

IV. Die Neuausrichtung der Germanistik und die buchmediale Visualität wissenschaftlicher Werke

»Kampf der Richtungen«

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts befinden sich die Geisteswissenschaften, vor allem die Germanistik, in einer Phase des Umbruchs. »Die Ursachen dafür sind«, wie Irene Ranzmaier konzise zusammenfasst,

sowohl im innerdisziplinären Bereich zu suchen als auch auf ein neu definiertes Verhältnis zwischen Natur- und Geisteswissenschaften zurückzuführen. Nicht zuletzt ist auch noch ein allgemeines, auf gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Entwicklungen fußendes Krisenbewußtsein des fin de siècle zu berücksichtigen. Die innerhalb der Germanistik wachsende Unzufriedenheit mit den Ergebnissen der philologisch bestimmten Forschung resultierte in der Suche nach erweiterten Grundlagen für die Disziplin.¹

1 Irene Ranzmaier: Stamm und Landschaft. Josef Nadlers Konzeption der deutschen Literaturgeschichte. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2008 (= Quellen und Forschung zur Literatur- und Kulturgeschichte, Band 48), S. 20. Vgl. zur Etablierung der Geistesgeschichte auch Annette Simonis: Paradigmatische Innovationen und interne Differenzierung. Wandel durch Interdisziplinarität? Am Beispiel von Tendenzen der deutschen Literaturwissenschaft 1910–1930. In: Jörg Schöner (Hg.): Literaturwissenschaft und Wissenschaftsforschung. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2000 (= Germanistische Symposien. Berichtbestände 21), S. 174–194; Wilfried Barner: Zwischen Gravitation und Opposition. Philologie in der Epoche der Geistesgeschichte. In: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, S. 201–231; sowie Holger Dainat: Ein Fach in der »Krise«. Die »Methodendiskussion« in der Neueren deutschen Literaturwissenschaft. In: Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit, S. 247–272.

Vor allem »seitens jüngerer Fachvertreter« wird der Vorwurf laut, man habe sich seitens der Fachwissenschaft in der Vergangenheit zu sehr auf »Textkritik, Quellenkunde, Editionstätigkeit, Motiv- und Stoffforschung sowie auf Dichterbiographien unter jeweils bis in die kleinsten Details gehender Forschung« fixiert und dabei versäumt, aus den »gewonnenen Ergebnisse[n] [...] größere Zusammenhänge«² zu »synthetisieren«. Außerdem, so führt Ranzmaier aus, »wurde speziell den Vertretern der Scherer-Schule immer öfter die Übernahme naturwissenschaftlicher Methodik, speziell von Determinismus- und Kausalitätsprinzipien, vorgehalten und dies als »positivistisch« abgelehnt«.³ Mit der Abkehr vom Positivismus geht auch der Verlust einer möglichen Orientierung an einem, für das wissenschaftliche Selbstverständnis der Scherer-Schule noch konstitutiven, »Objektivitätsideal[]«⁴ einher. Diesen Verlust versucht man, zumindest teilweise, »durch stärkeren Bezug auf Werte zu kompensieren«.⁵ »Die von zahlreichen Kulturkritikern seit Nietzsche perhorreszierte Einseitigkeit der Wissenschaft«, so Rainer Kolks Diagnose, »die ohne Bezug auf Bedürfnisse des ›Lebens‹ ihren immanenten Problemstellungen frönt, soll durch neue Methoden – auf dem ›philologischen Fundament‹ aufbauend – rückgängig gemacht werden«.⁶ Der Wunsch, den Rekurs auf menschliche Werte bzw. Bedürfnisse im fachwissenschaftlichen Diskurs salonfähig zu machen, wird verständlich, wenn man sich die bisweilen nihilistischen Ausführungen vor Augen führt, die in einigen naturwissenschaftlich orientierten Publikationen aus dem späten 19. Jahrhundert anzutreffen sind. Friedrich von Hellwald beispielsweise beendet seine *Culturgeschichte in ihrer natürlichen Entwicklung bis zur Gegenwart* mit den Worten:

Die Wissenschaft hat den Schleier der Zukunft zerrissen und auch das Ende der Menschheit erschaut. [...] Wie die ausgestorbenen Thiergeschlechter entschwundener Erdperioden ist der Mensch selbst nur eine vergängliche Erscheinung auf Erden. Wenn auch in unendlich ferner Zukunft, aber unfehlbar, so lautet der Spruch der Wissenschaft, werden mit dem Verbrauche der

2 Ranzmaier: Stamm und Landschaft, S. 21.

3 Ebd.

4 Ebd., S. 32.

5 Ebd.

6 Rainer Kolk: Literarische Gruppenbildung. Am Beispiel des George-Kreises 1890–1945. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1998 (= Communicatio. Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte, Band 17), S. 332–333.

Kohlensäure und des Wassers gleichzeitig die Organismen und der Mensch mit ihnen verschwinden; [...] Wenn einst die Reaction des heissen Kernes gegen die Rinde durch gleichmässige Abkühlung ihr Ende erreicht und der Angriff des Wassers und der Atmosphäre gegen den festen Erdkörper durch chemische Verbindungen oder Absorption in Fesseln gebannt ist: dann wird die ewige Ruhe des Todes und des Gleichgewichtes über der Erde herrschen. Dann wird die Erde, ihrer Atmosphäre und Lebewelt beraubt, in mondgleicher Verödung um die Sonne kreisen, wie zuvor, das Menschengeschlecht aber, seine Cultur, sein Ringen und Streben, seine Schöpfungen und Ideale sind gewesen. Wozu?⁷

Hellwalds Ausführungen vergegenwärtigen die relativistische bis nihilistische Potenz, zu der eine Adaption »unumschränkte[r], ausschließliche[r] Geltung naturgesetzlicher Notwendigkeiten«⁸ auf den Bereich des Kulturellen führt. Lebensweltlich motivierte Sinnfragen werden von einer derartigen Perspektive regelrecht *ad absurdum* geführt. Doch man ruft seitens der Geistesgeschichtler nicht nur zu einer (Rück-)Besinnung auf das menschliche Leben auf. Wie Holger Dainat betont, »muß die Klassische Philologie« um 1900

ihre Position als Leitdisziplin an die *Philosophie* abgeben. Die auf ihre Exaktheit und methodische Strenge stolze Philologie sieht ihre Wissenschaftsauffassung durch den Erfolg der Naturwissenschaften in die Defensive gedrängt, während die sich als Erkenntnistheorie profilierende Philosophie den *Kultur- bzw. Geisteswissenschaften* ein neues Selbstverständnis in strikter Opposition zu den Naturwissenschaften verschafft. Der Literaturwissenschaft bietet sie ein reichhaltiges Arsenal von Argumenten an, die [...] dazu dienen, die eigenen geisteswissenschaftlichen Konzepte zu empfehlen, indem man den Bruch mit der jüngsten Vergangenheit des Fachs inszeniert [...].⁹

Rainer Kolk fasst die Hinwendung zur Philosophie wie folgt zusammen:

-
- 7 Friedrich von Hellwald: *Culturgeschichte in ihrer natürlichen Entwicklung bis zur Gegenwart*. Augsburg: Lampart & Comp. 1875, S. 799–800.
 - 8 Johannes Heinßen: *Historismus und Kulturkritik. Studien zur deutschen Geschichtskultur im späten 19. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2003 (= Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Band 195), S. 96.
 - 9 Dainat: *Überbietung der Philologie*, S. 236.

Die geistesgeschichtliche Literaturwissenschaft erhebt den Anspruch, die bislang als Regelfall geübte empirische Forschung überhaupt erst abschätzen zu können: in ihrer Reichweite, ihrer Leistungsfähigkeit und der Verwendbarkeit ihrer Ergebnisse. Die Einführung geisteswissenschaftlicher Reflexion in die literaturwissenschaftliche Arbeit bringt deshalb nicht einfach eine »weitere« Methode hervor, die ihrerseits durch eine nachfolgende wiederum zu überbieten wäre. *Der reflexive Ansatz stellt vielmehr eine Reaktion auf die erfolgte Verwissenschaftlichung des Fachs dar und entfaltet integrative Funktion.*¹⁰

Die neue Generation versucht also, um die Entwicklung jener Tage mit Kolk auf eine Formel zu bringen, literarhistorische Untersuchungen auf »Reflexionsformel[n] und Ethikangebot[en]«¹¹ zu fundieren. Wie zeitgenössische Stimmen den erlebten Wandel kommentieren, demonstriert das Folgende.

Ernst Troeltsch widmet dem Umbruch innerhalb der Geisteswissenschaften im Jahr 1921 einen Aufsatz mit dem programmatischen Titel »Die Revolution in der Wissenschaft«, und konstatiert: »[L]os vom Historismus und dem damit identischen Spezialistentum und Relativismus des verknöcherten akademischen Wissensbetriebes: das sind«, so Troeltschs Diagnose, »die neuen Schlagworte«; »Naturalismus und Positivismus« hingegen die Feindbilder, von denen »die gepeinigten und gequälten Zeit los will.«¹² Dem als problematisch erachteten »naturwissenschaftlich-positivistischen Wissenschaftsideal, das Wissenschaft nur da sieht, wo Kausalzusammenhänge aufgewiesen werden«, versucht man, wie Paul Böckmann im Jahr 1931 bereits rückblickend zusammenfasst, dadurch zu opponieren, dass »die Frage nach Sinn und Bedeutung des Textes«¹³ ins Zentrum literaturwissenschaftlicher Arbeit rückt – und weniger die textkritische Aufarbeitung von Quellen.¹⁴ Otto Koischwitz

10 Kolk: Literarische Gruppenbildung, 328.

11 Rainer Kolk: Reflexionsformel und Ethikangebot. Zum Beitrag von Max Wehrli. In: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, S. 38–45.

12 Troeltsch: Die Revolution in der Wissenschaft, S. 66–68.

13 Paul Böckmann: Von den Aufgaben einer geisteswissenschaftlichen Literaturbetrachtung. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 9. Jahrgang, Heft 1 (1931), S. 448–471, hier S. 449.

14 Das fachwissenschaftliche Selbstverständnis der älteren Generationen der Forschenden, die seitens der Geistesgeschichte plakativ als Positivisten »diffamiert« werden, bringt Holger Dainat auf eine so einschlägige wie einfache Formel: »Hätte man um 1900 einen Philologen gefragt, woran er seinesgleichen zweifelsfrei erkennt, dann hätte er ziemlich rasch auf die Edition als sicheren Prüfstein verwiesen. [...] Die Arbeit des

umschreibt die erfahrene Neuausrichtung wie folgt: »Die alte Schule strebte nach Extensivierung des Stoffes und war objektiv beschreibend«, »[d]ie neue Schule strebt nach Intensivierung des Stoffes und ist subjektiv deutend«.¹⁵ Darauf, dass ein wissenschaftliches Werk eine durchaus subjektive Note haben soll, insistiert beispielsweise Emil Ermatinger: »Man soll es auch einem wissenschaftlichen Werk auf dem Gebiete der Geschichte anspüren, daß es ein Mensch geschrieben hat, der nicht nur Wissen und Verstand, sondern auch Gemüt, Temperament, Phantasie, Erfahrung besitzt.«¹⁶ An anderer Stelle resümiert Ermatinger: »Nicht die gewordene Gestalt reizt uns heute so sehr, wie die schaffende Geisteskraft, die darin wirkt; denn diese bedürfen wir selber, um aus dem Elend und der Leere unserer Zeit herauszukommen«.¹⁷

Freilich bekennt sich die Fachwissenschaft nicht *unisono* zu einem kategorischen Bruch mit der Tradition. Harry Maync beispielsweise mahnt: »[E]s heisst das Kind mit dem Bade ausschütten und nach der Gegenseite überspannen, wenn man nun der Historie an sich absagt, die Möglichkeit geschichtlicher Reproduktion überhaupt verneint und zu Legende und Mythos schwört.«¹⁸ Und es finden sich sogar, wenn auch nur vereinzelt, dezidierte Bekenntnisse zum Positivismus, wie beispielsweise Sigmund von Lempickis *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts* aus dem Jahr 1920, in der der Autor konstatiert:

Das Wort Literatur-»wissenschaft« bedarf einer Erklärung, wenn nicht Entschuldigung. Ich gebrauche es vor allem, um zahlreichen Unklarheiten, die

Philologen zielt darauf, die Schlacken der Überlieferung zu tilgen, und erst diese Reinigung von späteren, fremden Zusätzen – die Philologen sprechen von Korruption, von korrupten Textstellen – macht das Werk zum historischen Dokument. Die Philologie ist, wie es bei Max Weber heißt, ein ›technisches Mittel, Tatsachen zu verifizieren« (Dainat: Ein Fach in der Krise, S. 252–253).

- 15 Otto Koischwitz: Die Revolution in der deutschen Literaturwissenschaft. Vortrag gehalten vor dem Verein deutscher Lehrer von New York und Umgegend am 6. März 1926. Berlin: Emil Ebering/New York: Westermann & Co. 1926, S. 16.
- 16 Emil Ermatinger: Nachwort. In: Emil Ermatinger: Krisen und Probleme der neueren deutschen Dichtung. Aufsätze und Reden. Zürich/Leipzig/Wien: Amalthea-Verlag 1928, S. 398–401, hier S. 399.
- 17 Emil Ermatinger: Die Kunstform des Dramas. Leipzig: Quelle & Meyer 1925 (= Deutschkundliche Bücherei), S. 7.
- 18 Harry Maync: Die Entwicklung der deutschen Literaturwissenschaft. Rektoratsrede gehalten am 13. November 1926, dem 92. Stiftungsfeste an der Universität Bern. Bern: Paul Haupt 1927, S. 25.

sich aus der Verwendung des Wortes »Literaturgeschichte«, »literarhistorisch« in diesem Zusammenhange leicht einstellen können, vorzubeugen. Unter Literaturwissenschaft verstehe ich eine Wissenschaft, welche die wissenschaftliche Erforschung literarischer Denkmäler anstrebt [...]. Ich verwende das Wort Literaturwissenschaft etwa in dem Sinne, wie W. Scherer in seinem »Jakob Grimm« [...].¹⁹

Nichtsdestoweniger transformiert die geistesgeschichtliche Neujustierung die gesamte Fachwissenschaft, wie der Titel der im Jahr 1923 von Paul Kluckhohn und Erich Rothacker gegründeten *Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* demonstriert. Entsprechend verlautbaren die Herausgeber im Vorwort des ersten Heftes, wenn sie auch einräumen, dass sie auf »philologische Strenge und Gewissenhaftigkeit« pochen: »Arbeiten, die bloß Materialsammlungen sind, rein stoffliche Quellenuntersuchungen, Funde, die nicht von ganz besonderer geistesgeschichtlicher Bedeutung sind«, sowie »Mizellen u. dergl. sollen aus der Vierteljahrsschrift ausgeschlossen bleiben«.²⁰ Und noch 1930 heißt es im Vorwort des von Hermann August Korff und Walther Linden herausgegebenen Sammelbands *Aufriß der deutschen Literaturgeschichte*:

Der Zweck des Unternehmens war [...] eine Erhebung der Literaturgeschichte über das rein Stoffliche [...]. Zweck war es, auf das Wesenhafte-Geistige zurückzugreifen und dem Grundzuge moderner Literaturauffassung Geltung zu verschaffen, die Literaturgeschichte in ihrer Lebensbedeutung und als das fortlaufende Zeugnis einer Entwicklung des deutschen Geistes darzustellen.²¹

Doch so sehr man sich auch darin einig ist, dass man sich nicht nur, wie Friedrich Schnürr bemerkt, in einer Phase »allgemeine[r] geistige[r] Umwäl-

19 Sigmund von Lempicki: Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1920, S. 1.

20 [Paul Kluckhohn und Erich Rothacker:] [Unbetitelt] Vorwort. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1. Jahrgang, Heft 1 (1923), S. V–VI, hier S. VI.

21 Hermann August Korff und Walther Linden: Vorwort. In: Hermann August Korff und Walther Linden (Hg.): *Aufriß der deutschen Literaturgeschichte nach neueren Gesichtspunkten*. Leipzig/Berlin: B. G. Teubner 1930, unpag.

zung[en]«²² befindet, sondern auch, dass, wie es bei Ermatinger heißt, die Tage der »materialistische[n] Barbarei«²³ gezählt sind – genauso wenig kann man sich auf ein verbindliches Alternativprogramm einigen, weshalb Werner Mahrholz in seinem 1923 publizierten Buch *Literargeschichte und Literaturwissenschaft* treffend von einem »Kampf der Richtungen«²⁴ spricht. »[D]er Gegensatz von alter und neuer Richtung, der«, wie Franz Schultz noch 1929 anmerkt, »immer weitere Kreise zieht«, äußert sich nämlich gerade »nicht [...] in einem Hinstreben zu einem bestimmten neuen Verfahren«,²⁵ sondern kulminiert in einem, auch für die Zeitgenossen irritierenden, Methodenpluralismus. Dies wiederum führt dazu, dass immer wieder Versuche unternommen werden (müssen), durch Überblicksdarstellungen eine Orientierung innerhalb der diffusen Theorielandschaft zu ermöglichen. Zu erwähnen sind, neben Mahrholz' bereits zitiertem Werk *Literargeschichte und Literaturwissenschaft*, Oskar Bendas *Der gegenwärtige Stand der Literaturwissenschaft*²⁶ aus dem Jahr 1928 und der von Emil Ermatinger im Jahr 1930 herausgegebene Sammelband *Philosophie der Literaturwissenschaft*,²⁷ in dem sich, wie es Walter Benjamin formuliert, »die deutschen Literaturhistoriker der Gegenwart [...] Rechenschaft von ihrer Arbeit zu geben suchen«.²⁸

Mit der Neuausrichtung der Germanistik geht auch eine Entwicklung einher, die von einigen Fachvertretern nur mit Widerwillen zur Kenntnis genommen wird: die »Popularisierung wissenschaftlichen Wissens«.²⁹ Unter

22 Friedrich Schnürr: Das Wesen der Sprache und der Sinn der Sprachwissenschaft. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1. Jahrgang, Heft 3 (1923), S. 470–490, hier S. 470.

23 Emil Ermatinger: Die deutsche Literaturwissenschaft in der geistigen Bewegung der Gegenwart. In: Krisen und Probleme der neueren deutschen Dichtung, S. 7–30, hier S. 30.

24 Werner Mahrholz: *Literargeschichte und Literaturwissenschaft*. Berlin: Mauritius-Verlag 1923 (= Lebendige Wissenschaft. Strömungen und Probleme der Gegenwart, Band 19), unpag. Vorwort.

25 Franz Schultz: Das Schicksal der deutschen Literaturgeschichte. Ein Gespräch. Frankfurt a.M.: Verlag Moritz Diesterweg 1929, S. 27.

26 Oskar Benda: *Der gegenwärtige Stand der Literaturwissenschaft*. Eine erste Einführung in ihre Problemlage. Wien/Leipzig: Hölder-Pichler-Tempsky 1928.

27 Vgl. Emil Ermatinger (Hg.): *Philosophie der Literaturwissenschaft*. Berlin: Junker und Dünhaupt Verlag 1930.

28 Benjamin: *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft*, S. 4.

29 Kolk: *Literarische Gruppenbildung*, S. 336.

anderem Franz Schultz sieht den Siegeszug populärwissenschaftlicher Publikationen, wie dem Nachwort der von ihm verantworteten Neuauflage von Mahrholz' *Literargeschichte und Literaturwissenschaft* zu entnehmen ist, besonders kritisch. Den »populären und den Zwecken der sogenannten allgemeinen Bildung dienenden Büchern« wirft der Germanist vor, »mit Recht eine Zielscheibe sowohl der Schriftsteller und Dichter wie der Wissenschaft« geworden zu sein, da sie »in ihrem Typ, in der Unselbstständigkeit und in dem Klischeemäßigen ihrer ästhetischen und historischen Wertung«, aber auch aufgrund »der Reizlosigkeit ihrer Darstellung«, nur dazu taugten, die »Geschenktische zu zieren«.³⁰

Teilweise ist es auch so, dass die Grenzen zwischen Fach- und Populärwissenschaft regelrecht oszillieren, wie folgende Äußerung aus Korffs *Geist der Goethezeit* demonstriert:

Das vorliegende Werk hält zwischen Wissenschaft und Leben eine mittlere Linie ein. Es wendet sich nicht nur, aber auch an die Wissenschaft und macht den Anspruch, in vielen Punkten Anregungen auch der Wissenschaft zu geben. In der Hauptsache aber wendet es sich allerdings an die gesamte bildungswillige Schicht der Nation, für die die Beschäftigung mit der klassischen Zeit des deutschen Geistes immer mehr ein lebendiges Bedürfnis geworden ist.³¹

Dass man seitens der Fachwissenschaft teils darauf erpicht ist, »den Leserkreis für germanistische Arbeiten«, wie auch Ranzmaier betont, »über die Fachkollegen hinaus aus[zu]weiten«,³² ist, wie das vorangegangene Zitat deutlich macht, wohl vor allem darauf zurückzuführen, dass sich die neu ausgerichtete Germanistik – im Gegensatz zur positivistischen Ausrichtung der Scherer-Schule – dazu berufen fühlt, auch auf die Bedürfnisse der Bevölkerung zu reagieren.

30 Franz Schultz: Winke für das Studium der neueren deutschen Literaturgeschichte. In: Werner Mahrholz: *Literargeschichte und Literaturwissenschaft*. Zweite, erweiterte Auflage, durchgesehen und mit einem Nachwort versehen von Professor Franz Schultz. Leipzig: Alfred Kröner Verlag 1932 (= Kröners Taschenbuchausgabe, Band 88), S. 228–237, hier S. 234.

31 Hermann August Korff: *Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte*. I. Teil: Sturm und Drang. Leipzig: Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber 1923, S. V.

32 Ranzmaier: *Stamm und Landschaft*, S. 31.

Desiderat

Es sollte deutlich geworden sein, dass sich mit dem Siegeszug der Geistesgeschichte in der Germanistik ein grundlegend neues Wissenschaftsverständnis institutionalisiert. Dies wiederum hat zur Folge – diese These gilt es im Folgenden mithilfe konkreter Beispiele zu belegen –, dass auch auf der Darstellungsebene mit den als überkommen erachteten Konventionen gebrochen wird. Es ist nämlich nicht nur so, dass die Germanistik als Fachwissenschaft eine selbstreflexive Note erhält, auch die buchmediale Visualität gelehrter Werke nimmt, wie ich noch zeigen möchte, teils eine selbstreflexive Gestalt an, d. h., wissenschaftliche Werke warten häufig mit einer ihrem »Inhalt entsprechende[n] [...] individuelle[n] Ausstattung«³³ auf. Diesem Umstand hat die Forschung bisher kaum Beachtung geschenkt.³⁴ Die folgende Erörterung der Machart geistesgeschichtlicher Publikationen ermöglicht es deshalb nicht nur, das Trauerspielbuch mit anderen zeitgenössischen Publikationen zu vergleichen und auf diese Weise historisch adäquat zu kontextualisieren – es wird damit zugleich auf ein wissenschaftsgeschichtliches Desiderat reagiert.

33 Loubier: Die neue deutsche Buchkunst, S. 19.

34 Wird die »Machart« geistesgeschichtlicher Publikationen dennoch, *en passant*, tangiert, überwiegt die Polemik, wie Wehrli's Kommentar zu Fritz Strichs *Deutsche Klassik und Romantik* demonstriert: »Fritz Strichs Buch ist ein strenges Thesenwerk, das die neue geisteswissenschaftliche Würde durch einen feierlichen Duktus der Sprache und, wie ebenfalls üblich, durch souveränen Verzicht auf Fußnoten zum Ausdruck bringt« (Wehrli: Was ist/war Geistesgeschichte, S. 33). Vgl. zu Strichs Werk die Seiten 172–181. Ernst Osterkamp erkennt allerdings die gezielte Provokation an, die von der »selbstbewußte[n] Mißachtung aller philologischen Gepflogenheiten« (Ernst Osterkamp: Friedrich Gundolf zwischen Kunst und Wissenschaft. Zur Problematik eines Germanisten aus dem George-Kreis. In: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910–1925, S. 177–198, hier S. 189) in Gundolfs *Goethe* ausgeht. Vgl. zu Gundolfs *Goethe* die Seiten 143–147. Eine Ausnahme stellt die Auseinandersetzung mit Norbert von Hellingraths *Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe* dar. Dieser Umstand ist allerdings weniger auf ein materialphilologisches Interesse an Hellingraths Arbeit zurückzuführen, sondern einem Interesse daran, »[d]ie Texte Norbert von Hellingraths mit der Kunstauffassung der europäischen Avantgarde Bewegung in Beziehung zu setzen« (Jürgen Brokoff: Norbert von Hellingraths Ästhetik der harten Wortfügung und die Kunsttheorie der europäischen Avantgarde. In: Jürgen Brokoff, Joachim Jacob und Marcel Lepper (Hg.): Norbert von Hellingrath und die Ästhetik der europäischen Moderne. Göttingen: Wallstein Verlag 2014, S. 51–69, hier S. 69). Mit Hellingraths Studie setzte ich mich auf S. 186–195 ausführlich auseinander.

