vermag dem Leser die besondere Gabe möglicherweise teilweise zu erklären. Damit ist er vergleichbar mit dem schwarzen Geiger aus Gottfried Kellers *Romeo und Julia auf dem Lande* von 1856, der ebenfalls nicht zur bürgerlichen Kultur gehört, vgl. hierzu Michael Titzmann: ‚Natur‘ vs ‚Kultur‘: Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe* im Kontext der Konstituierung des frühen Realismus, in: *Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier*, hg. von dems. Tübingen 2002 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 92). S. 441–480.

²⁰² Wilhelm Raabe: *Sämtliche Werke, Bd. 12*, bearbeitet von Hans Butzmann, Hans Oppermann, Karl Hoppe, 2., durchges. Auflage, Göttingen 1969, S. 103. Im Folgenden als *BA 12* zitiert.

²⁰³ Erstmals vorgestellt von Eleonore Winkelmann: *Die Quelle zu Raabes ‚Innerste‘*, in: *Mitteilungen für die Gesellschaft der Freunde Wilhelm Raabes* 46 (1959), S. 30–32.

Die sachliche, reiseberichtartige Beschreibung der möglichen Gefahren beim Baden in der Leine bei Hannover kippt dort unvermittelt in eine Geistergeschichte. Die Innerste, die bei Sarstedt in die Leine einmündet, sei „ein wildes, heimtückisches und sogar blutdürstiges Wasser“, das von Zeit zu Zeit einen „unordentliche[n] Appetit“ habe. „Dann schreiet das Wasser und fordert ein lebendiges Landthier, am liebsten ein schwarzes Huhn zum Opfer. Wird dies nicht in Zeit von 24 Stunden [...] hineingeworfen, so verschlingt die gierige Nixe noch in demselben Jahr einen Menschen.“²⁰⁴ Um das Jahr 1775 habe, so geht der Bericht weiter, ein Müller in Sarstedt kein Tieropfer dargebracht und sei deshalb von der Innersten heimgesucht worden. Sein Tod solle deshalb als „lehrreiches Beispiel“ bzw. als „abschreckende[s] Exempel“ für diejenigen gelten, welche die „Existenz überirdischer Mittelwesen bezweifeln oder gar verspotten wollen“.²⁰⁵ Raabe übernimmt einen Teil dieser Ausführungen zum Teil wortwörtlich in seine Erzählung,²⁰⁶ die er mit Erzählerkommentaren sowie weiteren Sagen Erzählungen und -motiven weiter anreicht, so dass man als Leser den Eindruck gewinnt, Raabe bearbeite eine alte Sage. Die Erzählungen und Sagen über Wassernixen, über den Alraun, über den Zwergenkönig Hübich²⁰⁷ sowie über den Ritter von Hackelberg,²⁰⁸ die in die Erzählung eingefügt sind, waren den Lesern im 19. Jahrhundert wahrscheinlich bekannt. Wenn im Weiteren auf der Ebene der Diegese behauptet wird, dass es die „Historie von dem schreienden Wasser“ (BA 12, S. 160) schon „seit vielen hundert Jahren“ gebe (ebd., S. 109), und auch gezeigt wird, wie wohlvertraut sie dem Volk ist, steigert dies den Sagencharakter der Kernfabel weiter.

Die Distanzierung von dem Wunderbaren, das die Erzählung kolportiert, ist anders als in den oben betrachteten Erzählungen Raabes weniger eindeutig. Diese Unentschiedenheit verleiht der *Innersten* den Charakter einer phantastischen Erzählung; es bleibt, wie gesagt, dem Leser anheimgestellt, sich für eine realistische oder phantastische Lesart zu entscheiden: Ist die Bedrohungslage durch den Fluss ein durch die Natur hervorgerufenes Phänomen oder beherrscht vielmehr eine Nixe die Fluten, die sie nach Belieben

²⁰⁴ Anonym: *Bemerkungen für Badende*, in: *Neues Hannoversches Magazin*, 71. Stück, 4. September 1801, Sp. 1137–1152, hier Sp. 1142.

²⁰⁵ Ebd., Sp. 1143 f.

²⁰⁶ Vgl.: „wild, heimtückisch und blutdürstig bleibt sie [die Innerste]. [...] und dann schreit sie.“ (BA 12, S. 104; vgl. auch S. 146).

²⁰⁷ Vgl. G. Fr. Brederlow: *Harz. Zur Belehrung und Unterhaltung für Harzreisende*, Braunschweig 1846 und auch Heinrich Pröhle: *Harzsagen. Zum Teil in der Mundart der Gebirgsbewohner*, 2. überarb. Auflage, Leipzig 1886.

²⁰⁸ Vgl. *Volcks-Sagen*, nacherzählt von Otmar [Johann Karl Christoph Nachtigal], Bremen 1800, S. 239–250.

anschwellen und versiegen lassen kann? Die in der Schwebelage gehaltene Anthropomorphisierung der Natur, die Unsicherheit, ob Geister und Gespenster tatsächlich umgehen, die Unentschiedenheit, ob die Erzählungen über die (vermeintlichen) Sagenwesen wie Wassernixen, den Alraun, den Zwergenkönig Hübich oder den Ritter von Hackelberg als Sagen oder historische Tatsachenberichte zu gelten haben, lassen sowohl eine aufgeklärt-rationale Deutung, als auch eine phantastisch-metaphysische Auslegung zu. Die Erzählung gibt hierüber keinen definitiven Aufschluss; das Ende spendet aber immerhin demjenigen Leser, der an Geister glauben sollte, Beruhigung: die böse Flussnixe stirbt bei dem Versuch, ein weiteres Menschenopfer einzufordern und geht im Fluss unter.

Erzählerisch hervorgerufen wird die Verunsicherung des Lesers durch ein Changieren der Erzählhaltungen, indem (in Bezug auf die Genette'schen Analysekatégorien) ‚Modus‘ und ‚Stimme‘ des Erzählens verändert werden. Zu Beginn tritt der Erzähler als homodiegetischer Erzähler auf, der dieselben Wahrnehmungen und Ansichten wie die Protagonisten hat.²⁰⁹ Dadurch vermittelt er zunächst den Eindruck, dass es die Geisterwesen (auf Ebene der Diegese) tatsächlich gebe. Dann geht er auf Distanz zu dieser Auffassung. Als heterodiegetischer Erzähler berichtet er, wie eine abendliche Zusammenkunft durch das Schreien der Innersten unterbrochen wird, wobei er deutlich macht, dass nur einer, der alte Müller Christian Bodenhausen, die Innerste gehört hat.²¹⁰ Wie es kommt, dass der Erzähler entgegen seiner anfänglichen Beteuerung nichts hört, bleibt – bewusst, um den Leser zu verunsichern – ungeklärt. Die Deutung des nur vom Müller vernommenen Schreiens als Ruf nach Opfergaben bleibt unwidersprochen und wird von allen Anwesenden akzeptiert.²¹¹ Der heterodiegetische Erzähler berichtet im Weiteren, wie „ein junges Weib“ die Neckereien zwischen den frisch vermählten Albrecht Bo-

²⁰⁹ „Der Erzähler hörte sie [die Innerste] schreien, der junge Müller Albrecht Bodenhausen gleichfalls.“ (BA 12, S. 104) Dem alten Müller Bodenhausen pflichtet der Erzähler ebenfalls bei: „aber recht hatte der alte Meister doch in betreff der Charakterveränderung des geheimnisvollen Volkes [„Zwerg, Nix und Waldspuk“ sind bössartiger geworden] seit dem Dreißigjährigen Kriege“ (ebd., S. 110).

²¹⁰ „Hm, hm; wer in der Müllerstube hatte den Bach schreien hören? – Niemand natürlich, das heißt niemand als der Müller selber! Es trat aber augenblicklich das ein, was gewöhnlich folgt, wenn irgend jemand in einer größeren Gesellschaft etwas Ungewöhnliches oder gar Geheimnisvolles gehört zu haben glaubt. „Alle guten Geister –, stöhnte die Müllerin, „jetzt habt ihr's doch alle vernommen und könnt bis zu eurem Ende davon nachsagen!““ (Ebd., S. 137).

²¹¹ Unmittelbar vor dem Schreien der Innersten weist er Müller einen Gast zurecht, der die Erzählung vom schreienden Wasser als „eitel dumm Zeug“ bezeichnen wollte: „Ein Faustschlag des alten Müllers auf den Tisch und ein zorniger Blick

denhagen und Lieschen Papenberg beobachtet (BA 12, S. 154). Von diesem „Weib oder Mädchen“ (ebd., S. 155), das der Leser als Doris Radebrecker identifizieren kann, ohne dass deren Namen erwähnt wird, weiß der Leser bis zu dieser Passage lediglich, dass sie in der Buschmühle am Oberlauf der Innersten wohnt, wo es spukt (ebd., S. 107 f. 129), und dass sie sowohl Albrecht als auch den Korporal Jochen Brand kennt, die bei ihr gewohnt haben (ebd., S. 129). Der Erzähler vergleicht sie jedoch mit einer Nixe, lässt also die bürgerlichen Aspekte beiseite: „Wie sie so da stand, hätte sie daraus [aus der Innersten] hervorgestiegen sein können; es paßte alles zueinander in Gestalt und Farbe [...]. Wer die Nixe der Innerste [sic] hätte malen wollen, der hätte diese Kreatur in sein Bild setzen müssen!“ (Ebd., S. 155) Aus dieser Nullfokalisierung wechselt der Erzähler dann in eine interne Fokalisierung und berichtet unmittelbar an die Beobachtungsszene anschließend nur noch aus der Perspektive der beiden beobachteten Vermählten:

[I]n demselbigen Augenblick lachte es laut im Weidengebüsch [in dem die ‚Nixe‘ versteckt ist], und mit dem Lachen drang zugleich ein anderer Ton in die Laube herüber. Ein Rufen war es nicht; auch ein Schreien nicht; es war ein Lachen und Kreischen zu gleicher Zeit, *und niemand konnte sagen, ob der Ton aus der Luft, aus dem Busch oder aus dem Wasser komme!* ---

Die junge Frau [Lieschen] wurde totenbleich in den Armen ihres Mannes [Albrecht]. Dieser fuhr zusammen und ließ sein Weib los, und beide standen und horchten, und wieder erwarteten sie mit stockendem Atem und gefrierendem Blut, daß sich das zum zweitenmal vernehmen lasse. (Ebd., S. 156, Hervorhebung J.R.)

Mit der veränderten Perspektive hat sich auch die Redeweise geändert. Es wird nicht mehr allegorisch von einer Nixe erzählt, sondern tatsächlich, zudem wird die Reaktion berichtet, die ihre (vermeintliche) Anwesenheit auslöst. Im Fortgang behält der Erzähler die heterodiegetische Position sowie die Figurenperspektive bei, klärende Erzählerkommentare sucht der Leser vergebens. Eine eindeutige Aussage über die (Nicht-)Existenz der Nixe erhält der Leser vom Erzähler nicht.²¹²

auf den Redner schlossen dem letztern den Mund.“ (Ebd., S. 134) Der Müller setzt seine Sichtweise mit seiner Autorität durch.

²¹² Darauf haben schon mehrere Interpreten hingewiesen, vgl. hierzu die Forschungsübersicht von Martin Stern: *Raabe gegen ihn selbst in Schutz genommen: Gedanken zu seiner Erzählung ‚Die Innerste‘*, in: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 35 (1994), S. 1–21, insbes. S. 4 f.; zuletzt ebenso auch Moritz Baßler: *Metaphern des Realismus – realistische Metaphern. Wilhelm Raabes Die Innerste*, in: *Epoche*

Somit sieht sich der Leser angesichts seiner Verunsicherung auf die Figuren zurückverwiesen. Aber auch auf Ebene der Diegese erhält er keine klärende Auskunft über die Geister; es werden ihm vielmehr drei verschiedene Reaktionsweisen auf die übersinnlichen Erscheinungen geschildert.

Die Erschütterung von Lieschen, die sie angesichts der Rufe der Nixe befällt, wurde soeben angesprochen. Sie glaubt, der Nixe zu begegnen,²¹³ und erleidet deswegen beinahe einen psychischen wie physischen Zusammenbruch, wird „halb bewußtlos“ (ebd., S. 157): „alles – Bäume und Büsche und Blumen, die Wiesen und das Haus, wirrte sich ineinander; – sie wollte nach der alten Frau im Hause rufen und vermochte es nicht“ (ebd.). Sie reagiert mit Panik und droht dem Wahnsinn zu verfallen.²¹⁴ Nicht in demselben Maße erschüttert, aber doch mit einem vergleichbaren Glauben an die Existenz der Geister ausgestattet sind die anderen Figuren aus dem Volk. Exemplarisch sei auf den alten Müller, den Vater Albrechts, verwiesen, der erzählt, dass seit Jahrhunderten „sich alles geheime Volk in Wasser, Wald und Luft hier in der Gegend mit dem Menschen überworfen“ habe (Ebd., S. 109). Die genauen „Gründe“ dafür kennt er zwar nicht (ebd.), weiß aber, wie man sich damit zu arrangieren hat. Die Räuber und Verbrecher, die in der Buschmühle ihre Unterkunft finden, instrumentalisieren den Aberglauben des Volkes und nutzen die Sagen Erzählungen, um damit ihre eigenen Taten zu kaschieren und ihre Raub- und Mordzüge den Gestalten der Volkserzählungen in die Schuhe zu schieben (vgl. ebd., S. 163 und 171).

Einzig Sohn Albrecht, der Ehemann von Lieschen, tut diese als „Weiberschnickschnack und Spinnstubenhistorien“ (ebd., S. 157) ab. Es gelingt ihm allerdings nicht, den Aberglauben der anderen durch Gegenbeweise aus der Welt zu schaffen. Stattdessen ändert er überlieferte Handlungsweisen und führt nach dem Tod seines Vaters dessen Opfergaben einfach nicht weiter fort. Er sowie ein „Hofrat und grausam gelehrter Professor aus Göttingen“

und Metapher. Systematik und Geschichte kultureller Bildlichkeit, hg. von Benjamin Specht, Berlin, Boston 2014, S. 219–231, insbes. S. 230.

²¹³ „Das Wasser hat gerufen wie ein böser Mensch in Angst und Zorn, und ich sterbe, wenn ich die Stimme noch einmal höre!“ (BA 12, S. 156).

²¹⁴ Ein ähnlicher Zusammenbruch wird im Zusammenhang mit einer anderen Erscheinung, dem „wilden Jäger“, geschildert. Die Sage vom Ritter von Hackelberg erzählt einer der Räuber von der Buschmühle, der selbst miterlebt haben will, wie ein junger Adliger nachts im Wald vom Gespenst attackiert wurde: „Am anderen Morgen hat man ihn [den Adligen] gefunden mit zerbrochenem Arm und einer Schlagwunde auf der Stirn, und das ist anzusehen gewesen wie von einem beschlagenen Pferdefuß. Er ist heute noch nicht wieder bei Verstand, und der Hund, der er bei sich gehabt hat, hat sich auch den Verstand abgeheult, und sie haben ihn erschießen müssen“ (ebd., S. 174).

(ebd., S. 134) legen eine aufgeklärte Weltsicht an den Tag, die sie mit den Leser der Erzählungen teilen; denn am Ende der Erzählung heißt, dass „heute kein Mensch mehr“ daran glaube, dass die Innerste nach einem Menschenopfer schreie (ebd., S. 195). Wie man allerdings diese Weltsicht gegen eine des Aberglaubens durchsetzen kann, erklärt die Erzählung nicht.

Die Erzählung zeigt hingegen vielmehr, wie sehr der Aberglaube eine vernünftige Weltsicht zu irritieren vermag. Der Korporal Brand gibt an jenem geselligen Abend, an dem der alte Müller die Innerste schreien hört, zu: „Ich für meinen Teil habe nichts gehört!“ (Ebd., S. 138) Am nächsten Tag ist er von der Ernsthaftigkeit des alten Müllers bei der Opfergabe so beeindruckt, dass sich seine Erinnerung zu trüben scheint: „Nun ist mir doch wahrhaftig selber, als hätte ich gestern abend [sic] ein Geschrei gehört! Alle Wetter, Musketier Bodenhausen [Albrecht], gib mir acht, daß du für deinen Teil auch immer ein schwarz Huhn zur Hand hast, wenn du hier allein Herr und Meister sein wirst.“ (Ebd., S. 147)

Die verschiedenen Ansichten über die geisterhaften Gestalten lassen sich nicht miteinander in Einklang zu bringen. Es lässt sich in rationaler Perspektive wahrscheinlich machen, dass Doris nicht als Geist, sondern als verschmähte Liebhaberin bei Albrechts Mühle auftaucht (vgl. ebd., S. 168); dann muss man aber die Rede vom seit Jahrhunderten überlieferten Treiben der Nixe ignorieren. Wer hingegen von der Existenz der Wesen überzeugt ist, missachtet all die gegen sie angeführten Hinweise. Beim Leser hinterlassen all diese verschiedenen, wenn nicht gar widersprüchlichen Aussagen einen irritierenden Eindruck; die „Historie vom schreienden Wasser“ gibt gerade im Hinblick auf ihren zentralen Aspekt Rätsel auf. Durch diese Verständnishürden wird der Leser auf seinen eigenen Erkenntnis- und Wahrnehmungsprozess zurückverwiesen. Die Geistergeschichte fordert von ihm eine Antwort auf die Frage, wie er zum Aberglauben steht bzw. wie sehr er bereit ist, abergläubischen Ansichten zu folgen oder ob er nicht vielmehr einem aufgeklärten Weltbild anhängt.

Die Geschichte enthält im Weiteren eine allgemeine Aussageebene, die nicht so sehr auf den Gegensatz von Aberglaube und Vernunft abhebt, sondern vielmehr den Glauben an Übersinnliches in historischer Perspektive fokussiert. Zugespitzt formuliert ließe sich dieser Aspekt auch als Frage nach der Stellung der Sage in der modernen, neuzeitlichen Welt fassen. Explizit wird in einem Erzählerkommentar das Verhalten der Menschen mit demjenigen der Geister kurzgeschlossen und letzteres kausal auf ersteres zurückgeführt. Unterschieden werden dabei zwei verschiedene Phasen der ‚Geister-Geschichte‘, eine Phase des freundlichen Miteinanders von Menschen und Geistern und eine Phase des Krieges, die seit dem Dreißigjährigen Krieg herrscht:

Schon lange ging man nicht mehr mit einem bloßen Grusel oder gar einem behaglichen Lächeln zu Bett, wenn man am Winterabend hinter dem warmen Ofen ein neues Histörchen von ihm [dem Geistervolk] vernommen hatte. Seit der Schlacht bei Lutter am Barenberge²¹⁵ [...] hatte sich das gründlich zum Schlimmen und Bösen geändert. Mit der Menschennatur verwandelte sich in jener greulichen Zeit auch der Sinn der Geister in allen Elementen. Wo sie schalkhaft gewesen waren, wurden sie nun boshaft. Ihr spaßig Lachen wurde zu hämischem Grinsen, und wie der Mensch fanden auch die Geister nunmehr ihre Lust an der Grausamkeit, dem Elend, dem Verderben. Es war die Axt an alles harmlose Behagen gelegt worden [...]. Was aber die Innerste anbetraf, so gab ein Müller Bodenhausen die Überlieferung, daß ihr nicht zu trauen sei, weiter an den andern. Es ging kaum ein Jahr vorüber, ohne daß man sie schreien hörte – kein Auftauen des Winterschnees, ohne daß sie das Land weit und breit überflutete. Die Leute in der Mühle jedoch hielten das Schreien für das Schlimmere und Unheimlichere. (Ebd., S. 110)

Menschen und Geister stehen sich seit dem 17. Jahrhundert feindselig gegenüber, wodurch sich auch die Erzählungen über die Geister verändert haben, die seither von einem antagonistischen Verhältnis berichten.²¹⁶ Dementsprechend wird auch die Innerste als Bedrohung der Menschen aufgefasst, wovon die Erzählung und Deutung des alten Müllers Zeugnis gibt. Während der alte Müller exemplarisch dafür steht, wie seit alters her Sagen erzählt wurden, steht sein Sohn Albrecht für die moderne Auffassung. Aus der kriegerisch geprägten Welt, der Zeit des Siebenjährigen Krieges, in der die Erzählung spielt, sticht er auffällig hervor. Als Jüngling flüchtet er von zu Hause, weil er in die „lustige weite Welt“ ziehen wollte (ebd., S. 129, Hervorhebung J.R.), gerät dann aber zur ‚wilden‘ Buschmühle, wo er sich (deshalb) gerne von preußischen Militärs anwerben lässt. Lange bleibt er nicht im Kriegsdienst, er kehrt geläutert nach Hause zurück. Er hat eine „Verwandlung zum Besseren“ durchgemacht und ist nicht mehr der „wilde[er] Bodenhausen“ (ebd., S. 117), sondern ein gutmütiger Mensch geworden.²¹⁷ Ausdruck seines friedfertigen und zivilisierten Verhaltens ist auch seine Zurückweisung der Erzählung über die blutdürstige Innerste sowie sein Verzicht, der Innersten ein Opfer zu bringen (ebd., S. 158); wenn sich der Mensch geändert hat, dann ändern sich auch seine Erzählungen. Eine vergleichbare Wandlung durchläuft der Erzähler.²¹⁸

²¹⁵ Die Schlacht fand am 27. August 1626 statt. Weil sie eine der blutigsten Schlachten im heutigen Niedersachsen war, wird sie in der Erzählung als ‚Wendepunkt‘ empfunden.

²¹⁶ Siehe etwa die Binnengeschichte vom Ritter von Hackelberg.

²¹⁷ Deshalb erträgt er auch ohne Gegenwehr die Prügel seines Vaters (ebd., S. 115).

²¹⁸ Auf die parallelen Entwicklungen von Albrecht und dem Erzähler wird zu Beginn

Während er zu Beginn der Erzählung wie die Protagonisten das Schreien hört, vernimmt er es wie Albrecht am Ende nicht mehr: „Die Innerste ist reguliert worden wie die Ihme und die Leine; sie hat zwar auch jetzt noch ihre Nücken und Tücken und verlangt dann und wann wohl ein Lebendiges zum Fraß; aber daß sie danach schreie, glaubt heute kein Mensch mehr.“ (Ebd., S. 195) Die Wahrnehmung der Flüsse hat sich verändert, aber auch die Art und Weise, wie der Erzähler spricht; zu Beginn schlägt er den Märchenton an und verwendet die klassischen Eingangs- und Schlusswendungen des Märchens, ‚es war einmal‘ sowie ‚und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie noch heute‘, wenn er mit Blick auf die drei Flüsse, Leine, Ihme und Innerste, konstatiert: „Es waren drei Fräulein vor etwa hundertundzwanzig Jahren, und sie leben heute noch“ (ebd., S. 103). Von dieser tradierten Weise des Erzählens der Sagen hat sich der Erzähler im Verlaufe seiner Geschichte distanziert, was sich auch im Wechsel vom homodiegetischen zum heterodiegetischen Erzähler ausdrückt. *Die Innerste* lässt sich somit als Raabes Vorschlag lesen, wie man die alten Sagen in neuer Form erzählen sollte.

V.2.3 Fazit: Die Volkspoesie als Teil der realistischen Verklärungspoetik

Wenn sich auch die Behandlungsweisen der Volkspoesie bei Raabe und Storm unterscheiden und Raabe eine deutlich größere Vielfalt an Erneuerungsweisen praktizierte, so weisen ihre Werke doch Gemeinsamkeiten auf. Beide lassen aus tatsächlich tradierten oder fingierten Sagenstoffen phantastische Erzählungen hervorgehen. Beide Autoren markieren, wie gesehen, den phantastischen Moment in der Diegese; diesem Aspekt kommt in der heutigen Definition des Phantastischen konstitutive Bedeutung zu. Roger Caillois bezeichnete das Phantastische als einen „Riß in dem universellen Zusammenhang“, als das „Unmögliche, das unerwartet in einer Welt auftaucht, aus der das Unmögliche per definitionem verbannt worden ist“.²¹⁹ Tzvetan Todorov bestimmte es als „die Unschlüssigkeit, die ein Mensch empfindet, der nur die natürlichen Gesetze kennt und sich einem Ereignis gegenübersteht, das den Anschein des Übernatürlichen hat“.²²⁰ Uwe Durst charakterisierte in seiner

hingewiesen, wenn es heißt, dass beide die Innerste schreien hören: „Der Erzähler hörte sie schreien, der junge Müller Albrecht Bodenhausen gleichfalls.“ (Ebd., S. 104).

²¹⁹ Roger Caillois: *Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction*, In: *Phaïcon. Almanach der phantastischen Literatur* (1974), S. 44–83, hier S. 46.

²²⁰ Tzvetan Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*, aus dem Französischen übersetzt von Karin Kersten, Senta Metz u. Caroline Neubau, München 1972, S. 27; vgl. auch: „In einer Welt, die durchaus die unsere ist, geschieht ein

Theorie der phantastischen Literatur diesen Moment als ein „Widereinander zweier diskrepanter Realitäten“,²²¹ wobei er anders als Caillois und Todorov das Phantastische nicht im Hinblick auf die außerliterarische Wirklichkeit perspektivierte, sondern in Bezug auf die fiktionale. Nicht der Gegensatz zur empirischen, durch Naturgesetze determinierten Welt des Lesers ist in dieser (minimalistischen) Definition das konstitutive Merkmal des Phantastischen, sondern allein die binnenfiktional markierte Unschlüssigkeit:

Der Bruch, der den phantastischen Werken essentiell zukommt, darf nicht an außerliterarischen Gesetzen gemessen werden, sondern ergibt sich aus dem Verlassen der fiktiven Logik (allgemein als ‚realistisch‘ oder ‚empirisch‘ umschrieben), unter der ein Werk angetreten ist.²²²

In den hier näher analysierten Texten wird die Unsicherheit ausgestellt, gleichzeitig wird sie auch – und dies ist ebenso auffällig – relativiert, d.h. es sind nicht alle Protagonisten von einer Gespenstererscheinung erschüttert. Die verschiedenen in den Erzählungen dargebotenen Reaktionsweisen auf ein (vermeintlich) übernatürliches Ereignis sind als „Verfahren der Begrenzung und Relativierung des Phantastischen“ anzusehen,²²³ die sich auch in anderen phantastischen Texten des Realismus beobachten lassen.²²⁴ Sie tragen dazu bei, dass der grundlegende mimetisch-realistische Eindruck der Erzählungen

Ereignis, das sich aus den Gesetzen eben dieser Welt nicht erklären lässt.“ (ebd., S. 25).

²²¹ Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, aktualisierte, korrigierte und erweiterte Neuauflage, Münster 2010, S. 41.

²²² Dieter Penning: *Die Ordnung der Unordnung: Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik*, in: *Phantastik in Literatur und Kunst*, hg. von Christian W. Thomsen, Jens Malte Fischer, Darmstadt 1980, S. 34–51, hier S. 37, vgl. hierzu auch Durst: *Theorie*, a. a. O., S. 17–128.

²²³ Christian Begemann: *Phantastik und Realismus*, in: *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hg. von Hans Richard Brittnacher und Markus May, Stuttgart, Weimar 2013, S. 100–108, hier S. 101.

²²⁴ „Häufig bleiben phantastische Elemente im Text für die Handlung folgenlos, werden bagatellisiert oder narrativ eingekapselt, indem sie etwa einem Binnenerzähler in den Mund gelegt, dem Hörensagen, einer vergangenen Epoche oder einer unaufgeklärten Landbevölkerung zugeordnet und dadurch als Effekt einer problematisierbaren Perspektive ausgewiesen werden.“ (Ebd., S. 101) Es sei an dieser Stelle etwa an die Figur des Chinesen in Fontanes *Effi Briest* erinnert, vgl. hierzu Julia Neu: *Das klingt ja sonderbar, als ob es doch möglich wäre. Fantastik als Herausforderung für den Realismus*, in: *Entsagung und Routines. Aporien des Spätrealismus und Verfahren der frühen Moderne*, hg. von Moritz Bäbler, Berlin 2013 (linguae & litterae, 23), S. 130–150.

nicht ganz aufgehoben wird und nur vorübergehend irritiert wird. Im Rahmen der realistischen Erzählungen haben die aus der Volkspoesie entnommenen Gestalten die Funktion, im Storm'schen Sinne auf die Möglichkeit einer ‚erweiterten‘ Realität hinzuweisen, die nicht mit „alltäglichen Wahrnehmungen“ erkannt werden kann. In diesem Sinne lassen sich die volkspoetischen Referenzen als jene „offene[] Stellen“ verstehen, an denen nach Friedrich Theodor Vischer „ein Ahnungsvolles, Ungewöhnliches durchbricht“, das „der harten Breite des Wirklichen das Gegengewicht hält“.²²⁵ Es geht in den hier analysierten Erzählungen nicht darum, ein „prinzipiell anderes Realitätsmodell gegenüber dem säkular-szientifischen“ vorzuführen, sondern letzteres lediglich „auf das Unbekannte hin“ zu öffnen.²²⁶ Die „erfahrungsmäßig erkannte Wirklichkeit, also die schlechthin nicht mehr mythische, die wunderlose Welt“²²⁷ wird durch diese „Blitze der Idealität“²²⁸ etwas poetisiert. Diese maßvolle resp. gemäßigte Poetisierung ist für die Epoche charakterisierend, ein „eigentliche[s] Wunder, das absolut Unmögliche“ literarisch darzustellen, schließt Vischer wie viele seiner Zeitgenossen explizit und unter scharfer Zurückweisung der „Tollheiten moderner Romantik“ aus.²²⁹ Die volkspoetischen Passagen sind als integraler Bestandteil der realistischen Verklärungspoesik anzusehen.²³⁰

Die Distanzierung von der romantischen Phantastik findet sich bei Storm

²²⁵ Friedrich Theodor Vischer: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen. 3. Theil, 2. Abschnitt, 5. Heft: Die Dichtkunst*, Stuttgart 1857, S. 1305.

²²⁶ Begemann: *Phantastik*, a. a. O., S. 104.

²²⁷ Vischer: *Aesthetik*, a. a. O., S. 1304.

²²⁸ Ebd., S. 1305.

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Vgl. Begemann: *Phantastik*, a. a. O., S. 102, vgl. auch ders.: *Gespenster des Realismus. Poetologie – Epistemologie – Psychologie in Fontanes Unterm Birnbaum*, in: *Realism and Romanticism in German Literature*, hg. von Dirk Götsche, Nicholas Saul, Bielefeld 2012, S. 229–259, insbes. S. 232–241. Gegen die Marginalisierung der „realistischen Fantastik“ wehrte sich bereits Gregor Reichelt: *Fantastik im Realismus. Literarische und gesellschaftliche Einbildungskraft bei Keller, Storm und Fontane*, Stuttgart, Weimar 2001, insbes. S. 67–96. Anders als Reichelt und Begemann räumt Wolfgang Riedel dem Phantastischen keinen Platz in der realistischen Poetik ein und konstatiert eine Kluft zwischen programmatischer Poetik und literarischen Texten; vgl. Wolfgang Riedel: *Das Wunderbare im Realismus (Droste, Gotthelf, Keller, Storm)*, in: *Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts. Für Helmut Pfotenhauer*, hg. von Sabine Schneider, Barbara Hunfel, Würzburg 2008, S. 73–94.

wie bei Raabe wieder, wie ihre oben beschriebenen Begrenzungs- und Relativierungsverfahren zeigen. Darüber hinaus sind ihre Gespenster keineswegs ausschließlich böartige dämonische Wesen wie in der Romantik und verkörpern nicht nur die ‚Nachtseiten‘,²³¹ sondern können sich auch als ‚gute Geister‘ erweisen, bzw. kann das Verhältnis zu Geistern für den Menschen auch harmlos, d.h. nicht lebensbedrohend sein. Die Vielfalt an möglichen Geistern, die wie in Storms Erzählung *Am Kamin* von der Traumgestalt bis zum Gespenst reicht, entspricht den Spuk- und Sagengeschichten, wie sie im Volk erzählt und überliefert wurden, eher, als es die romantischen Gespenster tun. Im Vergleich mit diesen erscheinen sie ‚glaubwürdiger‘ resp. ‚wahrscheinlicher‘, selbst wenn sie die Grenzen der herrschenden Naturgesetze (zu) überschreiten (scheinen).

Ebenfalls als Mittel der Relativierung des Wunderbaren anzusehen sind die Verweise auf die Konstruiertheit der Erzählungen, die beide Autoren anbringen. Indem die Erzählungen das Moment der Überlieferung bzw. den Akt des Erzählens explizit machen, rekurrieren sie auf einen wesentlichen Aspekt der Volkspoesie. Sie reihen sich damit in deren Tradition ein, die sie mit neuen Varianten alter Erzählungen bereichern und aktualisieren. Die Bezugnahme auf (möglicherweise lediglich vermeintliche) Prätexte trägt dabei zur Poetisierung und Universalisierung der neuen Erzählung bei. Gleichzeitig deutet sich auch durch diese potentiell metapoetologischen deutbaren Passagen die Modernität der Erzählungen an.

V.3 Gottfried Kellers *Sieben Legenden*: „vollendete[] Natürlichkeit, die aus der höchsten Kunst entspringt“

„Für viele“, so schreibt Dominik Müller in seinem Kommentar zu Kellers *Sieben Legenden*, „galten und gelten die ‚Sieben Legenden‘ als das künstlerische vollkommenste Werk Gottfried Kellers.“²³² Kellers Zeitgenossen freuten sich nicht nur darüber, endlich vom „Dichter des ‚grünen Heinrichs‘ und der ‚Leute von Seldwyla““ wieder etwas lesen zu können,²³³ sondern waren – mit

²³¹ Vgl. hierzu Hans Richard Brittnacher, Markus May: *Romantik*. In: *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, a. a. O., S. 59–67, insbes. S. 62.

²³² Dominik Müller: *Kommentar*, in: Gottfried Keller: *Sämtliche Werke in sieben Bänden*, Bd. 6: *Sieben Legenden. Das Sinngedicht*. Martin Salander, hg. von Dominik Müller, Frankfurt a.M. 1991, S. 816.

²³³ Berthold Auerbach: *Sieben Legenden von Gottfried Keller*, in: *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, Nr. 101, 10. April 1872, zit. nach *Die Quellen zu Gottfried Kellers Legenden. Nebst einem kritischen Text der ‚Sieben Legenden‘ und einem An-*

wenigen Ausnahmen – auch von der literarischen Qualität des Vorgelegten beeindruckt. Von Kellers Gattungswahl ebenso überrascht wie angetan,²³⁴ verstanden sie das Werk als gelungene Verbindung von alter und neuer Dichtung, von Volks- und Kunstpoesie. So lobte etwa die *Neue Freie Presse* gleich in zwei Rezensionen die *Sieben Legenden* als „[w]underliche Geschichten voll naiver Phantasie und wunderbarer Formenschönheit“²³⁵ und als „Wiederbelebung alter Formen“, als „Verjüngungsact[]“, durch den die Gattung der Legende „unter Keller’s Händen erneut hervorgegangen“ sei.²³⁶ Mit Blick auf die Geschichte der Gattung attestierte auch Wilhelm Scherer Keller eine epochemachende Leistung, da dieser eine vergessene Erzählform wiedererweckt habe, der insbesondere für die christliche Welt zentrale Bedeutung zukomme. Den „Kern“ dieses Textkorpus bilden die „wundervollen poetischen Erzählungen von Jesu Eltern, von der Kindheit Christi und der Flucht nach Aegypten“, das apokryphe Nicodemus’ Evangelium mit Christi Höllenfahrt sowie dessen „Lebensbeschreibungen der Apostel“, hinzugesellen sich die „Märtyrergeschichten aus den Christenverfolgungen“, die „Biographien weit reisender Bekehrer“ sowie „unzählige Localsagen“.²³⁷ Im Mittelalter seien rund 40.000 Legenden kursiert:

Dies ganze große Gebiet der christlichen Heroenwelt, eine reiche Fundgrube poetischer Stoffe hat Gottfried Keller für unsere Zeit wieder entdeckt. Und vielleicht werden wir bald unbefangen genug sein, um eine Sammlung schmucklos und ohne alle Ironie erzählter Legenden rein vom poetischen Gesichtspunct dankbar anzunehmen. Auch den Grimm’schen Märchen mußte erst ein ironischer Musäus den Weg bahnen. Wir aber sind darauf angewiesen

hang, hg. von Albert Leitzmann, Halle a. d. Saale 1919, S. 127; Leitzmann druckt jeweils die vollständigen Rezensionen ab; Müller (Keller: *Sämtliche Werke*, Bd. 6, a. a. O.) sowie die Historisch-Kritische Ausgabe (Keller: *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe*, Bd. 23.2: *Sieben Legenden. Apparat 2 zu Band 7*, hg. von Walter Morgenthaler, Ursula Amrein, Thomas Binder, Peter Villwock, Basel, Frankfurt a. M., Zürich 1998; im Folgenden als *HKKA* inkl. Bandangabe zitiert) bringen lediglich Auszüge, deshalb wird im Folgenden vorwiegend nach Leitzmann zitiert.