»Werke der Wissenschaft aus dem Kreise der Blätter für die Kunst«

An dieser Stelle werde ich zunächst die Machart der »Werke der Wissenschaft aus dem Kreise der Blätter für die Kunst«³⁵ – so die offizielle Verlagsbezeichnung für die sogenannten »Geistbücher«, »Gestaltbücher«³⁶ bzw. »Gestalt-Monographien«³⁷ – erörtern. Eine Erörterung der Arbeiten aus dem George-Kreis ist schon deshalb obligatorisch, da die Geistbücher *in puncto* Popularität alle anderen Publikationen literarhistorischer Provenienz – zumindest im untersuchten Zeitraum – in den Schatten stellen. Die »Werke der Wissenschaft aus dem Kreise der Blätter für die Kunst« glänzen nämlich mit heutzutage kaum mehr vorstellbaren Auflagenzahlen: Bertrams 1918 erstveröffentlichtes Werk *Nietzsche. Versuch einer Mythologie* erscheint 1929 in der »7. Auflage (18–21. Tausend)«, Gundolfs *Shakespeare und der deutsche Geist* 1927 in der »8. Auflage (26–29. Tausend)« und Gundolfs *Goethe* erscheint bereits 1925 in der »12. Auflage (41.–45. Tausend)«.³⁸

Gundolfs *Shakespeare und der deutsche Geist* und sein *Goethe*, Bertrams *Nietzsche* und die anderen Monographien aus dem »Lebenskreis«³⁹ um Stefan George sind, wie der Großteil der fachwissenschaftlichen Veröffentlichungen in den 1910er und 1920er Jahren, in Antiqua gedruckt (vgl. Abb. 15 und 16). Genau genommen handelt es sich bei der Schrift, in der die drei soeben aufgezählten Werke (bei Hesse & Becker in Leipzig) gedruckt wurden, um die 1907 erschienene Genzsch-Antiqua.⁴⁰ Doch obwohl es, zumindest *prima facie*, so scheint, als würden die Geistbücher in diesem Punkt den Konventionen des Wissenschaftsbetriebs willfahren, darf die Verwendung der Antiqua nicht als ein Zeichen »buchmedialer Assimilation« missgedeutet werden. Die Verwendung der Antiqua steht nämlich, wie ich noch nachweisen werde, in

35 Vgl. die Verlagsanzeige in: Friedrich Wolters: *Stefan George und die Blätter für die Kunst. Deutsche Geistesgeschichte seit 1890*. Berlin: Georg Bondi 1930; abrufbar unter: <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/content/pageview/1256852> (zuletzt abgerufen am 16.08.2021).

36 Jürgen Egyptien: *Die »Kreise«*. In: Achim Aurnhammer, Wolfgang Braungart, Stefan Breuer et al. (Hg.): *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*. 2. Auflage, Band 1. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2016, S. 365–407, hier S. 392.

37 Steffen Martus: *Geschichte der Blätter für die Kunst*. In: *Stefan George und sein Kreis*, Band 1, S. 301–364, hier S. 357.

38 Vgl. Verlagsanzeige in: Friedrich Wolters: *Stefan George und die Blätter für die Kunst*.

39 Wolters: *Stefan George und die Blätter für die Kunst*, S. 5.

40 Vgl. Wetzig: *Ausgewählte Druckschriften*, S. 126.

Abb. 15: Goethe 1916, Titelblatt

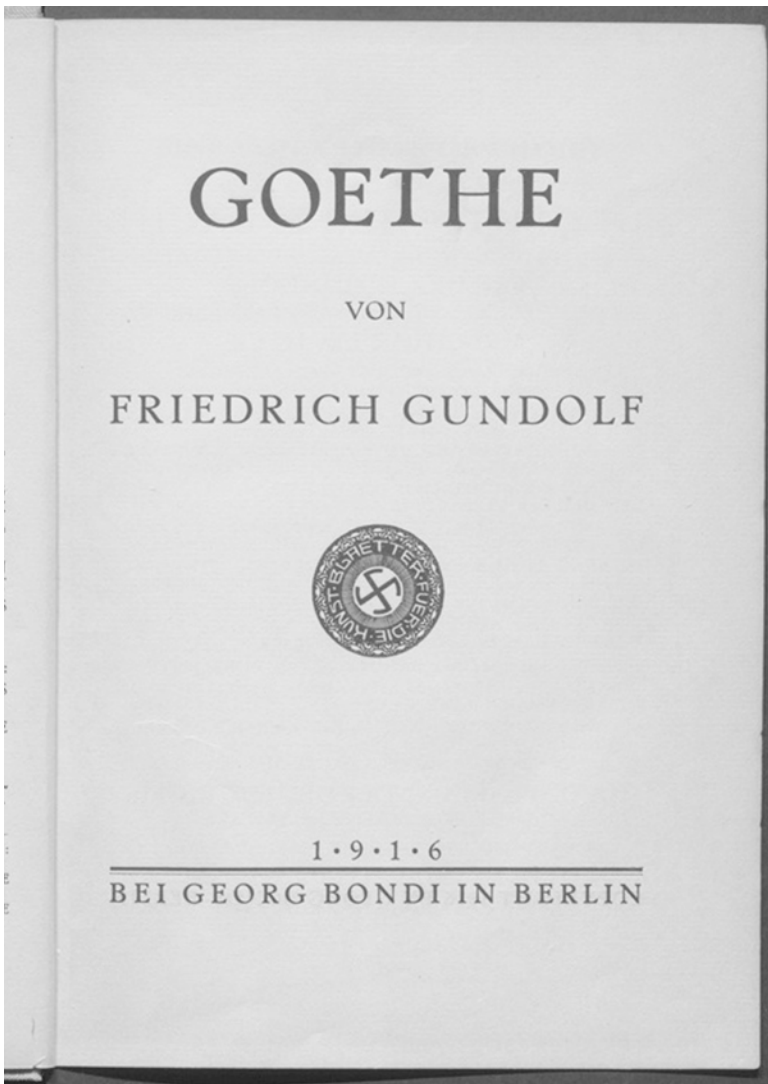
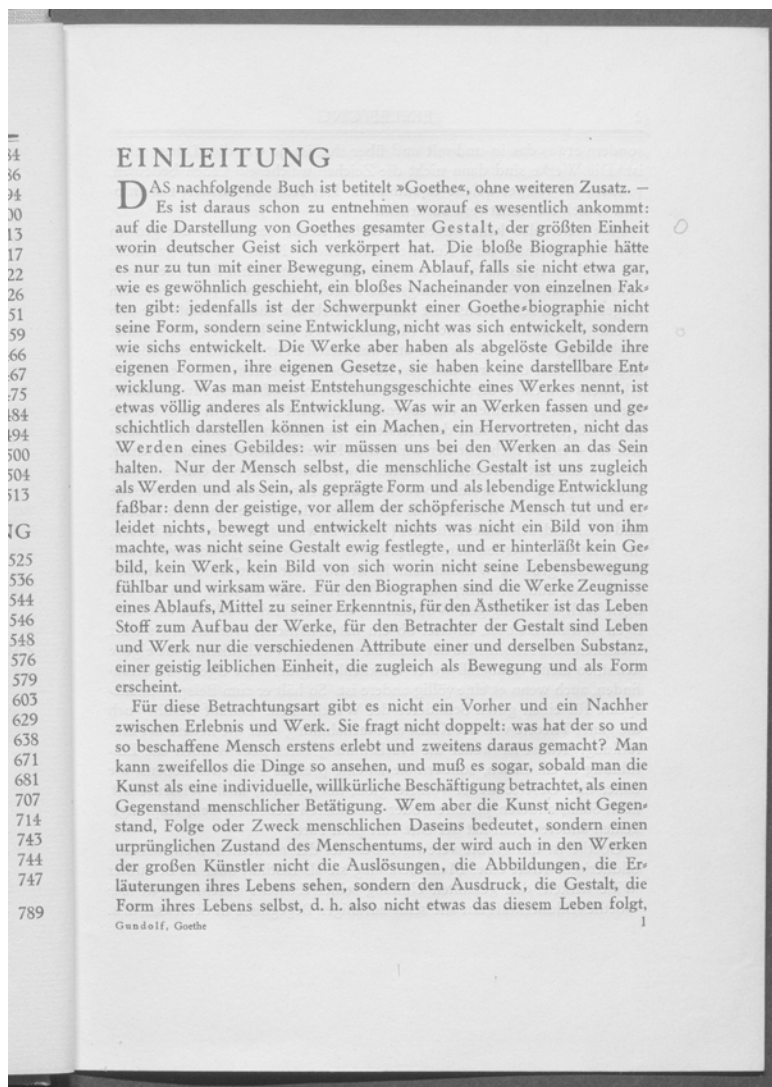


Abb. 16: Goethe 1916, S. 1



einem direkten Zusammenhang mit dem Selbstverständnis des Kreises. Abgesehen von der Antiqua lassen sich noch zwei weitere Merkmale ausmachen, die für die Geistbücher typisch sind: der Verzicht auf Quellennachweise so-

wie der Verzicht darauf, den fachwissenschaftlichen Diskurs zu reflektieren. Rein oberflächlich betrachtet rücken die Geistbücher dadurch in die unmittelbare Nähe zum populärwissenschaftlichen Buch, also einem Genre, das im frühen 20. Jahrhundert eine Hochkonjunktur erlebt.⁴¹ Allerdings, im Gegensatz beispielsweise zum ›Volkswissenschaftler‹ Korff, versteht sich der elitäre George-Kreis nicht der »bildungswillige[n] Schicht der Nation«⁴² verpflichtet. Ja selbst der von Berufs wegen auf Absatzzahlen erpichte Verleger Georg Bondi befürchtet die Möglichkeit einer Diskreditierung der »Werke des George-Kreises« durch die um sich greifende Welle der »Popularisierung«.⁴³ Vor dem Hintergrund, dass populärwissenschaftliche Bücher tendenziell in gebrochener Schrift gedruckt werden, könnte insofern sogar die irrtümliche Vermutung aufgestellt werden, dass die Antiqua indizieren soll, dass es sich bei den Geistbüchern um wissenschaftliche Werke handelt.

Es ist aufschlussreich, an dieser Stelle noch ein wenig an der Oberfläche zu verweilen und einige Worte dazu zu verlieren, weshalb es, vor allem unter materialphilologischen Aspekten, geboten ist, die »Werke der Wissenschaft aus dem Kreise der Blätter für die Kunst«, zumindest fürs Erste, als ein zusammengehöriges Ensemble unter der Schirmherrschaft des Dichtersfürsten Stefan George zu verhandeln. Abgesehen davon, dass der Kreis, wie man Friedrich Wolters 1909 publizierter Schrift *Herrschaft und Dienst*⁴⁴ entnehmen kann, in jeglicher Hinsicht völlig auf sein Zentrum Stefan George hin ausgerichtet ist und man sich innerhalb des Kreises einem gemeinschaftlich vertretenem Wissenschaftsideal verschrieben hat, wird der Umstand, dass es sich bei den Geistbüchern um etwas ›Zusammengehöriges‹ handelt, bereits durch den optischen Auftritt der Bücher signalisiert. Besonders hervor – und das, zumindest aus der Retrospektive, besonders negativ – sticht dabei das markante Logo der wissenschaftlichen Kreis-Publikationen. Auf diesen prangt nämlich seit 1916, und das auf jedem Einband und Titelblatt, das von Mel-

41 Vgl. Brit Voges: Sachbuch- und Ratgeberverlage. In: Ernst Fischer und Stephan Füssel (Hg.): Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Die Weimarer Republik 1918–1933. Teil 2. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2012, S. 241–270.

42 Korff: Geist der Goethezeit, I. Teil, S. V.

43 Christine Haug und Wulf D. v. Lucius: Verlagsbeziehung und Publikationsstreuung. In: Stefan George und sein Kreis, Band 1, S. 408–491, hier S. 444.

44 Friedrich Wolters: *Herrschaft und Dienst*. Berlin: Verlag Otto von Holtz 1909 (= Opus 1 der Einhorn-Presse).

chior Lechter für die »Werke der Wissenschaft aus dem Kreise der Blätter für die Kunst« entworfene Swastika-Signet (vgl. Abb. 15).⁴⁵

Im Folgenden gilt es, die diesem äußeren Erscheinungsbild korrespondierenden ›inneren Werte‹ näher zu beleuchten und nachzuweisen, dass Methode und Machart der wissenschaftlichen Kreis-Publikationen in einem unmittelbaren Wechselverhältnis zueinander stehen.

Trabanten

Den gemeinsame Fluchtpunkt der Geistbücher bildet – egal, ob der offizielle Protagonist der Untersuchung *Goethe*⁴⁶, *Nietzsche*⁴⁷ oder *Winckelmann*⁴⁸ heißt – stets der Dichterstern, also Stefan George.⁴⁹ Es »geht« den Kreiswissenschaftlern, wie Rainer Kolk betont, in ihren Arbeiten »nicht um analysierendes Verstehen in hermeneutischer Tradition [...], sondern um ein durch Intuition und Ehrfurcht angeleitetes Umkreisen des Genius, dessen vollständige Ergründung oder gar Erklärung per definitionem unmöglich ist«.⁵⁰ Zentral für die ›intuitionistische‹ Wissenschaftsauffassung, die man

45 In Kombination mit dem Titel von Max Kommerells 1928 publiziertem Werk *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik* evoziert das Signet besonders unschöne Konnotationen (vgl. Max Kommerell: *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik*. Klopstock, Herder, Goethe, Schiller, Jean Paul, Hölderlin. Berlin: Georg Bondi 1928). Niemand anderes als Walter Benjamin beargwöhnt im Jahr 1930 auch, wenngleich in kritischer Bewunderung, die fragwürdigen Implikationen des ›Meisterwerks‹ (vgl. Walter Benjamin: *Wider ein Meisterwerk*. In: *Die literarische Welt*, 15.8.1930, 6. Jg., Nr. 33/34, S. 9–11). George selbst »distanzierte das Signet 1928 in einer Verlagserklärung« zumindest »von jeder politischen Bedeutung« (Jan Stottmeister: *Der George-Kreis und die Theosophie*. Mit einem Exkurs zum Swastika-Zeichen bei Helena Blavatsky, Alfred Schuler und Stefan George. Göttingen: Wallstein Verlag 2014 (= *Castrum Peregrini*, neue Folge, Band 6), S. 331). Wie Jan Stottmeister rekonstruiert hat, wurde »das Signet [...] in schöpferischer Eigenständigkeit von Melchior Lechter entworfen, der die zentrale Swastika dem Zeichenbestand der Theosophie entlehnte« (ebd.).

46 Friedrich Gundolf: *Goethe*. Berlin: Georg Bondi 1916.

47 Ernst Bertram: *Nietzsche. Versuch einer Mythologie*. Berlin: Georg Bondi 1918.

48 Berthold Vallentin: *Winckelmann*. Berlin: Georg Bondi 1931.

49 Vgl. Rainer Kolk: *Wissenschaft*. In: Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch. 2. Auflage, Band 2. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2016, S. 585–606, hier S. 593.

50 Ebd.

innerhalb des Kreises vertritt, ist die sogenannte ›Schau‹. Der »›Schau«-Begriff«, wie Jan Stottmeister (im Rekurs auf Bruno Pieger) aufzeigt, rekurriert auf ein »›Ursprunghaftes, Absolutes, Allgemeines, Überpersönliches [...] Wissenschaftsideal«, »das der historisch-kritischen Quellenforschung die intuitiv einfühlende Vergegenwärtigung historischer Gestalten entgegen setzt«. ⁵¹ Dass es äußerst plausibel ist, zwischen diesem für den George-Kreis konstitutiven Erkenntnismodus, der ›Schau‹, und deren typographischer Inszenierung eine Korrelation zu konstatieren, gilt es nun aufzuzeigen.

Antiqua-Pflicht im George-Kreis

In seiner Studie *Der George-Kreis und die Theosophie* bemerkt Stottmeister:

Dem Paris-Aufenthalt [Stefan Georges] folgte sein literarisches Debüt, der als Privatdruck veröffentlichte Gedichtband *Hymnen* (1890). Schon das typographische Erscheinungsbild des Bandes – Antiqua-Satz und konsequente Kleinschreibung aller Substantive – signalisierte den an Frakturschrift gewöhnten deutschen Lesern einen poetischen Neuanfang unter französischem Einfluss. ⁵²

Stottmeisters Schlussfolgerung, dass ein Text, der in Antiqua-Lettern und in konsequenter Kleinschreibung gedruckt ist, »deutschen Lesern« einen »französischen Einfluss« »signalisiert[]«, möchte ich um den Hinweis erweitern, dass ein derartiges Druckbild, zumindest für die gebildete Leserschaft im deutschsprachigen Raum, nicht nur eine Orientierung an französischen Vorbildern, sondern ebenso eine Orientierung an den Normierungsversuchen Jakob Grimms ⁵³ indiziert. Relevant sind an dieser Stelle allerdings nicht die möglicherweise bei der Leserschaft ausgelösten Assoziationen, sondern die Feststellung, dass sich Stefan George bewusst für eine Antiqua-Type – und das bedeutet im Umkehrschluss: gegen eine gebrochene Type – entschieden hat. Georges kategorisches Bekenntnis zur Antiqua ist deshalb für die folgenden Ausführungen – die sich freilich mit den wissenschaftlichen Veröffentlichungen aus dem Kreis auseinandersetzen, nicht mit Georges Dichtung – von entscheidender Bedeutung. Die »Werke der Wissenschaft aus dem Kreise der

51 Stottmeister: *Der George-Kreis und die Theosophie*, S. 159.

52 Ebd., S. 65.

53 Vgl. S. 82–83.

Blätter für die Kunst« wurden nämlich nicht nur bei Stefan Georges Hausverlag, bei Georg Bondi in Berlin, verlegt. Es oblag auch einzig George, »das Imprimatur, ohne welches kein Werk im Verlag der Blätter für die Kunst erscheinen durfte«,⁵⁴ zu erteilen. Die Bücher, die als »Werke der Wissenschaft aus dem Kreise der Blätter für die Kunst« erschienen,⁵⁵ wurden von ihm also akribisch überwacht. Des Weiteren gilt George nicht nur als »exzellenter Kenner der materiellen Seite der Buchherstellung«.⁵⁶ Er verfolgte auch »den typographischen Diskurs seiner Zeit mit größter Aufmerksamkeit«.⁵⁷ Und wie genau Stefan George wiederum zur Fraktur steht, wird in der »Gesamt-Vorrede zu Deutsche Dichtung«, einer Vorrede, die George zusammen mit Karl Wolfskehl für die Reihe *Deutsche Dichtung* verfasst hat, besonders deutlich. Bei jener Reihe handelt es sich übrigens um ein Projekt, mit dem der Kreis den »geschmacklosen prachtausgaben« der »obere[n] masse« sowie den »schlechteren notausgaben« der »unteren masse«⁵⁸ eine ästhetische Alternative zur Seite stellen wollte. In besagter Vorrede nun gestehen George und Wolfskehl editorische Eingriffe nicht nur unumwunden ein, sondern wissen diese auch dezidiert zu begründen. Und als bewussten Eingriff markieren die Herausgeber nicht nur die Ausbesserung orthographischer »schrullen«, sondern auch einen Wechsel von Fraktur zu Antiqua:

Wie man in allen vernünftigen läuften zu tun pflegt geht die frommheit gegen die verfasser nicht so weit dass wir sie mit allen schrullen damaliger rechtschreibung abdrucken. Ebenso wird jedes ordnung und schönheit verlangende auge und jeder freund seiner sprache und seines volkes die abschaffung jener verderbten hässlichen schrift begrüßen die man fälschlich als urdeutsche bezeichnet und die uns ständig in so aufdringlicher weise die abkunft unseres ganzen schrifttums vom barock vorwirft.⁵⁹

54 Haug und v. Lucius: Verlagsbeziehungen und Publikationsstreuung, S. 410.

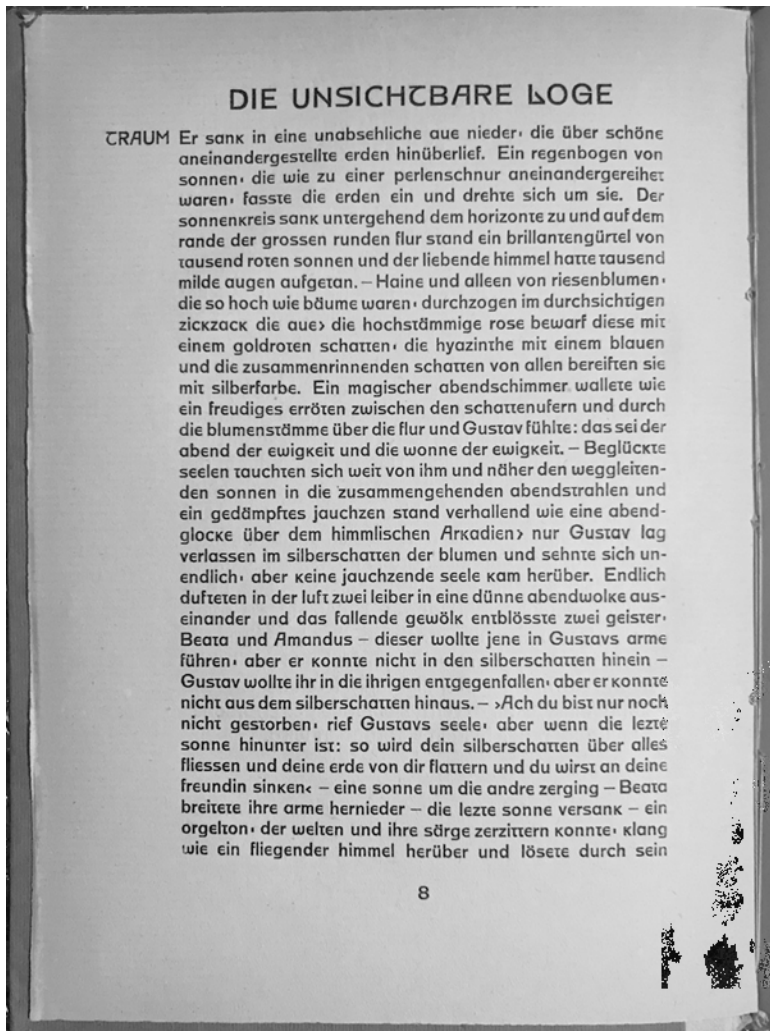
55 Die durch das Swastika-Signet gekennzeichnete Reihe der »Werke der Wissenschaft aus dem Kreise der Blätter für die Kunst« wird »offiziell« erst mit Gundolfs *Goethe* im Jahr 1916 aus der Taufe gehoben.

56 Haug und v. Lucius: Verlagsbeziehungen und Publikationsstreuung, S. 410.

57 Ebd.

58 [Stefan George und Karl Wolfskehl:] Gesamt-Vorrede zu Deutsche Dichtung. In: Stefan George und Karl Wolfskehl (Hg.): *Deutsche Dichtung*. Erster Band: Jean Paul. Dritte Auflage. Berlin: Georg Bondi 1923, S. 5–6, hier S. 5.

59 George und Wolfskehl: Gesamt-Vorrede zu Deutsche Dichtung, S. 6.

Abb. 17: *Deutsche Dichtung. Erster Band: Jean Paul 1923, S. 8*

Gedruckt ist die soeben auszugsweise zitierte »Gesamt-Vorrede« – ebenso wie der Rest des Bandes, also die Texte von Jean Paul – in der St.G.-Schrift, einer Schrift, die bereits durch ihren optischen Auftritt zu vermitteln ver-

mag, was »ordnung und schönheit« für George, zumindest in typographischer Hinsicht, bedeutet (vgl. Abb. 17). Die Annahme der Herausgeber, dass »jeder freund seiner sprache und seines volkes die abschaffung jener verderbten hässlichen schrift begrüßen [wird] die man fälschlich als urdeutsche bezeichnet«, indiziert, wo der Kreis sich innerhalb der im frühen 20. Jahrhundert (vor allem von den Schriftvereinen) geführten Grabenkämpfe, in deren Zentrum die Frage steht, ob die Antiqua oder die Fraktur eine »urdeutsche« Schrift sei, positioniert. Die Frage, ob es sich bei der Fraktur oder der Antiqua um eine originäre deutsche Schrift handelt, ist für den Kreis allerdings insgesamt wohl eher nebensächlich. Dass man der Antiqua den Vorzug einräumt, hängt vor allem damit zusammen, die eigenen Publikationen gezielt von einer ganz bestimmten Epoche abzugrenzen, die mit der Fraktur (korrekterweise) assoziiert wird: dem »barock«. ⁶⁰ Und warum eine Abgrenzung zum Barock für den Kreis so wichtig ist, erhellt, wenn man sich die Traditionslinie vergegenwärtigt, in der der Kreis sich selbst verortet. Jene Traditionslinie, wie ich im Folgenden darlegen werde, schließt es nämlich, zumindest in typographiehistorischer Perspektive, aus, dass eine Kreis-Publikation in einer gebrochenen Schrift gedruckt wird.

Kreis-Wissenschaft im Zeichen der ›Griechenheit‹

Die Traditionslinie, innerhalb derer der George-Kreis sich selbst verortet – oder vielleicht treffender: an deren Spitze er sich stellt –, hat ihren Ursprung in der vom Kreis zum Leitbild stilisierten »Griechenheit«. ⁶¹ Der Terminus ›Griechenheit‹ rekuriert in diesem Kontext allerdings nicht primär auf die historische Antike. In erster Linie ist damit eine überzeitliche »urseinsform« ⁶² gemeint. ⁶³ Programmatisch umreißt Friedrich Wolters bereits

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Tote und Lebende Gegenwart. In: Blätter für die Kunst. Neunte Folge, begründet von Stefan George, herausgeben von Carl August Klein, 1910, S. 3.