²³⁴ „Legenden? – wird man vielleicht verwundert oder gar entrüstet fragen – Legenden von einem modernen Dichter?“ (Wilhelm Scherer: *Moderne Legenden*, in: *Vorträge und Aufsätze zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Österreich*, Berlin 1874, S. 397–408, zit. nach Leitzmann: *Quellen*, a. a. O., S. 134).

²³⁵ [Julius Stiefel]: *Ein literarisches Wunderwerklein*, in: *Neue Freie Presse*, Nr. 2776 Abendblatt, 17. Mai 1872, zit. nach Leitzmann: *Quellen*, a. a. O., S. 144.

²³⁶ [Emil Kuh]: *Die Fabulirkunst in der Kirche*, in: *Neue Freie Presse*, Nr. 2795 Morgenblatt, 6. Juni 1872, zit. nach Leitzmann: *Quellen*, a. a. O., S. 149 f.

²³⁷ Scherer: *Moderne Legenden*, a. a. O., S. 142.

und es ist die würdige Aufgabe unserer dichterisch wenig productiven Zeit, alle die Blüten sorgfältig zu sammeln und uns an ihrem Dufte zu erquicken, welche der Genius der Poesie früherhin über die Erde ausgestreut hat.²³⁸

Kellers *Sieben Legenden* werden als Beginn eines Legend-Revivals gepriesen und in dieser Funktion direkt mit den Anfängen der Volkspoesiesammlungen verglichen. Auch die *Nationalzeitung* hebt diesen Aspekt hervor und versteht die Gattung, wie ehemals Herder die Volkslieder, als „reiche[n], beinahe unermessliche[n] Schatz“ der Dichtung, als „Materialien zur Dichtkunst“, betont aber zugleich den großen zeitlichen Graben zwischen Entstehungszeit der Erzählungen und eigener Gegenwart.²³⁹ Die Legenden haben als „Hausschatz der Christenheit“ einen großen sittengeschichtlichen Wert,²⁴⁰ wobei diese „Sagen und Märchen“ lediglich als „Ausdruck einer bestimmten weit hinter uns liegenden Culturepoche“ gelten können und somit „nicht einen allgemein gültigen, sondern den auf einen gewissen Zeitraum begrenzten, vielfach beschränkten Ausdruck des Ideals“ darstellen.²⁴¹ Notwendig wird deshalb die Erneuerung der Gattung aus dem Geiste des eigenen Jahrhunderts heraus, worauf auch Ferdinand Kürnberger hinweist: „Wie spricht man im Zeitalter des Unglaubens – ungläubig und zu Ungläubigen – von Glaubenssachen?“²⁴² – Seine Antwort ist naheliegend: auf Kellers Art und Weise, dessen *Legenden* seien „eine neue Entdeckung in der Naturgeschichte der Mythologie“.²⁴³ Keller entbinde die Legende „[a]ller Glaubenszwecke“ und verwende sie vielmehr als „dichterisches Ausdrucksmittel“, das er an die eigene Gegenwart anpasse.²⁴⁴

Den Unbegreiflichkeiten des Kirchenwunders streift er die Weihe des Aberglaubens ab und gibt ihnen dafür die Glorie dichterischer Symbolik, den Gnadenwirkungen des Göttlichen stiehlt er die goldenen Zügel und spielt sie der ewig waltenden Natur unversehens in die Hände.²⁴⁵

²³⁸ Ebd., S. 142 f., ebenfalls in Keller: *Sämtliche Werke*, Bd. 6, a. a. O., S. 815.

²³⁹ Karl Frenzel: *Aus dem Legendschatz des Mittelalters*. In: *Nationalzeitung*, Nr. 290, 25. Juni 1872, zit. nach Leitzmann: *Quellen*, a. a. O., S. 155.

²⁴⁰ Ebd., S. 156.

²⁴¹ Ebd., S. 158, vgl. auch: „Von dem religiösen Element in diesen Dichtungen muß selbstverständlich bei so ganz veränderten Gemüthsstimmungen, bei der Verschiedenheit unserer und der Lebensverhältnisse, denen sie ihre Entstehung verdanken, abgesehen werden [...]“ (ebd., S. 155).

²⁴² Ferdinand Kürnberger: *Gottfried Keller's 'Sieben Legenden'*, in: *Literarische Herzessachen. Reflexionen und Kritiken*, Wien 1877, S. 239–255, zit. nach Leitzmann: *Quellen*, a. a. O., S. 164.

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Stiefel: *Ein literarisches Wunderwerklein*, a. a. O., S. 151.

²⁴⁵ Ebd., S. 152.

Auf diese Weise habe Keller die Legende wieder „in den Naturgeist, dem sie entstammt“, zurückgeführt.²⁴⁶ Man könnte Kellers Verdienst somit als ‚Renaturalisierung‘ einer erstarrten, weil kunstpoetisch instrumentalisierten Gattung auffassen. In diesem Sinne lenkte auch Scherers Stilanalyse den Blick auf volkspoetische Aspekte: „[s]o kurz, so gedrungen in den sparsam gewählten Worten, mit einer solchen Fülle der Anschauungen ausgestattet, durchgebildet, maßvoll, ohne alle Manier und Affectation, einfach und schlicht, Satz um Satz so natürlich fortrollend“.²⁴⁷ Sein Fazit benennt die widersprüchlich erscheinende Dichotomie der künstlerisch vollendeten Einfachheit:

[I]ch habe wirklich seit lange [sic] nichts gelesen, was so ausgezeichnet erzählt gewesen wäre und wobei sich so der Eindruck vollendeter Natürlichkeit, die aus der höchsten Kunst entspringt, aufgedrängt hätte.²⁴⁸

Die *Sieben Legenden* erneuern die Gattung in also zweifacher Hinsicht: in ihrem ursprünglichen volkspoetischen Sinne und aus dem Geist der Gegenwart heraus. In diesem Sinne leistet Keller mit den *Legenden* eine volkspoetisch orientierte Gattungserneuerung, wie sie kaum einem anderen Autor der Zeit vergönnt gewesen war. Andere Dichter, wie Strom oder Raabe, bauten die alten Gattungen des Märchens und der Sage ‚lediglich‘ in moderne Erzählformen ein und überführten sie damit in andere Gattungen. Mit den Dorfgeschichten entstand im 19. Jahrhundert eine volkspoetische Gattung, die es zuvor noch nicht gab (siehe Kap. IV.1). Als Erneuerer einer alten Gattung im engeren Sinne kann einzig und allein Keller gelten.

Die Tatsache, dass Keller mit seinen *Legenden* die Gattung aktualisierte, hielten auch Kellers Kritiker fest. Sie beurteilten die Umsetzung freilich deutlich anders als Kellers Anhänger, wobei sie dessen Umgang mit dem

²⁴⁶ Ebd., S. 151. – Damit bezeugt Stiefel, dass man im 19. Jahrhundert die verschiedenen volkspoetischen Gattungen noch nicht trennscharf, und schon gar nicht aus medientheoretischer Perspektive, voneinander schied. Die aus heutiger Perspektive als wichtig erachtete schriftliche Fixierung der Legenden, ist im 19. Jahrhundert anders als heute kein hinreichender Grund, sie von anderen Gattungen, wie etwa der Sage zu unterscheiden, vgl. hierzu Gisela Burde-Schneidewind: *Sage*, in: *Deutsche Volksdichtung. Eine Einführung*, hg. von Hermann Strobach, Leipzig 1979, S. 83–118, hier 87. Im 19. Jahrhundert wurde die Legende zur Volkspoesie gezählt, während wir heute geneigt sind, sie eher als Kunstpoesie aufzufassen.

²⁴⁷ Scherer: *Moderne Legenden*, a. a. O., S. 140 f.

²⁴⁸ Ebd., S. 141. In diesem Sinne auch Berthold Auerbach: „Was aus der Volksdichtung entstanden, nach Wort und Melodie, kann die Kunstdichtung leicht und frei ausgestalten und symphonisch binden.“ (Auerbach: *Sieben Legenden*, a. a. O., S. 128).

religiösen Gehalt der Erzählungen kritisierten. Der anonyme Rezensent des *Allgemeinen literarischen Anzeigers* wies darauf hin, dass Keller das „Kolorit so stark verändert“ habe, dass die gezeigten „Heilige[] aufhören, Heilige zu sein“.²⁴⁹ Keller habe, so wird dessen (vermeintlich) religionsfeindliche Absicht aufgespießt, „nicht die Poesie aus den alten Erzählungen herausuchen und in künstlerischem Gewande darstellen“, sondern „den in ihnen wehenden Geist verspotten“ wollen;²⁵⁰ nicht Erneuerung im volkspoetischen Sinne, sondern mutwilliges und willkürliches Durchbrechen der Tradition wird Keller also vorgeworfen. Ähnlich lautete der Einwand von Theodor Fontane. Statt „Legendenton“ vernehme er nur einen „humoristisch-spöttischen und zugleich stark liberalisierenden G. Keller-Ton“;²⁵¹ der das „heilig Naive der Legende“ völlig verdrängt habe.²⁵² Keller habe die notwendigen Gattungscharakteristika in seiner Neufassung missachtet und sei sich, so Fontane, des „Anti-Legendenhaften“ der „inneren Umgestaltung des ihm Überlieferten völlig bewußt gewesen“;²⁵³ wovon das Vorwort Zeugnis gebe. Trotz seiner grundlegenden Kritik schloss Fontane Keller nicht aus literarhistorischen Zusammenhängen aus, sondern verortete ihn im Volkspoesie-Diskurs lediglich an anderer Stelle: Keller habe einen „Flaggenwechsel“ vollzogen, keine Legenden, sondern Märchen lege er vor, in „denen sich poesievoller Humor und scharfe Satire die Wage [sic] halten“; Keller sei ein „Mann des Märchens“.²⁵⁴

Während die Kritiker auf der Basis eines engen Gattungsverständnisses Kellers *Sieben Legenden* beurteilten, legten die Anhänger eine großzügigere Auffassung an den Tag und konzentrierten sich weniger auf die konkreten Gattungsmerkmale. Vielmehr betrachteten sie die *Legenden* in allgemeinerer Perspektive, Berthold Auerbach etwa zählte sie wie das Volkslied zu den „naiven Volksdichtungen“ und beurteilte sie in Bezug auf diesen universellen volkspoetischen Rahmen. Die für die Legende in den Augen der Kritiker unerlässliche Dimension des göttlichen Heilswirkens klammerte Auerbach in seinen Überlegungen aus und deutete sie im Sinne des programmatischen Verklärungsgebots des Realismus um. Eigenart der naiven Volksdichtung wie der Legende sei es, „sich nicht in psychologischen Begründungen“ zu ergeben, sondern einfach die äußeren „Thatsachen“ zu beschreiben: „Das helle

²⁴⁹ Anonym: [Rezension], in: *Allgemeiner literarischer Anzeiger*, Nr. 63, 1872, zit. nach Keller: *Sämtliche Werke*, Bd. 6, a. a. O., S. 822.

²⁵⁰ Ebd., S. 822.

²⁵¹ Theodor Fontane: *Gottfried Keller. Ein literarischer Essay von O. Brahm* [Rezension], In: *Vossische Zeitung*, Nr. 14, 8. April 1883, zit. nach *HKKA* 23.2, S. 426f.

²⁵² Ebd., S. 428.

²⁵³ Ebd., S. 427.

²⁵⁴ Ebd., S. 428.

Kinderauge erfaßt das Nächste, Concrete, treu und rein²⁵⁵, bekümmere sich dabei jedoch nicht um „die Fragen Wie und Warum“.²⁵⁵ Das Wunderbare verstand Auerbach im Sinne Vischers als „offene Stelle“, die Ausblick auf den Raum jenseits der Naturgesetze bietet:²⁵⁶

Und in der That, nur durch concrete Gestaltung der unsichtbar wirkenden Mächte läßt sich der doppelte Boden des Lebens voll veranschaulichen, denn sonst muß man psychologisch motiviren, immer naturgesetzlich Ursache und Wirkung aufzeigen, und die Ueberraschungen und Genialitäten, die das unmittelbare Leben darbietet, erscheinen dichterisch, unglauhaft. [...] Wie ganz anders fügt sich das aber[,] wenn der Dichtung Repräsentationen der geheimnißvoll wirkenden Mächte zu Gebot stehen.²⁵⁷

Wenn man das Wunder in diesem Sinne als Ersatz für die sorgfältige psychologische Motivierung der Handlung versteht, so wird der richtige dichterische Umgang mit dem Wunder zum poetischen Qualitätsmerkmal. Entscheidend ist dabei, dass das Wunderbare nur punktuell mit den Naturgesetzen kollidiert, wie auch Vischer mit Blick auf Kellers *Legenden* betonte, die wie Kellers *Spiegel das Kätzchen* belegen, dass Keller das „freie[] Spiel[] der Phantasie“ beherrsche:

Daß Keller zu dieser traumartigen Form [wie dem Märchen] neigt, werden die Leser aus allem Bisherigen leicht geschlossen haben. Der geborne Dichter wird sie sich überhaupt nicht nehmen lassen. Daß er da[,] wo er die Gesetze der Natur und des Geschehens einhält, doch das Wirkliche nicht um der gemeinen sogenannten Wahrheit willen nachbildet, sondern im Feuer der Phantasie zur höheren Wahrheit umschmelzt, dieß wird er immer auch dadurch geltend machen[,] daß er der Phantasie Stellen vorbehält[,] wo sie frei von der Ordnung des causalen Zusammenhangs sich in ihrem Elemente bewegt. Es ist eine wirkliche Probe des Dichters[,] ob er auch traumhaft dichten kann. Die entfesselt spielende mystische Bilderwelt der eigentlichen Traumphantasie wachend schaffen, ist kein Kleines.²⁵⁸

²⁵⁵ Auerbach: *Sieben Legenden*, a. a. O., S. 128.

²⁵⁶ Damit geht er auf Distanz zu seiner 1846 in *Schrift und Volk* geäußerten Auffassung, wonach er die überlieferten volkspoetischen Formen ablehnte, weil sie gerade mit ihren phantastisch anmutenden Motiven nicht mehr zeitgemäß seien (Kap. III.3). Möglicherweise bezieht er sich 1872 nur auf die Legende, für die er das Wunderbare lediglich in ästhetischer, aber nicht mehr in heilsgeschichtlicher Hinsicht als gattungskonstitutiv ansah.

²⁵⁷ Ebd.

²⁵⁸ Friedrich Theodor Vischer: *Gottfried Keller. Eine Studie*, in: *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, Nr. 203–210, 22. Juli–29. Juli 1874, zit. nach *HKKA* 23.2, S. 411 (Hervorhebung J.R.). – Ganz ähnlich lautet die Einschätzung Otto Brahms, der

Als Abgrenzung vom Naturalismus wird gegen Ende des Jahrhunderts das Wunderbare als Auszeichnung des Realismus gepriesen, der sich in der ersten Jahrhunderthälfte selbst gegen das Wunderbare der Romantik abgegrenzt hatte. Übersinnliches resp. eine ‚partielle Phantastik‘ erhält in diesem Zusammenhang als Verklärungsmomente eine wichtige Bedeutung, da die (realistische) Literatur durch sie eine Ahnung der Weltordnung und der Zusammenhänge der Dinge vermitteln kann, die sie durch eine (naturalistische) Beschreibung der rein oberflächlich wahrnehmbaren Phänomene nicht leisten könnte. Die Indienstnahme der volkspoetischen Tradition hat sich gegen Ende des Jahrhunderts im Vergleich zur ersten Jahrhunderthälfte vor diesem Hintergrund ebenfalls verändert. Zu Beginn des Jahrhunderts nutzte man die Berufung auf die Volkspoesie zur Abkehr resp. Abwehr des irrationalen und subjektiv-willkürlichen Dichtens der Romantiker und Vormärzler vorwiegend auf programmatischer Ebene und vermied es – außerhalb von der dem Wunderbaren zugerechneten Gattung der Kunstmärchen –, Übersinnliches literarisch darzustellen. Kellers *Legenden* sowie die besprochenen Erzählungen Storms und Raabes bezeugen eine Revision dieser Auffassung. Phantastisches kann gegen Ende des Jahrhunderts auch in ‚normalen‘ Prosaerzählungen erzählt werden, die Überlieferungstradition der Volkspoesie, in die sich die Realisten mit ihren Werken einordneten, dient dabei auch als Legitimation, Sachverhalte literarisch darzustellen, die über die „alltägliche Wahrnehmung“ hinausgehen.

Im Vorwort der *Sieben Legenden* deutet Keller die Überlieferungssituation und seine aktualisierende Absicht an, mit der er der Gattung neues Leben einzuhauchen suchte: in der „überlieferten Masse dieser Sagen“ könne man nicht nur „kirchliche Fabulirkunst“ erkennen, sondern es zeigten sich auch die von ihm ans Licht geholten „Spuren einer ehemaligen mehr profanen Erzählungslust oder Novellistik“.²⁵⁹ Nach Keller ist somit die im religiösen Sinne vorgenommene Ausgestaltung der Legende lediglich eine Variante des Erzählens, die sich im Verlauf der Überlieferung durchgesetzt habe. Seine Bearbeitungen führen somit den weltlichen Strang weiter, der in diesem Prozess verloren ging.²⁶⁰ Demzufolge würde seine „Reproduktion [...] zuweilen

Keller vor allem gegen die Romantik abgrenzt, vgl. ebd., S. 423: Keller habe „von dem Rechte Gebrauch gemacht, mit dem Wie und Warum einmal leichter umzuspringen, aber nicht als ein Romantiker, mit schrankenlos ausschweifender Phantasie, sondern wieder mit gesundem, sittlichem Empfinden und mit strenger Kunst, als ein moderner Realist“.

²⁵⁹ Keller: *Sieben Legenden*. In: *HKKA* 7, S. 333, im Folgenden direkt im Text zitiert.

²⁶⁰ So jetzt auch Florian Trabert: *Gottfried Keller*, Marburg 2015 (Literatur-Kompakt, 9), S. 96.

das Antlitz nach einer anderen Himmelsgegend“ hinwenden, als es die Legenden „in der überkommenen Gestalt“ tun (*HKKA* 7, S. 333).

Damit bezog sich Keller auf Ludwig Theoboul Kosegartens *Legenden* (Berlin 1804, 2 Bde.), die ihm als Prätexte dienten und in deren Vorwort Kosegarten die Legenden als „Volkssagen“ charakterisiert hatte, die in die „kirchliche[] Vorzeit“ zurückreichen würden und „für die öffentliche und häusliche Erbauung der spätern Geschlechter“ aufgezeichnet worden seien.²⁶¹ Explizit berief sich Kosegarten mit dieser Bestimmung seinerseits auf die Ausführungen Herders, dessen „Schüler“, „Freund“ und „herzlicher Verehrer“ er sei.²⁶² Herder hatte die Legende zwar als „wunderbar-fromme Erzählung“ beschrieben, die „insonderheit [das] Leben der Heiligen“ schildere,²⁶³ hatte sie aber auch als Erzählungen für das Volk charakterisiert. In diesem Sinne verglich er sie mit den antiken „Heldensagen“,²⁶⁴ die zunächst mündlich erzählt, dann „aufgeschrieben, in Gesänge gebracht“ wurden und aus den später „eine Mythologie [...] geformet“ wurde,²⁶⁵ wie sie in den Homerischen Epen niedergelegt ist. Explizit wies er darauf hin, dass auch die „Schäferwelt der Griechen [...] ihre Legenden“ hatte:

Vom guten Daphnis, vom schönen Adonis erzählte man sich die alten Sagen und wiederholte und feierte sie in Liedern und Gebräuchen. Womit konnten sich Schäfer leichter und angenehmer unterhalten, als mit alten Traditionen, mit Wunder- und Zaubermährchen?²⁶⁶

Auffällig ist die Vermischung der verschiedenen Gattungsbegriffe, die auch im 19. Jahrhundert, wie bereits angedeutet, noch keineswegs eindeutig auseinander gehalten wurden; Auerbach rechnete die Legende wie Herder ebenfalls zur Volksdichtung. Anders als Auerbach sieht Herder den christlichen Ursprung und die religiöse Funktion der Legende als konstitutiv für die Gattung an, die sich dadurch von den anderen Volkspoésie-Formen unterscheidet. Legenden sind für Herder moralisch-religiöse Exemplum-Geschichten, als „Erbauungsschriften, als Tugend- und Andachtbilder sind sie da, zu Erweckung ähnlicher Tugend, ähnlicher Andacht“.²⁶⁷

Diese alte Poesie habe seit der Reformation ihre „Würde“ verloren, werde lediglich als „Lügende“, als ein „einfältiges, von Kindern und Weibern

²⁶¹ Kosegarten: *Legenden*, zit. nach Leitzmann: *Quellen*, a. a. O., S. 5.

²⁶² Ebd., S. 9.

²⁶³ Herder: *Ueber die Legende*, in: *Zerstreute Blätter*, 6. Sammlung, 2. Buch (1797), S. 249–274, hier S. 251.

²⁶⁴ Ebd., S. 263.

²⁶⁵ Ebd., S. 274.

²⁶⁶ Ebd.

²⁶⁷ Ebd., S. 251 f.

gegläubtes Märchen“ angesehen.²⁶⁸ Aber nicht nur konfessionelle Gründe, auch geistesgeschichtliche Aspekte hätten die Gattung in Misskredit gebracht; wie einige Rezensenten, so hatte auch Herder erkannt: „Die Welt ihrer [der Legende] Gegenstände ist eine andere“ als die Welt des 18. oder 19. Jahrhunderts und damit für letztere nicht mehr zeitgemäß.²⁶⁹ Die historische Differenz und die Entwicklung der intellektuellen Fähigkeiten der Menschen versteht Herder unter einer relativistischen Perspektive: „Nach unsrer lichten Zeit können wir nicht alles beurtheilen“.²⁷⁰ Die Wundererzählungen seien in einer Phase des naiven Denkens entstanden, als die „Phantasie der Empfindung“ besonders regsam war und sich eine rational-aufgeklärte Welt-sicht noch nicht ausgebildet hatte.²⁷¹ Für das 19. Jahrhundert sind die Legenden also zu erneuern und den veränderten Umständen anzupassen: „[D]amals schrieb man die Legenden für seine Zeit, uns erzähle man, wenn man will, die Denkwürdigsten für unsre Zeiten“.²⁷²

Diese Ansicht machte sich Kosegarten jedoch trotz seiner Berufung auf Herder nicht zu eigen, wie sein Vorwort bezeugt. Seine Absicht bestehe darin, „Sagen aus der Vorzeit zu geben“ und dementsprechend die „alten Erzählungen“ nicht „nach heutigem Geschmack [zu] bearbeiten“.²⁷³ Lediglich „hie und da“ habe er „etwas mehr Ordnung und Klarheit in den Vortrag“ gebracht sowie „bisweilen auch den allzuflachen [sic] und breiten Strom einer fast unerschöpflichen Redseligkeit in etwas engere Ufer“ eingedämmt.²⁷⁴ Durch diese moderaten Überarbeitungen hoffte er die Legenden den zeitgenössischen Lesern schmackhaft zu machen.²⁷⁵

„[D]as Herz erfrischt“ hat er Keller damit aber nicht.²⁷⁶ Keller, das zeigten bereits die oben angeführten Rezensionen, ging mit der Gattung deutlich freier um als Kosegarten; dem religiösen Aspekt räumt er weniger Bedeutung ein, als es Kosegarten oder Herder getan hatten. Obwohl Keller im Vorwort der *Legenden* seine Gattungstreue beschwört, äußerte er sich brieflich im

²⁶⁸ Ebd., S. 249.

²⁶⁹ Ebd., S. 272.

²⁷⁰ Ebd., S. 267.

²⁷¹ Ebd., S. 257.

²⁷² Ebd., S. 272.

²⁷³ Kosegarten: *Legenden*, a. a. O., S. 6.

²⁷⁴ Ebd.

²⁷⁵ Dass sich die Säkularisation der Gattung nicht erst bei Keller, sondern schon bei Kosegarten bemerkbar macht, hat Walter Reusse nachgewiesen, vgl. Walter Reusse: *G. Kellers ‚Sieben Legenden‘. Veranschaulichung und Erörterung der Säkularisation im Deutschunterricht auf der Oberstufe*, in: *Der Deutschunterricht* 15/4 (1963), S. 104–120.

²⁷⁶ Kosegarten: *Legenden*, a. a. O., S. 5.

Sinne der Kritiker, die seine *Legenden* nicht mehr in der Gattungstradition verorteten. Es seien, so schrieb Keller an seinen Verleger Ferdinand Weibert, „völlig frei geschriebene kleine Novellen“, die Annahme, er habe die „Legenden [...] mittelst ‚einzelner Pinselstriche‘“ lediglich retuschiert, gehe fehl (HKKA 23.3, S. 395).²⁷⁷ Die Bezeichnung ist auffällig: Herder und Kosegarten verglichen die Legende mit den ebenfalls seit alters überlieferten Gattungen der Sage oder Märchen, Keller sprach von der modernen Novelle. Was auf den ersten Blick als vollständige Gattungsabkehr gedeutet werden könnte, war jedoch von Keller nicht so radikal gemeint. Gegenüber Vischer äußerte er seine Angst, die „Kritik würde den Vorwurf des Heinisirens machen“, ihn also der Religionsspötereie bezichtigen. Wie die angeführten Rezensionen bezeugen, warf man ihm diesen Aspekt durchaus vor, die Kritiken zeigen jedoch auch, dass Keller eine Gattungserneuerung gelungen war, die begeisterte Anhänger auf den Plan rief.

Sucht man die Eigenart von Kellers *Legenden* zu bestimmen, so könnte man sie mit der Formulierung ‚sowohl, als auch‘ beschreiben.²⁷⁹ Keller schließt sich an die Gattungstradition an, bricht aber auch mit ihr; er berichtet von Wundern und Märtyrern,²⁸⁰ aber auch von ganz normalen Men-

²⁷⁷ Keller geht es freilich gegenüber seinem Verleger auch darum, seine eigene schriftstellerische Leistung zu betonen und die neuen Texte seinem bisherigen Werk ebenbürtig zur Seite zu stellen. Als Kopist von Kosegarten wollte er nicht erscheinen. Die Distanzierung von Kosegarten nahm Keller bereits in einem Brief an Ferdinand Freiligrath aus dem Jahre 1860 vor. Von dem „läppisch frömmelnden u einfältiglichen Style“ Kosegartens zugleich abgestoßen wie herausgefordert, entwickelte Keller, wie er schreibt, gegen Ende der 1850er Jahren seine sieben Erzählungen, wobei er, mit Blick auf seine Maria-Legenden *Die Jungfrau als Ritter* und *Die Jungfrau und die Nonne*, aus den „süßlichen u heiligen Worten Kosegärtchens“ eine „erotisch-weltliche Historie“ formte, in der die „Jungfrau Maria die Schutzpatronin der Heirathslustigen“ ist (Keller an Ferdinand Freiligrath, 22. April 1860, in: HKKA 23.2, S. 375). Ursprünglich – und davon zeugt auch Kellers Brief an Freiligrath – waren die Legenden als Teil des größeren *Galatea*-Komplexes geplant, den Keller in überarbeiteter Form 1881 unter dem Titel *Das Sinngedicht* vorlegte. Erst als Keller 1871 von Weibert angefragt wurde, bei ihm zu veröffentlichen, nahm Keller die Texte erneut hervor, die er offenbar wiederholt überarbeitet hatte: „Auch habe ich eine Anzahl Novellchen ohne Lokalfärbung liegen, die ich alle 1½ Jahr einmal besehe u ihnen die Nägel beschneide, sodaß sie zuletzt ganz putzig aussehen werden.“ (Keller an Paul Heyse, 2. April 1871, in: HKKA 23.2, S. 377).

²⁷⁸ Keller an F.T. Vischer, 1. Oktober 1871, in: HKKA 23.2, S. 380.

²⁷⁹ Das schließt an die sehr detaillierte Interpretation von Christine Renz an, dies.: *Gottfried Kellers ‚Sieben Legenden‘. Versuch einer Darstellung seines Erzählens*, Tübingen 1993 (Studien zur deutschen Literatur, 129), insbes. S. 263–269.

²⁸⁰ Vgl. die drei Maria-Legenden sowie *Dorotheas Blumenkörbchen*.

schen;²⁸¹ er zeigt das göttliche Wirken,²⁸² offenbart aber auch mit psychologischem Scharfblick menschliche Handlungsmotive.²⁸³ Ein naiver Erzählton wird von ironischen Momenten unterbrochen,²⁸⁴ das historische Milieu enthält Anspielungen auf Kellers Gegenwart.²⁸⁵ Zusammenfassend lässt sich dies als Mischung von Volks- und Kunstpoesie verstehen.

Exemplarisch lässt sich Kellers Schreibweise an der Erzählung *Die Jungfrau als Ritter* erläutern, die bei Kosegarten nur eine kurze Anekdote innerhalb der verschiedenen Maria-Legenden darstellt. Bei Kosegarten nimmt Maria die Gestalt des Ritters Walter von Birberg an und kämpft für diesen siegreich an einem Ritterturnier, das der Ritter verpasst, weil er für die Jungfrau betet.²⁸⁶ Im Sinne Herders zeigt sich hier die vorbildhafte Andacht: Die Frömmigkeit des Ritters wird von der Jungfrau mit weltlichen Ehren belohnt, was der Ritter erkennt und ihn wiederum darin bestärkt, seinen Gottesdienst zu intensivieren und bis zu seinem Tode fortzuführen. Während die Erzählung bei Kosegarten einzig dazu dient, den Glauben zu stärken, bettet Keller sie als Episode in die Geschichte einer Braut- resp. Bräutigamwerbung ein, wodurch ihre ursprüngliche Funktion verloren geht.

Kellers *Die Jungfrau als Ritter* ist nicht ohne die ihr vorangehende Erzählung *Die Jungfrau und der Teufel* zu verstehen. Auch diese beruht auf einer Legende von Kosegarten, *Die Jungfrau und der Böse*, in der ein Ritter so freigiebig ist, dass er all seinen Reichtum verliert. Um wieder zu Geld und Ehren zu kommen, geht er einen Pakt mit dem Teufel ein, dem er als Gegenleistung seine Ehefrau schenkt. Bevor es soweit kommt, greift Maria rettend ein, da die „überaus züchtige und fromme Ehegenossin“ des Ritters, der „heiligen Jungfrau all ihre Lebetage mit sonderlicher Andacht zu gedenken pflegte“.²⁸⁷ Auch hier wird der Glaube also belohnt.

Dieselbe Frömmigkeit weist auch Bertrande, die Ehefrau des Grafen Gebizo, in Kellers Erzählung *Die Jungfrau und der Teufel* auf, die deshalb ebenfalls von Maria gerettet wird. Anders als bei Kosegarten lässt Keller jedoch ihren Ehemann sterben,²⁸⁸ woraufhin sich Bertrande einen neuen Gatten su-

²⁸¹ Vgl. etwa den Ritter Zendelwald in *Die Jungfrau als Ritter*.

²⁸² Vgl. *Dorotheas Blumenkörbchen* oder *Das Tanzlegendchen*.

²⁸³ Vgl. *Eugenia* oder *Der schlimm-heilige Vitalis*.

²⁸⁴ Vgl. *Die Jungfrau als Ritter* oder *Der schlimm-heilige Vitalis*.

²⁸⁵ Vgl. *Die Jungfrau als Ritter*.

²⁸⁶ Die Erzählung ist wieder abgedruckt in *HKKA* 23.2, S. 446.

²⁸⁷ Kosegarten: *Die Jungfrau und der Böse*, in: *HKKA* 23.2, S. 444.

²⁸⁸ Es bleibt offen, weshalb Gebizo stirbt, ob durch Zufall oder als Strafe Gottes; es heißt lapidar: „Gebizo indessen, nachdem er sein liebliches Weib verlassen, war in der beginnenden Nacht irr geritten und Roß und Mann in eine Kluft gestürzt, wo

chen muss, worauf am Ende der Erzählung explizit hingewiesen wird.²⁸⁹ Die Folgeerzählung, *Die Jungfrau als Ritter*, berichtet von dieser Suche. Bertrande zieht wegen „ihres Reichtums“ und „ihrer Schönheit“ rasch das Interesse der Herrscher „im deutschen Reiche“ auf sich, sogar der Kaiser hält um ihre Hand an (*HKKA* 7, S. 364). Um für diesen zu werben, kommt der Ritter Zendelwald an den Hof Bertrandes, in den sich Bertrande verliebt. Nachdem Zendelwald abgereist ist, kündigt Bertrande ein Turnier an, durch das ihr zukünftiger Gemahl erkoren werden soll und zu dem auch Zendelwald durch einen extra ausgesandten Boten eingeladen wird. Seine Mutter erkennt den Plan Bertrandes sofort: „Nun will ich wetten, daß niemand anders als Bertrande selbst diesen Boten hergesandt hat, Dich auf die richtige Spur zu locken, mein lieber Zendelwald! Das ist mit Händen zu greifen [...]“ (Ebd., S. 368) Der Plan droht jedoch wegen der Trägheit von Zendelwald zu scheitern,²⁹⁰ zaudernd reitet er los und kehrt in derselben Kapelle ein, in der bereits in der ersten Erzählung Bertrande die Hilfe von Maria erfahren hatte. Nun hilft Maria ein zweites Mal, nimmt „Gestalt und Waffenrüstung“ von Zendelwald an, als dieser einschläft, und gewinnt als „eine kühne Brunhilde“ das Turnier (ebd., S. 369).²⁹¹ Erst nach der Vermählung legt Zendelwald seine Trägheit ab und „that und redete alles zur rechten Zeit [...] und wurde ein ganzer Mann im Reiche, so daß der Kaiser ebenso zufrieden mit ihm war, als seine Gemahlin“ (ebd., S. 376).

Am Ende von Kellers Erzählung stellt sich ein ähnliches Bild ein wie bei Kosegarten: Das Ehepaar – bei Kosegarten freilich mit dem ersten Gatten – dankt Maria und will auch in Zukunft zu ihr beten, weil sie ihnen geholfen hat.²⁹² Maria half Bertrande, weil diese stets fromm war und „in ihrem Herzen ihrer göttlichen Beschützerin“ gedachte (Ebd., S. 373). Aus beiden Erzählungen Kellers ergibt sich damit letztlich eine mit Kosegarten vergleichbare religiöse Lehre: Tiefe und wahre Frömmigkeit wird mit göttlichem Beistand vergolten.

er den Kopf an einem Stein zerschellte, so daß er stracks aus dem Leben schwand.“ (*HKKA* 7, S. 363).

²⁸⁹ „[D]iese Sache begab sich, wie in der folgenden Legende geschrieben steht“ (ebd., S. 363).

²⁹⁰ „Ueberdies war er [Zendelwald] träg in Handlungen und Worten.“ (Ebd., S. 365).

²⁹¹ Die beiden Zweikämpfe von Maria gegen die Ritter ‚Guhl der Geschwinde‘ sowie ‚Maus der Zahnlose‘ stellen nach Keller Anspielungen auf den deutschen Krieg gegen Frankreich und den Panslawismus dar, vgl. *HKKA* 7, S. 366 und Keller: *Sämtliche Werke*, Bd. 6, S. 856.

²⁹² Bei Kosegarten heißt es: „Als sie nun zu Hause gekommen, [...], sind sie all ihr Lebetage beharret im Lobe und Dienste der allerseligsten Jungfrau“ (*HKKA* 23.2, S. 445); bei Keller: „Aber niemals unterließen sie, unterwegs in jenes Kirchlein zu treten und ihr Gebet zu verrichten vor der Jungfrau“ (*HKKA* 7, S. 376).