⁶² Ebd., S. 3.

⁶³ Als Gewährsmann bzw. ›Vermittler‹ zwischen Hellas und George-Kreis fungiert übrigens, wie den Kreis-Reflexionen über »Tote und Lebende Gegenwart« zu entnehmen ist, niemand anderes als Goethe (ebd.): »Goethe · der gegenwärtigste · hätte auf die vorhaltung dass seine antike vorliebe eine flucht in verklungene zeiten und ein wegrücken von der gegenwart bedeute vermutlich geantwortet: ›Ihr sogenannten Modernen begeht den fehler Hellenentum wie Christentum als geschichtliche · ein für allemal

1910, und zwar in seinen im *Jahrbuch für die geistige Bewegung* publizierten »Richtlinien«, die für das Wissenschaftsverständnis des Kreises obligatorische »weltanschauung«, der als Erkenntnismodus die »schauende kraft« zugrunde liegt:

Eine hohe stufe der kultur glaubt man errungen, aber es fehlt noch die weltanschauung. Man hat versucht dem mangel abzuhelpfen, indem man eine monistische, eine naturwissenschaftliche, eine sozialistische, eine individualistische, eine religiöse, eine linksliberale, eine rechtsliberale und noch weitere weltanschauungen aus dem wesen der zeit als die einzig-richtigen erwies, aus der modernen erkenntnis folgte und dennoch will keine am geiste verfangen, kann keine system in die verwirrten teile bringen und mit der erlangten ordnung der kosmischen auch eine ordnung der seelischen welt vereinen. Was ihnen allen fehlt ist eben die anschauung einer welt-einheit; weltanschauung bedeutet nicht, die resultate, begriffe, programme, wünsche und ziele ordnen, sondern zunächst eine welt schauen d. h. schaffen; die wissende kraft kann nie die schau ersetzen, da sie nur ihre logische ordnung im system darstellt; sie sucht die aus der sinnen-einheit entsprungene schau als logische ursachenverknüpfung im geschlossenen system, das will sagen, so zu begreifen, dass die begriffliche kette ebenso in jedem augenblicke eine in sich beharrende einheit bildet, wie die schauen-de kraft eine in sich fließende einheit ausströmt. Je tiefer daher die schau ist, um so grösser und umfassender ist der ordnungsstoff, den ein system bewältigen muss, und je mehr das system von der geschaffenen welteinheit umschliesst, um so länger beherrschen seine gliederungen das wissen der jahrhunderte.⁶⁴

Die Programmschrift, die die für den Kreis grundlegende Adaption der platonischen ›Schau‹ in Buchlänge festschreibt, folgt allerdings erst vier Jahre spä-

dagewesene überwundene zustände aufzufassen und verkennt dass es sich dabei um urseinsformen handelt die nur von ihrer höchsten sinnbildlichen gestalt den namen bekommen haben. Griechenheit · so hoffe ich · wird es immer geben wie es auch den Katholizismus schon gab vor der Kirche.«⁶⁴ Dadurch, dass die fingierten Gedanken des auserkorenen Gewährsmanns Goethe in der für George obligatorischen Kleinschreibung wiedergegeben werden, wird die Traditionslinie: Griechenheit – Goethe – George nicht nur suggeriert, sondern gleichzeitig typographisch inszeniert.

64 Friedrich Wolters: Richtlinien. In: Friedrich Gundolf und Friedrich Wolters (Hg.): *Jahrbuch für die geistige Bewegung*. Berlin: Verlag der Blätter für die Kunst 1910, S. 128–145, hier S. 143–144.

ter, stammt von Heinrich Friedemann – genau genommen handelt es sich um dessen Dissertation – und trägt den Titel *Platon. Seine Gestalt*.⁶⁵ Als epistemologisches Vorbild und Kontrastprogramm zum Positivismus, der »teilhaften scheidung moderner systematiker«, beschwört Friedemann die »göttliche[] schau«,⁶⁶ allerdings in einer säkularisierten Variante, wie er am Schluss seiner Arbeit pointiert:

So will auch diese rede ein bild, nicht nur ein wissen sein, nicht kenntnis mehrn sondern leben verwandeln, wo es noch fähig ist wahrhaft platonisch zu werden: gedachtes geschautes verdichten zu werk und tat und dem glühenden herde der seele die kraft bewahren, im kampf mit dem alten fallenden gott den neuen selber geborenen glauben zu können und sein reich zu begehen als »gleichnis des ewigen, als wahrnehmbaren gott«.⁶⁷

Friedemanns (auf den Fluchtpunkt George zugeschriebener) *Platon* liefert dem Kreis allerdings weitaus mehr als einen aristokratischen Ahnen, dessen Ideenlehre als Basis für die printmedial inszenierten Gestalt-»Schauen« fungiert. »Ein nach dem Ebenbild Georges geformter Platon passte«, wie Stefan Rebenich resümiert, nicht nur »wunderbar zu den antiken Maskenzügen und der homoerotischen Leibvergottung der Künstlerfeste, die als gezielte Herausforderung bildungsbürgerlicher Konvention prächtig inszeniert wurden«, sondern forcierte vor allem

die Metamorphose des dandyhaften Dichters des »fin de siècle« zum »Geistpolitiker« des neuen Jahrhunderts [...], der zum charismatischen Oberhaupt »eines sogenannten Staats« wurde, »der unter seinen Anhängern »das geheime Deutschland« hieß.« Im Kreis diente die platonische »Politeia«, die Friedemann geschaffen hatte, als von George sanktioniertes normatives Modell eines neuen Reiches. Aus dem Dichter George wurde der dialogisierende Meister [...].⁶⁸

65 Heinrich Friedemann: *Platon. Seine Gestalt*. Berlin: Blätter für die Kunst 1914.

66 Ebd., S. 18.

67 Ebd., S. 139. Stefan Rebenich, der sich mit dem Platon-Bild im George-Kreis intensiv auseinandergesetzt hat und im Zuge dessen auch mit der Friedemann'schen Dissertation, resümiert: »Platon war in eine Welt ohne Transzendenz verbannt. Man näherte sich seiner Philosophie nicht rational, sondern durch Gefühl und Empfinden« (Stefan Rebenich: »Dass ein strahl von Hellas auf uns fiel« (Platon im George-Kreis. In: *George Jahrbuch* 7 (2008/2009), S. 115–141, hier S. 124).

68 Rebenich: *Platon im George-Kreis*, S. 124–125.

Mit Friedemanns wissenschaftlicher Qualifikationsschrift erhält der Kreis also die Gründungsurkunde seiner »weltanschaulichen und sozialen Hellenisierung«⁶⁹ sowie gleichzeitig eine epistemologische Weichenstellung, als deren Ziel Friedemann ausmacht, »gedachtes geschautes [zu] verdichten zu werk und tat«.⁷⁰

Vor diesem Hintergrund und angesichts dessen, dass die Antiqua, zumindest seit der Renaissance, obligatorisch für den Druck antiker Klassiker ist,⁷¹ scheint es mir evident, dass Antiqua-Satz, das typographische Kleid »antiker Formenwelt«,⁷² auch obligatorisch für die Geistbücher ist – wohingegen der Druck der Werke in einer gebrochenen Schrift regelrecht grotesk anmuten würde. Doch nicht nur die Antiqua ist, wie ich im Folgenden am Beispiel von Gundolfs *Goethe* aufzeigen werde, konstitutiver Bestandteil der Machart der »Werke der Wissenschaft aus dem Kreis der Blätter für die Kunst«.

Gundolfs *Goethe*

»Die George-Schüler, Gundolf sowohl wie Ernst Bertram, sind selbst Künstler und machen sich anheischig, im Geiste Platons und Goethes auch die Wissenschaft als Kunst zu betreiben; sie sind nicht sowohl Kunstwissenschaftler als Wissenschaftskünstler.«⁷³ Gundolf sowie Bertram stellen den künstlerischen Gestus ihrer dem »Geiste Platons und Goethes« verpflichteten Studien – in denen jedoch auf die für George typische Kleinschreibung verzichtet wird –, allerdings nicht nur demonstrativ zur Schau, sondern rechtfertigen ihn auch methodisch. Gundolf zufolge »ist Methode« nämlich »nicht erlern-

69 Stottmeister: Der George-Kreis und die Theosophie, S. 162.

70 Friedemann: Platon, S. 139.

71 Platon und seine antiken Zeitgenossen werden freilich zunächst nicht in deutscher Sprache, sondern in Latein (bzw. Latein und Griechisch) abgedruckt, aber auch Schleiermachers deutsche Übersetzung von Platons *Staat* aus dem frühen 19. Jahrhundert erscheint, den typographischen Konventionen für den Druck antiker Klassiker getreu, in Antiqua (vgl. Platons Werke von F.[riedrich] Schleiermacher. Dritten Theiles erster Band. Der Staat, Berlin: G. Reimer 1828).

72 Killius: Die Antiqua-Fraktur Debatte, S. 215.

73 Maync: Die Entwicklung der deutschen Literaturwissenschaft, S. 19.

bar und übertragbar«, zumindest nicht, »sofern es sich darum handelt darzustellen, nicht bloß zu sammeln«. ⁷⁴ »Methode«, so Gundolfs Credo,

ist Erlebnis, und keine Geschichte hat Wert, die nicht erlebt ist: in diesem Sinn handelt auch mein Buch nicht von vergangenen Dingen, sondern von gegenwärtigen: von solchen die unser eigenes Leben noch unmittelbar angehen. Es gilt (durch Darstellung, nicht durch Zensuren) zu scheiden zwischen Totem und Lebendigem, ja zwischen Tötendem und Belebendem der ganzen Überlieferung. Das ist Pflicht und Recht der Geschichte, die ebenso sehr Wille zum Bild wie Wissen des Stoffs sein soll. Dies Richter- und Sicheramt auszuüben mit eigenem Blick auf den Rohstoff ohne vorgegebene methodische Einstellung, aus der alle Vorurteile stammen, ist die einzige Objektivität, d. h. Gerechtigkeit, die der begrenzte Mensch sich zutrauen darf. Denn das eigene Lebensgefühl ist schon inbegriffen im Lernen und Wissen eines jeden Lebendigen der mit seinem Gegenstand als etwas Lebendigem sich befaßt. ⁷⁵

Bereits ein cursorischer Blick in seine Publikationen macht deutlich, dass Gundolf im Laufe seiner wissenschaftlichen Karriere nicht nur immer konsequenter davon abrückt, sich an den für literarhistorische Publikationen obligatorischen Formalia zu orientieren, sondern auch, dass jener immer deutlicher zutage tretende »Bruch« mit einer sukzessiven Profilierung seiner eigenen Methode einhergeht. In dieser Hinsicht ist Gundolf also vor allem eines: konsequent. In seiner 1904 (noch unter dem Namen Gundelfinger) veröffentlichten Dissertationsschrift *Caesar in der deutschen Literatur* entschuldigt sich der Autor im Vorwort noch für »[e]twaige Versehen oder Unterlassungen in den Zitaten«, denn »[b]ei der Korrektur« sei es ihm »nicht durchgängig mög-

74 Friedrich Gundolf: *Shakespeare und der deutsche Geist*. Berlin: Georg Bondi 1911, S. VIII.

75 Ebd. Ähnlich eröffnet auch Bertram seine Habilitationsschrift: »ALLES Gewesene ist nur ein Gleichnis. Keine historische Methode verhilft uns – wie ein naiver historischer Realismus des 19. Jahrhunderts so oft zu glauben scheint – zum Anblick leibhaftiger Wirklichkeit, »wie sie eigentlich gewesen«. Geschichte, zuletzt doch Seelenwissenschaft und Seelenkündigung, ist niemals gleichbedeutend mit Rekonstruktion irgendeines Gewesenen, mit der möglichsten Annäherung auch nur an eine gewesene Wirklichkeit. Sie ist vielmehr gerade die Entwirklichung der Wirklichkeit, ihre Überführung in eine ganz andere Kategorie des Seins; ist eine Wertsetzung, nicht eine Wirklichkeitsherstellung« (Bertram: Nietzsche. Versuch einer Mythologie, S. 1).

lich« gewesen, »die weitverstreuten Stellen alle nochmals zu vergleichen«.⁷⁶ In seiner Habilitationsschrift *Shakespeare und der deutsche Geist* aus dem Jahr 1911 – der die zuvor zitierten methodologischen Reflexionen entstammen – sind sowohl der Umgang mit Quellen als auch das wissenschaftliche Selbstverständnis des Autors bereits deutlich selbstbewusster geworden. Gundolf, der es als konstitutiv für das »Richter- und Sichteramt« des Literaturhistorikers ausmacht, das entworfene »Bild« einzig auf Grundlage des »eigne[n] Blick[s] auf den Rohstoff«⁷⁷ zu konzipieren, verzichtet nicht nur auf eine Situierung der eigenen Arbeit innerhalb des fachwissenschaftlichen Diskurses und verweist nur hier und da auf die Arbeiten anderer, er verzichtet auch auf einen gelehrten Apparat, also auf Fuß- oder Endnoten, was er jedoch, zumindest noch, durch eingeklammerte Verweise im Fließtext auf die spärlich berücksichtigte Forschungsliteratur kompensiert. Fünf Jahre später, in seinem 795 Seiten starken *Goethe* – der den Umfang von *Shakespeare und der deutsche Geist*, der sich immerhin auf 360 Seiten beläuft, um mehr als das doppelte übertrifft –, sieht Gundolf schließlich, neben dem Verzicht auf Fußnoten sowie andere Formen des Quellennachweises, gänzlich davon ab, auf fachwissenschaftliche Vorarbeiten zu verweisen oder diese mit einzubeziehen.⁷⁸ Gundolf eröffnet sein Werk (unter anderem diesem Umstand) entsprechend programmatisch mit den Worten: »DAS nachfolgende Buch ist betitelt ›Goethe‹, ohne weiteren Zusatz. – Es ist daraus schon zu entnehmen worauf es wesentlich ankommt: auf die Darstellung von Goethes gesamter G e s t a l t, der größten Einheit worin deutscher Geist sich verkörpert hat.«⁷⁹ Bereits der programmatische Eröffnungssatz indiziert, dass ein Buch, dessen Titel »ohne weiteren Zusatz« auskommt, auch auf Bezugnahmen auf die Forschung verzichten kann, ebenso wie auf eine Orientierung an den bis dato etablierten Formalia. Dafür liefert Gundolf allerdings, und das auf fast 30 Seiten, einen einführenden Methodenteil. Diesen gilt es nun in den Blick zu nehmen.

Gundolf erläutert in seinen methodischen Vorüberlegungen, dass es, um der »Goethische[n] Substanz«⁸⁰ habhaft werden zu können, notwendig sei,

76 Friedrich Gundelfinger: *Caesar und die deutsche Literatur*. Berlin: Mayer & Müller 1904 (= *Palestra. Untersuchungen und Texte der deutschen und englischen Philologie*, Band XXXIII), S. VI.

77 Gundolf: *Shakespeare und der deutsche Geist*, S. VIII.

78 Allerdings wartet das Buch mit einem Personenregister auf.

79 Gundolf: *Goethe*, S. 1.

80 Ebd., S. 12

zwischen »[d]rei Hauptzonen Goethischer Äußerungen« zu differenzieren. Diese Hauptzonen, »seine Gespräche, seine Briefe und seine Werke«, so Gundolfs These, »kreisen konzentrisch« die »Mitte« von Goethes »Wesen[] ein«. ⁸¹ Wichtig für Gundolf ist in diesem Kontext, dass sich Gespräche, Briefe und Werken nicht dahingehend unterscheiden, dass ihnen ein unterschiedlicher »Grad der Echtheit« eignet – »denn auch der zufälligste Goethe unterscheidet sich von dem geformtesten [...] nicht in seinem Grad der Echtheit«. ⁸² Die drei Äußerungsmodi unterscheiden sich vielmehr im Hinblick darauf, dass sie ein unterschiedliches Maß an »Komplettheit und Rundheit« ⁸³ aufweisen – wobei die Werke am »komplettesten« und »rundesten« sind, gefolgt von den Briefen und schließlich den überlieferten Gesprächen. »Darum«, so ein Beispiel Gundolfs, »ist der Werther ebenso echt Goethisch wie die Briefe an Lotte Buff und ihren Bräutigam, aber zugleich intensiver und monumentaler Goethisch.« ⁸⁴ Will man nun nicht nur erfahren, »was Goethe litt und tat, sondern was er war und schuf, Kraft seiner angeborenen Entelechie« – und darauf, diese zu vergegenwärtigen, kommt es Gundolf an –, sei es notwendig, sich primär »an die innerste Sphäre seiner Welt, an seine dichterischen Werke«, ⁸⁵ zu wenden. Aufschlussreich ist nun, wie es laut Gundolf ganz konkret möglich ist, jene »angeborene[] Entelechie« (bzw. die »Goethische Substanz«) zu extrapolieren. Gundolf wirft zunächst folgende (rhetorische) Fragen auf: »Wie sind die tausend mannigfaltigen Dichtungen alle als Ausprägungen einer und derselben Gestalt zu begreifen? Wie kann ein Zeitliches, nämlich Erleben und Schaffen, als Räumliches, nämlich Gestalt, erscheinen?« ⁸⁶ Sein Lösungsvorschlag lautet:

Der Widerspruch löst sich, wenn wir uns die zeitliche Entwicklung nicht vorstellen als das Abrollen einer Linie die von einem Punkte weiter geht, bis sie äußere Widerstände findet, sondern als die kugelförmigen Ausstrahlungen von einer Mitte her, Ausstrahlungen die im Maß als sie vordringen zugleich die Atmosphäre, den Stoff den sie vorfinden, verwandeln mit ihrer spezifischen Kraft. Bei einer solchen Anschauung, die für den schöpferischen Vorgang das bezeichnendste Gleichnis gibt, ist kein Widerspruch zwischen dem

81 Ebd., S. 9.

82 Ebd., S. 12.

83 Ebd.

84 Ebd., S. 13.

85 Ebd., S. 14.

86 Ebd.

Räumlichen und dem Zeitlichen einer Gestalt, zwischen der geprägten Form und der lebendigen Entwicklung. Denn im Vordringen, im Ausstrahlen, im Verwandeln ist die zeitliche Funktion, im Kugelartigen die räumliche Funktion der Gestaltung. Es ist die Rede von einer Kräftekugel. [...] Die einzelnen Werke sind die sichtbaren Schichten dieser strahlenden Kraft, als die Zonen der Gesamtkugel immer Goethisch, immer Zeugnisse der gleichen Gestalt, aber von unterschiedlichem Umfang und verschiedener Dichte und Struktur, wie die verschiedenen Jahresringe an Bäumen. [...] Goethes Werke sind also Jahresringe, Jahreszonen der Goethischen Entwicklungskugel, nicht Stationen einer Goethischen Entwicklungslinie.⁸⁷

Genau darin, jene »Kräftekugel«, die »größte Einheit worin deutscher Geist sich verkörpert hat«,⁸⁸ erfahrbar zu machen – so ließe sich, anschließend an Gundolfs Ausführungen, resümieren –, liegt die eigentliche Funktion und Aufgabe der Gestalt-Monographie *Goethe*. Eine Aufgabe, die, zumindest soweit das in einem nicht kreis-, sondern quaderförmigen Format wie dem Buch möglich ist, ziemlich konsequent umgesetzt worden ist.⁸⁹ Denn inszeniert werden kann das als solches stilisierte Absolute einzig, wenn davon abgesehen wird, es dem wissenschaftlichen Diskurs (durch dessen Reflexion) zu *öffnen*, die ›Gestalt-Schau‹ durch externe Forschungsergebnisse zu *begründen* oder durch den Abdruck von Nachweisen gar konkrete Fährten zu eröffnen, die aus dem *Goethe* herausführen – und in andere Texte, Texte un-›Goethischer‹ Provenienz, hinein. Der kategorische Bruch mit den etablierten Konventionen wissenschaftlichen Arbeitens ist deshalb viel mehr als nur ein demonstrativer Bruch mit der philologischen Tradition. Er ist die logische Konsequenz eines Forschungskonzepts, das darauf erpicht ist, »geschautes«,⁹⁰ und zwar als »sinnen-einheit«,⁹¹ zu »verdichten zu[m] werk«.⁹²

87 Ebd., S. 14–15.

88 Ebd., S. 1.

89 Die Aufteilung des Buchs in die drei Stationen »Sein und Werden«, »Bildung« sowie »Entsagung und Vollendung« allerdings macht bereits deutlich, dass die ›Goethe-Schau‹ tatsächlich ganz klassisch auf einem chronologischen Abschreiten von Goethes *Cœuvre* basiert.

90 Friedemann: Platon, S. 139.

91 Wolters: Richtlinien. In: Jahrbuch für die geistige Bewegung, S. 144.

92 Eine, zumindest unter materialphilologischen Gesichtspunkten, erwähnenswerte Eigenschaft des *Goethe* wurde bisher noch nicht bemerkt. Im Anschluss an die von Carlos Spoerhase in *Linie, Fläche, Raum* angestellten Überlegungen sei deshalb an dieser Stelle noch kurz Bezug genommen auf die »dritte Dimension des Buches« (Carlos Spoerhase:

Benz printmediale »Umwertung der abendländischen Kultur«

Dem »Professor« in Franz Schultz' (als Dialog inszeniertem Werk) *Das Schicksal der deutschen Literaturgeschichte* – das an späterer Stelle auch auf seine buchmediale Visualität hin untersucht werden wird – ist, soviel lässt sich vor dem Hintergrund der bereits unternommenen Untersuchung der Geistbücher konstatieren, insofern zuzustimmen, als sich »aus dem Kreise Stefan Georges« sicherlich »eine Geisteswissenschaft entwickelt« hat,

Linie, Fläche, Raum. Die drei Dimensionen des Buches in der Diskussion der Gegenwart und der Moderne (Valéry, Benjamin, Moholy-Nagy). Göttingen: Wallstein Verlag 2016 (= Ästhetik des Buches 8. Die Buchform und das Buch als Form), S. 51). Spoerhase ist daran gelegen, darauf aufmerksam zu machen, dass »das Gewicht des Buches und die Stärke des Buchblocks« nicht nur »rein physikalische Fakten [sind]« (Ebd., S. 53), sondern »kulturelle Bedeutsamkeit« (ebd., S. 59) indizieren. Zumindest im Rekurs auf die Erstausgabe des *Goethe*, deren Buchblock stattliche 6,7 cm misst, ist es sicher lohnend, auch die Stärke des Buchblocks als Indiz dafür zu werten, dass es sich bei dem Buch um eine adäquate printmediale Inszenierung der »größten Einheit worin deutscher Geist sich verkörpert hat« (Gundolf: *Goethe*, S. 1) handelt. Dass Gundolf mit seinem fast 800 Seiten starken *Goethe* ein »Monument« (Mahrholz: *Literargeschichte und Literaturwissenschaft*, S. 118) geschaffen hat, an dem zeitgenössisch niemand mehr vorüberkommt, demonstriert auch ein 1921 publiziertes »Gundolf-Sonderheft des Euphorien«, das »allein durch seine Existenz« den »Beweis für die Bedeutung des Goethe-Buchs« (Osterkamp: *Friedrich Gundolf zwischen Kunst und Wissenschaft*, S. 190) erbringt. Auch Walter Benjamin sieht sich veranlasst, Gundolfs Buch zu kommentieren, und zwar in seinem *Wahlverwandtschaften*-Essay, der in den Jahren 1924 und 1925 in zwei Teilen in Hugo von Hofmannsthal's *Neuen Deutschen Beiträgen* erscheint (vgl. Walter Benjamin: *Goethes Wahlverwandtschaften* [Teil 1]. In: Hugo von Hofmannsthal (Hg.): *Neue deutsche Beiträge. Zweite Folge, erstes Heft*. München: Verlag der Bremer Presse 1924, S. 83–138; sowie Walter Benjamin: *Goethes Wahlverwandtschaften* [Teil 2]. In: Hugo von Hofmannsthal (Hg.): *Neue deutsche Beiträge. Zweite Folge, zweites Heft*. München: Verlag der Bremer Presse 1925, S. 134–168). Auf mehreren Seiten entfaltet Benjamin, wie er bereits während der Abfassung des Essays, Ende November 1921, dem Freund Gershom Scholem brieflich mitteilt, die »rechtskräftige Aburteilung und Exekution des Friedrich Gundolf« (Walter Benjamin an Gershom Scholem, Berlin, 27. November 1921. In: *Gesammelte Briefe*, Band II, S. 212). Neben einer »inneren Unform«, die das gesamte Werk kontaminiere, kritisiert Benjamin beispielsweise Gundolfs »Zwergensätzchen«, denen er vorwirft, dass sich ihre »Worte als plappernde Affen von Bombast zu Bombast schwingen, um nur den Grund nicht berühren zu müssen, der es verrät, dass sie nicht stehen können« (Benjamin: *Goethes Wahlverwandtschaften* [Teil 1], S. 126–128).

die »mit nichts Früherem verglichen werden kann«.⁹³ Nichtsdestoweniger bewegen sich Gundolf und die anderen Kreis-Wissenschaftler, zumindest thematisch, auf konventionellen Pfaden: das Zentrum ihres Interesses gilt dem literarischen Höhenkamm. Und insofern kann die Kreis-Wissenschaft durchaus einer, wie es Werner Mahrholz formuliert, »renaissanicistische[n]« Auffassung von Literaturgeschichte⁹⁴ zugeordnet werden, einer Literaturgeschichte, die geprägt ist von einer »Kulturauffassung«, deren Epizentrum die »großen Genien«⁹⁵ bilden und die bereits »das ganze 19. Jahrhundert« – abgesehen vom kurzen »Zwischenspiele der Romantik« – »beherrscht«⁹⁶ hat. Gegen jene, besonders vom George-Kreis forcierte Fokussierung klassischer Autoren, aber auch gegen den ideengeschichtlichen Ursprung der Affinität zum Klassischen, der Renaissance, werden um 1900 Vorwürfe laut. Die Renaissance wird nämlich von einigen Stimmen als Motor eines »historischen Prozess[es]« identifiziert, der eine »Scheidung von Gebildeten und Volk«, vor allem seit der »deutschen Klassik«,⁹⁷ befördert habe. Den zu ergründen das Ziel jener »anti-individualistischen«⁹⁸ Strömung innerhalb der Literaturwissenschaft ist, meint man – neben dem Barock – in einer vermeintlich originär deutschen Stilepoche wiederzuentdecken: der »Gotik«.⁹⁹ Auch Ernst Troeltsch entgeht diese Tendenz nicht. In seinem 1922 veröffentlichten Werk *Der Historismus und seine Probleme* diagnostiziert er: »Praktisch besteht wohl eine weitgehende gemeinsame Anerkennung der ›klassischen‹ Höhepunkte der großen Zeitalter, wenn es auch nicht an beständigen Neuentdeckungen und Umakzentuierungen fehlt.«¹⁰⁰ Und ein »besonders interessantes Beispiel« für jene »Umakzentuierungen« sei »die heute einsetzende neue Schätzung des Barock, die Entdeckung seiner Zusammenhänge oder Analogien mit der Gotik und eine damit zusammenhängende allgemeine Umorientierung über die Höhepunkte der abendländischen Kultur überhaupt«.¹⁰¹ »Damit ist freilich«, so Troeltschs Credo, »viel Freude an

93 Schultz: Das Schicksal der deutschen Literaturgeschichte, S. 47.

94 Mahrholz: Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft, S. 174.

95 Ebd., S. 173.

96 Ebd., S. 174.

97 Ebd., S. 173.

98 Ebd., S. 174.

99 Ebd., S. 173.

100 Ernst Troeltsch: *Der Historismus und seine Probleme*. Erstes Buch: Das logische Problem der Geschichtsphilosophie. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1922, S. 758.

101 Ebd.

Paradoxien, an Rettungen und Entthronungen verbunden, wie es die Unruhe eines beständig neue Reize suchenden Literatentums mit sich bringt.«¹⁰² Jene, von Mahrholz und Troeltsch als zeitgenössischer Trend ausgewiesene Frontstellung gegen alles Klassische wird, wie ich im Folgenden aufzeigen werde, nicht nur argumentativ, sondern auch typographisch zum Ausdruck gebracht.

Wie Hans-Harald Müller konstatiert, geht die zeitgenössisch »wirksamste Umwertung der abendländischen Kultur«¹⁰³ von Richard Benz aus, dem Herausgeber (und gleichzeitig dem alleinigen Autor) der bei Eugen Diederichs verlegten *Blätter für deutsche Art und Kunst*. Erwähnenswert ist in diesem Kontext, dass der promovierte Benz sich, trotz Anraten seines akademischen Lehrers Max von Waldberg, bewusst gegen eine Habilitation und damit bewusst gegen eine Laufbahn im akademischen Betrieb entschieden hat.¹⁰⁴ Wie Julia Scialpi betont, kann Benz insofern »als Prototyp des Gelehrten in wissenschaftlicher Außenseiterposition gelten«.¹⁰⁵ Die Gründe für dieses selbst gewählte Exil, von dem aus Benz, wie sich zeigen wird, das gesamte deutsche Bildungssystem zu reformieren trachtet, werden aus dem Folgenden ersichtlich.

Das erste, 1915 bei Eugen Diederichs publizierte Heft der Benz'schen *Blätter*-Serie trägt den programmatischen Titel *Die Renaissance, das Verhängnis der deutschen Cultur*¹⁰⁶ (vgl. Abb. 18) und hat die Funktion, für ein »Wiedererstehen der Gotik«¹⁰⁷ zu werben. Ein kulturelles Verhängnis stellt die Renaissance für Benz dar, weil sie, zumindest nach seiner Auffassung, dafür verantwortlich sei, dass es »keine deutsche Kunst im Sinne eines einheitlichen Ganzen«¹⁰⁸ gebe. Als unüberbrückbare »Grenzscheide« separiere sie nämlich »Mittelalter und Neuzeit«, ¹⁰⁹ wobei der Beginn der Neuzeit für Benz den Beginn einer Usurpation der deutschen Kultur durch die romanische markiert:

102 Ebd.

103 Müller: Barockforschung, S. 75.

104 Vgl. Julia Scialpi: Der Kulturhistoriker Richard Benz (1884–1966). Eine Biographie. Heidelberg: verlag regionalkultur 2010, S. 47.

105 Ebd., S. 15.

106 Richard Benz: *Die Renaissance, das Verhängnis der deutschen Cultur*. Jena: Eugen Diederichs 1915 (= *Blätter für deutsche Art und Kunst*, erstes Heft).

107 Mahrholz: *Literargeschichte und Literaturwissenschaft*, S. 173.

108 Benz: *Die Renaissance, das Verhängnis der deutschen Cultur*, S. 1.

109 Ebd., S. 1.

Abb. 18: *Die Renaissance, das Verhängnis der deutschen Cultur* 1915, Titelblatt

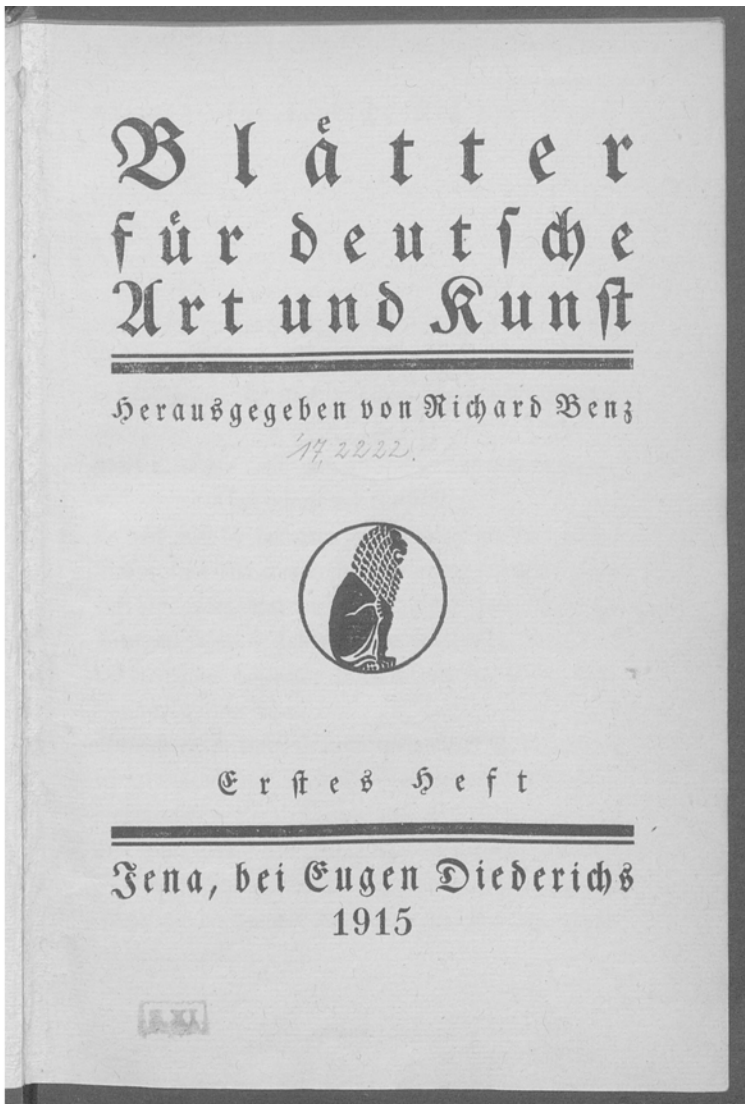


Abb. 19: *Die Renaissance, das Verhängnis der deutschen Cultur* 1915, S. 1

1.

Es giebt keine deutsche Kunst im Sinne eines einheitlichen Ganzen mit zusammenhängender Entwicklung, wie es eine griechische Kunst, eine italienische Kunst gegeben hat. Mittelalter und Neuzeit sind die Namen für zwei tief getrennte, unüberbrückbare Welten. Nur die eine von ihnen, die Welt der neueren Kunst, ist unsern Sinnen unmittelbar lebendig; die andere, die Welt der mittelalterlichen Kunst, ist für die Allgemeinheit tot und wirkungslos, nur historischem Erforschen und Betrachten zugänglich.

Die Grenzscheide dieser beiden Welten ist die Renaissance.

Seit der Renaissance datieren wir nicht nur die moderne Kunst, sondern auch unser gesamtes Kunstvolles und Kunstfühlen; der Renaissance entstammen unsere Einrichtungen der Kunstüberlieferung und Kunstpflege. In der Renaissance ist der Grund gelegt worden zu der Stellung, welche die Kunst in allen Beziehungen unseres leiblichen und geistigen Lebens heute noch einnimmt.

2.

Entgegen der herrschenden Meinung werfe ich die Frage auf: verhält sich die mittelalterliche deutsche Kunst zur modernen wirklich nur wie alt zu neu, wie primitiv zu differenziert, wie unvollkommen zu vollkommen? Wäre dies nämlich der Fall, wäre die moderne Kunst einfach die Vollendung einer kindlichen und

»Das romanische Kunstideal hat im 16. Jahrhundert«, so eine der Benz'schen Thesen,

über das germanische den Sieg davongetragen. Vermochte es die deutsche Kunstbetätigung auch nicht gänzlich zu ersticken, so hat es doch die romanische Geltung und den romanischen Begriff der Kunst, die Einrichtung romanischer Kunstpflege und Kunstgenusses dem Deutschen aufzwingen können; und er hat sich, bis auf den heutigen Tag, von dieser Fremdherrschaft nicht befreit [...].¹¹⁰

Um das von ihm selbst angestrebte Ziel – eine »Wiedergeburt des Deutschen und [...] eine[] Befreiung vom Fremden«¹¹¹ – voranzutreiben, plädiert Benz für eine resolute Bildungsreform. Der Vorwurf, den er gegen die etablierten »Bildungsanstalt[en]«¹¹² erhebt, ist der, dass sie eine an der Renaissance und Klassik orientierte »Geschmacksbildung«¹¹³ forcieren, die die Jugend indoktriniere und davon abhalte, »das Wesentliche des Kunstwerks, seine seelische Wirkung«,¹¹⁴ zu erhaschen. Als »Infection«¹¹⁵ bezeichnet Benz vor allem den Unterricht in den klassischen Sprachen; und jene »Infection« ist Benz bestrebt, auf der Grundlage einer Besinnung auf die »Vergangenheit«¹¹⁶ der deutschen Sprache sowie deren »lebende[r] Mundarten«,¹¹⁷ zu kurieren. Der verschwörungstheoretische Charakter, der Benz' Ausführungen zugrunde liegt, tritt in folgendem Passus besonders deutlich zutage:

Die klassischen Sprachen werden jedoch auf der Schule nicht um ihrer selbst willen erlernt, so sehr es, bei der philologischen Art des Unterrichts, diesen Anschein haben mag. Sie werden auch nicht deshalb erlernt, weil sie, nach der Aussage einiger Pädagogen, zur Ausbildung des Gehirns besonders vorteilhaft wären; eher möchten wir als Folge der unverhältnismäßigen Anstrengung des Gedächtnisses eine frühzeitige geistige Schwächung annehmen. Sondern die Erlernung der Sprachen will nichts anderes als den

110 Ebd., S. 37.

111 Ebd., unpag. Vorwort

112 Ebd., S. 8.

113 Ebd., S. 13.

114 Ebd., S. 15.

115 Ebd., S. 12.

116 Ebd., 12.

117 Ebd., 13.

unmittelbaren Genuß der klassischen Literaturwerke verschaffen. Wird dieser Zweck auch selten mehr in der Weise erreicht, wie es der Renaissance bei dieser Einrichtung als Ideal vorschwebte, so hat doch durch ihn allein dieser Sprachunterricht Sinn und Ziel.¹¹⁸

Dass den von Benz publizierten Gedanken nichts mehr zuwiderlaufen würde als ein Druck der *Blätter für deutsche Art und Kunst* in »lateinischen Lettern«, versteht sich von selbst. Benz bezieht in seinen in Fraktur gedruckten Pamphleten allerdings auch explizit Stellung zur »Schriftfrage«. Im (als eine Lieferung veröffentlichten) »dritte[n] und vierte[n] Heft« der *Blätter* liefert Benz eine Erörterung der »Grundlagen der deutschen Kunst«.¹¹⁹ Und eine der elementaren Grundlagen deutscher Kunst ist für Benz, wie ich nun aufzeigen werde, die gebrochene Schrift.

Benz kontrastiert in seinen Überlegungen über die »Grundlagen deutscher Kunst«, unter anderem, die künstlerischen »Grundprinzipien« des »bildenden Griechen und Römer[s]« mit denen des »Deutschen«.¹²⁰ Im Zuge dessen stellt er weitreichende Überlegungen über die »L i n i e« an:

Dem bildenden Griechen und Römer dient die L i n i e in der Fläche und die körperliche Oberfläche im Raum der Begrenzung, dem abstecken des Körperbilds, in dem er das Geistige abbilden und darstellen will. Dem Deutschen ist die Linie Bewegungsausdruck a n s i c h, ohne Rücksicht auf Abgrenzung eines Wirklichkeitsbilds; die Fläche des Körpers im Raum ist ihm nicht von außen geformt und nach Wirklichkeitsmaßen begrenzt, sondern von innen bewegt: nicht der formende Druck von außen, sondern der befreiende Stoß von innen ist sein Formgesetz. [...] Das Höchste wird der Deutsche nicht in körperlicher Illusion, sondern in ornamentalem Ausdruck leisten. Ornament darf aber hier nicht verstanden werden als »Schmuck«, als Zutat, wie es der klassische Mensch versteht [...].¹²¹

»Am deutlichsten wird, was wir meinen«, so Benz nach einigen weiteren Ausführungen, »wenn wir die bildende Kunst dort betrachten, wo sie am

118 Ebd.

119 Richard Benz: *Die Grundlagen der deutschen Kunst I. Mittelalter* Jena: Eugen Diedrichs 1916 (= *Blätter für deutsche Art und Kunst*, drittes und viertes Heft).

120 Ebd., S. 48.

121 Ebd., S. 48–49.

reinsten Ausdrucksform ist und ihre Bedeutung erst durch ein Hinzugedachtes empfängt: in der Schrift.«¹²² Wenngleich er auch einräumt, dass »ein bestimmter geistiger Inhalt mit dem einzelnen Lautzeichen«, zumindest *sui generis*, »nicht verbunden« sei, so konstatiert er »[d]ennoch [...] ein[en] notwendige[n] Zusammenhang zwischen Inhalt und Form«.¹²³ »[W]ir empfinden, wenn wir mittelhochdeutsche Verse oder mittellateinische Prosa in römischer Antiqua gedruckt sehen«, so Benz, »einen Mißklang, ja das Fehlen eines sehr wesentlichen Elements: dies ist das Ausdruckselement der gotischen Schrift, welches in der stummen Aufzeichnung eben den sinnlichen Klang und Rhythmus des Sprechens, durch welchen ein geistiger Inhalt erst lebt, ersetzen muß«.¹²⁴ Dem Abdruck mittelhochdeutscher Verse gemäß sei deshalb nur »die gotische Schrift«, denn durch diese würde »der Klang und Rhythmus der Sprache [...] aus der Zeit übersetzt in den Raum«.¹²⁵ Diese »Zusammengehörigkeit von Inhalt und Form«, die »die Gotik bereits [...] deutlich formuliert«¹²⁶ habe, ist laut Benz allerdings nicht nur obligatorisch im Hinblick auf mittelhochdeutsche Verse. »[S]ein Ausdrucksprinzip« habe der »Deutsche«¹²⁷ nämlich – offenbar trotz der Usurpation originär deutscher »Grundprincipien«¹²⁸ vermittels eines von Renaissance und Klassik geprägten Kunstideals – »durchgesetzt«, wie aus der »Fülle der verschiedenen Schriften und der schier unendlichen Möglichkeiten der Schriftanordnung, die der Deutsche von den gotischen Zeiten bis auf den heutigen Tag ausgebildet und festgehalten hat«, ¹²⁹ abzulesen sei. Und aus jener »Fülle« schöpfen freilich auch Benz' *Blätter für deutsche Art und Kunst*, die, von der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig, ¹³⁰ in einer Fraktur gesetzt worden sind (vgl. Abb.

122 Ebd., S. 51.

123 Ebd.

124 Ebd., S. 51–52.

125 Ebd., S. 52.

126 Ebd.

127 Ebd.

128 Ebd., S. 48.

129 Ebd., S. 52.

130 In den von Eugen Diederichs verlegten *Blättern für deutsche Art und Kunst* wird die verantwortliche Druckerei zwar nicht genannt, den Nachweis liefert aber Ulf Diederichs: Eugen Diederichs und sein Verlag. Bibliographie und Buchgeschichte 1896 bis 1931. Göttingen: Wallstein Verlag 2015, S. 177.

19), die – zumindest in der von mir konsultierten Schriftprobe aus dem Jahr 1929 – den äußerst passenden Namen »Alte Fraktur«¹³¹ trägt.

Ungers Hamann und die Aufklärung

Im Folgenden möchte ich den Blick auf eine »geistesgeschichtliche Gründungsschrift«¹³² richten, auf Rudolf Ungers *Hamann und die Aufklärung*.¹³³ Um kurz den Inhalt der Studie zu skizzieren sowie im gleichen Zug die Bedeutung, die der Studie bereits zeitgenössisch bescheinigt wird, aufzuzeigen, bietet es sich an, auf Mahrholz' *Literargeschichte und Literaturwissenschaft* zurückzugreifen:

Ganz systematisch wird [...] von Unger, nachdem die Analyse der Geistesgeschichte vor Hamann beendet ist, ein Bild der geistigen Situation um 1750 entworfen. Der dunkle Grund der Persönlichkeit Hamanns wird, soweit dies mit den Mitteln historischer und psychologischer Analyse überhaupt möglich ist, geklärt, die Auswirkungen dieses Grunderlebnisses von der Irrationalität des Daseins wird in die gedanklichen Überzeugungen, wie in die einzelnen Lebenssphären Hamanns – Phantasie, Gefühlswelt, Sinnenleben, Willenswelt, Sittlichkeit – hinein verfolgt. Als Abschluß dieser Metapsychologie eines Genius findet sich dann eine Darstellung seiner Entwicklung als Schriftsteller, eine Untersuchung der allmählichen Ausbildung seiner Gedankenwelt.¹³⁴

So pointiert wie Mahrholz' »Skizze der Ungerschen Untersuchung«, so aufschlussreich ist auch, was Mahrholz als die besondere Leistung der Arbeit hervorhebt:

131 Vgl. Spamer'sche Buchdruckerei: Schrift-Probe. Band I. Werkschriften. Leipzig: Spamer'sche Buchdruckerei [1929], S. 6.

132 Elisabeth Grabenweger: Germanistik in Wien. Das Seminar für Deutsche Philologie und seine Privatdozentinnen (1897–1933). Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2016, S. 144.

133 Rudolf Unger: *Hamann und die Aufklärung. Studien zur Vorgeschichte des romantischen Geistes im 18. Jahrhundert*. Erster Band: Text. Jena: Eugen Diederichs 1911; sowie Rudolf Unger: *Hamann und die Aufklärung. Studien zur Vorgeschichte des romantischen Geistes im 18. Jahrhundert*. Zweiter Band: Anmerkungen und Beilagen. Jena: Eugen Diederichs 1911.

134 Mahrholz: *Literargeschichte und Literaturwissenschaft*, S. 97.

Hier entzündet sich, aus der Kraft eines tiefen Erlebnisses auflodernd, ein neues wissenschaftliches Ethos und Pathos, das dem Rationalen der Wissenschaft sein Recht läßt und doch darüber hinaus den Blick hinzwingt auf jene geheimnisreichen Bezirke der Dämonie und der Gottseligkeit, welche den echten Historiker mit religiöser Ehrfurcht erfüllen. Vielleicht beruht auf dieser Neuschöpfung eines wissenschaftlichen Pathos der Literaturwissenschaft das Wesentliche der Leistung Ungers [...].¹³⁵

Dass die »Kraft eines tiefen Erlebnisses« dafür verantwortlich gewesen ist, dass die Arbeit mit einem »neue[n] wissenschaftliche[n] Ethos und Pathos« aufwartet, ist auch den ersten Seiten von *Hamann und die Aufklärung* zu entnehmen. Der Ausgangspunkt seiner Arbeit, so Unger, sei ein »ursprünglich völlig subjektive[s] Interesse« gewesen, getragen allerdings vom Anspruch, dereinst »eine umfassende, philologisch festgegründete und psychologisch vertiefte historische Darstellung und Würdigung« von Hamanns »geistige[m] Wesen und seiner Lebensarbeit«¹³⁶ zu schaffen. Vor diesem Hintergrund resümiert Unger:

Gerade weil ich mir meines subjektiven Anteils an dem zu behandelnden Thema von Anfang an voll bewußt war, gerade weil es sich für mich hier nicht nur um ein objektives Forschungsproblem, vielmehr um einen wesentlichen Faktor meines persönlichen Innenlebens handelt, habe ich keine Mühe gescheut, diesem subjektiven Moment in streng wissenschaftlicher Methodik und in gewissenhaftem Streben, auf Grund des gesamten mir zugänglichen Materials die Dinge selbst in möglicher Vollständigkeit und Objektivität zu Wort kommen zu lassen, ein sachliches Gegengewicht zu geben.¹³⁷

Ungers Beteuerung, dass er der von persönlicher Motivation gespeisten Darstellung ein »sachliches Gegengewicht« gegeben habe, demonstriert, dass für Unger – wie Klaus Weimar diagnostiziert – »Methode« primär »eine Sache der Darstellung«¹³⁸ ist: Ungers Werk besteht nämlich aus zwei Bänden, von denen der erste den »Text«,¹³⁹ der zweite, der den Untertitel »Anmerkungen

135 Ebd., S. 97–98.

136 Unger: *Hamann und die Aufklärung*, Band 1, S. 4.

137 Ebd., S. 5.

138 Klaus Weimar: Das Muster geistesgeschichtlicher Darstellung. Rudolf Ungers Einleitung zu »Hamann und die Aufklärung«. In: *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925*, S. 92–105, hier: S. 92.

139 Unger: *Hamann und die Aufklärung*, Band 1.

und Beilagen«¹⁴⁰ trägt, jenes »sachliche[] Gegengewicht«¹⁴¹ liefert – nämlich die von Unger akribisch verzeichneten Quellen und Nachweise, die der Auffächerung von Hamanns Persönlichkeit zugrunde liegen. Dass die Zweiteilung des insgesamt fast 1000 Seiten starken Werks mehr ist als bloß eine praktikable Lösung, betont Unger selbst. Als Grund für die Separierung macht er nämlich nicht nur »drucktechnische[]«, sondern auch »ästhetische[]«¹⁴² Erwägungen geltend. Zwar erläutert Unger die Rezeptionsästhetischen Vorteile der Separierung nicht näher, die Gründe dafür, dass die »nüchterne[n] Stellenangaben« in den »Anmerkungen versteckt«¹⁴³ worden sind, liegen allerdings, zumindest nach meinem Dafürhalten, auf der Hand. Einerseits wird durch die Separierung gewährleistet, dass der Haupttext und die dazugehörigen Anmerkungen und Nachweise simultan konsultiert werden können. Andererseits verhindert die Separierung gleichzeitig, dass der wissenschaftliche Apparat die von Unger aus den Quellen extrapolierte geistesgeschichtliche Synthese unmittelbar affiziert. Und vor allem für Letzteres scheint es, wenngleich Unger relativierend anmerkt, »daß diese Trennung lediglich eine äußere«¹⁴⁴ sei, gute Gründe zu geben.