Freilich unterscheiden sich Keller und Kosegarten hinsichtlich der Motivierung des Beistandes. Bei Kosegarten greift Maria ein, um die Unschuld vor dem Teufel zu retten, das Herstellen der göttlichen Gerechtigkeit wird im Hinblick auf das Heilsgeschehen plausibel. Keller hingegen verwandelt in der Zendelwald-Erzählung das „Legendenwunder“ in ein „Märchenwunder“.²⁹³ Dass Maria Bertrande bei der Suche nach einem neuen Bräutigam hilft, lässt sich heilsgeschichtlich nicht vermitteln. Rezipiert man *Die Jungfrau als Ritter* als Einzelerzählung dann geht es darin lediglich um eine Brautwerbung, die einzig durch Marias Eingreifen zu einem glücklichen Ende kommt. Hierbei stellen sich unweigerlich Märchenassoziationen ein: Die anfängliche Mangelsituation des Helden Zendelwald, seine Naivität sowie das Happy End erinnern an den Dümmling aus *Die drei Federn*, *Die Bienenkönigin* oder *Die goldene Gans* oder auch an *Hans im Glück*.²⁹⁴ Im Weiteren spielt Keller auch aufs Nibelungenepos mit seinen verschiedenen Hochzeiten an (insbesondere durch das Stichwort „Brunhilde“).²⁹⁵ Die verschiedenen Schauplätze der Erzählung, Schlösser und Wälder, referieren darüber hinaus auch auf romantische Rittererzählungen. Keller weitet die einzelnen von Kosegarten ‚übernommenen‘ Legenden inhaltlich deutlich aus, wodurch sich auch der Gattungsbegriff verändert. Als „Novellen“ resp. als „Novellchen ohne Lokalfärbung“ (*HKKA* 23.2, S. 377) fokussieren Kellers *Legenden* nicht das religiöse Verhalten, sondern lenken den Blick auf das allgemein Menschliche.

Dieser Blick macht auch vor den Heiligen nicht halt, die in Kellers Darstellung nicht so sehr als himmlische Gestalten, sondern vielmehr als ‚normale‘ Menschen erscheinen, worauf auch Anya Banasik hingewiesen hat: „Keller uses these religious figures of the past as examples of human types, who are unpredictable and ever-changing“.²⁹⁶ Maria als kämpfende Jungfrau zu zei-

²⁹³ Renz: *Kellers ‚Sieben Legenden‘*, a. a. O., S. 94; allerdings handelt es sich hierbei nicht um die „Wunscherfüllung“ von Zendelwald (ebd.), sondern um diejenige von Bertrande.

²⁹⁴ Vgl. hierzu auch Rudi Richard Bentz: *Form und Struktur der ‚Sieben Legenden‘ Gottfried Kellers*, Stäfa 1979 [Diss.], S. 289, für weitere Märchenanspielungen in Kellers *Legenden* ebd., S. 278–292.

²⁹⁵ Zendelwalds Mutter gibt zu diesem Motiv eine weitere Variante ab: „In ihrer Jugend hatte sie so bald als möglich an den Mann zu kommen gesucht und mehrere Gelegenheiten so schnell und eifrig überhitzt, daß sie in der Eile gerade die schlechteste Wahl traf in der Person eines unbedachten und tollkühnen Gesellen“ (*HKKA* 7, S. 366). Vor diesem Hintergrund ist Bertrande (bei ihrer zweiten Wahl) das positive Gegenmodell: Sie agiert sorgfältig und bedacht und gelangt so zum gewünschten Partner.

²⁹⁶ Anya Banasik: *Gottfried Keller’s Adaptation of medieval Legends for the XIXth C. Audience*, in: *Legenda aurea. Sept siècles de diffusion. Actes du colloque inter-*

gen, kommt schon in den mittelalterlichen Legenden vor,²⁹⁷ dass es sie „erheitert“ (HKKA 7, S. 370), wenn sie dem sich im Gebüsch verbergenden Teufel absichtlich mit dem Pferd auf den Schwanz tritt,²⁹⁸ und dass sie die besiegten Ritter der Lächerlichkeit preisgibt („unter dem allgemeinen Gelächter der Zuschauer“ [ebd., S. 372]), offenbart ein eher menschliches, ritterliches Gemüt. Keller selbst hatte den eher dem Weltlichen zugewandten Charakter von Maria betont,²⁹⁹ als er sie als „Schutzpatronin der Heirathslustigen“ (HKKA 23.2, S. 375) bezeichnet hatte. Indem Keller Maria individuelle menschliche Züge verleiht, macht er ihr Eingreifen in irdisches Geschehen glaubhaft: Wer mit seinen Gegnern im Stile der Ritter seine Spässe macht, der hilft auch einer frommen Witwe gerne zu einem neuen Mann. Die religiöse Kritik an Kellers Legenden erhellt sich somit auch aus seiner Maria-Darstellung.³⁰⁰

Neben den drei Maria-Legenden kommen auch in *Dorotheas Blumenkörbchen* und *Das Tanzlegendchen* Wunder vor, wobei die Handlung beider Erzählungen zudem in himmlischen Gefilden spielt. In keinem Fall wird auf Ebene der Diegese der Bruch mit den herrschenden Naturgesetzen thematisiert oder deswegen eine Irritation der handelnden Figuren sichtbar; das entspricht dem in Legende und Märchen typischen Umgang mit dem Übernatürlichen. Von den sieben Erzählungen weisen zwei (*Eugenia* und *Der schlimm-heilige Vitalis*) jedoch gar keine phantastischen Momente auf; allerdings spielt Keller in der Geschichte des Bekehrers Vitalis mit der Leserwartung, von einem Wunder zu hören, und spricht lediglich ironisch von einem Wunder. Als ein „wahres Wunder“ (HKKA 7, S. 407) wird dort die Tatsache bezeichnet, dass der Mönch Vitalis, der zuvor viele Hetären von ihrem sündigen Lebenswandel abbrachte, nun selbst dem spielerischen Werben einer Frau unterliegt und sich in die keusche Jole verliebt. Das Wunder wird hier nicht durch das Eingreifen göttlicher Mächte bewirkt, sondern durch

natinal sur la ‚Legenda aurea‘, éd. par Brenda Dunn-Lardeau, Montréal 1986, S. 283–288, hier S. 284.

²⁹⁷ Vgl. Jacobus de Voragine: *Legenda aurea* sowie Caesarius von Heisterbach: *Dialogus Miraculorum*, vgl. hierzu Leitzmann: *Quellen*, a. a. O., S. XXXVf., und Reusse: *Kellers ‚Sieben Legenden‘*, a. a. O., S. 106, sowie ders.: *Arbeitshilfen/ Texte zu G. Kellers ‚Sieben Legenden‘*, in: *Beihefte zu Der Deutschunterricht* 15/4 (1963), S. 1–8.

²⁹⁸ Motivisch hält sich Keller hiermit freilich an die orthodoxe Dogmatik, vgl. Gerd Dönni: *Der Teufel bei L. Th. Kosegarten und in G. Kellers ‚Sieben Legenden‘*, in: *Sprachkunst* 22/1 (1991), S. 61–70, hier S. 69.

²⁹⁹ Davon zeugt auch der Kuss, den sie in Gestalt Zendelwalds Bertrade gibt, vgl. HKKA 7, S. 373 f.

³⁰⁰ Vgl. auch Peter Goldammer: *Ludwig Feuerbach und die ‚Sieben Legenden‘*, in: *Weimarer Beiträge* 4 (1958), S. 311–325.

die Liebe, die aus dem asketischen Bekehrer, aus dem „Märtyrer“ für einen frommen Lebenswandel, einen (auch) sinnlich Bekehrten, einen „treffliche[n] und vollkommene[n] Weltmann und Gatte[n]“ (ebd., S. 410), macht. Von der Handlungsstruktur her gesehen, wären damit zwar die Gattungserwartungen erfüllt, die ursprüngliche Gattungsintention aber, auf die auch im Motto der Erzählung hingewiesen wird,³⁰¹ unterlaufen.

Keller schätzte die verschiedenen Arten der erzählenden Volksüberlieferung. Auch dem Märchen begegnete er aus ästhetischer und kulturgeschichtlicher Perspektive mit Sympathie wie sein Kunstmärchen *Spiegel das Kätzchen* bezeugt. In die Seldwyler Novellensammlung ist es als Erzählung über die Entstehung einer sprichwörtlichen Redensart in Seldwyla eingebettet;³⁰² auch der fiktive Ort verfügt also über eine eigene Tradition der Volkspoesie. Märchen wie Legenden sind ihm ein wichtiger Teil der literarischen Tradition und dementsprechend nimmt er sie als Dichtungen ernst; dass sie ihm in ihrer ursprünglichen Form nicht mehr zeitgemäß scheinen, belegen seine Adaptationen.

³⁰¹ „Meide den traulichen Umgang mit Einem Weibe, empfehle du überhaupt lieber das ganze andächtige Geschlecht dem lieben Gott.“ (HKKA 7, S. 386).

³⁰² Die „alte Sage [...] über den Ursprung und die Bedeutung“ des Sprichworts „Er hat der Katze den Schmeer abgekauft!“ (für einen schlechten Handel machen) reicht „mehrere[] hundert Jahre[]“ zurück (HKKA 4, S. 266).

VI Fazit und Ausblick

Die Rekapitulation der verschiedenen Bedeutungen, welche die ‚Volkspoesie‘ im 19. Jahrhundert annehmen konnte, kann mit der Bestimmung von Oskar Ludwig Bernhard Wolff aus dem Jahre 1846 beginnen, weil sie verschiedene Auffassungen zum Ausdruck bringt, denen im Verlauf dieser Untersuchung zentrale Bedeutung zugeschrieben werden konnten:

Sie [die Volkspoesie] war [...] daher anfänglich nur ein natürlicher Ausdruck des Gefühls und eine zwar kunstlose, aber doch in verschönerter Form vorgetragene Mittheilung von Gedanken und Gesinnungen oder merkwürdigen Ereignissen und Begebenheiten, deren äußere Gestaltung durch die Weise des Vortrags bestimmt wurde, welcher entweder in wirklichem Gesange oder doch in einer zwischen dem Gesange und feierlicher Rede die Mitte haltenden Art mündlicher Mittheilung bestand. [...] Die Volkspoesie ist [...] der reine ursprüngliche Ausdruck des Geistes des Menschen, wie er sich in dem eigenthümlichen Wesen eines Volkes zeigt und von ihm ausgesprochen wird. Einzelne sind hier allerdings die Sprecher, aber zugleich auch die Wortführer für Alle; sie reden im Sinne und Geiste des ganzen Volkes und dieses eignet sich das Gegebene als Allen gehörig an, unbekümmert um den Einzelnen, der es zuerst aussprach, [...] bis es zuletzt Allen sinn- und mundgerecht wurde, Aller Eigenthum verblieb und sich von Geschlecht zu Geschlecht bis auf die spätesten Zeiten vererbte.¹

Insbesondere die Natürlichkeit und die Sozialität waren Gesichtspunkte, die zur Profilierung der Volkspoesie im 19. Jahrhundert maßgeblich beitrugen, weil sich diese damit von anderen Literaturauffassungen abgrenzen ließ. Als natürliche, intuitiv aus dem Moment entstandene Poesie galt sie seit dem 18. Jahrhundert als poetologisches Gegenmodell zu einer nach tradierten Dichtungskonventionen verfassten Dichtung, also zur Gelehrtendichtung oder auch zu einem rhetorisch-stilistisch komplexen, aber inhaltsleeren Manierismus. Als dichterischer Ausdruck einer Gemeinschaft wurde sie auch ganz generell der Individualdichtung gegenübergestellt. Wollte man ihr Alter betonen und sie damit von der modernen Literatur abgrenzen, bezeichnete man sie als ‚Natur‘- oder gar ‚Urpoesie‘. Sie bezeichnete nicht nur eine historische

¹ *Hausschatz der Volkspoesie. Sammlung der vorzüglichsten und eigenthümlichsten Volkslieder aller Länder und Zeiten in metrischen deutschen Uebersetzungen*, besorgt und hg. von Oskar Ludwig Bernhard Wolff, Leipzig 1846, S. V–VI.

Frühphase der Literaturgeschichte, sondern konnte auch im Allgemeinen (und somit auch mit zeitlichem Bezug aufs 19. Jahrhundert) für eine mündlich überlieferte Poesie stehen, die ausschließlich im Volk weitergereicht wurde und somit von der schriftbasierten Gelehrtenkultur abgesondert war. Darüber hinaus unterschied man die Volkspoesie als ‚Nationalpoesie‘ von fremdländischen Dichtungen.² Die modernen, weitgehend erst im 19. Jahrhundert aufgekommene Bezeichnungen wie ‚volkstümliche Literatur‘, ‚Volksliteratur‘, ‚Volksdichtung‘ etc. beruhten ebenfalls auf dem Konzept der Volkspoesie und fügten der semantischen Vielfalt auch eine begriffliche hinzu.³

Diese Diversität hob bereits Arnold E. Berger 1894 in der ersten begriffsgeschichtlichen Arbeit zu dem Begriffspaar ‚Volkspoesie – Kunstpoesie‘ hervor. Die von Berger gemusterten historischen Ansichten wurden dabei (unnötigerweise) diskreditiert, weil es Berger nicht bloß um eine historische Begriffsanalyse, sondern vor allem auch um die Legitimation und Etablierung seines eigenen Verständnisses ging, wonach es auf die Unterscheidung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit ankomme. Diese Auffassung war und ist freilich selbst eine historische; auch wenn sie uns heute unmittelbar einleuchtet, etablierte sie sich erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Davor gab es, wie gezeigt, vielfältige Verwendungsweisen, die auch in Bergers Rekapitulation zur Sprache kommen.

Der Durchgang durch die verschiedenen Auffassungen von ‚Volkspoesie‘ beginnt, wenig überraschend, mit Herder, der die Volkspoesie als ursprüngliche und wahre Art des Dichtens von der Kunstpoesie als „gelehrte[r] Uebung“ abgegrenzt habe.⁴ In der Zeit nach Herder habe man beide Poesien nicht mehr im Hinblick auf die Produktionsweise (spontan vs. reflektiert) unterschieden,

² Vgl. auch Helmut Weidhase: *Volkspoesie*, in: *Metzler Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen*, hg. von Günther und Irmgard Schweikle, zweite, überarbeitete Auflage, Stuttgart 1990, S. 493.

³ Dies zeigt sich paradigmatisch auch bei Wolff, der die aus dem Volk hervorgehenden dichterischen Erzeugnisse in dreifacher Hinsicht unterscheidet. Während, wie gesehen, die Volkspoesie als „Eigentum [...] eines ganzen Volkes“ zu gelten hat, ist die Naturpoesie ein „freies unbewußtes Eigentum und Erzeugniß des einzelnen Menschen“, d. h. also die erste Artikulation eines Liedes, das später von anderen übernommen und dadurch zur ‚Volkspoesie‘ wird (Wolff: *Hausschatz der Volkspoesie*, a. a. O., S. VI). Diese Differenzierung wurde im 19. Jahrhundert nicht immer gemacht. Davon grenzt Wolff die „Poesie des Volkes“ ab, die „Gassenhauer“, die zwar ebenfalls „ein freies Erzeugniß des Volkes“ darstellen, jedoch nicht aus dem Gefühl, sondern aus dem Verstand entsprungen seien und meist nur „vorübergehende Interesse“ behandeln würden (ebd., S. IX).

⁴ Arnold E. Berger: *Volksdichtung und Kunstdichtung*, in: *Nord und Süd* 68 (1894), S. 76–96, hier S. 79.

sondern in erster Linie in Bezug auf die Anzahl Produzenten und ‚Kunstpoesie‘ als das ‚Werk der einzelnen Dichter‘, ‚Volkspoesie‘ hingegen als ‚Erzeugnis des Volkes‘ angesehen.⁵ Man definierte beide Poesien auch von der Stoffwahl her und bestimmte dementsprechend die Volkspoesie als Nationalpoesie. Von genuin nationalen Stoffen könne man, so Berger, jedoch gar nicht sprechen, da es stets interkulturelle Vermischungen gegeben habe, so sei z. B. das Nibelungenlied und andere Epen im Grunde durch die ritterliche, „französisch geprägte[] Gesellschaft“ angeregt worden.⁶ Auch im Hinblick auf die Homogenität des Publikums könne man die Dichtungen nicht bestimmen, da es keinen umfassenden, einheitlichen Geschmack des Publikums gebe. Ein Volkslied könne zwar in der Gegenwart allgemein bekannt sein, der „Gebildete“ könne darin jedoch nicht „den vollbürtigen Ausdruck seines [eigenen] ästhetischen Empfindens“ entdecken.⁷

Andere wiederum haben die Poesien vom Bildungsstand des Dichters her definiert, der Volkspoet folge demzufolge „unbewußt einem innern Drange“ und rage „an Stand und Bildung nicht wesentlich über die Masse des Volkes“ hinaus, der Kunstpoet hingegen sei gebildet und ahme „klassische[] Muster“ nach, dichte also „mit vollem Bewußtsein“ nach Regeln.⁸ Als weitere Variante führt Berger die bspw. für Jacob Grimm wichtige Unterscheidung an, die sich an der Anonymität der Verfasser orientiert und „Gedichte unbekannter Verfasser als Volkspoesie“, Werke von namentlich bekannten Urhebern als Kunstpoesie bezeichnet.⁹ Mit Hinweise auf Gedichte von Ludwig Uhland (*Ich hatt' einen Kameraden*), Joseph von Eichendorff (*In einem kühlen Grunde*) und Wilhelm Hauff (*Steh' ich in finst'rer Mitternacht*), die gegen Ende des Jahrhunderts aufgrund ihrer Bekanntheit als Volkspoesien anzusehen seien, entkräftet Berger auch diese Auffassung. Sein Fazit fällt dementsprechend vernichtend aus, er attestiert den verschiedenen ‚Volkspoesie‘-Auffassungen, wie sie seit Herder geäußert wurden, nicht einmal in ihren jeweiligen historischen Kontexten Überzeugungskraft:

[...] [I]ndem man [...] diesen bezeichnenden Schlagwörtern [Volks- und Kunstdichtung] wissenschaftliche Stützen unterzuschieben und sie aus der Geschichte zu rechtfertigen suchte, kam man dazu, die Literaturen in ein älteres Zeitalter der Volksdichtung und ein jüngeres der Kunstdichtung zu scheiden, man machte sogar die beiden Hauptgattungen der Poesie daraus, man erklärte sie für nicht nur zeitlich im Allgemeinen abliegende, sondern auch ihrem Wesen

⁵ Ebd.

⁶ Ebd., S. 86.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd., S. 87.

nach unvereinbare Gegensätze und gerieth in dem Bemühen, diese angeblichen Gegensätze wissenschaftlich zu erläutern, nicht nur mit den geschichtlichen Thatsachen überall in Widerspruch, sondern man lernte sogar an so nebelhafte Luftgespinnte glauben, wie es die Trugbilder vom dichtenden Volksgeist, von der individualitätslosen Gemeinpoesie ohne jeden Zweifel sind.¹⁰

Während Berger die früheren Ansichten als Phantasma diskreditierte, bezeichnete er seine eigene Auffassung als einzige „gegenwärtige wissenschaftliche Erkenntniß“,¹¹ ohne in Rechnung zu stellen, dass sie ebenso historisch ist wie die vorangehenden. Für Berger gibt es zwischen Volks- und Naturpoesie keinen absoluten („grundsätzliche[n]“)¹² Unterschied, adäquater sei es, von „ungeschriebene[r] Dichtung und geschriebene[r] Dichtung oder mündlich überlieferte[r] Dichtung und Schriftdichtung“¹³ zu sprechen und somit die Differenzen als „Stilgegensätze[]“¹⁴ zu erklären. Volkspoesie ist für ihn der „Stil des mündlichen Vortrags“,¹⁵ der sich aus Gründen der besseren Merkbarkeit durch formelhafte Wiederholungen und knappe Schilderungen der Gebärden der Protagonisten (statt ausführliche Beschreibungen der inneren emotionalen Regungen) auszeichne.¹⁶ Mit seiner stilistischen Auffassung von ‚Volkspoesie‘ knüpft Berger an Auffassungen August Wilhelm Schlegels an (Kap. II.2) und artikuliert zugleich die heute vorherrschende Ansicht, wo-

¹⁰ Ebd., S. 87 f.

¹¹ Ebd., S. 88.

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd., S. 96.

¹⁵ Ebd., S. 89.

¹⁶ Ebd., S. 90. – Diesem Erzählstil gehe es darum, die Phantasie des Lesers gleichsam zum Mitdichten anzuregen: „Vom äußeren Verlauf theilt der Sänger nur das Nothdürftigste andeutend mit [...]; kein Wort läßt er verlauten über die Charaktere seiner Helden, über ihre seelischen Bewegungen, alles das überläßt er dem selbstständigen inneren Bilden seiner Zuhörer. Er stellt lediglich zwei Menschen sich gegenüber in bewegtem Wechselgespräch, die Gefühlsmomente bleiben in dem äußeren Vorgang verborgen, und nicht der Dichter holt sie heraus, sondern die Phantasie des aufhorchenden und mitlebenden Publicums.“ (Ebd., S. 90). – Demgegenüber geht es in der Schriftdichtung bzw. dem „Lesestil“ darum, dass sich die Phantasie „nicht so sehr selbstthätig schaffend“, sondern vielmehr „empfangend verhält“ (ebd., S. 91). Die „Spannung des Mitgestaltens“ weiche „der stofflichen Neugierde und der „Schilderung des Zuständlichen, den Einzelheiten der Charakterzeichnung, der gedankenhaften Betrachtung [werde] ein breiter Raum gelassen und die durchsichtige, parataktische Satzfügung mehr und mehr in den Periodenbau“ verändert (ebd., S. 91 f.).

nach beiden Dichtungsarten im Hinblick auf ihre Medialität unterschieden werden.¹⁷ Der medialen Differenz maß man im 19. Jahrhundert, wie gesehen, jedoch deutlich weniger Bedeutung bei, weil man die Volkspoesie nicht nur aus ästhetischer Perspektive, sondern stets auch in anthropologischer, sozialer oder gar politischer Hinsicht rezipierte. Die Volkspoesie als „Ausdruck des dichtenden Volksgeistes“ zu verstehen und als „[a]ller Eigentum“ anzusehen, mag auch uns mit historischer Distanz wie Berger als „Luftgespinnte“ erscheinen, aber rechtfertigt dies, dass man solche poetologische Auffassungen marginalisiert?

Die Denkfigur ‚Volkspoesie versus Kunstpoesie‘ ist bis ins 20. Jahrhundert im poetologischen Diskurs virulent, sie verschwindet daraus aber nach dem 2. Weltkrieg auch deshalb so rasch, weil sie für die Bewegung der völkischen Literatur von großer argumentativer Bedeutung gewesen war und von dieser zur vehementen Kritik an den anderen, tendenziell avantgardistischen Literaturen genutzt wurde (siehe unten). Dieser Auffassung wurde um die Mitte des 19. Jahrhunderts der Weg bereitet, die politisch-gesellschaftliche Dimension der Volkspoesie einfach zu bestreiten bzw. gar zu negieren, wie es Berger tut, geht nach heutigem wissenschaftlichen und literarhistorischen Verständnis jedoch nicht an. Auch wenn einem die Diskussionen über die Volkspoesie im 19. Jahrhundert als (vermeintlicher) ‚Irrläufer‘ oder als Sackgasse der historischen Entwicklung erscheinen mag, für die damaligen Zeitgenossen waren sie Teil ihres gegebenen Lebensumfelds und ihrer geistigen Welt.

Die Volkspoesie stieg um 1800 zu einem wichtigen poetologischen Paradigma auf. Wenn auch die überwiegende Mehrzahl der literarhistorisch Interessierten im 19. Jahrhundert davon überzeugt war, dass es sich bei der Natur- oder Volkspoesie durchwegs um alte Dichtungen handelte, so gab es auch kritische Stimmen, die dies hinterfragten. Goethe, um hier nur eine davon anzuführen, wies in seiner Rezension von *Des Knaben Wunderhorn* darauf hin, dass die darin enthaltenen Volkslieder „weder vom Volk, noch fürs Volk gedichtet“ seien (Kap. II.3). Äußerst prägnant entlarvte er damit die Volkslieder als Fiktion und poetisches Konstrukt; als ein Konstrukt, das Hermann Bausinger in diesem Sinne 1980 als „Mischprodukt aus [...] Volksüberlieferungen und genialisch-produktivem Interesse“ einer jungen Dichtergeneration beschrieb.¹⁸ Weil sich die Missachtung der getreuen historischen

¹⁷ Die Schriftdichtung richte sich ans „Auge des Lesers“, die mündliche Dichtung ans „Ohr des Zuhörers“ (ebd., S. 89); vgl. hierzu etwa Mark-Georg Dehrmann: *Austreibung der Schrift durch die Schrift. Zur philosophisch-historischen Reflexion von Mündlichkeit nach 1800 am Beispiel der Grimmschen ‚Kinder- und Hausmärchen‘*, in: *Fabula* 55/1 (2014), S. 153–170.

¹⁸ Bausinger: *Formen*, a. a. O., S. 12.

Aufzeichnung und Wiedergabe, wie sie heutigen Philologen selbstverständlich ist, in den meisten Volkspoesie-Editionen jener Zeit – neben dem *Wunderhorn* bspw. auch in Herders epochalen *Volksliedern* oder Grimms *KHM* – feststellen lässt, hat Bausinger die Volkspoesie nicht als „Entdeckung“ des 18. und 19. Jahrhunderts bezeichnet, sondern als deren „Erfindung“. Während heute eine eindeutige Trennung zwischen historischem Dokument und produktiver Aneignung eingefordert wird, konnte man im 19. Jahrhundert einen derartigen Synkretismus durchaus aushalten, was sich auch bei Goethe beobachten lässt. Obwohl er die Volkslieder des *Wunderhorns* nicht als echte Volkslieder aus der Vergangenheit wahrnahm, attestierte er ihnen dennoch, „wahre Poesie“ zu sein. Vorstellungen von der Volkspoesie speisten sich vielfach in erster Linie ex negativo aus dem Kontrast zu einer anderen Literatur, der negativ konnotierten Kunstpoesie (welcher Ausprägung auch immer); was dieser entgegengesetzt werden konnte, galt als ‚echte‘ oder ‚wahre‘ Dichtung – als Volkspoesie.

Die strikte Opposition, mit der ‚Volks‘- und ‚Kunstpoesie‘ im 19. Jahrhundert einander gegenüber gestellt wurden, ist in erster Linie eine historische Sichtweise und wird heute kaum mehr geteilt. Vielmehr stellt man die (scheinbar) eindeutige und klare Grenzziehung in Frage und verweist auf die wechselseitigen Interdependenzen beider Poesien. Roger Chartier hat die Trennung von schriftloser Volkspoesie und schriftverhafteter Kunstpoesie bereits für die Epoche der Renaissance hinterfragt, in der man eigentlich ‚reine‘ Überlieferungstraditionen erwarten würde, da der Buchdruck noch in den Anfängen steckte und die Schriftbeherrschung wenig verbreitet war. Chartier weist nach, dass bereits in der Konstitutionsphase des schriftbasierten Zeitalters beide Poesien wechselseitig aufeinander reagierten und gesungene Balladen relativ rasch gedruckt wurden bzw. schnell mündliche Varianten von gedruckten Romanzen u.ä. auftauchten.¹⁹ Damit bestätigt er Einsichten von Peter Burke, der ebenfalls auf die kontinuierlichen Interdependenzen zwischen gelehrter und volkstümlicher Überlieferung seit dem 14./15. Jahrhundert hingewiesen hatte: „Es gab im Europa zu Beginn der Neuzeit keine reine, sich nicht verändernde Volkskultur, und wahrscheinlich hat es sie auch nie gegeben.“²⁰ Ebenso wie die mündliche existierte auch die

¹⁹ Roger Chartier: ‚Populärer‘ Lesestoff und ‚volkstümliche‘ Leser in Renaissance und Barock, in: *Welt des Lesens. Von der Schriftrolle zum Bildschirm*, hg. v. dems. und Guglielmo Cavallo, übers. aus dem Englischen von H. Jochen Bussmann und Ulrich Enderwitz, aus dem Französischen von Klaus Jöken und Bernd Schwibs, aus dem Italienischen von Martina Kempfer, Frankfurt a.M. 1999, S. 391–418.

²⁰ Peter Burke: *Helden, Schurken und Narren. Europäische Volkskultur in der frühen Neuzeit*, hg. und mit einem Vorwort von Rudolf Schenda, übers. von Susanne

schriftliche Überlieferung, d.h. die Kultur der Elite, nicht unabhängig von der jeweils anderen.²¹

Die exemplarischen Analysen literarischer Texte in den Kapiteln IV und V meiner Studie konnten den weitreichenden Einfluss der Volkspoesie und der damit verbundenen (poetologischen) Vorstellungen auch für das literarische Schaffen der Zeit erhellen. Volkspoetische Prätexte wurden in allen Literaturen zitiert, sowohl in trivialen und volksaufklärerischen Erzähltexten von Nieritz oder Marlitt, als auch in den Novellen und Romanen der großen Realisten wie Storm und Raabe. Entsprechend vielfältig sind die erzählerischen Funktionen und Bedeutungen dieser intertextuellen Bezüge, die von einer einfachen moralischen Exempellehre bis hin zu einer unerwarteten Erweiterung des Weltbildes durch einen phantastischen Moment reichen können. Insbesondere in der zweiten Jahrhunderthälfte begannen die Dichter freier mit den überlieferten Stoffen und Motiven umzugehen und schufen (dadurch) Werke, denen man bis heute kanonische Bedeutung zuschreibt. Trotz aller Unterschiede hinsichtlich Stoffauswahl, Erzählweise und Gattungswahl ließen sich insbesondere gegen Ende des Jahrhunderts bei Storm, Raabe und Keller Gemeinsamkeiten feststellen. Sie übernahmen Motive und Figuren aus der Volkspoesie und erinnerten zugleich an den poetologischen Diskurs über die Volkspoesie, indem sie den Akt des Erzählens und Wiedererzählens thematisierten. Das geschah nicht im Hinblick darauf, die eigene dichterische Innovation hervorzuheben, vielmehr war dies Ausdruck davon, dass sie sich bewusst in eine Überlieferungs- und Erzähltradition einreihen, die sie fortzuführen gedachten.

Sie sahen ihre Dichtungen als Erneuerungen der alten Volkspoesie an und konnten sich damit einig wissen mit einer Vielzahl von Literaturkritikern und -historikern, welche die moderne Literatur des 19. Jahrhunderts als Verschmelzung von Natur- und Kunstpoesie propagiert hatten. Sie alle folgten damit dem von Herder vorgestellten geschichtsphilosophischen Argument von der fortschreitenden Entwicklung der intellektuellen Fähigkeiten des Menschen, wonach im 19. Jahrhundert die naive Denkart, aus der die

Schenda, Stuttgart 1981, S. 35; so auch Lutz Röhrich: *Erzählforschung*, in: *Grundriß der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie*, hg. von Rolf W. Brednich, 3., überarb. u. erweitert. Auflage, Berlin 2001, S. 515–542, hier S. 518.

²¹ Dies im Gegensatz zur älteren Forschung, welche die Volkskultur als Schwundstufe der Hochkultur ansah, vgl. Jost Schneider: *Sozialgeschichte des Lesens. Zur historischen Entwicklung und sozialen Differenzierung literarischer Kommunikation in Deutschland*, Berlin, New York 2004, S. 65.

ursprüngliche Volkspoesie entstand, längst von einer aufgeklärt-abstrakten Denkweise abgelöst worden war. Dieser Entwicklung der Geistesgeschichte des Menschen entsprechend, musste die alte Poesie auf eine andere Art und Weise erzählt und in neue Erzählformen umgegossen werden.

Die Attraktivität der Volkspoesie erklärt sich in der ersten Jahrhunderthälfte u. a. aus den besonderen Konstellationen, die sich im literarischen Feld einzustellen begannen. Die zunehmende Ökonomisierung des Literaturmarktes zerstörten insbesondere die verklärten Vorstellungen von einem dialogischen Autor-Leser-Verhältnis. Die Literatur wurde zunehmend als Ware wahrgenommen, für die man Käufer finden musste und die den Herstellern und Händlern Gewinn verschaffen sollte. Die neue Gilde der Berufsschriftsteller wurde dementsprechend vorwiegend negativ wahrgenommen. Die zunehmende Angebotsvielfalt ging einher mit der Diversifizierung der Leseinteressen und des Lesergeschmacks. Demgegenüber bot die Volkspoesie ein überschaubares und klares Literaturmodell: Autor und Leser bildeten demgemäß eine homogene Gemeinschaft, in der eine dialogische Kommunikation gepflegt werden könne. Zudem galt sie „objektive“ Literatur, die nicht subjektiven und willkürlichen Interessen folgte, sondern allgemeine Ansichten und Empfindungsweisen zum Ausdruck brachte, die (vermeintlich) alle teilten und die wiederum auch alle ansprachen.

Dieses Modell war nicht nur aus poetologischen Aspekten attraktiv, sondern wurde, wie gezeigt, auch in politischer, liberaler oder allenfalls gar demokratischer Hinsicht geschätzt. Die Volkspoesie bot (vermeintlich) ein historisches Modell dafür an, dass die Literatur als soziales wie politisches Leitmedium der Gemeinschaft den Weg weisen konnte; dieses Urmodell suchte man im 19. Jahrhundert zu reetablieren und die Literatur für den Aufbau der Nation in Anspruch zu nehmen sowie für die Stärkung der nationalen Zusammengehörigkeit einzuspannen. Dass vor diesem Hintergrund die Poesie eher als Ausdruck einer bestimmten Wunschidentität anzusehen ist, die sich aus Idealen und normativen Vorstellungen speiste und eher weniger die tatsächliche Realität widerspiegelte, wurde anhand der unterschiedlichen Rezeptionen der Dorfgeschichten deutlich gemacht (Kap. IV.1). Auch das Naturkind, dessen Motivgeschichte im Rahmen meiner Studie erstmals vorgestellt wurde und das als Figurentypus im 19. Jahrhundert weit verbreitet war, bezeugt dieses Spannungsmoment von Natur und Kultur. Dorfgeschichten wie Naturkind gehören als ‚Erfindungen‘ des 19. Jahrhunderts ebenfalls zur Geschichte der Denkfigur ‚Volkspoesie versus Kunstpoesie‘, weil sie mit denselben Intentionen und poetologischen Überlegungen literarisch aufgegriffen wurden wie die alte Volkspoesie. Sie sind als deren moderne Ausprägungen anzusehen; in ihnen glaubte man das natürliche Wesen des deutschen Volkes zu erkennen.

Die Reflexionen über die Volkspoesie sind aus dieser Perspektive als Teil einer Natürlichkeitsideologie zu verstehen, welche die ‚Natur‘ zum Ausgangspunkt der Überlegungen machte. Dass es sich hierbei jedoch ebenso um ein ideelles Konstrukt handelte wie bei ihrem (vermeintlichen) Oppositionsbegriff ‚Kultur‘ und eben nicht um eine neutral und objektive gegebene Entität, fiel ihren Anhängern nicht auf. Der Verweis auf eine genuine Traditionslinie und die damit verbundene Rückführung auf einen literarhistorischen Ursprung hatte für manche Autoren, wie etwa Tieck, Auerbach, Ludwig, Prutz, Weddigen (Kap. II.3 und III.3) eine solche Überzeugungskraft, dass sie herkömmliche Auffassungsweisen von Literatur verabschiedeten. In ihrem volkstümlichen Literaturmodell vertraten sie einen einseitigen Literaturbegriff und setzten die Natur- resp. Volkspoesie an die Stelle der Kunstliteratur.

Die Mehrheit der Autoren ging jedoch nicht so weit, wie sich bei Storm, Raabe und Keller zeigte. Für sie bildete die Volkspoesie gleichwohl einen wichtigen Teil der deutschen Literatur, den sie in ihren Werken produktiv rezipierten.²² Sie nutzten die Volkspoesie, um phantastische Momente zu gestalten, die den Lesern Einblick in etwas geben sollte, was die ‚normale‘ Wahrnehmung überstieg. Die Volkspoesie galt als Ausdruck einer früheren Denkungsart und bot sich deshalb in besonderer Weise dafür an, außergewöhnliche, mit einer rationalen Weltsicht kaum erklärbare Phänomene zu veranschaulichen.

Vorliegende Studie konzentrierte sich auf die Prosaliteratur des 19. Jahrhunderts, es wäre jedoch wünschenswert, wenn man auch andere Gattungen diesbezüglich näher betrachten würde. Insbesondere der Begeisterung für das Epos in der zweiten Jahrhunderthälfte wäre detaillierter nachzugehen.²³ Auch dessen Wertschätzung ist politisch mit geprägt: So wie die Popularität der Märchen und Sagen um 1800 im Zuge der politischen Bedrohungslage (Französische Revolution, Befreiungskriege) anstieg, so erlebte das Epos seine Blütezeit zur Zeit der deutschen Staatsgründung 1871,²⁴ ähnliche Zusam-

²² Einen damit vergleichbaren Einfluss der Volkspoesie auf die ‚Hochkultur‘ lässt sich auch in der Musik beobachten. Miriam Noa hat zuletzt aufgezeigt, dass volkstümliches Liedgut etwa auf Beethovens *Neunte Sinfonie* oder Brahms *Deutsches Requiem* einwirkten und in diese aufgenommen wurden; vgl. Miriam Noa: *Volkstümlichkeit und Nationbuilding. Zum Einfluss der Musik auf den Einigungsprozess der deutschen Nation im 19. Jahrhundert*, Münster, New York, München, Berlin 2013.

²³ Georg Jäger bezeichnet die Epen der zweiten Jahrhunderthälfte schlichtweg als „Publikumserfolg“; ders.: *Die Gründerzeit (mit einem Beitrag von Max Bucher über Drama und Theater)*, in: *Realismus und Gründerzeit, Bd. 1*, a. a. O., S. 151.

²⁴ Vgl. ebd., S. 154.

menhänge ließen sich auch in der Entstehungsphase der Dorfgeschichte in den 1840er Jahren beobachten (Kap. IV.1).

Zu reflektieren wären in theoretischer Hinsicht neben den mit Bezug auf Homer entworfenen Autormodellen vor allem Gattungsfragen. Zentral bei der Rezeption der Volkspoesie, zu der auch antike wie mittelalterliche Epen gezählt wurden (Kap. II.1), war die Frage nach der Erneuerung der alten Dichtungen. Das Epos ist diesbezüglich deutlich eingeschränkter als andere Gattungen, abgesehen vom Versmaß kann es sich keine neue, moderne Gewandung geben, vielmehr war es seit Hegel dem Vorwurf ausgesetzt, über keine der Moderne und ihren prosaischen Verhältnissen entsprechende Form zu verfügen.²⁵ Gleichwohl wurde das Epos aber wie im 18. Jahrhundert als höchste Gattung angesehen, Literarhistoriker wie Gottschall oder Vischer stellten im Prinzip das Epos über den Roman, auch wenn sie diesen für zeitgemäßer hielten. Dieses ambivalente Verhältnis von Distanznahme und Wertschätzung ließe sich möglicherweise auf die Tradition der Volkspoesie zurückführen. Das Festhalten an der Vorbildlichkeit und Verbindlichkeit des Epos könnte als Indiz für die Verwurzelung der Autoren und Kritiker in der volkspoetischen Erzähltradition gelten, die sie in ihre Gegenwart hinüberzuretten suchten. Es fragt sich vor diesem Hintergrund, ob es weiterhin legitim erscheint, die Anhänger des Epos pauschal in Opposition zu den Realisten setzen, wie es Friedrich Sengle und Nicole Ahlers getan haben.²⁶ Dem Epos der zweiten Jahrhunderthälfte haftet das Verdikt der Epigonalität an,²⁷ wodurch es bis heute als Forschungsgegenstand eher unattraktiv erscheint, es war jedoch Teil der damaligen literarischen Kultur, die man allzu leicht, durch eigene normative Vorstellungen angeleitet, in einem Licht wahrnimmt, das sich von dem damaligen unterscheidet. Diese Überlegungen möchten mit Nachdruck für eine ein- und weitergehende Erforschung des Volkspoesie-Diskurses im 19. Jahrhundert plädieren, die zugleich auch die literarische Vielfalt der Epoche sichtbar machen kann.

Dabei wären weitere Gattungen in den Blick zu nehmen. Die Ballade etwa galt seit dem 18. Jahrhundert als besonders volkstümlich, Bürgers *Lenore* (1773) sowie weitere zeitgenössische Kunstballaden galten bis ins 20. Jahr-

²⁵ Vgl. Gesa von Essen: *Epos*, in: *Handbuch der literarischen Gattungen*, hg. von Dieter Lamping in Zusammenarbeit mit Sandra Poppe, Sascha Seiler, Frank Zipfel, Stuttgart 2009, S. 204–221, hier S. 209 f.

²⁶ Vgl. Friedrich Sengle: *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*, Bd. 2: *Formenwelt*, Stuttgart 1972, S. 26, Nicole Ahlers: *Das deutsche Versepos zwischen 1848 und 1914*, Frankfurt a. M., Bern 1998 (Hamburger Beiträge zur Germanistik, 26), S. 11.

²⁷ Vgl. von Essen: *Epos*, a. a. O., S. 218.

hundert als Volksballaden. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts erlebte diese Gattung auch aus politischen Motiven ein Revival, poetologische Positionen wurden hierbei im Rückgriff auf die Denkfigur ‚Volkspoesie versus Kunstpoesie‘ konturiert.²⁸

Mit dem Ende des 19. Jahrhunderts endet die Wirkungsdauer der Denkfigur ‚Volkspoesie versus Kunstpoesie‘, wie bereits angetönt, nicht. Verschiedene Aspekte des Volkspoesie-Literaturmodells wie etwa das Interesse am Volkstum sowie die Darstellung der einfachen, ländlichen Lebensweisen wurden in der Heimatliteratur sowie der völkischen Literatur weitergetragen und ideologisch radikalisiert. So schrieb etwa Adolf Bartels 1904: „Das deutsche Volk soll die Kunst haben, die die Wurzeln seiner Existenz befruchtet und stärkt, die sein Leben schön, reich, groß macht, die seine nationale Widerstands- und Expansionskraft hebt.“²⁹ Die Stärkung des nationalen Charakters war auch den Autoren um 1850 wichtig, ohne dass sie dabei in militärisch geprägte aggressive Rhetorik verfielen. Für sie ging es um eine Korrektur der gesellschaftlichen Verhältnisse, die auf eher ‚natürliche‘ Art und Weise – durch Bildung und Einsicht – vonstattengehen sollte (vgl. Kap. IV und V); um 1900 war der restaurative direkte Gestaltungswille deutlich greifbarer.³⁰ Legitimatorisches Gewicht wurde insbesondere auf den überindividuellen Ursprung der Dichtung gelegt, der jedoch nicht mehr im Volk verortet wurde, sondern anderen, höheren Instanzen zugeschrieben wurde: Die Heimatkunst sei „von Gott“ gegeben, „gemacht“ haben wir sie nicht“, betonte Bartels.³¹ Auch wenn man sich durch den Rückgriff auf die Volkspoesie an überlieferte Dichtungen anschloss, so suchte man doch, die Heimatliteratur als neue, moderne Kunst

²⁸ Vgl. Hartmut Laufhütte: *Totgesagte leben länger. Von der Unzulänglichkeit einer anachronistischen Theorie und der Lebendigkeit einer modernen Textart*, in: *Die deutsche Ballade im 20. Jahrhundert*, hg. von Srđan Bogosavljević, Winfried Woesler, Bern 2009 (Jahrbuch für internationale Germanistik, 93), S. 11–28, sowie Thomas F. Schneider: *Ein ‚Beitrag zur Wesenserkenntnis des deutschen Volkes‘. Die Instrumentalisierung der Ballade in der extremen politischen Rechten und im Nationalsozialismus 1900–1945*, in: ebd., S. 125–151.

²⁹ Adolf Bartels: *Heimatkunst. Ein Wort zur Verständigung*, München, Leipzig 1904.

³⁰ Vgl. Karlheinz Roßbacher: *Heimatkunst der frühen Moderne*, in: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. 7: *Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus 1890–1918*, hg. von York-Gothart Mix, München 2000, S. 300–313, insbes. S. 303, Kay Dohnke: *Völkische Literatur und Heimatliteratur 1870–1918*, in: *Handbuch zur ‚Völkischen Bewegung‘ 1871–1918*, hg. von Uwe Puschner, Walter Schmitz, Justus H. Ulbricht, München 1999, S. 651–684, insbes. S. 652.

³¹ Bartels: *Heimatkunst*, a. a. O., S. 4 f.

zu profilieren. Poetologisch grenzte man sich deshalb vom Realismus ab und anerkannte allenfalls Gemeinsamkeiten mit dem jüngeren Naturalismus, von dem man sich aber ebenfalls distanzierte.³² Die Heimatkunst reaktivierte insbesondere den antagonistischen Charakter der Volkspoesie, mit dem schon Herder und seine Zeitgenossen die alte Poesie gegen die moderne Literatur ins Feld geführt hatten (Kap. II.1). Ziel der Heimatkunst resp. der völkischen Literatur sei es, der „decadenten Großstadtkunst und der papiernen Litteratenkunst immer mehr den Boden zu entziehen“.³³

Dieser Aspekt wurde im 20. Jahrhundert zunehmend wichtiger und gipfelte in den Streitigkeiten über die Organisation und inhaltlichen Ausrichtung der Sektion für Dichtkunst an der Preußischen Akademie der Künste. Der völkisch gesonnene Erwin Guido Kolbenheyer wollte 1930 die Dichter auf die „intuitive Aneignung der im Volk latent und unartikuliert vorhandenen ‚eigengearteten Geistigkeit‘“ verpflichten und übertrug ihnen damit die im Konzept der Volkspoesie zentrale Sprachrohr-Funktion des Dichters.³⁴ Das Gegenmodell zu dieser „Dichtkunst“ bildete die „Literatur“ der „Schriftsteller“, womit sich Kolbenheyer auf den Offenen Brief seines Akademie-Freunds Josef Ponten bezog, der 1924 die Opposition von Volks- und Kunstpoesie auf den modernen Literaturbetrieb übertragen und damit insbesondere Thomas Mann angegriffen hatte. Die Entgegensetzung von dem geschätzten „naturhafte[n] Dichter“ und dem scharf kritisierten „naturfremden Schriftsteller“ führte seit Herder bekannte poetologische Positionen vor.³⁵ Das Werk Kunst-

³² Vgl. etwa: „Von der alten Volkslitteratur unterscheidet sich die neue Heimatkunst dadurch, daß sie sich nicht herabläßt, nicht belehren oder gar aufklären will, von der früheren Dorfgeschichte dadurch, daß sie nicht eine interessante Geschichte, sondern das Leben selbst zu geben strebt und sich viel inniger an den Boden mit seiner Atmosphäre und dem charakteristischen Milieu anschließt. [...] Vom Naturalismus aber trennt sie sich insofern, als sie Natur und Leben nicht mit bloßem Respekt, gleichsam wissenschaftliche gegenübersteht, sondern aufs neue in der dichterischen Liebe ihr Grundprinzip gefunden hat. Heimatkunst ist die Kunst der vollsten Hingabe, des innigsten Anschmiegens an die Heimat und ihr eigentümliches Leben, Natur- und Menschenleben, aber dabei eine Kunst, die offene Augen hat, die weiß, daß Wahrheit und Treue der Darstellung unumgänglich [...], daß nicht die blinde, sondern die sehende Liebe das höchste ist.“ (Ebd., S. 12 f.).

³³ Ebd., S. 5.

³⁴ Erwin Guido Kolbenheyer zit. nach Inge Jens, Norbert Kampe: *Dichter zwischen rechts und links. Die Geschichte der Sektion für Dichtkunst an der Preussischen Akademie der Künste, dargestellt nach den Dokumenten*, 2., unter Mitarb. von Norbert Kampe erw. und verb. Aufl., Frankfurt a. M. 1994, S. 122.

³⁵ Josef Ponten: *Offener Brief an Thomas Mann*, in: *Thomas-Mann-Studien*, Bd. 8: *Dichter oder Schriftsteller? Der Briefwechsel zwischen Thomas Mann und Josef*

dichters charakterisierte Ponten als formal und rhetorisch höchst anspruchsvoll, als „entbehrliches Äußeres“ sei es jedoch ohne Inhalt.³⁶ Es ist demzufolge lediglich intellektuelles, individuelles Spiel, dem das Werk des wahren Dichters als ein „Natürliches und Einfürallemaliges“ gegenübersteht.³⁷ Dessen Werk ist inspiriert, nicht konstruiert, und gebe ein „unentbehrliches Innere[]“ wieder, das Substanz aufweise.³⁸ Aus dieser Perspektive priest Ponten das Märchen *Van den Fischer un siine Frau* (KHM 19) als das „größte Werk der Weltliteratur“, das paradigmatisch verdeutliche, dass Dichtung „als gewachsen, als Naturgeisterzeugnis, so eigenförmig, eigengesetzlich wie eine Sache der Natur, ein Kristallstein, eine Pflanze, ein Baum, [als] unerörterbar, autonom, nicht vorausbestimmbar und, so merkwürdig es klingt, unerfindbar“ anzusehen sei.³⁹ Wahre Dichtung war für Ponten ein Mysterium, dessen Entstehung und Vollendung man rational nicht begreifen oder beschreiben könne; eine ähnlich radikale Auffassung im Hinblick auf die alte Volkspoesie vertrat Jacob Grimm (Kap. II.3). Die intellektualistische Schriftstellerei brandmarkte Ponten als „reinste Zivilisationskunst“, die nur zum „Ende und Untergang“ der Kunst führe.⁴⁰ Die Ansichten von Kolbenheyer und Ponten, die politische Ansichten und Ideale für ihren Positionskampf im literarischen Feld verwendeten, konnten sich in der Debatte über die Ausrichtung der Sektion für Dichtkunst an der Akademie nicht durchsetzen.⁴¹ Nicht diese Tatsache, sondern vorwiegend der ideologische Überbau ihrer Literaturauffassung führte nach dem 2. Weltkrieg dazu, dass man die von ihnen favorisierte Literatur nicht weiter beachtete und auch die Volkspoesie im poetologischen Diskurs kaum noch wahrnahm.

Anders verhält es sich jedoch mit den konkreten Erzeugnissen der Volkspoesie, d. h. mit den überlieferten Märchen oder Sagen. Auch für Autoren des 21. Jahrhunderts sind sie bedeutsame Prätexte, die sie auf ganz unterschiedliche Art und Weise literarisch weiter ‚verarbeiten‘. Um die Bandbreite in Ergänzung zu den in der Einleitung erwähnten Anthologien wenigstens anzudeuten, sei auf zwei Werke verwiesen, die den Volkspoesie-Bezug bereits im Titel herstellen. Walter Moers gibt in *Ensel und Krete. Ein Märchen aus Zamonien* (Frankfurt a.M. 2000) eine Neufassung von *Hänsel und Gretel*

Ponten, hg. von Hans Wysling unter Mitwirkung von Werner Pfister, Bern 1988, S. 90–115, hier S. 114.

³⁶ Ebd., S. 94.

³⁷ Ebd.

³⁸ Ebd., S. 93.

³⁹ Ebd., S. 95 f.

⁴⁰ Ebd., S. 91.

⁴¹ Vgl. Jens, Kampe: *Dichter*, a. a. O., insbes. S. 158–162.

(KHM 15), Bernd Frenz verpackt in *Das Blut der Nibelungen* (Stuttgart 2011) den bereits im Original reichlich blutigen Nibelungenstoff in eine Horrorgeschichte voller Zombies. Selbstredend erheben diese Werke nicht den Anspruch wie im 19. Jahrhundert, befördernd auf die nationale Gemeinschaft einzuwirken, aber sie zeigen: als Objekt, an dem sich die dichterische Phantasie der Kunstpoeten entzündet, ist die Volkspoesie nach wie vor attraktiv.

VII Anhang: Tabellarische Übersichten über die Buchtitelproduktion des 19. Jahrhunderts

Tabelle 1 zeigt die Buchtitelproduktion pro Jahr für den Zeitraum von 1801 bis 1918. Sie stützt sich auf die Studien von Ilse Rarisch, Reinhart Wittmann sowie Barbara Kastner,¹ die ihrerseits den *Codex nundinarius Germaniae literatae continuatus* (für die Zeit bis 1846) sowie die *Systematische Übersicht der literarischen Erzeugnisse des deutschen Buchhandels* aus dem *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel* (für die Zeit nach 1846) auswerten.² Da die Zusammenstellungen im 19. Jahrhundert selektiv waren und nicht alle tatsächlich gedruckten Titel aufnahmen, können die in *Tabelle 1* zusammengefassten Zahlen nicht die tatsächlich produzierte Menge an Titeln wiedergeben. Gleichwohl lässt sich daran die Entwicklung des Buchmarktes im Verlauf des 19. Jahrhunderts verfolgen (vgl. Kap III.1).

Die erwähnten drei Studien beschränken sich darauf, die Titelangaben gemäß den Kategorien des 19. Jahrhunderts auszuweisen. In *Tabelle 1* wird demgegenüber erstmals eine neue Quantifizierung vorgenommen und die ‚Schöne Literatur‘ mit den anderen ‚literarischen‘ Kategorien zusammengefasst. Unabhängig von Werturteilen wird damit der literarische Lesestoff, wie er den damaligen Lesern zur Verfügung stand, in einer Kategorie dargestellt. Unter dem allgemeinen Titel ‚Literatur‘ werden die Zahlen für diesen erweiterten Literaturbegriff ausgewiesen, der neben der ‚Schönen Literatur‘ auch die ‚Volksschriften‘ sowie weitere, eher als niedere Literaturen anzusehenden Publikationen (wie etwa Volkskalender) beinhaltet, die in der herkömmlichen Statistik als ‚Vermischte Schriften‘ aufgeführt wurden.

Die ‚Schöne Literatur‘ enthält für die Zeit von 1801–1846 die Unterrubriken a) ‚Lyrik und Kunstliteratur (Malerei), Gesammelte Werke‘, b) ‚Romane‘,

¹ Rarisch: *Industrialisierung*, a. a. O., S. 102–105; Wittmann: *Das literarische Leben*, a. a. O., S. 167; Barbara Kastner: *Statistik und Topographie des Verlagswesens*, in: *Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert*, Bd. 1, Teil 2: *Das Kaiserreich 1871–1918*, im Auftrag der Historischen Kommission hg. von Georg Jäger, Frankfurt a. M. 2003, S. 300–367, hier S. 321.

² *Codex nundinarius Germaniae literatae continuatus. Der Meß-Jahrbücher des Deutschen Buchhandels Fortsetzung, die Jahre 1766 bis einschließlich 1846 umfassend. Mit einem Vorwort von Gustav Schwetschke*, Halle 1877, vgl. Rarisch: *Industrialisierung*, a. a. O., S. 83, Fußnote 19.

c) ‚Schauspiele, Theater‘. Von 1851 an wird diese Rubrik als ‚Schöne Künste‘ bezeichnet, wobei sich die Untergruppen verändert haben: Zur ‚Schönen Literatur‘ zählen ‚Romane‘, ‚Lyrik‘, ‚Drama‘, seit 1897 auch die Volksschriften. Seit diesem Zeitpunkt wird die ‚Kunstliteratur‘ (Malerei, Musik) hingegen davon getrennt als eigene Kategorie aufgelistet. Die ‚Volksschriften‘ existierten erst seit 1851 als eigene Rubrik, wurden seit 1891 zu den ‚Vermischten Schriften‘ gezählt, seit 1897 zur ‚Schönen Literatur‘.³

Die ‚Vermischten Schriften‘ wurden seit 1801 aufgeführt. Für die Zeit nach 1851 galten als ‚Vermischte Schriften‘: ‚Titel, die auch zur Unterhaltungsliteratur gezählt werden könnten (Briefsteller, Anleitungen für Gelegenheitsgedichte, Rätsel- und Witzbücher)‘⁴ sowie Kalender. Diese Explikation lässt sich auch für die erste Jahrhunderthälfte denken, weshalb die ‚Vermischten Schriften‘ in *Tabelle 1* vom Jahr 1801 an zur ‚Literatur‘ gezählt werden.

Tabelle 1: Anzahl produzierte Buchtitel insgesamt – Literatur

Jahr	Buchtitel insgesamt	Literatur ⁵	Prozentualer Anteil der Literatur an Gesamtproduktion in %
1801	4008	1401	35
1802	4010	1350	33,7
1803	4016	1247	31
1804	4049	1190	29,4
1805	4181	1362	32,6
1806	3381	1071	31,7
1807	3057	918	30
1808	3733	962	25,8
1809	3045	859	28,2
1810	3864	1052	27,2
1811	3287	812	24,7
1812	3162	688	21,8

³ Vgl. Rarisch: *Industrialisierung*, a. a. O., S. 104.

⁴ Ebd., S. 73.

⁵ ‚Literatur‘ hier also als Kumulierung von ‚Schöner Literatur‘, ‚Volksschriften‘ und ‚Vermischten Schriften‘, siehe vorangehende Bemerkungen.

Jahr	Buchtitel insgesamt	Literatur ⁵	Prozentualer Anteil der Literatur an Gesamtproduktion in %
1813	2323	495	21,3
1814	2861	744	26
1815	3225	794	24,6
1816	3231	809	25
1817	3291	821	24,9
1818	3945	1085	27,5
1819	3622	909	25,1
1820	3772	932	24,7
1821	4505	1020	22,6
1822	4414	1040	23,6
1823	4275	1059	24,8
1824	4346	995	22,9
1825	4421	914	20,7
1826	5168	1139	22
1827	5106	1034	20,3
1828	5148	1129	21,9
1829	6794	1076	15,8
1830	7308	1241	17
1831	7757	1314	16,9
1832	8855	1456	16,4
1833	8603	1570	18,3
1834	9258	1514	16,4
1835	9840	1803	18,3
1836	9341	1566	16,8
1837	10118	1865	18,4
1838	10567	1946	18,4

Jahr	Buchtitel insgesamt	Literatur ⁵	Prozentualer Anteil der Literatur an Gesamtproduktion in %
1839	10907	1982	18,2
1840	11151 ⁶	2012	18
1841	12209 ⁷	2193	18
1842	12509	2335	18,7
1843	14039	2753	19,6
1844	13199 ⁸	2403	18,4
1845	13008	2444	18,8
1846	10536	1999	19
1847	10684	Keine Angaben	
1848	9942		
1849	8197		
1850	8053 ⁹		
1851	8326		
1851	8326	1395	16,8
1852	8857	1394	15,7
1853	8750	1424	16,3
1854	8705	1361	15,6
1855	8794	1403	16
1856	8540	1432	16,8
1857	8699	1428	16,4
1858	8672	1355	15,6
1859	8666	1494	17,2
1860	9496	1603	16,9

⁶ Bei Wittmann: *Das literarische Leben*, a.a.O., S. 167: 10808.

⁷ Ebd.: 11080.

⁸ Ebd.: 13119.

⁹ Ebd.: 9053.

Jahr	Buchtitel insgesamt	Literatur ⁵	Prozentualer Anteil der Literatur an Gesamtproduktion in %
1861	9566	1490	15,6
1862	9779	1540	15,7
1863	9889	1607	16,3
1864	9564	1585	16,6
1865	9661	1607	16,6
1866	8699 ¹⁰	1249	14,6
1867	9855	1486	15
1868	10563	1576	14,9
1869	11305	1698	15
1870	10108	1399	13,8
1871	10669	1592	14,9
1872	11127	1753	15,8
1873	11315	1743	15,4
1874	12070	1917	15,9
1875	12516	1978	15,8
1876	13356	2089	15,6
1877	13925	2173	15,6
1878	13912	2236	16,1
1879	14179	2190	15,4
1880	14941	2289	15,3
1881	15191	2267	14,9
1882	14794	2330	15,7
1883	14802	2301	15,5
1884	15607	2396	15,4

¹⁰ Ebd.: 8669.

Jahr	Buchtitel insgesamt	Literatur ⁵	Prozentualer Anteil der Literatur an Gesamtproduktion in %
1885	16305	2387	14,6
1886	16253	2715	16,7
1887	15972	2518	15,8
1888	17000	2956	17,4
1889	17986	2996	16,6
1890	18875	3148	16,8
1891	21279	3241	15,2
1892	22435	3196	14,2
1893	22946	3527	15,4
1894	22570	3493	15,5
1895	23607	3707	15,7
1896	23339	3852	16,5
1897	23861	4625	19,4
1898	23739	4322	18,2
1899	23715	4117	17,4
1900	24792	4113	16,6
1901	25331	4498	17,8
1902	26906	4875	18,1
1903	27606	4974	18
1904	28278	5022	17,8
1905	28886	5430	18,8
1906	28703	5198	18,1
1907	30073	5335	17,7
1908	30317	5357	17,7
1909	31051	5573	17,9
1910	31281	5454	17,4

Jahr	Buchtitel insgesamt	Literatur ⁵	Prozentualer Anteil der Literatur an Gesamtproduktion in %
1911	32998	5878	17,8
1912	34801	6546	18,8
1913	35078	6678	19
1914	29308	5525	18,9
1915	23558	4750	20,2
1916	22020	4524	20,5
1917	14910	Keine Angaben	
1918	14743	3596	24,4

Synoptische Darstellung von *Tabelle 1*

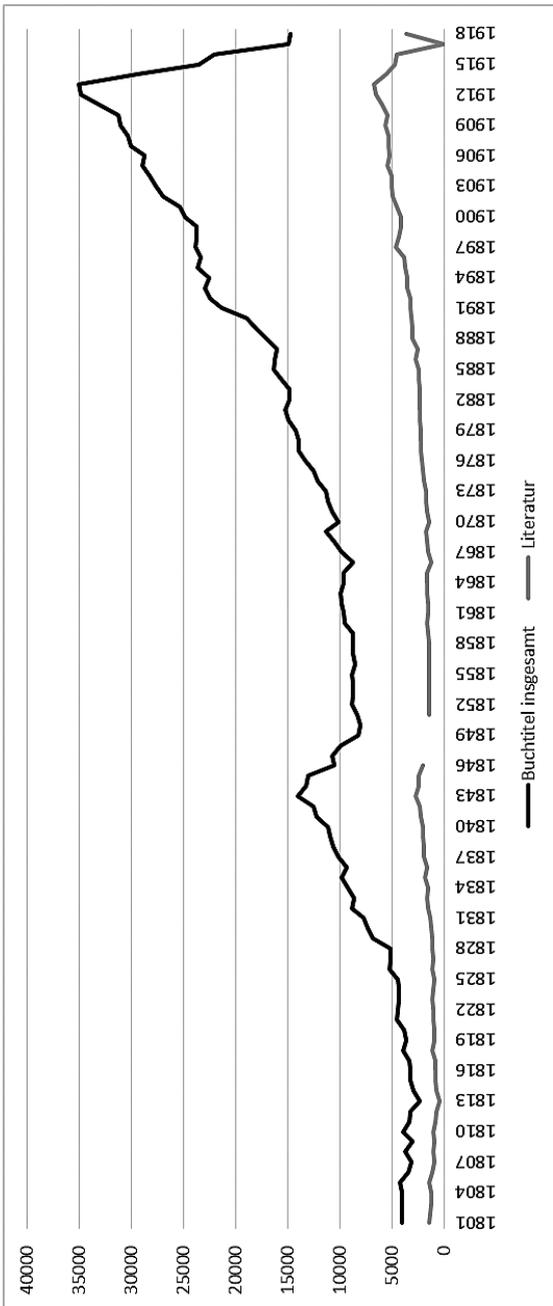


Tabelle 2 weist die Werte für die einzelnen Rubriken auf, die in *Tabelle 1* kumuliert dargestellt werden. Im Einzelnen werden somit die Rubriken ‚Schöne Literatur‘, ‚Volksschriften‘ und ‚Vermischte Schriften‘ dargestellt. Zu beachten ist, dass die einzelnen literarischen Kategorien im Laufe des Jahrhunderts unterschiedlich definiert wurden und wechselnde Subgattungen enthalten konnten; vgl. hierzu die Erläuterungen zu *Tabelle 1*.

Tabelle 2

Jahr	Buchtitel insgesamt	Schöne Literatur	Prozentualer Anteil an Buchtitel insgesamt in %	Vermischte Schriften	Prozentualer Anteil an Buchtitel insgesamt in %	Volksschriften	Prozentualer Anteil an Buchtitel insgesamt in %
1801	4008	1123	28	278	7	Keine Angaben bis 1851	
1802	4010	1115	27,8	235	5,9		
1803	4016	1008	25,1	239	5,9		
1804	4049	958	23,7	232	5,7		
1805	4181	994	23,8	368	8,8		
1806	3381	837	24,8	234	6,9		
1807	3057	735	24	183	6		
1808	3733	641	17,2	321	8,6		
1809	3045	607	20	252	8,3		
1810	3864	777	20,1	275	7,1		
1811	3287	552	16,8	260	7,9		
1812	3162	460	14,5	228	7,2		
1813	2323	320	13,8	175	7,5		
1814	2861	495	17,3	249	8,7		
1815	3225	476	14,8	318	9,9		
1816	3231	491	15,2	318	9,8		
1817	3291	531	16,1	290	8,8		
1818	3945	640	16,2	445	11,3		
1819	3622	591	16,3	318	8,8		

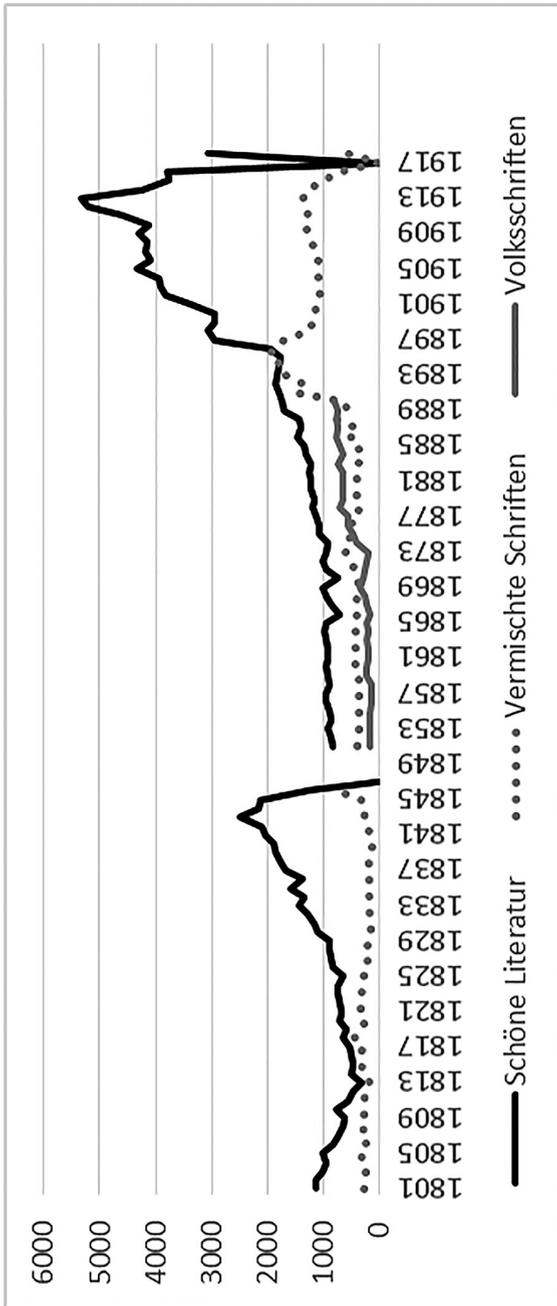
Jahr	Buchtitel insgesamt	Schöne Literatur	Prozentualer Anteil an Buchtitel insgesamt in %	Vermischte Schriften	Prozentualer Anteil an Buchtitel insgesamt in %	Volkschriften	Prozentualer Anteil an Buchtitel insgesamt in %
1820	3772	705	18,7	227	6		
1821	4505	685	15,2	335	7,4		
1822	4414	707	16	333	7,5		
1823	4275	729	17	330	7,7		
1824	4346	727	16,7	268	6,2		
1825	4421	643	14,5	271	6,1		
1826	5168	830	16	309	6		
1827	5106	867	17	167	3,3		
1828	5148	897	17,4	232	4,5		
1829	6794	895	13,2	181	2,7		
1830	7308	1107	15,2	134	1,8		
1831	7757	1159	15	155	2		
1832	8855	1292	14,6	164	1,9		
1833	8603	1436	16,7	134	1,6		
1834	9258	1333	14,4	181	2		
1835	9840	1589	16,1	214	2,2		
1836	9341	1380	14,8	186	2		
1837	10118	1673	16,5	192	1,9		
1838	10567	1768	16,7	178	1,7		
1839	10907	1846	16,9	136	1,2		
1840	11151	1888	16,9	124	1,1		
1841	12209	2050	16,8	143	1,2		
1842	12509	2103	16,8	232	1,9		
1843	14039	2475	17,6	278	2		
1844	13199	2168	16,4	235	1,8		

Jahr	Buchtitel insgesamt	Schöne Literatur	Prozentualer Anteil an Buchtitel insgesamt in %	Vermischte Schriften	Prozentualer Anteil an Buchtitel insgesamt in %	Volkschriften	Prozentualer Anteil an Buchtitel insgesamt in %
1845	13008	2121	16,3	323	2,5		
1846	10536	1252	11,9	747	7		
1847	10684	Keine Angaben		Keine Angaben			
1848	9942						
1849	8197						
1850	8053						
1851	8326	829	10	399	4,8	167	2
1852	8857	844	9,5	375	4,2	175	2
1853	8750	908	10,4	345	3,9	171	2
1854	8705	848	9,7	355	4	158	1,8
1855	8794	887	10,1	348	4	168	1,9
1856	8540	945	11,1	353	4,1	134	1,6
1857	8699	950	10,9	343	3,9	135	1,6
1858	8672	888	10,2	332	3,8	135	1,6
1859	8666	913	10,5	372	4,3	209	2,4
1860	9496	936	9,9	443	4,7	224	2,4
1861	9566	908	9,5	387	4	195	2
1862	9779	916	9,4	419	4,3	205	2
1863	9889	956	9,7	437	4,4	214	2,2
1864	9564	971	10	418	4,4	196	2
1865	9661	935	10,2	460	4,8	212	2,2
1866	8699	704	8,1	380	4,4	165	1,9
1867	9855	852	8,6	422	4,3	212	2,2
1868	10563	958	9	381	3,6	237	2,2
1869	11305	999	8,8	364	3,2	335	3

Jahr	Buchtitel insgesamt	Schöne Literatur	Prozentualer Anteil an Buchtitel insgesamt in %	Vermischte Schriften	Prozentualer Anteil an Buchtitel insgesamt in %	Volkschriften	Prozentualer Anteil an Buchtitel insgesamt in %
1870	10108	739	7,3	389	3,8	271	2,7
1871	10669	950	8,9	406	3,8	236	2,2
1872	11127	998	9	546	4,9	209	1,9
1873	11315	948	8,4	590	5,2	205	1,8
1874	12070	912	7,6	617	5,1	388	3,2
1875	12516	1061	8,5	446	3,6	471	3,8
1876	13356	1070	8	472	3,5	547	4,1
1877	13925	1126	8,1	507	3,6	540	3,9
1878	13912	1181	8,5	340	2,4	715	5,1
1879	14179	1170	8,3	378	2,7	642	4,5
1880	14941	1209	8,1	423	2,8	657	4,4
1881	15191	1226	8,1	402	2,6	639	4,2
1882	14794	1260	8,5	416	2,8	654	4,4
1883	14802	1207	8,2	370	2,5	724	4,9
1884	15607	1303	8,3	450	2,9	643	4,1
1885	16305	1345	8,2	330	2	712	4,4
1886	16253	1461	9	497	3	757	4,7
1887	15972	1402	8,8	387	2,4	729	4,6
1888	17000	1423	8,4	753	4,4	780	4,6
1889	17986	1715	9,5	558	3,1	723	4
1890	18875	1731	9,2	621	3,3	796	4,2
1891	21279	1792	8,4	1449	6,8	Seit 1891 nicht mehr separat gelistet	
1892	22435	1866	8,3	1330	5,9		
1893	22946	1828	8	1699	7,4		
1894	22570	1791	7,9	1702	7,5		

Jahr	Buchtitel insgesamt	Schöne Literatur	Prozentualer Anteil an Buchtitel insgesamt in %	Vermischte Schriften	Prozentualer Anteil an Buchtitel insgesamt in %	Volkschriften	Prozentualer Anteil an Buchtitel insgesamt in %
1895	23607	1756	7,6	1951	8,3		
1896	23339	1956	8,3	1896	8,1		
1897	23861	2949	12,4	1676	7		
1898	23739	3061	12,9	1261	5,3		
1899	23715	2931	12,4	1186	5		
1900	24792	2935	11,8	1178	4,8		
1901	25331	3406	13,4	1092	4,3		
1902	26906	3808	14,2	1067	4		
1903	27606	3903	14,1	1071	3,9		
1904	28278	3954	14	1068	3,8		
1905	28886	4331	15	1099	3,8		
1906	28703	4104	14,3	1094	3,8		
1907	30073	4195	13,9	1140	3,8		
1908	30317	4162	13,7	1195	3,9		
1909	31051	4297	13,8	1276	4,1		
1910	31281	4134	13,2	1320	4,2		
1911	32998	4620	14	1258	3,8		
1912	34801	5211	15	1335	3,8		
1913	35078	5319	15,2	1359	3,9		
1914	29308	4254	14,5	1271	4,3		
1915	23558	3770	16	980	4,2		
1916	22020	3788	17,2	736	3,3		
1917	14910	Keine Angaben		Keine Angaben			
1918	14743	3071	20,8	525	3,6		