Wie Klaus Weimar konstatiert, kann man davon ausgehen, dass Unger das Ziel verfolgt hat, durch die Art und Weise seiner Darstellung – Weimar betont in diesem Kontext die Verwendung einer »üppige[n] Metaphorik«¹⁴⁵ – eine »Unmittelbarkeit zum historischen Geschehen«¹⁴⁶ zu evozieren. Weimar kritisiert, dass durch jenen Darstellungsmodus, also durch die Vermittlung von Unmittelbarkeit, der Leserschaft suggeriert würde, dass Unger nicht nur »von seiner eigenen Lektüre und den Ergebnissen seiner Erkenntnisbemühungen erzählt«, sondern »schlichtweg von ›der Geschichte‹«. ¹⁴⁷ Er diagnostiziert vor diesem Hintergrund, dass Unger einer »Selbsttäuschung«¹⁴⁸ erlegen sei. Man kann allerdings auch dafür argumentieren, dass das, was aus der Retrospektive sicherlich wie eine Überschreitung der Kompetenzen auf

140 Unger: Hamann und die Aufklärung, Band 2.

141 Unger, Hamann und die Aufklärung, Band 1, S. 5.

142 Ebd., S. 16.

143 Ebd.

144 Ebd.

145 Weimar: Das Muster geistesgeschichtlicher Darstellung, S. 96.

146 Ebd., S. 100.

147 Ebd.

148 Ebd.

Seiten des Literarhistorikers anmutet, kein Produkt mangelnder Reflexionskapazitäten ist – sondern ein zentraler Aspekt von Ungers Methode. Unger will, zumindest meiner Ansicht nach, nicht weniger als *die* Geschichte, bzw. konkreter: *die* Geschichte des Magus und seiner Zeit, erzählen. Darauf, wie kalkuliert Unger sein Buch konzipiert hat – und darauf, wie relevant in diesem Kontext auch die subjektive Note ist, die Ungers Ausführungen eignet –, verweist Philipp Redl, der (auf der Basis Unger'scher Zitate) resümiert:

Den Blick auf die Oberfläche will Unger um eine »sympathetische Einfühlung und inneres Nachschaffen« durch Intuition und »eigenes ästhetisches Urteil« erweitern. [...]. Unger rehabilitiert die ästhetische Intuition und das »Vergegenwärtigungsvermögen« des Literaturwissenschaftlers vor der professionellen historischen Distanznahme.¹⁴⁹

Und dass gerade jenes, von Unger bereits 1908 als konstitutiv für die Literarhistorie beschworene »Vergegenwärtigungsvermögen«¹⁵⁰ das Leitmotiv sowohl für die Konzeption als auch die konkrete Machart von *Hamann und die Aufklärung* gewesen zu sein scheint, indiziert, neben dem Umstand, dass, Unger, wie er selbst betont, seinen »Autor so oft wie möglich selbst zu Worte kommen«¹⁵¹ lässt (vgl. die Anzahl der Zitationen auf Abb. 21), auch die buchmediale Visualität des Werks. Die Schrift, in der *Hamann und die Aufklärung* gedruckt worden ist, ist nämlich eine historisierende Assoziationen evozierende Breiskopf-Fraktur mit Superskripten (vgl. Abb. 20 und 21), eine Schrift, deren Entstehung (1750) und Etablierung unmittelbar in die Lebens- und Schaffenszeit Hamanns (1730–1788) datiert, die also, zumindest in typographiehistorischer Perspektive, wie keine andere Schrift dazu prädestiniert ist, eine »Unmittelbarkeit zum historischen Geschehen«¹⁵² zu inszenieren. Im Jahr 1925, vierzehn Jahre nach der Erstveröffentlichung, wird Ungers Werk

149 Philipp Redl: Dichtergermanisten der Moderne. Ernst Stadler, Friedrich Gundolf und Philipp Witkop zwischen Poesie und Wissenschaft. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2016, S. 33.

150 Rudolf Unger: Philosophische Probleme der neueren Literaturwissenschaft. Ein Vortrag. München: Spiegel-Verlag 1908, S. 22.

151 Unger: *Hamann und die Aufklärung*, Band 1, S. 16.

152 Weimar: *Das Meisterstück geistesgeschichtlicher Darstellung*, S. 100.

Abb. 20: Hamann und die Aufklärung. Erster Band 1911, Titelblatt

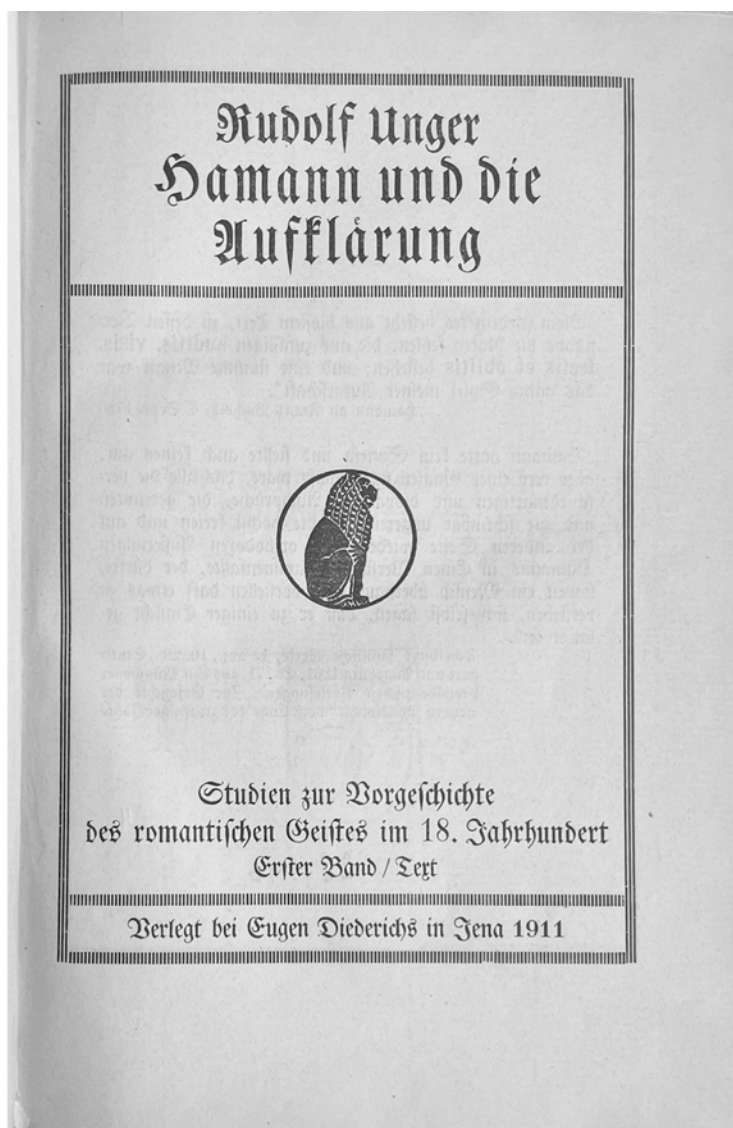


Abb. 21: Hamann und die Aufklärung. Erster Band 1911, S. 165

scheint; dies halte ich für Pflicht und Kunst“³³). Auch darin stimmt er mit Luther 17. Kapitel überein: „Unsere Heiligkeit ist im Himmel, da Christus ist, und nicht in der Welt vor Augen, wie ein Kram auf dem Markte. Der Eifer für die Ausbreitung der Moral ist daher eine ebenso große Lüge und freche Heuchelei, als der Selbsttruhm gefunder Vernunft“. Nur zu oft verbirgt die „Freigeisterei ihren Religionshaß unter dem Deckmantel einer pharisäischen Moralität“³⁴). So ist denn „die schlechende moralische Heuchelei eine ärgere Pest und ein größeres Modelaster als es die Pietisterei jemals gewesen“³⁵); und unser Autor findet ein aufrichtiges Vergnügen daran, gelegentlich (mit dem „Versuch einer Sibylle über die Ehe“) seinem „moralischen Jahrhundert Standal zu geben“³⁶), und dessen Hypokrisie gegenüber die Selbstbiographie des Abenteurers Friedrich von der Trenck als „eine wahre Enzyklopädie seiner Metaphysik der Humanität und Moralität“ zu preisen³⁷). Freilich beginnt jetzt der modische Unglaube die Maske abzuwerfen und auch gegen die herkömmliche Ethik seine zerlegenden Zweifel zu richten³⁸). Hamann denkt hier wohl namentlich an die skeptische Moral- und Staatsphilosophie der französischen Sensualisten und Materialisten. Vernunft und Freiheit, „die edelsten Gaben der Menschheit“, werden dergestalt zugleich die Quellen alles moralischen Übels“³⁹). Besonders haßt der kerndeutsche und altväterisch-biedersinnige Magus die Leichtfertigkeit und die falschen Ehrbegriffe, die damals von Frankreich aus die deutschen Sitten zu vergiften drohten, den moralischen Einfluß „einer Nation, die durch ihren point d'honneur und ihre Galanterie zwei der göttlichsten und zugleich menschlichsten Gebote untergraben, auf denen häusliche und öffentliche Sicherheit beruht“⁴⁰). Ueberhaupt aber ist ihm der ganze Geist der modernen Ethik mit ihren „wässerichten Begriffen“⁴¹) und ihrem selbstgerechten Vertrauen auf die natürliche sittliche Kraft des Menschen durchaus zuwider. Auch hier tritt der Gegensatz zu Kants Idealen der Autonomie, Aktivität und unbedingten Geltung der praktischen Vernunft deutlich hervor, und es wird der Widerspruch gegen dessen zudem mißverständenen „guten Willen“⁴²) in diesem Zusammenhange leicht verständlich. „Unser Genius“, meint Hamann skeptisch, „kann so gut irren als unser Gewissen“⁴³). Das Geheimnis der christlichen Gottseligkeit besteht für ihn „nicht in Gesetzgebung und Sittenlehre, die bloß menschliche Gefinnungen und menschliche Handlungen betreffen, sondern in Ausführung göttlicher Laten, Werke und Anstalten zum Heil der ganzen Welt“⁴⁴). Ist es doch eben die weltumwandelnde Heilstat Christi gewesen, das Gesetz, zu dessen Erfüllung die Menschheit ein für allemal untüchtig war, aufzuheben und an seine Stelle die Erlösung durch den Glauben zu setzen. Nun liegt für den Christen „aller Weisheit Ende“ darin, „sich als einen unnützen Knecht zu erkennen“⁴⁵). Gerade durch unsere Vorurteile, Torheiten und Schwächen regiert uns die Hand der Vorsehung⁴⁶), und die Religion verwandelt unsere Schwächen und Mängel zu Wohltaten und Schönheiten⁴⁷). Von der autonomen sittlichen Vernunftwürde des Menschen, die Kant bald nachher in der „Kritik der praktischen Vernunft“ und der „Grundlegung zur Metaphysik der Sitten“ so eindrucksvoll zu rühmen mußte, vermag daher Hamann nicht viel zu halten: „Unsere Würde hängt

übrigens wiederaufgelegt. Diesmal bei Max Niemeyer – aber in einem Druckbild, das mit dem der Erstauflage vollkommen identisch ist.¹⁵³

Nadlers Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften

Josef Nadler, der mit Benz das Interesse für Literatur abseits des literarischen Höhenkamms teilt, ist einer der Beiträge, die im von Benjamin polemisch rezensierten »neueste[n] repräsentativen Sammelbuch«, dem von Emil Ermatinger herausgegebenen Sammelband *Philosophie der Literaturwissenschaft*, »Rechenschaft« gibt von seiner »Arbeit«.¹⁵⁴ Erwähnenswert ist in diesem Kontext, dass Benjamin einräumt, dass sich »Nadler«, unter anderem neben »[Herbert] Cysarz«, »von dem chaotischen Grunde« abhebe, auf dem er in jenem Buch »erschei[n]t«.¹⁵⁵ Es ist dies nicht der Ort, die aus der Retrospektive befremdlich anmutende Affinität Benjamins zu den frühen Arbeiten Nadlers¹⁵⁶ näher zu beleuchten – allerdings ist der von Benjamin positiv hervorgehobene Aufsatz Nadlers seinerseits insofern recht aufschlussreich, als sich Nadler in jenem zu einem Statement hat hinreißen lassen, das markiert, wie windschief sich der Verfasser einer der umfangreichsten Literaturgeschichten des 20. Jahrhunderts gegenüber dem fachwissenschaftlichen Diskurs seiner Zeit positioniert. Im Zuge einer

153 Vgl. Rudolf Unger: *Hamann und die Aufklärung. Studien zur Vorgeschichte des romantischen Geistes im 18. Jahrhundert*. Erster Band: Text. Zweite, unveränderte Auflage mit einem Nachwort des Verfassers. Max Niemeyer Verlag: Halle/Saale 1925; sowie Rudolf Unger: *Hamann und die Aufklärung. Studien zur Vorgeschichte des romantischen Geistes im 18. Jahrhundert*. Zweiter Band: Anmerkungen und Beilagen. Zweite, unveränderte Auflage mit einem Nachwort des Verfassers. Max Niemeyer Verlag: Halle/Saale 1925.

154 Walter Benjamin: *Der heutige Stand der Wissenschaften*. XII. Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft. In: *Die Literarische Welt*, Jg. 7, Nr. 16, S. 3–4, hier S. 4. Zitiert nach dem Exemplar aus dem Bestand der Akademie der Künste [AdK], Berlin. Signatur: WBA 878.

155 Ebd., S. 4.

156 Vgl. auch die positive Bezugnahme auf Nadlers Literaturgeschichte in Walter Benjamin: Hans Heckel: *Geschichte der deutschen Literatur in Schlesien*. I. Band: Von den Anfängen bis zum Ausgange des Barock. Ostdeutsche Verlagsanstalt, Breslau. In: *Die literarische Welt*, 27.9.1929 (5. Jg., Nr. 39), S. 6. Meiner Studie zugrunde gelegen hat das Exemplar aus dem Bestand der Akademie der Künste [AdK], Berlin. Signatur: WBA 852.

kritischen Auseinandersetzung mit der Stilgeschichte – von der und von deren zeitgenössisch prominentestem literaturwissenschaftlichen Vertreter, Fritz Strich, an späterer Stelle noch die Rede sein wird – betont Nadler nämlich den Mangel einer »zuverlässige[n] Methode«, die es erlaube, »sichere Ergebnisse«¹⁵⁷ zu liefern. Nadler proklamiert:

Vor allem bedarf es eines zweckmäßigen graphischen Verfahrens, das die einmal gefundenen Beobachtungen für sich und jede Nachprüfung festzuhalten erlaubt, das sie jederzeit zu reproduzieren gestattet, etwa gleich der musikalischen Notenschrift. Erkenntnistheoretisch kommt nur das statistische Verfahren in Betracht, weil es das einzig zuverlässige, und wir scheuen das Wort nicht, positivistische Mittel der Tatsachenfeststellung ist. Gewiß kann man diese Dinge in den Fingerspitzen haben. Aber Fingerspitzengefühl ist zwar unumgängliche Voraussetzung und ein wertvolles heuristisches Mittel für den Einzelnen, es hat aber keine Beweiskraft für den anderen.¹⁵⁸

Die Positivismus-Affinität des Stammestheoretikers betont auch Gerhard Kaiser, allerdings im Rekurs auf Nadlers Hauptwerk, die mehrbändige *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, und sieht sich dazu veranlasst einzuräumen:

In der Tat ist Nadler der disziplinären Zeit um fast ein Vierteljahrhundert voraus: lanciert er seine Stammeskunde doch zu einer Zeit, als es im Zuge der geistesgeschichtlichen Wende gerade en vogue ist, sich mit Nachdruck von den Naturwissenschaften abzugrenzen, als ein Programm, das sich unter Berufung auf die Leitkategorien der Induktion und der Kausalität (wieder) an naturwissenschaftlichen Erkenntnisidealen zu orientieren scheint.¹⁵⁹

Dass es allerdings nur so »scheint«, als orientiere sich Nadler an den »Erkenntnisidealen« der Naturwissenschaft, macht Kaiser daran fest, dass Nadler, »ungeachtet der Inszenierung von Sachlichkeit«, mit der Geistesgeschichte »auf der Ebene der Praxis den Willen zur ›Darstellung‹ teile und dem »geistesgeschichtlichen Impetus zur Synthese« verpflichtet sei, der sich bei Nadler

157 Josef Nadler: Das Problem der Stilgeschichte. In: Philosophie der Literaturwissenschaft, S. 376–397, hier S. 381.

158 Ebd., S. 381.

159 Kaiser: Grenzverwirrungen, S. 392.

»in den beiden Scharnierbegriffen des ›Stammes‹ und der ›Landschaft‹«¹⁶⁰ verdichte.

Und jener von Kaiser treffend diagnostizierte *Darstellungswille* ist es auch, der das Nadler'sche Projekt für diese Studie zu einem interessanten Untersuchungsgegenstand macht.¹⁶¹ Gerhard Kaiser hat die »Grundstrukturen von Nadlers panoramatischer Makroerzählung«, die in Erstauflage drei Bände mit insgesamt 1325 Seiten umfasst,¹⁶² äußerst konzise zusammengefasst. Da es mir nicht daran gelegen ist, Nadlers literaturwissenschaftliches Konzept als solches zu erörtern – diesbezüglich hat Irene Ranzmaier bereits alles Erdenkliche geleistet¹⁶³ –, sondern vor allem die typographische Gestaltung der im Habbel-Verlag publizierten Bücher zu erörtern, sei zunächst Kaisers informativer Überblick, als zwar grobe, aber für das Folgende ausreichende Orientierung, zitiert:

Innerhalb seines Narrativs wird die Totalität literaturgeschichtlicher Erscheinungen von den Anfängen bis zur Gegenwart im Wesentlichen zurückgeführt auf drei tiefenstrukturelle, räumlich-zeitliche Vorgänge, auf die historisch nacheinander vollzogenen Siedelbewegungen von bestimmten Stammesformationen: Nadler unterscheidet zwischen den Altstämmen (Franken, Thüringer und Alemannen als Stämme des »Mutterlandes« zwischen Rhein und Elbe, deren Siedelbewegungen in prähistorischer Zeit beginnen und ca. 700 abgeschlossen sind), den Neustämmen (gemeint sind

160 Ebd., S. 394.

161 Es ist übrigens die erste, bis 1918 in drei Bänden erschienene Auflage, die dem Folgenden zugrunde liegt, nicht die von einem »entscheidenden Wandel in Nadlers Konzeption« gekennzeichnete »zweite Auflage seiner ›Literaturgeschichte‹«, in der Nadler »systematisch alle Fremdwörter durch deutsche Begriffe« ersetzte und zugleich antisemitische Passagen über Autoren jüdischer Herkunft einfügte« (Elias H. Füllenbach: Ein Außenseiter als Sündenbock? Der Fall Josef Nadler. In: Kritische Ausgabe. Zeitschrift für Germanistik und Literatur 8 (2004) 2. Literatur und Drittes Reich, S. 25–30, hier S. 26).

162 Vgl. Josef Nadler: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. I. Band: Die Altstämme (800–1600), Regensburg: J. Habbel 1912 (= 404 Seiten); Josef Nadler: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. II. Band: Die Neustämme von 1300, die Altstämme von 1600–1780. Regensburg: J. Habbel 1913 (= 546 Seiten); sowie Josef Nadler Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. III. Band: Hochblüte der Altstämme bis 1805 und der Neustämme bis 1800, Regensburg: J. Habbel 1918 (= 375 Seiten).

163 Vgl. Ranzmaier: Stamm und Landschaft.

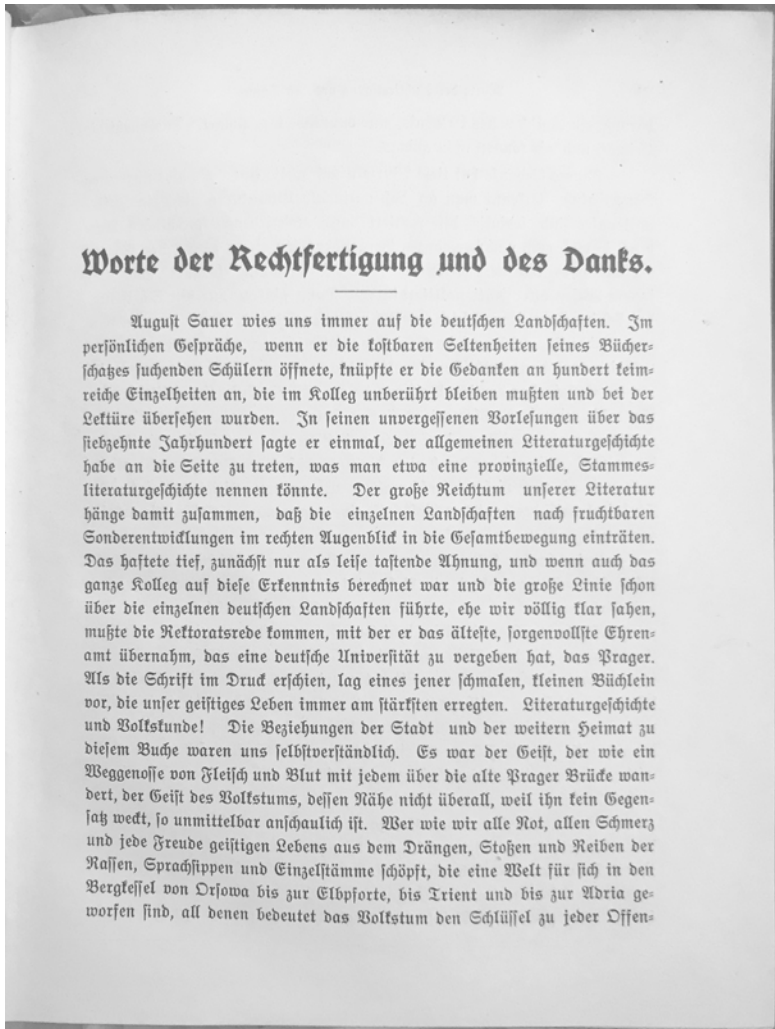
hier die Stämme östlich der Elbe bis zur Memel, also Sachsen, Schlesier und Preußen, die sich zwischen 900 und 1300 herausbilden und deren Ostexpansion eine Eindeutschung der slawischen Stämme bedeutet) und den Stämmen der Bayern/Österreicher (die die anderen beiden Lebens- und Kulturräume vom Süden aus miteinander verbinden). Dieses Zusammenspiel aus biologischen (Stämme) und geographischen (Landschaften) Faktoren sei, gleichsam als Bedingung der Möglichkeit, maßgeblich für die gesamte Literatur- und Kulturgeschichte des deutschen Raumes. Während im Siedelraum der Altstämme seit der karolingischen Renaissance – mitbedingt durch die auf altem römischen Boden vollzogene Rezeption des antik-klassischen Bildungserbes – bis zum Abschluss mit der deutschen Klassik um 1800 sämtliche Formen klassischer Literatur entstehen, sei im Siedelraum der Neustämme seit dem Hochmittelalter als Ergebnis »der Verdeutschung der Erde und des Blutes« das bis ins 19. Jahrhundert reichende Romantische der deutschen Dichtung entstanden. Im Siedelraum der Bayern und Österreicher schließlich sei die Geburts- und Verbreitungsstätte des Barocken in Dichtung und Kultur zu verorten, das in die Ausbildung einer ebenfalls bis ins 19. Jahrhundert reichenden Theaterkultur münde.¹⁶⁴

Gedruckt ist Nadlers Literaturgeschichte nicht in Antiqua, sondern in Fraktur, jedoch, anders als Benz' *Blätter* oder Ungers *Hamann*, in einer völlig »unauffälligen« Brotschrift (vgl. Abb. 22), wie sie zeitgenössisch für den Druck von Schulbüchern, Zeitungen und ähnlich Populärem verwendet wird.¹⁶⁵

164 Kaiser: Grenzverwirrungen, S. 395.

165 Damit rückt Nadlers *Literaturgeschichte*, zumindest in typographischer Hinsicht, in die Nähe des Populärwissenschaftlichen. Dieser Umstand ist insofern erwähnenswert, als Nadlers Arbeit als Literaturgeschichte bereits ein latent populärwissenschaftliches Genre besetzt. Dass Nadler sein Werk bereits im Vorwort mit aller Vehemenz als fachwissenschaftliche Studie zu vermarkten trachtet – indem er z. B. diverse Professoren anführt, die ihm bei seinen Studien behilflich gewesen sind, und das »Buch« schlussendlich in die Hände seines akademischen Lehrers, August Sauer, »zurück« »leg[t]« (vgl. Nadler: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften, S. IX) –, indiziert auf jeden Fall, dass Nadler dem Verdacht entgehen wollte, ein populärwissenschaftliches Buch verfasst zu haben. Dabei spielte sicherlich auch der konkrete Entstehungskontext der Studie eine Rolle. Die *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften* wurde nämlich vom Habel-Verlag, bei dem Nadler nach seiner Dissertation (und bevor er 1912 zum außerordentlichen Professor in Fribourg berufen wurde) gearbeitet hat, finanziert (vgl. Ranzmaier: Stamm und Landschaft, S. 94; sowie S. 195–204).

Abb. 22: *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. I. Band 1912, S. 5*



Trotz der dementsprechend relativ schwachen Codierung eignet der Schulfraktur nichtsdestoweniger einfühlungs-hermeneutisches Potential, da die

Fraktur Nadlers »spezifischen Ansatz[]«, der durch seine »doppelte[] Bindung an Stamm und Landschaft die Entwicklungsfaktoren für die deutsche Literatur allein auf deutschsprachige Gebiete beschränkt[]«,¹⁶⁶ ein »deutsches« Erscheinungsbild verleiht. Doch zusätzlich dazu scheint die Schulfraktur, zumindest vor dem Hintergrund der Konstruktion des Gesamtwerks, eine weitere Funktion zu erfüllen.