Synoptische Darstellung von *Tabelle 2*



VIII Literaturverzeichnis

VIII.1 Primärliteratur

- Anonym: [Art.] 1388. *Volkstümlich, Völkisch, National, Vaterländisch*, in: *Johann August Eberhards synonymisches Handwörterbuch der deutschen Sprache*, 16. Aufl., durchgängig umgearb., verm. u. verb. von Otto Lyon, Leipzig 1904, S. 907.
- Anonym: Bemerkungen für Badende, in: *Neues Hannoversches Magazin*, 71. Stück, 4. September 1801, Sp. 1137–1152.
- Anonym: *Populär*, in: Johann Christoph Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen. Dritter Theil, von M–Scr*, Wien 1811, S. 807 f.
- Anonym: *Schwarzwälder Dorfgeschichten [Rezension]*, in: *150 Jahre Schwarzwälder Dorfgeschichten von Berthold Auerbach 1843–1993*, hg. von Bernd Ballmann, Albrecht Regenbogen, Horb a.N. 1994 (Veröffentlichungen des Kultur- und Museumsvereins Horb a.N. e. V., 10), S. 63.
- Anonym: *Volksschriftsteller*, in: *Pierer's Universal-Lexikon*, Bd. 18, Altenburg 1864, S. 662.
- Aristoteles: *Politik*, übers. und mit erklärenden Anmerkungen versehen von Eugen Rolfes; mit einer Einleitung von Günther Bien, Hamburg 41981.
- Arnim, Achim von; Grimm, Jacob; Grimm Wilhelm: *Achim von Arnim und die ihm nahe standen, Bd. 3: Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, bearbeitet von Reinhold Steig, Stuttgart, Berlin 1904.
- Auerbach, Berthold: *B. v. Spinoza's Sämmtliche Werke. Aus dem Lateinischen mit dem Leben Spinoza's von Berthold Auerbach*, Stuttgart 1841.
- Auerbach, Berthold: *Gottfried Keller von Zürich [Rezension 1856]*, in: *Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848–1880, Bd. 2. Mit einer Einführung in den Problemkreis und einer Quellenbibliographie*, hg. von Max Bucher, Werner Hahl, Georg Jäger, Reinhard Wittmann, Stuttgart 1976, S. 104–108.
- Auerbach, Berthold: *Gesammelte Schriften. 22 Bde. Zweite Gesamtausgabe*, Stuttgart 1863–64.
- Auerbach, Berthold: *Auf der Höhe. Roman in acht Büchern*, Stuttgart 1865.
- Auerbach, Berthold: *Briefe an seinen Freund Jakob Auerbach. Neuedition der Ausgabe von 1884 mit Kommentaren und Indices*, 3 Bde., hg. von Hans Otto Horch, Berlin, München, Boston 2015 (Conditio Judaica, 83).
- Auerbach, Berthold: *Deutsche Abende, N.F.*, Stuttgart 1867.
- Auerbach, Berthold: *Sieben Legenden von Gottfried Keller*, in: *Die Quellen zu Gott-*

- fried Kellers Legenden. Nebst einem kritischen Text der ‚Sieben Legenden‘ und einem Anhang*, hg. von Albert Leitzmann, Halle a. d. S. 1919, S. 127–131.
- Auerbach, Berthold: *Tausend Gedanken des Collaborators*, Berlin 1875.
- Auerbach, Berthold: *Erzählungen. Eine Auswahl. Mit einem Nachruf von Otto Brahm und einer Bleistiftzeichnung von Carl Spitzweg*, ausgewählt u. mit einem Nachwort versehen von Walter Hagen, Marbach 1962.
- Auerbach, Berthold: *Die Geschichte des Diethelm von Buchenberg*, hg. und mit einem Nachwort versehen von Virginia L. Lewis, Hannover 2012 (Bibliothek des 19. Jahrhunderts, 8).
- Auerbach, Berthold: *Schriften zur Literatur*, hg. von Marcus Twellmann, Göttingen 2014.
- Auerbach, Berthold: *Tausend Gedanken. Aphorismen*, ausgewählt und mit einem Nachwort von Hermann Kinder, Badenweiler 2014.
- Bachmann, Philipp: *Volksschriftsteller, christliche*, in: *Evangelisches Volkswörterbuch zur Orientierung in den sozialen Fragen der Gegenwart*, hg. vom Evangelisch-sozialen Central-Ausschuß für die Provinz Schlesien, in Verbindung mit Fachgelehrten redigiert von Theodor Schäfer, Bielefeld, Leipzig 1900, S. 799–803.
- Bartels, Adolf: *Heimatkunst. Ein Wort zur Verständigung*, München, Leipzig 1904.
- Barthel, Karl: *Die deutsche Nationalliteratur der Neuzeit, in einer Reihe von Vorlesungen dargestellt*, Braunschweig ⁶1862.
- Benfey, Rudolf: *Schiller, der wahre deutsche Nationaldichter. Eine Denkschrift zur Feier des 100jährigen Schiller'schen Geburtstages am 10. November 1859*, Hildburghausen 1859.
- Berger, Arnold E.: *Volksdichtung und Kunstdichtung*, in: *Nord und Süd* 68 (1894), S. 76–96.
- Biedermann, Karl: *Zur deutschen Literaturgeschichte [Rezension]*, in: *Blätter für literarische Unterhaltung* 1 (1866), S. 9.
- Blair, Hugo: *Ossians und Sineds Lieder*, Bd. 3, Wien 1791.
- Bodmer, Johann Jakob: *Von den vortrefflichen Umständen für die Poesie unter den Kaisern aus dem schwäbischen Hause*, in: *Sammlung Critischer, Poetischer, und andrer geistvollen Schriften. Zur Verbesserung des Urtheils und des Witzes in den Wercken der Wolredenheit und der Poesie, Siebendes Stück*, Zürich 1743, S. 25–53.
- Böhme, Franz Magnus: *Vorwort*, in: *Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglichsten deutschen Volkslieder der Vorzeit und Gegenwart*, 1. Bd, hg. von Ludwig Erk, Franz Magnus Böhme, Leipzig 1893, S. III–XVI.
- Bouterwek, Friedrich: *Ueber Schiller's Genie und Schriften*, in: *Neue Leipziger Literaturzeitung*, 19. Juli 1805, Sp. 1480.
- Braun, Joseph Eduard: *Ein Phänomen in der neuesten Literatur*, in: *150 Jahre Schwarzwälder Dorfgeschichten von Berthold Auerbach 1843–1993*, hg. von Bernd Ballmann, Albrecht Regenbogen, Horb a.N. 1994 (Veröffentlichungen des Kultur- und Museumsvereins Horb a.N. e. V., 10), S. 51–58.
- Brederlow, G. Fr.: *Harz. Zur Belehrung und Unterhaltung für Harzreisende*, Braunschweig 1846.
- Briefe aus der Frühzeit der deutschen Philologie an Georg Friedrich Benecke*, hg. von Rudolf Baier, Leipzig 1901.

- Brentano, Clemens: *Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 6: Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Jürgen Behrens, Wolfgang Frühwald, Detlev Lüders, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1975.
- Brühl, Johann August Moritz: *Geschichte der deutschen Literatur. Für höhere Lehranstalten und zum Selbststudium*, Frankfurt a.M. 1852.
- Bürger, Gottfried August: *Ästhetische Schriften. Ein Supplement zu allen Ausgaben von Bürger's Werken*, hg. von Karl v. Reinhard, Berlin 1832.
- Bürger, Gottfried August: *Sämtliche Werke*, hg. von Günter und Hiltrud Häntzschel, München, Wien 1987.
- Bürger, Gottfried August: *Lehrbuch der Ästhetik, Berlin 1825*, Neudruck hg., eingeleitet und kommentiert von Hans-Jürgen Ketzler, Berlin 1994.
- Carrière, Moriz: *Die Poesie. Ihr Wesen und ihre Formen mit Grundzügen der vergleichenden Literaturgeschichte*, 2. umgearb. Aufl., Leipzig 1884.
- Clauren, Heinrich: *Mimili. Eine Erzählung – Wilhelm Hauff: Kontrovers-Predigt über H. Clauren*, hg. von Joachim Schöberl, Stuttgart 1984 (RUB, 2055).
- Courths-Mahler, Hedwig: *Schlichte Geschichten fürs traute Heim. Erzählt von Hans Reimann*, Hannover 1922.
- Das Nibelungenlied. Nach der Ausgabe von Karl Bartsch*, hg. von Helmut de Boor, Wiesbaden ¹⁸1965.
- Der Stenographische Bericht über die Verhandlungen der deutschen constituirenden National-Versammlung zu Stuttgart*, Nr. 237, 25. Juni 1849.
- Dietrich, Anton (Hg.): *Braga. Vollständige Sammlung klassischer und volksthümlicher deutscher Gedichte aus dem 18. und 19. Jahrhundert*, 1. Bändchen, Dresden 1827.
- Dronke, Ernst: *Aus dem Volk & Polizei-Geschichten. Frühsozialistische Novellen von Ernst Dronke*, hg. mit einem Nachwort von Bodo Rollka, Köln 1981.
- Eichendorff, Joseph von: *Sämtliche Werke, Bd. 8.1: Aufsätze zur Literatur*, hg. von Wolfram Mauser, Regensburg 1962.
- Eisenmann, Johann Gottfried: *Die Parteyen der teutschen Reichsversammlung. Ihre Programme, Statuten und Mitgliederverzeichnisse*, Erlangen 1848.
- Erk, Ludwig: *Vorrede*, in: *Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglichsten deutschen Volkslieder der Vorzeit und Gegenwart mit ihren eigenthümlichen Melodien*, hg. von Ludwig Erk, Berlin 1856, S. V–XII.
- F., L.: *Aschenbrödel. Eine Dorfgeschichte*, Bern 1895 (Verein für Verbreitung guter Schriften, Bern, 17).
- Faber, J.F.: *Riehls Geschichten aus alter Zeit, 1863 [Rezension]*, in: *Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848–1880, Bd. 2. Mit einer Einführung in den Problemkreis und einer Quellenbibliographie*, hg. von Max Bucher, Werner Hahl, Georg Jäger, Reinhard Wittmann, Stuttgart 1976, S. 207–211.
- Fallersleben, Heinrich Hoffmann von: *Die deutsche Philologie im Grundriss. Ein Leitfadens zu Vorlesungen*, Breslau 1836.
- Fein, Christian Friedrich: *Die entlarvete Fabel vom Ausgang der Hämelschen Kinder. Eine nähere Entdeckung der dahinter verborgenen wahren Geschichte. Nebst Beylagen*, Hannover 1749.

- Fontane, Theodor: *Werke, Schriften und Briefe, Abteilung I: Sämtliche Romane, Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes. Vierter Band*, hg. von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger, München ²1974.
- Fontane, Theodor: *Von Zwanzig bis Dreißig. Autobiographisches. Mit zahlreichen Abbildungen*, hg. von Otto Drude, Frankfurt a.M. 1987.
- Fontane, Theodor: *Gottfried Keller. Ein literarischer Essay von O. Brahm [Rezension]*, in: Gottfried Keller: *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe, Bd. 23.2: Sieben Legenden. Apparat 2 zu Band 7*, hg. von Walter Morgenthaler, Ursula Amrein, Thomas Binder, Peter Villwock, Basel, Frankfurt a.M., Zürich 1998, S. 426–428.
- Freiligrath, Ferdinand: *Gesammelte Dichtungen, Bd. 3*, Stuttgart 1870.
- Frenzel, Karl: *Aus dem Legendschatz des Mittelalters*, in: *Die Quellen zu Gottfried Kellers Legenden. Nebst einem kritischen Text der ‚Sieben Legenden‘ und einem Anhang*, hg. von Albert Leitzmann, Halle a. d. Saale 1919, S. 155–163.
- Freytag, Gustav: *Deutsche Dorfgeschichten*, in: *Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848–1880, Bd. 2. Mit einer Einführung in den Problemkreis und einer Quellenbibliographie*, hg. von Max Bucher, Werner Hahl, Georg Jäger, Reinhard Wittmann, Stuttgart 1976, S. 196–197.
- Gaudy, Franz von: *Sämtliche Werke, 12. Band*, hg. von Arthur Mueller, Berlin 1844.
- Gersdorf, Irenäus: *Das Volksschriftenwesen der Gegenwart. Mit besonderer Beziehung auf den Verein zur Verbreitung guter und wohlfeiler Volksschriften zu Zwickau*, Altenburg 1843.
- Gersdorf, Irenäus: *Ueber den gegenwärtigen Zustand des Volksschriftenwesens und seiner Zukunft*, in: *Organ für das gesammte deutsche Volksschriftenwesen, hg. von Vereine zur Hebung und Förderung der norddeutschen Volksliteratur. Unter besonderer Bearbeitung von Irenäus Gersdorf und Otto Rupprius*, Berlin 1845, S. 3–28.
- Gervinus, Georg Gottfried: *[Rezension über] Wilhelm Bohtz, Geschichte der neuern deutschen Poesie, Vorlesungen, Göttingen 1832, und Karl Herzog, Geschichte der deutschen National-Literatur mit Proben der deutschen Dichtkunst und Beredsamkeit, Jena 1831*, in: *Heidelberger Jahrbücher* (1833), S. 1194–1239.
- Gervinus, Georg Gottfried: *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen. Bd. 1–4*, Leipzig 1835–40.
- Gervinus, Georg Gottfried: *Sein Leben, von ihm selbst, 1860. Mit vier Bildnissen in Stahlstich*, Leipzig 1893.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 1. Abt., Bd. 14: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, hg. von Klaus-Detlef Müller, Frankfurt a.M. 1986.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, 40 Bde. 1. Abt., Bd. 9: Wilhelm Meisters theatralische Sendung, Wilhelm Meisters Lehrjahre, Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, hg. von Wilhelm Voßkamp, Herbert Jaumann unter Mitarbeit von Almuth Voßkamp, Frankfurt a.M. 1992.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche in vierzig Bänden. 1. Abt., Bd. 19: Ästhetische Schriften, 1806–1815*, hg. von Friedmar Apel, Frankfurt a.M. 1998.

- Gotthelf, Jeremias: *Jeremias Gotthelf an den Volksfreund*, in: *Volksfreund. Zeitschrift für Aufklärung und Erheiterung des Volkes*, Nr. 9, 18. April 1848, S. 37f., ebenfalls in: Jeremias Gotthelf: *Sämtliche Werke in 24 Bänden und 18 Ergänzungsbände. 18. Ergänzungsband: Nachträge, Register*, hg. von Werner und Bee Juker, Erlenbach 1977, S. 67–69.
- Gotthelf, Jeremias: *Sämtliche Werke in 24 Bänden und 18 Ergänzungsbände, 4. Band: Wie Uli der Knecht glücklich wird*, bearbeitet von Rudolf Hunziker, Erlenbach 1921.
- Gotthelf, Jeremias: *Sämtliche Werke in 24 Bänden und 18 Ergänzungsbände, 21. Band: Kleinere Erzählungen*, bearbeitet von Hans Bloesch, Erlenbach 1927.
- Gotthelf, Jeremias: *Sämtliche Werke in 24 Bände. 1. Ergänzungsband: Der Herr Esau. Erster Teil*, bearbeitet von Rudolf Hunziker, Hans Bloesch, Erlenbach 1922.
- Gotthelf, Jeremias: *Sämtliche Werke in 24 Bänden und 18 Ergänzungsbände, 5. Ergänzungsband: Briefe, Zweiter Teil*, bearbeitet von Kurt Guggisberg, Werner Juker, Erlenbach 1949.
- Gotthelf, Jeremias: *Sämtliche Werke in 24 Bänden und 18 Ergänzungsbände, 6. Ergänzungsband: Briefe, Dritter Teil*, bearbeitet von Kurt Guggisberg, Werner Juker, Erlenbach 1950.
- Gotthelf, Jeremias: *Sämtliche Werke in 24 Bänden und 18 Ergänzungsbänden, 11. Ergänzungsband: Kirche und Schule*, hg. von Kurt Guggisberg, Erlenbach 1959.
- Gotthelf, Jeremias: *Sämtliche Werke in 24 Bänden und 18 Ergänzungsbände, 12. Ergänzungsband: Frühschriften*, bearbeitet von Kurt Guggisberg, Erlenbach 1954.
- Gottschall, Rudolf: *Die deutsche Nationalliteratur in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Litterarhistorisch und kritisch dargestellt. Bd. 1*, Breslau 1855.
- Gottschall, Rudolf: *Die Novellisten der ‚Gartenlaube‘*, in: *Blätter für literarische Unterhaltung*, Nr. 19, 5. Mai 1870, S. 289–293.
- Gottschall, Rudolf: *Die deutsche Nationalliteratur des neunzehnten Jahrhunderts. Litterarhistorisch und kritisch dargestellt. Bd. 2*, vierte, vermehrte und verbesserte Auflage, Breslau 1875.
- Gottschall, Rudolf: *Die deutsche Nationalliteratur des neunzehnten Jahrhunderts. Litterarhistorisch und kritisch dargestellt. Bd. 1*, 6., vermehrte und verbesserte Auflage in vier Bänden, Breslau 1891.
- Gottschall, Rudolf: *Die deutsche Nationalliteratur des neunzehnten Jahrhunderts. Litterarhistorisch und kritisch dargestellt. Bd. 4*, 6., vermehrt und verbesserte Auflage, Breslau 1892.
- Grimm, Jacob: *Gedanken, wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten*, in: *Zeitung für Einsiedler*, Nr. 19 und 20 vom 4. und 7. Juni 1808, Sp. 151–156, ebenfalls in ders.: *Kleinere Schriften, Bd. 1*, Berlin 1869, S. 399–403.
- Grimm, Wilhelm: *Kleinere Schriften, Bd. 1*, hg. von Gustav Hinrichs, Gütersloh 1881.
- Grimm, Jacob und Wilhelm (Hg.): *Deutsche Sagen herausgegeben von den Brüdern Grimm. Ausgabe auf der Grundlage der ersten Ausgabe*, ediert und kommentiert von Heinz Rölleke, Frankfurt a.M. 1994.
- Grimm, Jacob und Wilhelm: *Werke, Abt. III: Gemeinsame Werke, Bd. 43: Kinder- und Haus-Märchen 1819/1822, Bd. 1*, neu hg. von Hans-Jörg Uther, Hildesheim, Zürich, New York 2004 [Nachdruck].

- Grimm, Jacob und Wilhelm: *Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm. Vollständige Ausgabe auf der Grundlage der dritten Auflage (1837)*, hg. von Heinz Rölleke, Frankfurt a.M. 2007.
- GutsMuths, Johann Christoph Friedrich: *Versuch einer Methodik des geographischen Unterrichts, enthaltend eine kritisch geordnete Aufstellung des geographischen Materials, der bildlichen Hilfsmittel und einer Reihe von Übungen der geistigen Kraft des Lehrlings*, Weimar 1835.
- Gutzkow, Karl: *Die neuen Dorf- und Bauern-Novellen*, in: *Kölnische Zeitung*, Nr. 357, 23. Dezember 1843, S. 1–3.
- Gutzkow, Karl: *Volk und Publicum*, in: *Unterhaltungen am häuslichen Herd* 3 (1855), S. 221–225, ebenfalls in: *Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848–1880, Bd. 2. Mit einer Einführung in den Problemkreis und einer Quellenbibliographie*, hg. von Max Bucher, Werner Hahl, Georg Jäger, Reinhard Wittmann, Stuttgart 1976, S. 674–677.
- Gutzkow, Karl: *Wally, die Zweiflerin. Studienausgabe mit Dokumenten zum zeitgenössischen Literaturstreit*, hg. von Günter Heintz, Stuttgart 1979 (RUB, 9904).
- Hagen, Friedrich Heinrich von der (Hg.): *Der Nibelungen Lied*, Berlin 1807.
- Hagen, Friedrich Heinrich von der: *Ueber die Grundsätze der neuen Bearbeitung vom Liede der Nibelungen*, in: *Eunomia. Eine Zeitschrift des neunzehnten Jahrhunderts*, April 1805, S. 254–265.
- Hagen, Friedrich Heinrich von der; Büsching, Johann Gustav Gottlieb (Hg): *Sammlung deutscher Volkslieder, mit einem Anhang Flammländischer und Französischer, nebst Melodien*, Berlin 1807.
- Hagen, Karl: *Berthold Auerbachs Schwarzwälder Dorfgeschichten*, in: *Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848–1880, Bd. 2. Mit einer Einführung in den Problemkreis und einer Quellenbibliographie*, hg. von Max Bucher, Werner Hahl, Georg Jäger, Reinhard Wittmann, Stuttgart 1976, S. 152–154.
- Hamann, Johann Georg: *Sämtliche Werke, Bd. 2: Schriften über Philosophie, Philologie, Kritik, 1758–1763*, hg. von Josef Nadler, Wien 1952.
- Hartmann, Moritz: *Gesammelte Werke, Bd. 10*, Stuttgart 1874.
- Hauff, Hermann: *Gedanken über die moderne schöne Literatur (1840)*, in: *Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848–1880, Bd. 2. Mit einer Einführung in den Problemkreis und einer Quellenbibliographie*, hg. von Max Bucher, Werner Hahl, Georg Jäger, Reinhard Wittmann. Stuttgart 1976, S. 586–593.
- Hauff, Wilhelm: *Werke, Bd. 3*, hg. von Max Mendheim, kritisch durchges. und erl. Ausg., Leipzig, Wien [o.J.].
- Hauff, Wilhelm: *Sämtliche Werke in drei Bänden. Nach den Originaldrucken und Handschriften*, mit einem Nachwort und einer Zeittafel von Helmut Koopmann sowie Anmerkungen von Sibylle von Steindorff und Uwe Schweikert, München 1970.
- Haym, Rudolf: *Aus meinem Leben. Erinnerungen. Aus dem Nachlass herausgegeben*, Berlin 1902.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Werke in zwanzig Bänden, Bd. 12: Vorlesungen*

- über die Philosophie der Geschichte*, hg. von Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1970.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Werke in zwanzig Bänden, Bd. 7: Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*, hg. von Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1970.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Werke in zwanzig Bänden, Bd. 15: Vorlesungen über die Ästhetik III*, hg. von Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1996.
- Heine, Heinrich: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke, Bd. 8/1: Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland. Die romantische Schule*, hg. von Manfred Windfuhr, Hamburg 1979.
- Heine, Heinrich: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke, Bd. 3: Romanzero, Gedichte. 1853 und 1854. Lyrischer Nachlaß. Text*, bearbeitet von Frauke Bartelt und Alberto Destro, Hamburg 1992.
- Heine, Heinrich: *Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse, Bd. 25: Briefe an Heine 1837–1841*, bearbeitet von Christa Stöcker, Berlin, Paris 1974.
- Heinze, Paul; Goette, Rudolf: *Geschichte der deutschen Litteratur von Goethes Tod bis zur Gegenwart. Mit einer Einleitung über die deutsche Litteratur von 1800–1832*, Dresden-Striefen 1890.
- Herder, Johann Gottfried: *Ueber die Legende*, in: *Zerstreute Blätter, 6. Sammlung*, 2. Buch (1797), S. 249–274.
- Herder, Johann Gottfried: *Der Traum. Ein Gespräch mit dem Traume*, in: *Adrastea 2* (1801), S. 159–165.
- Herder, Johann Gottfried: *Sämmtliche Werke, Bd. 8: Zur schönen Literatur und Kunst: Stimmen der Völker in Liedern gesammelt, geordnet, zum Theil übers. durch Johann Gottfried von Herder*, neu hg. durch Johann von Müller, Tübingen 1807.
- Herder, Johann Gottfried: *Ungedruckte Briefe aus Herders Nachlaß, Bd. 1*, hg. von Heirich Düntzer, Ferdinand Gottfried von Herder, Leipzig 1861, S. 297.
- Herder, Johann Gottfried: *Sämmtliche Werke, Bd. 25: Herders Poetische Werke*, hg. von Carl Redlich, Berlin 1885.
- Herder, Johann Gottfried: *Werke in zehn Bänden, Bd. 1: Frühe Schriften, 1764–1772*, hg. von Ulrich Gaier, Frankfurt a.M. 1985.
- Herder, Johann Gottfried: *Werke in zehn Bänden, Bd. 2: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781*, hg. von Gunter E. Grimm, Frankfurt a.M. 1993.
- Herder, Johann Gottfried: *Werke in zehn Bänden, Bd. 3: Volkslieder, Übertragungen, Dichtungen*, hg. von Ulrich Gaier, Frankfurt a.M. 1990.
- Herder, Johann Gottfried: *Werke in zehn Bände, Bd. 4: Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774–1787*, hg. von Jürgen Brummack und Martin Bollacher, Frankfurt a.M. 1994.
- Herder, Johann Gottfried: *Werke in zehn Bänden, Bd. 6: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, hg. von Martin Bollacher, Frankfurt a.M. 1989.
- Herder, Johann Gottfried: *Werke in zehn Bänden, Bd. 10: Adrastea (Auswahl)*, hg. von Günter Arnold, Frankfurt a.M. 2000.
- Herder, Johann Gottfried: *Stimmen der Völker in Liedern. Volkslieder*, hg. von Heinz Rölleke, durchges. und bibliogr. ergänzte Ausg., Stuttgart 2001 (RUB, 1371).

- Herwegh, Georg: *Herweghs Werke in drei Teilen. 2. Teil: Gedichte und kritische Aufsätze aus den Jahren 1839 und 1840*, hg. mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Hermann Tardel, Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart 1909.
- Hess, Moses: *Ueber die populäre naturwissenschaftliche Literatur*, in: *Das Jahrhundert 2* (1857), S. 558.
- Hettner, Hermann: *Romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhang mit Goethe und Schiller*, Braunschweig 1850.
- Hettner, Hermann: *Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Literatur, Bd. 1: Vom westfälischen Frieden bis zur Thronbesteigung Friedrichs des Großen, 1648–1740*, Braunschweig 1862.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Fantasia- und Nachtstücke*, hg. von Walter Müller-Seidel, mit Anmerkungen von Wolfgang Kron, München 1976.
- Horn, Franz: *Fortepiano. Kleinere heitere Geschichten*, Iserlohn 1832.
- Huhn, Eugen: *Geschichte der Deutschen Literatur. Von der ältesten bis auf die neueste Zeit*, Stuttgart 1852.
- Immermann, Karl: *Tristan und Isolde. Ein Gedicht in Romanzen*, Düsseldorf 1841.
- Jahn, Friedrich Ludwig: *Deutsches Volksthum*, Lübeck 1810.
- Joachim, Joseph: *Aschenbrödel. Dorferzählung*, Basel 1896 (Verein für Verbreitung guter Schriften, Basel, 28).
- Kahle, Hermann: *Claudius und Hebel nebst Gleichzeitigem und Gleichartigem. Ein Hilfsbuch zum Studium deutscher, besonders der volksthümlichen Sprache und Litteratur, sowie eine Handreichung zum Eintritt in die Geschichte derselben. Für Seminaristen, Lehrer und alle Freunde der Volksstimme, Volkssprache und Volksschrift*, Berlin 1864.
- Kamp, Hermann Adam von: *Natur und Menschenleben. Drei Erzählungen für Kinder zur Unterhaltung, Belehrung und Warnung*, Essen 1830.
- Keller, Gottfried: *Sämtliche Werke, Bd. 22: Aufsätze zur Literatur und Kunst, Miscellen, Reflexionen*, hg. von Carl Helbling, Bern 1948.
- Keller, Gottfried: *Gesammelte Briefe in vier Bänden, Bd. 3, 2. Hälfte*, hg. von Carl Helbling, Bern 1953.
- Keller, Gottfried: *Sämtliche Werke, Bd. 6: Sieben Legenden. Das Sinngedicht. Martin Salander*, hg. von Dominik Müller, Frankfurt a. M. 1991.
- Keller, Gottfried: *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe*, hg. unter der Leitung von Walter Morgenthaler im Auftrag der Stiftung Historisch-Kritische Gottfried Keller-Ausgabe, Basel, Frankfurt a. M., Zürich 1996–2013.
- Kerner, Justinus: *Der letzte Blütenstrauß*, Stuttgart, Tübingen 1852.
- Klaiber, Julius: *Das Märchen und die kindliche Phantasie. Vortrag gehalten zum Besten des Invalidenfonds in Stuttgart*, Stuttgart 1866.
- König, Robert: *Deutsche Literaturgeschichte*, Bielefeld, Leipzig 1879.
- Kotzebue, August von: *Die Indianer in England. Ein Lustspiel in drei Aufzügen*, Mainz 1790.
- Kuh, Emil: *Die Fabulirkunst in der Kirche*, in: *Die Quellen zu Gottfried Kellers Legenden. Nebst einem kritischen Text der ‚Sieben Legenden‘ und einem Anhang*, hg. von Albert Leitzmann, Halle a. d. Saale 1919, S. 149–154.
- Kürnberger, Ferdinand: *Gottfried Keller's ‚Sieben Legenden‘*, in: *Die Quellen zu*

- Gottfried Kellers *Legenden. Nebst einem kritischen Text der ‚Sieben Legenden‘ und einem Anhang*, hg. von Albert Leitzmann, Halle a. d. Saale 1919, S. 164–174.
- L.[eo], H.[einrich]: *Die neue Gestaltung der deutschen Alterthumswissenschaft*, in: *Deutsche Viertel-Jahrschrift* 1/1 (1838), S. 118–136.
- Lazarus, Moritz: *Rede auf Berthold Auerbach an seinem Sarge, zu Cannes, am 9. Februar 1882*, in: ders.: *Treu und Frei. Gesammelte Reden und Vorträge über Juden und Judenthum*, Leipzig 1887, S. 273–278.
- Lazarus, Moritz: *Grundzüge der Völkerpsychologie und Kulturwissenschaft*, hg. und mit einer Einleitung und Anmerkungen versehen von Klaus Christian Köhnke, Hamburg 2003, S. 3–27.
- Lazarus, Moritz; Steinthal, Heymann: *Die Begründer der Völkerpsychologie in ihren Briefen. 3 Bde.*, mit einer Einl. hg. von Ingrid Belke, Tübingen 1971–86.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 4: Werke 1758–1759*, hg. von Gunter E. Grimm, Frankfurt a. M. 1997.
- Lessing, Gotthold Ephraim (Hg.): *Preussische Kriegslieder von einem Grenadier von I. W. L. Gleim*, hg. von August Sauer, Heilbronn 1882 (Deutsche Litteraturdenkmale des 18. Jahrhunderts in Neudrucken, 4).
- Lüben, August; Nacke, Carl: *Einführung in die deutsche Literatur; vermittelt durch Erläuterung von Musterstücken aus den Werken der vorzüglichsten Schriftsteller; für den Schul- und Selbstunterricht. Zweiter Theil*, Leipzig 1865.
- Ludwig, Otto: *Romane und Romanstudien*, hg. von William J. Lillyman, München, Wien 1977.
- Marcard, Heinrich Eugen: *Vermischte Schriften, Erzählungen, Schilderungen und Gedichte*, Hamburg 1852.
- Wahrlieb, Treumund [H. E. Marcard]: *Darf ein Jude Mitglied einer Obrigkeit sein, die über christliche Unterthanen gesetzt ist? Ein freundliches, schlichtes Wort zu dem deutschen Bürger und Landmann gesprochen*, siebente vermehrte Auflage, Minden 1843.
- Marggraff, Hermann: *Rezension zu Halb Mähr, halb mehr!*, in: *Blätter für literarische Unterhaltung* 1860, Nr. 44, S. 812.
- Marlitt, Eugenie: *Goldelse*, Leipzig ⁵1868.
- Marlitt, Eugenie: *Thüringer Erzählungen*, Leipzig 1869.
- Marlitt, Eugenie: *Das Geheimniß der alten Mamsell*, Leipzig ³1869.
- Menzel, Wolfgang: *Deutsche Dichtung von der ältesten bis auf die neueste Zeit, in drei Bänden*, Stuttgart 1859.
- Menzel, Wolfgang: *Die Gesänge der Völker. Lyrische Mustersammlung in nationalen Parallelen*, Leipzig 1851.
- Menzel, Wolfgang: *Geschichte der deutschen Dichtung von der ältesten bis auf die neueste Zeit*, Leipzig 1875.
- Meyer-Merian, Theodor: *Volkslitteratur und Volksschrift*, in: *Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit* 6 [1867], S. 1–27.
- Mieder, Wolfgang (Hg.): *Grimmige Märchen. Prosatexte von Ilse Aichinger bis Martin Walser*, Frankfurt 1986.
- Mieder, Wolfgang (Hg.): *Hänsel und Gretel. Das Märchen in Kunst, Musik, Literatur, Medien und Karikaturen*, Wien 2007 (Kulturelle Motivstudien, 7).

- Mieder, Wolfgang (Hg.): *Märchen haben kurze Beine. Moderne Märchenreminiszenzen in Literatur, Medien und Karikaturen*. Wien 2009 (Kulturelle Motivstudien, 10).
- Montaigne, Michel de: *Les Essais. Édition de 1595, édition établie par Jean Balsamo, Michel Magnien, Catherine Magnien-Simonin*, Paris 2007.
- [Nachtigal, Johann Karl Christoph]: *Volcks-Sagen, nacherzählt von Otmar*, Bremen 1800.
- Negelein, Julius von: *Das Pferd im Seelenglauben und Totenkult*, in: *Zeitschrift für Volkskunde* 12 (1902), S. 377–390.
- Neumann, Wilhelm: *Schriften in zwei Teilen. Erster Theil*, Leipzig 1835.
- Nicolai, Friedrich: *Eyn feyner kleyner Almanach. Vol schönerr echterr liblicherr Volckslieder, lustigerr Reyennndt kleglicher Mordgeschichte, gesungen von Gabriel Wunderlich weyl. Benkelsengernn zu Dessaw, herausgegeben von Daniel Seuberlich, Schusternnn tzu Ritzmück ann der Elbe. Erster Jahrgang*, Berlin, Stettin 1777 [Neudruck 1918].
- Nieritz, Gustav: *Das Neue Aschenbrödel. Der Kleine Bergmann oder Ehrlich währt am längsten. Zwei Erzählungen für die Jugend*, Berlin 1907.
- Passow, Wilhelm Arthur: *Das Volksschriftenwesen der Gegenwart*, in: *Blätter für literarische Unterhaltung*, Nr. 350 und 351, 15. und 16. Dezember 1844, S. 1397–1403.
- Pfalz, Franz: *Die deutsche Litteraturgeschichte in den Hauptzügen ihrer Entwicklung sowie in ihren Hauptwerken dargestellt und den höheren Lehranstalten Deutschlands gewidmet. II. Teil: Die Litteratur der neueren Zeit*, Leipzig 1883.
- Ponten, Josef: *Offener Brief an Thomas Mann*, in: *Thomas-Mann-Studien, Bd. 8: Dichter oder Schriftsteller? Der Briefwechsel zwischen Thomas Mann und Josef Ponten*, hg. von Hans Wysling unter Mitwirkung von Werner Pfister, Bern 1988, S. 95–115.
- Pröhle, Heinrich (Hg.): *Harzsagen. Zum Teil in der Mundart der Gebirgsbewohner*, 2. überarb. Auflage, Leipzig 1886.
- Prutz, Robert: *Vorlesungen über die deutsche Literatur der Gegenwart*, Leipzig 1847.
- Prutz, Robert: *Humoristische Literatur*, in: *Deutsches Museum*, Nr. 27, 1859, S. 29–35.
- Prutz, Robert: *Die deutsche Literatur der Gegenwart. 1848 bis 1858, Bd. 2*, Leipzig 1870.
- Prutz, Robert: *Schriften zur Literatur und Politik*, ausgewählt und mit einer Einführung hg. von Bernd Hüppauf, Tübingen 1973.
- Pückler-Muskau, Hermann von: *Briefe eines Verstorbenen*, Stuttgart 1830–31.
- Corvinus, Jakob [Wilhelm Raabe]: *Halb Mähr, halb mehr! Erzählungen, Skizzen und Reime*, Berlin 1859.
- Raabe, Wilhelm: *Sämtliche Werke, Bd. 2*, bearbeitet von Karl Hoppe und Hans Oppermann, 2., überarb. Auflage, Göttingen 1992.
- Raabe, Wilhelm: *Sämtliche Werke, Bd. 9/1*, bearbeitet von Karl Hoppe, Hans Oppermann, Hans Plischke, Rosemarie Schillemeit, 2., durchges. Auflage, Göttingen 1974.
- Raabe, Wilhelm: *Sämtliche Werke, Bd. 12*, bearbeitet von Hans Butzmann, Hans Oppermann, Karl Hoppe, 2., durchges. Auflage, Göttingen 1969.