In den den ersten Band eröffnenden »Worte[n] der Rechtfertigung und des Danks« – in denen Nadler zunächst seinem akademischen Lehrer August Sauer ausgiebig Dank dafür zollt, dass dieser ihn darauf hingewiesen habe, dass »der allgemeinen Literaturgeschichte« etwas »an die Seite [...] treten« müsse, »was man etwa eine provinzielle, Stammesliteraturgeschichte nennen könnte«¹⁶⁷ – gibt Nadler Auskunft darüber, dass nicht nur das Konzept, sondern auch die konkrete Machart seines Werks für ihn von großer Bedeutung gewesen sei: »Die Form«, so Nadler, »war mir nicht alles aber viel«.¹⁶⁸ Und das Erste, das Nadler im Folgenden als konstitutiv für die »Form« seines Werks rechtfertigt, sind die fehlenden Fußnoten: »[E]s wäre mir zwar nicht schwer gefallen unter dem Text den Inhalt meiner Zettel aus Tausenden von Büchern und Zeitschriftenbänden auszubreiten, aber was sind sie dem unbefangenen Leser! Der Kundige kennt sie, und wer sie sucht, der findet sie am Schluß des Bandes.«¹⁶⁹ Dass Nadler sich dafür rechtfertigt, dass er »den Inhalt« seiner »Zettel« nicht »unter dem Text« ausgebreitet hat, sondern auf seine Quellen erst »am Schluß des Bandes« hinweist, indiziert, dass Nadler bestrebt gewesen ist, dem Projekt die Form einer großangelegten Synthese in geistesgeschichtlicher Manier zu verleihen, das Ganze aber trotzdem als

166 Ranzmaier: Stamm und Landschaft, S. 210.

167 Nadler: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften, Band 1, S. V.

168 Ebd., S. VIII.

169 Ebd., S. VIII. Bei einem Blick in den Anhang wird allerdings deutlich, dass der Teil der Leserschaft, der nicht zu den Kundigen zählt, schwerlich wird nachvollziehen können, wie bzw. wo genau im Text sich Nadler an der von ihm genutzten Literatur orientiert hat. Der »bibliographische Stoff«, so wird auch angemerkt, ist nämlich nur »im allgemeinen mit dem Text fortlaufend geordnet worden« (ebd., S. 327). Konkret sieht das Ganze so aus, dass in Rubriken, die mit den Titeln der einzelnen Kapitel des Buchs überschrieben sind, Auflistungen der (wahrscheinlich) verwendeten Literatur in (wahrscheinlich) der Reihenfolge, in der Nadler sich auf diese bezogen hat, geboten werden – allerdings ohne, dass in irgendeiner Art und Weise markiert worden wäre, wie genau die Ausführungen und die Anmerkungen zusammenhängen.

dem philologischen Handwerk verpflichtet zu markieren. Nadler betont außerdem, dass er durch seinen Zugang »[v]or allem ein Loslösen des Interesses von Dichtern und Dichtungen« forcieren sowie danach trachte, der Leserschaft weder »reine Ästhetik noch reine Philologie« zu liefern, »sondern eben Geschichte«. ¹⁷⁰ Und dafür, dass »Geschichte«, und zwar in Form der konkreten buchmedialen Visualität historischer Artefakte, zum integralen Bestandteil seiner Studie geworden ist, hat Nadler Sorge getragen: die *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften* wartet nämlich mit einer Vielzahl qualitativ hochwertiger Faksimiles auf. ¹⁷¹

Die enorme Bedeutung, die den Faksimiles von Nadler beigemessen wird, ist auch einem Brief abzulesen, der auf den 10. Dezember 1911 datiert und in dem Nadler seinem Lehrer August Sauer erfreut mitteilt, die »Auswahl der Bilder, die Art der Reproduktion, die Trennung der Illustrationen vom Text [...] angeordnet«, sowie »zum Teil durchgesetzt« ¹⁷² zu haben. Was die Nadler'sche *Literaturgeschichte* also, zumindest in materialphilologischer Perspektive, auszeichnet, ist, dass die deutschsprachige Literatur der vergangenen Jahrhunderte der Leserschaft materialiter vor Augen geführt wird. Und angesichts des Stellenwerts, den die originalgetreuen Reproduktionen in Nadlers *Literaturgeschichte* einnehmen, ist es durchaus plausibel, eine Korrelation zwischen der Fließtext-Type und der Komposition des Gesamtpakets zu konstatieren. Dadurch nämlich, dass es sich bei der für den Fließtext verwendeten Schrift um eine völlig unauffällige Brotschrift handelt, eine Schrift, die bei der Lektüre durch ihre relativ schwache Codierung quasi in den Hintergrund tritt, ¹⁷³ wird der »Schauplatz« den eigentlichen »typographischen Helden« des Werks überlassen (vgl. Abb. 23, Abb. 24 und Abb. 25). Und tatsächlich ist nicht nur die für den Druck des Fließtexts gewählte Type äußerst zurückhaltend, sondern

170 Ebd., S. VIII.

171 Nadlers Stammesgeschichte ist, soviel sei am Rande bemerkt, nicht das erste literarhistorische Projekt, das mit Bildern aufwartet: »[S]pätestens seit der Märzrevolution erfreuen sich illustrierte Publikationen im Deutschen Bund großer Beliebtheit. Infolge dieser wachsenden Nachfrage, jedoch erst seit 1870, erscheinen im deutschen Kaiserreich auch mehrere illustrierte Literaturgeschichten« (Christian A. Bachmann: Gustav Könnekes Schiller. Eine Biographie in Bildern (1905). Zur Deutungsmacht illustrierter Literaturgeschichten. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 61 (2017), S. 55–77, hier S. 55).

172 Josef Nadler an August Sauer. München, 10. Dezember 1911. ÖNB, Teilnachlaß August Sauer, Autogr. 414/4(78–93), hier 92.

173 Vgl. zur schwachen Codierung von Schrift die Ausführungen auf S. 49.

Abb. 23: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. I. Band 1912, zwischen S. 208 und 209



Abb. 24: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. II. Band 1913, zwischen S. 196 und 197

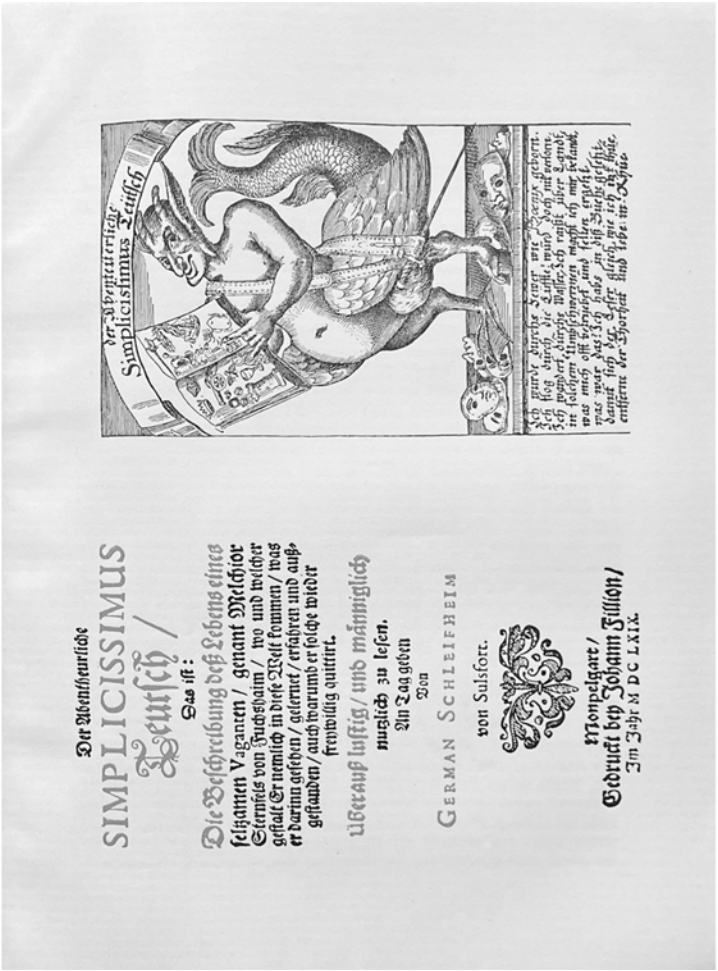
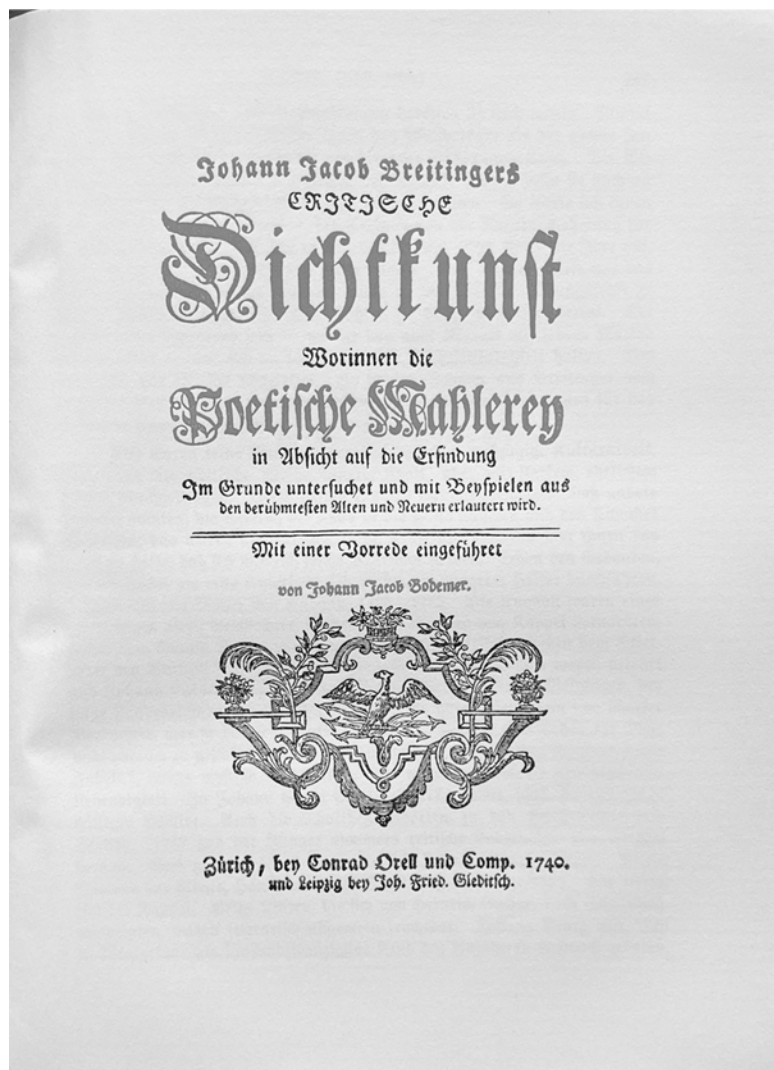


Abb. 25: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. II. Band 1913, zwischen S. 236 und 237



auch der Rest der typographischen Gestaltung, wie Nadler seiner Leserschaft mitteilt: »Kaum minder leicht wäre es dem Setzer gefallen, durch reichlich

Sperrdruck und fette Lettern die Wichtigkeit dieser oder jener Stelle in die Ohren zu schreien. Aus Höflichkeit gegen den Leser unterblieb es.«¹⁷⁴ Doch nicht nur aus »Höflichkeit gegen den Leser« – so zumindest ließe sich jeder Gedanke fortspinnen –, sondern auch zur Profilierung der zahlreichen Abbildungen (und der darin verwendeten Typen) scheint sich typographische Gestaltung des Fließtexts in Zurückhaltung zu üben.

Strichs *Deutsche Klassik und Romantik*

Im Gegensatz zu Benz und Nadler, die einer Literaturwissenschaft, die sich am literarischen Höhenkamm orientiert, dezidiert opponieren, interessiert sich Fritz Strich, wie bereits dem Titel seines Hauptwerks zu entnehmen ist, vor allem für die *Deutsche Klassik und Romantik*.¹⁷⁵ Werner Mahrholz bescheinigt dem Werk, dessen »[m]eisterhafte[n] Analysen« er allerdings nicht ganz ohne »Skepsis und Kritik«¹⁷⁶ gegenübersteht, dass es nicht nur »neuartig« und »bahnbrechend«, sondern zudem »beunruhigend und das heißt, im sokratischen Sinne, wissenschaftlich«¹⁷⁷ sei. Außerdem prognostiziert Mahrholz, dass das Buch »einer jüngeren Generation von Forschern viel bedeuten wird«.¹⁷⁸ Und zeitgenössisch einschlägig ist Strichs 1922 erstveröffentlichtes Buch definitiv, wie bereits der Umstand indiziert, dass 1924 eine zweite,¹⁷⁹ 1928 eine dritte Auflage¹⁸⁰ des Werks erscheint.

Dass Strich an anderem interessiert ist als an »stoffhuberischer« Quellenkritik oder an literarhistorischen Mikrologien, macht er im einführenden Kapitel, betitelt »Grundbegriffe«, deutlich. Strich stellt nämlich klar, dass er mit seiner Studie danach trachtet, nicht weniger als den »menschlichen Geist[]« zu ergründen:

174 Nadler: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften, Band 1, S. VIII.

175 Fritz Strich: *Deutsche Klassik Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich*. München: Meyer & Jessen 1922.

176 Ebd., S. 151.

177 Ebd., S. 154.

178 Ebd., S. 153.

179 Vgl. Fritz Strich: *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich*. Zweite vermehrte Auflage. München: Meyer & Jessen 1924.

180 Vgl. Fritz Strich: *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich*. Dritte, veränderte und wesentlich vermehrte Auflage. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1928.

Die Geschichte des menschlichen Geistes ist die unendliche Verwandlung des ewig einen Typus Mensch. Er ist die Substanz, die aller zeitlichen Entwicklung zugrunde liegt, der Mythos gleichsam, der sich zeitlos ruhend durch die schöpferisch bewegte Zeit hindurchzieht. Er wandelt sich zu der unendlichen Erscheinungsfülle und bleibt in allem Wechsel der Gestalt sich doch in seinem Wesen gleich. Die Wissenschaft der Geschichte hat also diese zweifache und doch nur eine Aufgabe: die Dauer und den Wechsel des Geistes, seine Dauer im Wechsel und seinen Wechsel in der Dauer zu erfassen. Sie muß zunächst demnach die wandellose Form, die ewige Substanz des Menschentums zu fassen suchen, die zeitlos durch die Zeiten geht. Dies tut sie mit den Grundbegriffen. Sie will mit ihnen das erfassen und bezeichnen, was den Mensch zum Menschen macht, den Geist zum Geist, und ruhender Pol in der Flucht der Erscheinung ist. Aber diese ewige Form gewinnt ihr Leben nur in dem unendlichen Gestaltenwechsel der Zeit, in der nichts als ein gleiches wiederkehren kann, weil die Zeit eine schöpferische Entwicklung ist. Dies gibt der geschichtlichen Wissenschaft die andere Seite. Man nennt die einheitliche und eigentümliche Manifestation der ewigen Grundform in der Zeit, die charakteristische Gestalt, in welcher sie zu einer Zeit erscheint, den Stil dieser Zeit. Der Stil ist also die zeitliche Erscheinung des zeitlosen Menschentums. Die Dauer und der Wechsel des Geistes finden gleichermaßen in ihm den Ausdruck. Darum also ist die Geistesgeschichte notwendig Stilgeschichte. Sie stellt den einen Geist im Wandel seines Lebens dar.¹⁸¹

Als intrinsisches Movens jenes stilgeschichtlichen Wandels identifiziert Strich den »Wille[n]« des menschlichen Geistes zur »Ewigkeit«, einen Willen, der aus einem von Strich epistemologisch interpretierten Sündenfall resultiert:

Der lebende Mensch weiß allein von allen Geschöpfen der Natur den Tod und die Vergänglichkeit der Zeit. Vom Baume der Erkenntnis pflückt er das Todesbewußtsein. Dies treibt ihn aus dem Paradies seines Glückes. Es ist das Opfer, das er dem Bewußtsein des Lebens bringen muß. [...] Aus dieser Tiefe der Erkenntnis und des Schmerzes steigt nun, was erst den Geist wirklich zum Geiste macht: der Wille zur Ewigkeit. [...] Er will sich selbst erlösen aus der Vergänglichkeit, sich selbst verewigen, indem er sich einer Ewigkeit, er-

181 Strich: Deutsche Klassik und Romantik [1922], S. 5.

kennend, handelnd, gestaltend, so einfügt, daß er ihrer ewigen Dauer und Notwendigkeit teilhaftig wird.¹⁸²

Damit bleibt nur noch die Frage offen, inwiefern sowohl das geistige Streben nach »Vollendung« als auch das Streben nach »Unendlichkeit« aus dem »Wille[n] zur Ewigkeit« resultieren:

Alles, was der Geist an letzten Werten aufstellt und verwirklicht, kommt aus diesem Willen zur Ewigkeit, welcher den Geist zum Geiste macht. [...] Es gibt nun aber, so seltsam dies zunächst klingen mag, gemäß dem zweifachen Wesen allen Lebens auch eine zweifache Ewigkeit: die Ewigkeit der Vollendung und der Unendlichkeit. Ewig ist, was so vollendet in sich selber ist, so seine eigene Idee verwirklicht und erfüllt, daß es selig in sich selbst und unberührt von Wechsel und Verwandlung dauern muß. Vollendung ist unwandelbar und darum ewig. Sie dauert zeitlos durch die Zeit. Aber ewig ist auch, was unendlich ist. Was niemals enden kann, weil es niemals vollendet ist: die Dauer der unendlichen Verwandlung, Bewegung und Entwicklung, der unendlichen Melodie, des immer wachsenden Stromes, der ewig schöpferischen Zeit, die niemals Abschluß und Vollendung kennt. Die eine Grundidee der Ewigkeit zerteilt sich also: in Vollendung und Unendlichkeit, und dies sind die Grundideen aller Kunst.¹⁸³

Da »die Synthese« jener beiden Formen der Ewigkeit allerdings nur virtuell, also »in der unendlichen Geschichte des Geistes«,¹⁸⁴ möglich bzw. denkbar sei – so lautet schlussendlich Strichs Fazit –, eigne dem Geist, zumindest in seiner jeweils spezifischen Form (Vollendung *oder* Unendlichkeit), eine uneinholbare »Tragik«: »Es ist gewiss die tiefste Tragik des Geistes, daß er nur in der Form der Geschichte die eine, ungeteilte Ewigkeit zu verwirklichen vermag.«¹⁸⁵

Dass Strichs Studie mit einem ontologischen Absolutheitsanspruch antritt, sollte aus dem Vorherigen ersichtlich geworden sein. Dass Strich alles daransetzt, diesen Absolutheitsanspruch auch printmedial zu inszenieren, werde ich nun aufzeigen.¹⁸⁶

182 Ebd., S. 6.

183 Ebd., S. 6.

184 Ebd., S. 252.

185 Ebd., S. 253.

186 Der Nachlass von Fritz Strich, darunter auch Korrespondenz zwischen Strich und Meyer & Jessen, dem Verlag, bei dem die erste und zweite die Auflage von *Klassik und Ro-*

Wie der George-Kreis verzichtet auch Strich nicht nur darauf, seine literarischen Quellen nachzuweisen, sondern auch darauf, auf Vorarbeiten der eigenen Fachwissenschaft, der Germanistik, zu rekurrieren. Dennoch hat Strich ein Vorbild: den Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin. Inspiriert wurde *Klassik und Romantik* nämlich von Wölfflins *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* (1915), einem Werk, in dem die Kunst der Renaissance und des Barock als autonome und insofern gleichwertige »Stileinheiten«¹⁸⁷ unterschieden werden.¹⁸⁸ Im Hinblick auf die Machart von Strichs Buch ist es nun besonders aufschlussreich, an welcher Stelle Strich auf Wölfflin Bezug nimmt. Das kunsthistorische Vorbild wird nämlich erstmalig im unpaginierten Nachwort genannt. Dieses wiederum befindet sich auf der vorletzten bedruckten Seite des Buchs. Im Nachwort heißt es:

Niemand wird verkannt haben, wie tief dieses Buch der kunstgeschichtlichen Betrachtung Heinrich Wölfflins und besonders seinen Grundbegriffen verpflichtet ist. Es möchte selbst der Dank für so tiefgehende Wirkung sein, indem es den Beweis erbringt, daß diese Betrachtungsart nicht nur speziell für Kunstgeschichte gültig ist, sondern für Geistesgeschichte überhaupt.¹⁸⁹

Dass zeitgenössisch »[n]iemand verkannt haben« wird, wessen Errungenschaften Strich in seinem Werk adaptiert, ist sicherlich zutreffend und mag den Umstand rechtfertigen, dass Strich erst am Ende seines Buchs die Provenienz seiner Methode thematisiert. Allerdings wird nicht nur die Bezugnahme auf Wölfflin in den hinteren Teil des Buchs ausgelagert, sondern auch ein weiterer, für ein wissenschaftliches Werk obligatorischer Teil: die Inhaltsangabe.¹⁹⁰ Ein derartiger Umgang mit konstitutiven Bestandteilen einer wissenschaftlichen Arbeit ist sicherlich weder drucktechnischen Gründen noch dem Zufall geschuldet, sondern Intention. Wie der Machart

antik veröffentlicht wurde, sowie zwischen Strich und der Beck'schen Verlagsbuchhandlung, bei der die dritte Auflage erschienen ist, wird in der Burgerbibliothek Bern verwahrt. Leider wird in keinem der überlieferten Dokumente die Drucklegung von *Klassik und Romantik* thematisiert (vgl. Signatur: N Fritz Stich 12 (27) [= Korrespondenz mit dem Meyer & Jessen Verlag, München]; sowie Signatur: N Fritz Stich 7 (33) [= Korrespondenz mit C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München]).

187 Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. München: F. Bruckmann 1915, S. 15.

188 Vgl. dazu die Ausführungen auf S. 199.

189 Strich: *Deutsche Klassik und Romantik* [1922], unpag. Nachwort.

190 Vgl. ebd.

von Ungers Studie das Vorhaben zugrunde liegt, der Leserschaft (unter anderem) die unmittelbare Lebenswelt Hamanns zu »vergegenwärtigen«, so liegt der Machart von Strichs Werk, so meine These, die Intention zugrunde, dem ontologischen Anspruch seiner Arbeit, der Ergründung der »unendliche[n] Verwandlung des ewig einen Typus Mensch«,¹⁹¹ gerecht zu werden. Strichs Vorhaben, die zwei Modi zu skizzieren, vermittels deren sich »die ewige Substanz des Menschentums«, also dessen »Geist«,¹⁹² im bzw. als Stil im literarischen Kunstwerk manifestiert, korrespondiert nämlich trefflich mit einer buchmedialen Visualität, die sich dadurch auszeichnet, dass auf alles, was das Werk im »Profanen« (der an Formalia gebundenen und mit Quellennachweisen operierenden Fachwissenschaft) *verankert*, verzichtet wird. Dadurch, dass Strichs Arbeit also, anders formuliert, in einem fachwissenschaftlichen Vakuum operiert, ist die Erörterung von *Vollendung und Unendlichkeit* auch bar fachwissenschaftlicher Grenzen. Und als unabhängig von fachwissenschaftlichen Gepflogenheiten erweist sich auch die typographische Gestaltung des Werks.

Gedruckt ist die Erstausgabe von *Klassik und Romantik* nämlich in einer Breiskopf-Fraktur mit Superskripten (vgl. Abb. 26 und 27). In diesem Fall allerdings scheint die Schriftwahl – anders als bei den Arbeiten von Benz und Unger, bei denen den Typen die Funktion zukommt, einfühlungshermeneutische Konnotationen zu evozieren – die Funktion zu erfüllen, den antipositivistischen Charakter des Werks ostentativ zur Schau zu stellen. Dies zumindest indiziert die »Entwicklung«, die Strichs Arbeit in den folgenden Jahren durchmacht. Im Gegensatz zu Ungers *Hamann*, der, 14 Jahre nach Erscheinen der Erstausgabe, mit identischem Inhalt und mit identischem Druckbild wiederaufgelegt wird, und im Gegensatz zu den Geisbüchern aus dem George-Kreis, die kategorisch, und sei es in der »zwölfte[n] Auflage«, »unverändert[]«¹⁹³ wiederveröffentlicht werden, korrespondiert Strichs Werk den eigenen Thesen und befindet sich, wie der »menschliche[] Geist[]«, selbst in steter »Verwandlung«¹⁹⁴ – was das Werk, und das nicht nur zeitgenössisch, zu einer Ausnahmeerscheinung macht.

Die zweite, 1924 veröffentlichte Auflage von Strichs *Klassik und Romantik* ist nämlich in Antiqua gedruckt, die Inhaltsangabe befindet sich nun vorne

191 Ebd., S. 5.

192 Ebd.

193 Gundolf: Goethe [1925].

194 Strich: Deutsche Klassik und Romantik [1922], S. 5.

Abb. 26: *Deutsche Klassik Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit* 1922, Titelblatt

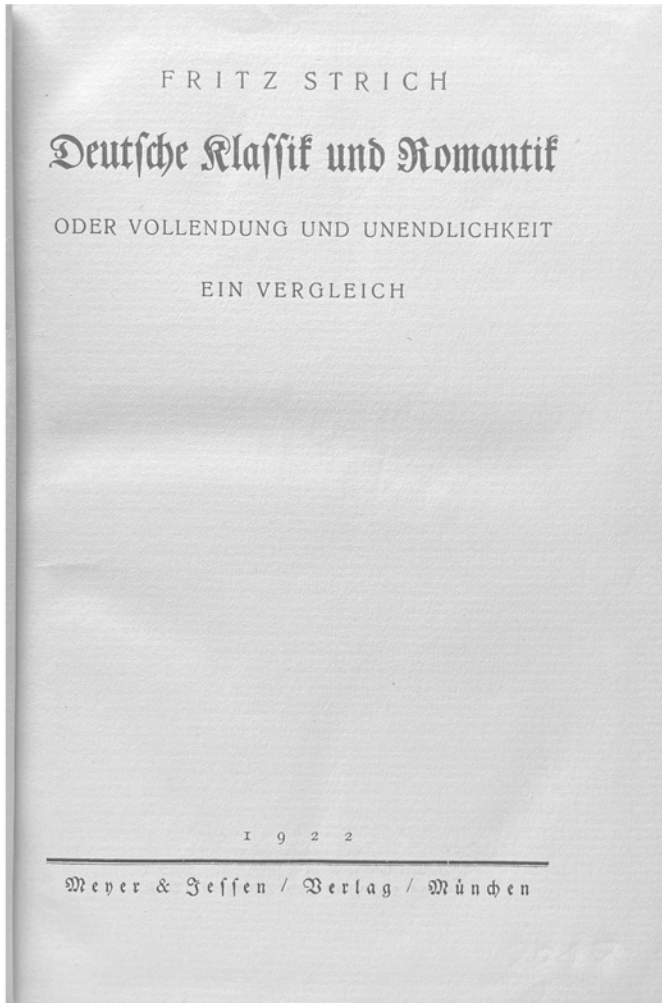
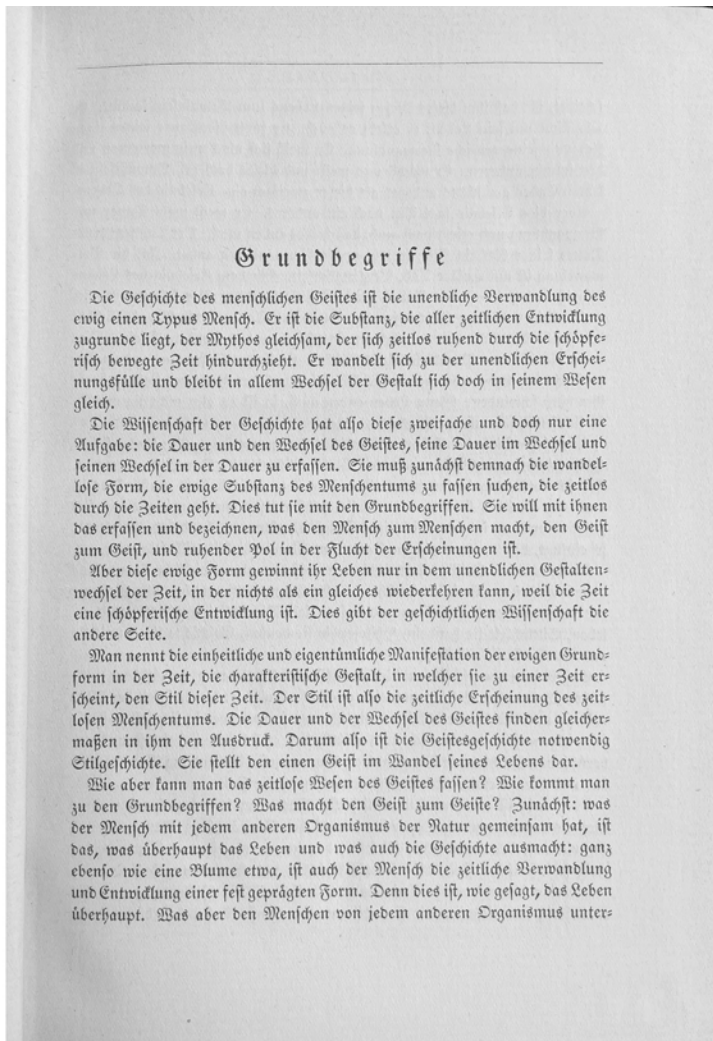


Abb. 27: *Deutsche Klassik Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit* 1922, S. 5

und das Werk wartet zudem mit einem Personen- sowie einem Sachregister auf.¹⁹⁵ Außerdem hat Strich den Beginn des ersten Kapitels intensiv überar-

195 Vgl. Strich: *Deutsche Klassik und Romantik* [1924].

beitet – womit er, quasi performativ, die Wahrheit einer Prämisse bezeugt, die Teil der aktualisierten Version des Einführungskapitels ist: »Denn das was wiederkehrt«, so heißt es dort, »kommt doch in immer neu verwandelter Erscheinung wieder, und auch der Historiker taucht niemals in den gleichen Strom.«¹⁹⁶ Diesem Credo entsprechend ist es nur folgerichtig, dass auch das Strich'sche Werk, zwei Jahre nach seiner Erstveröffentlichung, in »verwandelter Erscheinung« auftritt. Und auch der »Strom«, in den der »Historiker« eingetaucht ist, ist nun ein anderer. Argumentierte der »alte« Strich aus einem (vermeintlich) diskursfreien Raum, so werden in der aktualisierten Version der Einführung prominente Gewährsmänner angeführt, um den Klassik/Romantik-Dualismus, auf dem Strichs Stilgeschichte basiert, in einer Traditionslinie zu verankern. Strich bezieht sich nun, neben Wölfflin, auch auf Nietzsches Unterscheidung zwischen »apollinisch und dionysisch« sowie auf Wilhelm Worringer und dessen Differenzierung zwischen »Abstraktion und Einfühlung«.¹⁹⁷ All diese Neuerungen – das vorangestellte Inhaltsverzeichnis, die Register, die Bezugnahme auf entferntere (Nietzsche) sowie unmittelbare Zeitgenossen (Wölfflin und Worringer) sowie die für ein gelehrtes Werk typische Antiqua – indizieren, dass das Werk dem wissenschaftlichen Diskurs, wenngleich auf Fußnoten oder sonstige Nachweise weiterhin verzichtet wird, nun offenbar doch »einverleibt« werden soll.

Doch damit nicht genug. Auch die dritte, 1928 publizierte Auflage von *Klassik und Romantik* beweist: »[D]er Historiker tauch niemals in den gleichen Strom«.¹⁹⁸ Die Neuerungen, die der zweiten Auflage einen (relativ) wissenschaftlichen Charakter verliehen haben, werden beibehalten. Zudem wartet die dritte Auflage mit einem neuen Kapitel, betitelt »Europa und die deutsche Klassik und Romantik«, auf, das dem stilgeschichtlichen Panorama Strichs zusätzlich kosmopolitische Weite verschafft. Affiziert von der »Idee eines geistigen Weltverkehrs [...], der sich«, in einer »Zeit, da Dampfer die Ozeane« und »Flugzeuge die Lüfte durchqueren«, »nicht mehr an die Grenzen der Nationen hält«,¹⁹⁹ eruiert Strich nun auch, wie »eine Dichtung weltliterarisch im höchsten Sinne werden«²⁰⁰ könne. Strichs Prämisse lautet, dass ein solches Prädikat nur einer Dichtung gezieme, »deren Wurzeln

196 Ebd., S. 2.

197 Ebd., S. 3.

198 Strich: *Deutsche Klassik und Romantik* [1928], S. 2.

199 Ebd., S. 385.

200 Ebd., S. 386.

tief im Erdreich« der jeweiligen »Nation gebettet sind« und die deshalb den »Geist eines Volkes repräsentativ zum Ausdruck bring[t]«, die aber ebenso »vom Geiste wesenhafter Menschlichkeit beseelt«²⁰¹ sei. Vor diesem Hintergrund skizziert Strich einen (eurozentrischen) »Ablauf der allgemeinen Geistesgeschichte«.²⁰² Im Zuge dessen bescheinigt er jeder Nation ihre »welthistorischen Momente[]« bzw. »Sternstunde[n]«,²⁰³ die wiederum, so seine These, mit dem geistigen Verfall anderer Nationen einhergehen. Daraus resultiere ein für den »europäischen Geist[]«²⁰⁴ konstitutives Wechselspiel, das (mit Strichs Worten) auf die Formel gebracht werden kann, dass »alle fest gewordenen Formen [...] immer wieder zerbrochen und aufgelöst werden [müssen], wenn sie nicht erstarren, und das heißt sterben, sondern lebendig bleiben sollen«.²⁰⁵ Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang, dass Strich, vor dem Hintergrund des Europa-Panoramas, konstatiert, dass die »eigenste Sendung«, die Deutschland »der Welt zu geben hatte, [...] nicht die klassische Gestalt«²⁰⁶ gewesen sei, sondern die Romantik. Zwar habe die deutsche Klassik »viel stärker noch als die deutsche Romantik zur Entfesselung der europäischen Romantik geführt«, aber was dem Deutschen wie Klassik dünke, sei in den anderen »europäischen Ländern [...] als Produkt[] regelloser Freiheit aufgenommen«²⁰⁷ worden: »Deutschland in seiner Gesamtheit stand dem europäischen Geiste des 19. Jahrhunderts«, so Strich, »sozusagen als das klassische Land der Romantik vor Augen.«²⁰⁸

Ein Jahr nachdem die dritte Auflage von Strichs Hauptwerk erschienen ist, verlässt Strich, seit 1915 als außerordentlicher Professor in München, übrigens selbst die deutschen Grenzen. Ihn ereilt nämlich ein Ruf aus Bern – was für den Literaturwissenschaftler mit jüdischen Wurzeln nicht nur ein beruflicher Aufstieg ist, sondern ihm vermutlich auch das Leben rettet.²⁰⁹

201 Ebd.

202 Ebd., S. 387.

203 Ebd., S. 388.

204 Ebd., S. 399.

205 Ebd., S. 413.

206 Ebd., S. 410.

207 Ebd., S. 398.

208 Ebd., S. 399.

209 Nach dem Zweiten Weltkrieg unterzieht Strich sein Werk übrigens einer erneuten, allerdings noch erheblicheren Revision. Strich resümiert: »Wenn es damals eine Aufgabe war, das eigene Recht der Romantik gegenüber der Klassik ins Licht zu stellen, so gestehe ich heute, daß mich die Entwicklung der Geschichte dazu geführt hat, in der

Mit der Skizzierung der Weiterentwicklung von Strichs Werk bin ich zugegebenermaßen vom zentralen Erkenntnisinteresse dieser Studie, der Erörterung der Korrelation zwischen buchmedialer Visualität und Methode einzelner Bücher, abgewichen. Nichtsdestoweniger hat vor allem der Vergleich der ersten und der zweiten Auflage von *Klassik und Romantik* deutlich gemacht, dass die typographische Gestaltung wissenschaftlicher Werke als Interpretament ernst genommen werden muss. Die buchmediale Visualität eines Werks vermag offensichtlich nicht nur, die Intention eines Werks sowie dessen Verhältnis zum wissenschaftlichen Diskurs widerzuspiegeln. Sie kann außerdem, freilich nur im Vergleich, deutlich machen, welchem Wandel ein Werk unterliegen kann, wie der Umstand indiziert, dass der formell stärkeren Orientierung der zweiten Auflage von *Klassik und Romantik* an den gängigen fachwissenschaftlichen Konventionen auch eine »typographische Assimilation« korrespondiert.

Schultz *Das Schicksal der deutschen Literaturgeschichte*

Im Jahr 1929 erscheint (bei Moritz Diesterweg in Frankfurt) Franz Schultz' *Das Schicksal der deutschen Literaturgeschichte*. Wie Benno von Wiese in einer im *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie* veröffentlichten Rezension resümiert, »führt« das Werk, das eine Überblicksdarstellung der »sich einander fremd gegenüber stehende[n] Standpunkte« innerhalb der Germanistik liefert, »unmittelbar in die kämpfenden Richtungen hinein«. ²¹⁰ Da jener Prozess (unter anderem im Rekurs auf das Schultz'sche Werk) bereits thematisiert wurde, ist es nicht nötig, an dieser Stelle näher auf den Inhalt des Werks einzugehen. Was allerdings einer Erörterung bedarf, ist die Art und Weise, wie Schultz seine Überblicksdarstellung inszeniert: nämlich, wie auch der Rezensent hervorhebt, vermittels »der lebendigen Form des Dialogs«. ²¹¹

deutschen Romantik eine der großen Gefahren zu erkennen, die dann wirklich zu dem über die Welt hereingebrochenen Unheil führten« (Fritz Strich: *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich*, Bern: A. Francke Verlag 1949, S. 9).

210 Benno von Wiese: Karl Schultze-Jahde, Zur Gegenstandsbestimmung von Philologie und Literaturwissenschaft. Berlin, Ebering 1928. Franz Schultz, *Das Schicksal der deutschen Literaturgeschichte*, Frankfurt a.M. 1929. In: *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie* 9–10, 51 Jahrgang (1930), Sp. 324–326, hier Sp. 326.

211 Ebd.

Genau genommen präsentiert Schultz der Leserschaft ein fingiertes, dreitägiges »Gespräch«²¹² zwischen einem Professor, einem Ministerialrat und einem jungen Doktor. Ein Gespräch, in dem der Professor – der allerdings auch einräumt, dass der »frei[e] Fluß« zeitgenössischer »literarhistorische[r] Darstellungen« ihm wie »eine Erlösung«²¹³ vorkomme – auf eine Beibehaltung des philologischen Ethos pocht, der junge Doktor für die Kompatibilität von Wissenschaft und Lebenswelt wirbt und der Ministerialrat stets den gesellschaftlichen Kontext des Erörterten ins Blickfeld rückt.

Neben der für eine Publikation literarhistorischer Provenienz (nicht nur der späten 1920er Jahren) äußerst ungewöhnlichen Form ist ein weiterer Aspekt von Schultz' Überblicksdarstellung auffällig: die Type. Schultz' Buch ist nämlich in einer Schrift gedruckt, die zeitgenössisch eigentlich literarischen Werken vorbehalten ist: in der Unger-Fraktur (vgl. Abb. 28 und 29), die »seit ihrer Wiederentdeckung« zu einer »der erfolgreichsten Werkschriften«²¹⁴ des frühen 20. Jahrhunderts überhaupt und zu einem Indikator für Modernität und ein ausgewiesenes ästhetisches Empfinden avanciert. Für Fritz Helmuth Ehmcke beispielsweise stellt die Unger-Fraktur etwas schlicht »nicht mehr zu Überbietendes«²¹⁵ dar. Gleichzeitig wird die klassizistische Unger-Fraktur, da sie besonders bei den Romantikern hoch im Kurs stand, mit dem »Geist« der Romantik assoziiert.²¹⁶ Auch Benjamin hegte, wie aus einem Brief aus dem Jahr 1922 an den Verleger Richard Weissbach – bei dem Benjamins (schlussendlich allerdings nicht realisiertes) Zeitschriftenprojekt *Angelus Novus* verlegt werden sollte²¹⁷ – hervorgeht, eine Vorliebe für die Unger-Fraktur. Benjamin schwärmt in jenem Brief, dass es zu seinen »schönsten Träumen gehört, gewisse« seiner »Prosasachen einmal in der Ungerschen Type zu sehen«.²¹⁸ Wie Christopher Busch vermutet, ist Benjamins Schwäche für die

212 Schultz: Das Schicksal der deutschen Literaturgeschichte, Titelblatt.

213 Ebd., S. 17.

214 Busch: Unger-Fraktur, S. 312.

215 Ehmcke: Die historische Entwicklung der abendländischen Schriftformen, S. 72.

216 Vgl. F.[ritz] H.[elmuth] Ehmcke: Schrift. Ihre Gestaltung und Entwicklung in neuerer Zeit. Versuch einer zusammenfassenden Schilderung. Hannover: Günther Wagner 1925, S. 5.

217 Vgl. zum geplanten Zeitschriftenprojekt Uwe Steiner: »Ankündigung der Zeitschrift *Angelus Novus*«. »Zuschrift an Florens Christian Rang«. In: Benjamin Handbuch, S. 301–308.

218 Walter Benjamin an Richard Weissbach. Berlin, 21. Januar 1922. In: Gesammelte Briefe, Band II, S. 232–234, hier S. 233.

Abb. 28: *Das Schicksal der deutschen Literaturgeschichte* 1929, Titelblatt

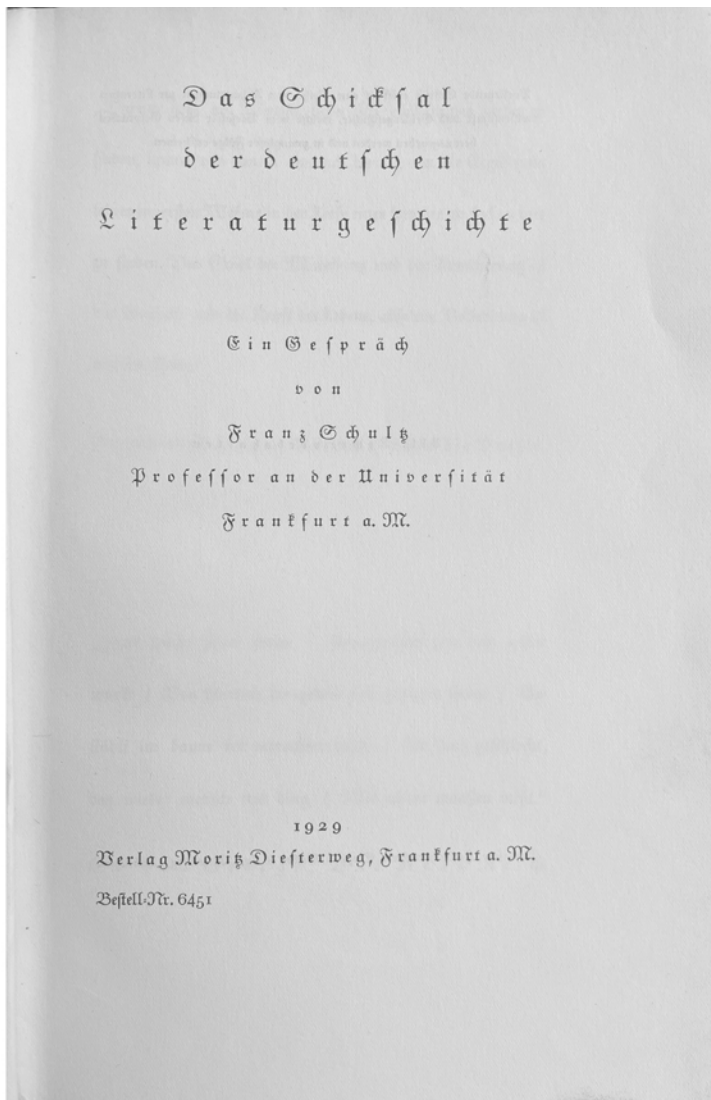
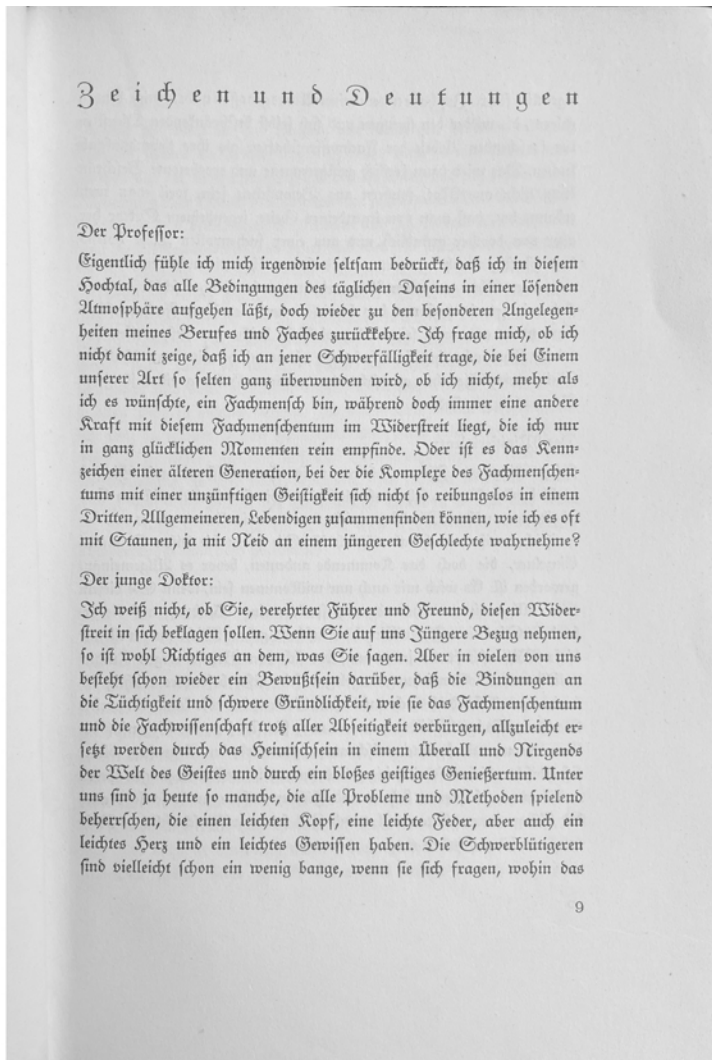


Abb. 29: *Das Schicksal der deutschen Literaturgeschichte 1929*, S. 9


Unger-Fraktur sicherlich (auch) darauf zurückzuführen, dass das Zeitschriftenprojekt *Angelus Novus* »sich in anti-expressionistischer Stoßrichtung an ro-

mantischen Unternehmungen orientieren«²¹⁹ sollte. Franz Schultz geht hier sogar einen Schritt weiter. Sein Buch ist nicht nur in der von den Romantikern präferierten Type gedruckt. Es ist ein in der Unger-Fraktur gesetztes Gespräch. Und das Gespräch wiederum steht bei den Romantikern besonders hoch im Kurs. Das »Gespräch«, ²²⁰ so heißt es im *Athenaeum*, bringt nämlich den Vorteil mit sich, einen Gedanken »bald von dieser bald von jener Seite«, also jeweils »in einem neuen Lichte«, »zeigen« zu können. Dies wiederum, so Friedrich Schlegels Credo, macht es leichter, »in den eigentlichen Kern« des Erörterten »zu dringen«. ²²¹ Allerdings stößt die Assimilation der fachwissenschaftlichen Krisen- und Standortbestimmung des Frankfurter Germanisten an von der Romantik präferierte Inszenierungsmodi schnell an ihre Grenzen. Schultz ist nicht, wie Friedrich Schlegel, erpicht, mithilfe eines Gesprächs die »unsichtbare[] Urkraft der Menschheit« und deren Verhältnis zur »Poesie«²²² zu ergründen. Er ist daran interessiert, den *status quo* einer akademischen Fachwissenschaft zu reflektieren. Außerdem wird der von Schlegel dem dialogischen Charakter des Gesprächs zugeschriebene Vorteil, also die Möglichkeit, mehrere gleichberechtigte Positionen miteinander interagieren zu lassen, dadurch konterkariert, dass in Schultz' Buch eine Entsprechung der Position des Autors mit der des Professors (innerhalb des Gesprächs) unmissverständlich markiert wird. Das Titelblatt nennt nämlich nicht nur den Autor, »Franz Schultz«, sondern auch dessen akademischen Titel und Dienstort: »Professor an der Universität Frankfurt a.M.«.²²³ So oberflächlich die Wahlverwandtschaft zwischen dem *Schicksal der deutschen Literaturgeschichte* und der Romantik aber auch sein mag, zweierlei macht Schultz' Buch (sowie auch jedes andere der bisher besprochenen Werke) deutlich: Die Machart von fachwissenschaftlichen Publikationen, in denen mit den gängigen Konventionen literarhistorischer Darstellung gebrochen wird, basiert stets auf (typographie-)historischen Kenntnissen – und nicht auf rein ästhetischen Erwägungen.

219 Busch: Unger-Fraktur, S. 302.

220 [Friedrich Schlegel:] IV. Gespräch über Poesie. In: *Athenaeum*. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Wilhelm Schlegel. Dritten Bandes Erstes Stück. Berlin, 1800. bei Heinrich Frölich, S. 58–67, hier S. 61–62.

221 Ebd. Als paradigmatisch diesbezüglich kann die im »Gespräch über die Poesie« formulierte These gelten: »Das Spiel der Mittheilung und der Annäherung ist das Geschäft und die Kraft des Lebens, absolute Vollendung ist nur im Tode« (ebd., S. 61).