- Raabe, Wilhelm: *Sämtliche Werke, Bd. 15*, bearbeitet von Karl Hoppe und Rosemarie Schillemeit, 2., durchges. Auflage, Göttingen 1979.
- Raabe, Wilhelm: *Sämtliche Werke, Bd. 16*, bearbeitet von Hans Oppermann, 2., durchges. Auflage, Göttingen 1970.
- Raabe, Wilhelm: *Sämtliche Werke, Ergänzungsband 1: Bibliographie*, bearbeitet von Fritz Meyen, 2., völlig umgearbeitete und erweiterte Auflage, Göttingen 1973.
- Raabe, Wilhelm: *Sämtliche Werke, Ergänzungsband 2*, bearbeitet von Karl Hoppe unter Mitarbeit von Hans Werner Peter, Göttingen 1975.
- Raabe, Wilhelm: *Sämtliche Werke, Ergänzungsband 5: Ein Frühling (Neufassung 1869/70). Nachlese*, hg. von Jörn Dräger und Rosemarie Schillemeit, Göttingen 1994.
- Rank, Josef: *Zwölf Tage im Gefängnis*, in: *Die Grenzboten* 4 (1845), S. 158–181.
- Rank, Josef.: *Moorgarden. Eine Erzählung*, Stuttgart 1851.
- Rank, Josef: *Aus meinen Wandertagen*, Wien, Leipzig 1864.
- Rank, Josef: *Erinnerungen aus meinem Leben*, hg. von August Sauer, Prag et al. 1896 (Bibliothek Deutscher Schriftsteller aus Böhmen, 5).
- Redlich, Carl: *Einleitung*, in: *Herders Sämtliche Werke, Bd. 25: Herders Poetische Werke*, hg. von Carl Redlich, Berlin 1885, S. VII–XX.
- Rosenkranz, Karl: *Die Poesie und ihre Geschichte. Eine Entwicklung der poetischen Ideale der Völker*, Königsberg 1855.
- Rosenkranz, Karl: *Handbuch einer allgemeinen Geschichte der Poesie. 3 Bde.*, Halle 1832.
- S., F.: *Zur neuesten Volksliteratur*, in: *Die Grenzboten* 3 (1846), S. 148–155, ebenfalls in: *Roman und Romantheorie des deutschen Realismus. Darstellung und Dokumente*, hg. von Hans-Joachim Rückhäberle und Helmuth Widhammer, Kronberg 1977, S. 109–110.
- Schaubach, Friedrich: *Zur Charakteristik der heutigen Volksliteratur. Gekrönte Preisschrift*, Hamburg 1863.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *Ausgewählte Schriften, Bd. 2: 1801–1803*, Frankfurt a. M. ²1995 [Nachdruck].
- Scherer, Wilhelm: *Geschichte der deutschen Litteratur*, Berlin ⁶1891.
- Scherer, Wilhelm: *Moderne Legenden*, in: *Die Quellen zu Gottfried Kellers Legenden. Nebst einem kritischen Text der ‚Sieben Legenden‘ und einem Anhang*, hg. von Albert Leitzmann, Halle a. d. Saale 1919, S. 132–143.
- Schiller, Friedrich: *Über Bürgers Gedichte*, in: *Allgemeine Literatur-Zeitung*, Nr. 13 und 14, 1791, Sp. 97–103, 105–110, ebenfalls in: *Werke. Nationalausgabe, Bd. 22*, hg. von Herbert Meyer, Weimar 1958, S. 245–264.
- Schiller, Friedrich: *Werke. Nationalausgabe, Bd. 20: Philosophische Schriften, erster Teil*, hg. von Benno von Wiese, unter Mitwirkung von Helmut Koopmann, Weimar 1962.
- Schiller, Friedrich: *Werke. Nationalausgabe, Bd. 26: Briefwechsel. Schillers Briefe, 1.3.1790–17.5.1794*, hg. von Edith Nahler, Horst Nahler, Weimar 1992.
- Schiller, Friedrich: *Werke. Nationalausgabe, 28. Bd.: Briefwechsel. Schillers Briefe, 1.7.1795–31.10.1796*, hg. von Noerbert Oellers, Weimar 1969.
- Schiller, Friedrich: *Werke. Nationalausgabe, Bd. 33, Teil 1: Briefwechsel. Briefe an Schiller, 1781–28.2.1790 (Text)*, hg. von Siegfried Seidel, Weimar 1989.

- Schiller, Friedrich: *Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 8: Theoretische Schriften*, hg. von Rolf-Peter Janz unter Mitarbeit von Hans Richard Brittnacher, Gerd Kleiner, Fabian Störmer, Frankfurt a.M. 1992.
- Schlegel, August Wilhelm: *[Rezension]*, in: *Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen* (1789), S. 109.
- Schlegel, August Wilhelm: *Kritische Ausgabe der Vorlesungen, Bd. 1: Vorlesungen über Ästhetik I (1798–1803)*, mit Kommentar und Nachwort hg. von Ernst Behler, Paderborn, München, Wien, Zürich 1989.
- Schlegel, August Wilhelm: *Über Bürgers hohe Lied*, in: *Neues deutsches Museum* 2 (1790), S. 205–214 und 306–348.
- Schlegel, Friedrich: *Literary Notebooks 1797–1801*, hg. von Hans Eichner, London 1957.
- Schleiermacher, Friedrich Daniel: *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*, hg. von Günter Meckenstock, Berlin, New York 2001.
- Schlenther, Paul: *Rezension*, in: *Deutsche Literaturzeitung*, Nr. 25, 1883, S. 900.
- Schmidt, Julian: *Geschichte der deutschen Literatur im neunzehnten Jahrhundert. Bd. 3: Die Gegenwart*, 3., wesentlich verbesserte Ausgabe, Leipzig 1856.
- Schmidt, Julian: *Geschichte der deutschen Literatur im neunzehnten Jahrhundert, in: Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848–1880, Bd. 2. Mit einer Einführung in den Problemkreis und einer Quellenbibliographie*, hg. von Max Bucher, Werner Hahl, Georg Jäger, Reinhard Wittmann, Stuttgart 1976, S. 176–178.
- Schuselka, Franz: *Das Revolutionsjahr März 1848–März 1849*, Wien 1850.
- Spielhagen, Friedrich: *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, Leipzig 1883.
- Spielhagen, Friedrich: *Produktion, Kritik und Publikum*, in: *Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848–1880, Bd. 2. Mit einer Einführung in den Problemkreis und einer Quellenbibliographie*, hg. von Max Bucher, Werner Hahl, Georg Jäger, Reinhard Wittmann, Stuttgart 1976, S. 613–618.
- Spyri, Johanna: *Heidi's Lehr- und Wanderjahre. Eine Geschichte für Kinder und auch für Solche [sic], welche die Kinder lieb haben*, Gotha 1880.
- Stiefel, Julius: *Ein literarisches Wunderwerklein*, in: *Die Quellen zu Gottfried Kellers Legenden. Nebst einem kritischen Text der ‚Sieben Legenden‘ und einem Anhang*, hg. von Albert Leitzmann, Halle a. d. Saale 1919, S. 144–148.
- Storm, Theodor (Hg.): *Hausbuch aus deutschen Dichtern seit Claudius. Eine kritische Anthologie*, Hamburg 1870.
- Storm, Theodor: *Briefe an seine Kinder*, hg. von Gertrud Storm, Berlin, Braunschweig, Hamburg 1916.
- Storm, Theodor: *Theodor Storms Briefwechsel mit Theodor Mommsen. Mit einem Anhang. Theodor Storms Korrespondenzen für die Schleswig-Holsteinische Zeitung 1848*, hg. von Hans-Erich Teitge, Weimar 1966.
- Storm, Theodor: *Theodor Storm – Paul Heyse. Briefwechsel. Kritische Ausgabe, Bd. 1–3*, in Verbindung mit der Theodor-Storm-Gesellschaft hg. von Clifford Albrecht Bernd, Berlin 1969–74.
- Storm, Theodor: *Theodor Storm – Erich Schmidt. Briefwechsel. Kritische Ausgabe, Bd. 2: 1880–1888*, in Verbindung mit der Theodor-Storm-Gesellschaft hg. von Karl Ernst Laage, Berlin 1976.

- Storm, Theodor: *Theodor Storm – Theodor Fontane. Briefwechsel. Kritische Ausgabe*, in Verbindung mit der Theodor-Storm-Gesellschaft hg. von Jacob Steiner, Berlin 1981.
- Storm, Theodor: *Theodor Storm – Gottfried Keller. Briefwechsel. Kritische Ausgabe*, in Verbindung mit der Theodor-Storm-Gesellschaft hg. von Karl Ernst Laage, Berlin 1992 (Storm-Briefwechsel, 13).
- Storm, Theodor: *Briefe, Bd. 1*, hg. von Peter Goldammer, Berlin, Weimar 1972.
- Storm, Theodor: *Immensee*, hg. von Frederick Betz, Stuttgart 1984 (RUB, Erläuterungen und Dokumente, 8166).
- Storm, Theodor: *Sämtliche Werke in vier Bänden*, hg. von Karl Ernst Laage und Dieter Lohmeier, Frankfurt a.M. 1987–88.
- Storm, Theodor: *Storms erste große Liebe. Theodor Storm und Bertha von Buchan in Gedichten und Dokumenten*, hg. von Gerd Eversberg, Heide 1995.
- Storm, Theodor: *Immensee. Texte (1. und 2. Fassung), Entstehungsgeschichte, Aufnahme und Kritik, Schauplätze und Illustrationen*, hg. von Gerd Eversberg, Heide 1998 (Editionen aus dem Storm-Haus, 9).
- Storm, Theodor: *Anekdoten, Märchen, Sagen, Sprichwörter und Reime aus Schleswig-Holstein. Texte, Entstehungsgeschichte, Quellen*, unter Berücksichtigung der von Theodor Mommsen beigetragenen Sagen nach den Handschriften und Erstdrucken hg. von Gerd Eversberg, Heide 2005.
- Storm, Theodor: *Theodor Storms Neues Gespensterbuch. Beiträge zur Geschichte des Spuks*, hg. von Karl Ernst Laage, Heide 2011.
- Strauß, David Friedrich: *Kleine Schriften biographischen, literar- und kunstgeschichtlichen Inhalts*, Leipzig 1862.
- Taillandier, Saint-René: *Über Roman und Kritik in Deutschland*, in: *Die Grenzboten* 5/3 (1846), S. 17–33.
- Tews, Johannes: *Volksschriften*, in: *Encyklopädisches Handbuch der Pädagogik, Bd. 10*, hg. von Wilhelm Rein, Langensalza 1903, S. 725–739.
- Thimme, Adolf: *Lied und Märe. Studien zur Charakteristik der deutschen Volks poesie*, Gütersloh 1896.
- Tieck, Ludwig (Hg.): *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter*, neu bearbeitet u. hg. von Ludwig Tieck, Berlin 1803.
- Tieck, Ludwig: *Die neue Volkspoesie*, in: *Braga. Vollständige Sammlung klassischer und volkstümlicher deutscher Gedichte aus dem 18. und 19. Jahrhundert, 1. Bändchen*, hg. von Anton Dietrich, Dresden 1827, S. V–XIX.
- Tönnies, Ferdinand: *Theodor Storm zum 14. September 1917. Gedenkblätter*, Berlin 1917.
- Uhland, Ludwig: *Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder mit Abhandlung und Anmerkungen, Bd. 2: Abhandlung*, Stuttgart 1866.
- Uhland, Ludwig: *Ludwig Uhlands Leben*, aus dessen Nachlaß und aus eigener Erinnerung zusammengestellt von seiner Wittve, Stuttgart 1874.
- Uhland, Ludwig: *Uhlands Briefwechsel. Bde. 3 und 4*, hg. im Auftrag des Schwäbischen Schillervereins von Julius Hartmann, Stuttgart, Berlin 1914–1916.
- Uhland, Ludwig: *Werke. Bd. 4: Wissenschaftliche und poetologische Schriften, politische Reden und Aufsätze*, hg. von Hartmut Fröschle, München 1984.

- Verhandlungen der Schweizerischen Gemeinnützigen Gesellschaft. 24. Bericht 1838*, Bern 1839; auch unter dem Titel: *Neue Verhandlungen der schweizerischen gemeinnützigen Gesellschaft über Erziehungswesen, Gewerbsfleiss und Armenpflege. 11. Theil*, Bern 1839.
- Vischer, Friedrich Theodor: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen*, Stuttgart 1857.
- Vischer, Friedrich Theodor: *Gottfried Keller. Eine Studie*, in: *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, Nr. 203–210, 22. Juli–29. Juli 1874.
- Vischer, Friedrich Theodor: *Altes und Neues. Bd. 3*, Stuttgart 1882.
- Wager, Reinhard [Ernst Kleinpaul]: *Umdichtungen. Nebst Abhandlung über Volkspoesie und Umdichtung*, Barmen 1860.
- Wachler, Ernst: *Die Läuterung deutscher Dichtkunst im Volksgeiste. Eine Streitschrift*, Berlin-Charlottenburg 1897.
- Walsler, Robert: *Dorfgeschichte*, in: ders.: *Sämtliche Werke in Einzelausgaben, Bd. 18: Zarte Zeilen*, hg. von Jochen Greven, Zürich, Frankfurt a. M. 1986, S. 322.
- Weddigen, Friedrich Heinrich Otto: *Geschichte der deutschen Volkspoesie seit dem Ausgange des Mittelalters bis auf die Gegenwart, in ihren Grundzügen dargestellt*, München 1884.
- Wolf, Friedrich August: *Darstellung der Alterthums-Wissenschaft nach Begriff, Umfang, Zweck und Wert*, Berlin 1807 (Reprographischer Nachdruck mit einem Nachwort von Johannes Irmscher, Weinheim 1986).
- Wolff, Oskar Ludwig Bernhard (Hg.): *Hausschatz der Volkspoesie. Sammlung der vorzüglichsten und eigenthümlichsten Volkslieder aller Länder und Zeiten in metrischen deutschen Uebersetzungen*, Leipzig 1846.
- Zurbonsen, Friedrich: *Herder und die Volkspoesie*, Arnsberg 1888 (Jahresbericht über das Königliche Laurentianum zu Arnsberg, 327).

VIII.2 Sekundärliteratur

- Ahlers, Nicole: *Das deutsche Versepos zwischen 1848 und 1914*, Frankfurt a. M., Bern 1998 (Hamburger Beiträge zur Germanistik, 26).
- Alefeld, Yvonne-Patricia: *Mignons Schwestern. Zur Goethezeit-Rezeption in den Märchen von Hans Christian Andersen*, in: *Literaturen des Ostseeraums in interkulturellen Prozessen. Deutsch-polnisch-skandinavische Konferenz Kütz/Kulice vom 7.-10. Oktober 2004*, hg. von Regina Hartmann in Verbindung mit Walter Engel, Bielefeld 2005, S. 197–219.
- Ansel, Michael: *Prutz, Hettner und Haym. Hegelianische Literaturgeschichtsschreibung zwischen spekulativer Kunstdeutung und philologischer Quellenkritik*, Tübingen 2003 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 95).
- Arbeiter, Carsten: *Laßberg und Uhland. Konservative und Liberale im Vormärz*, in: *Droste-Jahrbuch 6* (2006), S. 43–60.
- Arens, Hans: *E. Marlett. Eine kritische Würdigung*, Trier 1994.
- Arnold, Günter: *Herders Projekt einer Märchensammlung*, in: *Jahrbuch für Volkskunde und Kulturgeschichte 27* (1984), S. 99–106.

- Aurnhammer, Achim; Detering, Nicolas: *Berthold Auerbachs Frau Professorin – Revisionen und Rezeptionen von Charlotte Birch-Pfeiffer bis Gottfried Keller*, in: *Berthold Auerbach (1812–1882). Werk und Wirkung*, hg. von Jesko Reiling, Heidelberg 2012 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 302), S. 173–221.
- Baader, Meike Sophia: *Die romantische Idee des Kindes und der Kindheit. Auf der Suche nach der verlorenen Unschuld*, Neuwied, Kriftel, Berlin 1996 (Geschichte der Pädagogik).
- Banasik, Anya: *Gottfried Keller's Adaptation of medieval Legends for the XIXth C. Audience*, in: *Legenda aurea'. Sept siècles de diffusion. Actes du colloque international sur la 'Legenda aurea'*, éd. par Brenda Dunn-Lardeau, Montréal 1986, S. 283–288.
- Baßler, Moritz: *Metaphern des Realismus – realistische Metaphern. Wilhelm Raabes Die Innerste*, in: *Epoche und Metapher. Systematik und Geschichte kultureller Bildlichkeit*, hg. von Benjamin Specht, Berlin, Boston 2014, S. 219–231.
- Baßler, Moritz: *Zum wilden Mann*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15. August 2015.
- Baur, Uwe: *Dorfgeschichte. Zur Entstehung und gesellschaftlichen Funktion einer literarischen Gattung im Vormärz*, München 1978.
- Bausinger, Hermann: *Formen der Volkspoesie*, Berlin ²1980.
- Becker, Bernhard: *Herder-Rezeption in Deutschland. Eine ideologiekritische Untersuchung*, St. Ingbert 1987 (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft, 14).
- Becker, Bernhard: *Phasen der Herder-Rezeption von 1871–1945*, in: *Johann Gottfried Herder 1744–1803*, hg. von Gerhard Sauer, Hamburg 1987 (Studien zum achtzehnten Jahrhundert, 9), S. 423–436.
- Begemann, Christian: *Gespenster des Realismus. Poetologie – Epistemologie – psychologie in Fontanes Unterm Birnbaum*, in: *Realism and Romanticism in German Literature*, hg. von Dirk Götsche, Nicholas Saul, Bielefeld 2012, S. 229–259.
- Begemann, Christian: *Phantastik und Realismus*, in: *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hg. von Hans Richard Brittnacher, Markus May, Stuttgart, Weimar 2013, S. 100–108.
- Beise, Arnd: *Das Geheimnis in der verbotenen Kammer. Blaubart in der deutschsprachigen Literatur*, in: *Tonkunst* 8/3 (2014), S. 329–343.
- Bentz, Rudi Richard: *Form und Struktur der 'Sieben Legenden' Gottfried Kellers*, Stäfa 1979 [Diss.].
- Berghahn, Klaus L: *Volkstümlichkeit ohne Volk? Kritische Überlegungen zu einem Kulturkonzept Schillers*, in: *Populartät und Trivialität. Fourth Wisconsin Workshop*, hg. von Reinhold Grimm, Jost Hermand, Frankfurt a.M. 1974 (Wissenschaftliche Paperbacks Literaturwissenschaft), S. 51–75.
- Bergmann, Werner: *Marcand, Heinrich Eugen*, in: *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart, Bd. 2/2*, hg. von Wolfgang Benz, Berlin 2009, S. 516–518.
- Bernauer, Joachim: *„Schöne Welt, wo bist du?“ Über das Verhältnis von Lyrik und Poetik bei Schiller*, Berlin 1995.
- Bettelheim, Anton: *Berthold Auerbach. Der Mann. Sein Werk – Sein Nachlaß*, Stuttgart 1907.

- Biographisches Handbuch der Abgeordneten der Frankfurter Nationalversammlung, 1848/49*, hg. von Heinrich Best und Wilhelm Weege, Düsseldorf 1996 (Handbücher zur Geschichte des Parlamentarismus und der politischen Parteien, 8).
- Bleich, Otto: *Das Märchen vom Aschenbrödel, vornehmlich in der deutschen Volks- und Kunstdichtung*, in: *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte N.F.* 18/1–2 (1910), S. 55–102.
- Bogner, Ralf Georg: *Demaskierte ländliche Idylle. Berthold Auerbachs Dorfgeschichte ‚Der Lehnhold‘*, in: *Von der Spätaufklärung zur Badischen Revolution. Literarisches Leben in Baden zwischen 1800 und 1850*, hg. von Achim Aurnhammer, Wilhelm Kühlmann, Hansgeorg Schmidt-Bergmann, Freiburg 2010 (Literarisches Leben im deutschen Südwesten von der Aufklärung bis zur Moderne, 2), S. 597–607.
- Bohrer, Karl Heinz: *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*, Frankfurt a.M. 1989 (es, 1551).
- Böning, Holger: *Berthold Auerbach: ein deutsch-jüdischer Dichter und Publizist in der Tradition von Aufklärung und Volksaufklärung*, in: *Berthold Auerbach (1812–1882). Werk und Wirkung*, hg. von Jesko Reiling, Heidelberg 2012 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 302), S. 41–75.
- Böning, Holger: *Volkserzählungen und Dorfgeschichten*, in: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 5: Zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*, hg. von Gert Sautermeister, Ulrich Schmid, München, Wien 1998, S. 281–312.
- Böning, Holger; Siegert, Reinhart: *Volksaufklärung. Biobibliographisches Handbuch zur Popularisierung aufklärerischen Denkens im deutschen Sprachraum von den Anfängen bis 1850. Bd. 3.1–3.4: Aufklärung im 19. Jahrhundert. – ‚Überwindung‘ oder ‚Diffusion? Einführung von Reinhart Siegert, introduction translated by David Paisey. Mit einer kritischen Sichtung des Genres ‚Dorfgeschichte‘ auf seinen volksaufklärerischen Hintergrund hin von Holger Böning*, Stuttgart-Bad Cannstatt 2015.
- Böttcher, Philipp; Trilcke, Peer: *Konfliktgestaltung und ‚Poetik des ganzen Dorfes‘ in Berthold Auerbachs frühen ‚Schwarzwälder Dorfgeschichten‘ (1843)*, in: *Berthold Auerbach. Ein Autor im Kontext des 19. Jahrhunderts*, hg. von Christof Hamann, Michael Scheffel, Trier 2013, S. 99–128.
- Bonter, Urszula: *Der Populärroman in der Nachfolge von E. Marlitt. Wilhelmine Heimburg, Valeska Gräfin Bethusy-Huc, Eufemia von Adlersfeld-Ballestrem*, Würzburg 2005 (Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft, 528).
- Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer, Frankfurt a.M. 1999 (stw 1539)
- Brandes, Wilhelm: *Altershausen. Einführung und Kommentar*, in: *Mitteilungen für die Gesellschaft der Freunde Wilhelm Raabes* 6 (1916), S. 77–84.
- Braungart, Wolfgang: *Aufklärungskritische Volksaufklärung. Zu Jeremias Gotthelf*, in: *Fabula* 28/1 (1987), S. 185–226.
- Brittnacher, Hans Richard; May, Markus: *Romantik*, in: *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hg. von Hans Richard Brittnacher, Markus May, Stuttgart, Weimar 2013, S. 59–67.

- Broadus, Edmund K.: *Addison's Influence on the Development of Interest in Folk-Poetry in the Eighteenth Century*, in: *Modern Philology* 8/1 (1910), S. 123–134.
- Bühler, Charlotte: *Das Märchen und die Phantasie des Kindes*, Leipzig 1918 (Beihfte zur Zeitschrift für angewandte Psychologie, 17).
- Bunyan, Anita: ‚*Volksliteratur*‘ und nationale Identität. *Zu kritischen Schriften Berthold Auerbachs*, in: *Deutschland und der europäische Zeitgeist. Kosmopolitische Dimensionen in der Literatur des Vormärz*, hg. von Martina Lauster, Bielefeld 1994, S. 63–89.
- Burde-Schneidewind, Gisela: *Sage*, in: *Deutsche Volksdichtung. Eine Einführung*, hg. von Hermann Strobach, Leipzig 1979, S. 83–118.
- Burke, Peter: *Helden, Schurken und Narren. Europäische Volkskultur in der frühen Neuzeit*, hg. und mit einem Vorwort von Rudolf Schenda, übers. von Susanne Schenda, Stuttgart 1981.
- Buschmeier, Matthias: *Pragmatische Literaturgeschichte. Ein Plädoyer*, in: *Literaturgeschichte. Theorien – Modelle – Praktiken*, hg. von Matthias Buschmeier, Walter Erhart und Kai Kauffmann, Berlin, New York 2014 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 138), S. 11–29.
- Büttner, Peter: *Das Ur-Heidi. Eine Enthüllungsgeschichte*, Berlin 2011 (Insel-Bücherei, 1349).
- Büttner, Peter; Ewers, Hans-Heino: *Arkadien in bedrohlicher Landschaft. Die Mehrfachcodierung der Schweizer Berge in Johanna Spyris Heidi-Romanen (1880/81)*, in: ‚*Über allen Gipfeln ...*‘ *Bergmotive in der deutschsprachigen Literatur des 18. bis 21. Jahrhunderts*, hg. von Edward Białek, Jan Pacholski, Dresden, Wrocław 2008, S. 13–27.
- Butzer, Günter: *Unterhaltsame Oberfläche und symbolische Tiefe. Die doppelte Codierung realistischer Literatur in Storms ‚Immensee‘*, in: *Geselliges Vergnügen. Kulturelle Praktiken von Unterhaltung im langen 19. Jahrhundert*, hg. von Anna Ananieva, Dorothea Böck, Bielefeld 2011, S. 319–346.
- Butzer, Günter; Günter, Manuela: *Der Wille zum Schönen. Deutscher Realismus und die Wirklichkeit der Literatur*, in: *Sprache und Literatur* 79/1 (1997), S. 54–78.
- Caillois, Roger: *Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction*, in: *Phaïcon. Almanach der phantastischen Literatur* (1974), S. 44–83.
- Charbon, Rémy: *Postmoderner Realismus? Alpine Volkssagen in der neueren Schweizer Literatur von Meinrad Inglin bis Tim Krohn*, in: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* (2004), S. 81–97.
- Chartier, Roger: ‚*Populärer*‘ Lesestoff und ‚*volkstümliche*‘ Leser in Renaissance und Barock, in: *Welt des Lesens. Von der Schriftrolle zum Bildschirm*, hg. von dems. und Guglielmo Cavallo, übers. aus dem Englischen von H. Jochen Bussmann und Ulrich Enderwitz, aus dem Französischen von Klaus Jöken und Bernd Schwibs, aus dem Italienischen von Martina Kempter, Frankfurt a.M. 1999, S. 391–418.
- Clausen, Bettina: *Schriftstellerarbeit um 1825. Autonomes und kopiertes Wertverständnis am Muster Wilhelm Hauffs*, in: *Vom Wert der Arbeit. Zur literarischen Konstitution des Wertkomplexes ‚Arbeit‘ in der deutschen Literatur (1770–1930). Dokumentation einer interdisziplinären Tagung in Hamburg vom 16. bis*

18. März 1988, hg. von Harro Segeberg, Tübingen 1991 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 34), S. 159–193.
- Czapla, Ralf Georg: *Der Rattenfänger unter dem Regenbogen. Zur sozial- und literaturkritischen Adaptation eines Sagenstoffes in Wilhelm Raabes Novelle ‚Die Hämelschen Kinder‘*, in: *Fabula* 39 (1998), S. 1–20.
- Dahmen, Hans: *Die nationale Idee von Herder bis Hitler*, Köln 1934.
- Dainat, Holger: ‚*Meine Göttin Popularität*‘. *Programme printmedialer Inklusion in Deutschland (1750–1850)*, in: *Popularisierung und Popularität*, hg. von Gereon Blaseio, Hedwig Pompe und Jens Ruchart, Köln 2005, S. 43–63.
- Dann, Otto: *Herder und die Deutsche Bewegung*, in: *Johann Gottfried Herder 1744–1803*, hg. von Gerhard Sauer, Hamburg 1987 (Studien zum achtzehnten Jahrhundert, 9), S. 308–340.
- Daum, Andreas W.: *Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert. Bürgerliche Kultur, naturwissenschaftliche Bildung und die deutsche Öffentlichkeit, 1848–1914*, 2., erw. Auflage, München 2002.
- Dehrmann, Mark-Georg: *Austreibung der Schrift durch die Schrift. Zur philosophisch-historischen Reflexion von Mündlichkeit nach 1800 am Beispiel der Grimmschen ‚Kinder- und Hausmärchen‘*, in: *Fabula* 55/1 (2014), S. 153–170.
- Dehrmann, Mark-Georg: *Studierte Dichter. Zum Spannungsverhältnis von Dichtung und philologisch-historischen Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, Berlin 2015 (Historia hermeneutica. Series Studia, 13).
- Dehrmann, Mark-Georg; Nebrig, Alexander: *Einleitung*, in: *Poeta philologus. Eine Schwellenfigur im 19. Jahrhundert*, hg. von dens., Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt a.M., New York, Oxford, Wien 2010 (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge, 22).
- Delft, Louis van: *Literatur und Anthropologie. Menschliche Natur und Charakterlehre*, Münster 2005.
- Denkler, Horst: *Wilhelm Raabe. Legende, Leben, Literatur*, Tübingen 1989.
- Detering, Heinrich: ‚*Rückwärts in die Kindheit*‘. *Theodor Storms Texte für Bertha von Buchan*, in: *Zwischen Mignon und Lulu: das Phantasma der Kindsbraut in Biedermeier und Realismus*, hg. von Malte Stein, Regina Fasold und Heinrich Detering, Berlin 2010 (Husumer Beiträge zur Storm-Forschung, 7), S. 57–72.
- Dohnke, Kay: *Völkische Literatur und Heimatliteratur 1870–1918*, in: *Handbuch zur ‚Völkischen Bewegung‘ 1871–1918*, hg. von Uwe Puschner, Walter Schmitz, Justus H. Ulbricht, München 1999, S. 651–684.
- Durst, Uwe: *Theorie der phantastischen Literatur*, aktualisierte, korrigierte und erweiterte Neuauflage, Münster 2010.
- Ehrismann, Otfrid: *Philologie der Natur – die Grimms, Schelling, die Nibelungen*, in: *Brüder Grimm Gedenken* 5 (1985), S. 35–59.
- Eicher, Thomas (Hg.): *Märchen und Moderne. Fallbeispiele einer intertextuellen Tradition*, Münster 1996 (Literatur im Kontext, 2).
- Eke, Norbert Otto: *Einführung in die Literatur des Vormärz*, Darmstadt 2005.
- Ermatinger, Emil: *Deutsche Dichter. Erster Teil*, Bonn 1948.
- Ernstberger, Anton: *Josef Rank in Zensurhaft. Prag 1844*, in: *Stifter-Jahrbuch* 7 (1962), S. 113–130.

- Essen, Gesa von: *Epos*, in: *Handbuch der literarischen Gattungen*, hg. von Dieter Lamping in Zusammenarbeit mit Sandra Poppe, Sascha Seiler und Frank Zipfel, Stuttgart 2009, S. 204–221.
- Eversberg, Gerd: *Mündlichkeit/Schriftlichkeit/Drucktext. Literarische Produktion als Medienwechsel (am Beispiel von Sagen und Spukgeschichten)*, in: *Theodor Storm und die Medien. Zur Mediengeschichte eines poetischen Realismus*, hg. von Gerd Eversberg und Harro Segeberg, Berlin 1999 (Husumer Beiträge zur Storm-Forschung, 1), S. 49–67.
- Eversberg, Gerd: *Theodor Storm als Märchensammler*, in: *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft* 53 (2004), S. 43–61.
- Ewers, Hans-Heino: *Kindheit als poetische Daseinsform. Studien zur Entstehung der romantischen Kindheitsutopie im 18. Jahrhundert*, München 1989.
- Fehr, Karl: *Jeremias Gotthelf (Albert Bitzius)*, Stuttgart 1967 (Sammlung Metzler, 60).
- Fehse, Wilhelm: *Büntings ‚Braunschweigische und Lüneburgische Chronica‘ als Raabe-Quelle*, in: *Mitteilungen für die Gesellschaft der Freunde Wilhelm Raabes* 5 (1915), S. 10–18.
- Feustel, Elke: *Rätselprinzessinnen und schlafende Schönheiten. Typologie und Funktionen der weiblichen Figuren in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Hildesheim 2004.
- Fink, Gonthier-Louis: *Von Winckelmann bis Herder. Die deutsche Klimatheorie in europäischer Perspektive*, in: *Johann Gottfried Herder 1744–1803*, hg. von Gerhard Sauder, Hamburg 1987 (Studien zum achtzehnten Jahrhundert, 9), S. 156–176.
- Fischer, Susanne: *Wilhelm Hauffs Korrespondenz mit Autoren, Verlegern und Herausgebern. Aspekte sozialer Tauschbeziehungen im literarischen Leben um 1825*, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 37 (1992), S. 99–166.
- Fohrmann, Jürgen: *Literaturgeschichtsschreibung als Darstellung von Zusammenhang*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 61/Sonderheft (1987), S. 174–188.
- Fohrmann, Jürgen: *Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte. Entstehung und Scheitern einer nationalen Poesiegeschichtsschreibung zwischen Humanismus und Deutschem Kaiserreich*, Stuttgart 1989.
- Freund, Winfried: *Der Bürger und das Grauen. Theodor Storms Erzählung ‚Am Kamin‘ und die phantastische Literatur im 19. Jahrhundert*, in: *Theodor Storm und das 19. Jahrhundert. Vorträge und Berichte des Internationalen Storm-Symposiums aus Anlass des 100. Todestages Theodor Storms*, hg. von Brian Coghlan, Karl Ernst Laage, Berlin 1989, S. 109–114.
- Friedrich, Edwin: *Rezeptionsästhetik/Rezeptionstheorie*, in: *Methodengeschichte der Germanistik*, hg. von Jost Schneider, unter redaktioneller Mitarbeit von Regina Grundmann, Berlin, New York 2009, S. 597–628.
- Fritzen-Wolf, Ursula: *Trivialisierung des Erzählens. Claurens ‚Mimili‘ als Epochenphänomen*, Frankfurt a. M., Bern, Las Vegas 1977 (Europäische Hochschulschriften, Reihe I: Deutsche Literatur und Germanistik, 198).
- Gaier, Ulrich: *Herders Volksbegriff und seine Rezeption*, in: *Herder im Spiegel der Zeiten. Verwerfungen der Rezeptionsgeschichte und Chancen einer Relektüre*, hg. von Tilman Borsche, Paderborn 2006, S. 32–57.