222 Ebd., S. 60.

223 Schultz: *Das Schicksal der deutschen Literaturgeschichte*, Titelblatt.

Hellingraths »Hunneneinbruch in die civilisierte literarhistorie«

Im Gegensatz zu den bisher thematisierten Werken (von Gundolf, Benz, Unger, Nadler, Strich und Schultz) hat die Arbeit, deren buchmediale Visualität es nun zu erörtern gilt – Norbert von Hellingraths *Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe* –, in den letzten Jahren das Interesse der Forschung auf sich gezogen. Hellingraths Studie, die am 30. Juni 1910 in München als Dissertation eingereicht²²⁴ und 1911 bei Eugen Diederichs veröffentlicht wurde,²²⁵ hat auch bei Walter Benjamin einen bleibenden Eindruck hinterlassen. Benjamins polemische Rezension von Oskar Walzels *Wortkunstwerk* aus dem Jahr 1926 schließt nämlich – und das 15 Jahre nach der Veröffentlichung von Hellingraths (übrigens seitdem nicht erneut aufgelegter) Studie – mit den Worten:

Liebe zur Sache hält sich an die radikale Einzigkeit des Kunstwerks und geht aus dem schöpferischen Indifferenzpunkt hervor, wo Einsicht in das Wesen des »Schönen« oder der »Kunst« mit der ins durchaus einmalige und einzige Werk sich verschränkt und durchdringt. Sie trifft in dessen Inneres als in das einer Monade, die, wie wir wissen, keine Fenster hat, sondern in sich die Miniatur des Ganzen trägt. Solche Versuche finden sich selten genug. (Hellingraths Studie zu der Pindarübertragung Hölderlins war einer).²²⁶

Und »selten genug«, so ist den letzten, in einer Klammer vor den Elaboraten Walzels und seiner »Sippe der fatalen »Miterleber«²²⁷ geschützten Ausführ-

224 Vgl. Norbert von Hellingrath: *Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe*. Als Inauguraldissertation bei der ersten Section der Philosophischen Facultät der Ludwig Maximilians Universität zu München eingereicht von Friedrich Norbert von Hellingrath am XXX Junius MCMX.

225 Norbert von Hellingrath: *Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe*. Jena: Eugen Diederichs 1911. Zum aktuellen Interesse an Hellingraths Arbeit vgl. die (im Folgenden auch ausgiebig zitierten Beiträge) in: Norbert von Hellingrath und die Ästhetik der Moderne. Da Hellingrath bereits sehr jung im Ersten Weltkrieg fiel, sind die *Prolegomena* Hellingraths Hauptwerk geblieben und bilden folglich den Kern der meisten im Sammelband vereinigten Aufsätze.

226 Walter Benjamin: *Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung*. Von Oskar Walzel. Leipzig, Quelle und Meyer. XVI, 349 Seiten. Geb. M 14. In: Frankfurter Zeitung, Jg. 71, Nr. 832, 2. Morgenblatt, S. 7 (Literaturblatt der FZ, Jg. 59, S. 45). Zitiert nach dem Exemplar aus dem Bestand der Akademie der Künste [AdK] Berlin, Walter Benjamin Archiv, Signatur: WBA 795.

227 Ebd.

rungen hinzuzufügen, »finde[t]« sich zu jener Zeit eine Arbeit, die das hermeneutische Potential, das typographischer Gestaltung zu eignen vermag, derart ostentativ zur Schau stellt wie Hellingraths *Prolegomena*.²²⁸ Gedruckt ist Hellingraths Arbeit nicht nur in Kleinschreibung – die gewählte Schriftartgattung ist, wie es für (nachbarocke) Texte, die in Kleinschreibung verfasst sind, typisch ist, die Antiqua –, sondern sie wartet zudem mit einem für ein gelehrtes Werk völlig untypischen Interpunktionszeichen auf: der Virgel, mit der wiederum nicht nur äußerst spärlich, sondern zudem auch, zumindest im Hinblick auf orthographische Konventionen, völlig willkürlich interpunktiert wird (vgl. Abb. 30). Die Arbeit ist außerdem geprägt von einer äußerst eigenwilligen Diktion, die wiederum, wie noch deutlich werden wird, in einem direkten Zusammenhang mit Hellingraths eigenwilliger Interpunktion steht. Hellingrath selbst teilt seinem Kommilitonen Hermann Hergt, wenige Tage, bevor er seine Dissertation einreicht, in einem Brief mit, dass seine »arbeit [...] nunmehr ganz übergeschnappt« sei, und kokettiert: »wenn sie angenommen wird ists ein Hunneneinbruch in die civilisirte literarhistorie«.²²⁹

Bevor ich die materialen Spezifika der Hellingrath'schen Qualifikationschrift genauer beleuchte, ist es allerdings angebracht, zunächst ein paar Worte darüber zu verlieren, wie es dazu gekommen ist, dass ein junger Münchener Philologe »die umfassende Wiederentdeckung eines Autors« eingeleitet hat, »der im 19. Jahrhundert mit dem Stigma der Geisteskrankheit behaftet war und heutzutage aus dem Kernbestand der deutschsprachigen Literatur nicht mehr wegzudenken ist«.²³⁰

Angeregt von seinem (in seiner Arbeit typographisch übrigens durch Versalien hervorgehobenem) akademischen Lehrer »FRIEDRICH VON DER LEYEN«, »einmal die hohe bedeutung der Hölderlinschen Sophoklesübersetzungen ausführlich darzulegen«, ist Hellingrath in der (ebenfalls

228 Wenngleich die konkrete Gestaltung der beiden Bücher auch verschiedener nicht sein könnte, so ist es durchaus denkbar, dass die demonstrative Inszenierung einer Korrelation zwischen Inhalt und Drucklegung, wie sie gerade der Studie Hellingraths eignet, für Benjamin eine Vorbildfunktion eingenommen hat.

229 Norbert von Hellingrath an Hermann Hergt. München, 18. Juni 1910. Zitiert nach Bruno Pieger: Unbekanntes aus dem Nachlass Norbert von Hellingraths. In: Wilfried Barner, Walter Müller-Seidel und Ulrich Ott (Hg.): Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 36 (1992), S. 3–38, hier S.14.

230 Jürgen Brokoff, Joachim Jacob und Marcel Lepper: Norbert von Hellingrath und die Ästhetik der Moderne. Zur Einführung. In: Norbert von Hellingrath und die Ästhetik der Moderne, S. 9–14, hier S. 9.

Abb. 30: Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe 1911, S. 1

HÖLDERLINS PINDARÜBERTRAGUNGEN sind wol seit einem jahrhundert in den händen der herausgeber/ seit jahren auf einer öffentlichen bibliothek und blieben unbeachtet. Suchen wir hiefür nach gründen so ist der erste/ dass Hölderlins bedeutung nur spät allgemein anerkannt wurde oder wird¹. Der zweite/ dass in diesen zeiten triviale gesetze wie der dichtung überhaupt so der kunst des übertragens dem allgemeinen bewusstsein entschwunden waren. deshalb erscheint es angemessen diese tatsache an der geschichte der Pindarübertragung aufzuweisen dabei an etliche notwendige eigenschaften einer solchen erinnernd. Wozu es gut sein wird jener polaren teilung des lyrischen stils zu gedenken/ wie sie die hellenistische rhetorik lehrte/ wenn sie eine ἀρυσία αὐστηρά von einer γλαφυρά unterscheidet und als den bedeutendsten dichter in der ersten den Pindar nennt². Wir können diese bezeichnung als *harte* und *glatte fügung* wiedergeben und sagen sie mache sich geltend durch harte und glätte der fugen zwischen den einzelnen elementen/ und dies durch die drei gleichlaufenden schichten hindurch: den rhythmus der worte/ des melos/ der laute. diese drei parallelen rhythmten werden

¹ ausserhalb des vaterlandes (ev. Marci 6 4) findet man schon früh (gleichzeitig mit DILTHEYS aufsatz) ein klares sicheres urteil über den dichter — un des plus éminents de l'Allemagne, quoiqu'une destinée ennemie lui ait refusé jusqu'à l'heure le rang qui lui appartient — (von P. CHALLEMEL-LACOUR/ einem mann/ dem keiner einseitig verstiegenes ästhetentum vorwerfen wird): La place d'Hölderlin est parmi les grands lyriques, non pas seulement de son pays, mais de tous les temps... Il est de la famille des Pindare et des Alcée, gardiens des traditions, interprètes des pensées divines, chantres des puissances d'en haut. (Revue des deux mondes 15 juin 1867 p. 955). ² vgl Dionysius Halicarn. de compositione verborum cap. 21 ff.

¹ Hellingsrath

typographisch hervorgehobenen) »KÖNIGLICHE[N] LANDESBIBLIOTHEK ZU Stuttgart«, ²³¹ wie er in seiner Arbeit resümiert, zufällig auf Hölderlins bis dato »fast unbekannt[e]« »Pindarübertragungen« ²³² gestoßen. Hellingraths Entdeckung wird zunächst auszugsweise »in der neunten folge der Blätter für die kunst« (1909) abgedruckt, bevor »1910 in gleichem verlag«, dem der *Blätter für die Kunst*, eine »gesamtausgabe« ²³³ mit dem Titel *Hoelderlins Pindar-Übertragungen* ²³⁴ lanciert wird. Hellingraths Reflexionen zu den Pindarübertragungen werden, wie bereits bemerkt, Ende Juni 1910 unter dem Titel *Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe* als Dissertation eingereicht, die Arbeit wird von der zuständigen Fakultät angenommen. 1911 wird die Arbeit publiziert. ²³⁵ Der bei Diederichs veröffentlichte Text, auf den ich mich im Folgenden beziehen werde, ist mit der Originaldissertation übrigens, bis auf ein der eingereichten Version beigelegtes Curriculum Vitae, identisch. Ab 1913 folgen dann die ersten Bände einer von Hellingrath miteditierten historisch-kritischen Hölderlin-Ausgabe. ²³⁶ 1916 fällt Hellingrath in der Schlacht von Verdun. ²³⁷

Da Hellingrath seine Entdeckung erstmals in Georges *Blättern für die Kunst* veröffentlicht hat, ist es geboten, kurz die Verbindungen Hellingraths zum George-Kreis zu thematisieren. Wenngleich, wie Ute Oelmann betont, gerade das Verhältnis Hellingraths zu George »immer distanziert geblieben« ²³⁸ ist, ist der Einfluss Georges auf Hellingraths Studie, zumindest im Hinblick auf deren typographische Gestaltung, nicht zu leugnen. Die Lektüre George'scher Verse ist nämlich ausschlaggebend dafür, dass Hellingrath um 1909 zum kon-

231 Hellingrath: *Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe* [1911], S. 62.

232 Ebd., S. V.

233 Ebd.

234 Vgl. Norbert von Hellingrath (Hg.): *Hoelderlins Pindar-Übertragungen*. Berlin: Verlag der Blätter für die Kunst 1910.

235 Wie Irmgard Heidlers monumentaler Diederichs-Studie zu entnehmen ist, wurde Hellingrath wahrscheinlich von Friedrich von der Leyen an Diederichs vermittelt. Vgl. Heidler: *Der Verleger Eugen Diederichs*, S. 517.

236 Brokoff, Jacob und Lepper: *Norbert von Hellingrath und die Ästhetik der Moderne*. Zur Einführung, S. 10.

237 Ebd., S. 11.

238 Ute Oelmann: *Hellingrath und der George-Kreis*. In: Norbert von Hellingrath und die Ästhetik der Moderne, S. 147–160, hier S. 154.

sequenten Kleinschreiber mutiert.²³⁹ Zwischen Hellingrath und Karl Wolfskehl wiederum besteht, wie Birgit Wägenbaur aufgezeigt hat, seit 1908 ein reger und vor allem produktiver Austausch.²⁴⁰ Und Wolfskehl wiederum weiß »seit mindestens 1903« von den »Pindar-Deutschungen«, ²⁴¹ was indiziert, dass die Entstehung des Dissertationsprojekts auch dem Impetus Wolfskehls zu verdanken ist.²⁴² Nichtsdestoweniger, und obwohl sich Hellingrath auch nachweislich mit Gundolf ausgetauscht hat,²⁴³ haben die *Prolegomena* mit den Geistbüchern und deren Anspruch, eine säkularisierte Adaption der platonischen »Schau« printmedial zu manifestieren, auffällig wenig gemein.²⁴⁴ Womit genau Hellingraths Studie aufwartet, werde ich im Folgenden entfalten.

Den Kern der *Prolegomena* bildet eine Erörterung des »lyrischen styls«²⁴⁵ der Hölderlin'schen Pindarübertragungen, die Hellingrath als »wahre wiedergeburt antiker dichtung«²⁴⁶ bestimmt. Hölderlins Übertragungen zeichne nämlich, im Gegensatz zu »den schlechten übertragungen des 18. und des 19. jahrhunderts«, ²⁴⁷ aus, dass er nicht danach getrachtet habe, Pindar bloß ins Deutsche zu übersetzen, sondern dessen Stil der »harte[n] fügung«²⁴⁸ zu adaptieren. Die für seine Studie elementare Unterscheidung zwischen »harte[r] und glatte[r] fügung« entlehnt Hellingrath der »polaren teilung des lyrischen styls«, wie sie die »hellenistische rhetorik« (des Dionysios von Halikarnassos) »lehrt«, die zudem »als den bedeutendsten dichter in der ersten den Pindar nennt«. ²⁴⁹ Auf den ersten Seiten seiner Arbeit erläutert Hellingrath nicht nur

239 Vgl. Birgit Wägenbaur: Norbert von Hellingrath und Karl Wolfskehl. Eine Biographische Skizze. In: Norbert von Hellingrath und die Ästhetik der Moderne, S. 161–189, hier S. 166.

240 Vgl. ebd., S. 162.

241 Ebd., S. 169.

242 Vgl. ebd., S. 167–169.

243 Vgl. die Korrespondenz in Pieger: Unbekanntes aus dem Nachlass Norbert von Hellingraths.

244 Dies mag einerseits mit der Distanz zu tun haben, die zwischen Hellingrath und dem Kreis, trotz aller Verbindungen, bestand, andererseits aber freilich auch damit, dass der Kreis 1910 noch dabei ist, sein eigenes Wissenschaftsverständnis zu formieren (vgl. S. 140–143).

245 Hellingrath: Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe [1911], S. 1.

246 Ebd., S. 24.

247 Ebd., S. 17.

248 Ebd., 2.

249 Ebd., S. 1.

die konstitutiven Merkmale der beiden Stile sowie deren Differenzen, sondern entwirft gleichzeitig auch eine Art Genealogie des ästhetischen Verfalls, als deren Tiefpunkt er, neben dem Volkslied, die Romantik bestimmt:

für uns/ die wir von der begrifflich unsinnlichen seite herkommen/ wird als wesentlich erscheinen dass in harter fügung möglichst das einzelne wort selbst taktische einheit sei/ in glatter dagegen das bild oder ein gedanklicher zusammenhang meist mehrere wörter sich unterordnend. die glatte fügung ist also minder unmittelbar und wird daher leicht bei fortschreiten-dem schwinden der sinnlichkeit der alleinherrschaft in der dichtung sich nähern/ wobei dann bezeichnend ist dass die einheiten fest/ stereotyp/ werden d. h. dass das wort als untergeordneter bestandteil immer gleich in starren überlieferten verbindungen auftritt. in der deutschen literatur wurde dieser styl zu einem der hellenischen unbekannten grade fortgebildet – besonders in der spätern Romantik und aus dem volkslied heraus – und zwar so/ dass der aus den auf einander folgenden worten je einer reimzeile im hörenden gradweise sich gestaltende eindruck taktische einheit ist und das gedicht ein rhythmischer wechsel dieser einheiten: die reimzeile ein gerundetes gebilde von vorstellungen mit einheitlichem [...] stimmungsgehalt [...]. Es wird also in dieser fügung etwas als wesentliches empfunden das nicht eigentlich und sinnlich wahrnehmbar in den worten liegt. aus dunkler erkenntnis davon hielten dann epigonen dieses styls etwas nicht eigentlich in den worten liegendes – mochten sie es nun inhalt oder stimmung oder das poëtische oder sonstwie nennen – für das wesentliche und einzig notwendige der dichtung [...]. harte fügung dagegen tut alles das wort selbst zu betonen und dem hörer einzuprägen/ es möglichst der gefühls- und bildhaften as-sociationen entkleidend auf die es dort gerade ankam. hier wird also in der wortwahl/ auch wo man keine besondere dichtersprache hat/ das tägliche und gewohnte vornehmlich aber die hergebrachte verbindung gemieden/ das schwere prangende und die vielsylbige zusammensetzung gesucht/ als welche von selbst ton und sinn auf sich lenken.²⁵⁰

Wie Jürgen Brokoff resümiert, ist das Revolutionäre der von Hellingrath in den *Prolegomena* entwickelten »Ästhetik der harten Wortfügung«, dass er mit der bis dato »gängigen Auslegungspraxis der Philologie« bricht, »indem er

250 Ebd., S. 2–5.

anstelle der geistigen oder gedanklichen Würde der Dichtung die »sinnlich wahrnehmbar[e]« Sprache dieser Dichtung ins Zentrum rückt.«²⁵¹

Trotz derartigen Einsichten – und dem relativ breit gefächerten Interesse an Hellingrath und seinem Werk – ist der Reziprozität zwischen den Hellingrath'schen Ausführungen und deren printmedialer Inszenierung bisher wenig Aufmerksamkeit geschenkt worden. Eine Ausnahme stellt, neben Joachim Jacobs Aufsatz »Norbert von Hellingrath im Horizont zeitgenössischer Sprachästhetik«, ²⁵² auf den ich noch Bezug nehmen werde, Yuji Nawatas Habilitationsschrift *Vergleichende Mediengeschichte* dar, in der Nawata den Versuch unternimmt, Hellingraths Studie im Schema des von Friedrich Kittler diagnostizierten medienhistorischen Paradigmenwechsels um 1900 zu verorten (bzw. diesen im Rekurs auf Hellingraths Arbeit zu plausibilisieren). ²⁵³ Den Kerngedanken des Kittler'schen Schemas fasst Nawata wie folgt zusammen: »Im Zeitalter des Schriftmonopols«, also um 1800,

stellten sich die Leser allerlei vor, und die Tatsache, dass diese Vorstellungen erst durch das Medium Buchstabe möglich waren, blieb unbemerkt. [...] Seit dem Ende des neunzehnten Jahrhunderts ist die Schrift nur noch eines der differenzierten Medien geworden, so dass sich die Schrift in Konkurrenz mit anderen Medien ihrer *raison d'être*, nämlich der Buchstaben als ihrer Elemente, bewusst werden musste.²⁵⁴

Wenngleich Nawatas Ansatz sich von dem dieser Arbeit grundlegend unterscheidet – und bereits aufgezeigt werden konnte, dass der Faktor printmedialer Artefakte bereits um 1800 Aufmerksamkeit geschenkt wird –, stimme ich folgender Diagnose Nawatas vollkommen zu: »[D]ie These der Arbeit k[a]nn[] nicht getrennt werden von der Praxis, auch durch die Interpunktion zu be-

251 Brokoff: Norbert von Hellingraths Ästhetik der harten Wortfügung und die Kunsttheorie der Avantgarde, S. 55.

252 Joachim Jacob: Norbert von Hellingrath im Horizont zeitgenössischer Sprachästhetik: Hugo von Hofmannsthal, Theodor Lipps und Wilhelm Dilthey. In: Norbert von Hellingrath und die Ästhetik der Moderne, S. 87–105.

253 Vgl. Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: Wilhelm Fink Verlag 1985.

254 Yuji Nawata: *Vergleichende Mediengeschichte. Am Beispiel deutscher und japanischer Literatur vom späten 18. bis zum späten 20. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink Verlag 2012, S. 110.

tonen, dass Wörter Wörter sind und keine Gedanken«. ²⁵⁵ Nawata geht also, plausiblerweise, davon aus, dass Hellingrath die harte Fügung, die er als das Spezifikum der Hölderlin'schen Pindarübertragungen identifiziert hat, performativ inszeniert, indem er selbst hart fügt. Folgender Passus vergegenwärtigt diesen Gestus exemplarisch:

So/ von schwerem wort zu schwerem wort reiszt diese dichtart den hörer/
lasst ihn nie zu sich kommen nie im eigenen sinn etwas verstehen vorstellen
fühlen: von wort zu wort muss er dem strome folgen und dieser wirbel der
schweren stozenden massen in seinem verwirrenden oder festlich klaren
schwunge ist ihr wesen und eigentlicher kunstcharakter. ²⁵⁶

Wie deutlich wird, muss die Leserschaft auch dem »strome« von Hellingraths »gedanken«, und zwar »von wort zu wort[,] [...] folgen«. Zwei Fragen bleiben dann allerdings zu klären: Weshalb die Kleinschreibung und warum ist das Interpunktionszeichen, für das sich Hellingrath entschieden hat, ausgerechnet die Virgel? Zunächst ein paar Worte zur Virgel. Die Verwendung der Virgel mutet, zumindest dann, wenn man sich deren Provenienz vergegenwärtigt, völlig kontraintuitiv an. Die Virgel ist nämlich ein Spezifikum des frühneuzeitlichen Fraktur-Satzes. In der von Hellingrath in den *Blättern für die Kunst* herausgegebenen Vorauswahl der Oden und in der Gesamtausgabe aus dem Jahr 1910, die übrigen in der St.G.-Schrift gedruckt ist, werden

255 Ebd., S. 108. Interessant ist angesichts dessen, dass Hellingrath sogar moniert, dass Hölderlin nicht so hart gefügt habe, wie er hätte fügen können, was er dem Umstand zuschreibt, dass Hölderlin bei seinen Pindarübertragungen »zwei arten der interpunction« vermischt habe: »die erlernte grammatisch-logische/ die er zu vornehm conservativ ist aufzugeben/ mit einer die sich auf den vortrag bezieht« (ebd., S. 81–82). Wie bei den Pindarübertragungen indes zu interpungieren sei, darüber gibt Hellingrath, und zwar in seinen am Ende der Arbeit angestellten Überlegungen zur »HERAUSGABE DER PINDARÜBERTRAGUNGEN«, Auskunft: »interpunction nach dem üblichen princip würde durch ungemeine häufung der zeichen stören/ es wird also das beste sein nur sparsam bei stärkeren einschnitten der rede und bei missverständlichen stellen zu interpungieren. denn es wird niemand so toll sein die Pindarübertragungen anders als laut zu lesen/ die heutige amtliche art der Zeichensetzung jedoch ist nur aus der abscheulichen unsitte des nur mit dem auge lesens der bücher erklärbar und nur dabei erträglich« (ebd., S. 82). Nun kann freilich, wenn Hellingraths Studie auch ihrerseits gegen die »amtliche art der Zeichensetzung« revoltiert, kaum davon ausgegangen werden, dass Hellingrath davon ausgegangen sein könnte, dass jemand »so toll« sein würde, seine Dissertation »laut zu lesen«.

256 Ebd., S. 6.

keine Virgeln verwendet. Angesichts dessen, dass George, wie bereits thematisiert wurde, alles »Barocke« kategorisch ablehnt, kann dies auch nicht verwundern.²⁵⁷ Dementsprechend sind weder in Georges eigenen Gedichtbänden noch in irgendeiner anderen Kreis-Publikation, zumindest, soweit ich das überblicke, Virgeln zu finden. Auch Hölderlin selbst hat, wie die originalen Handschriften belegen,²⁵⁸ keine Virgeln verwendet. In Anbetracht dessen, dass Hellingrath die Gestaltung der *Prolegomena* selbst verantwortet hat und dass er, entgegen dem »dringenden Rat von der Leyens«, nicht dazu bereit gewesen ist, die Arbeit »nach Art zünftiger germanistischer Grundsätze umzuarbeiten«, ²⁵⁹ muss davon ausgegangen werden, dass der Virgel eine Funktion zukommt.

Mit großer Wahrscheinlichkeit ist davon auszugehen, dass, wie Joachim Jacob konstatiert, die »Virgel an Stelle des Kommas [...] die rhythmische Gliederungsfunktion des Satzzeichens vor seiner syntaktischen herausstreicht«. ²⁶⁰ Die Bedeutung der Virgel ist also nicht historischer, sondern funktionaler Natur – und korrespondiert damit Hellingraths eigenwilliger Diktion. Der Leserschaft der *Prolegomena* soll die harte Fügung nämlich nicht nur erläutert, sondern, wie auch Nawata betont, unmittelbar vorgeführt werden. Das Ziel der Gesamtkonzeption ist es folglich, den »herbe[n] styl« ²⁶¹ des »griechische[n] sprachgeist[s]« ²⁶² performativ zu inszenieren. Vor diesem Hintergrund ist es auch vollkommen plausibel, dass die Arbeit in Kleinschrei-

257 Allerdings gibt es sehr frühe, noch ins ausgehende 19. Jahrhundert datierende Briefe Georges, in denen George selbst die Virgel verwendet (vgl. Joachim Jacob: Freundschaft nebst Briefen und Bildern – Carl August Klein, »Die Sendung Stefan Georges«, und Sabine Lepsius, »Stefan George. Geschichte einer Freundschaft« (1935). In: Wolfgang Braungart und Ute Oelmann (Hg.): George-Jahrbuch, Band 12 (2018/2019), S. 44–64, hier S. 58). Der Umstand, dass George in jenen Briefen auch noch Majuskeln verwendet (vgl. ebd.), macht deutlich, dass er zu jener Zeit noch keine »typographische Linie« gefunden hat.

258 Vgl. das Original im Bestand der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, Signatur: Cod.poet.et.phil.fol.63,I,40; abrufbar unter: <http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz340374764> (zuletzt abgerufen am 16. Juni 2020).

259 Klaus E. Bohnenkamp: Einführung. In: Klaus E. Bohnenkamp (Hg.): Rainer Maria Rilke/Norbert von Hellingrath. Briefe und Dokumente, S. 5–30, hier, S. 20, Anm. 37.

260 Jacob: Norbert von Hellingrath im Horizont zeitgenössischer Sprachästhetik, S. 100.

261 Hellingrath: Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe [1911], S. 7.

262 Hellingrath: Vorwort. In: Hölderlins Pindar-Übertragungen [1910], S. 5.

bung auftritt. Die Kleinschreibung ist nämlich nicht nur ein Merkmal der Schriften Georges. Auch im Griechischen dominiert die Kleinschreibung.