- Gall, Lothar: *Liberalismus und ‚bürgerliche Gesellschaft‘. Zu Charakter und Entwicklung der liberalen Bewegung in Deutschland*, in: *Historische Zeitschrift* 220 (1975), S. 324–356.
- Geisel, Sieglinde: *Die Mär vom Ur-Heidi*, in: <http://www.nzz.ch/die-maer-vom-ur-heidi-1.5448506> (letzter Zugriff 20.01.2019).
- Gille, Klaus F.: *Schillers Rezension ‚Über Bürgers Gedichte‘ im Lichte der zeitgenössischen Bürger-Kritik*, in: *Wissen aus Erfahrungen. Werkbegriff und Interpretation heute. Festschrift für Herman Meyer zum 65. Geburtstag*, hg. von Alexander von Bormann, Tübingen 1976, S. 174–191.
- Goetzinger, Germaine: *Die Situation der Autorinnen und Autoren*, in: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 5: Zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*, hg. von Gert Sautermeister und Ulrich Schmid, München, Wien 1998, S. 38–60.
- Goldammer, Peter: *Ludwig Feuerbach und die ‚Sieben Legenden‘*, in: *Weimarer Beiträge* 4 (1958), S. 311–325.
- Götze, Karl Heinz: *Die Entstehung der deutschen Literaturwissenschaft als Literaturgeschichte*, in: *Germanistik und deutsche Nation 1806–1848*, hg. von Jörg Jochen Müller, Stuttgart 1974, S. 167–227.
- Graevenitz, Gerhard von: *‚Verdichtung‘. Das Kulturmodell der Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*, in: *Kea* 12 (1999), S. 19–57.
- Gratopp, Karl: *Volkspoese und Volksglauben in den Dichtungen Theodor Storms*, Rostock 1914 [Diss.].
- Gretz, Daniela: *Das Wissen der Literatur. Der deutsche literarische Realismus und die Zeitschriftenkultur des 19. Jahrhunderts*, in: *Medialer Realismus*, hg. von ders., Freiburg 2011 (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae, 145), S. 99–126.
- Grimm, Gunter E.: *Literatur und Gelehrtentum in Deutschland. Untersuchungen zum Wandel ihres Verhältnisses vom Humanismus bis zur Frühaufklärung*, Tübingen 1983 (Studien zur deutschen Literatur, 75).
- Grimm, Gunter E.: *Vom poeta doctus zum Volksdichter? Bemerkungen zum Selbstverständnis deutscher Schriftsteller im 18. Jahrhundert*, in: *Europäische Aufklärung(en). Einheit und nationale Vielfalt*, hg. von Siegfried Jüttner et al., Hamburg 1992 (Studien zum achtzehnten Jahrhundert, 14), S. 203–217.
- Grimm, Gunter E.: *‚Der Kranz des Patrioten‘. Nachahmungspraxis und Originalitätsideal bei Herder*, in: *Lenz-Jahrbuch. Sturm-und-Drang-Studien* 4 (1994), S. 101–112.
- Grimm, Joachim: *Karl Gutzkows Arrivierungsstrategie unter den Bedingungen der Zensur (1830–1847)*. Frankfurt a. M. 2010 (Hamburger Beiträge zur Germanistik, 51).
- Großmann, Andreas: *Volksgeist – Grund einer praktischen Welt oder metaphysische Spukgestalt? Anmerkungen zur Problemgeschichte eines nicht nur Hegelschen Theorems*, in: *Metaphysik der praktischen Welt. Perspektiven im Anschluß an Hegel und Heidegger. Festgabe für Otto Pöggeler*, hg. von Andreas Großmann, Christoph Jamme, Amsterdam 2000 (Philosophie & Repräsentation, 7), S. 60–77.
- Großmann, Andreas: *Volksgeist, Volksseele*, in: *Historisches Wörterbuch der Phi-*

- losophie, Bd. 11*, hg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer, Gottfried Gabriel, Basel 2001, Sp. 1102–1107.
- Grunewald, Eckhard: *Friedrich Heinrich von der Hagen 1780–1856. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der Germanistik*, Berlin, New York 1988 (Studia linguistica Germanica, 23).
- Günter, Manuela: *Im Vorhof der Kunst. Mediengeschichten der Literatur im 19. Jahrhundert*, Bielefeld 2008.
- Günzel, Stephan: *Geographie der Aufklärung. Klimapolitik von Montesquieu zu Kant (Teil 1)*, in: *Aufklärung und Kritik* 11/2 (2004), S. 66–91.
- Günzel, Stephan: *Geographie der Aufklärung. Klimapolitik von Montesquieu zu Kant (Teil 2)*, in: *Aufklärung und Kritik* 12/1 (2005), S. 25–47.
- Haas, Gerhard: *Märchen und Märchenmotive als Element der modernen erzählerischen Literatur*, in: *Argonautenschiff* 16 (2007), S. 50–59.
- Hahl, Werner: *Gesellschaftlicher Konservatismus und literarischer Realismus. Das Modell einer deutschen Sozialverfassung in den Dorfgeschichten*, in: *Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848–1880. Mit einer Einführung in den Problemkreis. Bd. 1: Einführung in den Problemkreis, Abbildungen, Kurzbiographien, annotierte Quellenbibliographie u. Register*, hg. von Max Bucher, Georg Jäger, Werner Hahl und Reinhard Wittmann, Stuttgart 1976, S. 48–95.
- Hallet, Wolfgang: *Methoden kulturwissenschaftlicher Ansätze: Close Reading und Wide Reading*, in: *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze, Grundlagen, Modellanalysen*, hg. von Vera Nünning und Ansgar Nünning, Stuttgart 2010, S. 293–315.
- Hamann, Christof: *Zwischen Normativität und Normalität. Zur diskursiven Position der ‚Mitte‘ in populären Zeitschriften nach 1848*, Heidelberg 2014 (Diskursivitäten. Literatur, Kultur, Medien, 18).
- Hamann, Christof; Scheffel, Michael (Hg.): *Berthold Auerbach. Ein Autor im Kontext des 19. Jahrhunderts*, Trier 2013.
- Häntzschel, Günter: *Sammel(l)ei(denschaft). Literarisches Sammeln im 19. Jahrhundert*, Würzburg 2014.
- Hasenpflug, Kristina: *‚Denn es giebt doch nur Eine Poesie ...‘. Tiecks ‚Minnelieder‘ – ein romantisches Literaturprogramm*, in: *Edition und Übersetzung. Zur wissenschaftlichen Dokumentation des interkulturellen Texttransfers*, hg. von Bodo Plachta und Winfried Woesler, Tübingen 2002, S. 323–341.
- Haug, Christine: *Der ‚Berufsschriftstellerroman‘ – ein neues Literaturgenre im Zeitalter der Industrialisierung im 19. Jahrhundert. Zu Wilhelm Hauffs Roman ‚Mittheilungen aus den Memoiren des Satan‘ (1824–1826)*, in: *Immermann-Jahrbuch* 8 (2007), S. 29–60.
- Haustein, Jens: *Der Helden Buch. Zur Erforschung deutscher Dietrichepik im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Tübingen 1989 (Hermæa, Neue Folge, 58).
- Hein, Jürgen: *Berthold Auerbach: Barfüßele (1856). Dorfgeschichte als Rettung der ‚Schönheit des Heimlichen und Beschränkten‘*, in: *Romane und Erzählungen des Bürgerlichen Realismus. Neue Interpretationen*, hg. von Horst Denkler, Stuttgart 1980, S. 173–187.

- Hein, Jürgen: *Dorfgeschichte*, Stuttgart 1976 (Sammlung Metzler, 2).
- Helmstetter, Rudolf: *Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. Fontane und die öffentlichkeitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des Poetischen Realismus*, München 1997.
- Henkel, Gabriele: *Produktive Rezeption – Raabe und Immermann*, in: *Immermann-Jahrbuch* 1 (2000), S. 121–137.
- Hentschel, Uwe: *Mythos Schweiz. Der deutsche literarische Philhelvetismus zwischen 1700 und 1850*, Tübingen 2002 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 90).
- Hentschel, Uwe: *Von Hallers Alpen bis zu Claurens Mimili. Zur Stilisierung und Funktionalisierung einer Landschaft in der deutschen Literatur*, in: *Jahrbuch der Rückert-Gesellschaft* 24 (2002), S. 45–65.
- Herlinghaus, Hermann: *Populär/volkstümlich/Popularkultur*, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 4*, hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Friedrich Wolfzettel und Burkhard Steinwachs, Stuttgart 2002, S. 832–885.
- Herman, Luc: *Die Nachwirkung der Idyllentradition bei der Rezeption der Dorfgeschichte im programmatischen Realismus*, in: *Études germaniques* 42/2 (1987), S. 16–28.
- Herzig, Arno: *Brandstifter im Biedermeier. Wie man in Minden und andernorts den Hass auf die Juden schürte und die Epoche zur Ursprungszeit des modernen Antisemitismus in Deutschland wurde*, in: *Die Zeit*, Nr. 4, 21. Jan. 2010, S. 78, <http://www.zeit.de/2010/04/A-Antisemitis-Vormaerz/komplettansicht> (letzter Zugriff 20.01.2019).
- Hill, David: *Bürger and ‚das schwankende Wort Volk‘*, in: *The Challenge of German Culture. Essays presented to Wilfried van der Will*, hg. von Michael Butler und Robert Evans, Basingstoke, New York 2000, S. 25–36.
- Hilty, Johann Jakob: *Der schweizerische Almanach Alpenrosen und seine Ersatzstücke in den Jahren 1831–1854. Ein Beitrag zur schweizerischen Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Zürich 1914 [Diss.].
- Hinderer, Walter: *Schiller und Bürger: Die ästhetische Kontroverse als Paradigma*, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (1986), S. 130–154.
- Hodel, C.: *Theodor Meyer-Merian (1818–1867), Arzt, Spitalmeister und Volksdichter, zu seinem 100. Todestag am 5. Dezember 1967*, in: *Gesnerus* 25/3–4 (1968), S. 208–220.
- Hohendahl, Peter Uwe: *Literarische Kultur im Zeitalter des Liberalismus 1830–1870*, München 1985.
- Holander, Reimer Kay: *Der Schimmelreiter – Dichtung und Wahrheit*, Bräist, Bredstedt 2003.
- Holl, Hanns Peter: *Gotthelf im Zeitgeflecht. Bauernleben, industrielle Revolution und Liberalismus in seinen Romanen*, Tübingen 1985 (Studien zur deutschen Literatur, 85).
- Höltenschmidt, Edith: *Die Mittelalter-Rezeption der Brüder Schlegel*, Paderborn, Zürich 2000.
- Höltenschmidt, Edith: *Homer, Shakespeare und die Nibelungen. Aspekte romanti-*

- scher Synthesen in A.W. Schlegels Interpretation des Nibelungenliedes in den Berliner Vorlesungen, in: *Der Europäer August Wilhelm Schlegel. Romantischer Kulturtransfer – romantische Wissenswelten*, hg. von York-Gothart Mix und Jochen Strobel, Berlin 2010 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, 62), S. 215–237.
- Horstmann, Axel: *Philologie*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 7, hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Darmstadt 1989, S. 552–572.
- Horstmann, Axel: *Philologie*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 6, hg. von Gert Ueding, Darmstadt S. 948–968.
- Houben, Heinrich Hubert: *Gutzkow-Funde. Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1901.
- Hübner, Andrea: *„Ei“, welcher Unsinn liegt im Sinn? Robert Walsers Umgang mit Märchen und Trivilliteratur*, Tübingen 1995.
- Hügel, Hans-Otto: *Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und populärer Kultur*, Köln 2007.
- Hügel, Hans-Otto: *Populär*, in: *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, hg. von dems., Stuttgart, Weimar 2003, S. 342–348.
- Hunger, Ulrich: *Die altdeutsche Literatur und das Verlangen nach Wissenschaft. Schöpfungsakt und Fortschrittsglaube in der Frühgermanistik*, in: *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert*, hg. von Jürgen Fohrmann und Wilhelm Voßkamp, Stuttgart 1994, S. 236–263.
- Hurrelmann, Bettina: *Heidi – Mignons erlöste Schwester*, in: *Neue Sammlung* 33/3 (1993), S. 347–363.
- Jackson, David A.: *In the Lion's den. Theodor Storm's „Immensee“*, in: *Oxford German Studies* 14 (1983), S. 8–34.
- Jäger, Georg: *Die Gründerzeit (mit einem Beitrag von Max Bucher über Drama und Theater)*, in: *Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848–1880. Bd. 1: Einführung in den Problemkreis, Abbildungen, Kurzbiographien, annotierte Quellenbibliographie und Register*, hg. von Max Bucher, Werner Hahl, Georg Jäger, Reinhard Wittmann, Stuttgart 1976, S. 96–159.
- Jäger, Georg (Hg.): *Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Bd. 1, Teil 1&2: Das Kaiserreich 1871–1918*, Frankfurt a.M. 2001–03.
- Jäger, Hans-Wolf: *Johann Gottfried Herder*, in: *Neue Deutsche Biographie, Band 8: Hartmann – Heske*, Berlin 1969, S. 595–603.
- Jakli, Timon: *„Volk“ und „Volkspoesie“ als Identitätskonzept und literarische Abgrenzungsstrategie bei Grimm, Arnim und Brentano*, in: *Alman Dili ve Edebiyatı Der-gisi – Studien zur deutschen Sprache und Literatur* 30/2 (2013), S. 5–24.
- Janentzky, Christian: *G.A. Bürgers Ästhetik*, Berlin 1909.
- Jenny, Ernst: *Theodor Meyer-Merian. Ein Basler Literatur- und Kulturbild aus dem 19. Jahrhundert*, Basel 1920 (98. Neujahrsblatt der Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen).
- Jens, Inge; Kampe, Norbert: *Dichter zwischen rechts und links. Die Geschichte der Sektion für Dichtkunst an der Preussischen Akademie der Künste, dargestellt nach den Dokumenten*, 2., unter Mitarb. von Norbert Kampe erw. und verb. Aufl., Frankfurt a.M. 1994.

- Jens, Walter: *Unser Umland. Nachdenken über einen vergessenen Klassiker*, Tübingen 1987.
- Jensch, Fritz: *Der Schmied von Jüterbog*, in: *Mitteilungen für die Gesellschaft der Freunde Wilhelm Raabes* 14 (1924), S. 12–21.
- Jensch, Fritz: *Wilhelm Raabes Zitatenschatz*, Wolfenbüttel 1925 (Veröffentlichung der Gesellschaft der Freunde Wilhelm Raabes).
- Jeschke, Hannelore: *Sammler und Sammlungen von Volkszählungen in Schleswig-Holstein*, Neumünster 2002.
- Joch, Markus: *Literatursoziologie/Feldtheorie*, in: *Methodengeschichte der Germanistik*, hg. von Jost Schneider unter redaktioneller Mitarbeit von Regina Grundmann, Berlin, New York 2009, S. 385–420.
- Joch, Markus; Wolf, Norbert Christian (Hg.): *Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis*, Tübingen 2005 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 108).
- Jolles, Charlotte: ‚*Im alten Eisen*‘. *Wirklichkeit im Märchenton*, in: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 22 (1981), S. 194–209.
- Kalmar, Ivan: *The Völkerpsychologie of Lazarus and Steinthal and the Modern Concept of Culture*, in: *Journal of the History of Ideas* 48 (1987), S. 671–690.
- Kantorowicz, Hermann U.: *Volksgeist und historische Rechtsschule*, in: *Historische Zeitschrift* 108/2 (1912), S. 295–325.
- Kastner, Barbara: *Statistik und Topographie des Verlagswesens*, in: *Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Bd. 1, Teil 2: Das Kaiserreich 1871–1918*, im Auftrag der Historischen Kommission hg. von Georg Jäger, Frankfurt a.M. 2003, S. 300–367.
- Keck, Annette: *Blaubart und Pygmalion? Zur Refiguration des mörderischen Märchens im deutschsprachigen Realismus*, in: *Fabula* 54/1–2 (2013), S. 61–79.
- Kellner, Beate: *Grimms Mythen. Studien zum Mythosbegriff und seiner Anwendung in Jacob Grimms Deutscher Mythologie*, München 1994 (Mikrokosmos, 41).
- Killy, Walther: *Wirklichkeit und Kunstcharakter. Neun Romane des 19. Jahrhunderts*, München 1963.
- Kinder, Hermann: *Poesie als Synthese. Ausbreitung eines deutschen Realismus-Verständnisses in der Mitte des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 1973 (Ars poetica. Texte und Studien zur Dichtungslehre und Dichtkunst. Studien, 15).
- Klausnitzer, Ralf: *Tieck und die Formierung der neueren Philologien*, in: *Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Claudia Stockinger und Stefan Scherer, Berlin 2011, S. 604–620.
- Klein, Tobias: *Von deutschen Herzen. Familie, Heimat und Nation in den Romanen und Erzählungen E. Marlitts*, Hamburg 2014 (Schriften zur Literaturgeschichte, 15).
- Knoche, Michael: *Volksliteratur und Volksschriftenvereine im Vormärz. Literaturtheoretische und institutionelle Aspekte einer literarischen Bewegung*, Frankfurt 1986 (Archiv für Geschichte des Buchwesens, 27).
- Koepke, Wulf: *Das Wort ‚Volk‘ im Sprachgebrauch Johann Gottfried Herders*, in: *Lessing Yearbook* 29 (1987), S. 207–219.
- Kolk, Rainer: *Liebhaber, Gelehrte, Experten. Das Sozialsystem der Germanistik bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, in: *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik*

- im 19. Jahrhundert*, hg. von Jürgen Fohrmann und Wilhelm Voßkamp, Stuttgart 1994, S. 48–114.
- König, Julia: *Das Leben im Kunstwerk. Studien zu Goethes Mignon und ihrer Rezeption*, Frankfurt a.M., Bern, New York, Paris 1991 (Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur, 1228).
- Koopmann, Helmut: *Das Junge Deutschland. Eine Einführung*, Darmstadt 1993.
- Koselleck, Reinhart: *Volk, Nation, Nationalismus, Masse*, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 7, hg. von Otto Brunner, Werner Conze, R. Koselleck, Stuttgart 1992, S. 141–431.
- Köster, Udo: *Marktorientierung und Wertkonservatismus*, in: *Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier*, hg. von Michael Titzmann, Tübingen 2002 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 92), S. 215–236.
- Kraus, Gerhard: *Naturpoesie und Kunstpoesie im Frühwerk Friedrich Schlegels*, Erlangen 1985 (Erlanger Studien, 64).
- Kreuzer, Stefanie: ‚Märchenhafte Metatexte‘: *Formen und Funktionen von Märchelementen in der Literatur*, in: *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen, historische Perspektiven, Metagattungen, Funktionen*, hg. von Janine Hauthal, Julijana Nadj, Ansgar Nünning, Henning Peters, Berlin, New York 2007, S. 282–302.
- Krohn, Rüdiger: ‚...daß Alles Allen verständlich sey...‘: *Die Altgermanistik des 19. Jahrhunderts und ihre Wege in die Öffentlichkeit*, in: *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert*, hg. von Jürgen Fohrmann und Wilhelm Voßkamp, Stuttgart 1994, S. 264–333.
- Kurz, Gerhard: ‚Volkspoesie‘-Programme, in: *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*, Bd. 4: *Zwischen Absolutismus und Aufklärung: Rationalismus, Empfindsamkeit, Sturm und Drang, 1740–1786*, hg. von Ralph-Rainer Wuthenow, Reinbek bei Hamburg 1980, S. 254–260.
- Laage, Karl Ernst: *Theodor Storm in neuer Sicht. Aspekte der Storm-Forschung in den letzten 40 Jahren*, in: *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft* 57 (2008), S. 101–109.
- Laage, Karl Ernst: *Theodor Storms öffentliches Wirken. Eine politische Biographie*, Heide 2008.
- Langenbucher, Wolfgang R.: *Die Demokratisierung des Lesens in der zweiten Leserevolution. Dokumentation und Analyse*, in: *Lesen und Leben*, hg. von Herbert G. Göpfert, Ruth Meyer, Ludwig Muth und Walter Rüegg, Frankfurt a.M. 1975, S. 12–35.
- Langewiesche, Dieter: *Der deutsche Frühliberalismus und Uhland*, in: *Ludwig Uhland. Dichter, Politiker, Gelehrter*, hg. von Hermann Bausinger, Tübingen 1988, S. 135–149.
- Langewiesche, Dieter: *Uhland. Ruhm des Scheiterns*, in: *Die Achtundvierziger. Lebensbilder aus der deutschen Revolution 1848/49*, hg. von Sabine Freitag, München 1998, S. 11–22.
- Langewiesche, Dieter: *Vom Scheitern bürgerlicher Nationalhelden. Ludwig Uhland und Friedrich Ludwig Jahn*, in: *Historische Zeitschrift* 278 (2004), S. 375–397.

- Laufhütte, Hartmut: *Totgesagte leben länger. Von der Unzulänglichkeit einer anachronistischen Theorie und der Lebendigkeit einer modernen Textart*, in: *Die deutsche Ballade im 20. Jahrhundert*, hg. von Srđan Bogosavljević, Winfried Woessler, Bern 2009 (Jahrbuch für internationale Germanistik, 93), S. 11–28.
- Lee, No-Eun: *Erinnerung und Erzählprozess in Theodor Storms frühen Novellen (1848–1859)*, Berlin 2005 (Husumer Beiträge zur Storm-Forschung, 4).
- Leitzmann, Albert (Hg.): *Die Quellen zu Gottfried Kellers Legenden. Nebst einem kritischen Text der ‚Sieben Legenden‘ und einem Anhang*, Halle a. d. Saale 1919.
- Leonardy, Ernst: *Das ‚Volk‘ als Wunschidentität der Deutschen. Die Rolle der alten deutschen ‚Volkspoesie‘ im geistigen Widerstand gegen Napoleon*, in: *Pour une iconographie des identités culturelles et nationales. La construction des images collectives à travers le texte et l'image/Ikonographie kultureller und nationaler Identität. Zur Konstruktion kollektiver images in Text und Bild*, hg. von Hubert Roland, Sabine Schmitz, Frankfurt a.M., Bern et al. 2004, S. 69–85.
- Liedtke, Christian: *‚Ich kann ertragen kaum den Duft der Sieger.‘ Zur politischen Dichtung Heinrich Heines nach 1848*, in: *1848 und der deutsche Vormärz*, hg. von Peter Stein et al., Bielfeld 1998 (Forum Vormärz Forschung, 3), S. 207–224.
- Löchte, Anne: *Johann Gottfried Herder. Kulturtheorie und Humanitätsidee der Ideen, Humanitätsbriefe und Adrastea*, Würzburg 2005.
- Lotter, Konrad: *Ästhetik des Nationalen. Entstehung und Entwicklung der nationalen Ästhetik in Deutschland 1770 bis 1830*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 41/2 (1996), S. 205–232.
- Lukas, Wolfgang: *‚Gezähmte Wildheit‘. Zur Rekonstruktion der literarischen Anthropologie des ‚Bürgers‘ um die Mitte des 19. Jahrhunderts*, in: *Menschenbilder. Zur Pluralisierung der Vorstellung von der menschlichen Natur (1850–1914)*, hg. von Achim Barsch, Peter M. Hejl, Frankfurt a.M. 2000, S. 335–375.
- Lukas, Wolfgang: *Die ‚fremde Frau‘. Berthold Auerbachs Dorfgeschichte und Künstlernovelle ‚Die Frau Professorin‘ und ihre Rezeption bei Theodor Storm in ‚Immensee‘*, in: *Berthold Auerbach (1812–1882). Werk und Wirkung*, hg. von Jesko Reiling, Heidelberg 2012 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 302), S. 151–173.
- Lüthi, Max: *Das Volksmärchen als Dichtung. Ästhetik und Anthropologie*, 2., durchgesehene Auflage, Göttingen 1990.
- Mahlmann-Bauer, Barbara: *Gotthelf als Volksschriftsteller*, in: *Jeremias Gotthelf, der Querdenker und Zeitkritiker. Eine Vortragsreihe aus Anlass des 150. Todestags Jeremias Gotthelfs*, hg. von Barbara Mahlmann-Bauer, Christian von Zimmernann, Sara Margarita Zwahlen, Bern 2006 (Berner Kulturhistorische Vorlesungen 2004/2005), S. 21–74.
- Mahlmann-Bauer, Barbara: *Sozial- und Erzählstruktur in Werken Jeremias Gotthelfs und Berthold Auerbachs*, in: *Von der Spätaufklärung zur Badischen Revolution. Literarisches Leben in Baden zwischen 1800 und 1850*, hg. von Achim Aurnhammer, Wilhelm Kühlmann, Hansgeorg Schmidt-Bergmann, Freiburg 2010 (Literarisches Leben im deutschen Südwesten von der Aufklärung bis zur Moderne, 2), S. 555–596.
- Martini, Fritz: *Wilhelm Hauff*, in: *Deutsche Dichter der Romantik*, hg. von Benno von Wiese, 2. überarb. u. verm. Auflage, Berlin 1983, S. 546.

- Martus, Steffen: *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert*, Berlin, New York 2007 (Historia Hermeneutica, Series Studia, 3).
- Matuschek, Stefan: *Der spekulative Homer der Romantik: der Dichter als Welt- und Volksgeist*, in: *Text und Kritik. Sonderband: Homer und die deutsche Literatur* (2010), S. 169–182.
- Matuschek, Stefan: *Homer als ‚unentbehrliches Kunstwort‘. Von Wolfs ‚Prolegomena ad Homerum‘ zur ‚Neuen Mythologie‘*, in: *Die schöne Verwirrung der Phantasie. Antike Mythologie in Literatur und Kunst um 1800*, hg. von Dieter Burdorf, Wolfgang Schweickard, Tübingen 1998, S. 15–28.
- May, Terril John: *Popular Fiction in the Age of Bismarck. E. Marlitt and her Narrative Strategies*, Oxford, Bern, Berlin et al. 2014 (Women in German Literature, 18).
- Mayer, Hans (Hg.): *Meisterwerke deutscher Literaturkritik*, Stuttgart 1962.
- Mayser, Eugen: *Führer zum Volkstum: Johann Gottfried Herder*, in: *Heimat und Reich* 7 (1940), S. 30–36.
- McHaffie, M. A.; Ritchie, J. M.: *Bee's lake, or the curse of silence. A study of Theodor Storm's Immensee*, in: *German Life and Letters* 16/1 (1962), S. 36–48.
- Mellmann, Katja: *Das Konzept des Problemlösens als Modell zur Beschreibung und Erklärung literaturgeschichtlichen Wandels*, in: *Scientia Poetica* 14 (2010), S. 253–264.
- Mellmann, Katja: *Die Clauren-Marlitt. Rekonstruktion eines Literaturstreits um 1885*, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur* 39/2 (2014), S. 285–324.
- Mellmann, Katja; Willand, Marcus: *Historische Rezeptionsanalyse. Zur Empirisierung von Textbedeutungen*, in: *Empirie in der Literaturwissenschaft*, hg. von Philip Ajouri, Katja Mellmann, Christoph Rauen, Münster 2013, S. 263–281.
- Meves, Uwe: *‚Altdeutsche‘ Literatur*, in: *Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Claudia Stockinger und Stefan Scherer, Berlin 2011, S. 207–219.
- Meves, Uwe: *Zu Ludwig Tiecks poetologischem Konzept bei der Erneuerung mittelhochdeutscher Dichtungen*, in: *Mittelalter-Rezeption. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions ‚Die Rezeption mittelalterlicher Dichter und ihrer Werke in Literatur, Bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts‘*, hg. von Jürgen Kühnel, Hans-Dieter Mück und Ulrich Müller, Göttingen 1979 (Göttinger Arbeiten zur Germanistik, 286), S. 107–126.
- Meyer, Herman: *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*, Stuttgart 1961.
- Meyer, Jochen: *Berlin – Provinz. Literarische Kontroversen um 1930*, Marbach 1985 (Marbacher Magazin, 35).
- Mix, York-Gothart: *‚Sein Ruhm ist eine natürliche Tochter des Scandals.‘ A. W. Schlegels Positionierung im literarischen Feld um 1800 (Bürger, Schiller, Voß)*, in: *Der Europäer August Wilhelm Schlegel. Romantischer Kulturtransfer – romantische Wissenswelten*, hg. von York-Gothart Mix und Jochen Strobel, Berlin, New York 2010, S. 45–56.
- Mojem, Helmuth: *Der zitierte Held. Studien zur Intertextualität in Wilhelm Raabes*

- Roman ‚Das Odfeld‘, Tübingen 1994 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, 72).
- Mollenhauer, Daniel: ‚Den Volksgeist beschwören‘. Wilhelm Heinrich Riehls ‚Wissenschaft vom Volke‘ und die Konstruktion eines deutschen ‚Nationalcharakters‘, in: *Konstrukte nationaler Identität. Deutschland, Frankreich und Grossbritannien (19. und 20. Jahrhundert)*, hg. von Michael Einfalt et al., Würzburg 2002 (Identitäten und Alteritäten, 11), S. 155–169.
- Moser, Hugo: *Sage und Märchen in der deutschen Romantik*, in: *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*, hg. von Hans Steffen, Göttingen 1967, S. 253–277.
- Müller, Ernst: *Einleitung. Bemerkungen zu einer Begriffsgeschichte aus kulturwissenschaftlicher Perspektive*, in: *Begriffsgeschichte im Umbruch*, hg. von dems., Hamburg 2005, S. 9–20.
- Müller-Blattau, Joseph: *Goethe, Herder und das elsässische Volkslied*, in: *Goethe-Jahrbuch* 89 (1972), S. 189–208.
- Müller-Salget, Klaus: *Erzählungen für das Volk. Evangelische Pfarrer als Volkschriftsteller im Deutschland des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1984.
- Müller-Seidel, Walter: *Schillers Kontroverse mit Bürger und ihr geschichtlicher Sinn*, in: *Formenwandel. Festschrift zum 65. Geburtstag von Paul Böckmann*, hg. von Walter Müller-Seidel et al., Hamburg 1964, S. 294–318.
- Müller-Tamm, Jutta: *Die Denkfigur als wissenschaftsgeschichtliche Kategorie*, in: *Wissens-Ordnungen. Zu einer historischen Epistemologie der Literatur*, hg. von Nicola Gess und Sandra Janßen, Berlin 2014 (Spectrum Literaturwissenschaft, 42), S. 100–120.
- Muschg, Walter: *Gotthelf. Die Geheimnisse des Erzählens*, München 1931.
- Muschg, Walter: *Jeremias Gotthelf*, Bern, München 1960.
- Neiser, Robert: *Der Dichter und die Gemeinschaft seiner Leser. Wilhelm Raabes ‚Einer aus der Menge‘*, in: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* (2014), S. 55–66.
- Neu, Julia: ‚Das klingt ja sonderbar, als ob es doch möglich wäre‘. *Fantastik als Herausforderung für den Realismus*, in: *Entsagung und Routines. Aporien des Spätrealismus und Verfahren der frühen Moderne*, hg. von Moritz Baßler, Berlin 2013 (linguae & litterae, 23), S. 130–150.
- Neubauer-Petzoldt, Ruth: *Desillusionierte Sehnsucht und soziale Utopie. Der Umgang mit Dämonen, Märchen und Mythen bei Heinrich Heine, Georg Büchner und Bettina von Arnim*, in: *Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim Gesellschaft* 19 (2007), S. 57–81.
- Neuhaus, Stefan: *Das Spiel mit dem Leser. Wilhelm Hauff: Werk und Wirkung*, Göttingen 2002.
- Noa, Miriam: *Volkstümlichkeit und Nationbuilding. Zum Einfluss der Musik auf den Einigungsprozess der deutschen Nation im 19. Jahrhundert*, Münster, New York, München, Berlin 2013.
- Oellers, Norbert (Hg.): *Friedrich Schiller. Zeitgenosse aller Epochen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Schillers in Deutschland. 2 Bde. Teil 1: 1782–1859*, Frankfurt a.M. 1970.
- Oergel, Maike: *The Return of King Arthur and the Nibelungen. National Myth in*

- Nineteenth-Century English and German literature*, Berlin, New York (European Cultures. Studies in Literature and the Arts, 10).
- Oesterle, Günter: *Dialogizität und Paragone zwischen verschrifteter und bebildeter Geschichtsdarstellung. Franz Kugler/Adolph Menzel: ‚Geschichte Friedrichs des Großen‘*, in: *Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive*, hg. von Fabio Crivellari et al., Konstanz 2004, S. 263–295.
- Oesterle, Günter: *Die Wiederkehr des Virtuosen? Wilhelm Hauffs Anschluss an das Eklektizismus-Konzept der Pariser Zeitschrift ‚Le Globe‘*, in: *Wilhelm Hauff oder die Virtuosität der Einbildungskraft*, hg. von Ernst Osterkamp, Andrea Polaschegg, Erhard H. Schütz, Göttingen 2005, S. 83–99.
- Osinski, Jutta (Hg.): *Das Berthold Auerbach-Projekt*, Marburg 2012.
- Parr, Rolf; Schönert, Jörg: *Autorschaft. Eine kurze Sozialgeschichte der literarischen Intelligenz in Deutschland zwischen 1860 und 1930*, Heidelberg 2008.
- Pazi, Margarita: *Revolution und Demokratie im Leben und Werk von Berthold Auerbach*, in: *Revolution und Demokratie in Geschichte und Literatur*, hg. von Julius H. Schoeps und Imanuel Geiss, Duisburg 1979, S. 355–379.
- Penning, Dieter: *Die Ordnung der Unordnung: Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik*, in: *Phantastik in Literatur und Kunst*, hg. von Christian W. Thomsen, Jens Malte Fischer, Darmstadt 1980, S. 34–51.
- Pilgram-Frühauf, Franzisca: *‚Wirklicher Mensch‘ oder ‚überirdisches Wesen‘? Engelsvorstellungen bei Jeremias Gotthelf*, in: *Jeremias Gotthelf. Neue Studien*, hg. von Marianne Derron und Christian von Zimmermann, Hildesheim, Zürich, New York 2014, S. 93–113.
- Polke, Irene: *Selbstreflexion im Spiegel des Anderen. Eine wirkungsgeschichtliche Studie zum Hellenismusbild Heynes und Herders*, Würzburg 1999 (Epistemata. Reihe Philosophie, 257).
- Probst, Helga: *‚Erdbeeri Mareili‘*, in: *Kindlers Literatur Lexikon, Bd. 6*, hg. von Heinz Ludwig Arnold, 3., völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart, Weimar 2009, S. 485.
- Rarisch, Ilse: *Industrialisierung und Literatur. Buchproduktion, Verlagswesen und Buchhandel in Deutschland im 19. Jahrhundert in ihrem statistischen Zusammenhang*, Berlin 1976.
- Rattner, Josef; Danzer, Gerhard (Hg.): *Die Junghegelianer. Porträt einer progressiven Intellektuellengruppe*, Würzburg 2005.
- Reichelt, Gregor: *Fantastik im Realismus. Literarische und gesellschaftliche Einbildungskraft bei Keller, Storm und Fontane*, Stuttgart, Weimar 2001.
- Reiling, Jesko: *Die Genese der idealen Gesellschaft. Studien zum literarischen Werk von Johann Jakob Bodmer (1698–1783)*, Berlin, New York 2010 (Frühe Neuzeit, 145).
- Reiling, Jesko: *‚[D]a steh‘ ich wie ein Pflänzchen‘. Zum Heroismus in Berthold Auerbachs Andree Hofer*, in: *Das 19. Jahrhundert und seine Helden. Literarische Figurationen des (Post-)Heroischen*, hg. von dems. und Carsten Rohde, Bielefeld 2011, S. 63–97.
- Reiling, Jesko: *‚Wir wissen, was wir aneinander haben!‘ Zur Poetik und Freundschaft von Ferdinand Freiligrath und Berthold Auerbach*, in: *Karriere(n) eines Lyrikers: Ferdinand Freiligrath. Referate des Kolloquiums aus Anlaß seines 200. Geburts-*

- tags am 17./18. September 2010 in der Lippischen Landesbibliothek, Detmold, hg. von Michael Vogt, Bielefeld 2012 (Vormärz-Studien, 22), S. 85–107.
- Reiling, Jesko: *Eine Literatur für alle. Auerbach und die Volkspoese*, in: *Berthold Auerbach (1812–1882). Werk und Wirkung*, hg. von dems., Heidelberg 2012 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 302), S. 97–120.
- Reiling, Jesko: *Das Aschenputtel-Märchen in Liebesromanen seit dem 19. Jahrhundert*, in: *Literatur am Rand / Literature on the Margin. Perspektiven der Trivialliteratur vom Mittelalter bis zum 21. Jahrhundert / Perspectives of Trivial Literature from the Middle Ages to the 21st Century*, hg. von Eva Parra Membrives und Albrecht Classen, Tübingen 2013, S. 243–255.
- Reiling, Jesko: *Mit Umland im Parlament. Josef Ranks apolitischer Blick auf die Frankfurter Nationalversammlung*, in: *Literatur im Umfeld der Frankfurter Paulskirche 1848/49*, hg. von Robert Seidel und Bernd Zegowitz, Bielefeld 2013 (Vormärz-Studien), S. 321–344.
- Reiling, Jesko: *Die ‚poetischeren Momente[] der Erscheinungswelt‘. Berthold Auerbachs Romantikrezeption*, in: *Realism and Romanticism in German Literature*, hg. von Dirk Göttsche und Nicholas Saul, Bielefeld 2013, S. 75–94.
- Reiling, Jesko: *Bestseller dank Märchenzitaten!? Berthold Auerbachs und Eugenie Marlitts Bucherfolge und ihre volkspoetischen Prätexte*, in: *ILCEA, Revue de l'Institut des Langues et des Cultures d'Europe et d'Amérique* 20 (2014), <http://ilcea.revues.org/2638> (letzter Zugriff 20.01.2019).
- Reiling, Jesko: *Zwischen Mimili und Heidi. Jeremias Gotthelfs Erdbeeri Mareili in der Motivgeschichte des ‚Naturkinds‘*, in: *Jeremias Gotthelf. Neue Studien*, hg. von Marianne Derron-Corbellari und Christian von Zimmermann, Hildesheim 2014, S. 215–237.
- Reiling, Jesko: *‚Was Erheiterungen gewähret ...‘. Zu Heinrich Zschokkes Erzählung ‚Der zerbrochene Krug‘ (1813)*, in: *Kleist in der Schweiz – Kleist und die Schweiz*, hg. von Anett Lütteken, Carsten Zelle und Wolfgang de Bruyn, Hannover 2015, S. 175–203.
- Reiling, Jesko: *Die Nation im Dorf. Dorfgeschichten im 19. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 9/2 (2015), S. 29–39.
- Reiling, Jesko: *Natur- und Kunstpoesie. Zum Fortleben zweier poetologischer Kategorien in der Literaturgeschichtsschreibung nach den Grimms*, in: *Märchen, Mythen und Moderne: 200 Jahre Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Bd. 2*, hg. von Claudia Brinker-von der Heyde, Holger Ehrhardt, Hans-Heino Ewers und Annetrin Inder, Frankfurt a.M. 2015, S. 767–781.
- Reinalter, Helmut (Hg.): *Die Junghegelianer. Aufklärung, Literatur, Religionskritik und politisches Denken*, Frankfurt a.M. 2010 (Schriftenreihe der Internationalen Forschungsstelle Demokratische Bewegungen in Mitteleuropa 1770–1850, 41).
- Renz, Christine: *Gottfried Kellers ‚Sieben Legenden‘. Versuch einer Darstellung seines Erzählens*, Tübingen 1993 (Studien zur deutschen Literatur, 129).
- Reusse, Walter: *G. Kellers ‚Sieben Legenden‘. Veranschaulichung und Erörterung der Säkularisation im Deutschunterricht auf der Oberstufe*, in: *Der Deutschunterricht* 15/4 (1963), S. 104–120.
- Riedel, Wolfgang: *Das Wunderbare im Realismus (Droste, Gotthelf, Keller, Storm)*,

- in: *Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts. Für Helmut Pfotenhauer*, hg. von Sabine Schneider, Barbara Hunfel, Würzburg 2008, S. 73–94.
- Ringmacher, Manfred: *Sprachwissenschaft, Philologie und Völkerpsychologie: Die Grenzen ihrer Verträglichkeit bei H. Steinthal*, in: *Chajim H. Steinthal: Sprachwissenschaftler und Philosoph im 19. Jahrhundert. Linguist and philosopher in the 19th century*, hg. von Hartwig Wiedebach, Annette Winkelmann, Leiden 2002 (Studies in European Judaism, 4), S. 64–88.
- Röcke, Werner: *Karl Rosenkranz*, in: *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik in Porträts*, hg. von Christoph König, Hans-Harald Müller und Werner Röcke, Berlin, New York 2000, S. 33–40.
- Rockenbach, Therese: *Theodor Storms Chroniknovellen. Eine Untersuchung über Quellen und Technik*, Braunschweig 1916 (Diss.).
- Rohde, Carsten: *Zwischen Sentimentalität und Utopie. Zur semantischen und ästhetischen Codierung von Liebe bei Berthold Auerbach*, in: *Berthold Auerbach (1812–1882). Werk und Wirkung*, hg. von Jesko Reiling, Heidelberg 2012 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 302), S. 221–243.
- Röhrich, Lutz: *Erzählforschung*, in: *Grundriß der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie*, hg. von Rolf W. Brednich, 3., überarb. u. erweit. Auflage, Berlin 2001, S. 515–542.
- Rölleke, Heinz: *„[...] und bellte wie ein Hund aus den Gebrüder Grimm“*. *Grimms Märchen im Werk Wilhelm Raabe*, in: *Der europäische Roman zwischen Aufklärung und Postmoderne. Festschrift zum 65. Geburtstag von Jürgen C. Jacobs*, hg. von Friedhelm Marx, Andreas Meier, Weimar 2001, S. 121–129.
- Rölleke, Heinz: *Die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm und ihre Beiträge*, in: *Märchen, Mythen und Moderne. 200 Jahre Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Bd. 1*, hg. von Claudia Brinker-von der Heyde, Holger Ehrhardt, Hans-Heino Ewers und Annetkatrin Inder, Frankfurt a.M. 2015, S. 17–29.
- Rölleke, Heinz: *Grimms ‚Kinder- und Hausmärchen‘. Poetische Rezeption im 19. Jahrhundert von Heine bis Hofmannsthal mit einem Ausblick auf Thomas Manns Roman ‚Der Erwählte‘*, in: *Euphorion* 109 (2015), S. 35–56.
- Rölleke, Heinz: *Volkslied*, in: *Literaturlexikon. Begriffe, Realien, Methoden, Bd. 14*, hg. von Walther Killy, München 1993, S. 464 f.
- Roßbacher, Karlheinz: *Heimatkunst der frühen Moderne*, in: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 7: Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus 1890–1918*, hg. von York-Gothart Mix, München 2000, S. 300–313.
- Rothacker, Erich: *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, Tübingen 1920.
- Sauder, Gerhard: *Empfindsamkeit. Bd. 1: Voraussetzungen und Elemente*, Stuttgart 1974.
- Schäfer-Hartmann, Günter: *Die Grimmsche Weltanschauung. Deutsche Literaturhistoriographie im 19. Jahrhundert als ‚wahre‘ Geschichtsschreibung*, in: *Brüder Grimm Gedenken* 17 (2012), S. 273–294.
- Scharrer, Walther: *Wilhelm Raabes literarische Symbolik dargestellt an Prinzessin Fisch*, Münster 1927 (Diss.).

- Scheideler, Britta: *Zwischen Beruf und Berufung. Zur Sozialgeschichte der deutschen Schriftsteller von 1880 bis 1933*, Frankfurt a.M. 1997 (Archiv für Geschichte des Buchwesens, 46).
- Schenda, Rudolf: *Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lese- stoffe 1770–1910*, München 1977.
- Schenda, Rudolf: *Volkserzählung und nationale Identität. Deutsche Sagen im Vor- märz (1830–48)*, in: *Fabula* 25/3–4 (1984), S. 296–303.
- Scherer, Stefan: *Populäre Künstlichkeit. Tiecks Minnelieder-Anthologie im Kontext der Popularisierungsdebatte um 1800*, in: *Rezeptionskulturen. Fünfhundert Jah- re literarischer Mittelalterrezeption zwischen Kanon und Populärkultur*, hg. von Mathias Herweg und Stefan Keppler-Tasaki, Berlin 2012, S. 89–111.
- Scheuffelen, Thomas: *Berthold Auerbach 1812–1882*, Marbach a.N. 1986 (Marba- cher Magazin, 36).
- Schlüter, Petra: *Berthold Auerbach. Ein Volksaufklärer im 19. Jahrhundert*, Würz- burg 2010 (Epistemata, Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Reihe Litera- turwissenschaft, 700).
- Schmid, Ulrich: *Buchmarkt und Literaturvermittlung*, in: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 5: Zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*, hg. von Gert Sautermeister und Ulrich Schmid, München, Wien 1998, S. 60–93.
- Schmidt, Arno: *Sitara und der Weg dorthin. Eine Studie über Wesen, Werk und Wir- kung Karl Mays*, Frankfurt a.M., Hamburg 1969.
- Schmidt, Wolf Gerhard: *„Homer des Nordens“ und „Mutter der Romantik“. James Macphersons Ossian und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur*, 2 Bde., Berlin 2003.
- Schneider, Jost (Hg.): *Herder im „Dritten Reich“*, Bielefeld 1994.
- Schneider, Jost: *Sozialgeschichte des Lesens. Zur historischen Entwicklung und sozialen Differenzierung literarischer Kommunikation in Deutschland*, Berlin, New York 2004.
- Schneider, Thomas F.: *Ein „Beitrag zur Wesenserkenntnis des deutschen Volkes“. Die Instrumentalisierung der Ballade in der extremen politischen Rechten und im Nationalsozialismus 1900–1945*, in: *Die deutsche Ballade im 20. Jahrhundert*, hg. von Srđan Bogosavljević, Winfried Woesler, Bern 2009 (Jahrbuch für inter- nationale Germanistik, 93), S. 125–151.
- Schönert, Jörg: *Berthold Auerbachs Schwarzwälder Dorfgeschichten der 40er und 50er Jahre als Beispiel eines „literarischen Wandels“?*, in: *Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier*, hg. von Mi- chael Titzmann, Tübingen 2002 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Li- teratur, 92), S. 331–346.
- Schönert, Jörg: *Professionalisierung der Schriftsteller? Zu Praxisformen und Refle- xionstypen des Schriftstellerberufs zwischen 1850 und 1920*, in: ders.: *Perspekti- ven zur Sozialgeschichte der Literatur. Beiträge zu Theorie und Praxis*, Tübingen 2007 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 87), S. 162–182.
- Schuller, Wolfgang: *Zwischen Volksgeist und Gesetzgebung. Friedrich Carl von Savigny*, in: *Die modernen Väter der Antike. Die Entwicklung der Altertums-*

- wissenschaften an Akademie und Universität im Berlin des 19. Jahrhunderts, hg. von Annette M. Baertschi, Colin G. King, Berlin, New York 2009, S. 73–86.
- Schulze, Winfried: *Die Entstehung des nationalen Vorurteils. Zur Kultur der Wahrnehmung fremder Nationen in der europäischen Frühen Neuzeit*, in: *Menschen und Grenzen in der frühen Neuzeit*, hg. von Wolfgang Schmale, Reinhard Stauber, Berlin 1998, S. 23–49.
- Schütze, Paul: *Theodor Storm. Sein Leben und seine Dichtung*, hg. von Edmund Lange, 4., verbesserte und beträchtlich vermehrte Auflage, Berlin 1925.
- Seeba, Hinrich C.: *Nationalbücher. Zur Kanonisierung nationaler Bildungsmuster in der frühen Germanistik*, in: *Wissenschaft und Nation. Zur Entstehungsgeschichte der deutschen Literaturwissenschaft*, hg. von Jürgen Fohrmann, Wilhelm Voßkamp, München 1991, S. 57–71.
- Seidenspinner, Wolfgang: ‚Reisende in Volksartikeln‘ oder Kritik der Feldforschung. *Frühe Volkskunde im Spiegel literarischer Rezeption bei Jean Paul und Autoren des Vormärz*, in: *Jahrbuch für Volkskunde, N.F.* 14 (1991), S. 196–214.
- Seidenspinner, Wolfgang: *Oralisierte Schriftlichkeit als Stil. Das literarische Genre Dorfgeschichte und die Kategorie Mündlichkeit*, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 22/2 (1997), S. 36–51.
- Sengle, Friedrich: *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848, Bd. 2: Formenwelt*, Stuttgart 1972.
- Siegert, Reinhart: *Aufklärung und Volkslektüre, exemplarisch dargestellt an Rudolph Zacharias Becker und seinem ‚Noth- und Hilfsbüchlein‘. Mit einer Bibliographie zum Gesamtthema*, Frankfurt a.M. 1978 (Archiv für Geschichte des Buchwesens, 19).
- Siegert, Reinhart: *Der Volksbegriff in der deutschen Spätaufklärung*, in: *Pädagogische Volksaufklärung im 18. Jahrhundert im europäischen Kontext: Rochow und Pestalozzi im Vergleich*, hg. von Hanno Schmitt, Rebekka Horlacher, Daniel Tröhler, Bern, Stuttgart, Wien 2007 (Neue Pestalozzi-Studien, 10), S. 32–56.
- Singer, Rüdiger: ‚Nachgesang‘. *Ein Konzept Herders, entwickelt an Ossian, der popular balls und der frühen Kunstballade*, Würzburg 2006 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, 548).
- Søholm, Kirsten: ‚Goldelse‘. *Ein populärer Roman von Marlitt*, in: *Zeitschrift für Germanistik* 4 (1990), S. 389–401.
- Spannuth, Heinrich: *Raabe und die Hämelschen Kinder*, in: *Mitteilungen der Raabe-Gesellschaft* 45 (1958), S. 14–23.
- Spies, Bernhard: *Dorfgeschichte*, in: *Handbuch der literarischen Gattungen*, hg. von Dieter Lamping in Zusammenarbeit mit Sandra Poppe, Sascha Seiler und Frank Zipfel, Stuttgart 2009, S. 137–142.
- Stackmann, Karl: ‚Erneuerung in milderer Sprache‘. *Friedrich Heinrich von der Hagen als Frauenlob-Übersetzer*, in: *Liebe als Literatur. Aufsätze zur erotischen Dichtung in Deutschland*, hg. von Rüdiger Krohn, München 1983, S. 177–187.
- Stein, Malte; Fasold, Regina; Detering, Heinrich (Hg.): *Zwischen Mignon und Lulu: das Phantasma der Kindsbraut in Biedermeier und Realismus*, Berlin 2010 (Huser Beiträge zur Storm-Forschung, 7).
- Steinecke, Hartmut: *Romantheorie und Romankritik in Deutschland. Die Entwick-*

- lung des Gattungsverständnisses von der Scott-Rezeption bis zum programmatischen Realismus. Bd. 1, Stuttgart 1976.
- Stern, Martin: *Raabe gegen ihn selbst in Schutz genommen: Gedanken zu seiner Erzählung ‚Die Innerste‘*, in: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 35 (1994), S. 1–21.
- Stockhorst, Stefanie: *Pierre Bourdieus Theorie des literarischen Feldes. Eine methodenorientierte Fallstudie am Beispiel der frühen Wilhelm Meiser-Rezeption*, in: *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven. Bd. IV*, hg. von Günther Butzer und Hubert Zapf, Tübingen 2009, S. 55–80.
- Strehl, Wiebke: *Theodor Storm's Immensee: a critical overview*, Rockester (New York) 2000.
- Strobach, Hermann: *Herders Volksliedbegriff. Geschichtliche und gegenwärtige Bedeutung*, in: *Jahrbuch für Volkskunde und Kulturgeschichte* 21 (1978), S. 9–55.
- Suppan, Wolfgang: *Volkslied. Seine Sammlung und Erforschung*, 2., durchges. u. ergänzte Auflage, Stuttgart 1978 (Sammlung Metzler, 52).
- Tchuidjang, Matthieu N.: *Herders Konzept einer Weltliteratur der Volkspoese*, in: *Perspektiven einer anderen Moderne. Literatur und Interkulturalität. Festschrift für Leo Kreutzer*, hg. von Arne Eppers und Hans-Peter Klemme, Hannover 2003, S. 213–221.
- Thalheim, Hans-Günther: *Natur- und Kunstpoesie. Eine Kontroverse zwischen Jacob Grimm und Achim von Arnim über die Aneignung älterer, besonders volkspoetischer Literatur*, in: *Weimarer Beiträge* 32 (1986), S. 1829–1849.
- Theisohn, Philipp: *Der Schimmelreiter. Gespenstisches Erzählen*, in: *Interpretationen. Theodor Storm: Novelle*, hg. von Christoph Deupmann, Stuttgart 2008 (RUB, 17534), S. 104–127.
- Titzmann, Michael: *‚Natur‘ vs ‚Kultur‘: Kellers Romeo und Julia auf dem Dorfe im Kontext der Konstituierung des frühen Realismus*, in: *Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier*, hg. von dems., Tübingen 2002 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 92), S. 441–480.
- Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*, aus dem Französischen übersetzt von Karin Kersten, Senta Metz und Caroline Neubau, München 1972.
- Trabert, Florian: *Gottfried Keller*, Marburg 2015 (Literatur-Kompakt, 9).
- Tunner, Erika: *‚L'Esprit de Mignon‘. Mignon-Bilder von der Klassik bis zur Gegenwart*, in: *Goethe-Jahrbuch* 106 (1989), S. 11–21.
- Twelmann, Marcus: *Literatur und Bürokratie im Vormärz. Zu Berthold Auerbachs Dorfgeschichten*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 86/4 (2012), S. 578–608.
- Váňova, Ladislava: *Josef Rank – ein österreichischer Schriftsteller aus Böhmen*, in: *Stifter-Jahrbuch, Neue Folge* 12 (1998), S. 153–167.
- Veit, Valentin: *Geschichte der deutschen Revolution, Bd. 2: Bis zum Ende der Volksbewegung 1849*, Berlin 1931.
- Vodosek, Peter: *Einleitung*, in: *Vorformen der öffentlichen Bibliothek*, zusammengestellt und eingeleitet von Peter Vodosek, Wiesbaden 1978 (Beiträge zum Bücherwesen, Reihe B Quellen und Texte, 6), S. 7–38.
- Volkov, Evgenij M.: *Das Urgestein des Märchenhaften. Märchenmotive und folklo-*

- ristische Erzählkonstellationen in Raabes Werk*, in: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* (1995), S. 129–139.
- Wabnegger, Erwin: *Literaturskandal. Studien zur Reaktion des öffentlichen Systems auf Karl Gutzkows Roman ‚Wally, die Zweiflerin‘ (1835–1848)*. Würzburg 1987 (Poesie und Philologie, 1).
- Walzel, Oskar: *Jenaer und Heidelberger Romantik über Natur- und Kunstpoesie*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 14 (1936), S. 325–360.
- Wartburg-Ambühl, Marie-Louise von: *Alphabetisierung und Lektüre. Untersuchung am Beispiel einer ländlichen Region im 17. und 18. Jahrhundert*, Bern 1981 (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, 459).
- Weidhase, Helmut: *Volkspoesie*, in: *Metzler Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen*, hg. von Günther und Irmgard Schweikle, zweite, überarbeitete Auflage, Stuttgart 1990, S. 493.
- Weimar, Klaus: *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*, Paderborn 2003.
- Weinrich, Friedrich: *Herders deutsche Bezeugung des Evangeliums in den ‚Christlichen Schriften‘*, Weimar 1937 (Schriften zur Nationalkirche, 6).
- Werle, Dirk: *Modelle einer literaturwissenschaftlichen Problemgeschichte*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 50 (2006), S. 478–498.
- Werle, Dirk: *Frage und Antwort, Problem und Lösung. Zweigliedrige Rekonstruktionskonzepte literaturwissenschaftlicher Ideenhistoriographie*, in: *Scientia Poetica* 13 (2010), S. 255–303.
- Wetzel, Michael: *Mignon. Die Kindsbraut als Phantasma der Goethezeit*, München 1999.
- Widhammer, Helmuth: *Die Literaturtheorie des deutschen Realismus (1848–1860)*, Stuttgart 1977 (Sammlung Metzler, 152).
- Wiese, Benno von: *Herder. Grundzüge seines Weltbildes*, Leipzig 1939.
- Wild, Bettina: *Topologie des ländlichen Raums. Berthold Auerbachs ‚Schwarzwälder Dorfgeschichten‘ und ihre Bedeutung für die Literatur des Realismus. Mit Exkursen zur englischen Literatur*, Würzburg 2011 (Epistemata Literaturwissenschaft, 723).
- Willand, Marcus: *Lesermodelle und Lesertheorien. Historische und systematische Perspektiven*, Berlin 2014 (Narratologia, 41).
- Windfuhr, Manfred: *Herders Konzept von Volksliteratur. Ein Beitrag zur literarischen Mentalitätsforschung*, in: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* 6 (1980), S. 32–49.
- Winkelman, Eleonore: *Die Quelle zu Raabes ‚Innerste‘*, in: *Mitteilungen für die Gesellschaft der Freunde Wilhelm Raabes* 46 (1959), S. 30–32.
- Winkler, Markus: *Mythisches Denken im poetischen Realismus. Dämonische Frauenfiguren bei Keller, Fontane und Storm*, in: *Begegnung mit dem Fremden. Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Akten des 8. internationalen Germanisten-Kongresses Tokyo 1990, Bd. II*, hg. von Eijiro Iwasaki, Yoshinori Shichiji, München 1991, S. 147–159.
- Winkler, Markus: *Mythisches Denken zwischen Romantik und Realismus. Zur Er-*

- fahrung kultureller Fremdheit im Werk Heinrich Heines, Tübingen 1995 (Studien zur deutschen Literatur, 138).
- Wittmann, Reinhard (Hg.): *Buchmarkt und Lektüre im 18. und 19. Jahrhundert. Beiträge zum literarischen Leben 1750–1880*, Tübingen 1982.
- Wittmann, Reinhard: *Das literarische Leben 1848–1880 (mit einem Beitrag von Georg Jäger über die höhere Bildung)*, in: *Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848–1880. Mit einer Einführung in den Problembereich und einer Quellenbibliographie, Bd. 1: Einführung in den Problembereich, Abbildungen, Kurzbiographien, annotierte Quellenbibliographie und Register*, hg. von Max Bucher, Georg Jäger, Werner Hahl, Reinhard Wittmann, Stuttgart 1976, S. 161–258.
- Wittmann, Reinhard: *Geschichte des deutschen Buchhandels*, 3., überarb. Aufl., München 2011.
- Wohlleben, Joachim: *Friedrich August Wolfs ‚Prolegomena ad Homerum‘ in der literarischen Szene der Zeit*, in: *Poetica* 28 (1996), S. 154–170.
- Wülfing, Wulf: *Junges Deutschland. Texte-Kontexte, Abbildungen, Kommentar*, München, Wien 1978.
- Wülfing, Wulf: *Schlagworte des Jungen Deutschland. Mit einer Einführung in die Schlagwortforschung*, Berlin 1982 (Philologische Studien und Quellen, 106).
- Wülfing, Wulf: *‚In weiten Bahnen zieht der leuchtende Genius‘. Zur Rhetorik der Dichterverehrung im 19. Jahrhundert am Beispiel von Ludwig Börne und Berthold Auerbach*, in: *Verehrung, Kult, Distanz. Vom Umgang mit dem Dichter im 19. Jahrhundert*, hg. von Wolfgang Braungart, Tübingen 2004 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, 120), S. 203–219.
- Zacharasiewicz, Waldemar: *Die Klimatheorie in der englischen Literatur und Literaturkritik von der Mitte des 16. bis zum frühen 18. Jahrhundert*, Wien 1977 (Wiener Beiträge zur englischen Philologie, 77).
- Zimmer, Ilonka: *Umland im Kanon. Studien zur Praxis literarischer Kanonisierung im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 2009 (Siegener Schriften zur Kanonforschung, 8).
- Zimmermann, Peter: *Der Bauernroman. Antifeudalismus – Konservatismus – Faschismus*, Stuttgart 1975.
- Zimmermann, Christian von: *‚Ein Haufen neuer Plag‘ und Arbeit erhob sich vor der Seele des Deichgrafen‘. Zur narrativen Gestaltung moderner Menschenbilder in Storms Schimmelreiter*, in: *Das 19. Jahrhundert und seine Helden. Literarische Figuren des (Post-)Heroischen*, hg. von Jesko Reiling, Carsten Rohde, Bielefeld 2011, S. 235–263.
- Zimmermann, Christian von: *Jeremias Gotthelf und die Volksaufklärung. Bemerkungen zur Schweizer Literatur zur Zeit des Vormärz*, in: *Der nahe Spiegel. Vormärz und Aufklärung*, hg. von Wolfgang Bunzel, Norbert Otto Eke, Florian Vaßen, Bielefeld 2008 (Vormärz-Studien 14), S. 367–384.
- Zimmermann, Christian von: *Das Erdbeeri-Mareili: Märchenwelt und pädagogischer Fingerzeig in Gotthelfs biedermeierlich-anthropologischer Erzählung*, in: *Jeremias Gotthelf. Neue Studien*, hg. von Marianne Derron und dems., Hildesheim, Zürich, New York 2014, S. 239–272.

IX Namensregister

- Addison, Joseph 3, 18, 29, 46
Almogaver, Juan Boscán 76
Andersen, Hans Christian 289
Apuleius 257, 261
Ariost 44, 76, 136
Aristoteles 100 f.
Arnim, Achim von 1, 18, 24, 63, 68,
71–73, 80, 83 f., 86, 93, 152, 162,
280
Auerbach, Berthold 6–8, 53, 99 f., 103 f.,
139, 147, 149–152, 155–172, 174, 180–
185, 190 f., 193–195, 197–199, 202,
205, 210, 220, 224, 227–235, 238 f.,
257, 283, 304, 307–309, 310, 327
- Bachmann, Philipp 146 f.
Bahr, Hermann 8 f.
Bartels, Adolf 329
Barthel, Karl 197
Bauer, Bruno 123
Bechstein, Ludwig 1, 24, 234, 283, 285
Beck, Karl 173
Benecke, Georg Friedrich 60, 64
Benfey, Rudolf 145 f.
Berger, Arnold E. 320–323
Berger, Johann Nepomuk 173
Biedermann, Karl 8
Biernatzki, Karl Leonhard 241, 243,
246, 252 f.
Blackwell, Thomas 18, 30, 32 f.
Blair, Hugo 18, 30–33
Boccaccio 136
Bodmer, Johann Jakob 32
Böhme, Franz Magnus 1, 22 f., 280
Boie, Heinrich Christian 42, 46
Bouterwek, Friedrich 52, 65
Brahm, Otto 309 f.
Braun, Joseph Eduard 195 f.
- Brentano, Clemens 1, 4, 18, 24, 63, 68,
71–73, 80, 93, 194, 280
Brühl, Johann August Moritz 83, 86
Bürger, Gottfried August 3 f., 10, 17, 23,
25, 33, 38, 42–59, 80, 97, 130, 145,
155, 167, 328
- Calbe, Wilhelm Löwe von 182
Carrière, Moritz 98
Cervantes 136
Chamisso, Adelbert von 79, 117, 265
Chaucer, Geoffrey 38
Clauren, Heinrich (Carl Gottlieb Samuel
Heun) 118, 127–130, 212–217, 220,
224
Courths-Mahler, Hedwig 232
- De La Motte Fouqué, Friedrich Heinrich
Karl Baron 65
Denis, Michael 19, 27 f., 30 f., 37
Dickens, Charles 136
Dietrich, Anton 75, 78
Dingelstedt, Franz von 173
Dronke, Ernst 120–122, 124, 126, 133,
139, 193
- Eckardt, Ludwig 116
Eichendorff, Joseph von 147–19, 321
Engelbrecht, Johann Andreas 27 f.
Erk, Ludwig 1, 22 f., 280
- Fallersleben, Heinrich Hoffmann von
24, 61, 79, 97
Fein, Christian Friedrich 291
Feuerbach, Ludwig 123, 317
Flemming, Karl 172
Fontane, Theodor 4, 142, 207, 253,
262 f., 302, 308

- Franckh, Friedrich Gottlob 106, 130, 134
 Frankl, Ludwig August 173
 Franklin, Benjamin 173
 Freiligrath, Ferdinand 150, 195, 198, 313
 Freytag, Gustav 195 f., 204
- Gaudy, Franz von 117–120, 122–124,
 126, 133–135, 139, 142
 Gersdorf, Irenäus 148 f., 170 f., 199
 Gerstenberg, Friedrich Wilhelm von 20
 Gervinus, Georg Gottfried 81, 89–93,
 128
 Gessner, Salomon 213
 Gleim, Johann Wilhelm Ludwig 19 f., 34
 Goethe, Johann Wolfgang 4 f., 19 f., 23,
 25, 65, 72, 77, 79, 86, 91 f., 118, 129,
 134, 153, 207, 210, 220, 224 f., 251,
 276, 323 f.
 Goette, Rudolf 197, 205
 Görres, Joseph 1, 18, 24, 63
 Gotthelf, Jeremias 41, 139, 149 f.,
 170–172, 174, 183 f., 190 f., 199, 202,
 212, 216–222, 224 f., 287
 Gottschall, Rudolf 8, 92 f., 138, 141 f.,
 171, 204, 234 f., 328
 Gottsched, Johann Christoph 31
 Grimm, Jacob 1, 18, 24 f., 35, 68, 71–75,
 80, 82–86, 89, 93, 102, 125, 152, 156,
 158, 167, 170, 174, 209, 232–235,
 239, 243 f., 246, 249 f., 256, 282,
 284, 288–290, 305, 321, 324, 331
 Grimm, Wilhelm 1, 18, 24 f., 35, 65 f.,
 68, 71–75, 80, 82, 86, 93, 102, 125,
 158, 167, 170, 209, 232–235, 239,
 243 f., 246, 249 f., 282, 284, 289 f.,
 305, 324
 Grün, Anastasius 174
 GutsMuths, Johann Christoph Friedrich
 208
 Gutzkow, Karl 7 f., 126, 131 f., 196,
 206 f., 211
- Hackländer, Friedrich Wilhelm 115 f.
 Hagen, Friedrich Heinrich von der 60,
 63–70, 73, 78
- Haller, Albrecht von 213
 Hamann, Johann Georg 40
 Hartmann, Moritz 173, 179, 182–184
 Hauff, Hermann 133
 Hauff, Wilhelm 126–130, 134 f., 139,
 142, 214 f., 217, 321
 Haym, Rudolf 173, 176 f.
 Hebel, Johann Peter 97, 158
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 85,
 87–89, 98, 104, 123, 161, 164, 166,
 328
 Heine, Heinrich 4 f., 24, 79, 97, 126,
 132, 162, 186
 Heinze, Paul 197, 205
 Herder, Johann Gottfried 3–5, 9, 13,
 17–46, 49–51, 56, 58 f., 62–64, 68,
 70–73, 78, 80, 82 f., 86, 89, 94, 95 f.,
 99, 101 f., 128 f., 140, 145, 152 f., 156,
 158, 160 f., 168, 196, 201, 211, 255,
 306, 311–314, 320 f., 324 f., 330
 Herwegh, Georg 136 f., 140, 142
 Hettner, Hermann 8, 116, 162
 Heyse, Paul 267, 269, 313
 Hippokrates 100
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 118,
 128, 163, 280
 Holtzmann, Adolf 63
 Homer 18 f., 30–33, 38, 40, 44 f., 51, 56,
 84, 92, 98 f., 140, 145, 169, 311, 328
 Horn, Franz 210
 Huhn, Eugen 82 f., 86, 98 f.
- Immermann, Karl 195, 258 f.
- Jahn, Friedrich Ludwig 6 f., 104
 Jean Paul 128 f.
 Joachim, Joseph 228 f., 239
 Jung-Stilling, Johann Heinrich 24, 173,
 194
 Kahle, Hermann 23, 95
 Kamp, Hermann Adam von 221, 225
 Keller, Gottfried 4, 115 f., 156, 209, 227,
 263, 294, 304–318, 325, 327
 Kerner, Justinus 4, 186 f.
 Klaiber, Julius 286–288

- Kleinpaul, Ernst 22 f., 78
Kleist, Ewald von 20
Kletke, Hermann 253
Klopstock, Friedrich Gottlieb 19, 23,
28, 77, 129
Kolbenheyer, Erwin Guido 330 f.
Kolisch, Sigmund 173
Kompert, Leopold 173
König, Robert 202
Körner, Justus 58
Kosegarten, Ludwig Theobul 311–317
Kotzebue, August von 209, 212, 217
Kretschmann, Karl Friedrich 19
Kuh, Emil 242, 305
Kürnberger, Ferdinand 173, 306
- Lachmann, Karl 2, 61–64
Lazarus, Moritz 99 f., 102–104, 166 f.,
205
Lenau, Nikolaus 174
Leo, Heinrich 62
Lessing, Gotthold Ephraim 19 f., 96,
129
Lorm, Hieronymus 173
Ludwig, Otto 156
- Mann, Thomas 22, 330
Marbach, Gotthard Oswald 1, 170
Marcard, Heinrich Eugen 122–126,
133, 139, 141
Marggraff, Hermann 115, 282
Marlitt, Eugenie 211, 220, 227 f.,
233–240, 257, 283, 325
Mauthner, Eduard 173
Meißner, Alfred 173, 180
Menzel, Wolfgang 9 f., 81, 89, 93–95,
131 f.
Meyer-Merian, Theodor 149, 151–155,
170
Molière 76
Mommsen, Theodor 242–248, 250, 269
Mommsen, Tycho 242
Montaigne, Michel de 2 f.
Montesquieu, Charles de Secondat, Baron
de 101
- Mosen, Julius 79
Müllenhoff, Karl 243, 245–247, 250,
265, 269 f.
Müller, Christoph Heinrich 18
Müller, Johannes von 33 f.
Musäus, Johann Karl August 18, 289 f.,
305
- Naubert, Benedikte 18
Neumann, Wilhelm 135
Nicolai, Friedrich 17 f., 27, 42, 44–46,
49–51, 58 f., 73, 130
Nieritz, Gustav 229, 239, 325
Nordmann, Johannes 173
- Opitz, Martin 82
Ossian 17–19, 25, 27 f., 30–32, 37 f.,
44 f., 92, 145
Overbeck, Christian Adolph 97
- Passow, Wilhelm Arthur 148 f., 170
Percy, Thomas 43
Perrault, Charles 36
Peschkau, Emil 111
Pestalozzi, Johann Heinrich 195
Pfähler, Georg 182
Pfalz, Franz 197
Ponten, Josef 22, 330 f.
Preusker, Karl B. 108
Pröhle, Heinrich 295
Prutz, Robert 136–140, 142, 162,
203–205, 280, 327
Pückler-Muskau, Hermann von 208
- Raabe, Wilhelm 16, 227, 275–301, 304,
307, 310, 325, 327
Racine, Jean Baptiste 76
Rank, Josef 160, 171–191
Redlich, Carl 34
Rhoden, Emmy von 211
Roquette, Otto 79
Rosenkranz, Karl 81, 86–89, 93, 155
Rousseau, Jean-Jacques 26, 136, 196,
209
Rückert, Friedrich 63

- Sauer, August 174, 191
 Savigny, Friedrich Carl von 102
 Schaubach, Friedrich 115
 Scheffer, Johannes 20
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph
 84, 162
 Scherer, Wilhelm 25 f., 305, 307
 Schiller, Friedrich 4, 10, 17, 24, 27, 42,
 44–46, 49–59, 77, 88, 91 f., 129 f.,
 138, 145 f., 155, 158–160, 163, 165,
 167, 196, 210, 276
 Schindler, Alexander 173
 Schlegel, August Wilhelm 32, 52 f., 56,
 58 f., 64, 98, 322
 Schlegel, Friedrich 48, 63, 65, 84, 98
 Schleiermacher, Friedrich Daniel 287
 Schloenbach, Arnold 193
 Schmidt, Erich 268
 Schmidt, Julian 168, 171, 196, 202,
 204
 Schott, Albert 182
 Schuselka, Franz 139, 173, 176
 Scott, Walter 4, 106, 118, 128, 134,
 136
 Shakespeare 20, 31, 38, 45, 76, 92, 138,
 145
 Simon, Ludwig 182
 Simrock, Karl 1, 24, 170
 Spenser, Edmund 38, 44, 76
 Spielhagen, Friedrich 140–142, 205
 Spyri, Johanna 212, 221–223
 Stein, Charlotte 54
 Steinthal, Chajim Heymann 99 f., 103 f.,
 166
 Stiefel, Julius 305–308
 Stifter, Adalbert 174, 211
 Storm, Lisbeth 268
 Storm, Theodor 16, 227, 241–275, 278,
 289, 301, 303 f., 310, 325, 327
 Strauß, David Friedrich 258 f.
 Tacitus 19, 96
 Taillandier, Saint-René 168
 Thimme, Adolf 23, 95
 Tieck, Ludwig 2, 4, 18, 63, 65, 68–70,
 72 f., 75–78, 80, 82, 93, 134, 146, 327
 Tönnies, Ferdinand 263
 Tovote, Heinz 9
 Uhland, Ludwig 1, 4, 24, 63, 79, 85 f.,
 172, 179–183, 189–191, 251, 321
 Usteri, Johann Martin 97
 Varnhagen, Karl August 131 f.
 Vega, Garcilaso de la 76
 Vischer, Friedrich Theodor 173, 177,
 188, 303, 309, 313, 328
 Voltaire 136, 209
 Voß, Johann Heinrich 30
 Wachler, Ernst 8 f., 22
 Wager, Reinhard s. Kleinpaul, Ernst
 Walser, Robert 193 f.
 Weddigen, Friedrich Heinrich Otto 4 f.,
 23–25, 95–97, 99, 327
 Weibert, Ferdinand 313
 Wienbarg, Ludolf 132
 Wiesner, Adolf 173, 182
 Wolf, Friedrich August 61, 84
 Wolff, Oskar Ludwig Bernhard 319 f.
 Wood, Robert 18, 30, 33
 Zschokke, Heinrich 48 f., 108, 152, 173
 Zurbonsen, Friedrich Wilhelm 25

REILING

Volkspoesie versus Kunstpoesie

Die vorliegende Studie schließt eine Lücke der bisherigen 19.-Jahrhundert-Forschung. Sie erläutert, wie das poetologische Modell der Volks- und Kunstpoesie vom Sturm und Drang über die Romantik bis hin zum Realismus theoretisch gedeutet und praktisch gehandhabt wurde. Für viele Autoren und Kritiker des 19. Jahrhunderts hatte es grundlegende Bedeutung für die Vorstellungen von einer ›guten‹ Dichtung und galt als Maßstab für die literarische Kommunikation innerhalb der modernen Gesellschaft. So wurde etwa die neue Gattung der Dorfgeschichte um die Jahrhundertmitte als moderne Natur- resp. Volkspoesie gefeiert. Scharf davon abgegrenzt wurde die negativ konnotierte Kunstpoesie, womit man verschiedene literarische Strömungen (wie z. B. Tendenzdichtungen) zu diskreditieren suchte. Auch in den Werken der großen Realisten Theodor Storm, Wilhelm Raabe und Gottfried Keller hat die Volkspoesie einen bedeutenden Stellenwert. Es wird eingehend analysiert, wie diese Autoren auf unterschiedliche Weisen auf volkspoesische Prätexte und Erzählweisen zurückgriffen.

ISBN 978-3-8253-7862-2